

BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

— 30 —

DIRETTORE RESPONSABILE

Laura Salmon (*Università di Genova*)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Maria Bidovec (*Università di Udine*)

REDAZIONE

Rosanna Benacchio (*Università di Padova*)
Maria Cristina Bragone (*Università di Pavia*)
Andrea Ceccherelli (*Università di Bologna*)
Giuseppe Dell'Agata (*Università di Pisa*)
Francesca Romoli (*Università di Pisa*)
Laura Rossi (*Università di Milano*)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Maria Di Salvo (*Università di Milano*)
Alexander Etkind (*European University Institute*)
Lazar Fleishman (*Stanford University*)
Marcello Garzaniti (*Università di Firenze*)
Lucyna Gebert (*Università di Roma "La Sapienza"*)
Harvey Goldblatt (*Yale University*)
Mark Lipoveckij (*University of Colorado-Boulder*)
Jordan Ljuckanov (*Balgarska Akademija na Naukite*)
Roland Marti (*Universität des Saarlandes*)
Michael Moser (*Universität Wien*)
Ivo Pospíšil (*Masarykova univerzita*)
Krassimir Stantchev (*Università Roma Tre*)

Claudia Pieralli

**Il pensiero estetico di Nikolaj
Evreinov tra teatralità e
'poetica della rivelazione'**

Firenze University Press
2015

Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov tra teatralità e ‘poetica della rivelazione’ / Claudia Pieralli. - Firenze : Firenze University Press, 2015.

(Biblioteca di Studi Slavistici ; 30)

<http://digital.casalini.it/9788866559467>

ISBN 978-88-6655-946-7 (online)

La collana *Biblioteca di Studi Slavistici*, (<<http://www.fupress.com/COLLANE/biblioteca-di-studi-slavistici/47>>), fondata per iniziativa dell’Associazione Italiana degli Slavisti, opera in sinergia con la rivista *Studi Slavistici* (<<http://fupress.com/riviste/studi-slavistici/17>>).

Editing e progetto grafico: Alberto Alberti.

In copertina: Ju.P. Annenkov, *Ritratto di N.N. Evreinov*, 1920 (particolare).

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 Unported (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

© 2015 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com

INDICE

RINGRAZIAMENTI	9
AVVERTENZA	10
INTRODUZIONE	11

PARTE PRIMA

NIKOLAJ EVREINOV TEORICO DEL TEATRO E REGISTA

1. UNA PERSONALITÀ ARTISTICA INAFFERRABILE	19
1.1. Panorama degli studi su Evreinov	19
1.1.1. La ricezione di Evreinov in prospettiva storica	20
1.2. La formazione giuridica e storica	37
1.2.1. La genesi cruenta del teatro e dell'arte	39
1.3. Gli esordi di Evreinov nel contesto del mondo teatrale di inizio secolo	43
1.3.1. Il Teatro Antico come proposta di rinnovamento della scena	45
1.3.1.1. Apologia della teatralità	51
1.3.2. Lo Specchio deformante	56
1.3.2.1. Il 'monodramma'	58
2. LA RUSSIA E L'EMIGRAZIONE: DALLE RICERCHE SUL TEATRO ALLA RIFLESSIONE SULL'ARTE COME RIVELAZIONE	61
2.1. Dagli anni Dieci alla Rivoluzione: elementi centrali del pensiero	61
2.1.1. Influenze filosofiche nella formazione del pensiero estetico	62
2.1.1.1. Evreinov e Schopenhauer	62
2.1.1.2. Evreinov e Nietzsche	63
2.1.1.3. Evreinov e la psicoanalisi: primi approcci	68
2.1.2. La teatralità e l'istinto di trasfigurazione	72
2.1.2.1. Il 'teatro per se stessi'	75
2.1.2.2. Evreinov e la Rivoluzione	81
2.2. L'emigrazione (1925-1953): l'attività di Evreinov in Francia	86
2.2.1. Gli anni 'difficili' della <i>Rivelazione dell'arte</i> (1930-1937)	101
2.2.2. <i>La Rivelazione dell'arte</i> nel contesto della sua opera	106

PARTE SECONDA
LA 'POETICA DELLA RIVELAZIONE'

3. UN TRATTATO FONDAMENTALE: <i>LA RIVELAZIONE DELL'ARTE</i>	111
3.1. Descrizione preliminare del testo: analisi tipologico-formale	111
3.1.1. La struttura argomentativa	111
3.1.2. Il genere	113
3.1.3. Peculiarità linguistiche e strategie del testo non letterario	119
4. LA RIFLESSIONE ESTETICA DI ÈVREINOV: LE PREMESSE CRITICO-METODOLOGICHE E LE CATEGORIE DI UNA NUOVA TEORIA DELL'ARTE	129
4.1. Premessa	129
4.2. Il senso di una missione: un paradigma di lettura	130
4.3. Prefazione (<i>La suggestione dell'arte</i>) e capitolo I (<i>Della natura discutibile dell'arte</i>)	131
4.3.1. <i>La suggestione dell'arte</i>	131
4.3.2. Lo 'spirito critico' e gli intenti dell'opera	137
4.3.3. Un richiamo trasversale a Tolstoj	139
4.3.3.1. Capitolo primo: <i>Della natura discutibile dell'arte</i>	143
4.3.3.2. Il modello di Tolstoj	144
4.4. La critica marxista, la critica formalista e il freudismo in uno sguardo retrospettivo	151
4.4.1. La ricerca dello 'specifico' dell'arte: verso una nuova estetica scientifica	152
4.4.2. Pensiero critico e memoria come segno di un'identità intellettuale	156
4.4.3. Il bilancio: la mancanza di una visione organica	169
4.5. Categorie dell'impianto teorico: l' 'Io archetipico' e l' 'arte della super-maestria'	171
4.5.1. L' 'Io archetipico', ovvero l'ultima ipostasi dell'istinto di teatralità	171
4.5.2. Caratteristiche dell'arte autentica	177
4.5.3. L' 'Io archetipico' e la memoria dei secoli	179
4.5.4. La negazione dell'ethos nell'arte	182
4.5.5. L' 'arte simbolica' dei massoni e l' 'arte profana' dell' 'Io archetipico'	183
4.5.6. Dall'istinto teatrale all' 'Io archetipico': il superamento del soggettivismo	185
4.5.7. La scissione dell'arte in 'masterstvo' e 'sverch-masterstvo'	189
4.5.8. Evreinov e Tolstoj: antiutopia e utopia	198
4.5.9. L' 'arte della super-maestria' in prospettiva storica	201
4.5.10. Dall' 'arte della teatralità' all' 'arte della super-maestria'	204

5. 'SPECIFICO', FUNZIONE E METODO: IN BILICO TRA DESCRIZIONE FENOMENICA E TEORIA NORMATIVA	207
5.1. Tre concetti per definire l'esperienza estetica	207
5.2. L'opera d'arte come testo e il contesto extratestuale	209
5.2.1. L'opera d'arte e la relazione con la realtà come sostituzione ideale	210
5.2.2. Le 'immagini ideali' (<i>ideal'nye obrazy</i>)	212
5.2.3. La temporalità come valore dell'opera d'arte	217
5.2.4. Evreinov e Bergson	217
5.2.5. Corollari: il passato semantizza l'opera d'arte	221
5.3. Lo 'specifico': coincidenza di forma artistica e contenuto	226
5.3.1. Le teorie di Evreinov nel contesto degli <i>émigré</i>	231
5.4. La 'funzione eutelica': evoluzione del concetto di catarsi	232
5.4.1. Dalla catarsi della crudeltà alla catarsi della consolazione temporale	234
5.4.2. Evreinov e Fedorov	237
5.4.3. La funzione dell'arte: il concetto di catarsi in una lettura diacronica	243
5.5. I metodi della creazione artistica: la 'teatralità' come procedimento	245
5.5.1. Il metodo generale: la 'semplificazione espressiva'	246
5.5.2. Il principio di compensazione (<i>bezuščerbnost'</i>)	251
5.5.3. La teatralità come procedimento nell'opera d'arte	254
5.5.4. La trasfigurazione nella creazione e nella contemplazione dell'opera d'arte	257
5.5.5. I vantaggi della teatralizzazione come metodo	260
5.5.6. Il teatro è un metodo: la fine dell'utopia del 'teatro nella vita'	261
CONCLUSIONI	265
APPENDICI	
1. SCHEMI DI EVREINOV SUL FUNZIONAMENTO DELL'ESPERIENZA ESTETICA INSERITI NEL TRATTATO	273
2. ELENCO DELLE PRINCIPALI OPERE DI EVREINOV IN LINGUA RUSSA	281
3. STATO DELLE FONTI E MATERIALI D'ARCHIVIO	285
BIBLIOGRAFIA	289
INDICE TEMATICO	315
ABSTRACT	319

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare in primo luogo l'Archivio RGALI di Mosca per la proficua collaborazione, instauratasi sin dal 2006, quando per la prima volta sono venuta a conoscenza del maggior testo filosofico di Evreinov, fino ad allora rimasto inedito; in secondo luogo, il collegio dottorale dell'Università Statale di Milano, presso cui nel 2008 ho discusso la tesi da cui ha preso origine il presente lavoro, frutto poi di anni di successiva rielaborazione.

Ringrazio anche il Departement des Arts du Spectacle della Bibliothèque Nationale de France per l'ottima assistenza durante le mie ricerche nel fondo Evreinov, Tania Čebotarev dell'archivio Bakhmeteff di New York, il Dom Russkogo Zarubež'ja di Mosca per avermi accolto e offerto sostegno scientifico nei due anni di perfezionamento post-dottorale, durante i quali ho realizzato l'edizione critica del trattato *Otkrovenie iskusstva* (Mir 2012).

Grazie di cuore anche a Jurij Orlickj e Marina Litavrina, che hanno fin dall'inizio creduto in questo progetto e nel suo carattere interdisciplinare, e alla Direzione del Centro Studi dell'Emigrazione Russa di San Pietroburgo.

Ringrazio inoltre la Redazione precedente della Collana di Studi Slavistici, diretta da Nicoletta Marcialis, a cui il volume è stato inizialmente proposto e la redazione attuale, diretta da Laura Salmon, a cui è stato consegnato nella fase conclusiva della sua realizzazione, per averne scrupolosamente e professionalmente seguito l'iter. Ringrazio altresì il Comitato Editoriale della FUP per aver approvato la mia proposta di pubblicazione.

Un ringraziamento speciale va infine a Marcello Garzaniti, a Valentina Rossi, a Massimo e a tutti coloro che, nelle fasi alterne di questo lungo percorso, mi hanno incoraggiato e sostenuto.

Avvertenza

Le citazioni da testi in lingua straniera sono riportate in traduzione e in lingua originale solo quando si citano opere di Evreinov. In tutti gli altri casi si riporta la citazione in traduzione italiana, a mia cura ove non diversamente indicato, e con solo rinvio bibliografico alla fonte originaria.

Introduzione

Questa ricerca propone un'analisi del pensiero estetico del regista, drammaturgo, teorico e storico del teatro, filosofo e teorico dell'arte Nikolaj Nikolaevič Evreinov (1879-1953). Ne viene tracciata l'evoluzione dalla stagione delle avanguardie, in cui egli si affaccia sulla scena culturale di San Pietroburgo, agli anni Trenta, quando, già celebre in patria, vive a Parigi. Il presente lavoro si incentra sull'analisi del trattato di teoria dell'arte *La rivelazione dell'arte (Otkrovenie iskusstva)*, scritto a Parigi dal 1930 al 1937 e di recente pubblicato in edizione critica dall'autrice (Evreinov 2012), offrendo un primo collegamento tra aspetti noti del pensiero di Evreinov e altri rimasti a lungo preclusi alla conoscenza.

In ambito critico Evreinov è principalmente noto come un poliedrico professionista dell'arte della scena e risulta ampiamente studiato come teorico del teatro, da alcuni ritenuto un geniale innovatore (Kazanskij 1925: 4)¹, dallo stile irriverente e antiaccademico. In particolare Evreinov è ricordato per essere stato l'ideatore di una singolare teoria dell'arte e della personalità, imperniata sull'«istinto di teatralità» come condizione primaria della struttura psicologica dell'uomo. Meno studiata risulta, invece, la parte della sua opera dedicata alla storia e alla critica dell'arte, alla storia della cultura, principalmente delle civiltà antiche, e alla filosofia, con particolare riferimento alle discipline dell'estetica e dell'etica. Studi e riflessioni dedicati all'etica filosofica costituiscono una parte preponderante delle relazioni presentate in alcune logge massoniche russe a Parigi tra gli anni Trenta e Cinquanta, ambiente in cui potrebbe essere maturato il progetto del testo in esame². La testimonianza maggiore delle ricerche in campo estetico di Evreinov è il trattato che abbiamo citato, atto conclusivo della sua meditazione sul mistero dell'esperienza estetica: un'opera monumentale, dagli incerti confini di genere, anche se prevalentemente riconducibile alla trattatistica. Il testo costituisce una fonte di notevole interesse per lo studio dell'eredità intellettuale degli emigrati russi della prima ondata (1917-1939).

Nonostante le intenzioni dell'autore, il testo non fu mai pubblicato; si rivelò infatti impossibile, all'alba della Seconda Guerra Mondiale, trovare un editore disponibile. Nel complesso delle ricerche critiche dedicate a Evreinov, l'esclu-

¹ Cf. *infra*, § 1.3, nota 107.

² Cf. *infra*, § 2.2.1, nota 131 e § 2.2.1.

sione di quest'opera ha determinato una grave lacuna sia dal punto di vista storico-documentario, che da quello strettamente filosofico. Si registra, infatti, una concentrazione degli studi sul suo ruolo nella storia del teatro russo (soprattutto del primo ventennio del Novecento), mentre rimane scarsamente indagata l'elaborazione teorica successiva, relativa al periodo dell'emigrazione (1925-1953). Anche se si è cercato, e meritoriamente, di approfondire la conoscenza dell'opera di Evreinov in Francia durante il periodo post-rivoluzionario (Litavrina 2003, Jangirov 2007, Ryženkov 2011 e 2013) non si è indagata l'evoluzione del suo pensiero teorico. Si è così operata una restrizione sensibile della sua immagine e degli orizzonti culturali e teorici della sua opera, creando un'identificazione tra l'autore e le discipline proprie dell'arte drammatica.

Proprio *La Rivelazione dell'arte* invece, sorta di testamento intellettuale per Evreinov, si configura come la *summa* delle concezioni estetiche dell'autore. È l'approdo di un travagliato percorso di ricerca cominciato nel 1908, in pieno modernismo, con la pubblicazione dello studio-manifesto *Apologia della Teatralità (Apologija Teatral'nosti)*³. Il lavoro di Evreinov è il tentativo ambizioso di indagare l'arte nelle sue strutture e risponde al sogno di rivelare le dinamiche segrete che presiedono all'atto sia di creazione che di contemplazione dell'opera d'arte. L'autore elabora un sistema di pensiero e lo organizza secondo categorie proprie, pervenendo a una classificazione dei metodi di costruzione dell'opera d'arte: una teoria interpretativa che risulta essere, in ultima analisi, di tipo normativo.

Ricostruendo il divenire del pensiero estetico di Evreinov, grazie soprattutto all'analisi della *Rivelazione dell'arte*, ci si imbatte in alcune difficoltà: in primo luogo, la scarsità di fonti su Evreinov relativamente al periodo degli anni Trenta e la povertà di dati sulle circostanze biografiche che hanno accompagnato l'elaborazione e la stesura del testo rendono problematica la contestualizzazione. Inoltre, la poliedricità della personalità intellettuale e artistica dell'autore e gli aspetti controversi delle sue concezioni teoriche, ostacolano il tentativo di ristabilire una visione organica, ma non per questo forzata, del suo pensiero critico ed estetico.

La prima sezione introduce alla vita e alle opere di Evreinov ed è composta di due capitoli, assai diversi per tema e periodo cronologico. Il primo capitolo presenta anzitutto una rassegna della fortuna critica di Evreinov, illustrando una panoramica complessiva dello stato degli studi in Russia e in Occidente dagli anni Dieci a oggi. Successivamente si inquadra la sua personalità artistica nel contesto culturale del primo ventennio del Novecento teatrale russo, così complesso e dinamico per la ricchezza delle ricerche estetiche. È proprio nel corso di questo ventennio, infatti, che si delinearono le direttrici principali del suo pensiero. Tra queste il concetto di teatralità, come espressione di un naturale istinto di 'trasfigurazione', rappresenta la stella polare di un intero sistema di pensiero, le cui concezioni fondanti vennero poi riviste e ampliate nel periodo dell'emigrazione, come ci attesta l'imponente trattato *La rivelazione dell'arte*.

³ Evreinov 1908.

Si ripercorrono così i momenti centrali della sua formazione e le prime linee di sviluppo del pensiero (questo riguarda la riflessione sui rapporti tra norma e trasgressione nell'arte, violenza e teatro), i primi scritti sul teatro e le esperienze più significative in campo teatrale negli anni Dieci. Nel secondo capitolo, che fa da raccordo tra l'opera di Evreinov in Russia e quella in emigrazione, si affrontano i nodi tematici fondamentali che segnano la produzione teorica del periodo russo della sua attività, condensata nei due maggiori studi *Il teatro in quanto tale* (*Teatr kak takovoj*, 1912) e *Il Teatro per se stessi* (*Teatr dlja sebja*, 1915-1917). Non si può prescindere da una trattazione del periodo giovanile dell'autore (il periodo che precede l'emigrazione), fondamentale per la sua formazione artistica e culturale, soprattutto perché la lettura della *Rivelazione dell'arte* che qui viene proposta è di tipo diacronico e rinvia spesso alle concezioni teoriche degli anni Dieci e dei primi anni Venti, quando Evreinov era conosciuto come apologeta della teatralizzazione della vita. Al tempo stesso non si prenderanno in considerazione aspetti specifici di storia del teatro – l'analisi tecnica delle principali regie di Evreinov nel loro rapporto con l'elaborazione teorica – aspetti peraltro già esaminati in particolare in Lukanitschewa 2005, 2009, 2012 e 2013 Hildebrand 1984, Senelick 1984, Carnicke 1989, Džurova 2010: 97-149, Anastas'eva 2009, 2009. Un'eventuale seconda tappa del presente lavoro potrebbe essere, invece, proprio lo sviluppo del collegamento tra principi teorici e realtà teatrale, argomento di competenza degli studiosi dell'arte della scena.

In linea generale si può dire che Evreinov, considerando le sue maggiori acquisizioni teoriche e taluni tentativi – più o meno riusciti – di resa scenica, (dall'apologia della nuova teatralità al Teatro Antico, dal monodramma al *Teatro e patibolo*, dal *Teatro per se stessi* alla *Presa del Palazzo d'Inverno*), sembra inquadrabile in una particolare corrente di pensiero che attraversa il Novecento teatrale e che è stata individuata da M. Lenzi. Si tratta di quel “filone più massiccio e ‘antropologico’ dell'avanguardia teatrale novecentesca, che dal Mejerchol'd biomeccanico sino alla performance, passato per Artaud, il Living e Grotowski [esprime] le proprie istanze estetiche innovative, dalla riappropriazione delle valenze espressive degli spazi ‘non-scenici’ allo spirito auto fondante cui l'artista è chiamato a dar corpo” (Lenzi 1988: 87).

Una volta ripercorse le tappe della parte più nota della biografia di Evreinov, teorico e regista in patria, viene poi delineata, sempre nel secondo capitolo, la sua attività durante il periodo francese: si chiariscono le circostanze che determinarono l'abbandono da parte di Evreinov dell'Unione Sovietica nel 1925 e si fornisce una ricostruzione complessiva della sua attività all'estero, che ho suddivisa in due fasi (1925-1927 e 1927-1953). Si presenta così la produzione teorica di Evreinov, contestualizzando *La rivelazione dell'arte* nel quadro complessivo della sua opera. Questo capitolo intende così collegare il complesso dell'opera ‘pubblica’ del nostro autore (regie, opera drammaturgica, scritti teorici), di cui si è trattato nel primo capitolo, con l'opera rimasta ‘inedita’, di cui *La rivelazione dell'arte* è documento fondamentale.

La seconda parte del libro presenta un'analisi formale e concettuale del testo maggiore di Evreinov. In un primo momento verrà introdotta un'analisi

tipologico-formale del testo, per poi fornire, nel quarto capitolo, le coordinate di partenza e i fondamenti della sua riflessione filosofica. Il progetto di Evreinov nasce dalla volontà di rinnovare l'impostazione metodologica nello studio teorico dell'arte. È il segno di un particolare rapporto che l'autore intrattiene con il suo paese di origine e con la sua tradizione culturale più recente. Proprio nei termini di questo rapporto egli ridefinisce la propria identità, sotto il profilo dell'autocoscienza intellettuale e filosofica. Si vedranno qui i modelli di riferimento taciuti sia per quanto riguarda la costruzione retorica del primo capitolo del trattato (*Che cos'è l'arte?* di L. Tolstoj), sia i rapporti, le connessioni e filiazioni possibili con le scuole di metodo critico: il formalismo e in particolare V. Šklovskij, la critica sociologica di ispirazione marxista, il freudismo e la sua ricezione in area russa negli anni Venti.

Sempre nel quarto capitolo si procederà all'individuazione delle categorie originali enucleate dall'autore, che funzionano come punti cardinali del suo sistema di pensiero, con particolare attenzione all'‘Io archetipico’ (*iskonnoe Ja*) e alla diade ‘arte della maestria’ – ‘arte della super-maestria’ (*masterstvo – sverch-masterstvo*). Ognuno di questi concetti è analizzato prima mediante una descrizione critica a partire dal trattato, poi nell'evoluzione complessiva del pensiero dell'autore. Le idee di Evreinov sono confrontate con quelle di autori coevi (in particolare V. Vejdle, N. Berdjaev, H. Bergson, G. Fedotov) o messe in relazione con elementi generali della filosofia morale massonica, a cui egli si era interessato proprio negli anni di elaborazione della *Rivelazione dell'arte*. Nel 1930 infatti, Evreinov si affilia alla loggia parigina di lingua russa Jupiter e opera all'interno del movimento massonico di emigrazione per un ventennio. Ad ogni modo, nonostante in questo lavoro si evidenzino alcuni collegamenti tra il trattato e il contesto relativo a queste società segrete, la mia ricerca rinuncia al tentativo di svolgere una lettura del trattato in chiave massonica. Un approfondimento specifico sul tema può essere rinviato a uno studio futuro, da realizzarsi grazie all'analisi di nuove risorse documentarie. Si conviene che, per la natura stessa delle fonti relative alla vita intellettuale delle logge russe a Parigi (quadro troppo frammentario, dispersivo e poco significativo delle fonti di archivio in merito al tema in oggetto) il ‘sottotesto massonico’ resta un'ipotesi critica difficilmente percorribile. Al compito di ricostruzione presiede pertanto una precisa scelta metodologica, che adotta come strumento primario di lettura quello del confronto diacronico con la prima stagione del pensiero di Evreinov e considera i materiali massonici consultati come strumento accessorio. In questo senso, mi limito a suggerire la possibilità di un'interpretazione del lavoro del nostro autore come l'approdo di una lettura psicanalitica e insieme esoterica del senso profondo dell'esperienza estetica.

Il quinto e ultimo capitolo ricostruisce la parte conclusiva del percorso verso la rivelazione dell'arte secondo Evreinov. Individuata la triade fenomenica su cui, secondo l'autore, si può descrivere l'atto di creazione e contemplazione dell'opera d'arte (data dallo ‘specifico’, dalla ‘funzione’ e dai ‘metodi’) si procede a un'illustrazione di questa originale decodifica. Si analizzano così temi cruciali come il rapporto dell'opera d'arte con il contesto storico, ovvero con la

realtà e con il tempo. Ci si sofferma quindi sull'analisi della temporalità come valore, valutabile come una teoria di tipo retrospettivo. Ciò può non sorprendere, se pensiamo all'interesse sempre mostrato da Evreinov per l'archeologismo teatrale, prima emerso grazie all'esperienza del Teatro Antico (1907-1912), in seguito sperimentato con la compagnia dei Théophiliens (1934-1935).

Il volume è arricchito da tre appendici: la prima riproduce gli schemi sul funzionamento dell'esperienza estetica che Evreinov include nella *Rivelazione dell'arte*; la seconda offre una bibliografia delle maggiori opere editte di Evreinov fino a oggi in Russia, inclusa un'ampia selezione della pubblicistica russa e di emigrazione; la terza fornisce una descrizione dello stato delle fonti, che si trovano disseminate negli archivi di diversi paesi.

Si è inserito infine un indice dei temi e concetti fondamentali, allo scopo di fornire sia una mappatura delle tematiche principali trattate nel libro, sia una classificazione, anche lessicografica, dei concetti originali sviluppati da Evreinov. Infatti, l'autore introduce talvolta neologismi – quando non ritematizza l'accezione di termini già esistenti – che divengono elementi funzionali del suo edificio teorico.

La ricerca tocca ambiti disciplinari diversi e tra sé comunicanti: sono state così tenute in considerazione l'analisi e la critica testuale, la storia del teatro russo del primo Novecento, la teoria teatrale e delle forme simboliche in genere, la storia del pensiero e della critica russi, senza perdere di vista, sullo sfondo, la storia della cultura dell'emigrazione della prima ondata, principalmente rispetto ad alcuni momenti del dibattito sull'arte emerso sulla stampa russa a Parigi. Il presente studio intende fornire una doverosa integrazione alla conoscenza del contributo che Evreinov, sia come artista che come teorico, ha apportato alla storia del pensiero estetico, della teoria e critica dell'arte, ma, più in generale, della cultura russa del Novecento.

PARTE PRIMA

NIKOLAJ EVREINOV
TEORICO DEL TEATRO E REGISTA

Capitolo primo

Una personalità artistica inafferrabile

1.1. *Panorama degli studi critici sull'autore*

L'eccentricità dell'artista nel contesto del primo Novecento teatrale è sottolineata da molti studiosi, tra cui S. Golub (1984: XVIII), per cui Evreinov è “un uomo di teatro come Mejerchol'd ma con un senso stanislavskiano della verosimiglianza nell'arte [...] fiero di essere il discepolo di nessuno, di definirsi un 'originale', è un 'aristocratico del teatro', un anti-Stanislavskiano e anti-Mejerchol'diano, un esteta e un popolarizzatore”¹. Fino a pochi anni fa si è spesso data una definizione ‘negativa’ della sua personalità artistica, ricavata attraverso le opposizioni tra la sua idea di arte e gli indirizzi coevi del naturalismo e del simbolismo scenici; spesso, tuttavia, le caratteristiche di questo confronto non vengono approfondite e rimangono allo stato di enunciato². Questa linea è seguita soprattutto dai biografi di Evreinov, come ad esempio Kannak (1992: 183), che scrive: “avversario sia del realismo, sia del simbolismo, allora dominanti sulla scena russa [...] insorgeva contro il carattere fotografico del *byt*”. In accordo con questa interpretazione è stata messa in evidenza l'irriducibilità dell'opera di Evreinov a un qualsiasi movimento artistico, senza invece individuare le componenti specifiche della sua opera, sul versante critico così come su quello pratico. Scrive ad esempio A. Tomaševskij: “la particolarità della sua opera, ma perfino della sua personalità, consiste nel fatto che è pressoché impossibile riferirlo a un qualche concreto ‘ismo’. In questo senso egli è quasi inafferrabile” (Tomaševskij 1993: 188).

Evreinov è stato certamente uno strenuo difensore della de-letterarizzazione del teatro, in opposizione all'estetica naturalista – per cui la rappresentazione scenica si trovava schiacciata sul testo letterario –, a favore dell'affermazione di una sua completa autonomia, fondata su un nuovo concetto di ‘teatralità’

¹ Ove non esplicitamente indicato, le traduzioni delle fonti secondarie e primarie sono a mia cura.

² Chunque abbia scritto di Evreinov ha rimarcato il suo credo ‘antinaturalistico’, come nella suggestiva descrizione di D'Amico (1942: 21), che lo ritrae come il “soldato della grande crociata antiverista”. In accordo con questa linea critica è stato sostenuto perfino che nessuno più di lui abbia avversato il naturalismo scenico nel primo Novecento russo, come scrive il suo contemporaneo S. Makovskij: “nessun altro più di Evreinov è stato il cecchino del nuovo teatro antinaturalistico” (Makovskij 2000: 505).

(*teatral'nost'*)³. Egli era del resto ben consapevole di non appartenere a un movimento artistico preciso. Scrivendo a G.V. Švarc e rievocando gli anni di formazione e 'iniziazione' all'arte, parla più volte di 'cammino solitario' e fissa icasticamente la mutevolezza della propria ricerca artistica nella metafora: "la mia arte è un gioco di nuvole. So che ieri, oggi e domani avrà sempre forme diverse" (SdM: 2)⁴. E ancora oggi, definito a ragion veduta "il personaggio più paradossale del secolo d'argento", si continua a ribadire il polimorfismo e la mutevolezza della sua esistenza teatrale (Vostrova 2011: 48).

La produzione di Evreinov come teorico, scrittore e artista è quantitativamente sterminata e tipologicamente varia e resiste ogni tentativo di schematizzazione: non si limita all'ambito teatrale, disciplina di cui ha praticato, esclusa la recitazione, tutte le forme, dalla drammaturgia, alla regia, alla ricerca storica e teorica. Come già S. D'Amico metteva pionieristicamente in rilievo, anche la sua teoria teatrale non è solo una riflessione sulla pratica scenico-drammatica ma dà invece il segno dell'interdisciplinarietà intellettuale del suo autore⁵.

1.1.1. La ricezione di Evreinov in prospettiva storica

La fortuna di Nikolaj Evreinov tra i suoi lettori e il pubblico ha attraversato alterne vicende sin dagli inizi della carriera, ovvero dalla prima metà degli anni Dieci. La ricezione dell'opera e del personaggio di Evreinov in Russia non è mai stata univoca e si caratterizza, durante il periodo in cui visse, per il fatto di tendere verso l'assolutizzazione dei giudizi, quando di segno positivo, quando di segno negativo, e quindi per una sostanziale bipolarità⁶. Da un lato si osserva

³ Nell'*Apologia della teatralità* Evreinov inveisce così contro l'arte naturalistica: "è giunto il tempo di far ritornare il teatro al suo significato più autentico. Non un tempio, né una scuola, né uno specchio, né una tribuna, né una cattedra deve essere il teatro (настало время возратить театру его истинное значение. Не храмом, школой, зеркалом, трубиной или кафедрой должен быть театр, *Ibidem*). L'invettiva di Evreinov contro il naturalismo scenico non si fermerà a questi proclami, ma si protrarrà per tutto il periodo della sua permanenza in patria. Nella sezione pragmatica del *Teatro per se stessi*, egli dedicherà alla posizione avversa al naturalismo un intero capitolo, cf. *Ob otricanii teatra (polemika serdca)*, pubblicato in N.N. Evreinov, *Teatr dlja sebja. Čast' II-ja. (Pragmatičeskaja)*, Sankt-Peterburg 1916, ora riedito in Evreinov 2002: 277-288.

⁴ Il documento è conservato in versione manoscritta e presenta un aspetto grafico molto disordinato: i numerosi segni di correzione, tra cancellature, sottolineature e riscritture ci informano della stesura travagliata del testo, evidentemente caro all'autore. Non sono riportate date.

⁵ "Nel *Teatro nella vita*, libro non già di studi teatrali ma di psicologia, l'autore non parla degli spettacoli che si danno sulle scene: parla, in genere, della vita morale e sociale" (D'Amico 1942: 20).

⁶ Di polarizzazione dei giudizi parlerà anche G. Vostrova, benché si basi sullo studio condotto da Lukov Val. A. (2004) e ne individua il motivo nel fatto che "le costruzioni di Evreinov erano eccessivamente vulnerabili se considerate come saggi critici di carattere scientifico" (Vostrova 2012: 186).

la tendenza ad asserire la validità e il rigore del suo lavoro, anzitutto teorico; tendenza critica, questa, che tenta di mettere in luce la sistematicità del pensiero, di difenderne la dignità nel campo delle discipline filosofico-teoretiche e di evidenziarne l'afflato innovativo. Dall'altro si registra la tendenza opposta, quando, pur senza mai disconoscerne il talento, lo si definì personaggio semiserio e dalle uscite paradossali, negandogli in tal modo valore e centralità nello scenario culturale russo delle avanguardie. In questo senso si ricorda un parere non privo di ironia pronunciato da V. Mejerchol'd⁷ nel 1929, quattro anni dopo l'abbandono della Russia da parte del regista ("adesso mi torna in mente un regista, da noi mai realmente riuscito con i suoi paradossali libri e articoli sul teatro, N.N. Evreinov", Mejerchol'd 1968: 204⁸). D'altra parte, osservando le tendenze di quella parte di critica che lo ha sostenuto, sembra emergere una sorta di 'complesso del riconoscimento'⁹, complesso che può in certi momenti aver contrassegnato anche il modo in cui lo stesso Evreinov si è sentito nei confronti del suo pubblico e della società in genere. L'eccessiva sicurezza di sé, il disprezzo dei giudizi altrui e l'arrogante ostinazione nell'affermare la novità

⁷ È noto come il celebre regista russo abbia sempre mostrato verso Evreinov un atteggiamento oscillante tra un ironico scetticismo – quando non un atteggiamento apertamente critico – e la dimostrazione di sentimenti di stima e considerazione. Di questo ci sembra una prova eloquente la proposta fatta da lui a Evreinov nel dicembre 1920, come direttore del Narkompros, di assumere la direzione artistica del nuovo teatro RSFSR-2. La proposta non venne accolta.

⁸ Come è naturale immaginare per un regista rimasto in Unione Sovietica che esprime un giudizio su un collega emigrato, Mejerchol'd allude poi alla convenienza, per l'artista, di vivere e operare a Parigi piuttosto che in Russia: la capitale francese è un luogo quanto mai adatto per realizzare concretamente l'idea di teatralizzazione della vita (*Ibidem*). Di contro, anche Evreinov non mancherà di riservare, molti anni più tardi, punte aspramente polemiche nei confronti di Mejerchol'd, soprattutto in relazione alla dibattuta questione della 'paternità' del recupero della Commedia dell'Arte nel teatro russo. Nella sua storia del teatro russo Evreinov attribuerà a se stesso il merito di aver riscoperto la Commedia dell'Arte riferendosi all'esperienza del Teatro Antico, in particolare al terzo ciclo, progettato ma mai messo in scena a causa della guerra, e dedicato proprio alla Commedia dell'Arte: "quel che noi direttori del Teatro Antico non eravamo riusciti a realizzare fu ripreso da Mejerchol'd, il quale fondò uno 'Studio' per applicare appunto i principi della Commedia dell'Arte" (Evreinov 1955: 392).

⁹ Relativamente alle influenze e alle contaminazioni reciproche tra Mejerchol'd ed Evreinov c'è chi ha rivendicato il primato, anche cronologico, delle idee evreinoviane su quelle di Mejerchol'd. T. Bajkova-Poggi ha denunciato l'appropriazione posteriore da parte di Mejerchol'd delle scoperte teoriche e pratiche di Evreinov, tra queste l'idea del primato della teatralità in scena ("Mejerchol'd 'pronto ad attingere il suo bene ovunque lo trovi' [Kugel'] fa sua, nel 1912, la teoria della teatralità e le resterà fedele") e il principio della semplificazione della scena, per cui, conclude la Bajkova, "Mejerchol'd si allinea alle tesi di Evreinov" (Bajkova-Poggi 1974: 17-18). Nel suo libro di memorie anche Lo Gatto dedica un capitolo intero ai rapporti tra i due registi e ai suoi personali ricordi, ne descrive le tensioni, ma evita di prendere posizione a favore dell'uno o dell'altro (cf. Lo Gatto 1976: 188-194).

delle sue idee (e l'epigonismo di quelle dei suoi contemporanei¹⁰), fanno sì che Evreinov sia nello stesso tempo il responsabile e la vittima della forte, spesso ingiusta ostilità nei suoi confronti.

Parlando dei giudizi dei contemporanei su Evreinov si distinguono due tipologie di fonti: da un lato quelle di taglio memorialistico (conoscenti o amici che attraverso ricordi personali e scritti autobiografici lo rievocano, trasmettendone le loro impressioni 'a caldo'), dall'altro, gli scritti e gli studi critici. Quanto l'atteggiamento dei contemporanei sia stato ambivalente ci è ben testimoniato da una serie di fonti a carattere memorialistico. Tra quelli che lo osteggiavano, A. Blok, dopo aver assistito nel 1912 a uno spettacolo al teatro dello Specchio Deformante, annotava nel suo diario che Evreinov è "un esempio lampante di quanto dannoso possa essere il talento, un cinismo esplicito di un'anima vuota" (cf. Annenkov 1991: 141). Ugualmente Andreev lo bollava come "amorale e dandy: una volta compreso il fondamento del teatro, la *teatralità*, da bel dame-rino qual è, se ne è fatto sfuggire un altro, la *moralità*" (*Ibidem*), oppure Efros, che non meno impietosamente lo accusava di "mentire costantemente e di prenderci sempre tutti in giro"¹¹. Delle impressioni ambivalenti che il regista suscitava rende bene conto il ricordo lasciatoci da A. Dežč (1966: 121):

¹⁰ Nell'articolo *Su alcuni termini correnti*, brillante intervento pubblicato sulla rivista "Žizn' iskusstva" in occasione della seconda edizione del *Teatro in quanto tale* (1922), che l'autore definisce non senza provocazione 'Vangelo', Evreinov si prefigge di dimostrare l'assoluta originalità della sua interpretazione del termine e del concetto di 'teatralità', non meno dell'antioriorità cronologica di questa 'riscoperta' rispetto ad altri operatori della scena, come G. Fuchs, che nello stesso periodo aveva voluto interpretare in modo del tutto nuovo la 'teatralità' ("il primato nell'aver riconosciuto la teatralità è solo mio" [приоритет признания театральности остается за мной]). Insieme a ciò intende mostrare come la sua scoperta si sia rivelata necessaria nella storia attuale del teatro, poiché ha ispirato nuove ricerche a registi coevi, tra questi a Mejerchol'd, del quale dice: "prima che comparisse sulla stampa la mia *Apologia della teatralità*, Mejerchol'd scriveva di come 'il Nuovo teatro nasce dalla letteratura', ma dopo la mia *Apologia della teatralità* scriverà che 'per salvare il Nuovo teatro dalla tendenza a divenire il servo della letteratura è essenziale restituire alla scena il culto del *cabotinage*'; dopo di che in tutta una serie di messe in scena egli si mostra zelante seguace della teatralità" (Мейерхольд до появления в печати моей 'Апологии театральности' писал о том, что 'Новый театр вырастает из литературы'... После моей 'Апологии театральности' В.Е. Мейерхольд уже пишет 'чтобы спасти театр от стремления стать слугой литературы, необходимо вернуть сцене культ каботинажа' вслед за чем, в целом ряде постановок являет себя уже рьяным... приверженцем театральности) e ha già dato origine a una tradizione di epigoni (tra questi Tairov, classificato da Evreinov come suo 'epigono talentuoso', che professa ora la 'teatralizzazione del teatro', ripetendo così secondo Evreinov le tesi del *Teatro in quanto tale*). Non solo, l'idea di teatralità come istinto di trasfigurazione è stata, sostiene, opportuna anche in prospettiva storica, poiché ha mostrato di intrattenere un legame profondo con l'arte del presente rivoluzionario, e proprio questo impone ai suoi oppugnatori di riconoscergliene il merito (Evreinov 1922c: 6-7).

¹¹ Cf. Lukov Val. Lukov 2004 (cit. da Vostrova 2012: 186).

ogni tanto mi capitava di incontrare Evreinov, e non riuscivo mai a liberarmi dai sentimenti contraddittori in lotta dentro di me. Conversare e discutere con lui era sempre interessante, ma spesso sorgeva in me un risentimento per come questo uomo di teatro pieno di talento disperdesse le sue energie in bazzecole, in paradossi azzardati e nullità variopinte, insomma in buona sostanza non crede in nulla e non conosce nessun ideale positivo.

Meno fazioso e invece meditato e lucido il giudizio di Miklaševskij, che riconosce l'importanza storica del contributo di Evreinov (cf. Kazanskij 1924: 60):

con la tendenza espressa da Evreinov si può e anzi si deve dissentire e ribellarsi, ma bisogna rendere giustizia al fatto che le sue teorie hanno radici profonde nella nostra epoca.

Sul versante dei ricordi più benevoli citiamo S. Makovskij (2000: 337), che riconosce la lunga durata e il costante fervore del percorso creativo¹², oppure Kugel' (1926: 203-204), cofondatore dello Specchio Deformante, che ricorda:

Evreinov aveva molta vitalità e soprattutto era brillante. Sapeva 'dare lo smalto', ovvero conferire ai pensieri altrui una forma acuta, e a volte sapeva ridere allegramente [...] con il passar del tempo cominciarono però a scorgere in lui tratti di arroganza, di altezzosità.

Su questa falsariga si inserisce il ricordo di Ettore Lo Gatto, che conobbe personalmente Evreinov a Parigi nel 1934, il quale, oltre a ravvisare analogie tra le 'fantasie' di Nikolaj e quelle di Remizov, che abitavano su due piani diversi della stessa palazzina di Rue Bouleau, definiva 'geniali' le sue teorie sulla teatralità nel contesto della filosofia teatrale di quegli anni. Una filosofia, quella, che nel giudizio di Lo Gatto mostrava a confronto con le teorie di Evreinov un carattere epigonico, giacché senza le sue idee sulla teatralità "vuoi o non vuoi, non sarebbero mai riuscite chiare quelle enunciate sia da Mehjerchol'd, sia da Tairov, oltre a quelle che ispirarono i fautori degli 'studi' del MChaT" (Lo Gatto 1976: 193).

Volgiamoci quindi ora alla ricezione critica dell'opera di Evreinov attraverso lo sguardo di quei contemporanei che si sono occupati di esaminare il suo operato. Due testi ci danno, in questo quadro, le coordinate principali della lettura di Evreinov negli anni Dieci, di segno opposto per quanto riguarda la valutazione del merito. Il primo è costituito da un intervento pronunciato da Ju. Ajčhenval'd al circolo artistico-letterario di Mosca nel marzo 1913 (*Letteratura e teatro [Letteratura i teat'r]*) e pubblicato lo stesso anno nella raccolta *Discussioni sul teatro (V sporach o teatre)*. Questo testo costituisce sì un'invettiva polemica rivolta contro l'arte del teatro, della cui esistenza si mette in discussione la legittimità ("esteticamente [il teatro] non può essere giustificato [...] Il teatro è un tipo di

¹² Di Evreinov parla in toni positivi anche il pittore Annenkov (cf. Annenkov 1991).

arte falso e illecito”, Ajchenval’d 1913: 12¹³) per proclamarne la fine e persino la negazione del suo stesso inizio¹⁴, ma rappresenta anche una feroce recensione al libro *Il teatro in quanto tale* di Evreinov, apparso in stampa l’anno precedente. La lettura che Ajchenval’d fa di quest’opera è acuta, poiché ne coglie i punti più deboli e contraddittori. Ajchenval’d rivolge la sua invettiva anzitutto contro la distinzione ontologica tra arte in genere e arte teatrale che Evreinov riconduce all’opposta finalità delle due pratiche: la prima tesa a trovare se stessi, la seconda finalizzata a divenire altri da sé¹⁵. L’individuazione di questa incoerenza – a parere di Ajchenval’d – nel ‘sistema’¹⁶ di Evreinov porta il critico a giudicarlo come teorico inattendibile, per la fumosità e l’inconsistenza dei passaggi logici (“si può e anzi si deve rimproverare [Evreinov] di non aver tratteggiato con sufficiente precisione la differenza tra teatro e arte”, *Ivi*: 32-33). L’osservazione di alcune incoerenze nelle costruzioni teoriche di Evreinov porta infine Ajchenval’d a imputargli la responsabilità di aver involontariamente teorizzato e decretato la

¹³ La lezione di Ajchenval’d si inserisce nel contesto culturale di quegli anni, in cui si dibatteva e ci si interrogava sui rapporti tra arte scenica e testo letterario. Il fronte dei professionisti della scena sosteneva la necessità di ‘riteatralizzare’ il teatro, di liberarlo dalla dipendenza dal testo letterario. L’intervento di Ajchenval’d invece, in chiara controtendenza rispetto a queste posizioni, si presenta come una strenua difesa della letteratura nei confronti dell’ingerenza e della presenza eccessiva del teatro drammatico (“non è il teatro che conviene liberare dalla letteratura, quanto la letteratura dal teatro”, *Ivi*: 28). La lezione di Ajchenval’d è dunque tesa a riaffermare la superiorità della letteratura sul teatro, che a differenza di questa, non è un’arte né libera, né autonoma e si trova quindi condannata, per sua stessa natura, a essere subordinata alla letteratura. Interessante osservare che Evreinov fu a sua volta un acuto detrattore di Ajchenval’d. A questo riguardo, vari sono i riferimenti polemici al critico sparsi nel *Teatro per se stessi*: quest’ultimo è infatti nell’analisi di Evreinov solo un accanito negatore del teatro, di cui purtroppo non ha colte l’essenza profonda e la matrice originaria “il teatro è qualcosa di assolutamente diverso da quello che intendono con questo termine i vari Ajchenval’d e Osyjaniko-Kulikovskij (Театр нечто совершенно отличное от того, что подразумевают под этим понятием гг. Айхенвальды и Освянико-Куликовские”, Evreinov 2002: 135). Poi dirà anche che il vero teatro non è nemmeno quello che intendono Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, che invece sono i veri responsabili dell’inizio del declino di questa arte, quindi della sua vera ‘negazione’ (*Ivi*: 277-288). Si osserva inoltre che la questione della legittimità di includere il teatro tra il consesso delle arti propriamente dette, quindi il problema teoretico di giustificarne l’appartenenza al linguaggio artistico *tout court*, è un motivo che interessa significativamente la riflessione di non pochi intellettuali dell’epoca, tra cui si ricorda M. Vološin e il suo saggio *I volti della creazione* (*Liki tvorčestva*, 1914).

¹⁴ “La fine del teatro è sopraggiunta perché il teatro non è neanche cominciato” (*Ivi*: 12).

¹⁵ Così Ajchenval’d cita testualmente Evreinov: “in teatro l’essenziale è non essere se stessi, mentre nell’arte è esattamente il contrario, è trovare se stessi” ... ma cosa hanno in comune queste due cose?!” (Ajchenval’d 1913: 32). È questa effettivamente una delle maggiori incoerenze concettuali del sistema di Evreinov negli anni Dieci. L’opposizione tra arte e teatro sparirà nell’evoluzione successiva del pensiero dell’autore.

¹⁶ Si utilizza la definizione data da B.V. Kazanskij.

caducità e l'inutilità dell'arte del teatro: ("dai suoi postulati discende non l'eternità, piuttosto la caducità del teatro, la sua vanità infantile e il suo carattere superfluo", *Ivi*: 33). L'intervento critico di Ajchenva'ld è teso a corroborare la tesi della 'ri-letterarizzazione' della letteratura; per questo la sua lettura di Evreinov non è considerabile come un giudizio critico oggettivo, ma piuttosto come un'operazione critica strumentale all'avanzamento del proprio punto di vista.

Una voce di encomio e ammirazione si leva invece dalla cerchia dei futuristi, come attesta la monografia di V. Kamenskij su Evreinov del 1917. Kamenskij riconosce a Evreinov il merito di aver fatto breccia, con il suo indecifrabile 'teatro per se stessi', in un momento di attesa messianica nella cultura russa, in cui la sete di assoluto e di eterno nell'arte aveva infine prodotto una stagnazione, e si avvertiva il bisogno di una parola nuova, che sconvolgesse i parametri di ricezione della creazione artistica finora generalmente condivisi (Kamenskij 1917: 58). Anche questa monografia, tuttavia, non è da vedersi come una valutazione sistematica dell'opera di Evreinov, quanto come entusiastica sottoscrizione delle tesi del regista, accolte da Kamenskij come un incitamento, teoricamente fondato, a mostrarsi in pubblico in atteggiamenti provocatori ed eccentrici, tipici dell'estetica comportamentale di alcuni futuristi russi. Così la teoria della teatralizzazione della vita veniva accolta con favore da Kamenskij, che appunto scrive: "ci siamo tutti accesi di fronte allo stesso desiderio di trasformare il mostruoso aspetto della vita in una bellezza inaudita e mai vista, e così abbiamo passeggiato per più di una ventina di città russe acconciati con il volto truccato e abiti colorati" (*Ivi*: 40). Va inoltre rilevato che nella monografia di Kamenskij, tutta concepita come un'apologia del suo oggetto di narrazione, compaiono alcuni errori e forzature, indici di una scarsa accuratezza nella ricostruzione del contesto storico-culturale¹⁷.

Nel periodo sovietico, la ricezione dell'opera di Evreinov viene sottoposta a interpretazioni talora mistificanti. La bipolarità che si è individuata come segno distintivo della ricezione assume i toni più estremi negli anni Venti. Sul fronte della 'critica denigratoria', scetticismo e svalutazione si registrano da parte di altri due contemporanei: V. Šklovskij e A. Efros. Il primo nega qualsiasi contributo di Evreinov alla storia dell'arte russa, affermando che "nell'arte non ha creato nulla di nuovo, ha solo incipriato il vecchio teatro" (Šklovskij 1921: 2).

Ancor più impietoso risulta il giudizio espresso da A. Efros in un articolo dedicato all'artista, pubblicato nel 1922 sulla rivista di critica teatrale "Teatral'noe obozrenie": Efros traccia qui un quadro pungente, dando una visione penetrante e spietata anche del profilo psicologico dell'artista. Pur riconoscendo al regista un talento eccezionale, lo rende oggetto di una critica serrata dai toni derisori quando si allude alle inclinazioni di una personalità nevrotica ("si contagia da

¹⁷ Ad esempio, Kamenskij sostiene che il Teatro Antico sia sorto in risposta all'intervento di Ajchenva'ld *Letteratura e teatro* comparso l'anno stesso nella raccolta *Discussioni sul teatro*. Si tratta chiaramente di una forzatura mistificante dal momento che l'intervento è del marzo 1913 allorché il Teatro Antico apre i battenti nel 1907 per chiuderli definitivamente nel 1912.

solo”, Efros 1921: 5). Crea infine per lui il neologismo ‘*evreinovščina*’ a intendere un complesso organico di comportamenti sociali anarcoidi, manifestazioni in pubblico e scelte professionali riconducibili al modello vivente rappresentato da Evreinov. Il punto più interessante, ma nel contesto del suo tempo anche offensivo del ritratto di Efros, consiste nel non voler riconoscere al regista e teorico un’appartenenza nazionale propriamente russa, mentre lo caratterizza come ‘*rossijskij*’¹⁸: secondo Efros, Evreinov non merita infatti di essere considerato esponente autentico della ‘grande cultura russa’, cosicché gli prefigura ironicamente, quanto profeticamente, una sua più appropriata e felice collocazione all’estero. Tuttavia, sempre secondo il critico, è proprio dalla disarmonica, quanto inconsueta e creativa combinazione di un provincialismo estremo con la volontà di occuparsi di problemi fondamentali (“ribolle su questioni di importanza cruciale”) che derivano sia l’unicità, sia la particolare attrattiva che questo personaggio esercita sul pubblico e sulla critica. Meno teso a sminuire il valore dell’artista, ma indicativo di un atteggiamento ugualmente scettico e derisorio è il giudizio di Kryžitckij (1928: 38), autore di una monografia dedicata ai maggiori registi del primo Novecento. Il biografo crea per Evreinov un’immagine verbale efficace e di notevole impatto visivo: “è stato colpito in un occhio da una lente di ingrandimento. Cosicché tutti gli oggetti acquisiscono in lui forme iperboliche”.

Le opinioni sin qui riportate, di carattere prevalentemente negativo e denigratorio, sono quelle che considerano Evreinov anzitutto per l’estetica del comportamento, cioè per il modo di apparire in pubblico, la personalità e la passione per il gesto parodico, e che non tentano di valutare questi aspetti separatamente dalle dimensioni pratica e teorica dell’opera.

In questo primo periodo sovietico, a fianco della tendenza denigratoria si assiste anche all’emergere di una tendenza valorizzante, apologetica. Sul versante della ‘critica favorevole’, si avvia in questo decennio una tradizione di studi monografici su Evreinov che si interrompe quasi immediatamente, come non è difficile comprendere, dopo la sua decisione di lasciare la Russia nel 1925, e forse ancor più in conseguenza della riconfigurazione dell’assetto politico con l’ascesa di Stalin e l’introduzione del realismo socialista nel 1934. Testimonianza di questa prima fase di riscoperta sono due studi, diversissimi nelle intenzioni e nelle finalità, così come nell’approccio analitico. A differenza dei giudizi denigratori finora esaminati, questi due studi operano una distinzione tra versante pratico e versante teorico dell’opera, scegliendo di svolgere un approfondimen-

¹⁸ Scrive Efros: “è una persona russa fino all’inverosimile (*rossijskij*), fino al più profondo provincialismo, fino quasi ad arrivare al *mauvais ton*” (Ivi: 6). L’aggettivo *rossijskij*, pressoché intraducibile in italiano se non con una perifrasi, è da distinguersi dall’aggettivo *russkij*. *Russkij* (‘russo’) denota una persona di etnia, nazionalità e lingua russa, a differenza di questo *rossijskij* presenta invece un’accezione semantica più estesa ed è rispetto a *russkij* inclusivo: *rossijskij* si riferisce infatti sia ai russi autentici (*russkie*), sia a tutti i popoli di cittadinanza russa e poi sovietica che appartenevano ad altre etnie e culture, ovvero ai popoli non etnicamente russi che però componevano l’impero zarista e poi l’Unione sovietica (ci riferiamo quindi a quelli del Caucaso, dei paesi baltici e dell’Asia centrale).

to specifico solo del secondo. Il primo studio in ordine temporale *Il problema della teatralità. La naturalezza di fronte al giudizio del marxismo (Problema teatral'nosti. Estestvennost' pered sudom marksizma, 1923)*, di Ja. Brukson¹⁹, si presenta come un'apologia della teoria della teatralità all'interno di una sua giustificazione in chiave marxista. Lo studio è da vedersi come un'autentica manipolazione teoretica del pensiero di Evreinov e come un interessante tributo al marxismo-leninismo; per queste ragioni tuttavia non può valere come interpretazione affidabile del pensiero di Evreinov, sebbene ce ne restituisca uno scorcio significativo. Il contributo di Brukson è importante, però, perché sottolinea la connessione esistente tra le teorie sulla teatralità di Evreinov e il contesto socio-culturale post-rivoluzionario. Questo rapporto era per altro già stato reso evidente da P.M. Keržencev nel 1918, quando nel suo *Il teatro creativo (Tvorčeskij teatr)* aveva utilizzato proprio il concetto di 'istinto di teatralità' come spunto per l'elaborazione del programma teorico per un nuovo teatro proletario²⁰. Brukson ci fornisce quindi un'interpretazione della teatralità astratta e ideologizzata, ma non del tutto impropria: la teatralità sarebbe una funzione dell'organizzazione dello spazio da parte dei gruppi sociali, per cui essa si rivelerebbe essere, in ultima analisi, il binario di ricongiungimento tra le cose, da un lato, e le relazioni tra comparti sociali specifici, dall'altro, un modo di stare nella società e di organizzarvi il proprio spazio vitale²¹.

Analoghe riprese del pensiero di Evreinov in senso strumentale si riscontrano all'interno dell'acceso dibattito sull'arte, la politica e la cultura, che si svolse principalmente sulla stampa russa negli anni 1922-1924. Nel periodo che segue il varo della NEP numerose furono le organizzazioni e le associazioni di intellettuali e scrittori²² che promossero modelli di arte e di cultura omologhi alle tesi di partito. Al centro di questa arena di elaborazioni e discussioni teoriche era il problema di creare una nuova cultura proletaria. In questo contesto la 'teatralità' risuonò in diversi scritti propagandistici di intellettuali e operatori della cultura portavoce del leninismo e del produttivismo, a volte senza un riferimento esplicito al suo autore e in modo generico (come in L. Trockij²³) –, a volte, invece, con

¹⁹ J.B. Brukson fu uno storico e teorico delle arti visive, in particolare di teatro e cinema. Di lui risultano pubblicati i seguenti studi: *Zadači istorii i tehnika teatra. Rukovodstvo dlja ljubitelej sceničeskogo iskusstva*, Sankt-Peterburg 1911, *Tvorčestvo kino*, Leningrad 1926, *Imperialističeskie bloki*, Moskva-Leningrad 1930.

²⁰ Cf. *infra*, nota 30.

²¹ Scrive Brukson: “partecipando dell'organizzazione dello spazio, ovvero del farsi delle cose [...] la teatralità penetra anche nelle relazioni tra gruppi sociali [...] Dalle cose alle relazioni tra gruppi sociali: ecco qual è il percorso della teatralità” (Brukson 1923: 31).

²² Per citarne alcuni ricordiamo i *Fratelli di Serapione (Serapionovy Brat'ja)*, il gruppo Oktjabr', Pereval e Lef.

²³ In quegli anni di accesa discussione sulla necessità e le forme di esistenza di un'arte del proletariato, scriveva Trockij: “solo l'arte collettiva delle più ampie fasce della popolazione, grazie al coinvolgimento della fantasia artistica, dell'immaginazione creativa, dell'iniziativa artistica, può gradualmente [...] portarci sulla strada di nuove

un intento dichiaratamente polemico. È il caso di B. Arvatov²⁴, che sul terreno dello scontro ideologico tra programmi di cultura fu uno dei suoi più agguerriti oppositori e che volle chiarire in un articolo la differenza di concezioni tra Evreinov e i produttivisti: “tra Evreinov e i produttivisti c’è la stessa differenza che esiste tra quei treni che da una stessa stazione partono verso le direzioni più disparate” (Arvatov 1922). A due anni di distanza, il teorico produttivista ribadiva ancora: “trasfigurare il quotidiano, ecco che cosa vuole Evreinov. Costruire in maniera opportuna il quotidiano, ecco cosa riescono a fare quelli del Lef” (Arvatov 1923: 21) A fronte di queste puntate polemiche mirate a comprovare il carattere antistorico delle idee di Evreinov, questi replicava prontamente e utilizzava a tale scopo proprio le argomentazioni del suo eseguita marxista (Ja. Bruksion)²⁵.

Il secondo testo, *Il metodo del teatro: analisi del sistema di Evreinov (Metod teatra: analiz sistemy Evreinova, 1925)* di B.V. Kazanskij, è invece la prima vera esegesi della produzione teorica di Evreinov del periodo russo. La novità dello studio di Kazanskij, che rende quest’opera unica nella letteratura critica sull’autore fino al periodo postsovietico, è il taglio non biografico, ma strettamente analitico. Kazanskij ricostruisce l’evoluzione della personalità artistica e del pensiero di Evreinov, fornendo un’illuminante interpretazione delle idee. Anche lo studio di Kazanskij presenta a momenti toni estremistici (come dimostra una delle prime asserzioni: “in un modo o nell’altro è da lui che deriva tutta l’ideologia del nuovo teatro, e persino la nuova concezione del teatro è legata al suo nome”, Kazanskij 1925: 4) e il suo sforzo interpretativo è talora quasi una reinvenzione del pensiero di Evreinov. Si tratta comunque di un contributo fondamentale alla conoscenza delle teorie sulla teatralità di Evreinov negli anni Dieci, cui Kazanskij offre una preziosa chiave di lettura. La teatralità è da lui esaminata in base alle funzioni e agli effetti che produce; essa sarebbe uno strumento per valorizzare le qualità apparenti e sensibili di un’opera d’arte, così come di un comportamento, e avrebbe il fine di intensificare l’emozione dell’esperienza estetica, o di rendere un messaggio, di qualsiasi natura esso sia, in grado di fare maggiore presa sul pubblico²⁶. La teatralità sarebbe così per Ka-

forme, spiritualizzate, nobilitate e penetrate da una teatralità collettiva” (cf. Evreinov 1923b. Nuovamente pubblicato in Evreinov 2005: 269).

²⁴ B.I. Arvatov (1896-1940) fu un importante teorico ‘produttivista’ dell’arte e della cultura. Dal 1923 fece parte della redazione della rivista “Lef”, organo di stampa dell’omonimo centro di discussione teorica, voluto e coordinato *in primis* da V. Majakovskij. Il Lef, che per compito aveva quello di teorizzare e programmare un’arte che fosse coerente con la Rivoluzione, raccolse al suo interno gruppi di vario orientamento estetico (futuristi, formalisti, produttivisti), accomunati dal principio unificante dell’arte come ‘costruzione della vita’ (žiznestroenie). Per quanto riguarda il dibattito che avveniva sulle riviste di cultura sulle avanguardie e in particolare sul Lef, si veda Spindel 1977: 30-41.

²⁵ A questa replica ai produttivisti, e in particolare ad Arvatov, è interamente dedicato un articolo di Evreinov, si veda Evreinov 1922.

²⁶ Scrive Kazanskij: “Nella storia, senza la persuasività teatrale, a quest’ora non sarebbe mai riuscito [a convincere gli altri] né un santo, né un profeta, né un predicatore” (*Ivi*: 48).

zanskij correlata all'‘effetto’ (*vozdejstvie*) che suscita sullo spettatore. Questa intuizione critica gli permette di dare una lettura dinamica della teatralità come strumento di rilevazione delle componenti qualitative di un fenomeno artistico: ridefinita come ‘metodo dell'apparire’ (*metod javlenija*), la teatralità viene proiettata su un piano di discussione gnoseologica sui rapporti fenomeno-noumeno: l'effetto da lei provocato sullo spettatore diviene, secondo Kazanskij, strumento privilegiato di conoscenza dell'essenza di un fenomeno e delle sue componenti. La teatralità è quindi per lui ‘metodo di rilevazione’ (*metod obnaruženija*), possibilità di riscontro dei dati, in questo caso di natura estetico-rappresentativa²⁷. Lo studio di Kazanskij verrà in seguito riutilizzato da Evreinov stesso per dare fondamento a un passaggio logico della sua nuova teoria dell'arte, elaborata nel periodo dell'emigrazione²⁸.

Tra le valutazioni positive della riflessione teorica di Evreinov va annoverato anche il parere espresso da K. Miklaševskij nell'*Ipertrofia dell'arte* (*Gipertrofija iskusstva*, 1924): considera le idee di Evreinov attuali e tali da rivelare le aspettative della società in quell'epoca storica. Il riferimento a Evreinov si inserisce all'interno di un'analisi di un momento storico-culturale particolare, quello dei primi anni Venti, in cui Miklaševskij riscontra una presenza dilatata e ipertrofica dell'arte nella società; in questo quadro il teorico della teatralizzazione della vita gli appare un pensatore acuto e sensibile, che ha captato aspirazioni profonde della società del tempo (*Ivi*: 31). Come lui, anche E.A. Znosko-Barovskij (1925: 320), autore di una storia del teatro russo moderno, individua in Evreinov una delle figure più significative del Novecento teatrale di inizio secolo, e gli riconosce il merito di aver costruito un intero sistema filosofico.

Dal 1925, quando Evreinov lascia la Russia, l'oblio se non l'aperta denigrazione e la condanna cadono su di lui. Il periodo più infausto è quello compreso dagli anni Trenta agli anni Sessanta. Nella *Storia del teatro sovietico* (*Istorija sovetskogo teatra*) del 1933 i giudizi su di lui sono pesanti e tradiscono già un chiaro orientamento ‘dall'alto’: la *pièce* di Evreinov *Ciò che più importa*, in particolare, è vista come una sottoscrizione dell'ideologia del ‘fascismo borghese’, e il grande successo che essa riscosse in Occidente viene motivato alla luce delle argomentazioni “fasciste e reazionarie della *pièce*”²⁹. Se nella prima edi-

²⁷ Chiarisce Kazanskij: “la teatralità è una categoria puramente formale, a suo modo universale, è un ‘principio di relatività’, un generale e trascendentale *metodo dell'apparire* o di rilevamento di un significato, cioè quel rapporto fondamentale e risolutivo tra numeratore e denominatore che definisce la forza reale e la grandezza di ciascun fenomeno nel mondo umano, la sua valuta, giorno per giorno” (*Ivi*: 49).

²⁸ Cf. *infra*, § 5.5.

²⁹ Della *pièce* si prende di mira soprattutto la dottrina evreinoviana dell'‘intimizzazione del socialismo’. Secondo questa idea, mediante una consolatoria trasfigurazione dell'attore si possono realizzare sul piano morale i principi del socialismo, il quale invece si occuperebbe – per Evreinov – di assicurare solo beni materiali, e non di educare l'individuo allo sviluppo delle qualità morali. Per questo motivo, secondo il critico sovietico, Evreinov con questa *pièce* farebbe una “critica fascista al socialismo” (Rafalovič 1933: 214).

zione della grande enciclopedia sovietica a Evreinov si dedica una piccola voce (Bucharin *et al.* 1932: 122), nella seconda, di un ventennio più tardi (Vavilov, Vvedenskij 1952), il suo nome è escluso e ricomparirà solo nell'enciclopedia teatrale del 1963, dove la sua opera viene denigrata come "espressione di un atteggiamento soggettivo e idealistico", il cui autore "rifiuta di vedere nel teatro un mezzo di raffigurazione della realtà oggettiva" (Markov 1963: 618). In termini ugualmente negativi è giudicata la sua opera dal critico sovietico e storico del teatro A. Anasta'sev (1953: 6), che lo inquadra prima come "teorico reazionario", colpevole assieme a Vjačeslav Ivanov e Jurij Annenkov di aver condotto un'attività antipopolare, tacciandolo infine di formalismo, nell'accezione dispregiativa che l'etichetta conobbe nel periodo sovietico³⁰. In questi anni l'operato di Evreinov non appariva giustificabile, dal momento che il nuovo dogma del realismo socialista era quello di riflettere la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario e di forgiare i modelli ideali del 'nuovo' cittadino sovietico.

Dopo il disgelo, negli anni Settanta, benché lo si ignori ancora nella terza edizione della *Bol'shaja Sovetskaja Enciklopedija* (Prochorov 1969-1978), comincia una prima fase di riscoperta, che dura fino a pochi anni dopo la caduta dell'URSS: si riaffaccia l'interesse per Evreinov, ma si producono essenzialmente studi di taglio biografico-documentario sul periodo russo. Per questa fase si può fare riferimento allo studio di D. Zolotnickij (*Zori teatral'nogo oktjabrja*), alle pagine dedicate a Evreinov nella *Storia del teatro russo drammatico* del 1987³¹, al contributo di Barboj, uno tra i primi a condurre un'analisi obiettiva delle teorie del regista e a riconoscere i meriti della sua nuova filosofia teatrale (Barboj 1988: 16-17) e a V.T. Babenko (*Arlekin i P'ero. N. Evreinov, A. Vertinskij. Materialy k biografijam i razmyšlenija*, 1988). Dopo la perestrojka, si tenta qui una spiegazione dell'oblio caduto sull'autore in patria, e si denuncia l'assenza dei suoi libri nelle biblioteche statali. La ricostruzione di Babenko risulta tuttavia incompleta poiché si ferma al 1925, anno dell'emigrazione. Si segnalano inoltre, nei primi anni Novanta, le pagine di A. Tomaševskij sulla drammaturgia di Evreinov³² e il breve contributo di Arpiškin (1993: 80-84) sui rapporti con

³⁰ Anche Keržencev, che al regime si era allineato subito ed era stato l'ideologo del nuovo teatro proletario sovietico, viene attaccato da Anastas'ev. Ad ogni modo, il critico opera una giusta riflessione quando paragona V. Ivanov ed Evreinov, indicando come le teorie dei due avessero per scopo quello di strappare il teatro dal popolo e dalla realtà e di privarlo della sua forza di educazione alle idee (cf. *Ivi*: 9-10).

³¹ Cf. Dubnova, Fel'dman, Pavlova 1987: 346-348, 351-352, 390-391, 534-535. Secondo la ricostruzione di Ryženkov, la riscoperta di Evreinov in patria comincia proprio con l'"articolo" comparso nella storia del teatro drammatico del 1987 che "anticipa un pieno ritorno del nome di Evreinov nella storia della cultura russa", benché non si tratti di un articolo ma di una serie di riferimenti sparsi (cf. Ryženkov 2011, <<http://www.dissercat.com/content/nikolai-nikolaevich-Evreinov-v-kulturnoi-zhizni-rossii-iz-arubezhya>>).

³² Quella di A. Tomaševskij è la prima pubblicazione importante in Russia di materiale di archivio, la *pièce I passi della nemesi* (Šagi nemezidy) scritta negli anni 1936-1937 sugli orrori dei processi staliniani e pubblicata per la prima volta a Parigi

Majakovskij all'interno della polemica post-simbolista. Infine, di particolare interesse risulta lo studio di A. Etkind sulla ricezione della psicoanalisi in Russia, dove si analizza l'opera del regista in Russia, alla luce dell'incidenza delle scoperte freudiane (*Eros nevozmožnogo: istorija psichoanaliza v Rossii*³³).

Il merito di questi studi è stato principalmente quello di cancellare dall'immagine dell'autore le mistificazioni compiute dagli intellettuali sovietici e di restituirgli dignità e visibilità nel contesto del teatro russo del primo Novecento. V. Babenko propone una prima spiegazione del destino infausto toccato al regista nell'ambito della critica russa degli anni sovietici³⁴. Sempre in questa fase, lo rivaluta qualche anno più tardi G.B. Titova (1995: 50), che nel suo lavoro sul costruttivismo teatrale scrive: "la concezione della 'teatralizzazione della vita' avanzata da Evreinov esercitò una fortissima influenza non solo sull'arte contemporanea, ma su tutto il teatro del XX secolo". Nel frattempo all'estero si producono studi più corposi e significativi sull'autore, come la monografia a cura di studiosi dell'Institut des Études Slaves della Sorbona (Abensour 1981), in cui si prendono in esame aspetti diversi dell'opera, sebbene, stranamente, si lasci ancora fuori dal campo d'indagine il lungo periodo dell'emigrazione francese³⁵.

All'estero, altri due importanti contributi sono stati infine forniti dai ricercatori americani S.M. Carnicke e S. Golub: il primo è volto a chiarire la posizione di Evreinov nel primo Novecento teatrale russo e a indagare l'istinto di teatralità attraverso la drammaturgia degli anni Dieci (*The Theatrical Instinct. N. Evreinov and the Early Russian Theatre of the 20th century*) il secondo è mirato a un'analisi delle peculiarità dello stile teatrale di Evreinov (*N. Evreinov. The Theatre of Paradox and Transformation*). Si ricorda inoltre il contributo di C. Collins, che ha ripubblicato in traduzione inglese cinque commedie di

(Evreinov 1956). L'opposizione al regime staliniano emerge chiarissima, per questo la *pièce* viene pubblicata in un momento in cui la Russia aveva già in parte preso coscienza dei crimini dello stalinismo. La commedia appare sulla rivista "Sovremennaja dramaturgija" significativamente decurtata, cosa che Tomaševskij giustifica con motivi di mancanza di spazio sufficiente sulla rivista (Tomaševskij 1990: 220).

³³ Etkind analizza i riferimenti e gli elementi freudiani nella drammaturgia di Evreinov fino agli anni Venti e li giustifica storicamente, poiché li vede come parte di un clima culturale generale in Russia di interessamento per la psicoanalisi, (Etkind 1993: 148-159).

³⁴ "Sono sicuro che non lo hanno dimenticato perché non meritasse la nostra memoria. Le ragioni sono altrove: non molto tempo dopo l'affermazione del potere sovietico [Evreinov] se ne è andato in occidente. Lì visse a lungo. Ebbe successo. Fu vicino ai circoli massonici. Ebbe sempre un atteggiamento ostile nei confronti dello stato sovietico. Non aveva serie intenzioni di tornare [...] evitò di essere imprigionato nei lager staliniani, ma venne etichettato come traditore. Ecco un'altra ragione, oggi ancor più importante: in un'epoca di generale entusiasmo per l'ideologia e la politica Evreinov dava vita a un'arte non politicizzata" (Babenko 1993: 10).

³⁵ La circostanza è singolare, dal momento che a Parigi si conserva presso il Département des Arts du Spectacle della Bibliothèque Nationale un fondo interamente dedicato a Evreinov, ricco di materiale inedito tra *pièces*, scritti teorici, scambi epistolari e altro ancora.

Evreinov e giudicato l'autore come "uno dei tre, quattro o cinque maggiori registi russi" (Collins 1973: XI)³⁶.

Alcuni studi stranieri, a differenza di quelli russi, hanno avuto il merito di evidenziare il carattere anticipatorio delle ricerche di Evreinov³⁷, di mettere in rilievo certe connessioni poi riprese nei più recenti studi di area russa (Semkin 2000a) con artisti o teorici coevi o posteriori, tra cui spicca l'analogia con J. Huizinga. In merito a questo parallelo è stato messo in luce come Evreinov abbia anticipato le tesi di Huizinga rispetto alla sua concezione del gioco come trasformazione e fondamentale principio istintuale nell'uomo, in una teoria della cultura che diviene isomorfa a una teoria dell'istinto ludico³⁸. In questo quadro critico si segnalano ancora due importanti contributi dedicati ai rapporti tra Evreinov e Pirandello: il primo, di O. Hildebrand, è un impegnato tentativo di chiarire l'influenza che Evreinov ha esercitato negli anni Venti su Pirandello³⁹ (sulla drammaturgia, come sulla concezione del teatro in genere), affermando il carattere 'derivativo' del periodo finale dell'opera di Pirandello rispetto all'artista russo. Il secondo studio, di T. Pearson (1987), si occupa invece di evidenziare le analogie tra i due drammaturghi, senza stabilire un primato dell'uno sull'altro o un rapporto di influenza e contaminazione. Il primo studioso di area

³⁶ Sicuramente anomala e poco chiara l'attribuzione alle *pièces* della qualifica di 'moderne' da parte del curatore. La medesima introduzione alle *pièces* è stata pubblicata in "Russian Literature Triquarterly", 2, (1972), Ann Arbor (373-398).

³⁷ Così allude la Carnicke al carattere pionieristico di certe intuizioni di Evreinov: "l'opera di Evreinov riflette la fase straordinariamente attiva del teatro russo del primo Novecento e anticipa molti dei più importanti sviluppi avvenuti nella seconda metà del Novecento" (Carnicke 1989: 25). Non diversamente, Abensour riguardo alle sue idee sosteneva che: "si sono diffuse nella cultura generale per poi divenire luoghi comuni, poiché hanno aperto la strada a impieghi vari, come lo psicodramma per lo psichiatra e le grandi feste di massa organizzate per i regimi totalitari. [...]. Le sue intuizioni sono cadute nell'oblio" (Abensour 1987: 468).

³⁸ È di nuovo la Carnicke a riportare l'attenzione su questa analogia, in particolare rispetto al fatto che sia la teatralità per Evreinov, sia il gioco per Huizinga costituiscano dei 'concetti taciti' che resistono a ogni tentativo di analisi e di interpretazione logica (Carnicke 1981: 103). Il raffronto con Huizinga andrebbe comunque approfondito. Sebbene l'onnicomprendività del concetto di gioco ("Ogni azione umana appare un mero gioco", Huizinga 2002: 3) rispecchi l'onnicomprendività del concetto lato di teatro ("Ogni minuto è teatro" [каждая минута – театр], Evreinov 2002: 149), tra i due c'è una differenza sostanziale: interpretando la storia della cultura *sub specie ludi*, per Huizinga il gioco è isomorfo alla cultura, per Evreinov non vi è relazione esplicita tra la cultura e l'istinto teatrale, e la sua riflessione teorica si inquadra in un disegno diverso.

³⁹ Lo studio di O. Hildebrand è pionieristico, come lei stessa osserva ("questa prova di un profondo interesse per le idee di Evreinov è stata completamente trascurata nella letteratura su Pirandello") e scaturisce dalla volontà di rispondere a un quesito, ovvero: "come Pirandello, la cui fama mondiale poggia principalmente su una pièce scritta contro il teatro e ovvero *Sei personaggi in cerca di autore*, poteva essere attratto da Evreinov, probabilmente il più convinto apologeta del teatro e della teatralità nella storia della scena moderna" (Hildebrand 1983: 107-108).

rusa a sottolineare il carattere pioneristico e anticipatorio delle teorie sul teatro e sulla creazione di Evreinov è stato V.V. Ivanov, direttore dell'Istituto di Storia dell'arte di Mosca (*Institut Iskusstvoznanija*), che non solo ricorda la connessione con Huizinga, ma mette in luce il filo rosso che lega la sua teoria dell'‘istinto teatrale’ con le più recenti ricerche sulla teoria della carnevalizzazione e sui procedimenti del capovolgimento comico di M. Bachtin⁴⁰. Per lo studioso si tratta di una anticipazione dal carattere paradossale, poiché “quelle idee, che in seguito si costituiscono in sistemi ordinati, erano apparse prima in forme eccentriche e di ‘smorfie’” (Ivanov 1995: 137). È proprio V. Ivanov a inaugurare in Russia un filone di riflessione sull'eredità teorica di Evreinov, volto a cogliere il suo rapporto con l'antropologia teatrale e l'antropologia in genere, un filone ripreso negli ultimi anni da altri ricercatori che non hanno tuttavia offerto nuove intuizioni critiche di rilievo⁴¹.

Tutti gli studi passati in rassegna hanno dato ragione di come la vasta opera di Evreinov abbia dato luogo, se non a una ‘tradizione’ vera e propria con tanto di figure epigoniche, a una sorta di ‘concettosfera’, costituita dalle sue concezioni estetiche e dal suo originale sistema di pensiero, ancor più che dalle sperimentazioni pratiche, ossia la drammaturgia e le regie. L'impronta che Evreinov ha lasciato su altri studiosi venuti dopo si è avuta innanzitutto sul piano teorico, critico e filosofico. Può non essere casuale, ad esempio, che V.E. Chalizev nel suo ampio lavoro (*Drama kak javlenie iskusstva*) prospetti un'interpretazione della teatralità fortemente influenzata dal pensiero di Evreinov, sebbene più sofisticata nell'impostazione strutturale⁴².

I contributi sin qui menzionati mostrano infine un ulteriore dato comune: non danno conto in misura significativa del periodo dell'emigrazione, sul quale si forniscono notizie frammentarie e imprecise. È emblematico il fatto che S.M. Carnicke, nel suo ricco e accurato studio, rivolga tutto il suo interesse di ricerca sul periodo russo, rammentando solo sporadici episodi fondamentali dell'opera di emigrazione: giustamente osserva che “nella parte successiva della sua vita, Evreinov indirizzò le sue energie nella ricerca, senza più dare enfasi alle sue teorie del teatro, ma piuttosto occupandosi di storia” (Carnicke 1989: 24), enumera le storie del teatro da lui scritte negli anni Quaranta, ma non menziona la

⁴⁰ Scrive Ivanov: “Nell'‘istinto teatrale’ di Evreinov si è manifestata la stessa intenzione della cultura del XX secolo, che si è dispiegata nell'*homo ludens* di Huizinga e nella carnevalizzazione di Bachtin. L'intuizione di Evreinov è semplicemente straordinaria” (Ivanov 1995: 137).

⁴¹ In questo senso è sufficiente vedere Vostrova 2012.

⁴² Chalizev distingue infatti tra una ‘teatralità dell' *autorivelazione*’ (“teatral'nost' *samoraskrytija*”) e una ‘teatralità dell' *autotradimento*’ (“teatral'nost' *samoizmenenija*”). Quest'ultima è “legata al fatto che l'individuo per volontà sua personale trasfigura se stesso, e a coloro che lo circonda non dimostra nulla di ciò che egli è in realtà (Chalizev 1978: 14-15). Il parallelo con Evreinov, cui Chalizev accenna solo oltre e in modo sommario, è piuttosto lampante. In particolare è evidente l'analogia con la distinzione avanzata da Evreinov in *La nuova maschera* [*O novoj maske*] tra maschera psicologica (diventare altro da sé) e maschera pragmatica (divenire se stessi), cf. Evreinov 1923.

più grande e conclusiva opera, il trattato *La rivelazione dell'arte*, che, oltre un decennio prima delle sue storie del teatro, segna invece il vero inizio dell'intenso periodo di ricerca, e storico-documentaria, e teorica o critico-filosofica, consacrandolo, a posteriori, come filosofo dell'arte *tout court*.

In Russia, il processo di vera riscoperta dell'artista comincia a qualche anno di distanza dalla caduta dell'impero sovietico. È infatti in questo periodo che ci si accosta alla sua opera senza subire l'influenza di un punto di vista politico egemonizzante, mentre la distanza storica permette una visione più oggettiva. Possiamo parlare in questo caso di una seconda fase di riscoperta dell'autore, che risulta essere ancora oggi in corso. A fianco della riabilitazione del valore storico dell'opera e del tentativo di fornire un'interpretazione e una collocazione quanto più appropriate, questa fase è caratterizzata anche da un massiccio lavoro di recupero di materiale inedito e risorse documentarie dai fondi d'archivio a lui dedicati. In questo quadro sono stati 'riesumati', in particolare grazie a V.V. Ivanov, scambi epistolari, *pièces*, scritti teorici e autobiografici inediti⁴³. La neonata attenzione per i materiali d'archivio ha permesso di scoprire ambiti disciplinari dell'opera finora ignorati, come la prosa critica di emigrazione. Segno di questo nuovo interesse sono una pubblicazione del 2004 curata da I. Ćubarov di conferenze tenute da Evreinov nei circoli massonici russi di emigrazione e il trattato di teoria dell'arte *La rivelazione dell'arte*, pubblicato integralmente per la prima volta nel 2012 a mia cura (Evreinov 2012). Del trattato esistevano già due edizioni non scientifiche parziali (Evreinov 2004⁴⁴ e Fomin 2008⁴⁵).

Negli ultimi anni inoltre, non solo ci si volge al materiale d'archivio per restituire la luce a zone dell'opera rimaste in ombra, ma si rivaluta quella già pubblicata e conosciuta, riproponendola in forma restaurata, curata e commentata:

⁴³ In questo contesto hanno visto la luce innanzitutto, in ordine cronologico, alcuni scambi epistolari (quello con V. Kamenskij prima, curato da A. Tomaševskij ed edito per "Sovremennaja Dramaturgija" nel 1990, poi quelli con i coniugi Rakitin e con Ju. Sazonova, editi e curati da V.V. Ivanov per un prestigioso almanacco di recente realizzazione, dedicato alla storia del teatro russo e curato dall'Istituto delle Arti di Mosca [*Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otečestvenogo teatra*, Moskva 2000 e 2004]), i testi della lezione *Teatro e patibolo* in edizione commentata da V. Ivanov, alcune *pièces* scritte in emigrazione come *Amore al microscopio* e *Il lavoro dell'amore. Radio-bacio (Rabota ljubvi. Radio-poceluj)* del 1926, infine la pubblicazione di importanti monografie di taglio memorialistico conservate nel fondo N. Evreinov presso l'archivio RGALI di Mosca, come il libro di memorie sulle esperienze al teatro dello Specchio deformante (Evreinov 1998).

⁴⁴ Il frammento della *Rivelazione dell'arte* qui pubblicato è stato selezionato in quanto trattasi di una versione elaborata di un omonimo intervento pronunciato, assieme agli altri ivi pubblicati, nelle logge russe e francesi a Parigi. Di conseguenza, la pubblicazione di Ćubarov non è mirata a portare alla luce il trattato o parti di esso (di cui infatti non si chiariscono né circostanze né si forniscono dati) e si inserisce piuttosto in un progetto di differente taglio divulgativo.

⁴⁵ In questo caso, alcune pagine del VII capitolo del trattato sono pubblicate da Fomin all'interno di una miscellanea consacrata all'anniversario del 180esimo anno dalla nascita del filosofo Fedorov.

nel 2002 in un progetto editoriale dal titolo *Il demone della teatralità (Demon teatral'nosti)* sono stati riediti in un organico compendio gli studi-manifesto degli anni Dieci *Apologia della teatralità, Introduzione al monodramma, Il teatro in quanto tale* e *Il teatro per se stessi*. Nel 2003 a Odessa è stato riedito *Il teatro in quanto tale* in un'edizione curata da A. Bokanurskij (Evreinov 2003) e infine nel 2005 hanno rivisto la luce, in una curatissima edizione, una cretomazia di scritti di critica d'arte e biografie di pittori degli anni Dieci e Venti (*L'originale delle opere dei ritrattisti*). L'opera drammaturgica invece, fatta eccezione per la pubblicazione della *pièce* scritta a Parigi nel 1931 *Amore al microscopio* a cura di V.V. Ivanov (2004) e per la più recente riedizione di *Ciò che più importa* (Moskva 2006), attende ancora, da questo punto di vista, una riscoperta⁴⁶. Queste recenti pubblicazioni sono il sintomo di un rinnovato e consapevole interesse verso l'autore⁴⁷, ingiustamente dimenticato in era sovietica. Infatti, nonostante persistano opinioni talora contrastanti sulla dignità critica e il valore storico-artistico dell'operato di Evreinov, così come errori e imprecisioni nelle voci a lui dedicate nelle enciclopedie dell'emigrazione (anche la più recente ricostruzione bio-bibliografica edita nel 2005 a cura di A. Smith presenta sviste e incompletezze⁴⁸), da pochi anni si registra, non solo tra i critici della letteratura e del teatro, ma anche tra studiosi di estetica e culturologia una considerevole, quanto progressiva 'riabilitazione' del suo pensiero e dell'opera⁴⁹. Oggi si riconosce in

⁴⁶ Su questo versante si osserva che la raccolta delle opera drammatiche non è mai stata riedita, mentre le sue *pièces* di rado vengono proposte nei repertori dei teatri russi. In Italia invece, proprio negli ultimissimi anni è stata messa in scena varie volte e da compagnie diverse *La gaia morte*, una delle sue *pièces* più rappresentative.

⁴⁷ Si segnalano anche tre tesi di dottorato dedicate agli aspetti specificamente teorici dell'opera di Evreinov: Rjachovskaja 1996, Semkin 2000a e Džurova 2007.

⁴⁸ La bibliografia personale dell'autore è incompleta e disseminata di piccole incongruenze: le date di pubblicazione indicate dei volumi I e II delle *Dramatičeskie sočinenija* (1902-1907) sono inesatte, la selezione della pubblicistica è senza criterio, mancano alla ricognizione bibliografica i libri in traduzione italiana e le due recenti pubblicazioni in Russia *Tajnye pružiny iskusstva* e *Original o portretistach*, infine l'elenco delle *pièces* realizzate e prodotte non è completo (cf. Smith 2005: 93-101).

⁴⁹ Negli ultimi anni sono stati pubblicati altri accurati studi sull'autore, benché prevalentemente concentrati sulla drammaturgia o su altri aspetti della stagione russa della carriera. Tra questi si ricordano Utechin 2001, Semkin 2000b, Spiridonova 1999, Čzien 2000. Tra le ultime acquisizioni è degno di nota il capitolo che Stachorskij gli dedica nel contesto delle utopie teatrali di inizio secolo (Stachorskij 2007: 238-274 e 296-311), si segnala inoltre un contributo sull'innovatività delle concezioni sul teatro di Evreinov in quanto originale recupero degli spettacoli di teatro popolare (*dejstvo-zrelišče*), riti agrari e feste rituali che ispirarono la nascita del teatro folclorico popolare russo e ricompattamento con la tradizione della cultura popolare russa (Puškarev 2010). In Russia sono stati poi pubblicati approfondimenti sulla teoria della teatralità in Evreinov e i suoi derivati (Džurova 2007, Anastas'eva 2009 e 2010, Vostrova 2010 e 2012), sui rapporti di Evreinov col Teatro Antico e il decadentismo teatrale (Boult 2008), con simbolismo e futurismo (Ševčenko 2008 e 2009) o sulla sua ricezione in Italia (Pagani 2009, Pieralli 2010).

maniera pressoché unanime che Evreinov rappresenta il “capostipite di un’intera epoca culturale”, al quale però, proprio perché trascurato, sono state rubate alcune intuizioni, come fece Tairov (Anastas’eva 2009: 47), ed è finalmente entrato a pieno diritto nei programmi dei corsi universitari di filosofia del teatro all’istituto statale delle arti della scena GITIS di Mosca, come uno dei principali autori in esame (Vostrova 2011).

Sul periodo dell’emigrazione, a oggi si registrano studi prevalentemente di carattere biografico-documentario⁵⁰. Tra questi, il diario di memorie della moglie A. Kašina (*N. Evreinov nel teatro mondiale del XX secolo*, 1953), la brillante ricostruzione della vita teatrale russa di emigrazione a Parigi di M. Litavrina *La Parigi teatrale russa* (2003), dove si dedica un capitolo al contributo del regista alla fondazione di un’istituzione teatrale di lingua russa e si denuncia la mancanza di studi specifici su questo versante dell’opera di Evreinov⁵¹. Sulla drammaturgia di emigrazione sono comparsi due interessanti studi dedicati alla pièce Šagi nemezidy (Zločevskaja 2008a e 2008b) mentre si distingue per innovatività il contributo di Pavlov, che tenta un collegamento tra le acquisizioni teoriche del periodo russo e l’opera drammatica del periodo di emigrazione, in particolare con *La sventurata sognò* (Pavlov 2010). Si segnalano ancora gli interessanti contributi di Jangirov sulla comparsa del cinema sonoro in Francia, sul ruolo di Evreinov come regista cinematografico negli anni 1928-1930 a Parigi (Jangirov 2007b, Jangirov 2007c, Pagani 2009) e il cinema dei russi emigrati a Parigi e in America (Jangirov 2007a). Infine la tesi di dottorato in storia di V. Ryženkov, poi edita come monografia, che rappresenta uno studio di carattere essenzialmente biografico e che tralascia, sorprendentemente, tutta la parte teorico-filosofica, così importante in emigrazione (Ryženkov 2011)⁵². Tra i contributi critici consacrati al trattato degli anni Trenta si segnalano Rjachovskaja 1996⁵³,

⁵⁰ Si segnala un breve studio di ricostruzione cronologica sull’attività artistica di Evreinov a Parigi (Savkina 2003: 92-98) presentato nel 2003 alla conferenza moscovita *Cultura dell’emigrazione russa (Kul’tura russkogo zarubež’ja)*. Alla sua ricognizione mancano numerose esperienze professionali del regista e teorico.

⁵¹ Giustissima la sua osservazione nel 2003: “questo importantissimo periodo dell’‘Arlecchino russo’ resta veramente sconosciuto in patria, la maggior parte delle opere drammatiche è inedita, libri e articoli sul teatro russo pur pubblicati nella stampa di emigrazione non sono stati riediti” (Litavrina 2003: 120-121).

⁵² <<http://www.dissercat.com/content/nikolai-nikolaevich-Evreinov-v-kulturnoi-zhizni-rossii-i-zarubezhya>>.

⁵³ È il primo studio che abbia preso in considerazione in toto il trattato *La rivelazione dell’arte*. Tuttavia non c’è alcuna attenzione critico-filologica al testo, che non viene contestualizzato nell’opera complessiva ed è invece trattato con grossolanità. L’autrice sostiene la tesi che *La rivelazione dell’arte* provi la caratura di Evreinov come filosofo autentico e propone così la sua candidatura a nuovo esponente della scienza estetica contemporanea. Tuttavia, del testo non si fornisce nessuna interpretazione, né se ne riorganizza il contenuto in un apparato di concetti, né si danno coordinate storiche o biografiche utili a rischiarare aspetti importanti dell’opera. Il suo lavoro si riduce a una sbrigativa narrazione del trattato in linguaggio più fluido, che viene condensata in poche

Pieralli 2007, 2008 e 2009 e una concisa riflessione dedicata alle influenze di Federov sulla teoria dell'arte di Evreinov (Fomin 2010).

Come si evince dalla rassegna del panorama degli studi che si è tracciata, si assiste a un nuovo tipo di 'polarizzazione', non più di carattere valutativo, come è emerso prima, quanto critico-metodologico. Infatti si registrano studi da un lato consacrati solo al periodo russo, dall'altro rivolti solo al periodo dell'emigrazione. In entrambi i casi si ha a che fare con ritratti critici parziali, poiché non tentano un collegamento tra le due fasi, diversissime quanto complementari, dell'attività dell'autore. Se di Evreinov si vuole ottenere una visione d'insieme, l'approccio più felice e produttivo è allora quello che considera tutto il divenire dell'opera come un *unicuum* organico in evoluzione. In questo nuovo taglio critico si inseriscono una pregevole monografia di S. Lukanitschewa (2013) e il presente studio⁵⁴.

1.2. La formazione giuridica e storica

Nikolaj Evreinov nasce a Mosca nel 1879 da Nikolaj Vasilevič Evreinov, ingegnere delle comunicazioni e dei trasporti, e Valentina Petrovna de Grandmison. La predilezione per le arti e in particolare per il teatro è un dato che deriva dalla madre, un'eccellente musicista discendente da una famiglia di nazionalità francese emigrata in Russia⁵⁵, che sin dalla prima infanzia educa il figlio all'ascolto musicale e allo spettacolo in genere, portandolo con sé a vedere circo, teatro e operetta francese⁵⁶. A causa della professione del padre, che lo obbligava a spostarsi periodicamente di sede in sede, Evreinov comincia dall'infanzia a viaggiare e a mutare luogo di residenza, un dato biografico questo che potrebbe

pagine. Non solo, Rjachovskaja copia dal testo usando perifrasi di Evreinov passandole per proprie, oppure riporta citazioni intratestuali fatte da Evreinov, come fossero parti del discorso originale dell'autore. *La rivelazione dell'arte* non è inoltre contestualizzato né nel *milieu* del dibattito filosofico dell'*intelligenza* russa di emigrazione, né nel quadro dell'affiliazione dell'autore alle logge.

⁵⁴ Per una bibliografia complessiva degli studi dedicati a Evreinov fino a oggi si può consultare l'indice bibliografico a cura del Centro sull'Emigrazione Russa di San Pietroburgo di recente pubblicato (cf. Aleksandrova *et al.* 2015)

⁵⁵ Lo stesso Evreinov affermerà di dovere al suo quarto di sangue francese la sensibilità per le arti, un dato questo che crea una curiosa casistica se pensiamo al quadro familiare di Stanislavskij e a quello di Mejerchol'd, che presentano la stessa peculiarità. Sulla base di questa curiosa coincidenza, un illustre biografo di Mejerchol'd aveva perfino tentato una spiegazione pseudoscientifica all'eccentrica tesi della predestinazione genetica alla scena del regista russo (Rudnickij 1981: 10-11).

⁵⁶ Diversi studiosi attribuiscono un'importanza determinante all'educazione alle arti che Evreinov ricevè dalla madre per il successivo manifestarsi dei suoi talenti in campo artistico; tra questi la ricercatrice americana Carnicke fa coincidere l'inizio della fascinazione di Evreinov per la scena a questo periodo, quando determinanti furono le sollecitazioni provenienti dalla madre (Carnicke 1989: 13).

in parte aver inciso sul successivo sviluppo di uno spirito irrequieto e peregrino e sulla sua facilità a effettuare lunghi viaggi, a esplorare luoghi diversi, talora trasferendovisi. La tendenza ad abbandonare un luogo per un altro è, infatti, una caratteristica che attraversa a più riprese tutta la vita di Evreinov.

Studia al ginnasio di Pskov e, nel 1893, anno in cui la famiglia si trasferisce a Pietroburgo, continua i propri studi iscrivendosi all'Istituto di giurisprudenza della città (*Peterburgskoe učilišče pravovedenija*). Comincia la sua attività letteraria quando è ancora studente qui, scrivendo le *pièces* *La prova* (*Repeticija*, 1894), *La forza degli incantesimi* (*Sila čar*, 1899)⁵⁷ e *Imbecilli e idoli* (*Bolvany, kumirskie bogi*, 1900)⁵⁸. Si diploma qui nel 1901 con una tesi intitolata *Storia delle punizioni corporali in Russia* (*Istorija telesnyh nakazanii v Rossii*)⁵⁹, in cui analizza le componenti spettacolari nelle pratiche delle punizioni corporali nella Russia imperiale. Dopo il diploma, versando in condizioni di difficoltà economiche dovute alla separazione dei genitori, si trova costretto a prendere servizio al Ministero delle Comunicazioni, di cui sarà dipendente fino al 1914. Parallelamente ai doveri istituzionali, continua la propria formazione sia frequentando come uditore le classi di composizione tenute da N.A. Rimskij-Korsakov (con cui studia contrappunto) e da A.K. Glazunov (con cui studia le tecniche della fuga) al Conservatorio Statale di Pietroburgo⁶⁰, sia studiando filosofia all'Università Statale.

Trascorsi quindi alcuni anni nella capitale, dove sarà uno dei protagonisti delle sperimentazioni teatrali, continua poi a spostarsi, anche a causa delle drammatiche vicissitudini della Russia rivoluzionaria. Negli anni subito precedenti la Rivoluzione (1914-1917) vive a casa di Ju.P. Annenkov⁶¹ a Kuokkala. Qui scrive uno dei suoi maggiori lavori teorici, *Il teatro per se stessi* (*Teatr dlja sebja*), edito a Pietroburgo in tre volumi, che escono tra il 1915 e il 1917. Nel

⁵⁷ Queste due *pièces*, messe in scena dal circolo teatrale dell'istituto, non furono mai pubblicate e non risultano oggi conservate nei fondi di archivio.

⁵⁸ La *pièce*, sorta di ricerca in forma drammaturgica sull'origine della maschera nei comportamenti sociali, si trova inclusa nel primo tomo della raccolta delle opere drammaturgiche (Evreinov 1908b).

⁵⁹ La *Storia delle punizioni corporali in Russia*, elaborata nel 1901, viene pubblicata due volte, nel 1914 e nel 1923, poi, come è accaduto ad altre sue ricerche di interesse storico-culturale degli anni Venti, non è stata esaminata dalla critica, ma, a differenza di queste, è stata ripubblicata dopo la scomparsa dell'autore (New York 1979 e Charkiv 1994).

⁶⁰ Nonostante nutrisse una profonda passione per la musica e già da piccolo avesse imparato a suonare diversi strumenti, Evreinov decide di non intraprendere la carriera musicale, poiché non si sentiva sufficientemente dotato di talento.

⁶¹ Ju.P. Annenkov (1889-1974), celebre pittore esponente dell'avanguardia russa, lavorò come scenografo per il teatro e per il cinema. Dopo la Rivoluzione emigrò in Francia dove trascorse la seconda metà della sua vita. Fu stretto amico di Evreinov, di cui disegnò un ritratto e con cui collaborò in varie occasioni. Tra le più significative, si ricorda l'allestimento scenico dello spettacolo di massa *La presa del palazzo d'inverno* (*Vzjatje zimnego dvorca*) del 1920. A riguardo cf. *infra*, § 2.1.2.2.

periodo in cui imperversa il terrore rosso a Pietrogrado lascia la città e vive viaggiando e soggiornando dapprima a Tbilisi, poi a Kiev, Charkiv e a Odessa fino al 1920. Di questo periodo si hanno pochissime fonti documentarie. Tra il 1922 e il 1923, ottenuto dal governo sovietico il permesso di visitare i paesi dell'Europa occidentale, sarà a Berlino e a Parigi, per allestire la sua celebre arlecchinata *La gaia morte* (*Veselaja smert'*)⁶². Solo dal 1927, due anni dopo il definitivo abbandono dell'URSS, trascorsi passando dalla Polonia alla Francia agli Stati Uniti, in età matura, sceglierà Parigi, capitale dell'emigrazione russa nel periodo tra le due guerre, come sua definitiva dimora.

1.2.1. La genesi cruenta del teatro e dell'arte

Il tema affrontato da Evreinov nella tesi di laurea *Storia delle punizioni corporali in Russia*, ricerca di interesse etnografico e antropologico prima ancora che storico-giuridico, riveste un'importanza cruciale nel contesto della sua esperienza di semiologo *ante litteram* delle arti sceniche, e più in genere di critico della cultura. È infatti questo il punto di partenza di un lungo itinerario di ricerca sull'origine del teatro come istituzione pubblica dalla funzione esemplificatorio-catartica a forte impatto psichico sullo spettatore. L'idea del teatro e di tutta l'arte come fenomeno ontologicamente immorale ("tutte le arti, sintesi delle quali è oggi il teatro contemporaneo, hanno in gran parte un'origine cruenta, crudele ed essenzialmente legata al patibolo"⁶³) conosce, nel giro di un trentennio, varie trattazioni. Vediamo quali.

Nel 1915, in una breve sezione del *Teatro per se stessi (Il delitto come attributo del teatro)*⁶⁴, Evreinov riflette sul problema del rapporto dialettico tra legalità, liceità e trasgressione, rapporto che nel teatro assume caratteristiche e norme proprie, essendo quest'ultimo né più né meno che una forma di delitto:

ma in fondo, 'il teatro in genere' [...] non è forse sempre un delitto, un atto *contra legem* (l'oltrepassare i limiti di un qualche codice)? Insomma, l'essenza del teatro non risiede forse nel fatto di uscire dalle norme fissate dalla natura, dallo stato, dalla società?⁶⁵.

⁶² A Parigi J. Coupeau rappresenterà al suo teatro Vieux Colombier la *pièce* di Evreinov *La gaia morte* in traduzione francese (*La mort joyeuse*).

⁶³ "Все искусства, синтезом которых является современный театр, имеют сами по себе большей частью кроваво-жестокое и даже чисто-эшафотное происхождение" (Evreinov 1995: 137).

⁶⁴ Ci si riferisce al capitolo *Prestuplenie kak atribut teatra*. Le posizioni teoriche qui sostenute sono giustificate all'interno del progetto globale del libro *Il Teatro per se stessi*, dove servono da argomento di convalida della tesi principale del libro. In questo caso, la pulsione umana verso l'atto criminale è vista come una sorta di 'necessità teatrale', per cui ad esempio Raskol'nikov è secondo Evreinov vittima di un sentimento di 'napoleonismo teatrale' (Evreinov 2002: 149).

⁶⁵ "Разве 'вообще театр' [...] не есть всегда преступление, противозаконие (переступление за пределы некоего кода)? Разве сущность театра не в том, что-

Questo primo nucleo di riflessione trova una seconda elaborazione come applicazione al problema della genesi del teatro nella lezione *Teatro e patibolo* (*Teatr i ešafot*), che Evreinov propone al pubblico per la prima volta a Odessa nell'agosto 1918⁶⁶.

In *Teatro e patibolo* egli ribalta la prospettiva naturalistica della costruzione del fatto scenico come espressione del 'teatro-tempio', di un'arte percepita come sacrale, volta anche alla rieducazione del pubblico, e prende le distanze dalle visioni simboliste di un teatro fatto di suggestioni e atmosfere impalpabili. L'autore valuta invece la rappresentazione scenica dal punto di vista della psicologia della folla e del suo bisogno profondo di essere stupita, turbata e insieme divertita da ciò che vede. Evreinov sottolinea una stretta analogia tra il luogo del patibolo e la dimensione della scena ("[il patibolo] è una tragedia umana, che è dolce e crudele esperire tanto quanto a una tragedia teatrale"⁶⁷). Infatti, questi due luoghi dell'azione condividono: ruoli (sul patibolo vittima e giustiziere svolgono metaforicamente la funzione di attori, alla cui azione drammatica assiste il popolo spettatore⁶⁸), atmosfera di significazione visiva e sonora in funzione rituale (i personaggi che svolgono un determinato ruolo sociale sul patibolo indossano un costume; si intonano inni e canti appositamente scelti come avveniva nei misteri medievali) e organizzazione ("le esecuzioni sul patibolo si svolgevano anch'esse secondo un programma prestabilito"⁶⁹).

Da queste premesse Evreinov deriva l'ipotesi che il teatro sia una forma di arte rappresentativa che si è generata dall'istituzione del patibolo come luogo della spettacolarizzazione e della drammatizzazione del castigo, di cui il teatro come noi lo conosciamo rappresenta una forma evoluta e sublimata. In quest'ottica, dunque, il teatro trae il suo fondamento storico e psicologico come luogo

бы прежде всего выйти из норм, установленных природой, государством, обществом?" (Evreinov 2002: 145).

⁶⁶ Tra il 1918 e il 1920, anni che Evreinov trascorre lontano da Pietroburgo in una sorta di volontario esilio temporaneo dai tumulti del comunismo di guerra, presenta questa ricerca nelle città di Kiev, Charkiv, Odessa e Tbilisi, traendone una tra le poche fonti di sostentamento economico in quel periodo. La versione definitiva della lezione *Teatr i ešafot* (1918) è conservata nel fondo Evreinov dell'archivio di Letteratura e Arte di Mosca (TiE) ed è stata pubblicata qualche anno fa da V.V. Ivanov nell'almanacco *Mnemozina* (Ivanov 1996: 25-41). All'archivio del museo Bachrušin di Mosca si conservano invece appunti e materiali della lezione *Il patibolo come teatro* (*Ešafot kak teatr*), anche questa pubblicata di recente nella miscellanea curata da I. Čubarov (Evreinov 2004: 190-195) e ancora stralci e appunti rimasti inediti (PcT).

⁶⁷ "Это трагедия человека, которую так же сладостно-жутко переживать, как и театральную трагедию" (PcT, cit. in Evreinov 2004: 190).

⁶⁸ "Sul patibolo vi sono due attori: il boia e la vittima; il primo mostra la propria arte [...] una crudeltà esasperata [...] la vittima cerca di essere imperturbabile, un martire innocente ecc." (На эшафоте два актера: палач и жертва; первый показывает искусство [...] свирепость наигранную [...], жертва старается быть невозмутимой, невинной страдальцы", *Ivi*: 190-191).

⁶⁹ "Представления на эшафоте тоже происходили по определенной программе" (*Ibidem*).

pubblico di estetizzazione del sadismo e di spettacolarizzazione ritualizzata della crudeltà, quasi che la dimensione scenica sia da considerarsi, nell'ottica evreinoviana, un'ipertrofia naturale della psicologia della crudeltà ("la crudeltà esige scenicità"⁷⁰). Questa attenzione che Evreinov rivolge agli aspetti truci e scandalosi della rappresentazione, alle forme della crudeltà e all'estetica dell'eccesso hanno spinto alcuni studiosi a vedere una filiazione tra la sua concezione del teatro e il teatro della crudeltà teorizzato, più tardi, da A. Artaud⁷¹.

Ciò che pare assai più rilevante osservare in *Teatro e Patibolo* ai fini di una visione esaustiva del pensiero estetico dell'autore è però un altro aspetto: dall'analisi delle analogie tra teatro e patibolo Evreinov approda ad una concezione fortemente riduzionistica (o minimalista) dell'arte scenico-drammatica⁷². Ritiene infatti che il 'teatro', per esistere, necessiti di pochi elementi, ovvero quelli che Evreinov raduna sotto il termine di 'teatralità' (*teatral'nost'*). Per minimali-

⁷⁰ "Жестокость требует сценичности" (*Ibidem*).

⁷¹ Non è solo in questa lezione che alcuni studiosi hanno trovato spunti per giustificare analogie di pensiero tra Evreinov e Artaud, per altro mai rese oggetto di approfondimenti specifici, fatta eccezione per le riflessioni di V. Maksimov (cf. Evreinov 2002: 22-26) e le annotazioni di S.M. Carnicke. La studiosa americana riconosce una sostanziale prossimità di pensiero tra i due autori, ma individua un elemento di distinzione nella formazione tardo-romantica di Evreinov, che lo teneva legato ai canoni estetici della cerchia di artisti del "Mir Iskusstva" e gli impediva di sperimentare forme di estetica realmente scandalose e offensive del decoro (Carnicke 1981: 106). Gli avvicinamenti tra Evreinov e Artaud sono stati suscitati anche dalla propaganda, negli scritti prerivoluzionari di Evreinov, del cosiddetto 'teatro dell'eccesso', un'etichetta coniata dai critici e non dall'autore. Le idee raccolte sotto questa definizione si manifestano a varie riprese e in forme diverse nella ricerca sul teatro dell'autore: ci riferiamo al corpo di articoli dedicati alla riscoperta del valore estetico e scenico della nudità riuniti nella raccolta di saggi *La nudità sulla scena* (*Nagota na scene*, 1911), di cui il primo a essere pubblicato sulle riviste dell'epoca è *Il valore scenico della nudità* (*Sceničeskaja cennost' nagoty*, cf. Evreinov 1909a) e ai capitoli *Il delitto come attributo del teatro* e *Il 'teatro per se stessi' dell'eccesso* (*Ekscessivnyj 'Teatr dlja sebja'*), contenuti entrambi nella prima parte dell'ampio studio *Teatro per se stessi* (cf. Evreinov 1916). A mio avviso le corrispondenze tematiche tra i due studiosi possono essere riscontrate solo ad una prima grossolana analisi, poiché i loro percorsi di riflessione sono in realtà molto diversi. Condividono l'idea che l'arte teatrale debba oltrepassare i confini della legalità e delle convenzioni date dalla convivenza civile nella società, così come la convinzione radicale che la spettacolarità del teatro sia connessa al fascino che la violenza rappresentata esercita su colui che la guarda. Artaud però, a differenza di Evreinov, elabora una visione sensibilmente più cruda e brutale della performance scenica, identificando la 'volontà teatrale' con la 'volontà criminale'. Questo punto di vista in Artaud sgorga da un'interpretazione dell'istinto teatrale dell'uomo ben più pessimista rispetto a quella promossa da Evreinov, che all'opposto vede l'istinto teatrale come un dato positivo della natura umana. Non a caso *Il teatro in quanto tale*, primo ampio studio teorico di Evreinov, presenta il sottotitolo esplicativo "Del principio positivo dell'arte teatrale (О положительном начале театрального искусства)".

⁷² Questo approccio, metodologico e insieme concettuale, nella ricerca sulla natura e le strutture del teatro, fu presentato per la prima volta nello studio *Il teatro in quanto tale*, edito per la prima volta nel 1912 (Evreinov 1912).

simo o riduzionismo si intende quindi un modo di intendere l'arte del teatro, che nasce dall'individuazione delle sue proprietà essenziali e dal ritenere che solo queste siano necessarie affinché si crei un fatto di teatro.

Dunque, se dalla rappresentazione scenica si eliminano con ordine elementi come la danza e la coreografia, l'accompagnamento musicale, l'arte del regista, il canovaccio drammaturgico e così via, ci rendiamo conto che non avremo ancora annullato il teatro. Ciò che allora rimane e senza di cui non avremmo davvero più il 'teatro' non è altro che la dimensione della 'teatralità'. Questa dimensione, scrive Evreinov (1996: 39) nella sua lezione, consiste nello specifico di tre elementi scenici, che sia il teatro, sia il patibolo possiedono alla base, e precisamente "1) il luogo dell'azione, appositamente allestito, 2) l'azione, mostrata e intenzionale come una visione che ci appare, 3) gli attori, ovvero, gli esecutori visibili dell'azione". Questa concezione può dirsi riduzionistica poiché spoglia l'arte teatrale di tutti gli elementi ritenuti superflui o accessori e la delimita all'unico elemento strutturale riconosciuto come essenziale (la teatralità scenica)⁷³.

Due allora sono i punti che collegano le tesi di *Teatro e Patibolo* al trattato *La rivelazione dell'arte*. In primo luogo, la visione dell'arte teatrale come rappresentazione che si regge su pochi elementi fondamentali preannuncia la successiva teorizzazione del metodo della 'semplificazione espressiva': un metodo sotteso a ogni genere di arte e fondato sul principio di riduzione della creazione artistica ai suoi elementi essenziali. In secondo luogo, il problema dell'amoralità della creazione artistica troverà qui un'interpretazione definitiva nell'idea di 'Io archetipico' (*Iskonnoe Ja*)⁷⁴ e la questione della genesi dell'arte sarà trattata più ampiamente. Negli anni Dieci, il rapporto tra liceità, conformismo scenico e trasgressione viene risolto con l'introduzione del concetto di 'teatralizzazione della vita'⁷⁵. La teatralizzazione di sé e del mondo, come teoria e come prassi, prima ancora che particolare approccio ermeneutico al mondo (come testimonia lo studio-manifesto *Teatrokratija*)⁷⁶ non è altro che la possibilità di reimpostare

⁷³ "Нужно 1) место действия, специально оборудованное, 2) действие, показано и нарочито как зрелище являемое и 3) действующие лица, т. е. видимые исполнители действия". Alcuni studi recenti in ambito russo tendono a definire questa lezione come momento culminante del 'riduzionismo teatrale', laddove la non convenzionalità del processo elimina le differenze tra gioco, rituale ed evento scenico o spettacolo (*zrelišče*), cf. Džurova 2007 (<<http://www.sovpadenie.com/teksty/Evreinov/avtoreferat>>). La tesi di dottorato qui citata, pubblicata nello stesso anno come monografia, costituisce il secondo ampio studio di tipo accademico sulle teorie teatrali di Evreinov del periodo post-sovietico. Il primo è la tesi di dottorato di A. Semkin (*Teatral'naja teorija N. Evreinova*, Sankt-Peterburg 2000).

⁷⁴ Cf. *infra*, § 3.1.3 e § 4.5.

⁷⁵ La teatralizzazione della vita nei suoi due risvolti speculari di teoria e prassi viene per la prima volta teorizzata nello studio-manifesto *La teatralizzazione della vita*, contenuto nel *Teatro in quanto tale*, ma pubblicato per la prima volta nella rivista "Pro-iv tečenija", II, 1911. Adesso si trova ripubblicato in Evreinov 2002: 43-68.

⁷⁶ Si trova incluso nella sezione teorica del *Teatro per se stessi* e costituisce un'interpretazione in chiave teatrale della vita in senso lato, ivi incluse le strutture della so-

i termini della dialettica tra liceità e trasgressione secondo una scala di valori diversa da quella offerta dalle forme della legalità e della società civile.

Il tema della derivazione del teatro dall'istituzione pubblica del patibolo interessa comunque Evreinov per tutta la vita, come attestano le opere degli anni Venti (quando dedicherà un intero ciclo di ricerche al problema dell'origine dell'arte scenico-drammatica⁷⁷) e i materiali da lui raccolti in emigrazione. I numerosi ritagli di articoli di cronaca conservati in archivio sui processi politici nella Russia sovietica e le esecuzioni capitali all'estero, tutti cerchiati in rosso da con la sigla "T. i E." (*Teatr i ešafot*)⁷⁸, provano la centralità e la problematicità della potenzialità scenica – ed estetica – della crudeltà nella riflessione critica dello scrittore.

1.3. Gli esordi di Evreinov nel mondo teatrale di inizio secolo

Evreinov diviene inizialmente noto come drammaturgo e principalmente in quanto tale molti hanno continuato a considerarlo e a ricordarlo⁷⁹. Non solo, fu grazie a una rinnovata attenzione verso la sua opera drammaturgica che in Russia, poco dopo la caduta dell'URSS, si cominciò a riscoprirlo. Negli anni tra il 1902-1907 scrive il primo importante gruppo di *pièces*, che mette in scena in alcuni teatri imperiali di Pietroburgo. Già *Il fondamento della fe-*

cietà, e così le gerarchie politiche. Il tono oratorio di questo saggio è da parodia scritturale: tutto è visto attraverso il prisma della teatralizzazione ("все совершается под знаком Театра"), poiché il Teatro è motore di tutte le cose ("он же – Всемагнит, он же – Всемотор"), ed è persino anteriore alla formazione di una coscienza religiosa nell'uomo, che nell'analisi di Evreinov si è prodotta come conseguenza diretta dell'evoluzione dell'istinto teatrale ("dovremo ammettere che l'evoluzione teatrale dello spirito non solo precede quella religiosa – mitopoietica –, ma che quest'ultima rappresenta la conseguenza logica naturale della prima [должны будем признать, что театральная эволюция человеческого духа не только предшествует религиозной [мифотворческой], но что последняя представляет собой естественно-логическое следствие первой]", Evreinov 2002: 127, 128 e 119).

⁷⁷ A questo proposito ricordiamo gli studi di ricostruzione storico-antropologica che Evreinov ha dedicato al problema della genesi del teatro: *Le origini del dramma. La tragedia primitiva: il ruolo del capro nella storia della sua genesi* (*Proischoždenie dramy. Pervobytnaja tragedia: rol' kozli v istorii ee vozniknovenija*), Petrograd 1921; *Il dramma primitivo dei popoli germanici* (*Pervobytnaja drama germancev*), Petrograd 1922; *Azazello e Dioniso: Le origini della scena in relazione agli inizi del dramma presso i semiti* (*Azazel i Dionis: o proischoždenii sceny v svjazi s začatkami dramy u semitov*), Leningrad 1924; *Gli attori servi della gleba* (*Krepostnye aktery*) Leningrad 1925.

⁷⁸ Ovvero 'Teatro e patibolo'.

⁷⁹ B.V. Kazanskij, primo autorevole esegeta del sistema teorico di Evreinov degli anni Dieci, scriveva nella prefazione al suo libro: "a giudicare dall'esterno, Evreinov è prima di tutto un drammaturgo" (Kazanskij 1925: 6).

licità (*Fundament sčast'ja*, 1902)⁸⁰, una delle primissime *pièces* dell'autore, presenta alcune figure e strategie compositive tipiche della drammaturgia del periodo russo di Evreinov (ad esempio la morte personificata che interviene nella vita dei personaggi e rovesciamenti situazionali) e contiene *in nuce* temi portanti della sua opera drammatica, tra cui la ricerca della felicità. A questo periodo risalgono anche *Stepik e Manjuročka* (*Stepik i Manjuročka*, 1905), *Il bel despota* (*Krasivyy despot*, 1905) presentata nel 1906 al Piccolo Teatro (*Malyj Teatr*) di Pietroburgo. Questa *pièce* presenta motivi di interesse poiché è indicativa degli interessi filosofici di Evreinov nel primo decennio del Novecento, quando il drammaturgo risente ancora fortemente dell'estetica tardo-romantica e decadentista dei pittori del "Mir Iskusstva", con cui si trova a stretto contatto.

La *pièce* costituisce il primo esempio in forma drammaturgica della dottrina del 'teatro per se stessi', motivo per cui è stata considerata la prima *pièce* programmatica dell'autore (Evreinov 2005: 7). Tuttavia la riflessione di Evreinov sulle forme della teatralità è ancora confusa e non possiede un taglio originale, mentre appare evidentemente influenzata dall'esistenzialismo decadente di O. Wilde, in particolare rispetto all'idea dell'estetizzazione della vita, che nell'ottica wildiana è da viverci come fosse un'opera d'arte⁸¹. La teatralizzazione, per come è espressa nel *Bel despota* va considerata come un procedimento compositivo strumentale alla strutturazione drammaturgica del testo. È, infatti, il tentativo di immaginare un altro mondo in cui rifugiarsi, un mondo conservatore e isolato, espressione di un atteggiamento nostalgico non dissimile da modelli del decadentismo letterario come si trovavano espressi in Des Esseintes, protagonista del romanzo *À rebours* di J.K. Huysmans. Il despota esprime la sua protesta estetica, spirituale e politica contro la società contemporanea, ma a differenza di Des Esseintes presenta anche elementi di critica sociale, tra cui l'ambivalenza che molti membri dell'intelligenza avvertivano di fronte all'incipiente processo di democratizzazione del paese; in questo senso la *pièce* drammatizza il rigetto da parte dell'intelligenza degli articoli di fede, sia politica che estetica (Moeller-Sally 1998: 360-361). In conclusione, l'idea di teatralizzazione rappresenta qui una versione ancora embrionale e concettualmente debole di ciò che sarà poi nella drammaturgia degli anni Dieci e nel sistema teorico globale di Evreinov, nelle sue molteplici evoluzioni. A questo periodo risalgono inoltre le *pièces* *Guerra* (*Vojna*, 1906), dramma pacifista ispirato alla guerra contro il Giappone e proposto per due anni continuativamente dall'attrice Javorskaja attraverso la Russia e la Siberia, e *Nonna* (*Babuška*), dramma sentimentale realizzato al Teatro Marinskij (*Marinskij Teatr*) nel 1907.

⁸⁰ Dedicata all'attrice Javorskaja, fu messa in scena nel 1905 al Teatro Nuovo (*Novyj Teatr*), un piccolo teatro privato di Pietroburgo. Si trova pubblicata nel primo tomo delle opere drammatiche dell'autore, cf. Evreinov 1908b.

⁸¹ Per uno studio approfondito cf. Anastas'eva 2009.

1.3.1. Il Teatro Antico come proposta di rinnovamento della scena

Nel 1907 si inaugura l'attività registica di Evreinov, quando, a seguito dell'incontro con il barone N.V. Drizen, censore statale della letteratura drammatica⁸², fonda a Pietroburgo il Teatro Antico (*Starinnyj Teatr*), di cui egli diviene regista, direttore artistico e drammaturgo. Il Teatro Antico, la cui attività si articolò in due stagioni (la prima nel 1907-1908 dedicata al ciclo medievale⁸³, la seconda nel 1911-1912 dedicata al ciclo spagnolo) si dimostrò un autentico teatro di ricerca, la cui centralità è stata tuttavia sostanzialmente disconosciuta dalla critica russa e sovietica. Cerchiamo ora di approfondire il contesto in cui vide la luce il progetto del Teatro Antico.

L'esperimento di Evreinov si inserisce, verso la fine del primo decennio del Novecento, in un clima culturale dinamico ed eterogeneo. La rinnovata riflessione sull'arte scenica era cominciata già alla fine del secolo scorso: una volta penetrate in Russia le idee di Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, si avvertì la necessità di una riconsiderazione profonda del compito dell'arte, e in particolare, dei metodi del teatro⁸⁴. Il dibattito sul teatro, dove proliferavano nuove proposte estetiche e di ricerca, si era così esteso nel primo decennio del Novecento fino a toccare aspetti importanti della discussione sulle forme di espressione artistica. Intellettuali, poeti e operatori della scena si interrogarono sulla natura, le forme e i destini di questa pratica artistica, tentando, ognuno secondo il proprio credo, di prospettare risposte e soluzioni plausibili. Non solo, molti problemi al centro della contesa politica, come la volontà popolare, la libertà, l'unione venivano annessi al discorso estetico, in particolare quello scenico-rappresentativo⁸⁵. Il teatro veniva investito di un significato particolare, come se fosse deputato a riflettere, ma ancor più a orientare, le possibilità stesse della realtà e della società.

La necessità di un rinnovamento in campo teatrale, che rompesse con la tradizione oramai sorpassata del teatro d'attore e che contrastasse con il modello naturalistico fondato sulla cura filologica del dettaglio, si manifestò in primo luogo tra i teorici e i poeti simbolisti della prima generazione⁸⁶. Per

⁸² Solo grazie al sostegno finanziario offerto da Drizen Evreinov poté realizzare il suo progetto di dare vita a un teatro proprio.

⁸³ Tra le opere messe in scene vi fu la *Francesca da Rimini* di G. D'Annunzio – riproposta anche nel 1913. Vennero applicati in questo spettacolo i principi esposti nell'*Apologia*, ovvero semplificazione, realismo scenico, accentuazioni degli elementi 'estheticamente piccanti' (Al'tsuller 1964: 277).

⁸⁴ Circa l'influenza di Nietzsche sui simbolisti russi si veda Clowes 1999 (116-120); per l'analisi dei collegamenti tra Schopenhauer, Wagner, Nietzsche e i simbolisti russi si veda invece Bartlett 1955: 122-125.

⁸⁵ In merito si veda l'interessante analisi fornita da Moeller-Sally sulle teorie simbo-
liste del teatro (Moeller-Sally 1998: 354).

⁸⁶ Con l'articolo *Una verità inutile (Nenužnaja pravda)* del 1902 (pubblicato su "Mir iskusstva", II, 1904), fu V. Brjusov il primo a pronunciare con chiarezza la sua condanna del modello del naturalismo scenico.

loro, le forme della produzione scenica dovevano recuperare un'attualità di linguaggi espressivi, ristabilire un contatto con il cambiamento prodottosi in letteratura. Per cogliere la fisionomia concettuale e teorica di questo risveglio culturale, si parla di dibattito sviluppatosi sulla tendenza alla 'letterarizzazione del teatro'⁸⁷, per cui, come proclamerà Mejerchol'd in due riprese, "il teatro nasce dalla letteratura"⁸⁸, o anche "la letteratura suggerisce il teatro"⁸⁹.

Il bersaglio polemico di questo dibattito restava invariabilmente la scuola naturalista sotto l'egida MChAT⁹⁰, in quanto dottrina della rappresentazione scenica fondata sull'incrollabile fede nel valore estetico – e al contempo educativo – della ricostruzione mimetico-realistica. Del resto, segni di una crisi nel teatro, inteso come teatro-tempio, "cattedra di umile lealtà"⁹¹, mimesi raffinata di storia e vita quotidiana⁹², trasparivano già in modo evidente dal 1905 e si erano generati anche proprio all'interno del Teatro d'Arte: lo stesso Stanislavskij, personalità artisticamente irrequieta, attraversando una crisi nelle proprie convinzioni sull'efficacia espressiva del realismo, aveva aperto la strada a nuovi progetti di ricerca, come quello dello Studio di via Povarskaja (conosciuto anche come Teatro-Studio), benché poi il progetto ve-

⁸⁷ A partire dalla prima generazione del simbolismo russo, il teatro simbolista veniva variamente teorizzato da intellettuali e poeti inquadrabili in questa corrente di pensiero artistica, come una sorta di illustrazione scenica delle coeve innovazioni letterarie, che fosse in grado di veicolarne, sulla scena anziché in un testo, le stesse atmosfere ed emozioni. Per una ricostruzione del dibattito sulla letterarizzazione del teatro nella prima generazione del simbolismo russo si veda Rizzi 1988: 12-40.

⁸⁸ "Театр вырастает из литературы" (Mejerchol'd 1908: 123).

⁸⁹ "Литература подсказывает театр" (Mejerchol'd 1913: 28-29). L'articolo è del 1907 e si trova citato anche in Evreinov 1922c: 6.

⁹⁰ Teatro d'Arte accademico di Mosca (*Moskovskij Chudožestvennyj Akademičeskij Teatr*). Il Teatro d'Arte, fondato nel 1898 da Vl. Nemirovič-Dančenko e K. Stanislavskij fu un teatro assolutamente rivoluzionario nel suo contrapporsi al 'vecchio' – cioè al teatro 'borghese' e scarsamente artistico dei teatri imperiali – come lo stesso Stanislavskij riporta nelle sua autobiografia teatrale *La mia vita nell'arte*: "nel nostro impeto distruttivo e rivoluzionario, in nome del rinnovamento dell'arte, dichiarammo guerra a qualsiasi convenzionalismo nel teatro, dovunque si presentasse: nella recitazione, nella messinscena, negli scenari, nei costumi, nell'interpretazione, ecc." (Stanislavskij 1963: 232). Il punto di forza di questa nuova estetica teatrale verteva principalmente sulla ricerca di un nuovo tipo di recitazione, più vero e meno ampollosamente declamatorio, insomma di un' 'autentica verità artistica' ("questa verità artistica era in noi a quel tempo piuttosto esteriore; era la verità degli oggetti [...] dell'aspetto dell'attore e delle manifestazioni della sua vita fisica; ma già il fatto di essere riusciti a portare l'autentica, sebbene soltanto esteriore, verità artistica, sulla scena dove a quel tempo regnava la menzogna teatrale, ci apriva delle prospettive per il futuro", *Ivi*: 259).

⁹¹ "Кафедра смиренной лояльности" (Evreinov 1908a: 40).

⁹² Scrive Ripellino che il naturalismo di Stanislavskij è soprattutto "passione dell'oggetto", e che il palcoscenico "immerge talora l'interprete sotto il peso dell'oggettività" (Ripellino 1965: 55 e 57).

nisse coordinato da altri (Mejerchol'd)⁹³. Fu al Teatro-Studio, dove Mejerchol'd lavorò alla preparazione della *Morte di Tintagiles* di Maeterlinck, *La commedia dell'amore* di Ibsen e *Schluck e Jan* di Hauptmann, che vennero messi in atto i primi seri tentativi di teatro 'della convenzione'⁹⁴. L'esperimento non ebbe lunga durata, per lo stesso scetticismo di Stanislavskij nel seguire le vie proposte da Mejerchol'd⁹⁵. Tuttavia, non fu questo l'unico episodio in cui è ravvisabile un sintomo del declino verso cui si avviava la scuola del realismo. Un'altra scissione si sarebbe di lì a poco consumata all'interno del Teatro d'Arte, dove si erano delineate due correnti: una più conservatrice, portata avanti da Nemirovič-Dančenko, e un'altra più innovativa, seguita da Stanislavskij e legata alle ricerche di tipo antinaturalista e successive all'esperimento del 1905 affidato a Mejerchol'd, in particolare alle regie simboliste *La vita di un uomo* (*Žizn' čeloveka*) di Andreev⁹⁶, *L'uccellino azzurro* di Maeterlinck⁹⁷, e l'*Amleto* allestito in collaborazione con G. Craig⁹⁸. Questa linea di ricerca è stata definita 'teatro di atmosfera'⁹⁹.

⁹³ In particolare, era l'attrazione verso linguaggi che fossero adatti a rendere atmosfere di vaghezza onirica a sospingere la ricerca di Stanislavskij verso i territori dell'irreale sulla scena (si veda, in merito, Rudnickij 1981: 81 e 78).

⁹⁴ Le ricerche di Mejerchol'd gravitarono attorno alla fondazione di un metodo di lavoro nuovo rispetto a quello in uso allo MChAT: il giovane regista abolì i modellini – *makety* – e li sostituì con artefatti di arte visiva, schiacciò lo spazio di recitazione sulla fascia ristretta del proscenio, studiò una recitazione al rallentatore e, influenzato dalla ricerca estetica wagneriana, cominciò ad approfondire le possibilità del linguaggio gestuale. Si parla infatti per questa fase di 'teatro dell'immobilità' (*nepodvižnyj teatr*), a intendere un codice estetico che pretendeva dall'attore espressività scultorea del gesto, calma epica, polisemia dei movimenti; (si veda, a riguardo, il suo scritto, pubblicato anche in traduzione italiana come "i primi tentativi di teatro 'della convenzione'" e contenuto in Mejerchol'd 1962: 35-45).

⁹⁵ La *Morte di Tintagiles* andò in scena solo come prova generale e a porte chiuse. Nella dettagliata biografia di Rudnickij su Mejerchol'd vi è la ricostruzione dell'esito negativo di questa prova, alla quale assisté Stanislavskij, che non aveva seguito l'iter di preparazione e disapprovò le scelte registiche adottate da Mejerchol'd. Qualche giorno dopo il Teatro-Studio chiuse i battenti per decisione di Stanislavskij.

⁹⁶ La prima al Teatro d'Arte fu il 12 dicembre 1907 (regia di K.S. Stanislavskij e L.A. Suleržickij). Lo stesso dramma di Andreev fu messo in scena poco prima da Mejerchol'd al teatro di V. Komissarževskaja.

⁹⁷ La prima al Teatro d'Arte fu il 30 settembre 1908 (regia di K.S. Stanislavskij, L.A. Suleržickij, I.M. Moskvina).

⁹⁸ Messo in scena il 23 dicembre 1911. Riguardo alla chiamata di G. Craig al Teatro d'Arte (1910) per la messinscena di *Amleto*, ha scritto Ripellino (1965: 66) che era "anch'essa un indizio della sfiducia di Stanislavskij nelle formule naturalistiche". Riguardo alle sperimentazioni stanislavskijane del periodo si vedano anche le pagine dedicate alla ricostruzione delle messe in scena in Malcovati 2004: 51-63.

⁹⁹ Questa la felice etichetta proposta da Ripellino, a indicare le messe in scena di ispirazione simbolista presentate al Teatro d'Arte di Mosca e dedicate ai poemi drammatici di Čechov. L'espressione, volendo evocare il "gusto degli accordi minori, delle

In questo concitato clima di elaborazioni vecchie e nuove, dove si avvicendarono, a seguito del 1905, imprese e iniziative artistiche di varia portata e genere (dal singolare Teatro della Torre [*Teatr bašni*] allestito nell'appartamento di Ivanov, a quello delle Fiaccole, al Teatro Drammatico V. Komissarževskaja [*Dramatičeskij Teatr im. Komissarževskoj*] per citarne alcuni), vide la luce la raccolta del modernismo teatrale russo *Teatro. Libro sul nuovo teatro* (*Teatr. Kniga o novom teatre*, 1908), dove uscirono, tra gli altri, contributi di Mejerchol'd¹⁰⁰, Lunačarskij, Brjusov, Belyj e Sologub. Come gli altri, anche Evreinov aveva accolto i segni di cambiamento emersi nel teatro a lui contemporaneo e ne aveva addebitato lo stato di crisi alla concezione dell'evento scenico come rappresentazione storicamente fedele, separata dal livello del pubblico dalla quarta parete. Per Evreinov, segno chiave di questa 'crisi' era la divaricazione prodottasi tra il piano dello spettatore e quello dell'attore, tra la scena e la platea, divise dalla ribalta¹⁰¹. Un pensiero questo, che oltre alle recitazioni 'corali' del Teatro Antico sfocierà nell'elaborazione della 'teoria del monodramma' (1908) come nuovo genere di scrittura scenica, teso a una partecipazione attiva del pubblico alla vita interiore del protagonista¹⁰². Evreinov non era infatti il solo, in quel momento, a preoccuparsi per la distanza creatasi tra chi in scena agisce e chi la scena la osserva¹⁰³.

Sono molti gli scritti modernisti sul teatro che trattano il problema della scissione tra scena e spettatore e che proprio sul teatro proiettano ideali mistici di unione e comunione umana. Una funzione sociale dell'arte, questa, che discende dalla tradizione culturale russa dell'Ottocento, quando si forma lo stereotipo dello scrittore-profeta e *maître-à-penser*, figure cristiche che incarnano l'immagine ideale dell'artista russo come colui che crede nella comunione tra gli uomini attraverso l'arte (Tolstoj e Solov'ev per citarne alcuni) e per questo professa

penombre" sottolinea il contrasto con il genere della ricostruzione storicistica, due volti diversi e coesistenti del Teatro d'Arte (cf. Ripellino 1965: 48).

¹⁰⁰ Mejerchol'd 1908: 123-175. Si enuciano in questo articolo alcuni principi del teatro convenzionale secondo Mejerchol'd.

¹⁰¹ Qualche anno più tardi, M. Vološin motiva in modo analogo la crisi in cui è caduto il teatro negli ultimi anni. Nella sua visione, essendo il teatro una perfetta fusione di tre forze creative distinte ovvero attore, poeta (drammaturgo) e spettatore, la crisi è dovuta allo sgretolamento di questa sintesi a tre dimensioni, dove appunto "il poeta, l'attore e lo spettatore non si trovano in un'armonia sufficiente tra di sé per incontrarsi in un medesimo istante di comprensione". A differenza di Evreinov, l'analisi di Vološin non vede l'aspetto performativo sganciato da quello strettamente testuale e drammaturgico (Vološin 1914: 198).

¹⁰² Tuttavia, fa giustamente notare T. Džurova, l'idea di teatro nel monodramma (l'io dell'attore si fonde con l'io dello spettatore) è opposta a quella espressa da Ivanov e Sologub (l'io si fonde con un 'sovra-io'), cf. Džurova 2007 (<<http://www.sovpadenie.com/teksty/Evreinov/avtoreferat>>).

¹⁰³ Ad esempio ricordiamo Mejerchol'd, che attorno al 1908 si era posto un problema simile, quando andava elaborando la concezione del 'teatro della linea dritta' come luogo di incontro tra attori e spettatori, si veda Mejerchol'd 1975: 36-38.

specifici ideali etici e sociali. Già V. Ivanov in quegli stessi anni, sebbene da una prospettiva filosofica ben più ampia e complessa, al cui centro era lo studio del culto come religione estatica e nucleo generativo del teatro tragico, prefigurava la necessità – e l’ineluttabilità – del ritorno, in una futura ‘epoca organica’, a un teatro ecumenico e corale: attore e spettatore avrebbero perso le caratteristiche che avevano acquisito col tempo, e sarebbero tornati a partecipare a un’azione scenica comune, a confluire in un atto congiunto di creazione mistica¹⁰⁴. Tuttavia, se Ivanov preconizzava l’avvento di un nuovo dramma corale, dove attore e spettatore si sarebbero annullati in un atto creativo comune, in Evreinov la visione di una perdita dell’Io è assente: scena e platea, pur potendosi avvicinare e confondere, restano come invarianti strutturali della composizione scenica. Questa diversa visione dell’io è riflessa anche nella ricezione del nietzscheanesimo, poiché Ivanov nel suo articolo *Nietzsche e Dioniso (Niče i Dionis)* del 1904 non condivide la centralità della ‘libertà di volere’ individuale (*volja*)¹⁰⁵, che invece caratterizza il pensiero di Evreinov. Concetti come l’‘oltreuomo’ (*sverchčelovek*) e la ‘volontà di potere’ (*volja k vlasti*) portano, secondo Ivanov, alla deificazione di un ego chiuso in sé e limitano l’interazione con il mondo dionisiaco (Clowes 1999: 139). Come osserva Clowes, è proprio nella direzione di un progressivo discredito dell’ego che si sviluppa il neocristianesimo in Russia, e in questo quadro risulta perfettamente logico che Evreinov sia ateo.

In questo contesto di fermentazione teorico-pratica, le prime risposte di Evreinov sono, sul piano pratico, le messe in scena del ciclo medievale al Teatro Antico, espressione del tradizionalismo e dell’estetica del moderno (esempio unico nel panorama teatrale russo di un isomorfismo preciso tra barocco sto-

¹⁰⁴ Gli scritti in cui Ivanov affronta tematiche connesse al teatro del futuro sono vari, dalle *Nuove maschere a Il poeta e la folla (Novye Maski e Poet i čern’*, entrambi del 1904), *Wagner e l’atto dionisiaco (Wagner i dionisovo dejstvo*, 1905), *Presentimenti e premonizioni (Predčuvstvija i predvestija*, 1906), fino alla raccolta *Su per le stelle (Po zvezdam*, 1909). Per una sintesi delle riflessioni di Ivanov sulle sue premonizioni circa il ritorno dell’umanità a una nuova epoca organica in cui si ripristinerà un tipo di esperienza teatrale che unisce tutti i partecipanti in un atto mistico e corale, si veda Malcovati 1983: 53-57. Altrove le idee di Ivanov sono state viste come l’elaborazione di un teatro democratico che favorirà una nuova comunità nazionale, un teatro che libererà e unirà coloro che fanno parte del pubblico (Moeller-Sally 1998: 354-355). La studiosa in particolare studia secondo questa prospettiva la pièce di Evreinov *Il bel despota*, i saggi di Ivanov citati sopra e *Il teatro di una volontà sola (Teatr odnoj voli)* di Sologub.

¹⁰⁵ Il termine russo *volja* presenta difficoltà traduttorie in italiano poiché possiede due accezioni semantiche distinte: ‘volontà’ e ‘libertà di’. Tra le due scelte traduttorie si opta qui per la prima, benché il termine ‘volontà’ risulti incompleto. Infatti, il concetto di volontà espresso dal termine *volja* contiene una sfumatura semantica ulteriore rispetto a *ochota*, *chotenie* (lett.: voglia, volontà), entrambi derivati dal verbo *chotet’* (‘volere’) ed è rispetto a questo arricchito da un significato supplementare di ‘desiderio’, ‘tensione verso’, ‘brama’. *Volja* indica pertanto voglia di fare qualcosa unita alla libertà di farlo, ovvero la libertà di decidere cosa si vuole.

rico, modernismo russo e avanguardia¹⁰⁶, dall'altro anticipazione delle avanguardie¹⁰⁷). Sul piano teorico, la pubblicazione del suo primo studio-manifesto *Apologia della teatralità* (pubblicato nel 1908, ma concepito già nel 1907, come giustificazione teorica agli esperimenti registici del Teatro Antico)¹⁰⁸ e di *Introduzione al monodramma (Vvedenie v monodramu)*, pubblicato nel 1909, ma elaborato e scritto già nel 1908)¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Circa le affinità particolari e profonde tra l'opera di Evreinov di questi anni e il barocco storico si veda Rizzi 2004: 301, dove la studiosa argomenta l'assoluta unicità dell'artista nel contesto del primo Novecento russo, luogo storico d'incontro tra la scena moderna e il Secolo d'Oro. Diversamente Ripellino giudica il Teatro Antico come un desiderio di fuga dalla realtà, un esempio supremo di quel tradizionalismo 'giocattolESCO' e 'stopposo', indifferente alla percezione di un abisso imminente in cui sta precipitando la Russia (Ripellino 1965: 159).

¹⁰⁷ Il Teatro Antico non fu un teatro tradizionale neanche dal punto di vista delle soluzioni sceniche: Evreinov sperimentò qui l'uso delle scenografie tridimensionali, costruite sulla disposizione verticale dell'azione, che rappresentano un'evoluzione rispetto alla bidimensionalità pittorica del naturalismo e che lo collegano alle ricerche svolte da Mejerchol'd al Teatro-Studio e negli anni 1905-1907 al teatro della Komissarževskaja sul convenzionalismo scenico teatrale a tre dimensioni. Al Teatro Antico questo tipo di nuova disposizione all'azione avrebbe, secondo T. Bajkova-Poggi, influenzato il costruttivismo teatrale, rappresentando così una pionieristica versione di soluzioni scenico-registiche adottate in seguito in era sovietica. Bajkova (1974: 45-46) sostiene inoltre che si sperimentano qui già i principi architettonici di scenografia (disposizione in senso verticale dell'azione ad esempio) prima che lo facesse Mejerchol'd. In realtà quest'analisi potrebbe non essere perfettamente congruente con le effettive vicende della storia teatrale del periodo. Infatti, Mejerchol'd stava già lavorando con nuovi linguaggi scenografici introducendo in scena il principio architettonico-volumetrico a tre dimensioni, a scalzare quello pittorico tradizionale, come dimostra l'allestimento della *Baracca dei saltimbanchi (Balagančik)*, al teatro della Komissarževskaja, andato in scena il giorno 31 dicembre 1906. La novità delle ricerche artistiche di Evreinov è riconosciuta da V.B. Kazanskij, che nel 1925 proclama Evreinov "il condottiero della nuova arte", attribuendogli il merito di aver dato la spinta propulsiva a quel generale moto di rinnovamento nel modo di intendere e fare teatro manifestatosi in Russia nei primi anni del Novecento: "in un modo o nell'altro è a lui che risale tutta l'ideologia del nuovo teatro, e persino la nuova concezione del teatro è legata al suo nome" (Kazanskij 1925: 4). Il critico, tuttavia, ridimensiona il giudizio poco più avanti, specificando il carattere utopico-programmatico della portata innovatrice dell'artista: precisa Kazanskij che Evreinov fu innovatore più nelle aspirazioni che non nei risultati registici raggiunti, e che le invenzioni sceniche gli servirono solo come mezzo di opposizione al vecchio teatro e come pretesto per dimostrare una nuova concezione del fatto scenico (*Ivi*: 8).

¹⁰⁸ L'apertura ironica del manifesto riporta il clima di fermento per le nuove elaborazioni teoriche cui abbiamo accennato, che caratterizza il primo decennio del Novecento: "So perfettamente che mi rivolgo a un lettore, già abbastanza stanco di tutte queste possibili e immaginabili nuove teorie dell'arte scenica ("Я прекрасно знаю, что обращаюсь к читателю, уже несколько уставшему от всевозможных новых теорий сценического искусства", Evreinov 1908a; ora in Evreinov 2002: 39).

¹⁰⁹ *Introduzione al monodramma (Vvedenie v monodramu)* è insieme uno studio di teoria del dramma e la proposta di un genere scenico-drammatico nuovo. Viene letto

1.3.1.1. Apologia della teatralità

Il manifesto *Apologia della teatralità* non nasce *ex nihilo*, ma si colloca in un terreno di riflessioni sull'arte scenica. Lo scritto chiarisce la prospettiva di Evreinov rispetto a due dei filoni di ricerca estetica più o meno coevi, il naturalismo in stile MChAT da un lato, l'indirizzo simbolista, nelle sue molteplici e diversificate espressioni, dall'altro¹¹⁰. In questo scritto l'autore rigetta i canoni del naturalismo, sancisce la natura convenzionale dell'arte e in primo luogo dell'arte scenica ("nell'arte tutto è convenzionale, giacché una cosa viene fatta passare per un'altra")¹¹¹ e propone un'inedita concezione della teatralità, che prevede il ritorno del teatro alle sue qualità 'essenziali'. Questa è la prima definizione di 'teatralità', enunciata nel 1908 in *Apologia della teatralità*:

Per teatralità come termine io intendo una manifestazione estetica di carattere chiaramente tendenzioso, la quale, persino lontano dall'edificio del teatro, con un solo gesto entusiasmante, con una sola parola ben pronunciata crea palcoscenici, scenografie e ci libera dalle catene della realtà, in maniera leggera, gioiosa e infallibile. Ed io con piena convinzione attribuisco alla nobile teatralità un valore estetico positivo¹¹².

Le successive ridefinizioni di 'teatralità' sono revisioni parziali della prima, del 1908¹¹³. In questo scritto la teatralità era definita come un'espressione di quel 'metodo di semplificazione' che secondo Evreinov è alla base di ogni tipo di creazione artistica di valore¹¹⁴. La teatralità così intesa si configura come

per la prima volta il 16 dicembre 1908 al Circolo Letterario-Artistico di Mosca, mentre viene dato alle stampe solo l'anno successivo cf. Evreinov 1909. Viene pubblicato una seconda volta a San Pietroburgo nel 1913.

¹¹⁰ Come puntualizzato da D. Rizzi (1988: 8), il simbolismo russo non esprime un complesso unitario di vedute e concezioni dell'evento scenico. Utilizzeremo dunque le locuzioni 'indirizzo simbolista' o 'simbolismo teatrale' solo per riferirci al movimento nella sua totalità.

¹¹¹ "В искусстве все условно, поскольку одно выдается за другое" (Evreinov 2002: 40).

¹¹² "Под театральностью как термином я подразумеваю эстетическую монстрацию явного тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности – легко, радостно и всенепременно. И я решительно придаю благородной театральности положительную эстетическую ценность" (*Ivi*: 40-41).

¹¹³ Cf. *infra*, § 2.1.2.1 e 5.5.

¹¹⁴ "Il metodo dell'arte [...] risiede nel rappresentare la realtà in maniera abbreviata, semplificata, nell'aspirazione ad abbracciare il tanto in ciò che sembra poco, in altre parole nella semplificazione, ovvero quella che risponderebbe al nostro concetto di sublime, cioè una semplificazione esteticamente tendenziosa (метод искусства [...] заключается в представлении действительности сокращенно, упрощенно, т.е. в стремлении объять многое в видимо малом, другими словами, – в семплифика-

una speciale categoria della forma, connessa principalmente con la percezione visiva. Agli inizi la dottrina della teatralità come nuovo vangelo dell'estetica teatrale era in sintonia col coevo contesto culturale, caratterizzato da una generale riflessione sul necessario rinnovamento delle strutture della rappresentazione scenica, come attestano i primi tentativi di teatro 'della convenzione' (1905), le sperimentazioni di Mejerchol'd allo Studio sulla Povarskaja e, in particolare, l'allestimento della *Baracca dei saltimbanchi* al teatro della Komissarževskaja¹¹⁵. La 'teatralità', tuttavia, fa la sua apparizione in Evreinov come termine che designa una categoria di ordine psicologico-antropologico ancor prima che scenico ed estetico-rappresentativo, cioè come un complesso di moduli espressivi e forme relativi alla simbolica gestuale, all'interpretazione e alla prossemica. Concettualmente è questo il suo elemento di novità e di distinzione. La 'teatralità' è inoltre intesa da Evreinov come la base psicologica e teorica del 'realismo scenico' (*sceničeskij realizm*), un indirizzo estetico-rappresentativo promosso nello stesso scritto, che vuole opporsi sia al realismo naturalista, sia all'estetica misticheggiante ed ermetica del simbolismo teatrale. È questo realismo tutto convenzionale che Evreinov cercherà di mettere in pratica al Teatro Antico:

Per realismo scenico io intendo un realismo teatralmente convenzionale, ovvero quello che, radicato nella nostra fantasia creativa, sostituisce la precisione di una realtà storica e a noi contemporanea con una sua apparenza ingannevole, che richiede con forza un atteggiamento di fiducia nei suoi confronti¹¹⁶.

Il principio del realismo scenico riveste subito il carattere di una sperimentazione antinaturalistica ma anche antisimbolista: per Evreinov, i due indirizzi sono infatti contrari alla natura del teatro, il primo perché "aspira a un'inutile riproduzione della vita", il secondo perché "non si trova sulla linea della più intensa ricezione dello spettatore"¹¹⁷.

Il rapporto di Evreinov con le teorie simboliste sul teatro non si esaurisce in questa critica ed è anzi controverso e ambivalente. Evreinov si discostava da una certa concezione del simbolismo teatrale, troppo vago e intessuto di richiami associativi, troppo elaborato e complesso nella comunicazione con lo spetta-

ции, и именно такой, которая бы отвечала нашему пониманию прекрасного, т.е. эстетически тенденциозной семплификации, Evreinov 2002: 42).

¹¹⁵ *La baracca dei saltimbanchi* viene spesso considerata dalla critica una regia chiave nella storia del teatro russo, perché contiene e combina insieme una serie di elementi che sono alla base dello sviluppo della scena russa del Novecento (si vedano, tra gli altri, Ripellino 1965: 125-128, Picon Vallin: 18 e Lenzi 2004: 104).

¹¹⁶ "Под сценическим реализмом я разумею театральную условность реализма, т.е. такой, который, коренясь в нашей творческой фантазии, заменяет точность исторической и современной нам действительности обманной ее видимостью, властно требующей доверчивого к себе отношения" (Evreinov 2002: 42).

¹¹⁷ "[...] стремиться к ненужной жизненной повторности" e "не стоит на линии интенсивнейшего зрительного восприятия" (*Ibidem*).

tore, tanto da indebolire il proprio potenziale suggestivo. Contemporaneamente condivideva con certe posizioni del simbolismo teatrale la decisa avversione nei confronti dei moduli del naturalismo scenico e delle medesime proposte di rinnovamento: la realizzazione del Teatro Antico di Evreinov era un'applicazione concreta del giudizio di V. Brjusov, che nel 1902 condannava l'"inutile verità delle scene attuali" e si augurava il ritorno "alla consapevole convenzionalità del teatro antico"¹¹⁸. Al Teatro Antico Evreinov recuperò così le forme e i procedimenti estetico-rappresentativi tipici di significative epoche teatrali dell'Occidente europeo¹¹⁹: portò sulla scena generi appartenenti alla tradizione del teatro medievale francese (misteri, miracoli, farse¹²⁰), utilizzò tecniche e maschere della Commedia dell'Arte italiana¹²¹ e ripropose il teatro spagnolo del *Siglo de Oro*¹²², cui dedicò tutto il ciclo della seconda stagione (1911-1912)¹²³.

¹¹⁸ Cit. in Mejerchol'd 1975: 46.

¹¹⁹ Secondo la versione fornita nella sua storia del teatro russo, l'avvio del progetto di ricostruzione teatrale al Teatro Antico si pone come un'alternativa di salvataggio alla situazione globale del teatro (Evreinov 1955: 379).

¹²⁰ Di un dramma liturgico fu autore Evreinov, che scrisse il testo dei *Re magi* (*Tri volchva*). La sua messa in scena, ispirata ai canoni delle rappresentazioni medievali dell'XI secolo, e in questo caso ai drammi ciclici religiosi, comprendeva 120 figure recitanti, tra attori propriamente detti e spettatori, che venivano coinvolti nell'azione.

¹²¹ B. Picon Vallin, autrice di uno dei maggiori studi biografico-documentari su V. Mejerchol'd attribuisce grande rilievo all'esordio registico di Evreinov. Secondo la sua analisi, l'esperienza del Teatro Antico suscitò in Mejerchol'd la riflessione su un uso nuovo delle fonti dell'arte teatrale, che si rivelò fondamentale per le successive sperimentazioni di nuovi linguaggi di composizione scenica: "tra gli eventi-simbolo del teatro russo nell'anno 1907, bisogna notare che i debutti del Teatro Antico organizzato da Evreinov ispireranno a Mejerchol'd una riflessione critica sulle fonti dell'arte teatrale e sulla necessità di selezionare, nei teatri antichi che si vogliono resuscitare, certi elementi, per mescolarli ad altri elementi contemporanei" (Picon-Vallin 1998: 18).

¹²² Quelle del teatro spagnolo detto del *Siglo de Oro* erano rappresentazioni (come *carros* e *corales*) che non si svolgevano all'interno di edifici specifici, ma perpetuavano, sia pure in forma 'avanzata' e originale, i modelli della teatralità medievale. In Spagna e in Germania quelle rappresentazioni furono portate avanti fino al Settecento, come forma prevalente di rappresentazione drammatica urbana.

¹²³ Questo secondo ciclo, dedicato al dramma spagnolo del *Siglo de Oro* dei secc. XVI e XVII, incontrò alcune critiche da parte dei recensori, che rimproverarono agli artisti di aver realizzato delle 'ricostruzioni', costringendo così il pubblico a identificarsi con gli spettatori del XVI secolo. A.R. Kugel' ad esempio scriveva che: "quel teatro che ci hanno fatto vedere [...] è assolutamente inimmaginabile per il pubblico [...] quando io parlo dei tentativi di rigenerare nel teatro una recitazione di tipo antico mi guardo sempre intorno nel pubblico e mi chiedo: [...] "dove è quella religione che unisce nel mistero le aspirazioni dell'arte e il sentimento religioso?" (Kugel' 1907: 846-847). L'unico spettacolo che riscosse notevole successo fu la messa in scena di *Fuente Ovejuna* (*Ovečij istočnik*) di Lope de Vega, per la regia di Evreinov. Le altre opere rappresentate furono *I due cialtroni* (*Dva boltuna*) di M. De Cervantes (regia di Evreinov), *Il purgatorio di San Patrizio* (*Čistilišče svjatogo Patrika*) di Patricio de Calderon (regia di F. Drizen), *Marta la piadosa* (*Blagočestivaja Marta*) di Tirso de Molina (regia di K.

Si trattava di forme di arte rappresentativa fortemente convenzionali: secondo il regista lo spettatore doveva essere predisposto a ‘credere’ nella finzione scenica, senza bisogno di ricorrere al linguaggio della verosimiglianza realistica¹²⁴. Evreinov approfondì le tecniche di recitazione del teatro medievale, così come da lui recepite¹²⁵, e introdusse il principio della semplificazione in scena in funzione anti-illusionistica (nude scenografie, abbattimento di sipario e ribalta, ri-congiungimento della platea con la scena). Il Teatro Antico, che raccolse attorno a sé pittori del “Mir Iskusstva” e musicisti illustri di Pietroburgo¹²⁶, svolse una funzione e un ruolo particolarissimi, sia nel contesto globale della carriera del suo ideatore, sia in quello delle ricerche estetiche, e in particolare registiche, dell’epoca: permise la conoscenza e la diffusione di testi e forme teatrali occidentali ancora sconosciuti¹²⁷, servendo talora da terreno di ispirazione per le sperimentazioni letterarie coeve¹²⁸.

Miklaševskij), e *Il Gran Duca di Mosca (Velikij knjaz’ Moskovskij i gonimyj Imperator)* di Lope de Vega (regia di K. Butkovskaja).

¹²⁴ Il ciclo medievale al Teatro Antico si proponeva di restaurare ogni aspetto tipico degli spettacoli medievali, dal punto di vista della messa in scena così come della recitazione, dell’incarnazione scenica (cf. Evreinov 1915a: 67).

¹²⁵ Evreinov immaginava un attore dai gesti caricaturali, che doveva abbandonarsi al ruolo “senza riserve”, e non un sobrio professionista dell’identificazione realistica (“Egli [l’attore] è spaventoso come la morte, ringhia come una bestia, spalanca gli occhi, digrigna i denti [он страшен до смерти, рычит зверем, таращит глаза, скалит зубы]”). Solo questo tipo di recitazione avrebbe dato, secondo Evreinov, ampio corso alla fantasia e all’immaginazione dello spettatore; si vedano, a riguardo, le tesi esposte nell’articolo programmatico che accompagna l’inaugurazione del Teatro Antico (Evreinov 1907: 838).

¹²⁶ Gli allestimenti al Teatro Antico erano frutto di un lavoro collettivo coordinato di alta qualità tecnica e artistica. Tra i pittori vi lavorarono A.N. Benois, M.B. Dobužinskij e N.K. Roerich, tra i musicisti I.A. Sac (su cui Evreinov scriverà una breve monografia critica, cf. Evreinov 1922: 35-37; nuovamente pubblicato in Evreinov 2005), A.K. Glazunov e L.A. Sacchetti, docenti al Conservatorio di Musica di San Pietroburgo.

¹²⁷ Grazie alle iniziative registiche promosse da Evreinov al Teatro Antico si tradussero testi della tradizione medievale francese, sconosciuti al pubblico russo. Alle traduzioni collaborarono C. Gorodeckij e A. Blok, che tradusse il mistero medievale *Le miracle de Théophile* in russo (*Dejstvo o Teofile*). Questa *pièce*, rappresentata il 7 dicembre 1907, fu riproposta da Evreinov nel maggio del 1933 a Parigi, dove venne recitata dalla compagnia di studenti della Sorbona “Les Théophilie”. Questa circostanza, riportata nella sua *Storia del teatro russo (Istorija russkogo teatra)*, cf. Evreinov 1955: 379) è indice della continuità che ebbero le ricerche fatte al Teatro Antico nelle fasi successive della sua carriera.

¹²⁸ Un approfondimento monografico è stato dedicato all’influenza diretta esercitata dal Teatro Antico sull’elaborazione della commedia *Misterija-Buff* di Majakovskij, considerata la prima commedia sovietica. Secondo questa analisi il Teatro Antico sarebbe alla base della drammaturgia e del teatro sovietici (Bajkova-Poggi 1974: 35-46). Questa ipotesi critica non ha per il momento trovato riscontro in successivi contributi dedicati al Teatro Antico, o al primo teatro sovietico.

Il Teatro Antico, in particolare il ciclo medievale, non riscosse molto successo¹²⁹, ma lasciò un'impronta significativa nel contesto del suo tempo, poiché diede il via a ricerche che altri approfondiranno successivamente (Mejerchol'd¹³⁰ e Miklaševskij¹³¹). Tra la critica si è sostenuto anche che il Teatro Antico sia stato principale fonte di ispirazione del teatro di agitazione sovietico¹³². Tuttavia l'influenza di Evreinov sul teatro di agitazione di massa ci sembra più plausibilmente attribuibile alle teorie sull'istinto di teatralità, che si rivelò fonte di ispirazione diretta per l'elaborazione dell'ideologia del teatro proletario, ad opera di Keržencev¹³³.

Evreinov sarà in quel periodo uno dei primi a intuire che l'eredità artistica del passato costituisce una preziosa risorsa di rinnovamento dell'arte scenica contemporanea e a trasformare quell'intuizione in un progetto di lavoro specifico. L'esperimento del Teatro Antico si iscrive comunque in una poetica di ricerca teatrale che contrassegnerà tutto il Novecento, non solo russo, ma più generalmente europeo. Una tendenza segnata dal recupero di forme espressive del passato, in particolare dell'epoca barocca: come osserva D. Gambelli, il tratto distintivo del Novecento teatrale sta proprio nel rapporto di fedeltà e mutazione verso i modelli culturali del barocco, un tratto questo, "che si è sviluppato dal confronto con un'eredità di volta in volta diversamente affrontata e risolta [...] un tale rapporto dinamico tesse un altro laccio con i secoli d'oro, che a loro volta avevano trovato tecniche e strutture nuovissime precisamente nel compromesso tra imitazione e invenzione" (Gambelli 2004: 240).

Questo interesse per le forme simbolico-rappresentative del passato come riflessione sulla genesi e la natura dell'arte è un altro dei cardini della riflessione teorica e filosofica di Evreinov e sarà un elemento importante della teoria dell'arte proposta nella *Rivelazione dell'arte*. Qui, infatti, nel quarto capitolo

¹²⁹ Il ciclo medievale propose al pubblico il dramma sacro *I re magi*, la pastorale *Robin e Marion (Igra o Robene i Marion)*, *Il miracolo di Teofilo (Dejstvo o Teofile)*, la moralità *Fratelli di oggi (Nynešnie brat'ja)*.

¹³⁰ V. Mejerchol'd dedicò molta attenzione alle tecniche e alle maschere della Commedia dell'Arte italiana dal 1906, anno di *Balagančik*, e durante gli anni in cui lavorò per i teatri imperiali di Pietroburgo (1908 al 1917).

¹³¹ K. Miklaševskij raccolse i materiali per organizzare una terza stagione al Teatro Antico, che tuttavia non venne mai realizzata. I materiali raccolti confluirono nel suo studio sulla Commedia dell'arte, pubblicato pochi anni a seguire (cf. K. M. Miklaševskij, *La commedia dell'arte: Teatr ital'janskich komediantov XVI, XVII i XVIII stoletij*, Sankt-Peterburg 1914-1917).

¹³² Secondo T. Bajkova-Poggi (1974: 46) certi elementi del Teatro Antico, come la partecipazione del pubblico all'azione scenica, il predominare dell'azione sulla parola e altri avrebbero direttamente influenzato l'ideazione del teatro di propaganda sovietico.

¹³³ L'incidenza delle idee di Evreinov sulle tesi esposte da Keržencev a proposito del 'teatro creativo' è stata rilevata già in un saggio specificatamente dedicato al tema, che coglie il punto essenziale di connessione tra Evreinov e l'ideologia del primo teatro sovietico: "Keržencev traspone l'istinto di teatralità in una creazione collettiva, in una autoespressione di un 'me' di classe" (Abensour 1981: 59).

si affronta il problema dell'origine dell'arte tra i primitivi (e poi tra gli antichi) come forma primitiva di combinazione sincretica di religione (intesa come pratica magistica e rituale) e istinto creativo di rappresentazione. A partire dall'analisi di questa originaria fusione di arte e culto Evreinov elaborerà quella distinzione fondamentale tra 'arte della maestria' (*iskusstvo masterskoe*) e 'arte della super-maestria' (*iskusstvo sverch-masterskoe*) che sta alla base della sua concezione teorica dell'arte degli anni Trenta.

1.3.2. Lo specchio deformante

Nella prima metà degli anni Dieci Evreinov fu una personalità di spicco nella vita culturale e artistica di Pietroburgo. In questi anni la sua attività si fa intensissima sia nell'ambito della regia che sul piano della ricerca teorica: oltre al già citato *Apologia della teatralità* (1908), pubblica *Il valore scenico della nudità*¹³⁴ (1909) e *Introduzione al monodramma* (1909), che contengono in nuce temi portanti nella sua esperienza di filosofo ed ermenauta della cultura. Nella stagione del 1908-1909 viene chiamato dall'attrice V. Komissarževskaja a dirigere il suo Teatro Drammatico¹³⁵. Immediatamente dopo si colloca la fugace esperienza del Teatro allegro per bambini anziani (*Veselyj teatr dlja požilych detej*) fondato con F. Komissarževskij nel 1909¹³⁶. Noto anche per l'eccentricità del comportamento e l'atteggiamento provocatorio nelle sue pubbliche apparizioni, non dissimile dalle *manières* dei futuristi, Evreinov si impegna parallelamente in numerosi progetti: dirige dal 1912 Il Teatro intimo (*Intimnyj Teatr*) ed intrattiene stretti contatti con l'ambiente dei futuristi¹³⁷. Il regista è in particolare molto vicino al pittore Kul'bin, che in contiguità concettuale con la teoria della teatralizzazione della vita elaborò quella della 'danzificazione della vita' (*tan-*

¹³⁴ È un'idea di estetica assai provocatoria quella che si teorizza in questo articolo: operata una distinzione tra i due sinonimi di 'nudità' in russo (*golizna* e *nagota*), si riconosce solo a quest'ultima piena dignità estetica. La *nagota* non ha nulla di volgare, ed è dunque legittimabile sulla scena (Evreinov 1909a). Evreinov tentò di applicare queste idee curando la regia della *Salomé* di Wilde al Teatro Drammatico di V. Komissarževskaja.

¹³⁵ L'attrice chiamò Evreinov a svolgere l'incarico di regista presso il suo Teatro Drammatico in sostituzione di V. Mejerchol'd, che vi aveva svolto incarico di regista tra il 1905 e il 1907. Qui Evreinov firmò le regie di *Francesca da Rimini* di D'Annunzio, di *Van'ka-Ključnik i paž Žean* di Sologub e della *Salomé* di Wilde. Questa rappresentazione tuttavia, tentando la realizzazione del principio del nudo sulla scena, fu respinta dalla censura e mai presentata al pubblico. Di questo ingaggio rende conto anche Evreinov nella sua eccentrica *Storia del teatro russo (Istorija russkogo teatra)*, dove in merito riporta il parere dello storico del teatro Znosko-Barovskij ("migliore scelta l'attrice non poteva fare", Evreinov 1955: 366).

¹³⁶ Nell'unica stagione ivi organizzata (1908-1909), fu rappresentata un'arlecchinata dello stesso Evreinov, la *pièce La gaia morte*. La *pièce* divenne assai popolare anche all'estero, poiché venne rappresentata con successo in Francia nel 1922 da J. Coupeau, nel 1925 in Italia da Luigi Pirandello e molte altre volte a Parigi.

¹³⁷ Sul rapporto tra Evreinov e l'ambiente dei futuristi si veda Bajkova-Poggi 1981.

cevalizacija žizni)¹³⁸, a cui il nostro autore dedica nel 1912 una serie di articoli critici¹³⁹. Evreinov intrattiene contatti anche con Majakovskij, collaborando come regista dapprima al cabaret letterario Il cane randagio (*Brodjačaja sobaka*), fondato da B. Pronin nel 1912, e poi al Ritrovo dei commedianti (*Prival' komediantov*), che nel 1915 lo aveva soppiantato.

Sempre in questo periodo assume particolare importanza l'attività registica svolta al teatro cabaret Lo specchio deformante¹⁴⁰, diretto da Evreinov dal 1910 al 1917 a Pietroburgo, cui fu invitato a collaborare dal critico teatrale A.R. Kugel'¹⁴¹, che lo aveva fondato assieme alla moglie, l'attrice Z.V. Cholmskaja, due anni prima. In quegli anni, nel caleidoscopico panorama dell'offerta teatrale in cui spiccano cabaret, teatri delle piccole forme e delle 'miniature' (a Mosca Il pipistrello [*Letučaja Myš*'], a San Pietroburgo il Ritrovo dei commedianti, la Casa degli intermezzi [*Dom Intermedij*], il Cane randagio) il teatro dello Specchio deformante rappresentò un fenomeno di particolare rilievo e originalità¹⁴². La scelta di assumere Evreinov in qualità di regista principale del teatro corrispose a una svolta di genere che la direzione si trovò costretta a imprimere agli spettacoli per trasformarli "in un grande cabaret satirico, che nulla aveva in comune con il genere del cabaret notturno"¹⁴³. Questo perché il teatro

¹³⁸ I due artisti furono legati da un'amicizia decennale e collaborarono negli anni Dieci a progetti di vario taglio e genere. Il pittore futurista si mostrò in particolare attivo sostenitore delle teorizzazioni di Evreinov, illustrò le prime edizioni dei libri *Il teatro in quanto tale* e *Il teatro per se stessi*, di cui disegnò anche la copertina. Inoltre, quando nel dicembre 1913 si inaugurò il teatro-cabaret La dama di picche (*Pikovaja dama*) ideato e patrocinato da F.N. Fol'kovskij, Kul'bin redasse il prospetto delle finalità e mezzi artistici del neonato progetto in onore ai principi di trasfigurazione e teatralità convenzionale: "Principio di trasfigurazione. Teatralità. Convenzione. Compassione. Patire. Sembrare e non essere. Recitare e non vivere sul palcoscenico" (Belochaeva-Kazanskij 1998).

¹³⁹ N.N. Evreinov, *'Kul'bin'*. *Kul'bin: sbornik statej*, Sankt-Peterburg 1912. Due di questi brevissimi contributi sono stati riediti nella recente raccolta *L'originale delle opere dei ritrattisti (Original o portretistach*, cf. Evreinov 2005).

¹⁴⁰ Stando alla ricostruzione fatta da D. Zolotnickij sulle forme e le tendenze della storia del teatro russo nel Novecento, il teatro dello Specchio deformante, assieme al Pipistrello moscovita e alle ricerche coeve di Mejerchol'd definirono una tipologia fondamentale del teatro rivoluzionario, il teatro delle 'piccole forme' (Zolotnickij 1976: 179).

¹⁴¹ Secondo la retrospettiva di Kannak su Evreinov, fu quel suo particolare "talento nel creare *pièces* umoristiche, così eleganti e concise" ad attirare l'attenzione del noto critico, tanto da offrirgli di dirigere il teatro fondato a Pietroburgo con la moglie, l'attrice Z.V. Cholmskaja (Kannak 1992: 183).

¹⁴² La specificità dell'esperienza dello Specchio deformante nel complesso contesto teatrale degli anni che precedettero e costeggiarono la Rivoluzione non è opinione eretica in ambito critico. A riguardo, si vedano ad esempio le pagine dedicate a questo periodo teatrale da M. Lenzi (2001: 107-110), che osserva, peraltro, l'impossibilità di ricondurre a una superata opposizione tra 'vecchio' e 'nuovo' l'eterogeneità dell'attività scenico-drammatica del periodo.

¹⁴³ "Его дирекция решила превратить в большой сатирический кабаре, ничего общего не имеющий с типом ночного кабаре" (Evreinov 1998: 120).

di cabaret, messo in difficoltà dalla concorrenza con Mejerchol'd, versava in condizioni precarie¹⁴⁴.

Il teatro satirico Lo specchio deformante consacrò la fama di Evreinov. Anche la critica tende a ritenere che sia stato il genere della parodia qui elaborato a rivelare massimamente il suo talento (Tomaševskij 1990: 210): egli mise qui in scena oltre un centinaio di *pièces*, di cui molte frutto della sua penna¹⁴⁵. Sapientemente descritto dal suo fondatore Kugel' come "teatro dello scetticismo e della negazione" (Kugel' 1926: 207), lo Specchio deformante con Evreinov regista divenne principalmente un teatro di miniature e parodie, che scelse anche, tra i suoi bersagli, le regie naturalistiche del Teatro d'Arte di Mosca¹⁴⁶. A mio parere tuttavia, nel quadro globale della carriera di Evreinov l'attività svolta allo Specchio deformante fu significativa non tanto per le parodie da lui composte e rappresentate, quanto per aver introdotto sulla scena russa un genere nuovo, la *pièce* monodrammatica¹⁴⁷.

1.3.2.1. Il 'monodramma'

Il genere del monodramma, teorizzato da Evreinov in uno studio del 1909 (*Introduzione al monodramma*), viene considerato dallo storico del teatro russo D. Zolotnickij (1976: 160) come "un'invenzione sintomatica del genere di questo teatro", un'invenzione in cui l'autore convoglia le proprie idee di "intimizzazione del teatro", di "teatralizzazione della vita" e di "gaio pessimismo" (*Ibidem*). Da altri viene visto come il manifesto della vena utopistica di Evreinov, "conseguenza di una coscienza utopicamente monologica", perché il monodramma si trova in inguaribile contraddizione con la natura polifonica dell'arte

¹⁴⁴ La rievocazione di Evreinov su come si svolsero le trattative di assunzione come regista principale al teatro pietroburchese è particolarmente dettagliata. Si riportano i colloqui di lavoro svoltisi tra lui e il direttore del teatro A. Kugel' riguardo alla proposta di incarico e alle collaborazioni *in itinere*, che ci danno conto di come il regista interagisse col direttore, e quindi di come si lavorava allo Specchio deformante (cf. Evreinov 1998: 120-220).

¹⁴⁵ Le *pièces* rappresentate allo Specchio deformante sono *Tra le quinte dell'anima* (*V kulisach duši*) *Il revisore* (*Revizor*), *La cucina del riso* (*Kuchnija smeča*), *La quarta parete* (*Četvertaja stena*), da alcuni studiosi considerato come un'anticipazione del teatro dell'assurdo (O.N. Kupcova e A.D. Semkin) e infine *La scuola delle stelle* (*Škola etualej*).

¹⁴⁶ Rimase celebre la parodia realizzata allo Specchio deformante dell'allestimento stanislavskijano del *Revisore*. Una chiara irrisione dei metodi naturalistici nell'arte scenica si trova anche nella *pièce* *La quarta parete* (*Četvertaja stena*) di Evreinov, rappresentata allo Specchio deformante nel 1915, ma pubblicata solo nel 1923 (cf. Evreinov 1923a). Nella *pièce* si realizza l'abbattimento della quarta parete.

¹⁴⁷ I monodrammi rappresentati al teatro dello Specchio deformante sono sette: quattro di questi furono scritti da B. Gejer (*Vospominanija*, *Voda žizni*, *Son*, *Čto govorjat – čto dumajut*), mentre Evreinov fu autore solo di *Tra le quinte dell'anima* (*V kulisach duši*), scritta nel 1912 e rappresentata nel 1915.

drammatica, dove ogni personaggio deve avere la sua propria voce e azione (Stachorski 2007: 246). A nostro parere tuttavia, il monodramma nel contesto complessivo dell'opera di Evreinov è da vedersi sotto un'altra prospettiva: da un lato, come un passo ulteriore verso la rivitalizzazione di un'arte drammatica come esperienza comune e quasi mistica, che riavvicina l'azione dell'attore e la percezione dello spettatore, dall'altro, come applicazione scenico-drammaturgica dei principi esposti da Freud nel primo decennio delle sue ricerche, in particolare nella *Psicologia dei sogni*.

L'invenzione del genere del monodramma nasce dalla presa di coscienza del fatto che le parole sono un mezzo insufficiente alla comunicazione in teatro, che fundamentalmente rimane un'esperienza estetica ed emotiva di tipo visivo (Evreinov 2002: 102)¹⁴⁸. La soluzione a questa *impasse* comunicativa va allora ricercata sia nella riattivazione di altri linguaggi espressivi, sia nella ristrutturazione del testo drammaturgico, in modo da ricongiungere l'intenzione emotiva dell'attore con l'esperienza percettiva dello spettatore. Evreinov crea quindi un genere dove, sia mediante la drammaturgia, sia nelle invenzioni scenotecniche, si realizza il principio di fusione tra attore e spettatore, di cui le ricerche al Teatro Antico rappresentano una prima sperimentazione. Nel monodramma il principio di fusione tra scena e platea non vede l'abolizione della ribalta (come nel Teatro antico), ma si trova declinato come esperienza di compartecipazione empatica tra attore e spettatore all'azione scenica:

Il monodramma costringe ogni spettatore a immedesimarsi nella condizione del protagonista, a vivere della sua vita, ovvero a sentire e pensare illusoriamente come lui, si direbbe quindi, prima di tutto a vedere e sentire nello stesso modo del protagonista. La pietra angolare del monodramma sono le emozioni vissute dal protagonista in scena, cosa che determina un'identica partecipazione nello spettatore, il quale, tramite questo atto di partecipazione, diviene egli stesso un attore¹⁴⁹.

Il monodramma (in particolare la pièce *Tra le quinte dell'anima*¹⁵⁰) è da vedersi anche come il primo tentativo di applicazione, sia nella drammaturgia, sia nella costruzione scenica, delle recenti scoperte freudiane sulla struttura della

¹⁴⁸ Questa idea risulta estranea ai principi dell'arte scenica naturalista, che invece investiva molto sul valore referenziale della parola.

¹⁴⁹ “Монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью, т.е. чувствовать как он и иллюзорно мыслить как он, стало быть, прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий. Краеугольный камень монодрамы – переживание действующего на сцене, обуславливающее тождественное сопереживание зрителя, который становится чрез этот акт сопереживания таким же действующим” (*Ivi*: 105).

¹⁵⁰ In questa *pièce* il protagonista è rappresentato nello smembramento dei suoi tre 'Io'. L'intenzione parodica secondo la linea tipica dello Specchio deformante nella resa scenica del testo era fortemente presente: l'interiorità psicologica e corporea del protagonista era resa tramite la rappresentazione forzosamente realistica di un'enorme gabbia toracica in scena, con al suo interno gli organi.

psiche e dei metodi della psicoanalisi: i meccanismi di compartecipazione emotiva descritti da Evreinov sembrano infatti rinviare alle dinamiche di *transfert* tra paziente e terapeuta nell'ambito delle sedute di psicoanalisi. Inoltre l'uso mirato della scenotecnica (illuminazione di segmenti di scena corrispondenti a una delle tre parti dell'Io, a seconda di quale di loro è coinvolta nell'azione, in mezzo al buio) per coadiuvare la comunicazione dello stato emotivo dell'eroe allo spettatore – poiché la parola è insufficiente a questo fine – è già una forma di metacomunicazione, che in psicoanalisi viene utilizzata come strumento terapeutico. Da questo punto di vista Evreinov rappresenta quindi nel primo decennio del Novecento una figura unica nel panorama artistico del suo tempo.

La centralità dell'invenzione del genere monodrammatico nel pensiero estetico di Evreinov è inoltre testimoniata eloquentemente dalla ripresa di questo tema nella *Rivelazione dell'arte*: nella sezione dedicata ai metodi dell'arte, la "trasfigurazione di carattere monodrammatico" (*preobraženie monodramatičeskogo charaktera*, Evreinov 2012: 541-545) diviene una delle chiavi fondamentali di interpretazione e descrizione del processo di creazione artistica¹⁵¹. Non si concorda tuttavia con la tesi avanzata da S. Golub, uno dei più acuti interpreti dell'opera di Evreinov del periodo precedente l'emigrazione, secondo cui il monodramma è l'ottica critica mediante la quale si deve analizzare tutta l'opera di Evreinov (Golub 1981: 15-26). Vedremo ampiamente come *La rivelazione dell'arte*, che lo studioso non conosceva, rappresenti una palese smentita di quest'ipotesi critica.

¹⁵¹ Cf. *infra*, § 5.5.5.

Capitolo secondo

La Russia e l'emigrazione: dalle ricerche sul teatro alla riflessione sull'arte come rivelazione

2.1. *Dagli anni Dieci alla Rivoluzione: elementi centrali del pensiero*

Nel periodo in cui studia al Conservatorio di Pietroburgo Evreinov consolida il suo interesse per il teatro e conosce la tradizione filosofica tedesca: si appassiona in particolare alle idee di Kant, Schopenhauer e Nietzsche, che influenzeranno in modo decisivo l'evolversi del suo pensiero estetico¹. Un biografo ha osservato che la singolarità di Evreinov risiede nella 'dimensione europea' della sua *forma mentis*: "il suo pensiero, così profondo e sottile, impregnato del veleno dello scetticismo, dell'aroma di un gioioso vigore, non è tipicamente russo, è un pensiero europeo" (Babenko 1992: 153). Concordiamo quindi con Babenko sul fatto che per un'adeguata comprensione della genesi e del primo sviluppo del pensiero di questo autore è necessario un più ampio orizzonte critico di riferimento, che si volga *in primis* all'occidente europeo e non sia russocentrico.

La riflessione filosofica di Evreinov emerge infatti come voce isolata se considerata solo all'interno del contesto russo, come spesso ha fatto la critica, ma è fortemente debitrice di correnti e protagonisti del pensiero critico europeo tra Otto e Novecento: influenzato dall'idealismo estetico di spirito neo-kantiano, assimilò in modo particolare le idee di Schopenhauer, Nietzsche, Wilde, Bergson, interessandosi infine in maniera significativa alla psicoanalisi, prima a Freud e poi a Jung. La sua opera critica negli anni Dieci non è solo una teoria sul teatro e si configura già come una fusione, compatta per quanto non facilmente decifrabile, di atto di vita, concezione estetica e visione filosofica del mondo e della cultura. Forse si può parlare di un particolar modo di declinare un principio estetico assai caro al modernismo russo, quello della 'creazione della vita' (*žiznetvorčestvo*)².

¹ Non esistono contributi che abbiano indagato in modo approfondito i rapporti di derivazione e mutazione che legano le teorie sulla teatralità degli anni Dieci e Venti e sulla creazione artistica degli anni Trenta alle idee di Kant, Schopenhauer, V.I. Ivanov e Nietzsche. Si segnalano tuttavia un approfondimento dedicato all'influenza delle idee di Nietzsche su Evreinov (Galozi-Kom'jati 1989: 393-402) e un interessante studio di Utechin sulle implicazioni in materia di semiotica comportamentale che si possono derivare dalle teorie di Evreinov sulla teatralità. Si sostiene qui l'assimilazione profonda da parte di Evreinov dell'idea nietzschiana dell'ingannevolezza del mondo, secondo la quale "il principio di inganno giace nell'essenza sostanziale delle cose" (Utechin 2001: 85-87).

² Il lemma si riferisce a una concezione dell'arte accolta e messa in atto nel periodo delle avanguardie in Russia specialmente da simbolisti e futuristi, per i quali il

2.1.1. Influenze filosofiche nella formazione del pensiero estetico

L'influenza che autori come Schopenhauer, Nietzsche e Freud eserciteranno sul carattere della riflessione teoretica di Evreinov è da ricondursi generalmente alla riscoperta della presenza e del ruolo della dimensione pulsionale e irrazionale nell'animo umano e al legame che questa intrattiene con la capacità e la volontà di creazione, che nel 'sistema'³ di Evreinov prende il nome di 'volontà/libertà di', 'desiderio' o 'tensione verso' (*volja*)⁴. La sfera delle forze istintuali e irrazionali ha infatti un'importanza centrale nel pensiero di Evreinov, perché costituisce l'essenza stessa della nozione dell' 'istinto di teatralità' (*instinkt teatral'nosti*), in particolare per come questa si trova esposta nel suo libro *Il teatro per se stessi* (1915-1916), formulazione più matura dei concetti di teatralità, trasfigurazione, teatralizzazione e semplificazione già enunciati in *Apologia della teatralità* (1908) e *Il teatro in quanto tale* (1912).

Negli anni Dieci Evreinov designa questa sfera di desideri e istinti tesi alla creazione trasfigurante con i termini di 'istinto' (*instinkt*), 'volontà' (*volja*)⁵, 'principio creativo' (*tvorčeskoe načalo*), 'sentimento primigenio' (*priroždennoe čuvstvo*); solo negli anni Trenta, nella prosa critica di emigrazione, utilizzerà chiaramente il termine di 'inconscio' (*bessoznatel'noe*). Questa evoluzione terminologica è segno di un chiarimento evidente prodottosi nel pensiero dell'autore: se, infatti, nella definizione dell' 'istinto di trasfigurazione' degli anni Dieci domina l'aspetto primitivo e naturale, più tardi questo si trova riassorbito nella categoria dell' inconscio collettivo e parzialmente modificato⁶.

2.1.1.1. Evreinov e Schopenhauer

Torniamo comunque ai riferimenti filosofici e teorici, a partire da Schopenhauer: questa dimensione non razionale della vita dello spirito riveste nel suo pensiero una connotazione principalmente negativa come complesso di bisogni 'bassi'⁷. La 'volontà di vivere' del filosofo tedesco è paragonabile al concetto di

fatto artistico era concepito alla stregua di un atto di vita. Ciò che si esprimeva attraverso l'arte veicolava una visione della vita ben precisa e doveva corrispondere (utopisticamente) alla condotta dell'artista nella sfera del quotidiano, dunque alla prassi extra-artistica, ai comportamenti messi in atto con gli altri soggetti sociali, al di fuori del mondo simbolico dell'arte.

³ Il termine 'sistema' non è scelto da Evreinov, ma viene assegnato ai suoi scritti teorici da uno dei suoi primi studiosi, autore della prima monografia analitica sull'autore, cf. Kazanskij 1925.

⁴ Essendo Nietzsche un riferimento importante nel pensiero di Evreinov, si ritiene possibile che la scelta del termine *volja* sia stata influenzata dal termine tedesco *Der Wille*.

⁵ Cf. *supra*, § 1.3.1, nota 105.

⁶ Per una trattazione approfondita cf. *infra*, § 4.5.

⁷ Ciò che il pensatore tedesco intende per 'Volontà' è in sintesi quella sfera magmatica e 'paranormale' dei contenuti irrazionali e istintuali dell'animo umano, che si esprime in forme di vita eticamente poco nobili, come l'egoismo, l'aggressività e la tendenza

‘volontà teatrale’ (*volja k teatru*, e più tardi anche *volja k iskusstvu*), così come essa è esposta nelle teorie di Evreinov degli scritti prerivoluzionari⁸. Per Schopenhauer infatti l’artista, procurando un piacere estetico e cogliendo in modo intuitivo la “pura profonda e vera conoscenza della natura del mondo” ha il dovere di sollevare provvisoriamente l’uomo dalle pene della vita, dal dolore dell’esistenza e quindi di confortarlo nella sua ‘volontà di vivere’⁹. Se l’arte è quindi per Schopenhauer un rifugio a una realtà desolante e sofferente, se l’arte è sollievo temporaneo dalla ‘volontà di vivere’ (*Wille zum Leben*), per Evreinov il ‘desiderio di teatro’ (*volja k teatru*) è il desiderio di smorzare le amarezze della vita, un modo per fuggire dalla ‘normale’ esistenza, rifugiandosi in un’arte che *trasfigura*. Per questo particolare effetto benefico l’arte teatrale è un gioco che andrebbe realizzato nella vita quotidiana ed è, per lui, un tipo di volontà che possiedono tipicamente i bambini quando vogliono giocare.

La ‘volontà teatrale’ di Evreinov (o ‘brama di teatro’) differisce però dalla ‘volontà di vivere’ schopenhaueriana: per Evreinov si tratta infatti di una volontà ‘positiva’ che tende alla creazione artistica, di un desiderio di liberazione dall’opprimente e angusta quotidianità. Infine se per Schopenhauer la musica è l’arte che rappresenta direttamente la ‘volontà di vivere’ e pertanto garantisce l’espressione della soggettività meglio di tutte le altre (Barlett 1995: 122), Evreinov non ne elegge una in particolare, perché l’arte più rivelatoria sarà quella in cui il singolo riuscirà meglio ad esprimere la propria teatralità.

2.1.1.2. Evreinov e Nietzsche

Del teorico dell’*Übermensch* Evreinov si dichiara discepolo quando ancora frequenta l’Istituto di giurisprudenza di Pietroburgo (Carnicke 1989: 14). La co-

alla sopraffazione, la sudditanza a spinte istintuali di matrice fisiologica. Questa sfera, tanto sommersa quanto fortemente influente nella vita dell’uomo, riceverà a partire da Freud una giustificazione scientifica, quando verrà introdotta la sua nozione di inconscio.

⁸ La sussistenza di una “saldatura genetica di affezioni” tra i due autori è stata messa in evidenza da G. Vostrova: entrambi enunciano nella volontà di vivere o nella volontà di teatro un principio dominante e unitario di organizzazione della realtà, una ‘categoria trascendentale’ (così viene definita la ‘teatralità’ da Stachorskij [2007: 249], che altrove la equipara già alla ‘volontà di vivere’ e all’‘Idea assoluta’ di Hegel [*Ivi*: 33]). In questo senso, l’adattamento dei principi metafisici della filosofia di Schopenhauer permette di caratterizzare le concezioni di Evreinov come esposizione sistematica del carattere teatrale di tutto il reale (Vostrova 202: 187).

⁹ Scrive Schopenhauer (1991: 309-310): “il piacere estetico, la consolazione dell’arte, l’entusiasmo che fa dimenticare all’artista le pene della vita, deriva da che l’in sé della vita, la volontà, l’esistenza stessa, sono un dolore costante; mentre, se considerate nella rappresentazione pura intuitiva, nella riproduzione dell’arte, sono libere da ogni dolore, presentando anzi uno spettacolo grandioso [...] lo spettacolo presentato dalla volontà nella sua oggettivazione, seduce l’animo dell’artista [...] l’artista, in altre parole, fa tutt’uno con quella medesima volontà che si oggettiva, e che resta sola nel suo eterno dolore.

noscenza di alcune sue opere si rivelerà un'importante fonte di ispirazione per il formarsi di un pensiero filosofico proprio, che diviene anche interpretazione e critica *tout court* della cultura. In particolare *La nascita della Tragedia* (1872), libro che sarà per Evreinov un punto di riferimento costante, come attestano i numerosi rimandi nelle sue opere teoriche¹⁰, offre spunti per motivare un primo accostamento tra le due figure: in questo studio al limite tra la filosofia e la filologia Nietzsche propone una chiave di lettura inedita e rivoluzionaria della genesi dell'arte nella civiltà classica, che invalida la prospettiva razionalistica di impronta positivista, fino ad allora accreditata in ambito critico-filosofico¹¹. Con l'affermazione del principio dionisiaco Nietzsche offre una giustificazione del 'mondo come fenomeno estetico', che non significa affatto 'estetismo', come nella fase decadente del simbolismo russo, ma semmai amoralismo anticristiano, fornendo così una visione diversa della sfera degli istinti e delle passioni che costituisce la vita più sfuggente e magmatica dello spirito dell'uomo¹².

La risonanza del pensiero nietzschiano in Evreinov non è quindi da vedersi quale recupero di un generico 'estetismo' o 'teurgismo' o quale giustificazione filosofica dell'estetismo decadente, di un'idea di arte cioè che vede il predominio della forma sul contenuto e che si preoccupa della ricercatezza delle forme¹³. Per Nietzsche giustificare il mondo come fenomeno estetico significava inaugurare una prospettiva amoralistica nell'osservazione dello spettacolo del mondo, osservazione che non ne esclude gli aspetti deteriori e disarmonici ("l'esistenza e il mondo non appaiono giustificati altrimenti che come fenomeno estetico: [...] anche il brutto e il disarmonico sono un gioco estetico che la volontà gioca con se stessa nell'eterna pienezza del proprio piacere", Nietzsche

¹⁰ Frequentissimi sono nel *Teatro per se stessi* i riferimenti bibliografici a Nietzsche, in particolare anche a *La gaia scienza* (*Veselaja nauka*, in F. Nicše, *Sobranie sočinenii v 9-ch tomach*, IX, trad. dal tedesco di A.N. Ačkasova, Moskva 1901), *Al di là del bene e del male* (*Po tu storonu dobra i zla*, Sankt-Peterburg 1907) e *L'origine della tragedia dallo spirito della musica. Ellenismo e pessimismo* (*Proischoždenie tragedii iz ducha muzyki, ili Ellenizm i pessimizm*, in: F. Nicše, *Sobranie sočinenii v 10-ch tomach*, VIII, Moskva 1902).

¹¹ Secondo la prospettiva razionalistica si interpretava la nascita della tragedia attica, e per estensione di tutta l'arte classica, come l'espressione di ideali apollinei di perfezione ed equilibrio, escludendo tutte quelle attività umane che sfuggivano a una classificazione razionale. Così Nietzsche: "Lo sviluppo dell'arte classica è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco [...]. I due istinti, tanto diversi da loro, vanno l'uno accanto all'altro, per lo più in aperta discordia, ma pure eccitandosi reciprocamente [...] e in questo accoppiamento finale generano l'opera d'arte, altrettanto dionisiaca che apollinea, che è la tragedia attica" (Nietzsche 2006: 21).

¹² Non diversamente dalla teatralità, la tensione dionisiaca è per il filosofo tedesco "istinto assertore della vita" che si volse "contro la morale", rinvenendo una "dottrina puramente artistica e anticristiana" (*Ivi*: 12).

¹³ Nell'analisi di T. Džurova si accenna all'influenza della filosofia nietzschiana sulla formazione del pensiero di Evreinov, ma la si allinea ad un generico 'estetismo', affiancato ad un altrettanto generico 'teurgismo', ed è in questi termini che viene inquadrata nel contesto delle poetiche del simbolismo decadente russo (si veda Evreinov 2005: 7).

2006: 168). A questa metafisica dell'arte di Nietzsche si ricollega esplicitamente il pensiero di Evreinov, nell'ampliamento della sfera estetica dell'arte come anche nel riconoscimento e nell'accettazione del suo carattere primordiale. E dirà: "l'arte teatrale [...] non è solo pre-estetica [...], è *in-estetica* (*sic!*), nel momento cardinale del suo costituirsi come fenomeno"¹⁴. Come fa notare O. Hildebrand (1983: 110), benché Evreinov provenga dall'idealismo estetico di spirito neo-kantiano, il teatro – e l'arte in genere – come da lui intesi non corrispondono alla tradizione neo-kantiana¹⁵.

Si possono osservare ancora altre connessioni: come è noto Nietzsche riconosce all'elemento dionisiaco una valenza positiva, in quanto componente motrice e propulsiva nello sviluppo della civiltà e dell'arte classica, civiltà che si configura per lui come il frutto di un'armonizzazione tra le tendenze contrastanti espresse dagli ideali apollinei di equilibrio e perfezione formale da un lato, e dalle pulsioni dionisiache – caotiche e istintuali – dall'altro. In questo senso la componente dionisiaca, come universo di motivi non razionalmente controllabili, di pulsioni materiali ed edonistiche, è recuperata nella concezione della teatralità quale istinto di creazione artistica, tensione verso la trasformazione che trova nel piacere una delle forme più proprie della sua manifestazione. La filosofia di Evreinov degli anni Dieci si ispira quindi a Nietzsche nel proporre un anarchismo estremo dell'io, in quanto unica via percorribile per un'esistenza autentica.

La figura dell'oltreuomo in Nietzsche, colui che è in grado di esprimere e affermare se stesso fino in fondo, anche oltrepassando le barriere imposte dalla

¹⁴ “Театральное искусство [...] не только преэстетично [...], но и инестетично, в кардинальной формации своего феномена” (Evreinov 2002: 315).

¹⁵ Il neokantismo, corrente di pensiero filosofico-sociale apparsa negli anni Sessanta del XIX secolo in Germania, si forma in Russia negli anni Novanta del XIX secolo ed ebbe tra i suoi protagonisti i filosofi A. Vvedenskij, P. Novgorodcev, L. Petražickij, F. Stepun. In genere, il trascendentalismo filosofico di matrice kantiana – e poi neokantiana – era molto popolare negli ambienti accademici e seminariali della Russia della seconda metà dell'Ottocento. La corrente neokantiana fu espressione fondamentale del movimento antipositivista, rivide i postulati metodologici del positivismo classico allo scopo di trovare metodi specifici per le scienze umane e sociali. La scuola russa non fu una semplice riproposizione dell'esperienza scientifica europea, ma diede il suo contributo per lo sviluppo delle metodologie delle scienze sociali e preparò il terreno per la rinascita spirituale russa della coscienza filosofico-religiosa all'inizio del Novecento. Il neokantismo russo informò sensibilmente anche il simbolismo filosofico russo, in particolare il pensiero critico di A. Belyj. Tra gli esponenti dell'estetica neo-kantiana con cui Evreinov 'dialoga' maggiormente c'è Broder Christiansen, che oltre a definire il valore estetico in base a criteri epistemici (la maestria tecnica, il contenuto e la forma), riannovera i valori di bene, bello e verità, interpretazione che Evreinov rigetterà compiutamente nella *Rivelazione dell'arte*. Secondo Christiansen inoltre il punto di connessione delle componenti dell'oggetto d'arte si colloca oltre ciò che è 'sensibile', ovvero, seguendo l'idealismo kantiano, nell'invisibile oltre il visibile, nel non udibile oltre l'udibile, che il filosofo definisce "il fattore differenziale della condizione dello spirito" per quanto riguarda l'impressione prodotta dall'arte su chi la contempla. Evreinov spiegherà che quest'analisi non aiuta a chiarire il mistero dell'emozione estetica (Evreinov 2012: 58-61).

legalità, non risulta concettualmente distante dalla teorizzazione della teatralità in Evreinov. Quest'ultima si configura infatti come istinto di trasfigurazione insito nella struttura soggettiva dell'individuo, che serve per la teatralizzazione della vita e si configura come espressione di "quel sentimento anarchico di ognuno di noi, che prima di tutto esige una trasfigurazione autentica e coraggiosa fino alla follia"¹⁶. La teatralità secondo Evreinov permette di realizzare una trasformazione dei valori, di trasformare le componenti qualitative di un'azione, di un comportamento, di un *modus vivendi*. È quella facoltà umana che consente di esorcizzare l'appiattirsi della vita su una ripetitiva quotidianità¹⁷.

In ordine alla capacità del singolo di trasfigurarsi osserviamo ancora un parallelo interessante: in Nietzsche l'elemento di rottura rispetto al pensiero che lo precede è la convinzione che una trasfigurazione radicale della personalità si realizza solo se si diventa consapevoli che l'esistenza terrena è l'unica possibile, che la forza 'soprannaturale' abita non fuori, ma all'interno dell'anima dell'uomo, talché una nuova vita e una nuova coscienza sono possibili solo se "si libera il demone interiore" (Clowes 1999: 26). Una posizione antiidealistica e anticristiana questa, intimamente condivisa dai due autori, perché se la forza di trasfigurazione è innata e non va ricercata in una dimensione metafisica, è evidente il nesso con l'irriverente istinto di trasfigurazione di Evreinov, che risiede negli strati più profondi dell'Io e niente ha a che vedere con una trasfigurazione dell'anima in senso cristiano.

Il 'demone interiore' di Nietzsche infine, somiglia al più elaborato concetto di 'Io archetipico' che troveremo nella *Rivelazione dell'arte*, che non a caso ci risulta essere l'elaborazione finale dell'istinto di trasfigurazione. Tutti questi aspetti del primo pensiero estetico di Evreinov, dunque, il carattere filosoficamente anti-idealistico, eroicamente anarchico e ateo del 'teatro per se stessi', l'avversione per il quotidiano, oltre che la rivalutazione amoralistica e antimoralistica della componente istintuale e pulsionale nel processo di creazione artistica, sono concettualmente imparentati con le idee nietzschiane.

Approfondiamo adesso l'aspetto della celebrazione dell'io che i due teorici professano: nella sezione pratica del *Teatro per se stessi* troviamo un capitolo para-drammaturgico, intitolato *Il tribunale degli intelligenti (Sud poni-majuščich)*. Qui i filosofi e gli intellettuali che hanno maggiormente ispirato e formato il pensiero critico di Evreinov sono vere e proprie *dramatis personae*, impegnate in una discussione sul 'teatro per se stessi' in quanto forma d'arte

¹⁶ "к тому, [...], анархическому чувству каждого из нас, которое прежде всего хочет настоящего, и до безумия смелого преображения" (Evreinov 2002: 45).

¹⁷ Assolutamente fondata mi pare l'osservazione di V. Maksimov, curatore della recente riedizione dei principali lavori teorici di Evreinov. Lo studioso interpreta la teatralizzazione della vita non tanto come una teoria sul teatro, quanto come un insegnamento intrinsecamente filosofico, scaturito anche da un'attenzione per i meccanismi sociali che regolano i modi del vivere comune: "la teatralizzazione della vita non è una vera e propria concezione del teatro, [...] è una concezione filosofica che spiega la natura umana, il principio di organizzazione del momento presente e [...] i percorsi dell'evoluzione ulteriore dell'umanità (Evreinov 2002: 17).

specifica, dibattito in cui lo stesso autore interviene. È eloquente ciò che Evreinov fa dire a Nietzsche:

condivido pienamente la vostra idea del 'teatro per se stessi'. In realtà nell'uomo si trovano riuniti creazione e creatore: nell'uomo c'è il materiale [...], la follia, il caos; ma l'uomo è anche il creatore, la divinità che contempla e il settimo giorno. A cosa mi serve allora il dramma! [...] Se capisco correttamente il vostro 'teatro per se stessi', questo è un teatro ascetico, poiché l'ideale ascetico che secondo me il vostro teatro persegue sorge dall'istinto di difesa e di salvezza della vita che degenera, la quale con ogni mezzo cerca di trattenersi e di lottare per la propria esistenza¹⁸.

Sebbene Evreinov operi qui una forzatura, ha tuttavia colto alcune affinità profonde che avvicinano la concezione nietzschiana dell'oltreuomo a quella del 'teatro per se stessi': l'idealismo e l'eroismo anarchico nell'oltreuomo sono elementi che in misura e forma diversa si trovano espressi anche in questo importante scritto di Evreinov. La prospettiva amoralistica è condivisa dai due autori; tuttavia nell'idea del 'teatro per se stessi' l'amoralismo presenta un chiaro risvolto eudemonico: il coraggio di portare alla luce il proprio istinto teatrale nell'agire quotidiano diviene infatti antidoto alla prosaicità del vivere, rimedio contro l'appassire dell'esistenza nel conformismo sociale e nell'abitudine. E questo tipo di agire, secondo Evreinov, genera una condizione emotiva di felicità. Tutti inoltre sono potenzialmente capaci di realizzare il 'teatro per se stessi', mentre nella visione reazionaria del filosofo tedesco il superomismo è prerogativa di pochissimi.

Occorre quindi tracciare una distinzione sostanziale tra i due autori: il superomismo nietzschiano, dove la rivolta contro il conformismo è connotata da aspetti di teatralità in modo non dissimile da come la teorizza Evreinov, è l'alternativa che permette all'uomo di emanciparsi dalla sua condizione di repressione. Nella visione di Nietzsche questa è però una facoltà che possiede solo l'oltreuomo e non tutta l'umanità. La visione di Evreinov è in questo senso radicalmente democratica, poiché l'istinto di teatralità è insito nella struttura biologica dell'uomo, e appartiene dunque a ogni individuo. Tutti, in quanto esseri umani, hanno la possibilità di elevarsi al di sopra del quotidiano e di liberarsi dalle strettoie del conformismo.

L'influenza delle idee di Nietzsche – e della sua reinterpretazione filosofica della storia della cultura – su Evreinov non si limita agli aspetti fino a qui messi

¹⁸ “Я охотно встречаю вашу идею 'театра для себя'. В самом деле в человеке соединены творение и творец: в человеке есть материал [...], безумие, хаос; но и человек есть также творец [...], божественность созерцающего и седьмой день. Что мне драма! [...] если я правильно понимаю ваш 'театр для себя', то это – аскетический театр, так как аскетический идеал, которому по-моему, следует ваш театр, возникает из инстинкта защиты и спасения выражающейся жизни, которая всякими средствами ищет удержаться и борется за свое существование” (Evreinov 2002: 330-331).

in rilievo, bensì si osserva anche nella ripresa da parte di Evreinov di argomenti di riflessione comuni: il tema della maschera – con cui secondo entrambi l'uomo si fonde e si identifica –, l'origine del teatro e il ruolo dell'arte nella civiltà classica e moderna (di cui sono testimonianza in primo luogo gli studi degli anni Venti, in particolare *L'origine del dramma: la tragedia primitiva e il ruolo del capro nella storia della sua genesi e Azazello e Dioniso*, Petrograd 1924).

2.1.1.3. Evreinov e la psicoanalisi: primi approcci

Per Evreinov si rivelerà decisiva, pochi anni più tardi, la lettura degli studi di Freud¹⁹. Introducendo la sua nozione di inconscio, Freud giustifica su base scientifica e fisiologica quell'entità concettuale che in Schopenhauer (come 'Volontà') e in Nietzsche (come 'impulso dionisiaco') si poneva ancora soltanto come tema filosofico. Evreinov, come vedremo oltre, si approprierà in modo cospicuo della nozione freudiana di 'inconscio' per la costruzione del proprio sistema estetico già a partire dalle prime teorie sulla teatralità come 'istinto' (da *Apologia della teatralità* del 1908, al *Teatro in quanto tale* del 1912), dove Evreinov pone l'accento sulla natura pulsionale e, appunto, subcosciente dell'uomo. Non sappiamo quanto egli – che conosceva il tedesco – abbia letto di Freud in lingua originale. Dopo il saggio *O snovidenijach* (1904)²⁰, la prima monografia apparve nel 1912 (*Psichologija sna*)²¹, e proprio questa compare nei rimandi bibliografici di Evreinov a partire dall'articolo *La teatralizzazione della vita*, contenuto nel *Teatro in quanto tale*. L'incidenza di Freud sarà infatti subito visibile nella drammaturgia, in particolare nel monodramma *Tra le quinte*

¹⁹ Non vi sono rimandi espliciti alle opere di Freud in tedesco negli scritti di Evreinov degli anni Dieci. Secondo la testimonianza di N. Osipov, psichiatra moscovita e conoscitore diretto di Freud, nel 1907 "In Russia Freud era ancora un perfetto sconosciuto [...] Posso dire con coraggio che io per primo l'ho popolarizzato" (Etkind 1993: 135). Osipov promosse subito la pubblicazione a Mosca di selezioni di articoli di Freud sulla psicoanalisi, e nel 1910 fondò la rivista "Psichoterapija", dove uscirono le prime traduzioni in russo degli studi sulla psicoanalisi. Non si sa tuttavia se Evreinov sia entrato a conoscenza degli studi freudiani anche prima di queste iniziative, per interesse personale, o se abbia conosciuto la psicanalisi solo alla fine del primo decennio del secolo, grazie alle operazioni editoriali di divulgazione scientifica del medico russo. Tra le primissime traduzioni di testi monografici di Freud in russo c'è *O snovidenijach* (Sankt-Peterburg 1904), seguita da *Tri stat'i o korni polovogo vlečenija* (1911) e poi da *Psichologičeskie etjudy* (Moskva 1912). I primi rinvii bibliografici chiari all'opera di Freud in traduzione russa sono dati nel *Teatro per se stessi* (1915-1917), in particolare si cita da *Psichologija sna*.

²⁰ Il traduttore non è indicato nel testo. Già qui Freud, in riferimento alle peculiarità del materiale onirico, parla di 'drammatizzazione' in correlazione alla 'condensazione' ("a fianco della 'drammatizzazione' cioè della trasformazione dei pensieri e dell'immagine, la 'condensazione' risulta essere la manifestazione più importante e caratteristica dell'attività onirica", Freud 1904: 21). Entrambi i concetti verranno utilizzati in momenti diversi da Evreinov.

²¹ S. Frejd, *Psichologija sna*, Moskva 1912.

dell'anima²², dove il protagonista è rappresentato nello smembramento dei suoi tre 'Io' (*Ja*), – emozionale, razionale e subcosciente –, e dove l'applicazione delle teorie di Freud per la costruzione scenico-drammatica della personalità del protagonista viene esplicitata dall'autore nel prologo²³.

La scoperta dell' 'uomo naturale', ovvero delle componenti più profonde e aggressive della psiche secondo Freud e del sostrato istintuale (teatrale) secondo Evreinov, sono state messe a confronto da V.V. Ivanov (1995: 141):

Freud sventra impietosamente il selvaggio, scorgendovi una 'matrice' mostruosa. Mentre Evreinov, poggiando sulla tradizione della critica e della cultura romantica, per il selvaggio va in estasi e in questa sua estasi è pronto a romanticizzare questa essenza 'mostruosa'.

Per Evreinov la causa dell'offuscamento dello 'stato naturale' nell'uomo odierno è da ricercarsi nel conformismo, nelle norme convenzionali del comportamento in società, viste come un tentativo di sopprimere la vitalità dell'individuo e di incatenare il potenziale creativo della soggettività di ognuno. È questo tipo di società, narcotizzato e automatizzato, si potrebbe dire, che ha prodotto secondo Evreinov un'idea di arte che trae la sua linfa dall'ideale della riproduzione illusionistica del reale (come l'arte naturalistica, e di conseguenza il teatro naturalistico di fine Ottocento). Un'arte rappresentativa questa che, a suo modo di vedere, annienta nello spettatore, al momento della ricezione, lo spazio della fantasia e dell'immaginazione.

Al di là dell'atteggiamento romantico di cui parla Ivanov ciò che conta osservare è che nel pensiero di Evreinov degli anni Dieci la natura primitivamente ludica e teatrale dell'uomo riveste una connotazione positiva. L'istinto teatrale di trasfigurazione presenta risvolti terapeutici e rende sopportabili circostanze difficili o dolorose (come egli sostiene nell'articolo del 1920 *Teatroterapia*²⁴) e,

²² La *pièce*, presentata da Evreinov come 'monodramma', venne messa in scena a Pietroburgo nel 1912 al teatro dello Specchio deformante. Si trova pubblicata nel terzo volume della raccolta di opere drammatiche dell'autore (cf. Evreinov 1923). Fu tradotta in inglese nel 1915 (*The Theatre of the Soul: A Monodrama in One Act*, trad. di M. Potapenko e C.St. John, London 1915) e in italiano nel 1925 da R.Olkenitskaja-Naldi (cf. Evreinov 1925). Alcuni studiosi hanno considerato la *pièce* come un'anticipazione del teatro dell'assurdo, si veda Kupcova 1992: 212.

²³ Nel prologo del monodramma *Tra le quinte dell'anima* la figura del Professore introduce i personaggi e proclama a chiare lettere che nella rappresentazione dell'essere umano sono state seguite le teorie psicologiche di W. Wundt, S. Freud e T-A. Ribot.

²⁴ "Cosa è, per esempio, se non *teatroterapia*, l'esperienza di una 'guarigione di massa' al fronte in presenza di condizioni che si direbbero terribili per l'esistenza umana? (Что это, например, как не театротерапия – массовое 'поправление здоровья' на фронте, во время ужасных, казалось бы, условий для человеческого существования?", Evreinov 2005: 260). Nell'articolo si fanno esempi di situazioni critiche in cui il ricorso alla teatralizzazione permette la trasformazione e la sublimazione delle asprezze e del dolore. La teatralità come tensione verso la trasfigurazione e il teatro come forma di rappresentazione, qualificati letteralmente come "metodo di cura" e perfino come

se adeguatamente incanalato, migliora la qualità della vita dell'uomo, poiché ha la funzione di riavvicinarlo alle regioni più profonde della sua natura. In questo senso la filosofia sul teatro di questi anni è di tipo eudemonistico.

Come è noto, la scoperta della dimensione dell'inconscio in Freud implica una particolare interpretazione dei sogni come emersione – benché frammentata, laconica, scoordinata – alla superficie, e dunque alla visibilità, dei suoi contenuti. Questa emersione di desideri e pulsioni nascosti, inconfessati o rimossi, è da Freud intesa come ‘drammatizzazione’²⁵, cosicché il mondo onirico risulta essere una pura forma di teatro, una teatralizzazione di stati inconsci, che prende forma e movimento nello scenario della nostra mente (Freud 1967: 55-56):

caratteristici del sogno sono solo gli elementi del contenuto che si comportano come immagini, vale a dire che somigliano più alle percezioni che alle rappresentazioni mnestiche [...] Concordiamo con gli studiosi più informati che il sogno *allucina*, sostituisce cioè dei pensieri con allucinazioni [...] La trasformazione della rappresentazione in allucinazione non è la sola deviazione del sogno da un pensiero allo stato vigile che il sogno in qualche modo gli corrisponde. Con queste immagini il sogno crea una situazione, rende attuale un fatto, drammatizza un'idea.

Appare allora plausibile sostenere che la natura teatrale del sogno, quindi la natura sub-cosciente della tendenza alla teatralizzazione, e così la concezione di una teatralità che non si esprime necessariamente sul palcoscenico di un teatro, ma si configura anzitutto come una funzione della psiche, sono elementi concettuali condivisi dai due autori²⁶. Di ciò è testimonianza diretta un passo del *Teatro per se stessi*, dove Evreinov si richiama a Freud per dimostrare la connessione tra l'istinto teatrale e la natura dei sogni e riaffermare così il carattere spontaneo, naturale e primigenio della tendenza alla teatralizzazione insita nell'animo umano:

Del fatto che la teatralizzazione, nel senso di drammatizzazione, risulti essere un qualcosa di naturale, spontaneo, connaturato alla psiche umana, ci convince ‘il lavoro del sogno’, con cui la più recente psicologia intende la rielaborazione dei pensieri nascosti in noi nel contenuto chiaro del sogno²⁷.

“mezzo di guarigione dell'umanità”, vengono proposti all'attenzione di coloro che lavorano per lenire la sofferenza umana, ovvero i medici e i professionisti della scena.

²⁵ “Il sogno quasi sempre consiste di quadri visivi (situazioni), [...] – come insegna S. Freud, che nel suo geniale *Psicologia dei sogni* aveva interpretato questo tipo di situazione come ‘drammatizzazione’ (Freud 1912, cit. in Evreinov 2002: 58).

²⁶ Evreinov accolse a pieno titolo le idee freudiane, tra queste fu colpito in particolare dall'interpretazione psicoanalitica dei sogni come fatto teatrale intimo della psiche (cf. Evreinov 1923c). Nella formulazione della teoria dell'arte data nel trattato *La rivelazione dell'arte*, il materiale onirico riceverà una collocazione e un'interpretazione precise come una delle “molle segrete dell'arte” (*tajnye pružiny iskusstva*) cf. Evreinov 2012: 120-151.

²⁷ “Что театрализация, в смысле драматизации, является чем-то естественным, природным, прирожденным человеческой психике – в этом нас убеждает ‘работа сна’, под которой новейшая психология понимает переработку скрытых в нас мыслей в явное содержание сна” (Evreinov 2002: 58).

Evreinov si mostra erede di Freud anche nei suoi scritti degli anni Venti dedicati alla teoria e alla critica dell'arte figurativa, in particolare in *L'originale delle opere dei ritrattisti. Sul problema del soggettivismo nell'arte (Original o portretistach. K probleme sub'ektivizma v iskusstve)* del 1922. L'autore afferma qui "il principio autoritrattistico della creazione artistica"²⁸, in forma lievemente diversa già accennato negli anni Dieci nel *Teatro per se stessi*²⁹: in entrambi i testi la creazione artistica è vista come mezzo privilegiato di espressione della personalità dell'autore dell'opera.

In conclusione, l'appropriazione delle scoperte freudiane sulla natura della psiche, nonché della terminologia specifica³⁰, e in genere l'interesse per le teorie psicanalitiche dell'arte divulgate da Freud, trova risonanze diverse nell'opera di Evreinov e si modifica nel corso dell'evoluzione della sua personalità intellettuale, come vedremo anche dall'analisi della *Rivelazione dell'arte*, dove si dedicano molte pagine alla critica del freudismo in Russia³¹.

Del resto Evreinov non è certo il solo a interessarsi a questa sfera dell'essere scoperta dalla scienza in quegli anni. La centralità del concetto di subconscio nella costruzione e nella ricezione dell'opera d'arte in Russia comincia a delinearsi in alcune ardite ricerche estetiche già dalla fine degli anni Dieci, innanzitutto nelle dichiarazioni di Malevič e Chlebnikov. Il primo, come Evreinov, negava il valore della religione, della scienza e dello Stato in quanto appartenenti al regno del conscio, mentre ribadiva che l'artista è orientato sul subconscio³²; il secondo elaborava un linguaggio fonetico transrazionale come nuova lingua poetica, progetto estetico che rispondeva a una visione utopistica dell'opera d'arte come programma di costruzione di vita (*žiznestroenie*)³³.

²⁸ "Vorrei semplicemente mostrare in maniera concreta [...] il principio autoritrattistico della creazione artistica, professato da me come principio base di qualsiasi forma artistica (мне хотелось бы чисто конкретно показать [...] автопортретное начало художественного творчества, исповедуемое мною как основное начало всякого искусства)", Evreinov 2005: 140).

²⁹ "In qualsiasi arte il creatore conosce esclusivamente attraverso la propria opera, cioè non in maniera immediata ma mediata, essendo egli stesso, personalmente, [...] aldilà dei segni della sua aspirazione creatrice, dati nella sua opera (во всяком искусстве творец познается исключительно чрез свое произведение, т.е. не непосредственно, а посредственно, будучи сам, персонально [...] за знаками своего творческого домогания, данными в его произведении)", Evreinov 2002: 314).

³⁰ I termini 'inconscio' (*bessoznatel'noe*) e 'subconscio' (*podsoznatel'noe*), usati da Evreinov per spiegare aspetti della natura della creazione artistica, hanno un'occorrenza frequentissima a partire dagli anni Trenta, come vedremo in particolare da *La rivelazione dell'arte*.

³¹ Cf. *infra*, § 4.4.

³² "Se è vero che tutte le opere d'arte vengono dalla regione del subconscio, allora si può affermare che il centro del subconscio è più accurato del centro di coscienza" (Groys 1992: 19).

³³ Cf. Chlebnikov 1986: 13-14, 627-628. Pur ponendo al centro della problematica la nozione di subconscio come elemento dominante sulla coscienza nell'esperienza creativa, sia Malevič che Chlebnikov tuttavia differiscono da Evreinov giacché per loro

2.1.2. La teatralità e l'istinto di trasfigurazione

Inquadrare l'opera di Evreinov in questo periodo è, come abbiamo visto, estremamente difficile. Per quanto gli sforzi di Evreinov sembrano sempre tesi ad esprimere, nella produzione artistica, idee esposte nei manifesti, pratica e teoria in questo decennio convivono nell'artista in modo disarmonico: l'una non risulta necessariamente l'applicazione dell'altra e viceversa e anzi sembrano talora percorrere due binari separati e distinti. Esaminando le opere teoriche degli anni Dieci vedremo meglio l'incidenza delle fonti filosofiche di cui abbiamo discusso nel paragrafo precedente.

In questi anni Evreinov scrive e pubblica vari studi, tra cui i due lavori cardinali della sua attività di critico e teorico, *Il teatro in quanto tale* (1912) e *Teatro per se stessi* (1915-1917). Tendenzialmente recepiti come manifesti di storia e teoria teatrale, possiedono in realtà un carattere interdisciplinare ed enciclopedico e interessano questioni di antropologia filosofica, critica della cultura, estetica e psicologia dell'arte. Questi scritti sono da considerarsi, più che studi specifici sulle forme del teatro, come documenti *lato sensu* per la ricostruzione di quel periodo della storia culturale della Russia. Il sistema teorico che Evreinov ha costruito in queste due opere è ricco di contraddizioni e di aporie concettuali. Selezioniamo qui solo i temi portanti, ovvero quelli che persistono durante tutto il corso dell'evoluzione del pensiero dell'autore, che trova compimento ultimo nell'opera *La rivelazione dell'arte* del periodo dell'emigrazione.

La teatralità³⁴, specificata come declinazione peculiare di un portato istintuale (*instinkt teatral'nosti*), quindi come funzione primaria della personalità, riceve nel già citato saggio *La teatralizzazione della vita* una definizione più precisa rispetto a quella data in *Apologia della teatralità* (1908). La teatralità si evolve nel più raffinato 'istinto di trasfigurazione', che rappresenta come la prima ipostasi del complesso e meno specificato 'istinto di teatralità'. Di qui in poi Evreinov farà uso di entrambi i concetti, ridefinendone le caratteristiche in varie occasioni. La prima ipostasi del concetto di teatralità si configura come una sorta di forma visiva dell'istinto di trasformazione e trasfigurazione dell'Io, un istinto questo, che secondo Evreinov preesiste perfino all'istinto di conservazione:

Un istinto è caratteristico dell'uomo [...], un istinto di trasfigurazione, l'istinto di contrapporre alle immagini ricevute dall'esterno altre immagini liberamente create dall'individuo, un istinto di trasformazione delle sembianze della Natura che disvela la sua essenza abbastanza chiaramente nel concetto di 'teatralità'³⁵.

il subconscio può essere logicamente e tecnicamente manipolato per costruire un mondo nuovo e anche un individuo nuovo, (cf. Groys 1992: 19) mentre Evreinov non colloca più elementi utopici all'interno del suo discorso filosofico.

³⁴ Il termine 'teatralità' è un termine ampiamente usato in russo e spesso occorre in sintagmi con relativa specificazione ('teatralità del gesto', 'teatralità della posa' e così via). Per una contestualizzazione del termine nella storia della cultura russa e relativa bibliografia cf. *infra*, nota 45.

³⁵ "Человеку присущ инстинкт [...], инстинкт преобразования, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых

La teatralità è quindi un istinto di trasfigurazione, ovvero di contrapposizione di immagini liberamente create alle immagini che la realtà ci offre dall'esterno. Si tratta dunque di uno strumento di trasformazione radicale della realtà: così espresso, l'istinto di contrapposizione si configura come la difesa di un atteggiamento di tipo anarchico nei confronti della realtà³⁶. Questo postulato teorico porta Evreinov ad affermare il carattere 'preestetico' della teatralità, concezione che genera un'estendersi del concetto di arte teatrale e di creazione artistica in genere al territorio extra-teatrale ed extra-estetico della vita. È in questo saggio che si definisce il dominio di esistenza della teatralità: è un istinto ludico e primitivo e non ha a che vedere con l'estetica³⁷, né coincide necessariamente con il teatro, inteso questo come opera di arte scenica o come luogo deputato alla rappresentazione di *pièces*. Sottolineando la 'naturalezza' (*estestvennost'*) dell'istinto teatrale, Evreinov esce dai territori dell'estetismo, ma rifiuta anche una banale idea di spontaneità. Infatti, per 'naturalezza' dell'istinto teatrale si intende la trasposizione sulla scena di leggi pertinenti alla vita, leggi che sono, secondo Evreinov, biologiche (l'istinto teatrale, appunto), e quindi si intende una particolare, inedita e sovversiva concezione dell'estetica del realismo.

Nell'*Apologia della teatralità* e nel *Teatro in quanto tale* è quindi già espressa una posizione che allontana nettamente la riflessione di Evreinov dai modelli del naturalismo MChA. Allo stesso tempo, sebbene l'autore non confessi mai una filiazione filosofica dalle teorie di alcuni simbolisti (come ad esempio Ivanov), l'idea di teatralizzare la vita richiama in qualche modo il teurgismo simbolista, per il quale vita e creazione devono fondersi. In questa confusione dei confini tra arte e vita, con la tendenza della prima a sconfinare nella seconda, la filosofia di Evreinov è espressione tipica delle poetiche dell'avanguardia russa³⁸.

человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы, достаточно ясно раскрывающий свою сущность в понятии 'театральности'" (Evreinov 2002: 40).

³⁶ Stando all'interpretazione che dà Ju. Lotman del modo in cui arte e vita stanno in relazione nelle diverse epoche culturali, Evreinov avrebbe un atteggiamento culturale di tipo squisitamente romantico. Lotman infatti distingue tre diverse epoche culturali, in cui arte e vita mutano i termini della loro interrelazione: nel romanticismo la sfera dell'arte è considerata come ambito dei modelli e dei programmi, tale che un'azione è orientata dalla sfera dell'arte verso la realtà extra-artistica. La vita si sceglie l'arte come modello (*obrazec*) e cerca di emularla. Nel realismo questo rapporto è di segno inverso, mentre nel classicismo le due sfere sono separate, (Lotman 1993a: 270-271).

³⁷ "Ma che mi importa dell'estetica quando questa mi impedisce di creare liberamente un'altra vita [...], creare, con tutt'altro scopo rispetto a quello col quale viene creata un'opera d'arte (что мне толку в эстетике, когда она мешает мне творить свободно другую жизнь [...] творить, совсем с иной целью, чем творится произведение искусства", Evreinov 2002: 44).

³⁸ Un approfondimento è stato dedicato alle affinità tra il fenomeno della 'teatralità' nelle avanguardie russe e il concetto di straniamento (*ostranenie*), che Šklovskij nel 1917 formalizza, per descrivere la strategia artistica che rende 'strano' ciò che è familiare. Scrive infatti S. Jestrovič (2000: 42) che "la Teatralità si trasforma in un approccio concettuale, che spesso esprime il suo potenziale di rendere il familiare strano. Questo

Per quanto riguarda la scelta, da parte di Evreinov, dell'efficace termine 'trasfigurazione' (*preobraženie*), S.M. Carnicke (1981:103) sostiene che sia mutuato da Vl. Solov'ev, senza peraltro argomentare la sua constatazione³⁹.

La riaffermazione dell'autonomia dell'arte teatrale contenuta nel *Teatro in quanto tale* permette infine di intravedere un collegamento, già messo in luce da T. Bajkova-Poggi (1981: 47-57), con il manifesto dei cubo-futuristi del 1913 *La parola in quanto tale* (*Slovo kak takovoe*), sottoscritto da A. Kručenyč e V. Chlebnikov. Il collegamento tra i due testi menzionati va oltre la superficiale corrispondenza nella composizione titolografica e si rintraccia più specificamente nella comune rivendicazione dello statuto di autonomia dei rispettivi metodi di espressione. Per Evreinov si tratta di rivendicare l'autonomia della 'teatralità', che supera i confini dell'edificio teatrale e non è necessariamente subordinata a un testo scritto; parallelamente i cubofuturisti, facendo slittare il centro di gravità del testo dal significato al significante, rivendicavano l'autonomia della parola poetica. Un'ulteriore testimonianza della stretta vicinanza tra Evreinov ed alcuni esponenti del futurismo russo sono le due monografie a lui dedicate, la prima redatta da V. Kamenskij (1917)⁴⁰, la seconda da V. Majakovskij (1923).

Il concetto di teatralità è complesso e ricco di sfaccettature, per questo la critica ha tentato spesso di 'localizzarlo'⁴¹. Nella mia visione, la teatralità in

era il caso dei concetti di teatralizzazione e ri-teatralizzazione del teatro di Mejerchol'd, Tairov e di Evreinov nell'avanguardia russa".

³⁹ Solov'ev utilizzava il concetto di 'trasfigurazione' per definire la sua idea di bellezza come trasformazione della materia. Questi infatti scriveva: "dobbiamo definire la bellezza come *trasfigurazione della materia, attraverso l'incarnazione in essa di un principio altro e sovramateriale*" (Solov'ev 1889: 10). Dunque, per il filosofo simbolista la trasfigurazione è un processo di spiritualizzazione della materia, che in sé è laida, grazie al quale si ottiene la bellezza. Come per Solov'ev, la 'trasfigurazione' è per Evreinov una forza che *trasforma* la materia e trasfigura la prosaicità del mondo, ma, diversamente da lui, concepisce questa forza come un'entità non soprannaturale, ma assolutamente umana, una facoltà che ha una base biologica nell'essere umano. A mio parere quindi, Evreinov non si rifà a Solov'ev per quanto riguarda la scelta di questo termine, e non a caso non vi rinvia mai in merito (mentre lo cita altrove nel suo trattato per criticarne la visione dell'arte come espressione simultanea del bene, del bello e del vero).

⁴⁰ Si tratta della prima monografia su Evreinov. I due furono amici intimi, come attestano anche gli scambi epistolari, che si protrassero dal 1915 fino agli anni Trenta. Le lettere di Evreinov a Kamenskij sono state pubblicate in un volume unico nel 1988, cf. Evreinov 1988. La monografia di Kamenskij suscitò la reazione di Mejerchol'd, che aveva sempre manifestato un atteggiamento ambivalente verso Evreinov (si veda la recensione di Mejerchol'd al libro di Kamenskij apparsa sulla rivista "Birževye vedomosti" del 10 febbraio 1917).

⁴¹ Il critico Barboj propone tre possibilità: ascrivere la teatralità a una parte o tutto il teatro, staccarla dal teatro per capirla in quanto prerogativa particolare della vita, unire teatro e vita per mezzo della teatralità (1998: 14). Per Barboj la teatralità è anche un istinto non naturale e specificamente sociale, che "si manifesta in quelle situazioni dove il comportamento individuale della persona è nitidamente sociale. È la fondamentale e vastissima – benché non universale – e manifestamente adulta sfera dei ruoli sociali"

Evreinov mostra una duplice dimensione di esistenza: da un lato, essa costituisce il materiale essenziale dell'arte scenico-drammatica, il che in termini tecnici si traduce in un'enfaticizzazione del ruolo dell'attore e in una scenografia convenzionale (teatralità scenica). Dall'altro, essa è una prerogativa naturale dello spirito e della psiche umani, è la possibilità di rendere 'strano' l'ordinario (teatralità psico-antropologica e *žiznestroenie*, o 'regia della vita', secondo le parole di Evreinov). Questa seconda definizione si presta a interpretazioni filosofiche di carattere gnoseologico, come aveva anticipato Kazanskij nel 1925 parlando della teatralità come di un 'metodo di conoscenza', lettura ripresa poi da Stachorskij, che la definirà una categoria trascendentale, denominatore comune di ogni attività umana, principio onnicomprensivo, simile all'idea assoluta di Hegel o alla Volontà del mondo di Schopenhauer (Stachorskij 2007: 241).

2.1.2.1. Il 'teatro per se stessi'

L'idea del 'teatro per se stessi', ovvero della teatralizzazione della propria vita, viene teorizzata in modo compiuto nello studio omonimo *Il teatro per se stessi*, pubblicato tra il 1915 e il 1917 in tre fasi successive (Evreinov 1915b, Evreinov 1916, Evreinov 1917). All'apice del percorso di elaborazione teorica del periodo precedente l'emigrazione, Evreinov presenta qui il principio di teatralizzazione come imperativo e necessità esistenziale prima ancora che come concezione dell'arte teatrale. Nel *Teatro per se stessi*, ampio e controverso studio sull'ideale della trasfigurazione come arma contro la prosaicità del vivere quotidiano, apologia del sogno, della mistificazione e dell'autoinganno, si delinea in modo significativo la concezione 'riduzionistica' dell'arte teatrale, ripresa poco dopo in *Teatro e patibolo*. Il 'teatro' che si inscena sul palco della vita è principalmente ridotto al gioco dell'attore; è anche però per esteso il gioco di ogni individuo, il quale, recitando e trasfigurando se stesso, impone le proprie tendenze, i propri capricci alla realtà che gli è data, e così facendo la trasfigura.

Col 'teatro per se stessi' Evreinov torna di nuovo sul tema dell'avvicinamento-fusione di attore e spettatore, rappresentazione e percezione. Stavolta colui che mette in scena il teatro nella propria vita è spettatore a tutti gli effetti del gioco della trasfigurazione⁴². Dunque proprio l'attore è in fondo l'elemento ineludibile di ogni vera trasfigurazione teatrale; senza di lui non c'è teatro⁴³. Nel

(Barboj 1998: 19). Questa accezione tuttavia rappresenta, a mio parere, nient'altro che una particolare proiezione o manifestazione della seconda che abbiamo indicato, ovvero del teatro nella vita *tout court*.

⁴² Scrive Evreinov, prospettando il teatro del futuro: "fiorirà nella sua libera improvvisazione quel naturale 'teatro per se stessi' [...] in cui spettatore e attore coincidono! Il 'teatro per se stessi' come forma di arte sopraffina! (будет процветать в своей вольной импровизации тот нормальный 'театр для себя' [...] где зритель и актер совпадают! 'Театр для себя' как тончайшее искусство!"; Evreinov 2002: 296).

⁴³ Una riflessione analoga fa qualche anno dopo G. Špet (1922: 42 e 54-55), che proprio nell'attore rintraccia il materiale ineludibile del teatro come arte, lo specifico del

Teatro per se stessi tramite un complesso sillogismo si afferma così la natura ‘inestetica’ dell’arte teatrale come ‘teatro per se stessi’, in virtù del carattere sfuggente e mutevole di questa versione dell’istinto di teatralità.

Si tratta di una tappa ulteriore rispetto alla visione esposta nel 1912 nel *Teatro in quanto tale*, dove Evreinov si limitava a sostenere che esso è concepibile come una forma di ‘pre-arte’ (*pred-iskusstvo*), in quanto espressione di un istinto, quello teatrale, antecedente nell’uomo sia allo sviluppo del senso estetico, sia alla formazione di una coscienza religiosa (Evreinov 2003: 33). Viene così ora a delinearsi una dicotomia insanabile tra questa interpretazione del teatro e il piano dell’estetica. Questa scissione viene ben valutata da V.V. Ivanov (2003: 139), che nota la trasposizione della teatralità dalla sfera dell’estetica a quella dell’antropologia, e l’ingresso del pensiero di Evreinov nell’ambito dell’antropologia teatrale. Non solo, l’interpretazione della teatralità come istinto di trasfigurazione da parte di Evreinov è a mio parere il segnale di una rivolta contro la vita in quanto tale in nome di ciò che più importa. La sua visione del teatro è infatti una visione dell’uomo *tout cort*, marcata da un radicato pessimismo filosofico: un pessimismo grottesco e non cinico che, come S. Makovskij fa osservare, è salvato da una sorta di ‘metafisica del riso’ (“la trasfigurazione teatrale è la metafisica evreinoviana del ridere della spettralità dell’esistenza, è imparentata con l’ateismo esistenziale, ma allo stesso tempo in una maniera tutta russa, tutta gogoliana”, Makovskij 2000: 516).

L’opera *Il teatro per se stessi* permette inoltre di classificare il suo autore come uno dei maggiori esponenti dell’utopia teatrale del secondo decennio del Novecento. Così, attraverso la controutopia di Belyj e approdando all’istinto di trasfigurazione e al ‘teatro per sé’ di Evreinov, il pensiero utopico teatrale di questi anni divorzia completamente dalle illusioni ‘neopopuliste’ delle utopie ivanoviane e si afferma su basi individualistiche. Trasfigurare la vita è un fatto della personalità, che assume però funzione di ‘totalità dell’esistenza’ (*celoe*); la creazione della vita abolisce l’arte nelle sue forme concluse, è la vita intera che diventa arte. Questa prerogativa della teatralità supera i confini della scena e ha una connotazione chiaramente culturologica⁴⁴.

Dunque, se da un lato si va verso una dimensione più individualistica, dall’altro le esperienze di Evreinov in questi anni (in particolare la pièce *Il bel despota*, le teorie del monodramma e poi del ‘teatro per sé’ e della teatralizzazione) possono essere viste come il sintomo di una maggior democratizzazione delle arti, nel contesto di una riflessione generale sulla gestione del potere, che porta gli artisti a riflettere sul rapporto tra arte e pubblico, sulla

teatro rispetto a tutte le altre arti (“sulla scena abbiamo, nell’immagine teatrale, non la vivificazione di immagini letterarie, ma solo un’incarnazione sensuale, la realizzazione di certe immagini che l’attore ha creato da sé [...] 2. Il creatore artistico nell’arte teatrale è l’attore. 3. Nella creazione il materiale tecnico è egli stesso. 4. Il contenuto artistico dell’arte scenica è l’espressività dell’attore”).

⁴⁴ Ciò è sostenuto anche da Vostrova (2012: 186), che esamina la teoria di Evreinov come espressione dell’antropologia teatrale.

partecipazione del pubblico all'evento scenico e sulla libertà di quest'ultimo in relazione all'artista.

Alla luce dei contenuti fin qui esposti, ci sembra ora legittimo condurre due ordini di considerazioni. Il primo riguarda la novità storica e anche letteraria di quest'accezione del termine 'teatralità' (*teatral'nost'*) nella storia della cultura russa, dove la teatralità è peraltro un concetto radicato e ampiamente usato non solo nell'ambito teatrale, ma anche in quello letterario, socio-antropologico e storico-politico⁴⁵. Il concetto e la categoria di teatralità nel sistema di Evreinov fa riferimento a un termine fino ad allora usato in ambito teatrale con valenza e accezioni molto diverse. Il termine vantava già una sua consolidata tradizione di utilizzo prima che Evreinov ne facesse il fulcro del suo sistema, ma denotava un campo semantico e filosofico del tutto differente. È Evreinov stesso a indicare, in un articolo ironicamente polemico del 1922 (*Su alcuni termini correnti*), alcune delle sue precedenti utilizzazioni: a cominciare da A. E. Molčanov, vicepresidente della 'ex' Società dei Teatri Imperiali⁴⁶ per arrivare al drammaturgo

⁴⁵ Il termine *teatral'nost'* si stabilizza dalla metà del XIX secolo, come si può evincere dal corpus nazionale della lingua russa. In questa sede quando parliamo di 'teatralità' ci riferiamo a questo termine esclusivamente nei suoi rapporti con la rappresentazione scenico-artistica e in questo senso il termine di 'teatralità' diventa rilevante a partire dalla fine dell'Ottocento, quando prende avvio il dibattito sul teatro e il rinnovamento delle arti sceniche. Il dibattito sulla teatralità nel contesto teatrale registico russo tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento – che non è oggetto del presente lavoro – è in parte ricostruibile a partire dai contributi di Bojadžiev 1945, Berkovskij 1969: 185-304, Prokof'ev 1976: 49-90 e 216-253, Abensour 1982, Hildebrand 1983, Kupcova 2001, dagli scritti dei registi a lui contemporanei (si vedano, tra gli altri, Stanislavskij 1954, Mejerchol'd 1968, Vachtangov 1959, 1984: 171-172, 174-177, Tairov 1970). Si vedano anche gli studi sul ruolo che questo concetto ha ricoperto nella storia della cultura (Lotman 1993a: 269-287, Čvalun 2012), sulla sua importanza per il teatro e le arti performative (Chalizev 1978, Fischer-Lichte 1995, Féral, Bermingham 2002) e sulla sua centralità nella vita artistica russa del secolo d'argento e delle avanguardie (Vislova 1997, Jestrovič 2002). Il concetto di teatralità nella teoria di Evreinov degli anni Dieci e Venti è stato inoltre oggetto di alcuni studi specifici. A riguardo si veda: Utechin 2011, che analizza il concetto dal punto di vista semiotico-comportamentale, approccio ripreso e sviluppato in Anastas'eva 2009; Vostrova 2010 che la valuta nel passaggio dalla teatralizzazione della vita alla teatroterapia; si segnalano inoltre Carnicke 1989, dove si analizzano le forme della teatralità in tre opere drammatiche, e Stachorskij 2007, che inquadra le teorie di Evreinov nel contesto delle utopie teatrali di inizio secolo. Infine la tesi di dottorato di A.D. Semkin (*Teatral'naja teorija N.N. Evreinova*, SPGATI, Sankt-Peterburg 2000) offre una prima classificazione tassonomica e descrittiva di termini e concetti ricorrenti negli studi di Evreinov pubblicati negli anni Dieci, mentre quella di Džurova 2007 tenta un'analisi esaustiva (per quanto limitata al periodo russo). Si veda anche la monografia di Lukanitschewa (2013), rivolta interamente all'analisi della teatralità nell'opera teorica, drammaturgica e registica di Evreinov.

⁴⁶ "Tutto ciò che nella vita reale è comunemente chiamato 'teatrale', noi per la prima volta lo abbiamo rifiutato in quanto falso e ingannevole e non degno di un'arte

e critico teatrale D.V. Averkiev⁴⁷, ai registi K. Stanislavskij⁴⁸, Vs. Mejerchol'd e G. Fuchs⁴⁹, tutti loro attribuiscono a questo termine una connotazione negativa, come sinonimo di artefatto, innaturalità, istrionismo e artificiosità, perché infatti interpretano questo termine in maniera diversa da come farà lui. Altrove e più tardi, in una lezione accademica tenuta negli Stati Uniti dal titolo *The Problem of Theatricality in Scenic Art* Evreinov continuerà ad affermare che “in Russia, prima che io la scopriessi, questa idea aveva un significato puramente negativo e ristretto” e che in altri paesi quel termine “non esiste affatto” (TAS: 1).

nobile” (cit. in Evreinov 1922c: 6). Evreinov cita Molčanov dal diario della tournée teatrale a Berlino e Praga della moglie M.G. Savina, edito nel 1909.

⁴⁷ Questi autori e registi, così diversi per esperienze artistiche, luogo e periodo di attività, vengono citati insieme da Evreinov, in quanto accomunati da un giudizio negativo verso ciò che essi definivano ‘teatralità’. Così Evreinov cita D.V. Averkiev (“tutto ciò che è innaturale, sfarzoso, lo chiamano teatrale”, Averkiev 1907: 102-103, cit. *ibidem*). Altrove Evreinov lo cita ancora una volta, quando il critico si riferisce alla teatralità chiamandola ironicamente “teatralità del regista morto” (Evreinov 2002: 152). È chiaro che il termine ‘teatralità’ nell’accezione di Averkiev nulla ha a che vedere con ciò che con lo stesso termine designerà Evreinov.

⁴⁸ “K.S. Stanislavskij, a suo tempo, non apportò niente di nuovo rispetto alla teatralità [...] avendo dimostrato in mia presenza che la teatralità in teatro è un male, cui egli non si sarebbe mai rassegnato (Ничего нового в отношении театральности не явил в свое время К.С. Станиславский, [...] доказавший при мне, что театральность зло в театре, с которым он никогда не примирился-бы”, *Ibidem*). Stanislavskij parla in effetti in termini negativi della teatralità, soprattutto nella sua opera *La mia vita nell’arte*, dove questa è contrapposta alla ‘scenicità’ (“noi detestiamo la teatralità nel teatro, ma desideriamo lo scenico sulla scena, qui sta l’enorme differenza”, Stanislavskij 1963: 188); in vari punti del testo la teatralità è affiancata all’idea di menzogna, ampollosità, bruttezza, nonché identificata col vecchio teatro d’attore (“noi eravamo contro la l’antica maniera di recitare, contro la teatralità, contro il falso pathos della declamazione, contro l’affettazione, contro le brutte convenzionalità della messinscena degli scenari”, *Ivi*: 232). Anche in questo caso la ‘teatralità’ di Stanislavskij rappresenta un concetto diverso da quello che strutturerà poi Evreinov.

⁴⁹ Il drammaturgo e regista tedesco si era pronunciato negativamente sulla vecchia ‘teatralità’ nel suo lavoro *La rivoluzione del teatro* (“laddove incontriamo l’elemento della teatralità nei drammi contemporanei [...], questo elemento possiede un carattere banale e primitivo, mirato solo a produrre un effetto brutale, volgare e di basso livello [...] L’impoverirsi della teatralità si è verificato sotto la pressione dell’imprenditoria letteraria, e anche di tutti quegli impresari che mettevano in scena ogni tipo di ‘novità’, dagli editori teatrali, agli agenti, ai teorici dell’arte e agli altri specialisti delle arti sceniche”, Fuchs 1911: 172). Tuttavia la polemica con Fuchs in questo articolo è costruita da Evreinov prevalentemente sul tema del primato cronologico della nuova interpretazione del concetto di ‘teatralità’ in senso positivo, che Evreinov rivendica. La ‘nuova’ teatralità promossa da Fuchs è per Evreinov troppo simile a quella di Stanislavskij ed è infatti correlata al concetto di ‘artisticità’ (*chudožestvennost’*), all’idea cioè che attore, regista e scenografo debbano perseguire gli stessi scopi artistici, invece di essere vista come una categoria puramente teatrale (cf. Evreinov 1922c: 6). Circa le strategie di autopromozione usate da Evreinov in questo articolo cf. *supra*, § 1.1 nota 10.

Il punto di svolta introdotto dalla riflessione di Evreinov sul teatro, che si concretizza *in primis* nell'elaborazione dell'idea di teatralità, consiste nell'aver rovesciato l'angolatura visuale e prospettica da cui considerare – anzitutto concettualmente – questa categoria. Non si tratta più di un complesso di elementi di costruzione scenica e tecnica attoriale, esterni alla psicologia dell'attore o dello spettatore, bensì di una caratteristica innata dell'apparato emozionale e psichico dell'uomo. La prospettiva concettuale è di tipo psicologico e non poggia invece su una classificazione esteriore, tecnica – descrivibile per mezzo di oggetti scenotecnici e movimenti –, come fin ad allora si tendeva a fare. Conviene per questo osservare che, se si cerca la voce 'teatralità' nel dizionario della lingua russa a cura di Ušakov (ed. del 1940), si dà solo l'accezione tecnica del termine (in cui la usava per esempio Stanislavskij, anche se non viene citato), e risulta assente ogni riferimento a Evreinov, allora già emigrato⁵⁰. Nel dizionario della lingua letteraria russa contemporanea del 1963, invece, la voce riporta, oltre alla stessa definizione tecnica del termine, ora supportata da rinvii al suo uso in Stanislavskij, Vachtangov e Gor'kij, anche quell'accezione 'tradizionale' e negativamente connotata contro cui aveva polemizzato Evreinov già negli anni Venti ('tecniche artificiali mirate a ottenere un effetto esteriore'); riporta infine, come terzo significato, un'accezione pragmatica che si avvicina alle idee di Evreinov, senza tuttavia mai riferirne il nome (Černyšev 1963: 184). Ciò è da leggersi come testimonianza dell'oblio caduto su Evreinov nel periodo sovietico, ma anche come la prova che la sua nuova interpretazione della teatralità non ha portato a una ricodificazione semantica del termine, non incidendo così sulla sua prassi d'uso, se considerato al di fuori di uno specifico contesto teoretico. Questa seconda ipotesi critica non appare meno credibile se pensiamo a come venivano considerati gli autori repressi o esuli in Unione Sovietica, almeno fino agli anni Settanta.

Il secondo ordine di considerazioni è rivolto invece ad evidenziare la diversa dimensione psicologica dei due concetti correlati di teatralità e teatralizzazione: il primo è qualificato come istinto e attinge alle regioni irrazionali e profonde dell'io⁵¹; il secondo – la teatralizzazione –, designa invece un atto volontario e dunque cosciente. Nella *Rivelazione dell'arte* Evreinov recupera questa coppia correlata di concetti e la utilizza per costruire una descrizione generale dei metodi dell'arte⁵². In particolare osserviamo che il cruciale concetto di *iskonnoe Ja* ('Io primordiale') della teoria dell'arte esposta nella *Rivelazione dell'arte* affonda qui le sue radici. La riflessione di Evreinov non ci pare inoltre scissa dal contesto del suo tempo (come si è voluto invece spesso ritenere), anche in

⁵⁰ Ovvero: "insieme delle proprietà specifiche del teatro come arte particolare (Совокупность специфических свойств театра как особого искусства)" (Ušakov 1940: 665).

⁵¹ Come osservato nel paragrafo precedente, sull'elaborazione di questo punto ha inciso la lettura di Freud.

⁵² Questo tema è trattato nella parte seconda del capitolo VIII del trattato *Del 'metodo del teatro' applicabile a tipi di arte non teatrale (O 'metode teatra', priminjanom k ne-teatral'nym vidam iskusstva')* cf. Evreinov 2012: 503-530, v. *infra*, § 5.5.

quello che è un approccio di tipo positivistico allo studio dell'arte⁵³. L'elaborazione dell'idea di teatralità risponde all'esigenza di determinare un principio specifico all'interno di un preciso linguaggio simbolico, la stessa esigenza che per i formalisti era alla base della ricerca di una nuova metodologia di indagine della letteratura⁵⁴. La ricerca di un principio di specificazione è ancora più esplicita nel trattato degli anni Trenta, dove si dedica un capitolo intero al tentativo di definire lo 'specifico' dell'arte, il suo *principium individuationis*⁵⁵. Tuttavia va riconosciuto che nella prosa critica degli anni Dieci non c'è una puntuale attenzione filologica al modo in cui vengono utilizzati i termini di 'estetica' 'arte', 'teatro' e così via (evidente soprattutto nelle contrapposizioni di estetica/arte e arte/teatro nel *Teatro in quanto tale* [Evreinov 2002: 44-45] e nel *Teatro per se stessi* [Ivi: 314-320]). Questo aspetto rende ardua qualsiasi indagine analitica del contenuto concettuale della prosa critica degli anni Dieci.

In conclusione, nella riflessione teorica di Evreinov il concetto di 'teatro' si sdoppia presto in due dimensioni. Da un lato per teatro egli intende lo spettacolo vero e proprio, che si svolge su una scena delimitata e apposita. Dall'altro il concetto di 'teatro' indica un'estetica di vita idealmente tracciata e configura una teoria prescrittiva per il miglioramento della vita di ciascun individuo, basata sulla teatralità. Una teoria che come via indica quella di un comportamento ispirato al gioco e alla trasformazione di sé, così che l'istinto teatrale di ognuno possa liberarsi: il 'teatro per sé' si fa così luogo della psiche e del comportamento individuale, e in un secondo momento anche della socialità. Il teatro diviene dunque, nella sua seconda accezione, luogo di creazione e attuazione di una semiotica del comportamento⁵⁶ diversa da quella cui siamo abituati quotidianamente, che non poggia sulle convenzioni diffuse del vivere comune. Esattamente questo aspetto, ovvero l'idea di una teatralità che non è contenuta entro il perimetro della scena, ma pervade tutto il campo della vita reale, ha portato alcuni studiosi a parlare di 'panteatralismo' o 'panteatralità' in Evreinov (Utechin 2001: 86)⁵⁷.

⁵³ Evreinov cerca sempre di giustificare le proprie tesi anche su base scientifica. Come osserva Carnicke, l'insistenza sulla parola e il concetto di istinto, che rimanda a una realtà biologica, significa rivendicare uno statuto di precisione scientifica alle proprie teorie. La scelta di questo termine inoltre lo rende vicino alle ricerche della psicologia del primo quindicennio del secolo, (Carnicke 1981: 99),

⁵⁴ Come spiegava Ejchenbaum nell'introduzione al metodo formale, la base del metodo della scienza letteraria per i formalisti stava nell'individuare le peculiarità del materiale letterario, per cui l'oggetto di studio era la letterarietà, cf. B. Ejchenbaum, *Teoria del metodo formale*, in Todorov 2002: 36.

⁵⁵ Cf. *infra*, § 5.3.

⁵⁶ Il primo – e l'unico – ad avere recepito l'eredità teorica di Evreinov come un contributo notevole per il successivo sviluppo degli studi di semiotica del comportamento e del linguaggio è I. Utechin. Qualificandolo come un "dilettante della biosemiotica" (*sic!*), trova per l'autore una caratterizzazione singolare, ma piuttosto fondata (Utechin 2001: 80).

⁵⁷ Si veda anche Abensour 1987: 463-469.

Gli anni Dieci, momento in cui prende corpo una generale tendenza alla produzione di utopie su e del teatro, si configurano come un periodo di particolare fermento in campo teatrale, sia sul versante delle elaborazioni teoriche, sia su quello delle realizzazioni pratiche. Le idee propagandate da Evreinov nel *Teatro in quanto tale*, poi nel *Teatro per se stessi*, non risultano del tutto isolate nel panorama delle ricerche coeve sull'estetica teatrale, ma trovano una risonanza particolare nelle sperimentazioni di Tairov⁵⁸.

2.1.2.2. Evreinov e la Rivoluzione

Negli anni della Rivoluzione bolscevica e poi del comunismo di guerra Evreinov lascia Pietroburgo e trascorre un periodo tra la Russia meridionale e il Caucaso. Quando vi fa ritorno, nell'autunno del 1920, accetta di assumere l'incarico di direzione artistica per l'allestimento di uno spettacolo teatrale di massa, di propaganda per il neonato regime sovietico. Un evento, questo, cruciale nella storia del nascente teatro sovietico e che ha fatto affermare erroneamente ad alcuni critici che Evreinov avesse "accolto la rivoluzione". In realtà egli non è mai stato un sincero sostenitore del bolscevismo, perché era indifferente a questioni di carattere politico. Un'eventuale adesione al regime è da vedersi solo nei termini di una fascinazione per episodi dalla travolgente portata storica, colti nella loro dimensione spettacolare, e, come ha fatto notare T. Pearson, in ciò che nella spettacolarizzazione vi è di 'drammatico'⁵⁹. Sempre in questa prospettiva è, volendo, interpretabile l'affiliazione alle logge massoniche in emigrazione, che rappresentano infatti una struttura di potere fortemente 'teatralizzata' e ritualizzata. L'allestimento dello spettacolo di massa *La presa del Palazzo d'inverno*⁶⁰ (*Vzjatie zimnego dvorca*), al quale parteciparono alcune

⁵⁸ È interessante osservare come il concetto utopistico di teatralizzazione della vita di Evreinov riecheggi nella necessità di 'riteatralizzare il teatro' proclamata da Tairov nel suo taccuino di riflessioni *Appunti di un regista (Zapiski režissera)* del 1914. Una necessità questa che, a differenza di ciò che sostiene Evreinov, risponde alla volontà di creare un sistema teatrale chiuso, nitidamente separato – e salvaguardato – dalla sfera della vita. A mio modo di vedere, i due sono vicini nella concezione di un teatro come sezione autonoma della produzione artistica, da non subordinare ad esempio alla letteratura, o a canoni di riproduzione scenica del reale, ma anche nel recupero della centralità dell'attore, che tuttavia in Tairov assume proporzioni del tutto diverse. L'affinità concettuale è da rintracciarsi anche nella concezione dell'arte come un campo di espressione e di ispirazione, svincolato da qualsiasi ideologia di partito, e ancora nel rinvenire nella 'regione magica della fantasia', e non della vita reale, il materiale primo della creazione artistica (Tairov 1987: 69).

⁵⁹ Così Pearson: "la Rivoluzione è stata un'illustrazione perfetta della lungamente mantenuta convinzione che la vita umana è di per se drammatica e il confine tra teatro e vita è insostanziale" (Pearson 1992: 27).

⁶⁰ Lo spettacolo venne realizzato il 7 novembre 1920 a Pietroburgo, in occasione del terzo anniversario della presa del potere da parte dei bolscevichi. Fu diretto da due collettivi di registi, uno addetto alla 'scena bianca' e uno alla 'scena rossa', entrambi

migliaia di persone, tra attori e figuranti, non rappresenta affatto un atto di sottoscrizione del nuovo regime, quanto una realizzazione monumentale dell'utopia della teatralizzazione della vita e degli ideali di unione di attore e spettatore, come trasfusione della platea nella scena durante la rappresentazione⁶¹: cadono le barriere tra palco e realtà, il teatro accoglie in sé elementi extra-artistici e li risemantizza, donando loro una seconda vita. La *Presa del palazzo d'inverno* riveste un significato particolare nel contesto complessivo della carriera registica di Evreinov, poiché rappresenta anche un momento unico di cedimento di quella condotta 'aristocratica', sostanzialmente indifferente a temi e problemi di carattere sociale e politico, che lo aveva finora caratterizzato.

L'eredità teorica lasciata da Evreinov fino al *Teatro per se stessi* (1915-1917) incontra inoltre nel periodo seguente la Rivoluzione un terreno non del tutto ostile. È lo stesso Evreinov a registrare questa 'adattabilità' della sua idea di teatralità all'atmosfera rivoluzionaria e a farsene vanto, come se l' 'attualità' della teatralità nella Russia rivoluzionaria potesse costituire una prova della verità delle sue concezioni antropologico-teatrali. Nel suo articolo *Su alcuni termini di uso corrente* (1922), scrive infatti:

il principio luminoso della teatralità e lo slogan della teatralizzazione non solo del teatro, ma della vita stessa, hanno gettato negli ultimi anni potenti radici nella nostra terra rivoluzionaria, e i miei passati nemici e gli apostati hanno già il diritto di dirmi 'tu hai vinto, galileiano!'⁶².

Tuttavia queste parole ci informano della non imparziale autovalutazione di Evreinov, mentre il quadro storico presenta una situazione più sfaccettata e complessa. Come alcuni studiosi non hanno mancato di notare⁶³, la teoria della teatralità trova una significativa risonanza nelle tesi avanzate da uno dei teori-

posti sotto la responsabilità generale di Evreinov (Amiard-Chevrel 1979: 255). La preparazione dello spettacolo è rievocata nel diario di Ju. Annenkov, che collaborò all'organizzazione scenica dell'allestimento, si veda Annenkov 1991: 358-362.

⁶¹ Evreinov poté qui mettere in atto quei principi scenici già elaborati al Teatro Antico, dove intese fare della rappresentazione un momento rituale, in cui la scena doveva fondersi con la platea: nel caso della *Presa del Palazzo d'Inverno* lo scenario era costituito dai luoghi storici della Rivoluzione e non vi era delimitazione netta del perimetro della scena. Inoltre, similmente alle ricerche del Teatro Antico, attore e spettatore si trovavano qui su un'unica linea di comunicazione e interazione.

⁶² "Светлое начало театральности и лозунг театрализации не только театра, но и самой жизни, пустили за последние годы могучие корни в нашей революционной почве, и бывшие враги и отступники уже вправе мне сказать, – 'Ты победил, галилеянин!'" (Evreinov 1922: 6).

⁶³ L'appropriazione delle teorie di Evreinov da parte di Keržencev è stata messa in luce da D. Zolotnickij e C. Amiard-Chévrel. Lo storico del teatro russo tuttavia non tratta in maniera approfondita il rapporto tra i due teorici – e sociologi, potremmo dire – del teatro, soprattutto non accenna alle differenze tra le due visioni, che vengono invece individuate nello studio della Amiard-Chévrel (cf. Amiard-Chevrel 1981: 59-70 e Zolotnickij 1976: 289).

ci del "Proletkul't", P.M. Keržencev, sui compiti del nuovo teatro proletario e sull'elaborazione della teoria del teatro auto-attivo⁶⁴. Lo stesso Keržencev non disconosce la continuità con le idee di Evreinov sull'istinto teatrale, di cui però evidenzia gli aspetti aberranti per la nuova realtà sociale, rimproverando al regista di essersi orientato su una linea egoistica e aristocratica⁶⁵, inutile se non nociva, all'arte e alla società. Analizzando l'assimilazione dei principi di Evreinov nel teatro sovietico, C. Amiard-Chevrel fa notare che ciò che del suo pensiero colpisce i teorici del teatro rivoluzionario è l'osmosi tra teatro e vita, l'annullamento di ogni separazione tra le due sfere della realtà (Amiard-Chevrel 1981: 70), mentre ciò che distanzia Keržencev da Evreinov è l'accento sul carattere anarchico ed egocentrico della teatralità posto da quest'ultimo⁶⁶. Tuttavia, ciò che differenzia profondamente la sua visione dalle successive proposte del teatro sovietico è la natura fortemente antifinancialistica della teatralità.

Questa è, infatti, un principio ludico di trasformazione che ha basi nell'inconscio; non è espressione diretta dell'io, ma anzi suo superamento. La sua caratteristica principale è quella di non essere orientata a nessun fine, se non a quello di lasciar esprimere se stessa. In questo senso l'istinto di teatralità negli anni Dieci si presenta teorizzato talora come forza autotrofa, che si alimenta da sola senza rispondere a dettami di alcun tipo, a finalità politiche, educative, sociali e così via. Un'affinità profonda invece tra i due teorici, non chiaramente messa in luce dalla studiosa, va rintracciata nella fede nell'attore non professionista e, per via transitiva, nell'arte del teatro da questi costruita e messa in atto.

L'atteggiamento di Evreinov verso il nuovo regime è poco chiaro ed è forse da vedersi come una consapevole rinuncia a palesare una presa di posizione netta. Segno inequivocabile della non aderenza alla linea artistica caldeggiata dal regime sovietico è il rifiuto di assumere l'incarico di direzione artistica del teatro RSFSR-2, che Mejerchol'd gli propone alla fine del 1920⁶⁷. Evreinov continua invece la propria attività registica al teatro della Commedia libera (*Vol'naja komedija*)⁶⁸, di cui divenne primo drammaturgo e dove allestisce, dal 20 feb-

⁶⁴ Così scriveva Keržencev: "Il vero teatro drammatico deve consentire al proletariato di manifestare il proprio istinto drammatico [...] Occorre non tanto recitare per un 'pubblico popolare', quanto aiutare questo a recitare se stesso" (Keržencev 1979: 50). Sul rapporto tra le teorie di Evreinov e la concezione estetica del "Proletkul't" si veda anche Titova 1995.

⁶⁵ "L'istinto teatrale, secondo lui, non è fonte gioiosa della creazione collettiva, ma mezzo di godimento individualistico e raffinato. In questo modo Evreinov condanna la sua teoria a una completa infruttuosità", (Keržencev 1979: 50).

⁶⁶ "La teatralità è un istinto individuale, anarchico ed egocentrico che si oppone a delle immagini imposte dall'esterno" (*Ivi*: 59).

⁶⁷ La lettera in cui Evreinov declina l'offerta, conservata allo RGALI, giustifica la rinuncia all'incarico con l'intenzione di dedicarsi al lavoro di ricerca (Zolotnickij 1976: 280).

⁶⁸ Il teatro Commedia libera, posto sotto la direzione principale di N.V. Petrov, aprì i battenti il 10 novembre 1920. Nella *Storia del teatro sovietico (Istorija sovetskogo teatra)* del 1933 il teatro è detto 'neoborghese' e della *pièce* *Ciò che più importa* si dà

braio 1921, la prima di una delle sue *pièce* più celebri *Ciò che più importa*, qui riproposta numerosissime volte durante la stagione 1921-1922⁶⁹. La *pièce*, uno dei testi più significativi e celebri dell'autore, fu tradotta (stando al resoconto di L. Tan'juk) in 18 lingue straniere e rappresentata in 26 paesi (Evreinov 1998: 10)⁷⁰ e gli assicurò fama internazionale, oltre al fatto che i proventi dei diritti lo aiutarono a sopravvivere a Parigi durante i difficili anni Trenta. Il testo è importante perché illustra, in forma drammaturgica, la filosofia della teatralizzazione della vita che aveva enunciato nel *Teatro in quanto tale* (1912). Questo appare un segno di quella compattezza e organicità dei tre versanti principali della sua opera (teorico-critico, drammaturgico e registico) che caratterizza il periodo degli anni Dieci e dei primissimi anni Venti.

La celebre arlecchinata tragifarsa in quattro atti *Ciò che più importa* (*Samoe Glavnoe*, 1921), il cui sottotitolo precisa “per alcuni una commedia, per altri un dramma”⁷¹ è un'esposizione drammaturgica della teoria della teatralizzazione. In *Ciò che più importa* Paracleto, personaggio principale e *raisonneur* della commedia, è *alter ego* e portavoce del drammaturgo: questi insegna agli attori come si può passare dalla scena del teatro alla “scena della vita”. Paracleto, che nella *pièce*

un giudizio stroncante, già imbevuto di una parzialità critica fortemente ideologizzata (Rafalovič 1933: 213-214).

⁶⁹ Questo allestimento vede ancora la collaborazione di Ju. Annenkov, che cura l'assetto scenografico.

⁷⁰ Luigi Pirandello fu tra i primi registi stranieri a volerla. Dopo aver stipulato un contratto per i diritti d'autore con Evreinov la mise in scena nel suo Teatro d'Arte a Roma nel 1925.

⁷¹ “Для кого комедия, а для кого и драма”. La *pièce* racconta di come un certo Paracleto, mago benefattore dell'umanità, organizzi una compagnia di attori professionisti ai quali assegna un compito ben preciso: impersonare nella vita reale ruoli diversi, che lui stesso ha indicato loro, al fine di trasformare, mediante l'illusione teatrale, la vita quotidiana di alcuni individui, segnata da sofferenze e angustie. Ognuno di questi attori ha il compito di portare la maschera del personaggio che interpreta: ognuno con la sua finzione deve illudere, mediante la recitazione che è inganno, e irradiare di gioia e conforto quella piccola società di uomini, in cui ogni attore si inserisce. La commedia è quindi recitata direttamente sul palcoscenico della vita e la finzione degli attori attenua e consola i mali degli sventurati clienti di una pensione. Ognuno dei pensionati ritrova, grazie alla finzione degli attori, la gioia di vivere e un sentimento di gratitudine verso la vita. L'idea di correggere la natura dell'uomo affonda le sue radici nella cultura del moderno e il mezzo per debellare l'egoismo in noi viene riconosciuto proprio nel teatro. In questo risiede il carattere rivoluzionario della *pièce*, che propone una nuova etica e dunque un uomo nuovo. La trama illustra l'idea evreinoviana della teatroterapia, intesa come possibilità di migliorare l'esistenza, rivelando così la funzione sociale benefica del teatro nella concezione di Evreinov. Scritta nel 1920 durante il periodo trascorso lontano da Pietroburgo, la *pièce* non rappresenta soltanto una sorta di trasposizione drammaturgica delle tesi esposte nell'articolo-manifesto *La teatralizzazione della vita* (*Teatralizacija žizni*), del 1911, ma coniuga la teoria della teatralizzazione della vita e della teatroterapia con un tentativo di propaganda del regime socialista. I critici sovietici non la ritennero comunque sufficientemente convincente sotto questo aspetto.

appare sotto le vesti di individui differenti (Arlecchino, il Dottor Freloghi, un monaco ecc.) motiva l'opportunità e l'effetto benefico di questo passaggio mostrando l'azione salvifica della teatralizzazione nelle drammatiche vicissitudini e nei difficili frangenti della vita. Citiamo un passo dalla *pièce*, in cui il protagonista, nelle vesti di Paracleto, enuncia così la propria rivolta contro la vita in quanto tale:

Tenete presente, signori, che io son arrivato al teatro non per infrangere la legge, ma per compierla. Non appena mi trovo accanto al teatro ufficiale, in quanto laboratorio di illusioni, lotto anche per un teatro non ufficiale [...] un teatro che ha bisogno ancora di più di riforme poiché esso è la vita stessa! La vita, dove l'illusione è necessaria non meno che su questi palcoscenici e dove, visto che non abbiamo la forza di dare la felicità agli afflitti, dobbiamo dispensarla almeno in maniera illusoria. Questa è la cosa che più importa. Io stesso sono attore! Ma la mia arena non è il palcoscenico di un teatro, è quello della vita. È là dove chiamo anche voi a venire, voi maestri nell'arte della creazione di illusioni salvifiche. Con tutto il cuore credo nella missione dell'attore che scende da questi palcoscenici nelle fitte tenebre della vita, armato di tutto punto della propria arte! Poiché è mia sincera convinzione che il mondo si trasfigurerà attraverso l'attore e la sua magica arte⁷².

Questa 'convinzione' non è altro che la rivolta che Evreinov esprime contro un'esistenza convenzionale, esistenza che può essere affrontata solo mediante il gioco trasfiguratorio dell'attore. È questo, in fondo, il pessimismo filosofico di Evreinov.

Dal 1922 Evreinov comincia ad allontanarsi dalla vita teatrale pietroburghese⁷³ e, ottenuto dal governo il permesso di lasciare temporaneamente la Russia, visita Berlino e Parigi, dove rappresenterà, al teatro Le vieux Colombier di J. Coupeau, la versione tradotta in francese di *Ciò che più importa* (*La comédie du bonheur*⁷⁴).

⁷² “Имейте в виду, господа, что я пришел в театр не нарушить закон, а исполнить. Как только рядом с официальным театром, как лабораторией иллюзии, ратую и за театр неофициальный [...] – театр еще больше нуждающийся в реформах, ибо он – сама жизнь! Жизнь, где иллюзия нужна не меньше, чем на этих подмостках и где, раз мы не в силах дать счастье обездоленным, мы должны дать хотя бы его иллюзию. Это самое главное. Я сам актер! Но мое поприще – не сцена театра, а сцена жизни. Куда я призываю и вас, мастеров в искусстве творчества спасительных иллюзий. Всем сердцем верю в миссию актера, сходящего с этих подмостков в кромешную тьму жизни во всеоружий своего искусства! Ибо мое искреннее убеждение, что мир преобразится через актера и его волшебное искусство” (Evreinov 1921: 45-46).

⁷³ L'ultima partecipazione di Evreinov alla vita del teatro russo in patria è il 30 dicembre 1922 in occasione della rifondazione del teatro dello Specchio Deformante, che aveva chiuso i battenti nel 1917, cf. Zolotnickij 1976: 279. Come vedremo oltre nei dettagli, proprio la terza apertura dell'attività della compagnia segnerà l'occasione decisiva per l'autoesilio di Evreinov.

⁷⁴ La *pièce* fu proposta nella traduzione francese di D. Roche, la regia fu diretta da N. Boutkovskij, mentre la colonna sonora fu composta da Evreinov.

2.2. L'emigrazione (1925-1953): l'attività di Evreinov in Francia

L'inizio degli anni Venti segna una svolta irreversibile nella vita professionale di Evreinov. La sua popolarità cresce sensibilmente, non tanto perché escono in Russia numerosi studi di teoria e storia del teatro, quanto per il successo ottenuto in seguito alla rappresentazione della *Presa del palazzo d'inverno*, e, ancor più, grazie alle rappresentazioni, sia in patria che all'estero, della tragicommedia *Ciò che più importa*, che dal 1922 farà il giro delle capitali europee e del mondo⁷⁵. Da cosa scaturisce, dunque, la decisione di emigrare? La critica tende, in modalità varie, a promuovere la tesi dell'apoliticità di Evreinov⁷⁶. A giudicare dai documenti disponibili, il regista considerava la possibilità di emigrare già dal 1921, come testimoniano le lettere del NARKOMPROS indirizzate a Lunačarskij e a Mejerchol'd, in cui dichiarava l'intenzione di lasciare il paese se non gli fossero state prospettate condizioni favorevoli per lavorare come teorico, ricercatore e regista (Kupcova 1992: 214). Inoltre, più che l'eventualità di lasciare definitivamente la Russia, Evreinov considerava quella di trasferirsi all'estero per un periodo, per poi fare ritorno in patria in un secondo momento⁷⁷.

Lo scopo di questo paragrafo non è quello di ricostruire l'attività svolta da Evreinov all'estero nel suo complesso⁷⁸, attività che fu estremamente varia, più di quanto non lo fosse stata già in patria, come non manca di notare M. Litavrina⁷⁹. Ci preme piuttosto dare conto delle tappe significative, che caratterizzarono la sua permanenza all'estero, in modo da tracciare un quadro esauriente del periodo dell'emigrazione, evidenziando ciò che lo differenzia dal periodo 'russo', dal clima culturale in cui Evreinov si formò e a cui risalgono le prime fondamentali esperienze. Possono essere distinte due fasi nel periodo di emigrazione:

⁷⁵ Grande successo riscosse la rappresentazione di *Comédie du Bonheur* al Teatrul National Bucaresti (1927), come emerge da una lettera privata del 18 settembre 1927 del direttore del teatro a Evreinov (LDT).

⁷⁶ Così scrive di lui Kannak (1992: 185): "brillante e colto esteta dalle invenzioni inesauribili, interamente preso dai problemi del teatro ma assolutamente indifferente ai problemi sociali e politici, Evreinov si ritrovò un pesce fuor d'acqua nella Russia sovietica; di rispondere a committenze sociali era del tutto incapace".

⁷⁷ In merito a una presunta 'pianificazione' del proposito di emigrare, è singolare il rilievo critico di M. Litavrina, che valuta i frequenti viaggi di Evreinov dall'inizio degli anni Venti come una sorta di esercitazione propedeutica a un congedo più definitivo dal paese ("guardando al suo comportamento all'inizio degli anni Venti si può osservare come una specie di 'prova della partenza'", Litvarina 2003: 121).

⁷⁸ Della biografia artistica di Evreinov si dà conto nelle voci a lui dedicate nei dizionari sulla letteratura russa di emigrazione, sebbene si riportino notizie incomplete, talora inesatte e diseguali (Mnuchin *et al.* 2008: 526-527, Nikoljukin 1997: 161-163; Šelochaev 1997: 232-233; Smith 2005: 93-101).

⁷⁹ La studiosa ignora l'opera inedita del periodo, che darebbe un'incisiva conferma della sua affermazione circa l'operato di Evreinov ("non si può non notare il carattere eterogeneo dell'attività di Evreinov all'estero, il suo interesse per certi aspetti del teatro e certi temi che non avevano avuto precedenti in patria", Litvarina 2003:121).

la prima, relativa al biennio 1925-1927, esplorativa, instabile e cosmopolita, in cui Evreinov e la moglie A. Kašina non hanno ancora stabilito una residenza stabile e i loro progetti cambiano continuamente, a seconda delle offerte che Nikolaj riceve e del successo delle messe in scena. È questo il periodo in cui la vita di emigrazione coincide per i coniugi Evreinov con una vita di profughi, per quanto a tratti privilegiati⁸⁰. La seconda fase va invece dal 1927 al 1953, periodo in cui vivono stabilmente a Parigi.

Evreinov lascia dunque la Russia con la moglie nel gennaio 1925 per raggiungere Varsavia. Qualche giorno più tardi li avrebbe raggiunti l'organico della compagnia dello Specchio Deformante, che aveva in programma una tournée polacca. Propria quella trasferita fu, stando alle memorie della Evreinova, "l'inizio del loro Golgota" (Kašina-Evreinova 1954: 24). Da questo momento non faranno più ritorno in patria, sebbene, lasciando Leningrado, non avessero ancora progettato di restare all'estero per sempre, come poi avvenne. Gli Evreinov si trovarono in un certo qual modo costretti a restare a Varsavia, in conseguenza dell'"incidente diplomatico" che si verificò in occasione della prima della *Nave dei giusti* (*Korabl' pravednych*): la presenza dell'ambasciatore sovietico ad accogliere la *troupe* alla stazione e alla prima dello spettacolo orientò negativamente l'atteggiamento della stampa locale, che mal si rapportava a tutto ciò che portasse il marchio di 'sovietico', tanto che la *pièce* fu infine accolta dalla stampa come una dichiarazione di bolscevismo, mentre gli Evreinov erano assolutamente apolitici⁸¹. La compagnia dello Specchio Deformante risultò, suo malgrado, impopolare, ed Evreinov venne perfino sospettato di essere un agente sovietico in incognito. La compagnia fece così ritorno a Leningrado, mentre gli Evreinov restarono a Varsavia, per tentare di appianare i contrasti e sistemare la situazione (AKE: 5). Infatti, la presenza degli ambasciatori sovietici in occasione di questa *tournée* non era stata prevista dalla direzione della compagnia, rivelandosi così una spiacevole sorpresa.

L'episodio fece capire a Evreinov quanto fosse ormai giunto il momento di scegliere se schierarsi politicamente con il bolscevismo, oppure no. Scelse di non schierarsi, di restare fuori dall'Unione Sovietica e raggiungere Parigi, una volta risolti i problemi sorti con le autorità locali. In attesa di ricevere il

⁸⁰ In una lettera a Kamenskij del 1930 Evreinov, per spiegare il – non solo suo – desiderio di maggiore stabilità, scrive che è ormai finito il tempo in cui è dato vivere da profughi, ("l'epoca della 'fuga' era finita [пора 'беженства' кончилась]" Evreinov 1988: 247). "Bežency" – formalizza Raeff – è un termine che si applicava solo a coloro che, una volta finite le circostanze difficili per cui erano stati costretti a emigrare, decidevano comunque di non ritornare in patria (Raev 1994: 14). Proprio a proposito del sentirsi 'profughi', Adamovič ha fatto invece notare una peculiare coincidenza, ovvero che: "emigrazione e fuga sono concetti distinti, ma che nella diaspora russa si fusero, e questo non va dimenticato" (Adamovič 1961: 10). Ci sembra che questa osservazione descriva bene i primi anni all'estero di Evreinov, soprattutto la prima fase, quella dell'instabilità (1925-1927).

⁸¹ Come scriverà la moglie Anna nella sua autobiografia, rievocando l'accaduto, "Nous ne faisons aucune politique" (AKE: 5).

visto per la Francia, durante la successiva permanenza in Polonia, la situazione effettivamente migliorò, anche grazie alle entusiastiche recensioni della regia pirandelliana di *La gaia morte* al Teatro d'Arte di Roma⁸². In breve fu chiarito il malinteso col direttore del Teatro di Varsavia e gli Evreinov poterono riprendere più serenamente i contatti per l'organizzazione della loro vita all'estero. Di qui seguono peregrinazioni a Praga (dove Evreinov firmò un contratto di tutela diritti per l'Europa centrale), Berlino, fino ad arrivare a Parigi, qualche mese più tardi. Così, la scelta di emigrare sembra non derivare da una presa di posizione ideologica, quanto da un insieme di circostanze contingenti, prima tra tutte la consapevolezza della difficoltà che avrebbe incontrato a operare nel proprio paese⁸³. Molti anni dopo, ammetterà di aver sofferto molto l'isolamento e l'autosegregazione culturale in cui vedeva versare la Russia bolscevica (Kašina-Evreinova 1954: 84):

Ma per sfortuna, la Russia era del tutto separata dal resto del mondo civilizzato, per la lingua, il modo di vivere, le condizioni politiche, e il mio lavoro sarebbe rimasto nella cerchia chiusa dell'‘uso e del consumo nazionale’.

L'attività di Evreinov a Parigi negli anni Trenta e Quaranta ha il significato di un dialogo interculturale, volto a superare i limiti di un semplice progetto di riproduzione e diffusione della cultura russa. Così egli intese il progetto di costituire un teatro russo stabile a Parigi, che non a caso fu di breve durata; l'emigrazione teatrale invece, in linea con un generalizzato senso di ‘missione’ storico-culturale, intendeva conservare la memoria della Russia pre-rivoluzionaria (Maksimova 2007: 244) ma non nella prospettiva di un dialogo interculturale col paese di accoglienza.

Riguardo al sentimento comune circa una ‘missione’ da assolvere nel contesto degli *émigrés*, è opportuno aprire qui una riflessione. Infatti, molti furono gli intellettuali e artisti che videro il dramma della diaspora post-rivoluzionaria come un'occasione storica straordinariamente importante per la cultura russa, quasi una ‘missione’, un dovere spirituale. Di questo atteggiamento messianico è indicativa la frase pronunciata da Merežkovskij “non siamo qui in esilio, ma in missione”⁸⁴. Gli intellettuali all'estero si interrogarono dunque sulle caratteristiche di questa missione, sotto il profilo religioso-spirituale, storico-politico, ma

⁸² La prima andò in scena il 29 aprile del 1925 al Teatro Odescalschi di Roma. Pirandello aveva scelto la *pièce* perché sapeva “dimostrare straordinariamente l'eternità dello spirito della teatralità”. La *pièce* fu accolta con entusiasmo da autorevoli critici come Renato Simoni e Silvio D'Amico, ma criticata da altri. Per un quadro esaustivo della critica italiana su *La Gaia Morte* si veda Pieralli 2010: 197-198.

⁸³ Anche secondo Ryženkov, Evreinov è emigrato per ragioni essenzialmente artistiche, in particolare per ottenere fama mondiale e libertà artistica, a differenza di gran parte dell'emigrazione teatrale che voleva proseguire una tradizione nazionale all'estero (cf. Džurova 2007, <<http://www.dissercat.com/content/nikolai-nikolaevich-Evreinov-v-kulturnoi-zhizni-rossii-i-zarubezhya>>).

⁸⁴ “Мы не в изгнании, мы в послании” (cit. da Azov 1996: 148).

anche più ampiamente culturale e artistico. Il denominatore comune di queste riflessioni è il fatto di trovarsi simultaneamente orientate al passato e al futuro: da un lato la volontà di non disperdere un'eredità culturale (come per Fedotov, una missione che è un imperativo: “mai nessuna emigrazione ha ricevuto dal popolo un ordine così perentorio, portare con sé l'eredità culturale”, Kostikov 1991: 57), dall'altro, l'ansia e il desiderio di interrogarsi sul futuro, sui destini della Russia, così come del ruolo di un popolo nella storia del mondo. Un'ansia di profetismo e messianesimo, che sul piano dell'elaborazione ideologica corrispondeva alla creazione di un nuovo progetto politico per un'ipotetica Russia libera, che gli emigrati avrebbero un giorno portato con sé e organizzato in patria (come nel pensiero di F. Stepun e N. Berdjaev).

In ambito critico si tende a studiare le caratteristiche di questa missione come un insieme di dinamiche culturali che contrassegnano solo la prima ondata dell'emigrazione (1917-1939)⁸⁵, ma si registrano punti di vista diversi in merito alle sue peculiarità. C'è chi, pur riconoscendo l'aspetto tragico della diaspora, ha valutato positivamente le operazioni culturali dell'emigrazione russa come azioni orientate alla resurrezione della Russia futura, in contrapposizione al fenomeno degli emigrati interni all'Unione Sovietica (“la vita e il lavoro degli emigrati – chiamiamo così coloro che hanno abbandonato il territorio russo – erano orientati positivamente, ovvero verso la ricostruzione ideale di una Russia futura”, Blinov, Postnikov 1993: 11). Sviluppando questa visione, A. Azov individua tre momenti di evoluzione: il primo, teso alla conservazione della tradizione culturale pre-rivoluzionaria, il secondo, finalizzato all'elaborazione di una nuova ideologia per una nuova Russia liberata dal regime, e la terza, orientata alla trasformazione della cultura russa in un nuovo tipo di cultura mondiale su base ortodossa (Azov 1996: 148)⁸⁶. Altri, come M. Raeff, ascrivono

⁸⁵ Fa eccezione in questo quadro lo studio di E.M. Makarenkova, la quale, estendendo l'analisi anche all'emigrazione del secolo XIX, considera non tanto l'idea di una missione, ma l'idea russa come vero e unico fattore coesivo ed 'extra-temporale' (*vnevremennyj*) del complesso fenomeno dell'emigrazione russa tra XIX e XX secolo: “Proprio l'idea russa è servita da base per l'unificazione della Russia all'estero, nella dispersione è divenuta una sorta di luogo dello spirito per molti che si erano privati della patria [...]. L'idea russa è stata quella concezione che è riuscita ad opporsi a un internazionalismo senza volto e artificiale, e più precisamente al cosmopolitismo” (Makarenkova 1993: 14-16). La prospettiva analitica qui non è più esattamente nei termini di una 'missione' ed è invece volta a rintracciare nell'autocoscienza nazionale ortodossa l'elemento-sintesi della cultura russa, un elemento che nell'emigrazione assume prospettive messianiche; infatti, l'idea russa funziona per gli emigrati come spazio culturale di riferimento su cui si dovrebbe edificare una nuova cultura europea. L'analisi di Makarenkova apre interessanti prospettive culturologiche, ma resta troppo vaga, perché non si fonda su dati o documenti di alcun tipo.

⁸⁶ Nazarov individua, come fa Azov, la prima funzione di questa missione nella volontà di conservare la memoria della Russia prerivoluzionaria, poi però ne dà un'interpretazione più politica: vede la seconda funzione nel fornire un aiuto alle forze di resistenza al regime rimaste in patria. Infine vede la terza, similmente ad Azov e altri,

all'emigrazione una missione genericamente spirituale, rivolta a conservare i valori e le tradizioni della cultura nazionale e a continuare la vita artistica grazie al progresso spirituale della patria (Raev 1994: 14). In linea con Raeff (ma senza porsi il problema di cosa si debba intendere per 'cultura russa', come invece si chiede Raeff⁸⁷), A. Aronov intende questa missione come uno sforzo consapevole, orientato alla ricreazione della cultura russa su terra straniera, da collocare nel processo di costruzione di un tipo peculiare di cultura: si trattò, secondo Aronov (2003: 4), di un processo non spontaneo, ma mirato, "*orientabile*". Ebbene, l'opera svolta da Evreinov in Francia rientra in questo paradigma, ma solo il versante 'pratico', ovvero le regie, le *tournées*, la fondazione di compagnie e teatri di lingua russa, la cura di progetti, la scrittura di storie del teatro russo, tutti quegli aspetti che si sono ripercorsi in questo capitolo. Operazioni queste che risultano inserite in un dialogo interculturale con la Francia, come dimostrano le numerose collaborazioni con artisti francesi, col mondo del teatro, del cinema, della musica e con le istituzioni culturali. Significativa è, a questo proposito, una riflessione di Evreinov che la moglie ha trascritto nelle sue memorie (Kašina-Evreinova 1954: 84):

Stanislavskij, Mejerchol'd [...] un europeo dotato di cultura teatrale conosce i loro nomi, ma solo questo; non ha praticamente visto i loro lavori. Durante questi venti anni di vita all'estero, benché sia possibile che quantitativamente abbia fatto di meno (se non considero le mie nuove *pièces*, ancora inedite), tutto il mio lavoro ha comunque avuto più risonanza a livello mondiale di quanto non ne abbiano avuta i 'risultati' che avevo raggiunto in Russia. E in questo risiede il grande significato del mio soggiorno all'estero. Non solo per la mia creazione artistica personale, ma in genere per consentire agli stranieri la comprensione del teatro russo.

Questa confessione dà conto di una svolta prodottasi nell'atteggiamento di Evreinov rispetto al modo di concepire la propria vita artistica e professionale. Una svolta che si situa nel superamento di quell'egoismo tanto rimproveratogli in patria – e culminato con le tesi racchiuse nel *Teatro per se stessi* –, così come nella ricerca di un tipo diverso di comunicazione col pubblico e con la società.

sul piano culturale-creativo, ovvero nel progetto di trasformare la cultura russa in una cultura universale, come esito della presa di coscienza della tragica esperienza storica dell'Ottobre ("comprendere la tragica esperienza della Rivoluzione come esperienza universale [...] la scoperta di un nuovo livello dell' 'idea russa' come sintesi di un'esperienza che appartiene a tutta l'umanità", Nazarov 1992: 7-10). Questa visione critica è messa in dubbio da Konstantinov, che obietta a Nazarov di aver elaborato un'idea accademica di questa missione, che riguarda solo alcune personalità celebri dell'emigrazione, e di non aver invece considerato la popolazione emigrata nella sua totalità, il popolo dell' 'infrastoria' (Konstantinov 1993: 20-22).

⁸⁷ Uno degli interrogativi fondamentali da porci quando si studia l'eredità culturale dell'emigrazione russa, osserva Raeff, è proprio relativo a come gli emigrati intendevano la 'cultura russa', cosa andava innanzitutto conservato, cosa era da considerare 'classico' e cosa non lo era (Raev 1994: 124-151).

Oltre a ciò, in emigrazione l'opera di Evreinov si arricchisce di due direzioni nuove: da un lato, farà esperienza come regista del mondo del cinema, dall'altro, si cimenterà seriamente nella filosofia e teoria dell'arte.

Riprendendo il filo delle vicende biografiche, nel 1925 Evreinov firma un contratto con la Società Italiana del Teatro Drammatico, per tutelare i diritti della rappresentazione di tre sue *pièces*. Ciò testimonia l'avvio dei rapporti con Pirandello⁸⁸, che gli Evreinov conosceranno a Parigi solo nel giugno dello stesso anno⁸⁹. Nel gennaio 1926 Evreinov va a New York, su insistito invito dell'impresario teatrale F. Meyer, con cui era entrata personalmente in contatto A. Kašina a Parigi⁹⁰. Grazie all'appoggio di Meyer, mise in scena al Guild Theatre di New York la sua *Ciò che più importa* (tradotta in *The Chief Thing*) e sempre a New York allestiti al Jewish Art Theatre la *La nave dei giusti*⁹¹. Trascorrerà in tutto un anno negli Stati Uniti, soggiornando tra New York e Cleveland, tenendo lezioni sulla teatralità e la teatralizzazione della vita in varie università americane e lavorando come consulente alle messe in scena del teatro newyorkese⁹². Dall'ottobre 1926, accolto come membro regolare della Società Americana degli Autori Drammatici, si ritenne particolarmente soddisfatto dell'esperienza americana, del successo e della popolarità riconosciutogli dal pubblico e dalla critica. Tuttavia decise di fare ritorno a Parigi, dove, stando alle sue parole, sarebbe riuscito a condurre una vita meno irrequieta e incerta, e a progredire nel proprio lavoro, soprattutto come scrittore, attività fondamentale per la costruzione di sé⁹³. Della permanenza di Evreinov

⁸⁸ Il contratto tra Evreinov e la Società Italiana del Teatro Drammatico per la messa in scena a Roma di tre *pièces* (*La gaia morte*, *Tra le quinte dell'anima* e *Ciò che più importa*) fu firmato il 23 marzo 1925.

⁸⁹ Anna Kašina ricorda Pirandello come una persona educatissima e attenta, estremamente rispettosa del lavoro del marito ("penso sia stato l'unico direttore di teatro a essersi rivolto con tale attenzione e cura al testo della *pièce*", Kašina-Evreinova 1954: 30).

⁹⁰ L'incontro avvenne a casa del pittore Sorin a Parigi, amico degli Evreinov.

⁹¹ Il contratto con la società americana degli autori drammatici (The Author's League of America) venne firmato il 13 febbraio 1926.

⁹² Di questi periodi, e delle circostanze che li accompagnarono riferisce in varie lettere inviate all'amico V. Kamenskij, in particolare in quelle datate 8 aprile 1926 e 20 settembre 1926, cf. Evreinov 1988.

⁹³ Scrive Evreinov a Kamenskij: "facendo un bilancio del mio soggiorno di nove mesi in America devo dire che parlando di successo e guadagno ho ottenuto più soddisfazione di quella che mi aspettavo. Ma questo successo e guadagno li ho raggiunti a caro prezzo: non ho scritto nulla qua... fondamentalmente non ho vissuto per me stesso (Подводя итоги своего девятемсячного пребывания в Америке, я должен сказать, что в смысле успеха и сопряженного с ним заработка я получил большее удовлетворение, какого даже не ожидал. Но этот успех и этот заработок достигнуты слишком дорогой ценой: я ничего не написал здесь... вообще не жил для себя", Evreinov 1988: 243). La Carnicke fornisce invece tutt'altra versione della scelta di tornare a Parigi, ovvero il troppo tiepido successo della produzione al Guild Theatre di *The Chief Thing* (Carnicke 1989: 24).

in America sono oggi testimonianza concreta la quantità di documenti conservati presso gli archivi Amherst⁹⁴ e Bakhmeteff⁹⁵.

Per ‘seconda fase’ dell’emigrazione, si intende invece il lungo soggiorno di Evreinov a Parigi, dove visse ininterrottamente dal 1927 al 1953, anno della morte. La scelta di questa città come residenza definitiva dipese anzitutto dal fatto che qui più che altrove egli aveva allacciato, già prima di emigrare (1922), contatti col mondo teatrale parigino (in particolare con J. Coupeau e Ch. Dullen). Fino alla metà degli anni Trenta non appare chiaro se Evreinov intendesse tornare in patria. Secondo V.V. Ivanov, la questione dell’‘emigrazione’ non era stata risolta ancora nel 1928⁹⁶. Non solo, da una lettera inviata a Kamenskij alla metà degli anni Trenta, si comprende che non avesse abbandonato del tutto l’idea di fare ritorno in patria. Tuttavia, l’idea di tornare suona più come un progetto dai contorni vaghi che non come una reale intenzione, poiché, scrive Evreinov nella stessa lettera, in Parigi aveva trovato una nuova patria, dalla quale non sarebbe riuscito facilmente a separarsi⁹⁷. Egli sembra dunque essersi perfettamente ambientato in Francia, un dato questo che lo distingue da molti suoi connazionali emigrati, per i quali il sentimento dominante verso la capitale francese restava quello di estraneità⁹⁸. È proprio qui che Evreinov vive una sorta di rinascita artistica, come vedremo meglio ripercorrendo i vari momenti della carriera.

Gli anni che vanno dal 1927 al 1931 sono quelli che A. Kašina definisce della piena gratificazione e del successo (Kašina-Evreinova 1954: 24) e corrispondono infatti al periodo più fiorente della vita culturale russa di emigrazione a Parigi, se considerata nel suo complesso. Dal 1928 collabora come regista e scenografo al cabaret Il pipistrello di N. Baliev, il cui repertorio era eseguito in francese, ma dove operavano solo artisti russi. Evreinov lo definisce un “cabaret

⁹⁴ Nei materiali del fondo “N. Yantchevsky and his contemporaries” sono conservate copie di manoscritti di *pièces* e libretti, ovvero: (N.N. Evreinov, *Ja drugoj strany ne znaju*, manuscript olographe, folders 3/4/5, e N.N. Evreinov, *Skazka o Care Saltane*, folder 6, [4 sept. 1928]; Subseries 3 “writing of contemporaries 1928-1956”, Amherst Archive of Russian Culture).

⁹⁵ Cf. Bakhmeteff Archive of Russian and East European Culture, Rare Book and Manuscript Library, Columbia University; BAR: Evreinov’s Papers. Box 2.

⁹⁶ Secondo la ricostruzione di Ivanov, fino alla fine degli anni Venti la questione dell’‘emigrazione’ restava da chiarire, perfino la rivista filosovietica “Russkij golos” guardava ai suoi soggiorni in America e in Francia come niente altro che prolungate tournée (Ivanov 2004: 243).

⁹⁷ Evreinov allude qui al giorno in cui tornerà in Russia, come fosse un dato certo: “quando tornerò in URSS, più di tutto forse mi mancherà il Bordeaux rosso... mi attira molto l’idea di girare per l’Unione Sovietica, ma il pensiero di congedarmi a lungo da Parigi mi stringe il cuore così tanto, come se si trattasse di separarsi dalla propria terra natia (non a caso mia madre è francese da parte di padre) [когда вернусь в СССР, буду наверно скучать больше всего по красному бордо... очень тянет меня прокатиться в СССР, но мысль надолго расстаться с Парижем сжимает мне сердце так, словно бы речь шла о разлуке со своей родиной (недаром моя мать француженка по отцу)]”, Evreinov 1988: 251.

⁹⁸ Si veda a riguardo Tolstoj 1998: 67.

dal carattere internazionale” e gli riconosce nella sua storia del teatro di emigrazione, un’importanza particolare all’interno del processo di fioritura e affermazione del teatro russo a Parigi (Evreinov 1953: 21). Inoltre, la sua commedia in quattro atti *La Comédie du Bonheur* (versione francese di *Ciò che più importa*) viene rappresentata numerose volte nei teatri francesi e stranieri⁹⁹, procurandogli una sempre crescente fama all’estero e assicurandogli, ancora negli anni a venire, buoni introiti. Curioso, per altro, che Evreinov attribuisca a Pirandello il merito di aver ‘suscitato’ la fama mondiale della sua *Ciò che più importa*, grazie alla messa in scena nel suo teatro romano nel 1925 (Evreinov 1953: 24). Sempre nel 1928 pubblica la *pièce* *Il teatro della guerra eterna* (*Teatr večnoj vojny*) a chiudere la sua trilogia del *Dvojnjoj teatr* (*Teatro del doppio*)¹⁰⁰, sviluppo drammaturgico del tema del ‘teatro nella vita’.

Non solo, Evreinov si trova in quel periodo protagonista di momenti importanti nella storia dell’evoluzione delle arti visive: nel 1929 fa ingresso nel mondo del cinema¹⁰¹, per il quale, nonostante la breve permanenza, svolge un ruolo decisivo, visto che firma la regia delle prime pellicole in sonoro mai prodotte¹⁰². Nel 1929 si occupa inoltre della regia per gli allestimenti operistici di *Zar Saltan* (*Car Saltan*) e *Biancaneve* (*Sneguročka*) per conto dell’Opera Privée Russe de Paris¹⁰³ e mette in scena a Milano la sua *Il teatro della guerra eterna*

⁹⁹ La traduzione in francese di *Ciò che più importa*, del 1925, fu frutto di un lavoro congiunto tra F. Nozière e lo stesso Evreinov, che lo aiutò a comprendere meglio il senso di ogni battuta. Tra il 1925 e il 1934 molte *pièces* di Evreinov avevano già fatto il giro del mondo. Come lui stesso ricorda, nel 1934 *pièces* come *Il teatro della guerra eterna*, *La nave dei giusti* e *L’amore al microscopio* (*Ljubov’ pod mikroskopom*) in Unione Sovietica non avevano mai visto la luce, mentre erano state prodotte in America, “in Africa e in Algeria” (*sic*), cf. Evreinov 1988: 248.

¹⁰⁰ Nella trilogia intitolata *Il teatro del doppio* (*Dvojnjoj teatr*) erano confluite *Ciò che più importa* (1921), *La nave dei giusti* (1924) e *Il teatro della guerra eterna* (1928). Le *pièces*, tradotte in varie lingue e anche in italiano, mostrano secondo alcuni studiosi interessanti e non trascurabili analogie con la drammaturgia di Pirandello del periodo (cf. Pearson 1987); secondo la Hildebrand invece, la trilogia di Evreinov avrebbe esercitato un’influenza su Pirandello, si veda Hildebrand 1983.

¹⁰¹ Nel giugno 1929 firma la regia, a fianco di Henri Etevan, del film *Fertilità* (*Plodorodie*), tratto dal romanzo di Zola, *Fertilité*, per il quale scrisse la sceneggiatura. La scenografia per il film fu curata da artisti come Dobužinskij e A. Exter con cui Evreinov contava precedenti collaborazioni già prima dell’emigrazione.

¹⁰² Nel settembre 1929 Evreinov conclude con la direzione della “Melovoks” l’accordo per la regia di una serie di cortometraggi in sonoro. La casa di produzione fa quindi presto uscire sullo schermo parigino 3 corti (*kino-minjatjury*), realizzati dal regista; si tratta di *Allucinazione da music hall* (*Navaždenie mjuzik-cholla*), *Nel paese di Ramon* (*V strane Ramona*) e *Avventura con Pierrette* (*Priključenje s P’erottoj*). La notizia è riportata dal quotidiano “Poslednie Novosti” del 29 settembre 1929.

¹⁰³ Lo *Zar Saltan* (*Car Saltan*) di Rimskij-Korsakov fu messa in scena il 30 gennaio 1929 al Théâtre des Champs-Élysées, nella scenografia di K. Korovin; nello stesso teatro, dal 15 al 17 aprile, Evreinov curò ancora la regia dell’opera *Sneguročka*, composta da Rimskij-Korsakov su soggetto di Ostrovskij, con scenografia di Bilibin.

per la prima volta in versione italiana¹⁰⁴. Le sue *pièces* vengono rappresentate in varie città dell'Europa Orientale: tra le altre, *Il teatro della guerra eterna* passa a Poznań (4 marzo 1930), a Vilnius (dove la prima si tenne il 4 dicembre 31) a Riga (13 aprile 1929), ovunque ottenendo un grande successo. Evreinov è, in questo periodo, come ricorda S. Makovskij (2000: 337), uno dei pochi emigrati a ottenere un successo reale all'estero:

Evreinov è uno dei pochi russi che in emigrazione sia riuscito a continuare con successo il proprio lavoro artistico. Non solo, seppe convincere gli stranieri della novità creativa insita nella propria dottrina della teatralità e della propria capacità drammaturgica. Anche il principe Volkonskij su “Poslednie Novosti” ha osservato che Evreinov all'estero è “l'unico drammaturgo russo che si possa dire appartenen- ga al teatro mondiale contemporaneo”.

Il contributo più significativo che Evreinov apportò alla storia della cultura russa dell'emigrazione, tuttora poco documentato, fu legato alla fondazione, nella ‘capitale dell'emigrazione russa’, di un teatro drammatico di lingua russa, un'esperienza definita, nelle uniche due fonti dirette sull'argomento, un fenomeno unico ed eroico (Litavrina 1998: 70)¹⁰⁵. La sua creazione, preceduta da iniziative di breve durata e di carattere più che altro turistico e cronachistico (come la tournée di E.N. Rošina-Insarova a Parigi tra il 1926 e il 1927) fu fortemente voluta dalla comunità degli emigrati, oltre che dalle personali aspirazioni degli artisti che vi collaborarono, perché era “insostenibile”, soprattutto per l'intelligenza russa, l'esistenza all'estero senza un proprio teatro (Litavrina 1998: 70). Negli anni Trenta questo teatro fu pensato, fondato e coordinato proprio dagli esponenti dell'avanguardia teatrale russa, che non emigrarono immediata-

La società di azioni Parizškaja častnaja opera venne istituita il 19 agosto 1928, sotto il patrocinio della mecenate francese M. Kuznecova-Massné, che chiamò il principe Cere- teli a svolgerne la funzione di direttore ed Evreinov a lavorarvi come regista-allestitore (“Vozroždenie”, 23 agosto 1928).

¹⁰⁴ *Teatro della guerra eterna* uscì a Firenze, per l'editore Nemi nel 1932, tradotta da M. Miserocchi. Altre tra le *pièces* più note dell'autore furono tradotte in lingue italiana per la prima – e unica – volta nel 1925, quando uscirono in un libretto edito a Milano (N.N. Evreinov, *La gaia morte, Tra le quinte dell'anima, Ciò che più importa*, (trad. it. di R. Olkenitskaja-Naldi), Milano 1925. Una recensione alla *pièce* *Ciò che più importa* uscì a cura di A. Tilgher, lo stesso anno sulla rivista “Il mondo” (31 maggio 1925) e ristampata una seconda volta in Tilgher 1973: 357-359. Nel 1929 invece, uscì in traduzione italiana un volumetto contenente una miscellanea di saggi teorici sul teatro estrapolati dai libri *Il teatro in quanto tale* e *Il teatro per se stessi* (N.N. Evreinov, *Il teatro nella vita*, Milano 1929). Per un profilo della ricezione di Evreinov in Italia negli anni Venti si veda Pieralli 2009.

¹⁰⁵ Proprio questa generale e radicata aspirazione a vivere una vita in modo ‘russo’, cercando di mantenere abitudini e tradizioni, fu un elemento che, secondo M. Raeff, trasformò gli emigranti russi in una società vera e propria più che in un raggruppamento di persone della stessa nazionalità (Raev 1994: 15-16).

mente dopo la Rivoluzione durante la guerra civile, ma relativamente più tardi, dalla metà alla fine degli anni Venti¹⁰⁶.

Nel 1930 Evreinov si affilia all'ordine massonico (loggia Jupiter), distacco autonomo afferente alla loggia madre Grande Loge de France¹⁰⁷, resosi attivo dal 25 gennaio 1927 e nato dalla scissione dell'unica loggia Zolotoe Runo nelle più piccole Prometej e Jupiter, e ci resta per almeno un ventennio¹⁰⁸; un fatto questo, non privo di significato ai fini di uno studio critico e di un'analisi globale del trattato *La rivelazione dell'arte*.

Nonostante non siano pochi gli intellettuali russi che risultano affiliati ai circoli massonici di Parigi tra gli anni Venti e Trenta, la penetrazione dei russi nelle file delle logge francesi fu un fenomeno graduale. Un fenomeno che, soprattutto negli anni di poco seguenti la Rivoluzione, venne tenuto sotto stretto controllo dai massoni francesi: l'accettazione nell'ordine massonico francese di esuli russi prevedeva una rigorosa selezione, innanzitutto perché, per la loro supposta 'carica contro-rivoluzionaria', questi uomini rappresentavano agli occhi dei francesi una minaccia al dovere della disciplina dell' 'autoperfezionamento morale', cui ogni confraternita era, a suo specifico modo, votata¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Tra gli anni Venti e Trenta si verificò una sorta di cambio di guardia nella direzione delle iniziative artistiche. Scrive la Litvarina, che ancora negli anni Venti, "il tono lo davano quelli che nella Russia sovietica dell'epoca chiamavano 'acca' (cioè i teatri tradizionali, accademici), ma più tardi, negli anni Trenta, proprio l'avanguardia teatrale definirà il successo di molti artisti agli esordi. Suoi rappresentanti come Evreinov, Remizov, Nabokov vivevano tutti nello stesso palazzo di via Buleau" (Litvarina 1998: 72).

¹⁰⁷ La Grande Loge de France è, stando alla ricostruzione di Serkov, una delle due uniche strutture massoniche russe (l'altra è il Grand Orient de France) che nel 1923, all'interno del *milieu* degli emigrati in Francia, vennero legalizzate. Questi due grandi organi erano rifrazionati all'interno in un numero di logge minori o affiliate (*dočernie*), che raggruppavano i massoni in base a interessi sociali o aspirazioni spirituali condivise, (cf. Serkov 1997: 473-474). Secondo invece Svitkov, nel 1932, a poca distanza di tempo dall'accettazione della candidatura di Evreinov, si contavano a Parigi sette logge russe, tutte inglobate in tre logge più grandi (*povinovenija*): Grande Loge de France, Grand Orient de France e Droits de l'Homme (Svitkov 1932: s.p.).

¹⁰⁸ Del 15 maggio 1930 è la cerimonia di iniziazione al primo grado dell'ordine massonico con rito scozzese (che contava 33 gradi). L'intervento *Giovanni Battista (Ivan Kupala)*, pronunciato il 6 luglio 1950 alla seduta delle logge riunite attesta il fatto che nel 1950 Evreinov era ancora affiliato alla massoneria. Certamente nel corso di questo ventennio vi fu una pausa rilevante a partire dal 1939, anno in cui tutte le società segrete russe installatesi a Parigi interruppero la loro attività a causa dello scoppio della guerra. Dal 22 luglio 1941, quando si aprì il conflitto tra Germania e Russia, moltissimi massoni russi furono arrestati e deportati dai nazisti in quanto "potenziali cittadini russi" sospettati di svolgere attività politica clandestina filosovietica (cf. Berberova 1986: 91). Stranamente, Evreinov si salvò dalle rappresaglie dei nazisti e non venne mai arrestato.

¹⁰⁹ Così si riporta nel 'Rapporto morale' della loggia Astreja dell'anno 1923, rinvenuto presso l'Archivio Militare Federale di Mosca: "siamo dell'avviso che il contingente della Massoneria Russa debba essere completato con grande prudenza e siamo anche

In realtà, come afferma Čubarov sulla scia dei rilievi critici già fatti dalla Berberova (1986: 72)¹¹⁰, si trattò di un'organizzazione poco influente dal punto di vista politico, perché non compatta. I motivi per cui Evreinov propone la sua candidatura possono essere stati diversi ma mai di carattere politico. Il curatore dell'unica pubblicazione dei 'testi' massonici di Evreinov tratta tuttavia la questione in modo a mio parere sommario, motivando la sua adesione alla massoneria come la prova concreta dell'ultima incarnazione del 'teatro per sé', ("l'ultimo rifugio delle sue 'trasfigurazioni' teatrali", Evreinov 2004: 13). Una motivazione questa verosimile, ma incompleta. Come emerge talora anche da frammenti del trattato, il suo autore condivideva con i massoni visioni morali e filosofiche. Tuttavia, come vedremo, si tratta qui di addentrarsi in un capitolo complesso e oscuro della storia dell'emigrazione, che richiede la massima cautela.

In ambito critico prevale l'opinione che la massoneria russa di emigrazione costituisse, già dal XIX secolo, quando vi confluirono le forze liberali emigrate, un forte fattore unificante per i membri della comunità degli emigrati, altrimenti dispersa e frammentata. Allo stesso modo, i motivi per cui molti emigrati russi tra gli anni Venti e Trenta si affiliarono alla massoneria furono vari e non sempre di carattere politico. Le logge russe, che dalla metà degli anni Venti si installarono all'interno delle più potenti strutture massoniche francesi, svolsero per gli intellettuali emigrati una funzione importantissima di tessuto connettivo, rappresentavano un luogo di incontro e di discussione tra simili; l'affiliazione all'ordine era sì il segno di un prestigio sociale e culturale, un vanto e uno 'specchio' per coloro che vi appartenevano, ma era soprattutto un laccio invisibile, quanto robusto, tra questi uomini e la loro nazione di origine, la cui storia e i cui destini erano messi al centro di molti dibattiti

molto scrupolosi ammettendo nuovi membri e presentandoli all'iniziazione massonica [...] le condizioni nelle quali si trovano gli emigrati russi, l'impossibilità per ognuno di perseguire il suo normale cammino e di manifestarsi nelle loro occupazioni profane rendono la scelta difficile [...] nelle condizioni attuali degli emigrati siamo contornati da un ambiente che nel suo ardore controrivoluzionario è troppo sospetto, essendo completamente ignorante di tutto ciò che riguarda l'ordine. Dobbiamo, di conseguenza, applicare la più grande prudenza e fare attenzione a ciò che i nostri sforzi di perfezionamento massonico non siano messi in difficoltà" (LLF: 140-141). In un altro documento si trovano elencati i requisiti minimi per l'ammissione dei 'profani', le cosiddette "forme elementari dello spirito massonico": "1. un livello sufficiente d'intelligenza, 2. una capacità di comprensione generale, 3. una facoltà di assimilazione e memoria sufficiente, 4. amore per il lavoro, 5. sana capacità di giudizio, 6. controllo e dominio di sé" (RdL: 4). Tuttavia, per quanto riguardava l'ammissione di emigrati russi, i candidati dovevano presentare dei curricula dettagliati dell'attività svolta e delle motivazioni.

¹¹⁰ Il pionieristico studio della Berberova sulla massoneria russa di emigrazione è stato, come osserva R. Faggionato, criticato da A.I. Serkov nel suo *Istorija ruskogo masonstva*, (Serkov 1997). Secondo l'autore, la Berberova avrebbe prodotto una "volgare falsificazione" del significato dei documenti raccolti, "aprendo così la strada a una generazione intera di 'storie' sulla massoneria" (Faggionato 2002: 124).

e discussioni¹¹¹. Fu proprio in questo modo che anche Evreinov divenne nel periodo francese molto più legato alla sua patria di quanto non si fosse mai sentito e mostrato durante il periodo che vi trascorse. Questo cambiamento influì sensibilmente sul carattere e gli scopi della sua opera, che fu volta in modo significativo a promuovere la conoscenza e la diffusione di aspetti della cultura e dell'arte russe, benché sempre nello spirito di un dialogo interculturale. Un percorso professionale, quello intrapreso in emigrazione, che gli valse tra i contemporanei una fama e un riconoscimento unanimi, di cui non aveva invece goduto in patria.

Stando alla testimonianza della moglie, i setti anni che precedono lo scoppio del secondo conflitto mondiale (1932-1939) furono i più duri e angosciosi della loro vita¹¹². Come rievoca Anna Kašina fu un'“epoca strana, folle, veramente anormale. Sembrava che intorno a noi complottassero per renderci la vita impossibile”¹¹³. Eppure è proprio in questi anni che il ruolo di Evreinov nella vita culturale dell'emigrazione sarà decisivo: lascerà un'impronta indelebile, soprattutto per il contributo dato alla fondazione di teatri di lingua russa a Parigi, in particolare del teatro unificato di lingua russa (che sopravvisse ininterrottamente per tre stagioni 1936-1938) e del Teatro del dramma russo (*Teatr russkoj dramy*) di cui divenne dal 1943 direttore.

Dopo una temporanea interruzione delle iniziative artistiche nell'inverno 1933-1934 a causa della crisi economica e politica che coinvolse la Francia, il primo significativo contributo di Evreinov alla creazione di un teatro di lingua russa fu segnato dalla fondazione della compagnia itinerante di teatro satirico “I commedianti erranti” (*Brodjačie Komedianty*). Il progetto fu calorosamente accolto dal pubblico e rappresentò per il suo ideatore e direttore artistico una tappa fondamentale nel più ampio sforzo di continuare in terra francese una tradizione di teatro di lingua russa. Il teatro dei “Commedianti erranti”, descritto come “qualcosa a metà tra i due teatri pietroburchesi delle miniature Lo Specchio deformante e Il cane randagio” (Somina 2003: 385) fu in un certo senso una forma progredita

¹¹¹ Infatti, nel primo decennio del Novecento, furono proprio i liberali che lottavano per il sovvertimento dell'autocrazia a ridar vita a questo genere di società segrete (Svitkov 1932). Su questa linea, Starcev scrive che soprattutto coloro che si affiliarono poco dopo la Rivoluzione (anni Venti) erano mossi da ragioni politiche: nei circoli massonici si radunavano le forze per combattere il bolscevismo e per preparare un corpo di persone ‘fedeli’, che potessero svolgere funzioni amministrative in un nuovo futuribile regime democratico in Russia. Con gli anni la motivazione politica venne meno, e l'appartenenza ai circoli era vista più come la possibilità di incontrarsi con i connazionali emigrati, stringere contatti e aiutarsi a vicenda in caso di necessità (Starcev 1998: 50).

¹¹² Scrive A. Kašina: “Tutti questi anni sembrava che vivessimo sotto la pressione di una qualche forza invisibile, ma tristemente percettibile. Ci perseguitava senza sosta” (Kašina-Evreinova 1954: 65).

¹¹³ “Di tutta la mia vita con Evreinov questo è stato il periodo più rude: avevamo letteralmente l'impressione che tutto si disgregasse, si dissolvesse mano a mano che avanzavamo”. In questa epoca, scrive sempre la Kašina, comincerà a meditare il suicidio (AKE: 32)

e sofisticata dei teatri delle piccole forme (cabaret e serate satiriche letterarie¹¹⁴), che avevano animato fino ad allora la vita culturale e mondana degli emigrati russi a Parigi. Il cabaret, in particolare, aveva svolto un ruolo importante nel processo di adattamento dei russi alla vita parigina, così come era stato un veicolo di diffusione degli aspetti meno intellettuali o ufficiali della cultura russa, come i canti popolari, le romanze, le piccole orchestre di strumenti tradizionali e così via.

La formula parodistica su cui era incentrato il teatro di Evreinov, invece, rispondeva alle esigenze di un pubblico più elitario e raffinato, facendo così germogliare un filone nuovo all'interno della vita artistica dell'emigrazione russa a Parigi. Tra le commedie di Evreinov che vennero rappresentate nella stagione estiva del 1934 al Théâtre de la Poitinière (*Una sciocchezza da cani* [*Sobač'ja jerunda*], *Le quinte dell'anima*, [*Kulisy duši*], *La fidanzata scambiata*, [*Pereputannja nevesta*], *Bevi e vedrai che lavori pure* [*Pej, da delo razumej*], *Petrov e il turno di lavoro* [*Petrov i trudovaja smena*], *La scuola delle stelle* [*Škola etualej*] la pièce *L'evoluzione del dramma russo* [*Evoljucija russoj dramy*] riscosse il successo più fragoroso. Scritta già a Pietroburgo assieme a B.F. Gejer, costituisce una sorta di macro-parodia della storia della drammaturgia russa ed è costruita su quattro microparodie di Gogol', Ostrovskij, Čechov e dei drammaturghi sovietici.

La parodia rappresenta un genere dal significato particolare nel contesto dell'emigrazione, poiché esprimeva un rapporto duplice rispetto alla tradizione drammaturgica russa cui rinvia: se da un lato il rifacimento parodico storpiava gli originali, creando un testo in antagonismo con quello di origine, la scelta del repertorio classico di riferimento rinvigoriva negli animi l'orgoglio di appartenere a una nazione con un'alta tradizione culturale, anche nell'ambito della drammaturgia. Il genere parodico svolgeva così nel contesto émigré una funzione culturale diversa che non in Russia.

Sempre nel 1934, anno di 'risveglio' delle iniziative in campo teatrale di Evreinov, vale la pena ricordare un altro episodio, fondamentale fiore all'occhiello nella sua biografia artistica: l'inizio della collaborazione con la compagnia studentesca della Sorbona "Les Théophiliens"¹¹⁵ per la quale fu chiamato ad assumere l'incarico di regista, consulente specializzato e supervisore agli allestimenti scenici. Si trattava di un progetto di ricerca sulla ricostruzione di spettacoli di teatro medievale all'aperto patrocinato dalla Sorbona e coordinato da G. Cohen. Questi si rivolse esplicitamente a Evreinov, in quanto 'cultore della materia', per migliorare la qualità tecnica degli spettacoli e valorizzare il carattere laboratoriale del progetto¹¹⁶. La tipologia del progetto francese appare strettamente legata

¹¹⁴ Tra coloro che organizzavano e partecipavano a queste serate satiriche, vi erano moltissimi scrittori emigrati della rivista "Satirikon", come N.A. Teffi, Don-Aminado, e ancora umoristi e commediografi.

¹¹⁵ La compagnia fu attiva negli anni 1933-1937, il loro primo spettacolo fu *Il miracolo di Teofilo*, rappresentato nel maggio 1933. Evreinov tuttavia cominciò a collaborare solo dall'anno successivo.

¹¹⁶ Materiali e documenti relativi all'attività con i "Théophiliens" non si trovano né nel principale fondo personale allo RGALI, né nel fondo personale conservato alla BNF (col. 22) e sono invece conservati, insieme a rassegne dalla stampa francese, a

all'esperienza di regista al Teatro Antico, sia rispetto alle scelte di repertorio, sia rispetto alla concezione della rappresentazione scenica (archeologismo, ricostruzione delle forme sceniche del teatro medievale di strada).

L'ingaggio nel gruppo dei "Théophiliens" è una delle manifestazioni di come a Parigi Evreinov godesse di una reputazione ben più solida che non in patria, tanto come studioso e storico del teatro quanto come artista e operatore di settore. Una seconda è costituita dalla lezione tenuta nel 1936 all'Institut d'Études Hispaniques della Sorbona sull'opera di Lope de Vega nel teatro spagnolo barocco, con cui si inaugurava il ciclo di incontri di studio, organizzato in occasione del trecentenario dalla morte del drammaturgo¹¹⁷. Secondo la ricostruzione della Litavrina fu proprio l'esperienza con i "Théophiliens" a costituire un fattore risolutivo nel rapido incremento di popolarità e successo del regista in questo periodo, anche oltre i confini francesi, grazie alle *tournées* che toccarono varie università inglesi, così che Evreinov all'estero veniva diffusamente considerato "un artista cosmopolita, profondo conoscitore dell' 'esperanto teatrale' e facilmente capace di inserirsi in culture teatrali diverse" (Litavrina 2003: 124).

Evreinov non trascorse più prolungati soggiorni di lavoro all'estero, benché, fino agli anni Trenta, ciò rientrasse ancora nei suoi piani. In particolare tra il 1933 e il 1935 riceve inviti, sia ufficiosi e di carattere 'privato' – come testimonia la corrispondenza con Rakitin¹¹⁸ – sia ufficiali, a recarsi a lavorare all'estero (Romania, Cile e Jugoslavia); inviti che Evreinov pondera, ma che infine declina. Più della proposta rivolta al regista da parte dell'Unione degli Scrittori e dei Giornalisti Russi in Jugoslavia (1934)¹¹⁹, è degna di nota quella indirizzatogli dal direttore del Teatro Nazionale del Cile a trasferirsi per un periodo a Santiago per dirigere la nuova scuola di arte scenica e scenografica¹²⁰.

Gli anni tra il 1936 e il 1938 sono quelli in cui si realizzò l'esperienza più importante per il teatro russo di emigrazione a Parigi, legata a doppio filo col nome di Evreinov. La prima fondazione di un teatro stabile 'unificato' risaliva ufficialmente al 1924, ed era stata opera di A.I. Chorošavin. Tuttavia, già nel 1925 il teatro chiudeva i suoi battenti. Dopo lunghi e faticosi tentativi – la difficoltà maggiore era quella di riuscire a concentrare in modo continuativo

Parigi in un fondo distaccato (cf. *Les Théophiliens. Groupe Théâtral de la Sorbonne. Section Médiévale. 1933-1937. Collection Rondel. Bibliothèque de l'Arsenal*)

¹¹⁷ La lezione inaugurale fu tenuta il 13 maggio del 1936. La notizia è riportata dai quotidiani "Poslednie Novosti" e "Vozroždenie" (Mnuchin 1996: 68).

¹¹⁸ Evreinov aveva spedito a Ju. Rakitin la sua nuova *pièce* *L'amore al microscopio*, che nel novembre 1931 fu messa in scena a Belgrado, dove riscosse notevole successo. Evreinov fu invitato a presenziare alla prima, ma infine non partì per difficoltà finanziarie (si veda Evreinov 2004b: 259-261).

¹¹⁹ Nella lettera inviata a Evreinov per conto dell'Unione degli Scrittori e Giornalisti Russi in Jugoslavia, datata 12 settembre 1934, si esplicita l'invito a tenere lezioni sul tema della teatralizzazione della vita e su Rasputin (cf. LSS). Evreinov dà notizia di questa sua intenzione di partire per la Jugoslavia anche in una lettera a Kamenskij del 30 ottobre 1934 (Evreinov 1988: 248-229).

¹²⁰ La lettera è del 28 ottobre 1935, (cf. LDT).

le forze artistiche degli emigrati russi a Parigi – si riuscì a riaprire il Teatro drammatico russo, per iniziativa di un collettivo di artisti¹²¹. Delle tre stagioni teatrali, che si avvicendarono senza interruzioni (1936-1937, 1937-1938 e 1938-1939), Evreinov prese parte come regista soprattutto alla terza, curando la regia del *Minorenne* di Fonvizin (*Nedorosl'*, marzo 1939), di *Niente di simile* di Teffi (*Ničego podobnogo*, aprile 1939) e di una miscellanea di parodie intitolata *Nel riflesso dello 'Specchio deformante'* (*V otraženii 'Krivogo Zerkala'*, giugno 1939). Oltre alle regie confezionate per gli allestimenti delle opere russe tra il 1929 e il 1930 per l'Opéra Russe Privée de Paris, l'interesse che Evreinov ha sempre coltivato per la musica, lo porta anche a occuparsi della composizione di libretti-scénario per balletti. Così, al Théâtre des Ambassadeurs de Paris, la compagnia dei Ballets de la jeunesse presentò il balletto *Les Bronzés*, su libretto di Evreinov, che collaborò anche all'allestimento registico (6 gennaio 1938). Nel settembre dello stesso anno, venne presentato, al Teatro della Moneta di Bruxelles, un altro balletto su libretto di Evreinov, dal titolo *En Bessarabie*. La musica, composta sulla base di temi folklorici degli zingani nomadi di Bessarabia, venne scritta dal compositore russo Il'jačenko. Nell'inverno del 1943, Evreinov compose ancora un altro libretto, commissionatogli da Serge Lifar, per il balletto *Chouta Roustaveli*, epopea coreografica in 4 atti ispirata a un poema georgiano, rappresentato il 20 aprile 1946 al Théâtre de l'Opéra di Monte Carlo.

Avendo anche risieduto a lungo nel Caucaso, tra il 1917 e il 1920, Evreinov si interessava di folklore georgiano. A quanto pare avrebbe perfino composto la partitura musicale di accompagnamento al balletto, che tuttavia non è stata conservata. Non avendo inoltre interrotti i contatti col mondo del cinema, il regista russo partecipa nel 1942 a un'altra realizzazione cinematografica, stavolta di un testo suo. M. L'Herbier volle infatti trasporre per il cinema la versione francese della sua *Ciò che più importa*. La produzione fu realizzata dalla produzione italo-francese Lumen-Films¹²².

Durante la guerra e l'occupazione tedesca, nonostante la paura di Evreinov di subire l'arresto da parte dei nazisti a causa della sua appartenenza all'ordine massonico, egli non si mosse mai da Parigi, poiché non aveva dove altrove rifugiarsi (Evreinov 1953: 7). Negli anni Quaranta partecipa meno attivamente alle iniziative artistiche (fatta eccezione per la direzione del Teatro drammatico russo, fondato durante l'occupazione nazista, che intraprese dal 1943) e si dedica prevalentemente alle scritture di libri di memorie: tra il 1941 e il 1950 scrive *A scuola di spirito* (*V škole ostroumija*), una brillante retrospettiva biografica sul teatro dello Specchio deformante, di recente pubblicata (Evreinov 1998)¹²³.

¹²¹ Venne creato per questa iniziativa un consiglio di direzione artistica del quale fecero parte I.A. Bunin, B.K. Zajcev, A.L. Rubinštein e la scrittrice satirica N. Teffi.

¹²² Evreinov firmò l'accordo per i diritti di adattamento cinematografico della *Comédie du bonheur* con la Société Lumen Films e la SACD il 2 marzo 1940 (*Collection N. Evreinoff*, cit., boîte 21).

¹²³ Il manoscritto è rimasto sepolto per decenni nella sottosezione 'ricerche' del fondo Evreinov allo RGALI. Il suo destino è stato segnato da infauste vicissitudini, che

Sempre in merito alla memorialistica, di un certo interesse è anche una serie di trasmissioni incise per Radio France nel 1945, intitolate “Grandes figures artistiques de la Russie Contemporaine vues par Nicolas Evreinoff”, dove parlò di personaggi illustri con cui era entrato personalmente in contatto¹²⁴. Tra il 1946 e il 1947 scrive la sua singolare *Histoire du Théâtre russe*, edita in lingua russa solo postuma (*Istorija russkogo teatra*, New York 1955), infine tra il 1952 e il 1953, come a sigillo della sua sterminata produzione e dell'importante ruolo svolto nella storia della cultura nazionale, compila la sua preziosa testimonianza sulle alterne vicende del teatro russo di emigrazione a Parigi dal titolo *Monumento all'effimero. Storia del teatro russo di emigrazione a Parigi (Pamjatnik mimoletnemu. Istorija russkogo emigrantskogo teatra v Pariže*, Paris 1953). La sua ultima *pièce*, *Cittadini di seconda scelta (Graždane vtorogo sorta)* viene scritta nel 1950 e resta tuttora inedita.

2.2.1. Gli anni difficili della *Rivelazione dell'arte* (1930-1937)

La sezione “manoscritti di N.N. Evreinov”, presente nel fondo dell'autore allo RGALI di Mosca, è quasi interamente occupata dal dattiloscritto intitolato *Otkrovenie iskusstva* (datato 1934-1937), che si distingue dalle altre fonti per l'estensione (635 fogli). Nell'opera l'autore riesamina le proprie elaborazioni teorico-filosofiche degli anni Dieci e Venti, oltre a rievocare numerose dispute sull'arte del primo quarto del XX secolo. Di questo imponente trattato, altrove definito “ricerca fondamentale” (Fomin 2010: 106), “trattato fondamentale di estetica” (Šelochaev 1997: 233) “studio fondamentale sull'arte” (Smith 2005: 99), “opera atipica” (Fomin 2010: 107) esistono tre diverse redazioni conservate rispettivamente in tre fondi personali dell'autore negli archivi di Mosca, Parigi, New York¹²⁵.

L'autore aveva cercato un editore, ma i tentativi risultarono fallimentari: dare alle stampe un trattato di estetica in lingua russa a Parigi all'alba di un nuovo conflitto mondiale e nella contrazione del mercato editoriale seguita alla crisi economica di pochi anni prima era infatti impresa difficile¹²⁶. Il manoscritto è rimasto inedito fino al 2012, quando è stata pubblicata a San Pietroburgo la

ne hanno rimandato la pubblicazione fino al 1998. L'edizione del testo, curata dalla moglie e arricchita di un apparato critico di due articoli introduttivi scritti da A. Dejč, era già pronta negli anni Sessanta. Tuttavia, in seguito alla morte di Dejč non fu possibile proseguire l'*iter* editoriale, per una serie di circostanze sfavorevoli. Il manoscritto, sottoposto in seguito all'attenzione di K. Rudnickij (1980) fu ingiustamente rifiutato, fino a che nel 1998 ha potuto vedere la luce (cf. Evreinov 1998: 6-7).

¹²⁴ Parlò in particolare di K. Stanislavskij, N.Rimskij-Korsakov, V.Majakovskij, M. Zoženko, M. Gor'kij, A. Tairov, M. Fokin (TRF).

¹²⁵ Per una presentazione del complesso dei materiali relativi al trattato e la descrizione dei tre testimoni del manoscritto si veda il saggio introduttivo all'edizione critica del testo (Evreinov 2012: 34-46).

¹²⁶ Della ricerca di un editore apprendiamo da una lettera di A. Kašina a L. Magevskij del 27 ottobre 1955 (cf. Evreinov 2012: 12).

prima edizione critica integrale commentata, a mia cura. L'edizione di *Otkrovenie iskusstva*, da cui si cita in questo libro, si basa sulla redazione del trattato conservata allo RGALI.

Stando alle date indicate sul manoscritto *La rivelazione dell'arte* viene scritto a Parigi dal 1934 al 1937. Tuttavia alla luce di un confronto tra fonti epistolari e altre prove documentarie, il trattato risulta essere stato elaborato nel periodo compreso tra il 1930 e il 1937¹²⁷. All'interno di questo arco temporale (1930-1937) sembra che l'autore non vi abbia lavorato in modo regolare, realizzando gran parte dell'opera tra il 1930 e la prima metà del 1934, mentre tra il 1935 e il 1937, dopo una pausa di due anni circa, si sarebbe dedicato a un lavoro di rifinitura. Non a caso il periodo di elaborazione di questo complesso testo di teoria dell'arte corrisponde nella sua biografia artistica a un periodo di ritiro dalle scene; sono anni di ripiegamento e ricerca di un'esistenza fondata su valori più autentici e meno materialistici, come testimonia sua moglie nell'auto-biografia parlando dell'inizio del 1933 (AKE: 36):

Entrammo chiaramente in una nuova fase di esistenza, ma almeno attraverso queste tristi circostanze siamo ritornati al vero lavoro artistico, all'opera teatrale piuttosto che al perseguimento del successo economico [...] la nostra vita via via si riempiva di valori più veri.

Tuttavia come si spiega il sopraggiungere di questo momento di maggior silenzio e cosa lo precede? Se, come si è appena visto, il periodo del “successo totale” – come lo definì la moglie – (Kašina-Evreinova 1954: 69) tra il 1927 (anno del suo trasferimento definitivo a Parigi) e il 1930 vede il regista al centro del mondo teatrale e artistico parigino, i quattro anni seguenti registrano invece una rarefazione incisiva della sua presenza sulla scena pubblica, dalla quale Evreinov sembra improvvisamente sparire. Si tratta di un periodo meno florido, segnato dal ripiegamento di Evreinov in una sfera più privata, lontana dalle luci della ribalta. Sono pochi i segnali della sua presenza sulla scena artistica e culturale russa tra il 1930 e i primi mesi del 1934. Tra questi spicca solo la regia di *Ruslan i Ljudmila* il 24 maggio 1930 al Théâtre des Champs-Élysées per conto della Società dell'Opera Russe Privée. Evreinov porta avanti l'attività di drammaturgo, scrivendo, nel 1931, la *pièce Amore al microscopio (Ljubov' pod mikroskopom)*, pubblicata solo di recente da V.V. Ivanov nell'almanacco *Mne-mozina* del 2004. Sempre nel 1931 scrive la sceneggiatura del film sonoro *Non sulla bocca (Tol'ko ne v gubki)*, realizzato per la Comédie-Filmées, sotto il titolo *Pas sur la Bouche*, un'esperienza, che a quanto egli scrive, fu molto faticosa¹²⁸. Degna di nota è, nel 1931, la decisione di insignire Evreinov del titolo di ‘drammaturgo professionale’ da parte dell'Unione degli Scrittori Drammatici Francesi, (oltre al prestigio dell'onorificenza, Evreinov fu anche il primo drammaturgo

¹²⁷ Si veda, a riguardo, la ricostruzione offerta in Evreinov 2012: 5-12

¹²⁸ “Sono proprio stanco. A volte è un vero inferno lavorare a un film sonoro” (Здорово устал. Это ад порой – работать над говорящим фильмом, Evreinov 2004b: 250).

russo a ottenerla, e questo proprio in considerazione del successo riscosso in Francia negli anni precedenti dalle *pièces Commedia della felicità* (*Komedija sčast'ja*), *La gaia morte* e *Tra le quinte dell'anima* in traduzione francese. Tuttavia questi sono anni per lui di introflessione creativa e scarsa attività lavorativa, poiché tutte le iniziative teatrali parigine incorsero in una grave crisi, anzitutto finanziaria¹²⁹. Per rimediare a questa condizione, la moglie nel 1933 volle dare vita a un progetto di un teatro di commedie per giovani *La gaia scena* (*Veselaja scena*), per il quale richiese la collaborazione del marito¹³⁰, che tuttavia si rivelò un'esperienza breve e fallimentare.

In ogni caso, la significativa assenza di Evreinov dalle scene tra il 1930 e i primi mesi del 1934 rappresenta un dato inconfutabile, che può accordarsi con la sua affiliazione alle società segrete massoniche. Tra il 1930 e il 1933 svolge attività pressoché ininterrotta all'interno della loggia, come attestano diversi interventi¹³¹, anche se la partecipazione di Evreinov come oratore si riscontra saltuariamente anche in altre logge (*Astreja e Droits de l'homme*)¹³². A testimoniare la destinazione 'massonica' di parte del trattato è anche il rapporto delle attività della loggia *Astreja* del 1935, in cui si attesta la conferenza tenuta da Evreinov dal titolo *Le risorse dell'arte*¹³³. È plausibile che il testo della conferenza corrisponda al frammento di trattato dedicato alla 'funzione' dell'esperienza estetica.

È in questo contesto di relazioni sociali e culturali che, secondo la mia visione, viene concepita l'opera *La rivelazione dell'arte*, sorta di *opus magnum* di confluenza degli interventi destinati alle logge, ma anche opera autonoma e a sé

¹²⁹ Nel suo libro di memorie A. Kašina dedica un capitolo ai difficili anni che precedono lo scoppio del secondo conflitto mondiale (1932-1939).

¹³⁰ Il progetto venne ideato da A. Kašina assieme a una giornalista francese, ma fallì presto, soffocato dai debiti.

¹³¹ Tra gli interventi pronunciati in questi anni e pubblicati nell'edizione a cura di I. Čubarov si possono elencare: *Nei giardini di Epicuro. Filosofia dell'eudemonismo come scienza della felicità* (*V sadach Epikura. Filosofija evdemonizma kak nauka o sčast'je*), *Giovanni Battista*, (*Ob Ioanne Krestitele [Ivane Kupale]*), *La dottrina orfica in relazione alla filosofia greca antica* (*Ob orfičeskom učenii v ego svjazi s drevnegrečeskoj filosofiej*), *Dell'amore per l'umanità* (*O ljubvi k čelovečstvu*), *Dio e la religione* (*O boge i religii*), *Il bottone del libero muratore* (*O zapone vol'nogo kamenščika. O moich masonskich vpečatlenijach*, 29 dicembre 1930), *La funzione dell'arte* (*Funkcija iskusstva*, s.d. 1930), *La nascita della tragedia greca* (*Roždenie grečeskoj tragedii*, 19 maggio 1932), *Del simbolo* (*O simvole*, 17 novembre 1932, pubblicato già nel Bulletin de la Grande Loge, N. 14, Paris, 1933, IV, I), *Le molle segrete dell'arte* (*Tajnye pružiny iskusstva*, 27 marzo 1934), *A proposito di Nietzsche* (*O Nicše*), *La massoneria di Goethe* (*Masonstvo Gete*), cf. Evreinov 2004.

¹³² Il 10 giugno 1939 presenta qui la lezione *La dottrina orfica in relazione alla filosofia anticogreca*.

¹³³ Nell'anno 1935, da quanto risulta da un protocollo della loggia *Astreja*, vi sono 17 'riunioni', Evreinov è uno dei due affiliati di 4° grado (*Tajnyj Master*), che sono stati per quell'anno destinati all'attività di conferenza: "Evreinov, autore drammatico e critico eminente, ci ha parlato delle risorse segrete dell'arte" (RM: 18-19). Le conferenze su temi filosofici, storico-culturali erano al centro delle attività massoniche.

stante, non necessariamente sempre giustificata all'interno della dottrina morale massonica: un complesso talora non condiviso da tutte le logge di principi e atteggiamenti, tra cui l'ottimismo, la fede nel progresso dell'umanità, il rifiuto dell'estremismo etico in favore del relativismo, la solidarietà, la tolleranza e la ricerca della concordia, infine il rispetto per le gerarchie del potere, il dovere del silenzio e l'ideale del perfezionamento morale di sé¹³⁴. Forse, proprio in considerazione della cospicua produzione di interventi pronunciati nelle logge massoniche in questi anni, e di cui alcuni, come abbiamo visto, sono frammenti estratti da (o successivamente inseriti in) *La rivelazione dell'arte*, si può spiegare la consacrazione di Evreinov al 18° grado previsto dal rito scozzese (Cavaliere di Rosa-Croce) già nel 1937¹³⁵. Infatti, il passaggio di grado veniva approvato sulla base di criteri precisi tra cui anche quello del numero e della qualità degli interventi¹³⁶. Si tratta di un grado capitolare elevato, “il più iniziatico del rito scozzese¹³⁷”.

In conclusione, è tra il 1930 e il 1934, in concomitanza con i primi anni di affiliazione all'ordine massonico, che Evreinov scrisse la parte preponderante dell'opera *La rivelazione dell'arte*. Nell'agosto del 1934, come attesta la lettera di Evreinov a Kamenskij in cui parla delle sue “composizioni dell'anima”, l'opera sarebbe stata quasi già terminata (Evreinov 1988: 249). Di qui fino al 1935 inoltrato si avrebbe un'interruzione nella stesura; l'ipotesi può essere confermata grazie a una serie di osservazioni. Infatti, dall'aprile del 1934 Evreinov torna a dominare la scena culturale russa fondando, in collaborazione con la celebre

¹³⁴ Per quanto riguarda la loggia madre Grand Orient de France, l'Articolo 1 della sua Costituzione fornisce coordinate generali sui principi del loro ordine e della loro dottrina morale: “Art. 1°. La massoneria, istituzione essenzialmente filantropica, filosofica e progressista ha per oggetto la ricerca della verità, lo studio della morale e la pratica della solidarietà. Il suo scopo è il miglioramento materiale e morale, il funzionamento intellettuale e sociale dell'umanità. Ha per principi la tolleranza mutuale, il rispetto degli altri e di se stessi, la libertà assoluta della coscienza. Considerando le concezioni metafisiche come di dominio esclusivo dell'apprezzamento individuale dei suoi membri, il nostro ordine rifiuta qualsivoglia affermazione dogmatica. E ha per motto: Libertà, uguaglianza, fraternità” (NLM: 33-34).

¹³⁵ Il diploma di consacrazione al 18° grado (*Bref de 18^{ème}*) corrispondente alla qualifica di ‘Cavaliere dei Rosa-Croce’, è l'unico rimasto conservato nel fondo Evreinov allo RGALI. Il documento è redatto in francese, ma reca le intestazioni superiori in latino, che sono scolpite su un disegno di assetto simmetrico e di notevole forza simbolica: un'aquila a due teste regge una spada, nelle scritte si leggono i proclami di presentazione della loggia: “Universi terrarum orbis architectonis ad gloriam ingentis” e “Ordo ab chao” (Cf. MAE).

¹³⁶ Numero e quantità degli interventi non erano tra i criteri più seguiti poiché pochi erano gli affiliati in grado di scriverne; altri criteri erano l'accuratezza nel pagamento delle quote, zelo nell'attività in loggia e frequenza (Berberova 1986: 72).

¹³⁷ Il grado 18° che segna l'iniziazione rosacrociiana è infatti detto ‘cristiano’, non in senso confessionale cattolico o ortodosso, “quanto per la rivelazione suprema in cui si sono cristallizzati i più alti e puri ideali dell'umanità. Gli ‘ideali’ di cui si parla sono quelli cui si ispira la morale massonica, configurano una religione suprema e universale, che si trova al di sopra dei dogmi e dei riti confessionali (cf. GC: 28).

attrice Rošina Insarova, la compagnia di teatro satirico (non un teatro stabile), “I commedianti erranti”¹³⁸. Sempre nel 1934, anno di ‘risveglio’ delle iniziative in campo teatrale, il lavoro che Evreinov svolse con i “Théophiliens” sui misteri medievali potrebbe costituire un ipotetico anello di connessione tra il versante dell’opera di regista da un lato, e l’elaborazione teorica e la stesura della *Rivelazione dell’arte* dall’altro, come ci pare dimostri la particolare concezione della temporalità nell’opera d’arte, che afferma un costante ritorno al passato¹³⁹.

Questo periodo di rinnovamento e dinamismo è di nuovo intercalato da mesi di depressione e sconforto, di cui ci attesta la seconda lettera a Kamenskij dell’ottobre del 1934. Qui Evreinov non accenna più alle “composizioni dell’anima”, cui si riferiva invece nell’agosto, ma anzi traccia un quadro drammatico della contingenza storica: la crisi politico-economica in Francia, di cui soffrono tutte le iniziative culturali e artistiche, in particolare quelle del *milieu* degli emigrati, ha portato a una grave contrazione della vita del teatro russo di emigrazione. Proprio nel 1935, stando alla versione di A. Kašina, superato un periodo di ristrettezze economiche e scarsa attività in teatro, e riacquistato l’entusiasmo a seguito dei successi ottenuti sia con la compagnia studentesca dei “Théophiliens”¹⁴⁰, sia al teatro nazionale di Praga¹⁴¹, nonché rinfrancato da una maggior serenità economica¹⁴², Evreinov porta finalmente a termine il trattato (Evreinov 1954: 72). Di ritorno da Praga dunque, fino al 1937, egli lavora agli ultimi dettagli dell’opera. Anche se il 1936 segna ancora una tappa importante nella sua carriera di regista teatrale, (per iniziativa degli Artisti russi riuniti [*Ob’edinennye russkie artisty*] partecipa alla fondazione del Teatro drammatico russo, che sopravvive fino al 1938), non è forse un caso che in questo biennio si registri di nuovo una relativa assenza di Evreinov dalle scene, mentre si ravviva la sua attività nei circoli massonici¹⁴³. L’interferenza sul trattato *La rivelazione*

¹³⁸ La prima serie di rappresentazioni si tenne dal 14 al 22 aprile 1934 al Théâtre de l’Arlequin, dove si mise in scena la commedia *Ciò che ancora non è successo* (*Čego ešče ne bylo*) di Teffi. “I Commedianti erranti” conquistarono il pubblico anche perché proponevano un genere satirico che risultò attraente. Evreinov lo definì ‘saga dell’improbabile’ (*nebyval’ščina*) e ne motivò il successo poiché lo aveva concepito come qualcosa che era finalmente in grado di rompere con la noia dell’emigrante (Litavrina 2003: 127).

¹³⁹ Cf. *infra*, § 5.2.

¹⁴⁰ Tra gli spettacoli messi in scena, vi fu anche *Jeu de Robin et Marion*, già presentato al Teatro Antico.

¹⁴¹ Al Teatro Nazionale di Praga mette in scena nel 1935 *Zar Saltan* e *Che disgrazia l’ingegno!* (*Gore ot uma*), di cui la prima era stata nel ’29 già allestita per il teatro dell’Opera Privée Russe di Parigi.

¹⁴² Buoni guadagni gli derivarono non solo dalla intensa attività registica, ma anche dal successo ottenuto con le numerose repliche della sua *pièce* *La Comédie du Bonheur* nei teatri della capitale francese tra il 1926 e il 1928 e in varie città europee.

¹⁴³ Nel 1936-1937 partecipa con gli interventi: *A proposito di Nietzsche* (*O Nic-še*), *Nei giardini di Epicuro – la filosofia dell’eudemonismo o la scienza della felicità* (8 dicembre 1936), *L’ideologia del teatro sovietico* (*Ideologija sovetskogo teatra*, 1936), *La mezzamaschera nera. Origine e significato* (*Černaja polumaska. Ee proischoždenie*

dell'arte dell'attività svolta da Evreinov nelle logge, che prevedeva l'osservanza dei principi morali generali del Grand Orient de France, non si limita ai tratti evidenziati e si compie nel testo a un livello più profondo, da cui trarre chiavi di lettura accessorie per l'interpretazione di parti del contenuto concettuale. Collaterale alla stesura del trattato risulta infine la scrittura della *pièce* *Ciò che non ha nome. La sventurata sognò* (*Čemu net imeni. Bednoj devočke snilos*), tra il 1935 e il 1937, e pubblicata per la prima volta a Parigi in epoca poststaliniana sul quotidiano "Vozroždenie", nel 1964.

Si è visto nel primo capitolo come l'operato di Evreinov si caratterizzi per un atteggiamento utopistico verso il proprio lavoro e la propria arte, volto a far sì che il versante teorico si saldi sempre con quello pratico, in cui la teoria deve trovare riflesso e applicazione, o che a sua volta può ispirare la ricerca teorica, dandole impulsi nuovi. Ebbene, l'unico legame effettivo che *La rivelazione dell'arte* intrattiene con la vita sociale e professionale del suo autore, se di legame è legittimo parlare, è da riconoscersi principalmente nell'adesione ai circoli massonici e all'attività di divulgazione culturale qui svolta. Ciò spiega in parte l'alone di mistero che ha avvolto fino ad oggi questo testo e la sua apparente anomalia strutturale nel quadro complessivo della vita e dell'opera del suo autore. L'affiliazione all'ordine massonico fa infatti parte della dimensione occulta della vita di Evreinov, una dimensione nascosta agli occhi della società pubblica, su cui anche la moglie ha voluto tacere.

2.2.2. La Rivelazione dell'arte nel contesto della sua opera

La Rivelazione dell'arte occupa una posizione atipica anche nel contesto dell'attività di Evreinov come scrittore. Già il titolo indica l'ampliamento dell'orizzonte critico-filosofico e annuncia una sensibile maturazione dell'autore, almeno per quanto riguarda la sfera degli interessi di studio. Tra la prosa critica del periodo russo (scritti degli anni Dieci *Il teatro in quanto tale* e *Il teatro per sé* in primo luogo) e quella di emigrazione intercorre una differenza sostanziale: se la prima ha un carattere spiccatamente pamphlettistico e provocatorio, in assonanza con la temperie culturale e le tendenze estetiche delle avanguardie dell'epoca, la seconda si connota di una serietà e un rigore più decisi. La prosa di emigrazione a differenza di quella degli anni Dieci non è tesa a scandalizzare, a porsi con irriverenza mediante toni semiseri e argomentazioni paradossali, non è più valutabile come un 'fatto di comportamento' verso la società, il potere e le élites intellettuali e artistiche. In questo senso, la condizione dell'emigrazione incide sensibilmente sul carattere dell'evoluzione di Evreinov scrittore, che cerca una fisionomia di teorico e ricercatore più serio e attendibile.

i smysl, 23 settembre 1937). Le consacrazioni di grado (al 14° il 19 novembre 1936 e al 18° il 18 novembre 1937) testimoniano ulteriormente la sua partecipazione attiva al movimento. Evreinov è autore anche di altri interventi, questi tuttavia non recano le date di presentazione, anche se è plausibile che appartengano allo stesso periodo.

Nell'ambito della produzione degli anni Trenta e Quaranta, il trattato *La rivelazione dell'arte* non assomiglia a nessun altro lavoro dell'autore. Non tanto per le caratteristiche stilistiche, quanto per il profilo tematico, l'ampiezza e il destino editoriale. Infatti, le importanti monografie che Evreinov scrive in Francia dopo gli anni di stesura del trattato, ad oggi tutte pubblicate, sono opere di taglio memorialistico-autobiografico sulla storia del teatro russo. Inoltre, una scansione dell'attività pubblicistica in emigrazione mostra che i pochi articoli da lui pubblicati nei primi anni Trenta affrontano temi di interesse teatrale, durante gli anni 1934-1937 non pubblica niente, mentre negli anni successivi compaiono di nuovo articoli di interesse teatrale. Pertanto i temi affrontati nel trattato *La rivelazione dell'arte* negli anni della stesura del libro non trovano corrispondenza in nessuna altra operazione editoriale voluta dall'autore.

Diversamente dalle opere edite e sopraelencate *La rivelazione dell'arte* non presenta intenti di ricostruzione storica e si pone come un ambizioso progetto di elaborazione di una teoria estetica innovativa e completa. Per questa sua caratteristica l'opera può essere considerata come il culmine di un lungo percorso di meditazioni sul rapporto tra la natura emotivo-psichica dell'uomo e forme simboliche artistiche di espressione. Un percorso di riflessione teorico-filosofica questo, che si inaugurò nel 1908 con *Apologia della teatralità e Introduzione al monodramma* e si protrasse, attraverso *Il teatro in quanto tale* e *Il teatro per se stessi* fino al 1922, anno di pubblicazione (ma molto probabilmente non di scrittura) dell'*Originale delle opere dei ritrattisti. Il problema del soggettivismo nell'arte*¹⁴⁴, in cui si affacciano alcuni temi poi sviluppati nella *Rivelazione dell'arte*. In conclusione, rispetto ai lavori pubblicati da Evreinov, l'opera mostra una contiguità profonda con le ricerche del periodo dell'avanguardia e del modernismo, mentre rimane isolata nel contesto delle ricerche, essenzialmente storico-documentarie e autobiografiche, degli anni dell'emigrazione. Questa contiguità con la prosa del periodo russo, di cui si darà una dimostrazione nei capitoli sull'analisi tematica del testo, viene talvolta chiarita dallo stesso autore¹⁴⁵.

Due, quindi, i versanti principali dell'opera in prosa di Evreinov negli anni dell'emigrazione: da un lato la prosa filosofica e critica (*La rivelazione dell'arte* e gli interventi massonici), dall'altro la memorialistica e la ricostruzione stori-

¹⁴⁴ In questo scritto Evreinov tenta di delineare una teoria dell'arte, per quanto concerne il problema del soggettivismo. A questo scopo prende come materiale di analisi gli autoritratti e i ritratti di pittori a lui contemporanei, cf. Evreinov 1922. È stato incluso nella recentissima pubblicazione miscelanea curata da T.S. Džurova e V.I. Maksimov, cf. Evreinov 2005.

¹⁴⁵ Introducendo il concetto di 'arte della super-maestria' (*iskusstvo kak sverch-masterstvo*) scrive Evreinov: "non voglio ripetere qui ciò che ho già detto sul pre-estetismo della teatralità nei miei libri di filosofia del teatro, dove il lettore può trovare molto di ciò che è servito come principio della mia concezione dell'arte, esposta in questo studio (Не хочу также повторять здесь высказанное мною о пре-эстетизме театральности в книгах по философии театра, где, к стати, читатель может найти попутно многое, что послужило началом моего искусствовопонимания, излагаемого в настоящем труде", Evreinov 2012: 273).

co-documentaria del teatro russo *émigré*. Entrambi i generi si inquadrano perfettamente nel contesto culturale della prima ondata dell'emigrazione. Come osserva Ju. Sternin, proprio la necessità di rivivere una prossimità spirituale e intellettuale con la propria tradizione culturale – come possibilità di ri-costruire la propria identità in un paese straniero¹⁴⁶ – spiega il proliferare di due specifici generi di scrittura tra gli intellettuali e gli scrittori emigrati dopo la Rivoluzione: da un lato la prosa critica e teorico-filosofica, di cui l'emigrazione è in particolar modo ricca¹⁴⁷, dall'altro il “torrente di opere autobiografiche, espressione di un naturale desiderio di far ritorno con l'anima al passato, e alla Russia”¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Per Sternin (1994: 278) “[Gli scrittori emigrati non erano impegnati] in tentativi estrosi di svolgere speculative autoanalisi [...]”. Si trattava piuttosto di una necessità mentale per l'intellettuale emigrato, il quale attraverso la letteratura, la memorialistica, la pubblicistica e gli scritti critici e filosofici ha attestato ai contemporanei e ai posteri il suo bisogno di “trovare nel proprio ‘io’ una solida base di appoggio per la non facile sopravvivenza in un paese estraneo” (*Ibidem*).

¹⁴⁷ Secondo la ricognizione del primo redattore del quotidiano “Vozroždenie” P.G. Struve, il settore della critica e scienza della letteratura, pubblicistica e prosa filosofica fu una manifestazione fondamentale delle forze intellettuali dell'emigrazione (Struve 1984: 184), tanto che nel suo studio sulla letteratura di emigrazione vi dedica un capitolo intero (*Ivi*: 181-239).

¹⁴⁸ “Il desiderio naturale degli esuli di ricordare il passato, di tornare con l'anima in Russia, ha generato un torrente di memorialistica (*Ivi*: 283).

PARTE SECONDA

LA 'POETICA DELLA RIVELAZIONE'

Capitolo terzo

Un trattato fondamentale: *La Rivelazione dell'arte*

3.1. Descrizione preliminare del testo: analisi tipologico-formale

3.1.1. La struttura argomentativa

Il trattato presenta un'architettura interna molto articolata, ma organizzata secondo un chiaro ordine razionale, prodotto di una forte schematizzazione del pensiero. Consta di dieci capitoli, suddivisi in tre sezioni fondamentali.

La prima sezione non ha titolo, ha scopo introduttivo e carattere compilativo, e comprende nell'ordine, la prefazione *In luogo di prefazione: la suggestione dell'arte* (*Vmesto predislovija: Vnušenie iskusstva*) e i primi tre capitoli. La sezione centrale ha carattere analitico e storico-ricostruttivo, è ugualmente priva di titolo e include quarto e quinto capitolo. Il quarto capitolo *La genesi dell'arte come super-maestria* (*Vozniknovenie iskusstva kak sverch-masterstva*) è una proposta di ricostruzione della genesi del fenomeno dell'arte nella civiltà ed è l'unico capitolo a essere risuddiviso in due grandi paragrafi, *Nei secoli* e *Nell'istante* (*V vekach e V mgnovenii*). Il primo paragrafo è corredato alla fine da tre schemi allegati scritti a mano¹, ognuno dei quali porta un titolo: il primo *Schema della genesi dell'arte come 'super-maestria'* (*Schema vozniknovenija iskusstva, kak sverch-masterstva, v vekach*), il secondo *Sequenza dei momenti psichici che formano la genesi dell'arte nell'istante* (*Čered psichičeskich momentov, obrazujuščich vozniknovenie iskusstva v mgnovenii*), il terzo *Raffronto degli schemi sull'origine dell'arte nei secoli e nell'istante* (*Sličenie schem vozniknovenija iskusstva v vekach i v mgnovenii*). Gli allegati svolgono qui la funzione di diagramma dei concetti esposti in forma discorsiva nel capitolo quarto.

Infine la parte terza offre a differenza delle altre un titolo programmatico, *Comprendere l'arte nelle sue proprietà fondamentali* (*Postiženie iskusstva, v ego glavnejšich svojstvach*) e si compone degli ultimi quattro capitoli. Questa terza parte presenta una sottodivisione interna a livello di organizzazione tematica. Infatti il sesto capitolo *In cosa si distingue l'arte da ciò che non lo è?* (*Čem otlišaetsja iskusstvo ot ne iskusstva?*) assieme al settimo *In cosa risiede la designazione suprema dell'arte. Della funzione dell'arte e dell'eutelisimo dell'opera della 'super-maestria'* (*V čem zaključaetsja vyššee naznačenie iskusstva. O funkcii iskusstva i eutelizme sverch-masterskogo tvorčestva*) costituisce una prima sottosezione autonoma, dove si tenta di fornire una fondazione epistemica al fenomeno dell'arte, ovvero il suo 'specifico'. Nella seconda sottosezione, in-

¹ Cf. *infra*, appendice 1.

titolata *In che modo l'artista crea le sue opere* (*Kakim putem chudožnik sozdaet svoi proizvedenija*), si affrontano questioni di metodologia dell'arte; vi si trovano inclusi l'ottavo capitolo *Del metodo naturale dell'arte* (*Ob estestvennom metode iskusstva*) e il nono *Del 'metodo del teatro' applicabile a forme d'arte non teatrali* (*O 'metode teatra', priminjaemom k ne-teatral'nym vidam iskusstva*). Il nono capitolo è quello che più di tutti rivela una continuità tematica con le teorie sulla teatralizzazione della vita degli anni Dieci. Proseguendo oltre si ha il decimo e ultimo capitolo: slegato da questa ultima sottosezione (che ingloba l'ottavo e il nono capitolo), presenta lo stesso titolo dell'opera.

L'organicità complessiva dell'opera non contrasta con la potenziale autonomia di ogni singolo capitolo. Tuttavia, l'autonomia è molto più evidente a livello di macrostruttura, quindi per ogni singola parte. Anche questo è un elemento che permette di considerare l'opera di Evreinov come la costruzione di un 'sistema di pensiero'². La strutturazione del contenuto del testo secondo una disposizione triadica può essere giustificata in vario modo: in primo luogo, come frutto della centralità che lo schema triadico occupa nella logica dialettica di Hegel, la quale, sebbene mai espressamente citata da Evreinov, trovò in Russia fertile terreno di ricezione a partire dagli anni Trenta del XIX secolo e informò il metodo dei maggiori filosofi russi dell'inizio del Novecento. In secondo luogo, con riferimento al sistema simbolico massonico, in cui è centrale il triangolo equilatero (triangolo con quattro lettere ebraiche)³ e più generalmente il numero tre, che

² Questo tipo di 'sistema' costruito da Evreinov non rispetterebbe tuttavia l'accezione prescrittiva che di questa espressione aveva dato Schopenhauer (1991: 19), ovvero: "un sistema di pensieri deve essere sempre organizzato in maniera architettonica, tale cioè che ogni sua parte, pur di sostegno a un'altra, possa restarne indipendente: la pietra fondamentale sostiene tutti gli elementi della struttura senza esserne sostenuta, e il vertice è sorretto senza sorreggere".

³ Il triangolo ha una simbologia antichissima e molto estesa; nel cristianesimo, ad esempio, il triangolo con il vertice verso l'alto rappresenta la natura divina del Cristo. Il triangolo è altresì simbolo centrale nel sistema simbolico della massoneria: rappresenta macrosimbolicamente l'armonia ideale e il raggiungimento della verità cui il massone deve tendere durante tutto il periodo della sua militanza nell'ordine. Tuttavia le sottodeterminazioni simboliche che implica il triangolo sono molteplici. In un intervento dei primi anni Trenta (non vi sono date, ma il fascicolo in cui è contenuto raccoglie documenti relativi all'attività del Grand Orient de France durante questo periodo), sono esposti, in modo un po' confuso, i principali significati del triangolo equilatero nella simbologia massonica. Citiamo qui alcuni passi: "due cateti del triangolo che tendono al vertice ci mostrano simbolicamente che non solo il cammino massonico conduce alla Grande Verità [...] insieme a ciò si deve essere liberi e di buone virtù. In questo risiede il profondo significato simbolico dell'uguaglianza. Tesi, antitesi e sintesi". Poco oltre l'autore chiarisce che il triangolo della vita umana è simbolicamente la nascita, la vita e la morte; il triangolo del massone è simbolicamente l'articolazione dei tre gradi di allievo, sottomaestro e maestro: il triangolo del pensiero è simbolicamente rappresentato dalle figure di padre, madre e figlio; il triangolo della massoneria è simbolicamente la nascita dell'armonia dei tre principi; il triangolo del Tempio di Salomone è simbolicamente il punto culminante in cui il simbolo diviene realtà (RAI: 2-3).

nell'immaginario simbolico massonico rappresenta l'ideale della perfezione e della progressione intellettuale. Questo numero rappresenta per i liberi muratori l'armonia dinamica e la rivelazione (conseguimento della Verità) e incarna "un tipo antichissimo di pensiero costruttivo" (Chissotti 2011: 579). È quindi plausibile che l'autore, adottando uno schema triadico per la strutturazione dell'opera, si sia ispirato intenzionalmente a questo complesso di significati simbolici espressi dalla numerologia massonica.

3.1.2. Il genere

Evreinov non è un filosofo propriamente detto, ma innanzitutto un artista che si sperimenta teorico dell'arte⁴, anche se pur sempre dal punto di vista della propria arte. Così *La rivelazione dell'arte*, definito dalla critica principalmente come 'trattato' o 'ricerca', è in realtà un impasto non armonico di stili, forme e registri, cioè di varie tipologie di 'discorso'. Il termine introdotto da Todorov appare utile al fine di impostare in modo più fruttuoso il problema dell'identificazione dei generi, là dove la vecchia impostazione teorica, imperniata sulla rigida distinzione dei generi in letterari e non letterari non può essere più considerata soddisfacente⁵. Utilizzo ora la più ampia e mobile categoria strutturale

⁴ Si ricordano, come lavori di teoria e critica dell'arte, i seguenti scritti dedicati alla pittura contemporanea: *Rops: saggio critico (Rops: kritičeskij očerk)*, Sankt-Peterburg 1910; *Introduzione a Berdslej (Berdslej: očerk)*, Sankt-Peterburg 1912; *'Kul'bin': raccolta di saggi, ('Ku'bin': sbornik statej)*, Sankt-Peterburg 1912; *Introduzione a Nesterov (Nesterov: očerk)*, Petrograd 1922; *La dominante satirica nell'opera di I. Sac (Šatiričeskaja dominantna v tvorčestve Il'i Saca)*, pubblicato sulla rivista "Žizn' iskusstva" nel 1922, pp. 35-37), e il già citato *L'originale delle opere dei ritrattisti*, Moskva 1922. Tutti questi articoli e saggi sono stati riediti recentemente nell'unica pubblicazione dedicata a Evreinov come critico d'arte, cf. Evreinov 2005.

⁵ Dalla messa in discussione della legittimità del concetto di letteratura si diparte la discussione sui generi che conduce Todorov (1993: 20) e che porta alla "negazione di un concetto 'strutturale' di letteratura" e all'introduzione di quello di 'discorso', "corrispettivo strutturale del concetto di 'uso'" (*Ivi*: 19), entità non singola né omogenea, ma molteplice nelle forme e nelle funzioni. La riflessione di Todorov non abolisce la nozione di genere, ma ne ristabilisce i criteri di valutazione, chiarendone i due versanti dell'esistenza: quello della realtà storica che funziona come "orizzonte d'attesa per i lettori e modelli di scrittura per gli autori" (*Ivi*: 51) e quello della realtà discorsiva "che ha a che fare con la poetica generale – modi, registri, stili, forme, maniere" (*Ivi*: 52). La diade critica letterario/non letterario è infatti una distinzione di tipo essenzialmente funzionale, che non rende conto della varietà e molteplicità delle proprietà discorsive in uso in uno stesso testo, sclerotizzando di conseguenza le possibilità di analisi dei suoi contenuti verbali. Infatti, testi non letterari, come è il nostro caso, possono ben contenere "proprietà discorsive" (ovvero, nella decodifica di Todorov, gli "aspetti obbligatori del discorso", *Ivi*: 50) di tipo letterario, e svolgere comunque una funzione *complessivamente* non letteraria, ovvero veicolare un messaggio non allusivo, espresso mediante un linguaggio della dimostrazione, risultato da un'intenzione pragmatica diversa da quella che ispira la composizione di versi o romanzi.

di 'discorso' per analizzare quali siano le proprietà discorsive della *Rivelazione dell'arte* e valutare quali di queste modalità identifichino in modo più funzionale e univoco il genere di questa scrittura⁶.

Questa disamina ci può aiutare a rispondere alla seguente domanda: si tratta di un saggio critico, o di un assemblaggio di saggi, di un *pamphlet* dalle proporzioni enciclopediche? O si tratta invece di uno pseudo-romanzo, di un testo para-letterario con ambizioni letterarie ed elementi di *fiction*? Nella lettera a Kamenskij l'autore lo definiva "libro di teoria dell'arte"⁷. Lo statuto scientifico e didattico viene testimoniato anche da elementi concreti del testo (presenza di diagrammi e schemi, ordine strutturale dei temi nell'indice, presenza di un indice tematicamente organizzato, segni grafici di evidenziamento semantico). Per l'autore, che come è noto non fu né un accademico, né un filosofo di professione, il carattere 'scientifico' dell'opera fu un'aspirazione nuova, e il periodare assertivo e pesante dei trattati fu probabilmente un genere di scrittura che funzionò, usando le parole di Todorov, come 'modello di riferimento' per Evreinov. Inoltre, pur essendo l'arte in tutte le sue manifestazioni il tema principe della ricerca, Evreinov non rimanda mai a se stesso in quanto artista, regista e drammaturgo, quindi alla propria 'arte', rinvia invece a se stesso solo in quanto teorico⁸ e critico.

Se prendiamo a modello la definizione di 'trattato' offerta da S. Battaglia (1992) quale "opera scritta più o meno ampia, che affronta in modo metodico una scienza, una disciplina, un argomento, esponendone per lo più i principi fondamentali", il trattato qui preso in esame risponde ai requisiti, ma non completamente. Vi sono caratteristiche stilistiche e formali che invalidano una sua classificazione sia come 'trattato', sia come 'ricerca', rendendolo un testo di confine tra la trattatistica e/o gli studi critici e altri generi di taglio pubblicistico a questi tangenziali, come il *pamphlet* e il manifesto, o tra la trattatistica e generi propriamente letterari, di cui Evreinov utilizza alcune strategie e forme. Vediamo quindi, mantenendo come riferimento il genere della trattatistica, le proprietà discorsive che codificano o meno questo genere: vi sono cadute di ordine stilistico e tematico, che inficiano la coerenza del discorso logico; ad esempio la presenza di digressioni, benché nell'ottica dell'autore non siano accidentali, ma integrate nel disegno complessivo dell'opera⁹. Non è un testo letterario, tuttavia non di rado il discorso passa da un piano strettamente scientifico e critico a un

⁶ Per non perdere il riferimento a Todorov si ripropone la sua definizione di genere come "codificazione di proprietà discorsive" (*Ibidem*).

⁷ "книга по теории искусства" (Evreinov 1988: 249).

⁸ I rimandi a se stesso (ai suoi *Introduzione al monodramma*, *Teatro in quanto tale* e *Teatro per se stessi*, *L'originale delle opere dei ritrattisti*) come teorico della teatralità e dei suoi corollari concettuali, ovvero teatrocrasia e teatroterapia, sono presenti in modo massiccio nel capitolo VIII (cf. Evreinov 2012: 485, 486, 518, 524, 541, 542 e 544).

⁹ Il passo in cui si analizza *Che cos'è l'arte?* di L. Tolstoj è una vera e propria digressione all'interno dell'opera, che spezza la continuità del discorso e rende faticosa la lettura. È probabile che caratteristiche come questa, assieme al massiccio ricorso alle citazioni, che costituiscono parte agente del testo e del discorso dell'autore, avrebbero reso improbabile una sua pubblicazione come libro.

piano para-letterario, intessendosi così di proprietà letterarie: la retorica della dimostrazione è intercalata da passi narrativi, tropi, licenze lessicali, improvvisi slittamenti di registro, frammenti di racconto autobiografico o a sfondo memorialistico, aneddoti, includendo così nel discorrere passi di *fiction*. Sono tutti aspetti, questi, che danno l'impressione di un'opera non compatta dal punto di vista del 'genere'. Le tangenzialità con la scrittura letteraria si intensificano più che altro nell'ultima sezione dell'opera *Comprendere l'arte nelle sue proprietà fondamentali*. Infatti, se la prima e la seconda parte hanno un carattere più compilativo, la terza è più ricca di apporti originali in senso teorico e di autocitazioni, il che permette all'autore un uso più libero della scrittura. Poco pertinente al tipo di prosa degli studi critici o dei trattati è anche la tendenza mimetica: nonostante le intenzioni dichiaratamente antiletterarie, si incontrano nel testo tentativi di drammatizzazione del discorso, con l'effetto (involontario?) di dare una dimensione pseudoletteraria al testo.

Questa 'drammatizzazione' si compie anche attraverso la disposizione in versi, che, spezzando il ritmo continuo della prosa, rende meglio la dimensione declamatoria e l'oralità con cui è concepito il passo. La strategia è in questi casi messa in atto per riportare *mimeticamente* (quindi con un'immediatezza maggiore) un'opinione dominante e metterne in dubbio l'attendibilità:

E così, finita l'arte. / Per lei è ormai scaduto il tempo! / Benvenuta la morte dell'arte! / Via di qui, questo veleno. Dacché l'arte è l'oppio dei popoli'. / L'arte è una malattia. / Un'appendicite. / E in generale è 'sprofondata nel non essere' per cedere il posto al 'lavoro produttivo'.

L'arte non è necessaria!

Non è necessaria?

Per lei, è 'scaduto il tempo'!

Ma veramente?

Diamo un'occhiata, tuttavia, intorno a noi!¹⁰

Altrove invece, il fitto citazionismo crea una forma di polifonismo dialogico, dove l'autore usa le citazioni come tasselli e voci di un dialogo virtuale. Della fisionomia drammatica dell'opera fa in un certo qual modo parte anche il frequente appello al lettore. In questi casi Evreinov finge di parlare a una platea di uditori (li chiama infatti 'pubblico'), invece che a un singolo lettore; gli interventi sono mirati a motivare e introdurre o commentare e polemizzare, sono spesso animati da un vivido coinvolgimento dell'autore e hanno tono colloquiale:

E qui mi permetto – per dare una piccola tregua, in questa caccia alla definizione dell'arte – di confortare il pubblico con una deliberata 'resa dei conti'

¹⁰ “Итак – конец искусству / для него, прошло время! / Да здравствует смерть искусства. / Долой этот яд. Ибо искусство – ‘опиум для народа’. / Искусство это болезнь. / Appendicit. / И вообще – ‘провалилось оно в небытие’, чтобы уступить место ‘производительному труду’. / Искусство не нужно! / Не нужно? / Для него, ‘прошло время’! / В самом деле? / Оглянемся, однако, кругом!” (Evreinov 2012: 117).

personale tra me e Šklovskij! (Certo, che gli spettatori della galleria si sbellicheranno dalle risate)¹¹

Gli elementi 'letterari', non strettamente afferenti al genere della trattatistica di cui si è fin qui parlato permeano un testo non letterario, ma quale è la loro funzione? Sostiene N. Frye (2000: 471) con l'aforisma "tutte le strutture costituite di parole sono in parte retoriche, e quindi letterarie", che la retorica è una strategia della prosa filosofica e può attingere a elementi letterari, e non per effetto di una casuale contaminazione di generi. In quest'ottica critica i passi che prendono in prestito modi e forme dalla 'letteratura artistica' servono ai fini di una più efficace comunicazione di sensi e significati. Nella *Rivelazione dell'arte* si sovrappongono i due volti della retorica (concettuale e persuasiva, come nella distinzione di Frye)¹², quali strategie della comunicazione ed elementi riconducibili alla prosa letteraria che divengono strumentali alla costruzione di un discorso complessivamente non letterario. Prossimità di genere con la pubblicistica si rilevano invece nell'impiego di modi tipici del *pamphlet*. Questi sono riscontrabili soprattutto nella polemica contro Šklovskij¹³.

Tra le proprietà discorsive che invece indentificano il genere di 'studio critico' o trattato è la disposizione matematica delle idee e la geometria della costruzione concettuale (soprattutto per come programmaticamente esposta nell'indice). Ciò è testimoniato nel testo dall'impiego di formule d'uso pressoché cristallizzate dal linguaggio dell'esposizione critica e filosofica, ovvero dai 'discorsi' a carattere dimostrativo, ad esempio: ("Alla comprensione di questo problema è dedicato in misura consistente il presente libro"¹⁴), quindi ancora dalla consapevolezza preliminare dell'autore nello svolgere un dato argomento secondo un ordine prestabilito, di qui la necessità di giustificare la scelta al lettore ("nei nostri compiti non rientra quello di discutere del carattere fondamentalmente obsoleto della dottrina di K. Marx"¹⁵). Stilisticamente, una serie di stereotipi formali ed espressioni formulaiche tipiche della prosa critica come

¹¹ "Тут я позволю себе – чтобы дать передышку, в погоне за определением искусства – потешить публику откровенным 'сведением личных счетов' со Шкловским! (Уверен, что «галерка» животики себе надорвет!)", (*Ivi*: 240).

¹² Frye distingue per la prosa non letteraria una 'retorica concettuale' da una 'retorica persuasiva': la prima, mirata a eliminare l'emozione, ha per scopo la comprensione intellettuale ed è rivolta a un lettore individuale, la seconda vuole indurre alla reazione emotiva ed è rivolta a un largo pubblico (Frye 2000: 445).

¹³ La polemica con Šklovskij investe tutta una parte dedicata alla critica del formalismo ed è puntellata da invettive personali e rivendicazioni, cf. Evreinov 2012: 165-170. Viene ripresa nel penultimo capitolo del trattato, dove Evreinov rivendica al teorico del procedimento artistico dello straniamento la sua migliore e antecedente formulazione come 'trasfigurazione' (*preobraženie*), cf. Evreinov 2012: 524-525.

¹⁴ "Этому растолкованию данной невнятности [...] и посвящен, в значительной степени, настоящая книга" (*Ivi*: 57).

¹⁵ "В нашей задачи не входит обсуждение вопроса о принципиальной усталости учения Карла Маркса" (*Ivi*: 261).

“ricordiamo le parole”, “adesso rivolgiamoci a”, “come si vede”, “ho già spiegato”, definiti anche ‘topotropismi’¹⁶, danno ancora la dimensione di un discorso che è una dimostrazione concettuale. Codificano il genere di trattato o studio anche i nessi riassuntivi posti alla fine di capitoli importanti, dove si ricapitolano i risultati critici ottenuti¹⁷. Il quarto capitolo si trova condensato in tre diagrammi e la presenza di questi allegati conferma l’ipotesi critica di Frye in merito alle strutture della prosa non letteraria, dove il diagramma associativo è la prova del “legame tra retorica e logica”, perché è esattamente “l’espressione del concettuale in termini spaziali” (Frye 2000: 452). Si tratta di un’opera di trattatistica anche per il contenuto e l’argomento, il tono ‘dotto’ e l’enciclopedismo, inteso come sfoggio di nomi e rimandi, e infine, la costruzione del proprio discorso sulla base di altre fonti critiche. In conclusione, si considera *La rivelazione dell'arte* come un’opera composita ed eterogenea di prosa critica e filosofica, da intendersi in un’accezione lata: un’interpretazione originale di una parte della storia culturale russa e non, considerabile in certi punti alla stregua di un documento autobiografico, in cui si intersecano e si sovrappongono generi diversi di scrittura, secondo le modalità e i fini che si è cercato di chiarire.

Dal punto di vista dell’esistenza storica dei generi, vediamo in quale tradizione di scrittura si inserisce quest’opera o a quale tradizione si volesse riferire l’autore. Per le dimensioni e l’organizzazione tematica sembra un testo anacronistico, unico nel panorama letterario e critico dell’epoca. La lunghezza del trattato è forse dovuta anche al processo di stesura disomogeneo visto che alcune sue componenti, inizialmente concepite in modo autonomo, sono state aggiunte in un secondo momento. Per quanto concerne l’argomento, l’autore si riaggancia al fervido dibattito sull’arte e i suoi compiti (e i suoi rapporti con la realtà) che si svolse principalmente sulle riviste di cultura negli anni Venti in Russia, ma delineatosi già agli inizi del secolo con le teorie sul linguaggio come immagine di A.A. Potebnja, quindi sull’origine linguistica dell’arte di D.N. Osvjaniko-Kulikovskij, preceduto di pochi anni dalla pubblicazione del saggio *Che cos’è l’arte?* di L.N. Tolstoj¹⁸ e passato poi attraverso i proclami delle avanguardie e le ricerche della scuola formale. Anche se, a ben vedere, esiste in Russia una tradizione vera e propria di trattazioni teoriche sull’arte e sulla poetica che, stando alla storia della filosofia russa di Radlov, comincia almeno nella prima

¹⁶ Per ‘topotropismi’ si intende anche l’uso dei capitoli e tutti i tipi di divisione e classificazione in categorie, che implicano “l’esistenza di un diagramma subcosciente nella discussione”(Frye 2000: 452).

¹⁷ Si veda in questo senso la ricapitolazione degli esiti critici alla fine del capitolo III (in cui si effettua una disamina critica degli orientamenti principali di studio dell’arte), dove si ribadiscono le conclusioni della ricerca (chiamata qui *ekzersis*, Evreinov 2012: 268-271).

¹⁸ Il libro fu pubblicato dalla rivista “Voprosy filosofii i psichologii” (1987, 5 e 1998, 1). Il saggio, o *pamphlet*, fu tradotto in altre lingue subito dopo la sua pubblicazione in Russia. La prima versione italiana *Cosa è l’arte?* (Milano 1898) è tratta dalla versione francese *Qu’est-ce-que l’art* (Paris 1898), tradotta da T. de Wizeva, che è piuttosto rispettosa dell’originale, si veda l’Introduzione, in Tolstoj 1978.

metà dell'Ottocento, in particolare con *Saggio sulla scienza del bello* di A.I. Galič (cf. Lo Gatto 1947: 12). Una tradizione, quella degli scrittori di estetica e poetica, che si protrae lungo tutto l'Ottocento e il Novecento attraverso le voci di un folto numero di intellettuali autorevoli, che, nella specifica situazione della cultura russa sono più che altro romanzieri, letterati e critici che non filosofi nel senso stretto del termine (*Ivi*: IX-X).

Rispetto alla ripresa di una tradizione russa, sembra quasi che Evreinov abbia recepito come una sfida il rammarico espresso da V. Sezeman in un articolo pubblicato nel 1927 su "Versty". L'intellettuale lamentava l'assenza, negli ultimi anni, di corposi studi di estetica, mentre – scriveva – il pensiero filosofico si era tutto rivolto a indagare problemi di carattere spirituale (Sezeman 1927: 133)¹⁹. Non solo in questa 'tradizione', però, *La rivelazione dell'arte* può trovare un inserimento. Può anche vedersi inquadrato in un filone di scrittura para-letteraria, una sorta di fenomeno di 'tendenza' di recente apparizione, di cui V. Vejdle²⁰ tentò, proprio in quegli anni, di mettere in rilievo la portata, argomentandone la danosità per la scrittura artistica e l'arte in genere. Vejdle pubblica infatti a Parigi nel 1936 un libro di teoria e critica d'arte (*Les abeilles d'Haristée*) apparso anche nel 1937, sempre a Parigi, in russo sotto il più icastico titolo di *L'agonia dell'arte* (*Umiranje iskusstva*). Sostiene – e polemizza – il critico russo, che l'arte contemporanea stia attraversando una crisi preoccupante, di cui è testimone anzitutto la letteratura, che ha esaurito ormai la capacità di 'fingere', ciò che egli chiama l'invenzione (*vymysel*), che è invece la sua linfa, forza nutritiva dell'immaginazione creativa, nutrimento prima dell'epos e della tragedia, poi del romanzo e della *pièce*. Ebbene, scrive Vejdle (1937: 11), di questo danno "testimonia già il fatto che in un gran numero di letterature contemporanee i belletristi e i drammaturghi fanno un passo indietro, lasciando il proscenio a scrittori di altro taglio: ideologi, critici, filosofi". Proprio di questo spostamento di gravità, denunciato da Vejdle come segno della decadenza di un'epoca letteraria e artistica, sembra che partecipi a suo modo l'esperimento di scrittura dell'eclettico Evreinov.

Dal punto di vista del genere, il trattato rappresenta una novità nella carriera del suo autore: gli scritti dedicati a problemi di teoria e critica del teatro e dell'arte (specificatamente figurativa e musicale) scritti e pubblicati tra gli anni Dieci e Venti sono difficilmente riconducibili alla trattatistica. *Il teatro in quanto tale* e *Il teatro per sé* si inquadrano più nel genere del pamphlet polemico, in cui la teatralità figura come chiave di volta di una nuova poetica della scena e della vita; *L'originale delle opere dei ritrattisti* (1922) ha invece la forma di un saggio breve.

¹⁹ Evreinov conosceva l'articolo poiché lo cita alcune volte nel testo.

²⁰ V. Vejdle (1895-1979), storico dell'arte, filologo, critico letterario, professore dell'Istituto teologico di Parigi, poeta, è stato non solo uno dei più brillanti pensatori dell'emigrazione russa, ma anche un grande scrittore. Emigrò a Parigi nel 1924 e non fece mai ritorno in Russia. È stato considerato "il più importante teorico dell'arte dell'emigrazione russa" (Sokolov 1993: 288). I temi principali affrontati da Vejdle sono i rapporti culturali tra Russia e Europa, i destini dei poeti russi, il destino dell'arte europea nei secoli XIX-XX, le dinamiche profonde della ricezione del testo da parte dei lettori.

3.1.3. Peculiarità linguistiche e strategie del testo non letterario

La lingua della *Rivelazione dell'arte* manifesta un'evidente evoluzione rispetto a quella usata negli scritti polemici e teorici del periodo delle avanguardie – *Apologia della teatralità* (1908), *Teatro in quanto tale* (1912), *Teatro per sé* (1915-1917). La maggiore formalizzazione dello stile in Evreinov e l'osservanza di canoni più congrui alla prosa critica e filosofica non è un passaggio brusco: già gli scritti degli anni Venti (sia quelli storici, sia quelli di critica d'arte) rappresentano una tappa mediana: gli studi storici hanno un tono più moderato e neutro anche per via dell'argomento che svolgono, mentre i saggi di critica d'arte, pur mantenendo un carattere 'teatrale', presentano uno stile più asciutto e chiaro. Nonostante ciò, sul piano stilistico, tra la prosa del periodo russo e *La rivelazione dell'arte* il mutamento è sensibile (se si esclude il facile ricorso alla citazione).

Vediamo dunque quali sono le differenze linguistiche e stilistiche: dal punto di vista sintattico, le frasi sono costruite in maniera più semplice e razionale rispetto all'ipotassi contorta tipica degli scritti teorici degli anni Dieci. C'è infatti in questo testo una buona corrispondenza tra il genere di riferimento (studio critico e/o trattato) e le modalità e le strategie della scrittura: la disposizione del discorso filosofico è di carattere assertivo e assiomatico. Si rilevano ancora procedimenti discorsivi assai tipici della prosa filosofica come la disposizione interlocutoria in forma di domanda-risposta e domanda-obiezione. Il discorso nel complesso procede poco agilmente perché, in consonanza con le peculiarità della prosa filosofica e critica, è caratterizzato dal "persistente tentativo di isolare il ritmo della proposizione" (Frye 2000: 44). La volontà di depurare il discorso dall'emotività fa sì che il tono sia prevalentemente neutro, differenziandosi dai toni accesi, buffoneschi e scherzosi, quando non di aperta irrisione²¹, che marciano invece gli scritti del periodo prerivoluzionario²². Il testo in esame è meno 'teatrale' degli antecedenti, meno apertamente pamphlettistico. L'autore vuole assumere un tono impersonale: allo scopo, l'uso dei topotropismi visti nel precedente paragrafo sono un espediente efficace. L'autore vuole evitare a ogni costo quel 'carattere *confidenziale*' con cui nel 1922 aveva definito in modo calzante la propria scrittura di critico²³.

²¹ La lingua degli scritti degli anni Dieci tende prevalentemente al semiserio; questa caratteristica fu già rilevata da V.V. Ivanov (2003: 136), secondo il quale Evreinov esponeva le sue idee in forma di 'smorfia'. Questo aspetto formale alimentava lo scetticismo da parte dei contemporanei nel considerarlo un teorico *strictu sensu*.

²² G. Abensour (1987: 464, 468) osserva che il culto della derisione, caratteristico di questi scritti, conferma l'appartenenza di Evreinov al clima culturale del modernismo, oltre al fatto di "fare della sua estetica una morale".

²³ Così ammoniva il lettore nel saggio *Il problema dell'originale nell'arte dei ritrattisti*: "questo libro è scritto principalmente per gli amici e parenti [...] vi sono troppi elementi intimi, troppi elementi scherzosi... insomma ha un taglio un po' troppo 'domestico' per rivendicare uno statuto di trattato scientifico (Эта книга написана главным образом для друзей, родственников [...]) В ней слишком много интимно-

Per quanto riguarda il lessico e il registro, l'autore evolve verso maggiori rigore e accuratezza nella scelta e nell'uso dei termini. Le imprecisioni filologiche degli anni Dieci lasciano il posto a una particolare attenzione per le scelte lessicali, il lessico è meditato e non frutto di estemporanee traduzioni di idee²⁴. Proprio il lessico costituisce nella *Rivelazione dell'arte* un apparato concettuale coerente. Evreinov impiega lemmi semanticamente topici che designano concetti originali e rivestono un senso preciso all'interno della sua riflessione teorico-estetica, dove vengono ritematizzati. La terminologia usata nella *Rivelazione dell'arte* è caratterizzata anche dalla presenza di neologismi. Il testo presenta quindi difficoltà di ordine traduttologico, quando ci si imbatte o in termini di conio originale, o in termini-locuzione fabbricati *ad hoc* per incorporare un'idea, un concetto, una categoria che l'autore elabora. Tra questi citiamo il binomio logico di 'arte della maestria' e 'arte della super-maestria' o 'oltre la maestria' (*masterstvo* e *sverch-masterstvo*), il termine 'eutelismo' (*evtelizm*), poi 'componente primordiale' (*iskonnost'*, e il suo derivato *iskonnoe Ja*, 'Io archetipico'), termine già esistente, ma che riceve qui una nuova semantizzazione, infine *specifikum*.

L'espressione *iskonnoe ja* ('Io primordiale' o 'Io archetipico') designa un concentrato di accumuli di memoria che riguardano la storia degli istinti e delle esperienze dell'umanità, un inventario di 'ideali' e 'pulsioni' conservati sotto forma di immagini mentali e realtà interiori, che si tramandano ereditariamente e che ogni individuo porta con sé nel suo inconscio. Si tratta di reminiscenze di tipo totemico, predisposizione al misticismo, istintualità di vario genere, impulsi all'aggressività e alla violenza, desiderio di autoaffermazione, bisogni rimossi e atavici dell'animo umano, traumi e sofferenze subite, esperienze storiche impressesi sulla lastra di una memoria collettiva. Nei processi psicologici connessi alla contemplazione dell'arte, l'Io primordiale è un serbatoio illimitato di immagini e forze che viene scoperchiato ogni volta che dell'arte si fa un'esperienza profonda e autentica. Nei processi psicologici connessi alla costruzione dell'opera d'arte, l'Io primordiale è principio generativo dell'atto creativo, memoria-archivio ancora viva e senziente, fonte ispiratrice e impulso alla creazione. In questo secondo aspetto, l'Io primordiale (o archetipico) svolge per Evreinov una funzione suppletiva del più tradizionale concetto di 'ispirazione'.

Si propone di tradurre questa locuzione in 'Io archetipico' in virtù del collegamento con il concetto di 'immagine archetipica' o 'archetipo' (*Bild*) di Jung, benché mai esplicitato da Evreinov. L'opzione traduttiva tiene conto del sostrato concettuale-filosofico della locuzione *iskonnoe Ja*, che è proprio l'idea di

го, слишком много шуточного... она носит слишком 'домашний характер', чтобы претендовать на значение ученого трактата", Evreinov 2005: 119).

²⁴ In particolare nel *Teatro in quanto tale* l'autore usava con troppa libertà termini come 'estetismo' (*estetizm*), 'preestetismo', (*preestetizm*), 'naturalizza' (*estestvennost'*), talora confondendo i significati, oppure usava 'teatro' (*teatr*) e 'arte' (*iskusstvo*) in modo contrastivo (quindi contrapponendoli nel significato e istituendo una polarità concettuale, dove a un estremo è *teatr*, all'altro si trova *iskusstvo*) per poi usarli in modo inclusivo (ovvero non più contrapposti, ma *teatr* in quanto aspetto particolare di *iskusstvo*, Evreinov 2002: 44-45).

‘immagine archetipica’: l'*iskonnoe Ja* comunica all'esterno mediante l'arte non per mezzo di concetti generali, ma per mezzo di ‘immagini fugaci’²⁵ (*mimoletnye obrazy*) che nella terminologia di Evreinov corrispondono, in un passaggio successivo, alle ‘immagini ideali’. Questo tipo di traduzione inoltre sottolinea l'identificazione dei contenuti di questo ‘Io’ con il loro carattere collettivo (sovraindividuale) e con il loro carattere ‘ideale’, ovvero di modello (di archetipo nell'accezione junghiana). Per quanto riguarda la scelta terminologica di Evreinov dell'aggettivo *iskonnoe*, si tratta probabilmente di un'appropriazione dell'aggettivo in cui è tradotta in russo la locuzione ‘immagini primordiali’, o ‘archetipi’ di Jung (*iskonnye obrazy*, Jung 1924: 430 e segg.).

L'espressione *masterskoe iskusstvo* indica l'arte come espressione delle qualità formali di un'opera e si propone di tradurla con ‘arte della maestria’. La traduzione di *masterskoe* con ‘maestria’ tiene conto, oltre che dell'etimo del termine, dell'appropriazione semantica del termine *masterstvo* da parte di Evreinov come perizia e maestria tecnica. Nel primo capitolo del trattato *Della discutibilità dell'arte* egli infatti demolisce questa categoria come segno identificativo dell'arte, cioè come suo falso ‘specifico’²⁶. Evreinov tematizza dunque il termine *masterstvo* sulla base della descrizione semantica data da Dal²⁷, poi della propria interpretazione, e cioè insieme delle qualità tecnico-formali e stilistiche – o stilisticamente apprezzabili – di un'opera. Per questa ragione traduco l'epiteto *masterskoe* con il sostantivo ‘maestria’ e rendo *masterskoe iskusstvo* con ‘arte della maestria’, a sottolineare l'importanza delle virtù tecniche di un'opera e a sottintendere il legame tra arte e artigianato artistico che questo concetto vuole indicare, come vedremo oltre. Il suo antonimo concettuale, *sverch-masterskoe iskusstvo*, designa invece un tipo di arte il cui valore prescinde completamente dal suo livello di accuratezza tecnica e formale. Infatti, l'interpolazione di un trattino tra il prefisso *sverch* e il sostantivo *masterstvo* (o il suo derivato aggettivale) suggerisce una lettura della locuzione in senso non superlativo: ‘oltre’ (*sverch*) non è attaccato al lemma di fianco e quindi non intensifica la connotazione semantica del sostantivo *masterstvo* (‘maestria’). La

²⁵ Evreinov riprende qui apertamente la posizione espressa da Schopenhauer, per cui l'arte non deve essere la dimostrazione di un concetto; questa parla col linguaggio ingenuo e infantile della contemplazione: “non attraverso concetti generali, ma per immagini effimere” (Šopengauer, *Stat'i estetičeskie, filosofskie i aforizmy*, trad. ru. di R. Kresin, Charkiv 1888, p. 148, cit. in Evreinov 2012: 338).

²⁶ Una posizione che condivideva con Tolstoj, il quale appunto scriveva: “l'arte non è tecnica, piuttosto è trasmissione di un sentimento provato dall'artista” e che “preoccuparsi della tecnica e della bellezza fondamentale oscura il sentimento” (L.N. Tolstoj, *Čto takoe iskusstvo?*, cap. XIX, p. 253 e cap. XVI, pp. 220-221, cit. in Evreinov 2012: 78). L'idea di Tolstoj viene parafrasata in modo originale da Evreinov.

²⁷ Questa la definizione di Dal: “particolare sapienza, risultato tecnico, perfezione formale, sicura padronanza del procedimento” (“особое умение, техническое достижение, формальное совершенство, уверенное владение приемом”, V. Dal', *Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka v četerych tomach*, Sankt Peterburg-Moskva 1882, cit. in Evreinov 2012: 89 – nel testo non si fornisce riferimento alla fonte citata).

presenza della linetta spezza quindi l'accentuazione semantica, per cui *sverch* nega anziché rafforzare, ribalta in qualche modo il sostantivo cui è affiancato per cui il significato della locuzione è quello di arte che trascende la mestria. Si traduce quindi *sverch-masterskoe iskusstvo* con 'arte al di sopra della maestria' o 'al di là della maestria' o 'oltre la maestria'.

Le difficoltà traduttive non si limitano tuttavia ai termini originari ma riguardano anche termini ordinari come 'immagine', 'soggetto/tema', 'effetto' (*obraz, sjužet, vozdejstvie* e così via) che risultano meno oscuri dei neologismi, ma necessitano di essere compresi secondo l'accezione che hanno nell'impianto teorico della *Rivelazione dell'arte*. Del resto, la forte personalizzazione linguistica e la spregiudicatezza nell'uso della propria lingua è una caratteristica congenita di Evreinov scrittore, teorico e polemista (indicativo, in questo senso, l'epiteto di *in-estetičeskij* per l'arte teatrale, neologismo che indica lo scollamento tra questa e valori strettamente estetici). Oltre a ciò, la lingua di Evreinov è pur sempre la lingua di uno scrittore emigrato, e può testimoniare processi di adattamento o trasformazione, comuni anche ad altri scrittori emigrati²⁸.

Il testo ha l'aspetto di una declamazione orale, coadiuvata dall'uso consapevole dei corsivi (a volte molto prolungati, si mettono in corsivo blocchi interi di frasi, quando per esempio si evidenzia una conclusione importante²⁹) e anche dai segni di interpunzione (uso frequente di punti esclamativi e interrogativi). L'uso particolare che Evreinov fa della punteggiatura è un aspetto comune alla sua prosa teorica degli anni Dieci, tuttavia il tono risulta qui più sobrio e le argomentazioni cercano il rigore della consequenzialità logica. Ciononostante lo stile non è omogeneo, poiché permangono variazioni improvvise di registro: lo stile aulico ed erudito caratterizza gran parte dell'opera, ma in alcuni punti il registro si abbassa in modo brusco, si ricorre all'uso di pemi, a espressioni idiomatiche e colloquiali. Ciò non sembra dipendere dall'inabilità a cimentarsi in un genere accademico, quanto da scelte linguistiche consapevoli, espedienti retorici strumentali ad una migliore esposizione del discorso, in virtù di quel legame funzionale tra la retorica concettuale e le deviazioni da uno stile propriamente 'scientifico'. Può trattarsi altresì di interruzioni fugaci del tono serio, anche allo scopo di rinvigorire l'attenzione del lettore, e quindi pur sempre di strategie ad effetto sul destinatario:

²⁸ Uno studio di N. Koževnikova ha rilevato comuni processi di trasformazione nell'uso della lingua tra gli scrittori emigrati (Koževnikova 1994: 43-51). Tra i fenomeni messi in luce dalla studiosa, ci sembra che sia le nuove correlazioni semantiche, sia i cambiamenti nella pragmatica delle parole siano presenti nella prosa di Evreinov. Nella *Rivelazione dell'arte*, ad esempio, l'accezione fissa in cui viene usato *masterstvo* ('perfezione' e/o 'compiutezza tecnica') elude completamente un'altra accezione posseduta dal termine, quella di 'maestria, arte'. Viene così a crearsi una stretta correlazione semantica tra il termine *masterstvo* e il concetto di 'bravura' o 'perizia tecnico-formale', che si sostituisce alle più sfumate e varie correlazioni semantiche originarie.

²⁹ Sottolineature di periodi interi si trovano nel capitolo VIII, forse il più denso di conclusioni dell'opera. Qui, giunto al termine dei percorsi critici che ha fin lì illustrato, l'autore stabilisce delle vere e proprie leggi di descrizione dei processi di creazione artistica, interamente sottolineate.

Del fatto che l'obsoleto insegnamento di Tolstoj non regga più sul piano critico ho già parlato sufficientemente (per 'chi ha orecchie per udire') all'inizio del presente capitolo³⁰.

In ogni caso l'autore, anche se scrive un trattato che ha serie intenzioni filosofiche, è pur sempre, *ab origine*, un uomo di teatro, per questo motivo egli tende talora a drammatizzare il testo. La 'drammatizzazione' del testo si realizza in due modalità distinte: in primo luogo instaurando un rapporto frequentemente dialogico con il lettore, come se l'autore si rivolgesse da un palco a una platea, usando sempre la seconda persona plurale, tranne rare eccezioni in cui ricorre alla terza persona singolare³¹. Le parole indirizzate al lettore o a un pubblico (scrive talora *publika*) possono essere strumentali all'articolazione di una tesi. In questi casi Evreinov chiama in causa il lettore sempre dopo aver finito di riportare una citazione altrui; si tratta di un espediente che utilizza per commentare le citazioni, senza implicare esplicitamente nei giudizi il proprio io narrante:

Di qui diventa chiaro – si dirà il lettore di buona memoria – quel punto di vista preferibilmente *rustico e contadino* dal quale Tolstoj in *Che cosa è l'arte?* considera la Nona Sinfonia di Beethoven³².

Oppure finge di identificarsi in un ipotetico gruppo di lettori che potrebbero non concordare su come sta procedendo l'analisi – che si è solo apparentemente bloccata sulla digressione su Tolstoj – al fine di sostenere l'opportunità del proprio percorso critico:

Tuttavia, permettetemi! – sobbalzerà probabilmente, a questo punto, il lettore in difficoltà! Ma qui ci allontaniamo completamente dal fenomeno dell'arte [...] smettiamo completamente di parlare dell'opera d'arte [...] Questo è un turbamento vano! – per un freudiano “l'*artista*, in senso psicologico, sta tra il *sogno* e la *nevrosi*”³³.

La 'finzione' di un lettore che reagisce in modo più o meno positivo alle opinioni in campo serve a contrappuntare il discorso dell'autore, a restituire un'impressione di polifonia, facendo parlare più voci. Queste tecniche sfruttano procedimenti derivati dalla scrittura drammaturgica. Molto più spesso, invece, il modo in cui si rivolge al lettore come fosse una platea di ascoltatori-spettatori

³⁰ “О том, что старенькое толстовское учение не выдерживает больше критики [...] я уже говорил достаточно обстоятельно (для 'имеющих уши, чтобы слышать'), в начале настоящей главы” (Evreinov 2012: 259).

³¹ Più rari i casi in cui si riferisce esplicitamente a un singolo lettore.

³² “Отсюда становится понятна – скажет себе памятливым читатель – та предпочительно-мужичья точка зрения, с какой Толстой в *Что такое искусство?* смотрит на 9-ю симфонию Беехтовена” (*Ivi*: 174).

³³ “Но однако, позвольте! – спохватится, быть может, смущенный читатель! Здесь мы совсем отходим от явлений искусства... перестаем уже вовсе говорить о художественном произведении [...]. Напрасное смущенье! – для фрейдиста 'художник, в психологическом смысле, стоит между сновидением и невротиком'” (*Ivi*: 220).

è di carattere interlocutorio ed è introdotto dal predicato “Ricordate...?”, (“*“Panem et circenses!” Ricordate questo antico richiamo che si usava per la vivace folla dell’antica Roma?”*”³⁴). Oppure invita il lettore a una riflessione, attraverso il succedersi di imperativi: “Ma ampliate solo il concetto di ‘spettacolo’, concentratevi più a fondo sul fenomeno del ‘narcisismo’”³⁵. A questo rapporto dialogico col lettore, sintomo della tendenza riscontrata a drammatizzare il testo, non sono invece ascrivibili quei passaggi in cui si utilizza una disposizione interlocutoria del discorso secondo uno schema domanda-risposta. Si tratterebbe in questo caso di un procedimento retorico tipico della prosa filosofica, che non è sintomo di un confidenzialismo col lettore³⁶.

La seconda modalità in cui si percepisce nel testo un andamento drammatico è invece data dall’uso orientato e mimetico delle citazioni. Queste sono disposte in modo tale da creare l’effetto di un dialogo plurivocale, un’atmosfera di dibattito virtuale tra Evreinov, autori citati e immaginari lettori. Talvolta l’autore non tratta in modo rispettoso i suoi riferimenti: quando interviene nelle citazioni si interpone con nessi riempitivi (che spezzano e commentano l’autore citato), ma non sempre delimita chiaramente inizio e fine del proprio intervento. L’uso massiccio delle citazioni ha talvolta carattere metonimico. Questo avviene quando si usa la citazione per dire qualcos’altro e passare a un segmento successivo del discorso, o quando si accostano due citazioni dalla stessa opera od opere diverse, senza chiarire come le si debbano collegare. In questi casi l’autore salta a piè pari passaggi logici che presuppone impliciti per il lettore, il quale invece deve affaticarsi a cercare il nesso. In questi casi si ha un linguaggio di tipo fortemente discontinuo.

Le citazioni presentano quindi una serie di fini o di funzioni, da distinguere in tre diverse tipologie: innanzitutto un fine strumentale, ovvero sono necessarie all’autore per orientare e argomentare la propria riflessione³⁷. In questo caso abbiamo a che fare con un uso parodico della citazione, o con l’effetto parodico dell’uso della citazione. Si tratta qui di un procedimento congeniale a Evreinov, che come è

³⁴ “помните этот древний клич экспансивной римской толпы?” (*Ivi*: 517).

³⁵ “Но расширьте лишь понятие ‘зрелища’, вдумайтесь поглубже в явление ‘нарциссизма’” (*Ivi*: 550).

³⁶ In questi casi la domanda è formulata sempre mediante l’attivazione di una forma di discorso diretto, ma declinata in terza persona singolare. L’autore non chiama in causa il lettore, mentre il suo discorso impiega una modalità tipica dell’argomentare retorico. Ad esempio, parlando dell’arte letteraria di Dostoevskij: “E allora dove, viene da chiedersi, dove cercare quel momento in cui cominciamo a riconoscere *l’autentico oggetto d’arte* di un grande scrittore? [Quel momento in cui cominciamo] a sentire su di noi l’effetto della sua arte *nel senso più alto* del termine? (Где же, спрашивается, искать этого момента, с которого мы начинаем опознавать подлинный предмет искусства великого писателя? Чувствовать на себе воздействие его искусства в высшем смысле этого слова?)”, *Ivi*: 322).

³⁷ Il primo capitolo contiene giú procedimenti tipici dell’argomentazione evreinoviana: l’intreccio citazionistico non ha un impianto casuale, ma è costruito intorno a un fine dimostrativo. L’autore vuole dare l’impressione di condividere ciò che viene riportato – citazionismo mimetico – per poi far affiorare, anche velatamente, il proprio punto di vista.

noto ha per la parodia una vera predilezione, avendone scritte e dirette sia per il pietroburghese Specchio Deformante, sia per i russo-parigini "Commedianti erranti". L'effetto parodistico è ottenuto in certi casi insieme alla concertazione di più voci, tra cui la propria e/o quelle di immaginari lettori, che commentano, illuminando la citazione di una luce più o meno ridicola, a seconda dei casi³⁸. Proprio in questo modo di maneggiare con velata ironia le fonti di riferimento il trattato di Evreinov inverte un'osservazione aforistica di G. Almansi e G. Fink sulla funzione parodistica della scrittura, per cui "la scrittura non è tanto *dire* qualcosa (infatti non c'è mai niente di nuovo da dire), quanto *far dire* agli altri le cose" (Almansi, Fink 1974: V).

In ogni caso, che si produca o no un effetto parodico, la citazione è principalmente per Evreinov uno strumento di costruzione del discorso. Peraltro i riferimenti teorici sono largamente impiegati solo nella parte prima dell'opera (ovvero i primi tre capitoli, che presentano un carattere più compilativo e di esplicita retrospezione critica), mentre si diradano sensibilmente nelle parti seconda e terza, che hanno carattere più autoriale e assertivo. Le citazioni hanno poi un fine dimostrativo: puntellando il testo di rimandi a illustri e fondamentali filosofi, letterati, teorici dell'arte e della cultura l'autore lo rende più autorevole e affidabile. Nell'uso smodato della citazione c'è infine un fine contestuale, o contestualizzante, che risponde alla volontà di inserire il proprio discorso all'interno di contesti critici e tradizioni di pensiero, ritagliandovi una propria posizione.

Per quanto riguarda lo stile, infine, la maggiore formalizzazione del linguaggio così come la ricerca della dignità scientifica e l'oralità del testo possono vedersi collegati con l'attività culturale svolta presso le logge massoniche in quegli anni. In alcuni suoi interventi massonici, elaborati come abbiamo detto nello stesso periodo in cui scrive il trattato³⁹, si vede che la disposizione dell'argomentazione procede per punti ed è molto schematica, infarcita di formule tipiche della retorica concettuale. Sono caratteristiche convenienti a un intervento che è concepito per essere pronunciato davanti a un pubblico di ascoltatori, in un contesto ad alto grado di codificazione formale quale era una confraternita massonica. Questo tipo di cambiamento dello stile è quindi anche una conseguenza della frequentazione di un determinato ambiente, e dell'adozione, nella scrittura, dei canoni di comunicazione tipici.

Una peculiare poetica anima e sorregge tutta l'opera e costituisce, dal punto di vista del genere, l'elemento stilistico – e tematico – che funziona come elemento coesivo di tutte le combinazioni, accostamenti e sovrapposizioni di proprietà discorsive, che abbiamo illustrato. Una 'poetica della rivelazione', o 'del disvelamento': si tratta del ricorso periodico a enunciati che funzionano come nessi, in cui Evreinov dichiara gli intenti del lavoro, la volontà di svelare un mistero finora irrisolto con cui si giustifica mano a mano la scelta di un de-

³⁸ Questo specifico modo di utilizzare la citazione è particolarmente frequente nei passi dedicati alla critica del formalismo e del punto di vista marxista-leninista sull'arte.

³⁹ Ci si riferisce agli interventi *Il bottone del libero muratore. Le mie impressioni massoniche* (1930), *Sul simbolo* (1933), *Le risorse segrete dell'arte* (1935), *La dottrina orfica in relazione alla filosofia greca antica* (1936), *Su Nietzsche* (1936).

terminato percorso critico. Questi enunciati sono collocati nel testo secondo una topografia precisa, sono posti in apertura di capitoli o a capo di una nuova argomentazione o in sua chiusura. Si parla di 'poetica' quindi, non come complesso di concezioni artistiche. Si intende per 'poetica della rivelazione' un'intenzione comunicativa dell'autore, che si esplicita in una serie di strategie retoriche nel modo di rivolgersi al lettore e che 'giustificano' lo snodarsi del complesso intreccio teorico mano a mano che procede. La poetica retorica della rivelazione è spesso costruita su una metafora che utilizza l'immagine del viaggio, come travagliato cammino di esplorazione verso una verità preziosa e nascosta, percorso ricco di traversie e falsi ristori. Allo stesso modo il percorso di investigazione teorica alla ricerca della verità sull'arte è tortuoso, ricco di falsi appoggi e falsi risultati. Citiamo un esempio dall'incipit del capitolo sullo 'specifico artistico':

Adesso già non possiamo più guardarci indietro senza trarne un'utilità e senza misurare con soddisfazione il percorso fatto sin qui verso la verità ultima sull'arte. Siamo onesti: è stato un cammino tortuoso – già, qua e là abbiamo girato intorno alla questione! Ma questo è stato determinato non solo dal fatto che il territorio fosse inesplorato, ma anche dall'ingannevole intersezione del percorso con i più svariati tropi: non volevamo impantanarci inaspettatamente in una palude metafisica, che aveva già inghiottito tanti di quegli storici e teorici dell'arte! Non volevamo cadere in un cammino pieno di menzogne, per quanto rinomato! Temevamo di perderci nel baratro delle contraddizioni, che in questo viaggio sembra se ne stiano come sempre lì sotto a tenderci in agguato [...] Adesso siamo alla soglia della desiderata verità... la sua luce non solo illumina i nostri pensieri, ma riscalda i nostri sentimenti con i suoi raggi realmente vivificanti⁴⁰.

⁴⁰ “Теперь мы уже не можем не без пользы оглянуться назад и с удовлетворением измерить проиденный путь к конечной истине об искусстве. Будем справедливы: мы прошли его не слишком мешкая. – Да, мы кое где ‘кружили вокруг до около’! Но это вызывалось не только неисследованностью местности, через которую лежал путь, но и сбивчивой пересеченностью ее с различными тропами: мы не хотели завязнуть неожиданно в метафизическом болоте, засосавшем столько искусствоведов! Не хотели попасть на ложный, хоть и проторенный путь! Мы опасались свалиться в пропасть противоречий, которые словно нарочно поджидают, в этом путешествии [...] Теперь мы у порога желанной истины... ее свет не только не просвещает наши мысли, но и согревает еще наши чувства своими поистине животворными лучами!” (Evreinov 2012: 413). In merito può essere rilevante ricordare che il tema del viaggio (o più precisamente qui del percorso, cammino, *viaticum* – путь) ha una ricorrenza simbolica nell'autore. Uno dei suoi interventi di loggia era appunto dedicato alla simbologia del viaggio come attraversamento travagliato di prove da superare nei riti di iniziazione massonici. L'autore insiste qui sulla nozione di cammino come simbolo del difficile percorso di crescita morale e intellettuale dell'iniziato. In particolare, Evreinov discute le tre tipologie di cammino (*put'*) che il profano è chiamato allegoricamente a superare per guadagnarsi l'ammissione al primo grado dell'ordine (Evreinov 2004: 78-83). In generale, il concetto di viaggio – e più precisamente di percorso verso la conoscenza – è centrale nell'impostazione filosofico-morale che guida la vita iniziatica di un massone. È assolutamente plausibile, pertanto, che la metafora del 'percorso verso la rivelazione e la verità', ricorrente nel trattato, venga suscitata da

Sempre in questo capitolo, un altro passo ricorda al lettore il grado di avanzamento in questo percorso di indagine sull'arte, mediante una comparazione con le difficoltà che il viandante deve affrontare quando intraprende un cammino lungo e impervio:

Adesso vediamo già con soddisfazione quanto ci siamo allontanati rispetto a capitali equivoci di tal genere e possiamo andarne fieri [...]. Ma gioire veramente – di quella gioia dell'esploratore che finalmente raggiunge la fine dei suoi difficoltosi viaggi – potremo soltanto quando faremo ingresso nelle sue [dell'arte] componenti più profonde e misteriche! Potremo gioire solo quando coglieremo finalmente l'elemento specifico dell'arte, quando comprenderemo bene quale è la sua principale funzione e ne concepiremo a grandi linee il metodo⁴¹.

A ben vedere, tutta l'opera risulta costruita su questa peculiare 'poetica', anche dal punto di vista strettamente logico-argomentativo: *La rivelazione dell'arte* si apre, nella prefazione, con una serie di interrogativi che gravitano attorno al desiderio di decifrare la 'suggerione' provocata dall'arte. La risposta a questi interrogativi viene data nello svolgimento dell'opera, una risposta che si costruisce per tappe teoriche più o meno rilevanti o salienti (l' 'Io archetipico' e la teoria della temporalità sono quelle decisive in questo senso).

In conclusione, alla luce di tutte le osservazioni fatte sul genere, lo stile e la 'poetica', si constata che la pagina di Evreinov rimane una pagine disorientante, sebbene non sempre nella stessa misura: il periodare pesante, il carattere fortemente interstuale e l'ampiezza dei percorsi critici rendono necessariamente la ricezione del testo un'esperienza di traduzione, prima ancora che di lettura.

questo sottotesto massonico. Di questa parentela semantica sul piano iniziatico-educativo (ovvero tra percorso massonico di autoperfezionamento e percorso di acquisizione di sapere) testimoniano peraltro varie dichiarazioni e documenti relativi alle pratiche culturali in uso nella massoneria dell'epoca in Francia (si veda, a tale proposito, il resoconto delle attività della loggia Amici Philosophiae del 1936 in cui si dichiara che "per seguire le tappe della via iniziatica, il primo percorso è quello del 'Sapere'" (RM: 25). Nella filosofia russa di inizio secolo il simbolo del viatico come simbolo di ricerca filosofico-religiosa della verità e del senso dell'esistenza umana in quanto essere morale è un luogo comune. Basti pensare alla rivista prerivoluzionaria "Novyj put'" (1903), alla casa editrice Put' (1910-1918) di indirizzo filosofico-religioso, intorno alla quale gravitavano filosofi come S. Bulgakov, S. Trubeckoj, P. Florenskij e infine alla rivista filosofico-religiosa di orientamento cristiano "Put'" (edita a Parigi dal 1925 al 1940), di cui fu redattore e voce assidua N. Berdjaev.

⁴¹ "Теперь мы уже видим с удовлетворением, как далеко мы отошли от подобного рода капитальных недоразумений и можем этим гордиться [...]. Но... радоваться по настоящему – радостью путника, достигшего наконец предела своих трудных странствий – мы можем только тогда, когда ступим твердой ногой на заповедную, для профанов, почву искусства! Сможем только тогда, когда целиком войдем в его глубокие, таинственные недра! Когда поймем наконец спецификум искусства, разберемся как следует в его главной функции и постигаем в общих чертах его метод" (Evreinov 2012: 417).

Capitolo quarto

La riflessione estetica di Evreinov: le premesse critico-metodologiche e le categorie di una nuova teoria dell'arte

4.1. *Premessa*

Terminato lo studio tipologico-formale dell'opera si intende ora svolgere un'analisi critico-esegetica dei suoi contenuti concettuali, senza perdere la visione d'insieme sul pensiero dell'autore.

La prima parte del trattato ha scopo introduttivo e un contenuto compilativo. Evreinov analizza qui retrospettivamente i principali metodi di studio dell'arte proposti in Russia negli ultimi anni. La seconda parte introduce il problema dell'origine dell'arte come fenomeno che va 'oltre la maestria' (*iskusstvo kak sverch-masterstvo*) e affronta la questione della temporalità nell'opera d'arte. La terza infine si occupa di problemi di metodologia della creazione artistica.

Sebbene l'opera sia suddivisa in tre parti, ognuna delle quali affronta la soluzione del problema estetico da un'angolazione diversa, si ha l'impressione che questo ordine razionale sia stato imposto dall'esterno a un materiale il quale non rispecchia invece al suo interno questa suddivisione cristallina, presentando una disposizione complessa, frammentaria e dislocata degli argomenti, sovrapposizioni e talora ripetizioni. Per operare una sorta di 'restauro' delle strutture concettuali della *Rivelazione dell'arte*, ho scelto quindi di non seguire l'impostazione triangolare data dall'autore, ma di comprimere significativamente il testo, riordinandone l'impianto tematico secondo una griglia logica dei contenuti salienti. La mia analisi si articola quindi anziché in tre, in due capitoli (quarto e quinto del presente libro): nel quarto si delineano le premesse teoriche da cui prende avvio la riflessione di Evreinov e si illustrano le categorie fondanti della sua teoria estetica ('Io archetipico' e 'arte della maestria'/'arte della super-maestria'); il quinto ricostruisce l'analisi dell'opera d'arte e dell'esperienza estetica secondo Evreinov in base alla mappatura di una triade fenomenica di 'specifico', funzione e metodo.

Nell'analisi dei contenuti concettuali adatterò un taglio analitico prevalentemente diacronico (elementi di continuità o discontinuità nel percorso di evoluzione del pensiero dell'autore) e solo occasionalmente sincronico (confronto con gli orientamenti coevi in materia di filosofia dell'arte). Attraverso il confronto con i maggiori testi di prosa critico-filosofica del periodo russo di Evreinov – già analizzati nel primo capitolo – si vedrà l'evoluzione delle idee e di nodi cardine del pensiero. Mi avvarrò anche di confronti con autori che mostrano punti di contatto con il trattato e il contesto storico-culturale con cui l'opera 'dialoga'.

Per quanto riguarda gli strumenti critici di cui mi avvalgo in questa lettura del testo, terrò conto della rilevanza che certe strategie del testo non letterario (strutture argomentative e retoriche, dialogismo e tropi in genere) mostrano rispetto all'organizzazione degli enunciati (e quindi rispetto alla trasmissione dei significati). Infine, per quanto riguarda i criteri di indicazione dei riferimenti nelle note a piè di pagina, ogni volta che si utilizzano riferimenti adoperati da Evreinov nel trattato, indicherò rispettivamente nelle note la doppia provenienza della citazione (riferimento all'opera citata da Evreinov nella *Rivelazione dell'arte*, e riferimento alla pagina del trattato in cui quest'ultima viene citata).

4.2. *Il senso di una missione: un paradigma di lettura*

Il proposito di Evreinov corrisponde a una grande ambizione, quella di risolvere un compito fino ad allora a suo giudizio irrisolto, di trovare una verità ancora irriuscita (così definisce a più riprese il proprio lavoro “cammino tortuoso in cerca della verità”). Ciò può essere spiegato ricorrendo a quel paradigma critico con cui numerosi studiosi dell'emigrazione postrivoluzionaria hanno voluto leggere il fenomeno della diaspora russa post-rivoluzionaria: quel modo particolare che ebbe l'*élite* degli intellettuali della prima ondata emigrante di concepire il proprio difficile destino come una 'missione'. Il trattato testimonia uno dei modi in cui Evreinov espresse quel diffuso anelito ad assolvere a una 'missione' culturale, storica, filosofica e spirituale, di cui si è prima parlato². Evreinov l'ha realizzata in quest'opera, ma *non* come regista, non quindi sotto il profilo della diffusione della cultura russa in un contesto nuovo, né come memorialista, non quindi sotto il profilo testimoniale e documentario. A mio parere, il paradigma proposto da A. Aronov, che vedrebbe questa missione come recupero della tradizione culturale nazionale, non è adeguato se parliamo del trattato *La rivelazione dell'arte*. Scrivendolo, Evreinov realizza la propria missione ponendosi un problema teorico in polemica, e dunque in perfetta continuità, con la tradizione critica nazionale precedente. Un rapporto di interlocuzione virtuale con modelli critici e dispute culturali, provenienti da un'epoca e un paese differenti da quello in cui scriveva, e che permise a Evreinov emigrato di attuare la sua 'missione', rifondando un problema su basi teoriche nuove. Un dialogo col passato recente che si esprime nella ricerca di nuovi parametri di metodo critico. Si tratta, come osserva S. Choruzij (1994: 238) rispetto al pensiero teologico di emigrazione, di una 'missione filosofica' dal punto di vista specifico del metodo:

la categoria della scuola non rispondeva all'essenza del contenuto. E per dimostrare in maniera concreta era necessario fare un nuovo lavoro a partire dalle basi. Non si poteva semplicemente continuare a filosofeggiare all'interno di una cerchia

¹ “[...] трудный путь к искомой истине” (Evreinov 2012).

² Cf. *supra*, § 2.2.

di eletti; bisognava elaborare daccapo le fondamenta del cammino prescelto. E la nostra diaspora si occupava di fare questo³.

Il progetto filosofico (e critico-metodologico) di Evreinov può essere con ragione ascritto a questa tendenza⁴. Se accogliamo dunque il senso di una ‘missione’ come paradigma di lettura, allora quella di Evreinov scrittore e intellettuale emigrato nasce come volontà di dire una parola nuova riguardo all’approccio metodologico allo studio teorico delle forme simboliche. È con questa fondamentale premessa che viene elaborato un sistema teorico di decodifica della creazione e della percezione dell’opera d’arte.

Nell’analisi delle prime parti del trattato (prefazione e capp. I e III) si cercherà dunque di argomentare questo specifico intento dell’autore attraverso la lettura critica e l’interpretazione del testo. *La rivelazione dell’arte* è inoltre anche il segno di una missione filosofica in senso più ampio. Poiché in fondo, alla speranza (o al sogno) di andar scoprendo nell’arte una rivelazione, corrispondeva la sete di cogliere una verità definitiva e ultimativa su di sé e sul mondo.

4.3. Prefazione (La suggestione dell’arte) e primo capitolo (Della natura discutibile dell’arte)

4.3.1. La suggestione dell’arte

Il trattato possiede nel suo complesso una peculiare poetica dei titoli, che impone una serie di osservazioni. Innanzitutto, il titolo dell’opera *La Rivelazione dell’arte* è insieme un genitivo soggettivo e un genitivo oggettivo. Nel primo caso, l’arte è soggetto interno dell’enunciato, si legge quindi “è l’arte che rivela qualcosa”. Nel secondo caso si può intendere invece l’arte come oggetto interno dell’enunciato, allora si avrà un’enunciazione diversa: in quest’opera si vuole rivelare il mistero dell’arte, ovvero che cosa questa sia, nella sua essenza, nelle sue caratteristiche e strutture. Il titolo, deciso solo alla fine della stesura, è quindi un palindromo semantico, concettuale e sintattico, che contempla una duplice accezione. Il nuovo titolo, a mio modo di vedere, è stato dato solo alla fine della sua elaborazione (1937). La scelta del titolo *La rivelazione dell’arte* può essere dovuta alla concomitante pubblicazione del saggio critico di V. Vejdle, *L’agonia dell’arte* (Paris 1937), con una funzione di capovolgimento

³ La riflessione di Choruzij non tocca personalmente Evreinov ma si concentra solo sulla missione compiuta da certi intellettuali esponenti del neo-formato movimento teologico di emigrazione, che, intolleranti di doversi ancora muovere in un quadro metodologico fissato da altri, vollero rifondare in modo originale le basi dell’indagine filosofico-religiosa:

⁴ Tanto più pertinente sembra questo accostamento, in quanto Choruzij specifica che questa caratteristica non riguardò tanto i grandi filosofi, quanto un po’ tutte le correnti di pensiero filosofico nate nella diaspora (tra cui il movimento teologico, *Ibidem*).

antagonistico-parodico. Può essere stato altresì ispirato da K. Miklaševskij, che nel suo interessante e acuto pamphlet *L'ipertrofia dell'arte* del 1924 (dove non di rado rammenta Evreinov, di cui stima le argomentazioni) aveva proclamato, a coronamento di una fitta rassegna critica sulle poetiche teoriche del tempo, che "l'arte è una rivelazione"⁵. Potrebbe trattarsi in quest'ultimo caso di un rimando intertestuale non esplicito, tenuto conto anche che nel trattato Evreinov rinvia a Miklaševskij in non poche occasioni. La poetica dei titoli è costruita forse non accidentalmente sul gioco di correlazioni tra 'mistero' (*tajna*) e 'rivelazione' (*otkrovenie*).

Il titolo della prefazione all'opera *La suggestione dell'arte. In luogo di prefazione (Vnušenie iskusstva. Vmesto predislovija)* dà quindi già il segno della prospettiva analitica da cui l'autore si appresta a guardare al problema dell'arte. La prospettiva prescelta è quella della ricezione dell'opera d'arte, ovvero dell'esperienza della percezione che riguarda sia l'autore dell'opera, sia chi la contempla⁶. La prefazione costituisce un frammento fondamentale dell'opera. È poi l'unica sezione del trattato ad avere avuto una lettura pubblica: *La suggestione dell'arte* è infatti il titolo dell'intervento da lui pronunciato, in lingua russa, il 27 Giugno 1934 in occasione del *Festival teatrale (Teatral'nyj Festival)*, consacrato quell'anno alle opere drammatiche e musicali di Evreinov⁷. Queste pagine introduttive sono state evidentemente scritte non in un momento iniziale, ma quando l'autore possedeva già buona conoscenza dell'impianto complessivo

⁵ "Искусство – откровение". Miklaševskij perviene a questa affermazione proprio in seguito alla critica del concetto di 'straniamento' (*ostranenie*) enucleato da V. Šklovskij, di cui Miklaševskij mette in luce il carattere epigonico e non innovativo rispetto all'antecedente concetto di 'trasfigurazione' (*preobraženie*) di Evreinov. I due concetti esprimono in modo diverso la stessa caratteristica fondamentale del procedimento artistico, ovvero una mutazione (*izmenenie*) nella percezione automatica dell'aspetto ordinario delle cose. In base a ciò, sostiene, non ha neanche senso parlare di arte realistica distintamente dall'arte non realistica, e infine, "qualunque arte, cambiando le cose e annientando la 'banalità del loro aspetto esteriore' (citaz. da A. Gleizes, *Du Cubisme*) sottolinea la vita. L'arte è una rivelazione" (Miklaševskij 1924: 15-16).

⁶ Argomenta infatti oltre, che anche Edgar Allan Poe insegnava che la poesia è l'arte della suggestione ("*iskusstvo vnušenija*"). Evreinov ribalta la prospettiva e inverte la posizione dei predicati nell'enunciato: si trova concorde con la visione di Poe, ma dice: in realtà l'enigma principale dell'arte, e non solo della poesia, risiede nella suggestione dell'arte, cioè nella suggestione provocata dall'arte ("*vnušenie iskusstva*"), cf. Evreinov 2012: 73-74.

⁷ Il *Teatral'nyj festival* fu in questa edizione dedicato a Evreinov forse per celebrare la chiusura (17 giugno 1934) della prima intensa stagione teatrale del 1934 con la neo-formata compagnia di teatro satirico "I commedianti erranti", di cui Evreinov fu promotore e regista. In programma vi era la rappresentazione delle sue *A scuola delle stelle (Škola etualej)*, *Stepik e Manjuročka*, *Il marito, la moglie e l'amante (Muž', žena i ljubovnik)*. Il testo della lezione coincide in gran parte con quello della prefazione al trattato (cf. CsA). Il titolo della prefazione si rifà al saggio di P. Souriau *La suggestion dans l'art* (Paris 1909), di cui Evreinov riprende alcune argomentazioni fondamentali; si veda, in merito, Evreinov 2012: 589-590.

dell'opera. La prefazione serve a Evreinov per motivare la necessità della ricerca che si appresta a svolgere. Egli presenta infatti al lettore una dichiarazione di intenti. Per farlo, Evreinov si avvale di una disposizione retorica del discorso secondo lo schema domanda-risposta o domanda-obiezione e di altri espedienti di rappresentazione ed esemplificazione su piano visivo del discorso (specificamente comparazioni e similitudini)⁸.

L'impresa filosofica e testuale della *Rivelazione dell'arte* nasce dunque come risposta a una duplice constatazione, una di tipo esperienziale ed empirico-soggettivo, l'altra di tipo critico: da un lato la presa di coscienza che l'arte è una manifestazione dell'essere misteriosa e oscura, che funziona secondo leggi proprie mai sondate alla radice, dall'altro l'insoddisfazione per lo stato delle conoscenze teoriche sui fenomeni dell'arte. L'opera si apre *ex abrupto* con una similitudine utilizzata metonimicamente per avanzare il primo interrogativo: durante le sedute di ipnosi i pazienti compiono, sotto lo stimolo di condizionamenti precisi da parte di chi li ha ipnotizzati, gesti eccentrici di cui al risveglio non sono in grado di riportare spiegazioni convincenti. Si affannano allora a cercare spiegazioni sostitutive, che tuttavia non rivelano nulla dei motivi sottesi al loro comportamento. Un meccanismo analogo, afferma Evreinov, si registra osservando la storia delle materie artistiche (teoria e critica dell'arte, estetica e poetica), dal momento che non sono ancora state fornite spiegazioni illuminanti e rivelatorie circa la natura della suggestione o del condizionamento che l'arte produce sui suoi destinatari o fruitori:

Coloro che hanno assistito a sessioni di ipnosi o vi hanno partecipato personalmente saranno a volte rimasti molto colpiti dalla destrezza che rivelavano gli ipnotizzati allorché dovevano spiegare agli altri, dopo il risveglio, perché avessero eseguito l'una o l'altra delle assurde azioni compiute dietro suggestione. [Supponiamo ad esempio che] in una serata di gala, durante una sessione, dopo il risveglio una persona sia indotta a togliersi la giacca o lo smoking. La suggestione viene eseguita alla perfezione. La società grida allo scandalo: 'Ma che le prende? Perché si è spogliato?' [...] La vittima dell'ipnosi vi spiegherà in qualsiasi modo possibile il proprio gesto, vi darà *spiegazioni varie di un fatto che resta incomprensibile a lei stessa*, ma sicuramente non vi svelerà l'origine e non vi chiarirà a dovere la *vera* essenza di quel gesto. La stessa cosa si riscontra nel corso dei secoli anche nel campo della teoria dell'arte, in ogni manuale di storia dell'arte o di estetica vi vengono date spiegazioni estremamente convincenti, (a un primo sguardo) 'raffinate', penetranti sul perché una certa opera d'arte sia così affascinante per voi, vi attragga a sé con la sua 'forza magica' [...] tutte queste spiegazioni in fondo non differiscono affatto da quelle che il gentileman che sotto ipnosi si è sfilato la giacca a una serata di gala fornisce per motivare il proprio gesto⁹.

⁸ Si può parlare, in questo caso, rispetto alle tangenzialità con proprietà della prosa letteraria, di attivazione della *opsis*, come funzione pragmatica tipica, assieme al *melos*, della prosa letteraria, secondo l'uso proposto da Frye (cf. Frye 2000: 441).

⁹ "Тот, кто присутствовал на гипнотических сеансах или сам в них участвовал, тот бывал порою очень поражен той изворотливостью, какую обнаруживали загипнотизированные, когда им приходилось объяснить другим, после пробужде-

La comparazione, che l'autore stesso definisce 'brutale' per il forzato accostamento di due situazioni apparentemente lontane, è costruita sull'analogia tra ciò che avviene in una seduta di ipnosi e l'effetto di tipo ipnotico che l'opera d'arte esercita sui destinatari. Sul piano retorico-strategico, posta così in apertura del testo, è assimilabile per funzione a un tropo: infatti, solo apparentemente il paragone svolge la funzione di *incipit* narrativo, mentre fa da riferimento all'intera prefazione, rappresentando il filo conduttore del susseguirsi delle argomentazioni e costituendo dunque la 'sinossi' stessa dell'opera. La comparazione posta a capo del testo rende quindi possibile la formulazione del primo cruciale quesito: "come intendere la suggestione provocata dall'arte?"¹⁰. L'arte 'suggestiona', provoca una reazione, agisce sullo stato emotivo del ricettore, modificandolo, sia in senso positivo, sia negativo; questo è per Evreinov un effetto assimilabile all'ipnosi e costituisce un dato asintomatico della creazione artistica. Si deve allora capire quale sia la causa vera di questo effetto 'differenziale' prodotto dall'opera d'arte.

Il tema dell'insoddisfazione per lo stato delle conoscenze sul fenomeno in sede critico-teorica, motivo che viene poi sviluppato e ampliato a più riprese, identifica la seconda motivazione principale all'opera. Di qui si scivola sulla formulazione del secondo quesito, che approfondisce il primo, di cui si ridefiniscono con maggior chiarezza gli intenti; al quesito segue una risposta, che va quindi a chiudere la prima interlocuzione, facendo scaturire una tesi (lo schema viene reiterato varie volte):

Ma perché, chiederanno, non riusciamo a darci una risposta adeguata su simili 'suggestioni' e le nostre spiegazioni nella maggior parte dei casi sono arbitrarie? Una risposta circostanziata a questo genere di quesiti è appunto ciò che definisce in parte il contenuto del presente libro *La rivelazione dell'arte*, che svela sia il significato della 'suggestione' dell'opera d'arte, sia il consueto abusare di questo concetto ogni volta che si discute il problema dell'influenza che l'arte esercita su di noi¹¹.

ния, почему они выполнили то или другое из сделанных им нелепых внушений. Человеку скажем, внушают, во время сеанса на званом вечере, снять, после пробуждения свой пиджак или смокинг. Внушение в точности исполняется. Общество скандализовано: 'что с вами? Зачем вы разделись?' [...] Жертва гипноза приведет вам какие угодно основания своего поступка, какие угодно *объяснения факта, непонятного ему самому*, но конечно не раскроет нам об его происхождении и не осветит должным образом его *истинную* сущность. То же самое приблизительно наблюдается, на протяжении веков, и в области искусствоведения, – вам даются, во всяких эстетиках и историях искусства самые убедительные, (на поверхностный взгляд) самые 'тонкие' на вид, и проникновенные, казалось бы, объяснения, почему такое-то или иное произведение искусства пленительно для вас, влечет к себе 'волшебной силой' [...] все эти объяснения, в конечном счете совсем не разнятся от объяснений, какие дает своему поступку джентельмен, снявший, под гипнозом, пиджак на званом вечере" (Evreinov 2012: 49).

¹⁰ "Как понимать внушение, производимое искусством?" (*Ibidem*).

¹¹ "Но из чего, – спросят – , что мы не отдаем себе должного ответа в подобном 'внушении' и что наши объяснения его в большинстве случаев произволь-

Comincia qui l'*excursus* su ciò che l'autore definisce 'suggestioni' (*vnušenija*), ovvero quel particolare effetto prodotto e indotto dall'opera d'arte, o mediante il quale l'opera d'arte agisce ipnoticamente e misteriosamente sui destinatari. Sebbene Evreinov non espliciti nessun riferimento, la scelta del concetto di 'suggestione' (*vnušenje* sta anche per 'condizionamento') può essere stata desunta da Freud o in genere condizionata dall'avvento della psicoanalisi. Scriveva infatti Freud nell'*Io e l'Es* (Freud 1977: 280):

Se ora, a distanza di trent'anni, mi accosto di nuovo all'enigma della suggestione, trovo che nulla in proposito è mutato. Nulla, ad eccezione di un'unica cosa, la quale attesta appunto l'influsso della psicoanalisi. Vedo che ci si sforza soprattutto di formulare correttamente il concetto di suggestione, ossia di stabilire convenzionalmente l'accezione di questo termine [...]. Comunque, circa la natura della suggestione, ossia circa le condizioni in cui si producono influssi privi di fondamento logico sufficiente, non si è avuta alcuna suggestione¹².

Evreinov prova a offrire una sua classificazione descrittiva: distingue queste 'suggestioni' in due grandi categorie, la prima fondamentale, l'altra di secondo grado. Da un lato, si hanno le 'suggestioni primordiali di origine arcaica' (*iskonnnye vnušenija archaičeskogo proischoždenija*): sono condizionamenti esistenti *ab origine*, che vengono trasmessi ereditariamente e che sono quindi metatemporali, oltre che connessi inestricabilmente col subconscio. Questi condizionamenti vengono risvegliati o riattivati dall'opera d'arte – che all'inconscio prevalentemente si rivolge – e nella comparazione corrispondono analogicamente ai comportamenti eccentrici di cui il soggetto ipnotizzato non sa dare spiegazione. Dall'altro, si hanno invece le 'suggestioni indotte' (*nevol'nye vnušenija*), che hanno origine sociale e culturale: acquisite mediante la tradizione o l'educazione, si trovano prevalentemente in relazione con il lato cosciente e 'diurno' della psiche. Si tratta qui del complesso di giudizi precostituiti, opinioni prefabbricate e soprattutto eterodirette o eteronome, che costringono la coscienza a un giudizio critico – che si rivela in ultima analisi acritico – sull'opera d'arte. L'anamnesi di Evreinov si conclude per questo con un riferimento polemico agli studi esistenti di estetica e teoria d'arte:

Altrettanto *obbligate*, per mezzo della già nota *suggestione* che proviene dall'ambiente che ci circonda, risultano essere non solo le *spiegazioni* del nostro gentlemen ipnotizzato (al suo risveglio), ma *tutte le nostre 'personali' spiegazioni*

ные? Обстоятельный ответ на такого рода вопросы и составляет отчасти содержание настоящей книги 'Откровение искусства', разоблачающей как истинный смысл 'внушения' художественного произведения, так и обычное злоупотребление этим понятием при обсуждении проблемы воздействия на нас искусства" (Evreinov 2012: 50).

¹² Per Freud il concetto di 'suggestione' non dà ancora nessuna garanzia di definizione. L'unica certezza, è che la suggestione sia un effetto coinvolto in processi non logici o razionali. Con la scelta di questo specifico termine quindi, Evreinov partecipa in modo costruttivo a questo generale 'clima' influenzato dagli studi sulla psicoanalisi.

che riguardano l'arte, finanche quelle che si possono trovare nei manuali di estetica in più tomi unanimamente riconosciuti¹³.

Non solo, questi giudizi precostituiti (sarebbero le opinioni maggiormente diffuse di teoria e critica dell'arte) sarebbero fuorvianti, poiché offrono spesso una spiegazione distorta delle 'suggestioni subconscie o arcaiche'. Per cui si delinea rapidamente questa prima conclusione:

L'opera d'arte, rivolgendosi al lato inconscio del nostro 'Io', attraverso una *suggestione* di origine arcaica e suscitando in noi un godimento incondizionato induce allo stesso tempo un'interpretazione, per lo più lontana dal vero, di tale 'suggestione' e costringe la nostra coscienza ad esprimere un giudizio critico, il quale a sua volta viene a formarsi sotto l'influenza o la suggestione di opinioni assolutamente false e vetuste¹⁴.

Più generalmente Evreinov denuncia una modalità diffusa (soprattutto tra gli eruditi) di interpretazione dell'opera d'arte che corrisponde a una percezione equivoca, falsata e insincera, in quanto non autonoma. In particolare, egli dice, si registra un'interpretazione falsata dell'arte rispetto alla sua 'funzione', al suo 'specifico' e al suo 'metodo', ovvero rispetto ai tre concetti che compongono la triade logica sulla quale si regge tutto l'impianto teorico del trattato. È dunque questo secondo ordine di 'suggestioni', non quelle arcaiche, ma una massa acquisita di giudizi già formulati, derivati da scuole di pensiero e tradizioni di studio, che può risultare ostativo per una corretta comprensione delle 'suggestioni primordiali'. L'argomentazione avanza quindi in un succedersi di interrogativi: poiché l'approccio all'arte è in genere predeterminato, anche ogni tentativo di uscire da questa sorta di trappola ipnotica (*gipnotičeskaja zapadnja*) lo è. Gli illusori tentativi di liberazione e rinnovamento esprimono quindi un profondo 'spirito di contraddizione' (*duch protivorečii*) che non fa che alimentare le suggestioni precostituite e indotte (ovvero le *nevol'nye vnušenija*) ed è esattamente questo, secondo l'autore, lo spirito che contraddistingue molti di coloro che in arte hanno voluto essere innovatori e rivoluzionari.

Da questa originale analisi nasce la polemica di Evreinov diretta ai vari 'ismi' rivoluzionari, colpevoli di aver oscurato l'arte, di averla violentata e storpiata. Evreinov si riferisce in particolare alle avanguardie e al loro afflato innova-

¹³ “Столь-же *вынужденными*, путем известного *внушения*, исходящего от окружающей среды, – являются не только *объяснения* нашего загипнотизированного джентельмена (по пробуждении), но, и *все наши 'собственные' объяснения касающиеся искусства*, вплоть до тех, какие можно встретить до всепризнанных многотомных эстетиках” (Evreinov 2012: 52)

¹⁴ “Художественное произведение, обращаясь к бессознательной стороне нашего 'Я', путем архаически-обусловленного *внушения*, и вызывая в нас безотчетное наслаждение данным искусством, – *внушает* в то-же время далекое, по большей части, от истинного толкование такого '*внушения*' и понуждает наше сознание к критическому отзыву, слагающемуся опять-таки под *внушением* совершенно превратных и обветшалых эстетических взглядов” (*Ivi*: 54).

tivo, di cui, come nota giustamente Fomin, l'autore critica non tanto il contenuto concreto delle innovazioni artistiche, quanto la programmaticità, la prevedibilità, l'*engagement* sociale; aspetti, questi, che non apparvero chiarissimi a molti contemporanei (Fomin 2010: 110).

Non sarà un'esagerazione dire che forse in nessun luogo si manifesta in maniera così insistente e impetuosa lo 'spirito di contraddizione' come nel [...] discusso campo dell'arte. Se io dovessi ricordare anche solo quegli 'ismi' rivoluzionari che – negli anni che ho vissuto nell'arte – l'hanno inibita, stordita, oscurata, storpiata, torturata in tutti i possibili 'letti di Procuste'... non mi basterebbero né la pazienza per enumerarli tutti, né la carta per descriverli tutti¹⁵.

Questa ultima riflessione rappresenta un modo singolare di esprimere una presa di distanza dalle varie avanguardie artistiche rivoluzionarie, con cui Evreinov negli anni Dieci – fino al 1921, quando allestì *La presa del Palazzo d'inverno* – aveva intrattenuto contatti e collaborato. Il passo testimonia un atteggiamento fortemente anti-rivoluzionario, che contrassegna il percorso di evoluzione della personalità artistica di Evreinov in emigrazione, durante il quale mitigò e attenuò considerevolmente tutti quei connotati che in Russia lo avevano contraddistinto come esponente dell'avanguardia artistica¹⁶. L'atteggiamento anti-rivoluzionario di Evreinov, che si esplica nel rifiuto delle avanguardie rivoluzionarie, è inoltre un tratto che avvicina molto la sua riflessione critica a quella coeva di V. Vejdle, il quale, non molto diversamente da Evreinov, negava all'arte dell'avanguardia il valore di vera arte rivoluzionaria¹⁷.

4.3.2. Lo 'spirito critico' e gli intenti dell'opera

Il secondo snodo dell'argomentazione di Evreinov introduce uno dei nuclei tematici del libro: in che modo possiamo spezzare questa catena di giudizi indotti, neutralizzare le 'suggestioni' e fare così dell'arte un'esperienza autonoma

¹⁵ “Не будет преувеличением, если скажем, что нигде пожалуй так настойчиво и так бурно не проявляется ‘дух противоречия’, как в [...] спорной области искусства. Если бы я вспомнил только те революционные ‘измы’, какие – за годы моей жизни в искусстве – тормозили его, оглушали, затемняли, коверкали, пытались на всевозможных ‘прокрустовых ложах’, – у меня не хватило бы терпеницы, чтобы их все перечислить, ни бумаги, чтобы их все описать” (Evreinov 2012: 54).

¹⁶ A. Tomaševskij ha definito 'metamorfosi regressiva' questo tipo di cambiamento relativamente al periodo francese dell'artista, senza però approfondire o avvalersi di dati a supporto di questa tesi (cf. Tomaševskij 1993: 188)

¹⁷ Il rifiuto dell'avanguardia artistica in Vejdle è collegato a un amore incrollabile per la cultura della Russia medievale e alla profonda inaccettazione del bolscevismo, del regime rivoluzionario e della cultura sovietica. In questo senso, osserva Sokolov, il filosofo non accetta l'avanguardia anzitutto in quanto distruttiva 'arte rivoluzionaria' [...]. L' 'Avanguardia' è un concetto che copre non solo gli stili del moderno, ma l' 'autocoscienza della cultura contemporanea *tout court*' (Sokolov 1994: 291).

e autentica? Per appropriarsi in modo autonomo dell'opera d'arte è necessario acquisire uno 'spirito critico' (*kritičeskij duch*). Questo spirito deve essere accompagnato sia da una certa preparazione tecnica, o esperienza nell'approcciarsi all'opera, sia dalla premeditata e intenzionale liberazione, mediante l'assunzione di un atteggiamento scettico, dai 'condizionamenti' comunemente condivisi dai teorici dell'arte. Ci si deve affrancare da tutte quelle informazioni che ostruiscono e offuscano una percezione possibilmente autentica e pura dell'espressione artistica. Solo mediante l'assunzione di uno spirito critico di questo tipo sarà possibile accorgersi che, a fianco dell' 'arte' intesa come sapere tecnico, ovvero come espressione delle qualità tecnico-formali di un'opera (*masterstvo*, 'arte della maestria')¹⁸, esiste un altro tipo di arte che non trae la sua forza espressiva dal livello della perfezione o della compiutezza formale, ma il cui valore anzi trascende completamente questi aspetti: "un'arte, la cui essenza va definita come qualcosa che risiede 'oltre la maestria', vale a dire al di fuori di qualsiasi dipendenza dalla compiutezza tecnica"¹⁹. L' 'arte della maestria', viceversa, è equiparata da Evreinov alla τέχνη²⁰ degli antichi greci, considerando il concetto nella sua accezione più antica. Τέχνη ha infatti per lui significato di arte fondata esclusivamente sul possesso di abilità tecniche e si trova pertanto contrapposta all' 'arte oltre la maestria'. Questa distinzione tra 'arte della maestria' e 'arte oltre la maestria' o della 'super-maestria' è necessaria giacché, secondo Evreinov, con la stessa parola ('arte') si è voluto intendere due fenomeni ontologicamente distinti. Ecco quindi che si è isolato meglio lo scopo perseguito in questa opera, ovvero la reim-

¹⁸ L'autore intende qui col termine di *masterstvo* l'accezione semantica data da Dal', cf. *supra*, § 3.1.3, nota 27.

¹⁹ "Искусство, сущность коего надо оценивать как некое *сверх-мастерство*, то есть – вне всякой зависимости от технического совершенства" (Evreinov 2012: 57).

²⁰ Lo spettro semantico del termine greco τέχνη è piuttosto ampio, designa sia l'arte e la tecnica, che più semplicemente la capacità di eseguire qualsivoglia lavoro purché nel rispetto di determinate regole. La τέχνη è pertanto un metodo razionale di produzione di un oggetto o di realizzazione di un progetto, sia questo di carattere intellettuale o manuale. Di conseguenza, alla τέχνη si può ricondurre non solo la perizia di un architetto o un ingegnere, ma anche l'operato di un artista o di uno scrittore. Nella concezione dei greci antichi, τέχνη erano considerate tutte le arti meccaniche (nella filosofia antica il concetto di τέχνη spesso veniva contrapposto alla creazione artistica – ποίησις): se la τέχνη veniva presentata come arte, allora non la valutavano egregiamente ma al contrario, se presentata come artigianato o 'maestria tecnica', allora era recepita molto favorevolmente. Ciò avveniva per il fatto che, se l'artigianato può talora includere in sé l'arte (nel senso più nobile del termine), questa viceversa non è limitata dall'artigianato. Nell'accezione più antica di τέχνη non erano comprese quelle attività come la poesia, la musica, la danza (ovvero le arti protette dalle muse). Nelle dottrine aristotelica e platonica la τέχνη viene chiaramente associata alle sfere di attività manuale e pertanto meno 'colte'. Proprio in forza della conoscenza di principi generali che l'uso della τέχνη presume, questo concetto è correlato anche con quello di scienza (ἐπιστήμη). Aristotele, per esempio, spesso usa questi due termini come sinonimi per distinguere la conoscenza di principi generali da semplici abilità tecniche.

postazione del problema estetico: il trattato, principalmente rivolto alla reinterpretazione dell'arte come fenomeno 'oltre la maestria' (*sverch-masterstvo*) – un tipo di arte che sfugge a criteri di valutazione estetica fondati sull'oggettività dei valori formali – è dedicato al chiarimento di questo equivoco, che si troverebbe radicato nella coscienza di molti studiosi d'arte. Infatti, secondo l'autore, non è ancora stata fornita in sede critica una spiegazione o una teoria convincente sul fenomeno dell'arte oltre i limiti della sua compiutezza tecnica, mentre si continua a fare confusione tra queste due forme di espressione.

Per argomentare questa posizione l'autore seleziona alcuni punti della riflessione critica di un gruppo di teorici dell'arte che l'hanno preceduto, e solo in autori come B. Christiansen e L. Tolstoj individua una pallida anticipazione del proprio modo di guardare all'arte²¹. Tuttavia nessuno dei due, secondo Evreinov, coglie lo 'specifico' della creazione artistica: Christiansen individua lo scopo dell'arte solo nel "permettere all'anima di fare un percorso di vita", un fine questo che però può essere perseguito tramite forme di espressione alternative all'arte, come la religione, la filosofia o la scienza; Tolstoj invece non avrebbe messo al centro della creazione artistica le pulsioni irrazionali, quelle stesse che per Tolstoj muovono l'uomo a cercare una risposta nella religione. L'arte è secondo lo scrittore un organo vitale della vita emotiva dell'umanità che trasferisce nel sentimento la coscienza razionale degli uomini; il compito dell'arte è quello di "trasferire dalla regione della *ratio* a quella del sentimento la verità sul fatto che il bene delle persone consiste nella loro unione"²² ed è espressione di una coscienza di tipo religioso. L'arte insomma si identifica e *deve identificarsi*, per essere autentica, con un principio morale di ascendenza cristiana²³. Come vedremo, secondo Evreinov è proprio quest'identificazione a condurre Tolstoj a esiti critici impropri.

4.3.3. Un richiamo trasversale a Tolstoj

Evreinov individua infatti proprio nella concezione tolstojana del sentimento religioso – per come essa emergeva da alcuni interrogativi rivolti all'amico

²¹ Christiansen anticipa il problema posto da Evreinov perché ammette che nell'opera d'arte il lavoro sulla forma non significhi ancora arte, mentre il senso vero dell'opera è tutto racchiuso in "una qualche rivelazione", perché in fondo l'artista è spinto alla creazione "prima di tutto affinché qualcosa gli si riveli" (Christiansen 1911, cit. in Evreinov 2012: 58).

²² "[...] перевести из области рассудка в область чувства истины о том, что благо людей в их единении между собой" (cit. in *Ivi*: 64).

²³ Scrive ad esempio Tolstoj sull'arte del cristianesimo latino: "l'insegnamento sulla base del quale è sorta questa arte era la dottrina deformata di Cristo, ma l'arte che è sorta su questa dottrina storpiata era comunque un'arte autentica perché corrispondeva alle concezioni del mondo religiose che aveva il popolo presso il quale questa arte era sorta". E rispetto all'arte medievale, scrive: "gli artisti del Medioevo, vivendo di quella stessa base di sentimenti di cui viveva la massa, trasmettendo nell'architettura, la scultura, la pittura, la musica, la poesia e il dramma i sentimenti da loro provati, erano artisti veri" (Tolstoj 1964: 92).

Nikolaj Strachov – una brillante esposizione dei principi che descrivono invece l'arte, cui devono quindi essere riferiti. Citiamo alcuni punti salienti dalla lettera del 1878 di Tolstoj a N. Strachov:

La ragione non mi dice niente – si lamenta Tolstoj in questa lettera – e non può rispondere a tre domande, facilmente condensabili in una: che sono io? Un certo sentimento, dal profondo della coscienza, mi fornisce la risposta a queste domande. Le risposte che questo sentimento mi fornisce sono confuse, opache, inesprimibili con le parole (che sono uno strumento del pensiero) [...]. Quelle risposte sono la religione. Agli occhi della ragione sono risposte insensate²⁴.

Per il grande romanziere l'anti-razionalismo, l'anti-positivismo, il primato delle 'questioni del cuore'²⁵, – nella lotta contro il logos –, la spinta autoanalitica dell'uomo ("che sono io?"²⁶) e la ricerca di una *rivelazione* attraverso un linguaggio che si avvale di una logica e di una semantica proprie, intessute in forme simboliche, spiegano il bisogno che l'uomo ha della religione. Sono questi gli elementi in cui la concezione della religione di Tolstoj – intesa questa come atteggiamento religioso, militanza cristiana e non come dottrina professata dalla Chiesa ufficiale – si salda perfettamente con il modo in cui Evreinov concepisce invece l'arte. Il punto di connessione che accomuna la riflessione di Evreinov e quella di Tolstoj, che sarà una delle pietre angolari del suo percorso teorico, è l'attenzione verso il 'principio irrazionale' (*irracional'noe načalo*): per Tolstoj si trova alla base dell'esperienza mistico-religiosa, essendo anche il motore propulsivo dello slancio fideistico; per Evreinov esso è invece alla base della creazione artistica, e precisamente di quel tipo di creazione artistica il cui valore trascende il livello delle qualità formali (*iskusstvo kak sverch-masterstvo*).

Un altro tratto in comune è l'attenzione per il coinvolgimento che l'artista – per Evreinov – e il credente – per Tolstoj – provano in questa esperienza verso cui sono *irrazionalmente* spinti, affinché l'attività estetica in un caso, la fede nell'altro, *riveli loro* qualcosa che li riguarda intimamente e segretamente nella loro soggettività. Irrazionalismo dunque e sete di rivelazione e autorivelazione attraverso un linguaggio espressivo convenzionale e regolato da leggi proprie sono, a mio modo di vedere, i due punti su cui si incardina la connessione tra la riflessione di Evreinov sull'arte e la concezione mistica di Tolstoj. Il pensiero di Tolstoj, in particolare per quanto riguarda il suo approccio filosofico-esisten-

²⁴ “Разум мне ничего не говорит – жалуется Толстой в этом письме – и не может сказать на три вопроса, которые легко выразить одним: что я такое? Ответы на эти вопросы дает мне в глубине сознания какое-то чувство. Те ответы, которые мне дает это чувство, смутны, неясны, невыразимы словами (орудием мысли) [...]. Ответы эти – религия. На взгляд разума ответы бессмысленны” (L.N. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v 22 tomach*, XVIII, Moskva 1984, pp. 823-824, cit. in Evreinov 2012: 63).

²⁵ Nel testo si legge “*voprosy serdca*”, in contrapposizione a “*voprosy razuma*” (*Ibidem*).

²⁶ “Что я такое?”.

ziale alla religione, costituisce quindi un archetipo nell'ampia riflessione critica di Evreinov.

Si riscontra una stretta analogia anche tra la concezione che Evreinov promuove dell'arte e quella che esponeva, nello stesso periodo, Vejdle: per l'intellettuale emigrato arte e religione provengono infatti dalla stessa zona della psiche e dell'animo: ("la logica dell'arte è la logica della religione. L'arte accetta questa logica come condizione della propria esistenza; la religione la produce come scoperta, nei limiti di quanto è accessibile all'essere umano, della propria essenza recondita. Al tempo stesso l'arte non solo tende verso la religione [...] ma ha le sue reali radici in lei, condividendone in profondità la natura", Vejdle 1937: 36).

Dalla prefazione emerge un altro aspetto saliente, che è collegato ai precedenti: Evreinov insiste sul lato misterico, enigmatico e occulto, da iniziati insomma, che contrassegna la sfera simbolica in cui comunica e si esprime l'arte. Si stabilisce una rete di correlazioni semantiche tra l'arte come 'enigma' (*zagadka*) e l'artista come mago (*mag*) o addirittura 'chiaroveggente' (*jasnovidjaščij*)²⁷. Il mistero – o l'enigma – risiede tutto nello svelare in cosa consista questo valore dell'arte che si situa 'oltre la maestria tecnica', e quali siano le 'molle segrete' (come recita il titolo del secondo capitolo) che lo producono. Solo così si potrà spiegare l'emozione che produce l'espressione artistica:

L'arte è enigmatica nella sua origine, nella sua essenza e nelle sue aspirazioni. Ma ciò che è più enigmatico in essa è certamente *il valore artistico, indipendente dal livello di perfezione tecnica* [...] Dove si trova la chiave per decifrare questo tipo di arte e al mistero della sua suggestione al quale noi cediamo, quando ci troviamo sotto la sua influenza? [...] Cosa mai *induce* in noi, viene da chiedersi, *l'arte della super-maestria*?²⁸.

Pertanto il potenziale suggestivo, quindi il lato enigmatico ed *esoterico* dell'arte (le 'suggestioni arcaiche', secondo la distinzione di partenza), sta in rapporto direttamente proporzionale al suo valore strettamente artistico e non a quello tecnico-formale. L'aver reimpostato il metodo ha per conseguenza una riformulazione dei giudizi estetici: l'indagine filosofica di Evreinov non si muove a stabilire ciò che è bello, ma si configura piuttosto come una filosofia della conoscenza che ha a che fare con la *percezione*, un'indagine sull'attività estetica in quanto esperienza o co-esperienza intuitiva di condizioni emotive e stati interiori, quindi come una fenomenologia in senso husserliano. Dunque l'unica arte vera è

²⁷ Il tema dell'analogia tra le doti dell'artista e le doti del veggente sarà sviluppato nel capitolo V del trattato, dal titolo *Del potere del passato che semantizza l'opera d'arte* (*O vlasti prošlogo, osmysljajuščej proizvedenija iskusstva*).

²⁸ "Загадочно искусство в своем возникновении, в существе своем и устремлении. Но самое загадочно в нем, конечно, – *художественная ценность* –, *независимая от технического совершенства* [...] где же ключ к уразумению такого искусства и тайны *внушения*, коему мы поддаемся, попадая в сферу его воздействия? [...] что, спрашивается, *внушает* нам *сверх-мастерское искусство*?" (Evreinov 2012: 73).

quella 'oltre la maestria', l'altra *de facto* non lo è ed è solo 'arte della maestria'²⁹, sterile virtuosismo. Un risultato non dissimile, del resto, ottiene Tolstoj nel suo *Che cos'è l'arte?* mediante l'assunzione di un criterio (la capacità di contagio emotivo dell'arte) per distinguere l'arte autentica dall'arte falsa e posticcia³⁰.

La dicotomia 'suggestione – suggestione indotta' (*vnušenie – nevol'noe vnušenie*) indica come il testo sia costruito su una rete semiologica di sensi e rimandi, organizzata secondo un principio di opposizione binaria: al suo centro sta la diade semantica 'mistero-rivelazione' (*tajna-otkrovenie*), diade che si ramifica in altre sottodeterminazioni, che sono subordinate a quella originaria (enigma, chiave, smascheramento [*zagadka / ključ / razoblačenie*]). Una di queste è il binomio di arte come *masterstvo* (ovvero arte come maestria, dunque come artigianato raffinato) e arte come *sverch-masterstvo* (ovvero arte della super-maestria, ovvero come enigma). La ricchezza delle citazioni è già visibile in questa prefazione dove l'autore spazia da un riferimento all'altro e al lettore tocca districarsi nel viluppo intertestuale per cogliere il filo del discorso³¹.

La prefazione, sorta di sinossi dell'intero trattato, serve quindi a chiarire che *La rivelazione dell'arte* scaturisce dall'esigenza di rifondare una scienza teorica sul fenomeno dell'arte, scienza fondata su valori epistemici attraverso una reimpostazione integrale dell'approccio metodologico. Ciò emerge in modo più concreto solo nel primo capitolo *Della natura discutibile dell'arte* (*O spornosti iskusstva*), e in modo definitivo nel terzo *Alla ricerca di una definizione dell'arte* (*V pogone za opredeleniem iskusstva*). L'obiettivo di Evreinov, ribaltare prospettive e postulati metodologici e costruire sopra a ciò una teoria dell'arte inedita, è molto ambizioso.

L'autore desidera portare una 'parola nuova' che riveli ciò che di più enigmatico vi è nell'emozione che si prova creando un'opera d'arte e contemplandola. In questo senso rivoluzionare un'impostazione costituisce, sebbene solo su un piano teoretico e metodologico, il suo tentativo di compiere una sorta di 'rivoluzione culturale'. Questa aspirazione rappresenta del resto un tratto che accomuna Evreinov ad altre correnti estetiche e a nuovi orientamenti di studio delle peculia-

²⁹ Il tema dell'arte come fenomeno che va 'oltre la maestria' viene qui solo enunciato come criterio portante della reimpostazione metodologica, ma sarà affrontato in modo più compiuto solo nel IV capitolo del trattato, *La genesi dell'arte come super-maestria*.

³⁰ Per Tolstoj, quanto più l'opera d'arte è 'contagiosa' tanto più è 'vera', poiché produce un'emozione vera. Parallelamente, quanto meno l'opera d'arte è 'contagiosa', tanto più questa è 'falsa', artefatta o inautentica. Lo schema della riformulazione dei giustizi estetici è regolato da un rapporto di proporzionalità diretta tra il criterio di valutazione (che è di ordine percettivo) e il grado di autenticità del valore artistico, esattamente come si sostiene in questa prefazione: quanto più un'opera risveglia una 'suggestione' di tipo arcaico, tanto più questa ha valore propriamente 'artistico', indipendentemente dal livello di perfezione delle sue qualità formali.

³¹ Tra i riferimenti più importanti l'autore si richiama a B. Christiansen (*Filosofija iskusstva*, Peterburg 1911), a L.N. Tolstoj (*Čto takoe iskusstvo?*), a A. Schopenhauer, (*Stat'i estetičeskie, filosofskie i aforizmy*, Charkiv 1988) a P.D. Uspenskij (*Tretium organum*) e a L.L. Sabaneev (*Vospominanija o Skrijabine*, Moskva 1985).

rità del linguaggio artistico. Mi riferisco a intellettuali e teorici sia del periodo interbellico, sia degli anni intorno all'Ottobre, che una rivoluzione culturale avevano davvero cercato di compierla, se pur con modalità e aspirazioni opposte: chi in Russia attraverso il formalismo³², il marxismo-leninismo e il realismo socialista, chi in Francia con il surrealismo e l'arte dada, chi ancora in Boemia attraverso il poetismo praghese di K. Teige e lo sviluppo dello strutturalismo.

4.3.3.1. Capitolo primo: *Della natura discutibile dell'arte*³³

In questo primo capitolo Evreinov dà una dimostrazione pratica di quanto sia necessario realizzare un progetto di reimpostazione metodologica: l'autore applica i presupposti anticipati nella prefazione, principalmente la professione di scetticismo verso opinioni estetiche e teorie già formulate sull'arte: tenta così di armarsi di quello 'spirito critico' che aveva promosso nella prefazione come unico atteggiamento legittimo e produttivo di fronte a qualsiasi indagine teorica sull'arte. La pretesa di dare avvio a un'estetica ontologica identitaria, che miri ad affermare 'che cos'è l'arte' è ben evidente fin dalle prime pagine. Per cogliere lo 'specifico' di un qualsiasi oggetto o fenomeno, sostiene, è utile rigettare tutte le anime non 'essenziali' che lo costituiscono, senza le quali cioè questo oggetto o fenomeno può esistere egualmente, senza che la sua 'specificità' venga intaccata.

Per effettuare allora questa verifica sul fenomeno dell'arte, l'autore si chiede su quali componenti strutturali e invarianti teoriche si sia formato il concetto di arte. Individua quindi questi criteri di identificazione in una serie di proprietà, cui affianca una specificazione descrittiva: 'principio estetico' (*estetičeskoe načalo*), 'fedeltà alla natura' (*vernost' prirode*), 'principio etico' (*nrvstvennoe načalo*), 'maestria', 'stile', 'qualità formali' (*masterstvo, stil', forma*), 'senso, contenuto'

³² La vocazione rivoluzionaria del formalismo è stata ben sottolineata da Günther: "I formalisti erano profondamente consapevoli di contribuire, in quanto rivoluzionari, alla totale trasformazione della società nell'ambito che era loro proprio, cioè in quello della ricerca letteraria, come studiosi di letteratura e come critici dell'evoluzione letteraria" (Gunther 1975: 21).

³³ Il primo capitolo del trattato presenta una genesi spuria, che è un tratto caratterizzante anche di altri stralci dell'opera. Il sottotitolo recita *Paradossi di storia dell'arte* (*Paradoksy iskusstvovedenija*) e può quindi costituire la ricomposizione di tesine e relazioni elaborate qualche anno prima e raccolte nel fondo personale di Evreinov allo RGALI sotto il titolo *Paradosso sull'arte* (*Paradoks ob iskusstve* [PsA]). Il documento si trova datato genericamente "anni 1920-1930". La connessione tra il primo capitolo e queste tesine rappresenterebbe un ulteriore elemento a conferma dell'ipotesi dell'elaborazione e stesura del testo ben prima del 1934. Infatti, nel fondo Evreinov alla BNF di Parigi, *Della natura discutibile dell'arte* (*O spornosti iskusstva*) figura come manoscritto autonomo ed è datato 1933. Tutti questi elementi lasciano presupporre che il capitolo sia stato precedentemente enucleato come scritto autonomo (DsA) e che solo in un momento successivo sia stato impiantato nel corpo della *Rivelazione dell'arte*, opera che non presenta una stratigrafia omogenea.

(*smysl, soderžanie*) e 'principio irrazionale' o 'sentimento lirico' (*irracional'-noe načalo, liričeskoe čuvstvo*); di conseguenza Evreinov vuole dimostrare come nessuna di queste categorie tradizionali identifichi veramente un aspetto necessario e ineludibile affinché un'opera sia degna di essere definita *artistica*.

La selezione di categorie come 'forma, stile' e 'contenuto' ci potrebbe sembrare superata, ma non lo è. Infatti, nel secolo appena concluso, almeno nell'arte sacra il 'contenuto spirituale'³⁴ di una raffigurazione era ciò che ne denotava il più grande valore artistico. Ebbene, secondo Evreinov neanche una di queste 'proprietà' è realmente necessaria, ovvero specificamente *identitaria* dell'arte. La sua indagine si apre quindi come una decostruzione meditata degli orientamenti precedenti. Evreinov non presenta idee originali in questo primo capitolo, ma si limita a illustrare e analizzare le opinioni altrui, allo scopo di introdurre la propria ricerca. Poiché il trattato è un'opera molto ampia, la porzione 'decostruttiva' dell'opera, in contrasto con quella di esposizione delle proprie tesi, o *pars construens*, occupa due interi capitoli (primo e terzo).

4.3.3.2. Il modello di Tolstoj

Abbiamo già messo in rilievo come Tolstoj rappresenti un archetipo per quanto riguarda i contenuti della riflessione critica di Evreinov, almeno nelle sue premesse. In realtà il saggio *Che cos'è l'arte?* di Tolstoj costituisce anche il modello cui Evreinov si ispira, inconsapevolmente e in modo non dichiarato, per la costruzione del primo capitolo della sua imponente dissertazione sul mistero dell'arte. *Che cos'è l'arte?* è suo modello di retorica polemica per argomentare la necessità di una nuova proposta metodologica. Questo è ciò che emerge osservando i due scritti, dove si riscontrano parallelismi rilevanti nell'impostazione delle argomentazioni. Vediamo quali analogie si possono individuare: Tolstoj, come Evreinov, si poneva all'inizio un interrogativo di tipo identitario ("Che cos'è mai quest'arte, che si ritiene essere così importante e indispensabile per l'umanità?", Tolstoj 1964: 51) e lo stesso interrogativo si poneva in seguito alla squalificazione della bellezza come concetto o sua categoria identificativa e specifica ("Cos'è mai l'arte, se tutto si riconduce al concetto di bellezza?", *Ivi*: 83).

La sua, come quella di Evreinov, è un'indagine estetica di tipo ontologico-identitario, che mette l'accento sul 'cosa è', ovvero sulla definizione ontologica dell'arte. Tolstoj nel suo saggio fa una rassegna dettagliata degli orientamenti di studio sull'estetica, a partire dal suo 'fondatore' putativo, Baumgarten³⁵, finaliz-

³⁴ Ovvero il modo in cui erano rappresentati personaggi sacri e le azioni cui questi prendevano parte (cf. Gombrich 2001: 15-16).

³⁵ A.G. Baumgarten (1714-1762) non è il primo nella storia del pensiero ad occuparsi di teoria dell'arte, Aristotele con la *Poetica* e Agostino con *Armonia, trattazione della bellezza in riferimento alla musica*, avevano già seriamente preso in esame queste materie dell'essere e della rappresentazione, per citarne solo alcuni. Di fatto però il termine 'estetica' *lessicograficamente* risale a lui, che lo coniò per dare un titolo al primo volume del suo saggio di teoria dell'arte (*Aesthetica*, Frankfurt 1750). Baumgarten

zata a screditare i presupposti di molte delle teorie già esistenti. Tolstoj comincia la sua rassegna con la disamina del concetto di bellezza (cap. III di *Che cos'è l'arte?*), esattamente come fa Evreinov nel suo primo capitolo. Riesplorando e commentando le visioni di Baumgarten e molti altri filosofi e teorici, Tolstoj non trova una definizione oggettiva o univoca al concetto di bellezza, che si rivela quanto più mobile e vago³⁶, e arriva a concludere che manca una definizione obiettiva dell'arte, di cui non si è ancora colto il senso vero, poiché “alla base del concetto dell'arte è posto il concetto” (Tolstoj 1964: 79). Parallelamente, Evreinov intraprende il suo percorso critico a partire dalla dimostrazione del carattere estremamente ‘convenzionale’, e per questo opinabile e soggettivo, della categoria di ‘bellezza’:

Cominciamo dalla ‘bellezza’ – il principio estetico dell'arte [...] il concetto di ‘bellezza’ come si sa è convenzionale fino all'inverosimile [...] l'idea di bellezza è cambiata a seconda di come sono cambiati i gusti, e i gusti son cambiati con il mutare delle epoche³⁷.

Evreinov non compie una disamina ricca e approfondita come Tolstoj fa invece eruditamente nel suo pamphlet, la sua è un'operazione critica – e compositiva – di tipo più impressionistico (cosa di cui per altro è consapevole giacché se ne giustifica di fronte al lettore). I riferimenti scelti da Evreinov, sebbene più scarsi numericamente, sono comunque sufficienti a illustrare quanto il concetto di bellezza sia in balia di opinioni contrastanti. La critica del concetto di bellezza³⁸ è aperta da molti riferimenti ad altri teorici, tra cui campeggia quello a Tolstoj.

Vediamo altri punti di contatto tra le due trattazioni sull'arte: in *Che cos'è l'arte?* dopo aver abbattuto i postulati di alcune dottrine estetiche fondamentali (arte è ciò che è bello, bello è ciò che procura godimento, o bello è ciò che si salda con bene), Tolstoj respinge la validità della triade sacramentale di bello-bene-

è considerato il promotore dell'estetica come filosofia della conoscenza, anziché solo come filosofia del bello e dell'arte. Per questi due motivi, probabilmente, Tolstoj lo definisce ‘fondatore’. Anche Karamzin aveva parlato di Baumgarten negli stessi termini un secolo prima (“Baumgarten per il primo l'ha presentata come scienza a sé, separata dalle altre, [...] si occupa della correzione dei sentimenti e di tutto quanto appartiene ai sensi, cioè dell'immaginazione con le sue azioni”, Lo Gatto 1947: 95).

³⁶ Così infatti Tolstoj: “una definizione oggettiva del bello non esiste; le definizioni che abbiamo, sia metafisiche sia empiriche si riconducono a una definizione soggettiva, e come non può sembrare strano, al fatto che si considera arte ciò che manifesta bellezza; la bellezza è ciò che piace” (Tolstoj 1964: 79).

³⁷ “Начнем с *красоты* – эстетического начала искусства [...] понятие *красоты* как известно, до нельзя условно [...] представление о красоте менялось с переменной вкусов, а вкусы с переменной эпох” (Evreinov 2012: 77).

³⁸ Le pagine dedicate alla critica della categoria di bellezza in quanto principio sostanziale dell'arte si suddividono in due momenti, quello della *pars construens* e quello della *pars destruens*. Del primo è riferimento principale Solov'ev e il suo curatore Radlov (cf. *Ivi*: 76-77), del secondo lo sono invece Tolstoj, Osvanjiko-Kulikovskij, Chevailler e i poeti futuristi russi (cf. *Ivi*: 77-80).

verità di ascendenza baumgarteniana come criterio di identificazione di un'arte autentica³⁹. Lo stesso fa in apertura Evreinov, e riferimento sceglie, al posto del padre putativo dell'estetica, Vl. Solov'ev, il quale sosteneva "Il *bene* e il *bello* [...] sono della stessa sostanza della *verità*"⁴⁰. Non è infatti detto che Evreinov conoscesse direttamente Baumgarten, mentre aveva sicuramente confidenza col pensiero di Solov'ev, dal quale si era trovato peraltro, probabilmente, a mutuarne l'uso del termine 'trasfigurazione' (*preobraženie*). Se è vero che il *pamphlet* di Tolstoj rappresenta un modello per Evreinov, allora quest'ultimo estende lo stesso trattamento che Tolstoj ha riservato alla 'bellezza', al 'bene' e alla 'verità' anche alle altre categorie che Evreinov ha individuato come 'non essenziali'. Nel corso della sua discettazione l'autore della *Rivelazione dell'arte* abbatte quindi una ad una le categorie di 'bellezza', 'verità', 'bene', 'forma', 'senso-contentuo' e 'ispirazione' come qualità essenziali all'opera e si ritaglia una posizione originale, che prende le distanze anche dal punto di vista tolstojano.

Questo il bilancio tracciato da Evreinov: la bellezza (*krasota*) è inaccettabile come principio estetico per l'estrema variabilità e mobilità di questa categoria (in questo concorda con Tolstoj), la verità è inutile, poiché l'arte è sempre frutto di un'invenzione creativa (*tvorčeskij vymysel'*) anche là dove si ha arte realistica, il bene non ha a che vedere con l'arte poiché questa è indipendente da qualsiasi tipo di committenza morale (in ciò si distacca da Tolstoj e segue invece Nietzsche, che negava qualsiasi regolamentazione etica dell'arte). Dalle tesi provocatorie del capitolo *Il delitto come attributo del teatro* e di *Teatro e patibolo* all'esclusione del principio morale come *segno* rilevatore (*priznak naličnosti*) dell'opera d'arte della *Rivelazione dell'arte* il passo è uno. Qui sostiene che la forza persuasiva e suggestiva di un'opera d'arte non risiede affatto nelle sue dichiarazioni etiche. In particolare per quanto riguarda la letteratura e l'arte scenico-drammatica non è per i loro contenuti morali che queste riescono a procurarci un'emozione vera, poiché essa si trova, parafrasando Nietzsche, "al di là del bene e del male"⁴¹.

³⁹ Ovvero Bello, Vero e Bene "Das Schöne, das Wahre, Das Gute". Scrive Tolstoj: "queste parole non solo non hanno nessun significato preciso, ma anche rendono difficile attribuire un qualsiasi significato preciso all'arte esistente e servono soltanto a giustificare quel significato menzognero che noi assegniamo a quell'arte che trasmetta qualsivoglia sentimento non appena questo sentimento ci procura un piacere" (Tolstoj 1964: 100-101).

⁴⁰ "Благо и красота [...] суть то же самое, что и истина" (*Sobranie sočinenij Vl. Solov'eva v 9 tt.*, I, Sankt-Peterburg 1901, p. 350, cit. in Evreinov 2012: 76).

⁴¹ Per dimostrare la tesi che 'il bene' non possa essere un principio identificativo assoluto dell'arte, che nessun tipo di 'etica' in altre parole si debba confondere con l' 'estetica', Evreinov si richiama in modo pertinente ai proclami culturali del primo periodo sovietico, mostrando quanto il concetto di 'bene nell'arte' sia relativo e storico, ovvero soggetto a declinazioni diverse a seconda delle epoche: per questo si scaglia contro la politica sovietica di conservatorismo morale in campo artistico, che declina il concetto di 'bene' in un appiattimento moralistico sul puritanesimo estetico, vietando nell'arte temi scabrosi e tutto ciò che era connesso con il corpo, volendo così solo soffocare la libertà espressiva dell'artista (Evreinov 2012: 86-89).

Per quanto riguarda il contesto di riflessione critica sull'arte tra gli intellettuali emigrati, questa visione della bellezza come principio superfluo e in fondo estraneo alla creazione artistica era una visione condivisa con V. Vejdle, esule a Parigi nello stesso periodo di Evreinov, e fondatore della 'teoria inestetica dell'arte' (Sokolov 1994: 288-297)⁴², come suggestivamente è stata definita. Dell'estraneità dell'estetica (in quanto criterio canonico di bellezza) rispetto all'arte Vejdle aveva parlato nella sua opera *L'agonia dell'arte* (Parigi 1937) e nel più tardo saggio *Dell'illusorietà dell'estetica e della pienezza vitale dell'arte* (*Ob illjuzornosti estetiki i o žiznennoj polnote iskusstva*), in cui scriveva che "arte e bellezza sono due cose diverse"⁴³. In particolare nell'*Agonia dell'arte* Vejdle affermava che l'elemento principale nell'arte non è la bellezza, quanto l'invenzione creativa, postulando in tal modo un isomorfismo tra creazione artistica e invenzione poetica (*poetičeskij vymysel*). Scrive, infatti: "L'invenzione è la forma più indiscutibile, evidente, se non la più antica di creazione letteraria [...] il concetto di invenzione lo si può ampliare, lo si può estendere a tutta la creazione artistica in genere" (Vejdle 1937: 18-19).

Proseguendo nella sua decostruzione, Evreinov sostiene che così come bellezza, verità e bene non sono categorie propriamente essenziali all'arte, non lo sono neanche le qualità formali (*masterstvo*): queste rappresentano infatti solo un elemento secondario e non sono necessarie affinché l'opera susciti un'emozione artistica vera in chi la contempla (come ci dimostrano i falsi d'autore). Il soggetto o il contenuto (*ideja-smysl-soderžanie*), inteso come *logos*, non è importante né necessario (lo dimostrano tutte le avanguardie artistiche che fanno della mancanza di un soggetto oggettivabile il loro criterio di ispirazione⁴⁴). Infine anche l'ispirazione viene smentito come elemento necessario alla creazione artistica, poiché un'opera d'arte si può realizzare anche in sua assenza e mediante l'attivazione di altre facoltà. Evreinov fa qui ricorso a una letteratura tipologicamente molto varia, usa testimonianze di Čajkovskij, si serve delle tesi dei produttivisti (Arvatov in primis) che vedono l'arte come una delle attività produttive dell'uomo, o dell'artista futurista Kul'bin, che equipara l'arte alla τέχνη.

In questa visione tradizionalmente diffusa che ascrive all'arte una delle sei categorie (bellezza, bene, verità, idea-contenuto, qualità formali e ispirazione) come suo parametro considerato strutturale (lo 'specifico') Evreinov individua quindi dei 'paradossi': le opinioni coerenti con questa impostazione pretendono

⁴² La definizione è di M.N. Sokolov e non di V. Vejdle.

⁴³ Cf. omonimo articolo in "Opyty", 1953, 2: 41-62 (cit. in Vejdle 2002: 298). Le idee di Vejdle sulla natura dell'arte si richiamano con quelle di Evreinov non una volta, cosa che verrà rimarcata più avanti in questo lavoro (v. il concetto di interrelazione tra forma e contenuto nell'opera d'arte).

⁴⁴ Futuristi, cubofuturisti, immaginisti, dadaisti sono accomunati da ciò che l'autore definisce come "culto dell'assenza di contenuto (*kul'č bessoderžatel'nosti*)". In particolare questo "culto per l'assenza di un contenuto oggettivabile" è ciò che imparenta il dadaismo francese, che negava qualsiasi legame tra pensiero ed espressione e il linguaggio transmentale (*zauimnyj jazyk*) dei cubofuturisti (Evreinov 2012: 68).

di affermare un'assoluta verità sulla natura dell'arte, ma in realtà confliggono l'una con l'altra, cosa che costituisce la riprova del loro relativismo, dell'inadeguatezza a spiegare il significato specifico dell'arte, a individuarne l'essenza ontologica e fenomenica.

La rassegna critica che fa Evreinov non è sistematica e storica come quella di Tolstoj, è più tendenziosa, perché il criterio di scelta dei riferimenti è subordinato alla dimostrazione di una tesi preposta. Manca rigore quando si serve di termini simili ma non equivalenti (idea/senso/significato), o mischia le accezioni che sono state date a questi termini da scuole critiche (come Šklovskij usa *sjužet*) per descrivere un concetto. Nel complesso però la sua requisitoria funziona; la ricerca dei paradossi, delle contraddizioni tra l'uno e l'altro sguardo critico (tra cui è efficace e pertinente la critica del 'bene' o del 'principio morale') lo porta a confermare che non è certo attraverso questo tipo di analisi che si può rischiarare il mistero dell'arte. L'errore risiede proprio nella scelta di un approccio 'a 360 gradi'⁴⁵, ovvero in quell'approccio analitico all'arte che seleziona una di queste categorie come indice di identificazione del fenomeno artistico, come condicio sine qua non (Evreinov 2012: 114). Questo approccio fa sì che l'arte risulti essere solo una realtà miserevole e non necessaria in questo mondo. È questo errato approccio metodologico e analitico che porta a una 'spetttralizzazione' dell'arte o a una soppressione del fenomeno, cosicché o molti teorici e artisti si pronunciano sulla sua crisi⁴⁶ (se non perfino sulla fine) o si promuove un tipo di arte che è tutta diretta ad autonegarsi (fattografia, robotizzazione dell'arte e arte produttivista in genere⁴⁷). Così la riflessione di Evreinov diventa un richiamo singolare al contesto culturale del primo Novecento:

⁴⁵ *Vsestoronnyj* è il termine utilizzato da Evreinov, letteralmente intraducibile in italiano con una parola sola, il cui senso può essere però espresso con la perifrasi 'da ogni lato', o 'a 360 gradi'.

⁴⁶ Tra i teorici che si pronunciarono sulla fine dell'arte Evreinov ricorda Pisarev, Rollan, Strzygowskij, Ortega y Gasset, Ajchenval'd, Mironov. Molto strano che manchino in questo passo alcuni riferimenti autorevoli come alla *Crisi dell'arte* di N. Berdjaev (*Krizis iskusstva*, 1918), alla *Crisi dell'arte contemporanea* (*Krizis sovremennogo iskusstva*, 1925) di Juffe, ma soprattutto, alla condanna dell'arte contemporanea pronunciata da Tolstoj in *Che cos'è l'arte?*, chiosa finale ed esemplificatoria all'esemplare vergata critica di Evreinov (Tolstoj 1964: 233-242), ma anche a G. Fedotov, P. Muratov (autore del libro *Anti-iskusstvo* del 1924). Evreinov, come risulta, si distingue in maniera radicale da questa corrente comune di pensiero proprio per l'affermazione di un nuovo sistema di valori, per il quale si deve valutare e recepire l'arte.

⁴⁷ Tra i marxisti Evreinov ricorda Arvatov (*Ob agit i proizvedenii iskusstva*, Moskva 1930), i sostenitori dell'arte fattografica e quindi A. Ležnev (*Razgovor v serdcach*, Moskva 1930). Il riferimento al contesto dei 'negatori dell'arte' (*otricateli iskusstva*) è tuttavia tracciato in modo incompleto. Infatti non ricorda qui altri teorici che si erano pronunciati in quel periodo in modo analogo sull'arte, come ad esempio N. Čužak, sostenitore dell'"arte come costruzione della vita", ovvero della concezione di un'arte che non debba più distinguersi dalla vita, con la quale si trova completamente fusa, (si veda, a riguardo, N. Čužak, *Pod znakom žiznestroenija. Opyt osoznanja iskusstva dnja*, I, "Lef", 1923, pp. 12-39).

imputa a una cattiva impostazione metodologica da parte dei teorici (quella che assume una delle sei categorie a principio *identitario* o ‘specifico’ dell’arte) la sovrabbondanza di dichiarazioni di inizio secolo sullo stato di crisi, quando non di sparizione e decesso dell’arte⁴⁸.

Ecco che si tirano quindi le fila del primo capitolo e che si delinea con destrezza critica il progetto di Evreinov: riformulare il problema estetico mediante un rinnovamento e una reimpostazione del metodo. È necessario individuare un principio di specificazione nuovo del linguaggio artistico su cui far gravitare la riflessione teorica sull’arte. La connessione con Tolstoj sul piano tematico-ideologico si è persa: il grande scrittore chiudeva la sua indagine prefigurando una futura rinascita dell’arte su base cristiana e quindi riaffermando la piena identificazione dell’arte col principio morale. Tuttavia, sul piano del ‘modello di costruzione retorica’ si trova in pieno riconfermata: Evreinov riproduce, utilizzando tesi proprie, la struttura argomentativa che usa Tolstoj nel suo *pamphlet*. Infatti, Tolstoj chiude la sua arringa con un riferimento alla situazione dell’arte contemporanea (che fa oggetto di un’amara condanna: l’arte di oggi, dice, è corrotta, depravata, inautentica e povera, perché la società che la esprime ha perduto il legame con la fede, Tolstoj 1964: 238-241). Allo stesso modo Evreinov chiude il proprio capitolo con un riferimento alla condizione critica dell’arte, come la si è osservata negli ultimi tempi. Un riferimento, il suo, che a differenza di Tolstoj suona meno come una condanna e più come un dubbio.

Vediamo comunque in che modo Evreinov si pronuncia sulla situazione attuale dell’arte: tutti infatti si affrettano a proclamare la fine dell’arte – ma è vero? – egli si chiede. Per amore della *débaçle* e del gioco altalenante delle contrapposizioni l’autore presenta l’altra faccia degli umori critici sull’arte nei primi decenni del secolo, non quella che ne denuncia la fine o che la condanna a morte, ma quella che punta l’indice sulla sua ‘ipertrofia’, sull’inopportuno straripamento dell’arte anche in altre sfere della cultura e della società. In questo modo, l’ipersignificazione sociale dell’arte, di cui sono responsabili i costruttivisti, i produttivisti e le altre avanguardie, con i loro propositi di fusione artevita, ne denota un allarmante stato di crisi.

⁴⁸ Si osserva, proprio a proposito di *Che cos’è l’arte?* un’interessante riprova dell’acuto ragionamento di Evreinov. Identificando l’arte con un principio morale (che a sua volta si identifica nella dottrina morale cristiana) Tolstoj compie proprio quell’errore metodologico su cui punta l’indice Evreinov. L’errore risiede nell’assumere una di quelle sei categorie come ‘principio identitario’ dell’arte. A causa di questo errore la logica conseguenza cui giunge Tolstoj è la pronuncia della condanna dell’arte contemporanea, della sua corruzione. Infatti scrive: “la ragione di questa menzogna nella quale è caduta l’arte della nostra società risiede nel fatto che le persone delle classi superiori, avendo ormai perso la fede nelle verità della dottrina ecclesiastica, cosiddetta cristiana non si sono risolte ad accettare la dottrina cristiana nel suo significato attuale e principale [...] l’arte del nostro tempo e della nostra cerchia è divenuta una meretrice” (Tolstoj 1964: 209 e 212). Si scopre così che la critica generale di Evreinov al metodo ‘analitico’ si rivela essere una valida chiave di lettura.

Il principale riferimento di Evreinov è ora *L'ipertrofia dell'arte* di K. Miklaševskij (1924), in cui l'autore si interroga sulla necessità di ristabilire una giusta dose di arte nella società, poiché è evidente – sostiene Miklaševskij – che si è persa ogni misura. La chiusa del primo capitolo del trattato è giocata su due temi vicendevolmente implicati, da un lato, lo strapotere patologico del ruolo dell'arte nella società, dall'altro, le dichiarazioni di morte imminente, che ne prefigurano l'apocalisse come conseguenza di una degradazione morale. Un presagio, questo, che riflette una tendenza che caratterizza il clima culturale dei primi anni dell'era sovietica. Evreinov non assume una posizione precisa all'interno di questi due poli del dibattito, ma lascia la questione aperta. L'autore piuttosto nasconde la propria voce nell'ordito citazionistico, per affermare senza fragore, quanto 'facendo dire', mediante un uso metonimico della citazione, insinuando così che in fondo, l'arte è lontana dal morire:

È possibile che qui, in questo mondo, dove tutto ha un termine, anche l'arte sia destinata a morire! Ma... nel suo avvicinarsi alla fine, malgrado le voci che si diffondono, lei non ha tutta questa fretta. Ciò ci costringe a ricordare le parole del vecchio Mark Twain e la lettera che inviò ai giornali che si erano precipitati a comunicare la notizia della morte del celebre umorista: 'Le voci che girano circa la mia morte sono notevolmente esagerate. Con rispetto, Mark Twain'⁴⁹.

Infine, se il titolo del pamphlet *tolstojano* è costruito su un interrogativo aperto, quello dell'opera di Evreinov si pone forse come risposta in differita a un dialogo intertestuale con il grande romanziere, cui Evreinov risponde che l'arte è una rivelazione. Le pagine dedicate in questo capitolo al dibattito sul destino imminente dell'arte, che sia un destino di morte, agonia, rinascita o altro ancora, sono infine significative perché ritraggono una temperie di un periodo culturale che appartiene già al passato, non essendovi riferimenti a teorici coevi. Sorprende che Evreinov non si richiami mai al coevo e concettualmente vicino Vejdle, il quale nello stesso periodo si era pronunciato drasticamente sulla condizione dell'arte ("L'arte non è un malato in attesa del medico, è un morto che spera nella resurrezione", Vejdle 1937: 76). La proiezione verso il passato, dove l'autore ricerca propri riferimenti, è un tratto fortemente caratterizzante della prima parte di questo lavoro teorico. Dal passato si traggono le basi e le premesse per un nuovo pensiero critico. Non si tratta di un ottuso anacronismo, di restare fuori dal tempo, ma di un atteggiamento culturale e psicologico orientato che Evreinov condivide con altri intellettuali della 'generazione degli anziani' nel contesto dell'emigrazione della prima ondata.

⁴⁹ "Быть может, здесь, в этом мире, где всему положены свои сроки, искусство и в самом деле умирает! Но... в своем приближении к концу, оно – вопреки распространившейся молве – не слишком торопится, заставляя тем вспомнить старика Марка Твена и его письмо в газеты, поспевшие с сообщением о смерти знаменитого юмориста: 'Слухи о моей смерти значительно преувеличены. С почтением, Марк Твен'" (*Ivi*: 119).

4.4. *La critica marxista, la critica formalista dell'arte e il freudismo in uno sguardo retrospettivo*

Nel tortuoso cammino alla ricerca di una definizione non ambigua del concetto di 'arte' e del suo 'specifico' (*specifikum*) Evreinov dedica moltissime pagine alla critica dei maggiori orientamenti di studio sull'arte manifestatisi in Russia dall'inizio del secolo⁵⁰. Il terzo capitolo del trattato, che chiude la prima sezione dell'opera *Prolegomeni della scienza dell'arte*, si intitola *Alla ricerca di una definizione dell'arte*. Questa è la parte dell'opera dal taglio più spiccatamente erudito, in cui l'autore dimostra una conoscenza approfondita del contesto culturale russo relativamente a critica, teoria dell'arte e poetica.

Cercherò pertanto di individuare la specificità del punto di vista di Evreinov in questo sguardo retrospettivo, la sua posizione ideologica all'interno di un dibattito virtuale e tenterò infine di rintracciare le premesse teoriche su cui egli costruisce, per assimilazione o per antitesi, la propria teoria. La sua sintesi critica è la testimonianza di un particolare 'rapporto culturale' con la patria, sullo sfondo di ciò che alcuni studiosi dell'eredità culturale dell'emigrazione hanno qualificato come esperienza di 'autocoscienza e di autoconoscenza'. Come doverosamente sottolinea Stachorskij (1994: 298) studiando l'eredità culturale dell'emigrazione, una delle domande più importanti che dovremmo porci è proprio

in che modo i filosofi russi, gli artisti, gli intellettuali che si trovavano in esilio volontario o coatto comprendevano l'esperienza culturale di inizio secolo, come la valutavano a distanza di tempo, come appariva loro dalla loro 'meravigliosa lontananza'.

Appare strano che il sottotitolo al primo capitolo *I paradossi della storia dell'arte* (*Paradoksy iskusstvovedenija*) non voglia riferirsi anche a questo terzo capitolo, dal momento che l'evidenziamento dei 'paradossi' dei maggiori orientamenti critici dell'epoca appena lasciatisi alle spalle è il suo cuore ideologico e tematico. La disposizione di questo capitolo nel trattato può apparire anomala, dal momento che risulta essere la diretta continuazione del primo *Della natura discutibile dell'arte*, mentre il secondo *Le molle segrete dell'arte* rappresenta, sul piano tematico, una vera interruzione tra il primo e il terzo, dato che conferma il discontinuo processo di stratificazione del testo. Non a caso il capitolo si apre con due constatazioni, che riprendono due nodi tematici fondamentali del primo: da un lato la consapevolezza di compiere un'operazione critica di svecchiamento, che altro non è, in sede metodologica, se non l'applicazione dello spirito critico promosso nella prefazione. Questa aspirazione all'antidogmatismo, a un approccio nuovo, libero e per questo scientificamente più valido, che vada alla ricerca del carattere 'specifico' dell'arte, passa in primo luogo attraverso la critica degli atteggiamenti, considerati dogmatici e aprioristici, espressi

⁵⁰ Non senza autoironia, l'autore attribuisce a queste pagine il nome di *ekzersis*, a intenderne il carattere sperimentale, così come di 'esercitazione' intellettuale e critica.

da importanti teorici russi di inizio secolo⁵¹. Dall'altro lato, sempre nelle prime pagine del capitolo, Evreinov chiude il proprio rapporto di interlocuzione con Tolstoj con la stroncatura dell'esito critico cui il romanziere perviene, nel suo analogo tentativo di definire il concetto di arte in modo ultimativo. Per Evreinov la concezione di un'arte come 'contagio emozionale' non esprime nulla di specifico riguardo all'esperienza artistica, nulla che la distingua dall'esperienza religiosa o mistica in genere. Per cui, così come più tardi rimprovererà a Freud, Tolstoj non ha saputo differenziare l'arte dalla religione e infine le ha confuse (Evreinov 2012:159-162).

4.4.1. La ricerca dello 'specifico' dell'arte: verso una nuova estetica scientifica

L'*incipit* del terzo capitolo riporta l'attenzione sul compito specifico che Evreinov si è prefisso in questa sezione dell'indagine, ovvero comprendere da cosa dipenda la suggestione dell'arte. L'autore va alla ricerca di una definizione del concetto proprio (*sobstvennyj*) o sostanziale (*suščestvennyj*)⁵² di arte, una definizione che poggi sull'elemento 'specifico' (*specifikum*) 'differenziale' della creazione artistica (parla di *determinirovanie*). La ricerca del *principium individuationis* del linguaggio artistico è quindi anticipata da una premessa che si snoda per tutto il primo capitolo, in cui Evreinov dimostra che l'approccio 'polilaterale' per studiare il fenomeno dell'arte non è produttivo per fondare una nuova estetica scientifica. Cogliere lo 'specifico' dell'arte corrisponde a un compito secondo l'autore mai risolto⁵³ ma ineludibile, visto il carattere ambiguo del concetto di arte.

Il tentativo di Evreinov non è isolato nel contesto dell'epoca. Già dalla fine dell'Ottocento il problema dell'identità del concetto di arte aveva impegnato la riflessione di non pochi intellettuali, che si erano in vario modo preoccupati di formulare definizioni più o meno oggettivamente 'specifiche' di questo concet-

⁵¹ In particolare, l'atteggiamento critico di Osvjaniko-Kulikovskij è per Evreinov dogmatico e aprioristico. Parlando del riconoscimento dell'opera d'arte scrive infatti: "è possibile una classificazione corretta del fenomeno oggetto di studio senza uno studio preliminare della natura del fenomeno? [...] È assolutamente possibile, se solo questo fenomeno ci è sufficientemente familiare, se di lui possediamo già qualche informazione" (Osvjaniko-Kulikovskij 1907a: 21). Ovvero Osvjaniko-Kulikovskij, a differenza di Evreinov, non va alla ricerca dello 'specifico' della creazione artistica, ma si arresta davanti a una sorta di 'antefatto empirico': per sapere che un'opera è opera d'arte è sufficiente che altri prima l'abbiano così giudicata. Secondo questa visione, noi 'assimiliamo' un giudizio critico preesistente e consolidato, restando così sotto l'influenza di quelle 'suggestioni indotte' contro cui Evreinov puntava il dito nella prefazione. Ciò è evidentemente in antitesi rispetto all'impostazione promossa da Evreinov.

⁵² Evreinov usa talora l'aggettivo *sobstvennyj* ('proprio'), talora l'aggettivo *suščestvennyj* ('sostanziale'). Si immagina pertanto che intendesse per questi una definizione *strutturale* del concetto di arte, invece che una definizione funzionale, o analitica.

⁵³ Già Miklaševskij registrava la stessa grave lacuna nel campo della scienza dell'arte (Miklaševskij 1924: 10).

to. La ricerca dello ‘specifico’ corrisponde più precisamente al tentativo di voler descrivere l’arte come un fenomeno caratterizzabile in modo univoco all’interno di un quadro teorico. Secondo l’autore, l’arte come fenomeno necessita infatti di essere fondato razionalmente da un punto di vista teorico, per questo intraprende la sua indagine con una decostruzione dei ‘valori’ su cui è stata finora identificata. Il desiderio di dare un fondamento scientifico alla propria teoria, di farle acquisire dignità scientifica, è del resto una caratteristica che Evreinov eredita ancora dagli anni prerivoluzionari, come dimostrano i frequenti parallelismi tra le ricerche sulla teatralità e leggi della biologia nel *Teatro nel mondo animale. Del significato della teatralità dal punto di vista biologico (Teatr u životnych. O smysle teatral’nosti s biologičeskoj točki zrenija)* o ancora come dimostra il forte interesse per la nozione di istinto (teatrale e di trasfigurazione dall’*Apologia* al *Teatro per sé*) e le pionieristiche ricerche di inizio secolo sui fondamenti istintuali della psicologia umana.

Il concetto di ‘specifico’ (*specifikum*) dell’arte è in Evreinov omologo a quello di ‘essenza’ (molto spesso impiega con valore sinonimico il termine *suščnost’*) ed è in contraddizione con i postulati teorici della critica sociologica di ispirazione marxista⁵⁴. In realtà per Evreinov, come vedremo, lo ‘specifico’ dell’arte è un problema teorico che rientra nella più ampia questione della relazione tra arte e cultura, e di conseguenza tra arte e scienza. La necessità di definire lo ‘specifico’ mostra antecedenti negli anni precedenti, come si vede dal dibattito sull’arte sulle riviste di cultura nella seconda metà degli anni Venti. Tra questi ricordo la posizione di V. Sezeman che esprimeva, non diversamente da Evreinov, la necessità di un rinnovamento nella ricerca sull’estetica, che era stata troppo settorializzata. L’appello scaturiva dall’insoddisfazione per la persistente mancanza di una risposta valida in merito allo ‘specifico’, ovvero, per Sezeman, in merito a cosa è *strutturalmente* la forma estetica⁵⁵.

Nella ricerca di un principio di specificazione del linguaggio artistico che Evreinov intraprende si può intravedere un approccio di tipo proto-strutturale, simile a quello enunciato da Sezeman: è infatti il coerente proseguimento della linea avviata con gli studi di filosofia del teatro, dove era la teatralità (*teatral’-*

⁵⁴ Scrive infatti Vološinov: “Questa concezione dell’essenza dell’arte è, come abbiamo detto, fundamentalmente in contraddizione con i fondamenti del Marxismo”. Il concetto di ‘essenza’ esclude dai metodi di studio dell’arte qualsiasi forma di ‘immanentismo’, per cui, scrive ancora Vološinov, una giusta teoria dell’arte “può essere soltanto una *sociologia dell’arte*. Nessun compito immanente è lasciato nella sua giurisdizione” (Vološinov 1987: 95). Questo libro, così come *Marxismo e filosofia del linguaggio* (1929) è stato attribuito a M. Bachtin, il quale avrebbe sostanzialmente scritto l’opera o avrebbe influenzato molti dei suoi contenuti (circa questa attribuzione si veda, tra gli altri, *Ivi*: 7-8).

⁵⁵ “Né le ricerche dei formalisti nel campo della poetica, né i lavori di Vel’flig e la sua scuola di teoria delle arti figurative hanno ancora dato una risposta alla domanda: in cosa è la sostanza, in cosa consiste la base materiale dell’immagine estetica in genere [...] solo su questa base concreta può essere costruita un’estetica scientifica” (Sezeman 1927: 190).

nost') il principio di specificazione dell'arte teatrale, il suo 'specifico' strutturale. Se però prima si riferiva solo al teatro, ora egli cerca una visione organica dell'arte *tout court* e la definizione teorica di un'essenza strutturale che sia ascrivibile a ogni dominio del linguaggio artistico. Egli cerca insomma una legge universale per descrivere una teoria dell'arte che non sia settoriale, ma organica e onnicomprensiva. Lo stesso approccio onnicomprensivo allo studio teorico dell'arte verrà più tardi difeso da Bachtin, in una forma espositiva imparagonabilmente più lucida e concreta⁵⁶.

Nella *Rivelazione dell'arte* la necessità di una specificazione del concetto di arte è quindi data in primo luogo dall'osservazione della sua prassi d'uso:

Il concetto di arte è eccessivamente vasto: esprimendo capacità, agilità, completezza tecnica, abilità, destrezza, infine artigianato che diventa maestria, questo concetto, usato anche per indicare la contrapposizione tra creazione ad opera dell'uomo e non (ovvero, frutto della natura), richiede chiaramente una differenziazione ulteriore, visto che in senso lato è applicabile a pressoché tutta l'attività umana: con lo stesso diritto si può parlare dell'arte medica e militare così come dell'arte della mistificazione⁵⁷.

La necessità è data anche dal fatto che se non si concorda prima sulla natura del fenomeno sarà impossibile avvalersi di un metodo comunemente accettato per la critica e la teoria dell'arte. Questo secondo motivo accomuna la riflessione di Evreinov a quella di Šmit, teorico del metodo sociologico-formale, il quale, nel 1928, aveva denunciato la stessa falla nell'approccio marxista allo studio dell'arte, e in particolare nell'approccio marxista secondo Plechanov⁵⁸. Evreinov si fa quindi megafono di una 'parola nuova' e per giustificare la necessità della sua operazione esplora difetti e paradossi degli orientamenti critici più in auge in Russia tra gli anni Dieci e l'inizio degli anni Trenta, periodo in cui si avvicendarono e si sovrapposero avanguardie artistiche, letterarie e critiche, alle quali egli stesso aveva preso vivamente parte prima di emigrare. Evreinov seleziona come bersagli-interlocutori della propria requisitoria il metodo forma-

⁵⁶ Bachtin sostiene le stesse posizioni difese da Evreinov nella *Rivelazione dell'arte* rispetto al metodo di studio teorico delle arti singole, che non deve ignorare i principi dell'estetica generale. Il discorso di Bachtin è orientato a sottolineare la dipendenza della poetica dalle leggi generali dell'estetica (diversamente da come pretendono di fare gli studi di poetica del periodo). La poetica, se priva di fondamenti filosofici generali, diviene una scienza opinabile (Bachtin 1975: 8-9).

⁵⁷ “Понятие искусства чрезмерно широко: выражая умение, ловкость, техническое совершенство, навык, сноровку, наконец ремесло, ставшее мастерством, это понятие, употребляемое вдобавок еще ради противопоставления рукотворного создания – нерукотворному, (то есть, природе), явно требует дальнейшей дифференциации, т.к. в широком смысле, оно применимо чуть не ко всей человеческой деятельности: можно с таким-же правом говорить о военном и врачебном искусстве, как и об искусстве мистификации” (Evreinov 2012: 155).

⁵⁸ Šmit 1928, cit. in Andrusskij 1930: 79. Proprio per questa sua posizione critica verso il marxismo più ortodosso Evreinov lo etichetta a più riprese come 'eretico'.

le, l'ideologia marxista in materia d'arte degli anni Venti e il freudismo (ovvero Freud e i sostenitori dell'interpretazione psicoanalitica dell'arte). La motivazione a questa scelta occupa un gran numero di pagine e un complesso di labirinti tematici e argomentativi, che cercheremo qui di ordinare.

Innanzitutto, prima di svolgere una critica dei metodi di analisi dell'opera d'arte sopra evocati, Evreinov si cimenta in un singolare esercizio di verifica, che definisce, descrittivamente e simbolicamente, *ekzerzis*⁵⁹: Evreinov mette uno a uno alla prova i tre orientamenti scelti, applicandoli come metodi di lettura critica del pamphlet *Che cos'è l'arte?* di Tolstoj, testo che secondo l'autore è da considerarsi un'autentica opera letteraria e non un saggio critico. L'esito di questo esperimento è che alla luce di tutti e tre gli orientamenti di studio risulta riconfermata la sua ipotesi critica che lo scritto di Tolstoj sia un'autentica opera letteraria e non un'opera di saggistica (Evreinov 2012: 162-268)⁶⁰. Ciò sta a dimostrare che ogni scuola di pensiero offre una spiegazione di una realtà specifica che esiste all'interno dell'opera d'arte, dove però queste 'date realtà' (*dannost'*) convivono simultaneamente: schematizzando in modo sommario, il formalismo si occupa della forma, il marxismo del significato sociale e storico, il freudismo del valore psicologico.

Questa ripartizione dei compiti fa presupporre a Evreinov, non senza provocazione, che per avere una teoria dell'arte compiuta e pienamente soddisfacente che si occupi di ogni aspetto di un'opera, senza privilegiarne alcuni a detrimento di altri, si debba solo procedere alla combinazione e alla sintesi di questi tre orientamenti, a una loro reciproca inclusione (Evreinov 2012: 226). Questo sarebbe tuttavia un esperimento fallimentare. Infatti, sostiene, per via dell'esaspe-

⁵⁹ La scelta del termine *ekzersis* non è casuale. Il termine contiene infatti una connotazione d'uso precisa, che si riferisce non a una generica esercitazione, ma agli esercizi di carattere musicale, ritmico, o di danza.

⁶⁰ È interessante che Evreinov, a suffragio di questa tesi, rievochi qui la disputa sul metodo formale svoltasi il 6 marzo 1927 a Leningrado (Evreinov 2012: 170), dove uno Šklovskij evidentemente contagiato dalla retorica bolscevica in materia letteraria, proprio sull'esempio di Tolstoj mostrava che un preciso impegno sociale dell'autore ispirato all'attualità erano condizioni indispensabili affinché egli potesse dar vita a una nuova forma artistica. La disputa si tenne nell'edificio dell'istituto Tenišev e vide contrapporsi esponenti dell'OPOJAZ e il gruppo dei marxisti leningradesi. Per i metodi polemici, il dibattito ricordava gli interventi pubblici degli scrittori e critici della rivista "Na postu" (organo letterario principale della RAPP) e dei futuristi. Per la prima volta si dichiarò come l'OPOJAZ avesse modificato la sua posizione originaria. Tra i relatori erano presenti Tomaševskij, Gorbačev, Šklovskij, Deržavin, Ejchenbaum, Jakovlev, Tynjanov e altri. I testi degli interventi non si sono conservati, tuttavia è noto che L. Sejfullina si pronunciò sull'approccio superficiale e mortifero dei formalisti alla letteratura e sulla poca serietà delle argomentazioni di Šklovskij. Nel suo intervento, il teorico dello straniamento aveva fatto cenno alla motivazione storica sottesa al cambiamento delle posizioni dell'OPOJAZ: la critica contemporanea rivolgeva ora l'attenzione principalmente alla tematica dell'opera d'arte. L'articolo *In difesa del metodo sociologico (V zašitu sociologičeskogo metoda)*, variante scritta della sua relazione, fu pubblicato dal "Novyj Leť" (III, 1927: 20-25). Si veda in merito anche Evreinov 2012: 632-633.

rato monismo concettuale nel metodo che ognuna di queste tre scuole applica e a causa della loro aspirazione a monopolizzare la 'verità ultima' sull'arte, si otterrebbero solo tendenziosi tentativi di sintesi e compromessi ambigui. La via della combinazione porterebbe a un esito ancor più inconsistente, tanto più che ognuna di queste dottrine presenta di per sé lacune e incongruenze. Egli le ha comunque scelte come bersagli della sua requisitoria in considerazione del fatto che, oltre a essere comparse in Russia più o meno nello stesso momento, si trovano "al centro di tutto il mondo colto dell'epoca" (*Ivi*: 226).

4.4.2. Pensiero critico e memoria come segno di un'identità intellettuale

Come si può spiegare l'immane sforzo critico che l'autore si appresta a svolgere e in cui rientra l' 'esercitazione' (*ekzersis*) intrapresa sul saggio di Tolstoj? Nei primi anni Trenta (e questo capitolo, se si deve dedurre dalle date dei riferimenti, viene scritto tra il 1935 e il 1937) diversi intellettuali e filosofi europei rivolgono la propria riflessione verso la teoria dell'arte e il pensiero estetico in genere. Si tratta di uno scenario di particolare fermento (in Francia con il surrealismo e l'eredità filosofica di Bergson⁶¹, a Praga con il poetismo di K. Teige⁶² e qualche anno a seguire lo strutturalismo di J. Mukařovský⁶³) che tuttavia Evreinov non considera. Egli sceglie invece di trarre dal formalismo, dal marxismo e dal freudismo le basi per costruire un pensiero nuovo e più efficace per spiegare il mistero dell'arte.

L'operazione di Evreinov appare anacronistica perché, sebbene tutte e tre le scuole avessero lasciato situazioni critiche aperte, riprese in seguito da altri studiosi⁶⁴, egli ne parla come se si trattasse di fenomeni ancora presenti, partecipando perciò 'in differita' a quelle dispute tra marxismo e formalismo e tra marxismo e freudismo che in realtà avevano già avuto luogo in Russia qualche anno prima⁶⁵. Il senso profondo di questo capitolo è quindi un altro: in questo

⁶¹ 'Bergsonismo' è l'etichetta che G. Deleuze utilizzò per riferirsi al contesto generale delineatosi in Francia, tracciato dalla ricezione e dall'elaborazione delle teorie più importanti di Bergson. Nel suo libro, dedicato alla risistemazione di questa eredità filosofica, Deleuze considera la teoria della durata e della memoria e il metodo dell'intuizione come i punti più incisivi della riflessione di Bergson, cf. Deleuze 1983.

⁶² Il primo manifesto del poetismo praghese è del 1923, il secondo è del 1928, cf. Teige 1982.

⁶³ Jan Mukařovský (1891-1975) fu esponente autorevole dello strutturalismo ceco nei primi decenni del Novecento e membro del circolo linguistico di Praga.

⁶⁴ Oltre ai successivi sviluppi dell'eredità del formalismo nello strutturalismo francese e alla rinnovata fortuna che questo metodo incontrò negli anni a venire in alcuni suoi interpreti e continuatori, tra cui anche la scuola semiotica tartuense di Lotman, una delle prime eco fu il Circolo linguistico di Praga e di conseguenza la tradizione strutturale ceca. Rispetto a questa continuità, osserva S. Corduas, l'estetica strutturale Mukařovský comincia proprio "là dove l'indagine formalistica s'era arrestata" (Mukařovský 1966: 21).

⁶⁵ Dal fronte marxista Trockij e Bucharin furono tra i primi a levare voci contro il formalismo, successivamente critiche provennero dai teorici del LEF O. Brik e A.

‘sguardo retrospettivo’ l’autore esprime un rapporto culturale profondo con la Russia e col proprio passato, manifesta un desiderio di continuità intellettuale e di dialogo con realtà in parte superate, non diversamente da come fecero altri intellettuali russi in esilio nello stesso periodo. Nel caso di Evreinov la continuità intellettuale viene vissuta attraverso il proprio coinvolgimento nel dibattito con orientamenti e scuole critiche che, come la critica marxista-leninista degli anni Venti al formalismo, o erano già decadute e superate o non entravano più nell’‘attualità critica’ dell’epoca. Evreinov era peraltro ben a conoscenza di scrivere in un momento di *post mortem* conclamata per queste ‘scuole’ (in particolare per quanto riguarda quelle di area russa), un momento storico in cui la loro repressione si era già consumata⁶⁶. Le critiche di Evreinov possono essere lette in relazione a ciò che il filosofo e sociologo emigrato F. Stepun affermava riguardo al problema del funzionamento della memoria della propria nazione per gli intellettuali emigrati. Sostiene Stepun che la ‘memoria’ esprime un rapporto pacificato col passato, per cui non è pertinente parlare di ‘memoria’ del passato per chi vive in emigrazione (1962: 101):

la memoria è silenzio, è unione di tutte le contraddizioni, pace [...]. La memoria non discute col tempo, mentre il pathos dell’emigrazione è in disputa con lui [...] l’emigrazione non vuole ricordare il passato, lei nel passato vuole viverci.

Non si tratta della ‘rivivificazione’ di una memoria del passato, è il passato stesso che si estende nel presente della coscienza critica dello scrittore emigrato. Si tratta allora di un modo particolare in cui il passato *funziona* nella ‘memoria’ dell’intellettuale emigrato. Questo tipo di sguardo retrospettivo sulla Russia è stato interpretato da G. Sternin come ‘esperienza di autoconoscenza’⁶⁷, momento culminante di una rideterminazione di sé nello spaesamento esistenziale in cui viveva l’intellettuale emigrato all’estero, che operava in una dimensione sfalsata rispetto a quella originaria. La volontà di *riproiettarsi* in un passato culturale come espressione della particolare esperienza di ‘memoria’ per lo scrittore emigrato e il fatto di *utilizzare* questo avvicinamento per

Arvatov, e ancora da Lunačarskij, Medvedev, Sezeman. Questi ultimi due tentarono la sintesi dei due orientamenti mediante la teorizzazione del metodo sociologico-formale, conosciuto anche con l’acronimo di *forsocy*. La disputa si interruppe nel 1929, quando stavano per convergere le due correnti di Medvedev e Tynjanov sul problema dei rapporti tra fatti ‘interiori’ letterari, e fatti di vita ‘esteriori’, ovvero i fattori ‘extra-estetici’.

⁶⁶ L’autore mostra di conoscere bene l’intera vicenda del formalismo come scuola, il suo periodo di declino, il periodo delle ritrattazioni e delle autocensure, come mostra per altro il riferimento all’articolo *Monumento a un errore scientifico* (*Pamjatnik naučnoj ošibke*), pubblicato su “Literaturnaja Gazeta” del 31 marzo 1936. In questo articolo Šklovskij pronuncia la sua abiura del formalismo, tuttavia Evreinov, che scrive negli stessi anni, si rivolge ai formalisti come se questi fossero ancora nel pieno della loro attività.

⁶⁷ Il termine ‘conoscenza di sé’ o ‘autoconoscenza’ (*samopoznanie*) viene mutuato da F. Stepun, che lo aveva utilizzato molti anni prima per definire in altri termini lo stesso fenomeno (Sternin 1994: 27).

ridefinire una propria identità intellettuale nel presente inquadra doverosamente l'articolato 'esercizio' critico di Evreinov. Illuminate queste pagine di una luce che vede il testo dentro il suo contesto, dove si riscontrano dinamiche comuni nell'atteggiamento culturale degli emigrati russi della prima ondata, vediamo quale è il giudizio che Evreinov formula su ciascuno di questi metodi e quale, il suo recupero.

Il rapporto intellettuale che Evreinov mostra di avere verso le posizioni dei formalisti dell'OPOJAZ si rivela particolarmente ambivalente e conflittuale. La critica che Evreinov muove al formalismo appare anzitutto come un singolare tentativo di autoriabilitazione, attraverso il confronto delle polarità concettuali espresse dal termine 'trasfigurazione' (*preobraženie*) di proprio conio⁶⁸ e 'straniamento' (*ostranenie*), enunciato da Šklovskij. Evreinov si trova ossessionato da ciò che lui ritiene essere un plagio da parte dell'illustre teorico del metodo formale, per questo ingaggia una disputa con lui, rivendicando il primato cronologico e la paternità (si può parlare di *intellektual'naja sobstvennost'* nel senso di proprietà intellettuale) di idee ed espressioni. In particolare Evreinov denuncia l'appropriazione posteriore da parte di Šklovskij di due concetti: in primo luogo quello di 'trasfigurazione' e in secondo la concezione dell'opera d'arte come 'forma pura', che Evreinov aveva espressa, già in questi termini, in un'inchiesta intitolata *Dove stiamo andando? (Kuda my idem, 1910)*, poi ripubblicata nel 1912 all'interno della prima edizione del suo *Teatro in quanto tale*. Egli dedica quindi qualche pagina all'argomento (si veda Evreinov 2012: 236-239)⁶⁹.

⁶⁸ Circa la presunta appropriazione del termine da V. Solov'ev cf. *supra*, § 2.1.2, nota 39.

⁶⁹ La polemica con Šklovskij non si esaurisce in queste rivendicazioni, ma ripercorre vicende intere, come ad esempio quella sul 'caso' della *pièce* *Ciò che più importa*. L'attacco a Šklovskij da parte di Evreinov deriva forse dal fatto di ravvisare nelle parole del formalista una più chiara spiegazione di ciò che egli intendeva nelle complesse perifrasi del *Teatro in quanto tale*. L'autore entra nuovamente in polemica con Šklovskij più avanti nel trattato (cf. Evreinov 2012: 524-525), quando per rafforzare la propria tesi si appoggia a Miklaševskij, il quale aveva riscontrato un'analogia sostanziale tra i concetti di 'trasfigurazione' e 'straniamento': "il procedimento – piuttosto pesante – dello 'straniamento', non rappresenta in sé nulla di nuovo [...] Evreinov aveva inteso qualcosa di molto simile col proprio termine di 'trasfigurazione'" (Miklaševskij 1925: 14-15). Tuttavia, la questione viene solo accennata dal critico, che non si addentra in un confronto più approfondito. Questo probabilmente si spiega col fatto che all'epoca le idee di Evreinov restavano più a un livello di enunciazione aforistica, mentre non avevano ricevuto una sistematizzazione in un quadro teorico più ampio e circostanziato, come nella *Rivelazione dell'arte*. Ora però, soffermandoci sul confronto tra il concetto di 'trasfigurazione' di Evreinov e quello di 'straniamento' si vede che in realtà si tratta di due concetti sì vicini, ma anche distinguibili l'uno dall'altro. Innanzitutto la 'trasfigurazione' è per Evreinov alla base un istinto, mentre lo 'straniamento' è una strategia, un procedimento tecnico, un'operazione razionale ("procedimenti dell'arte sono lo 'straniamento' delle cose e una forma resa complicata, che aumenta la difficoltà e la lunghezza della percezione, poiché il processo di ricezione nell'arte è fine a se stesso e deve essere prolungato", Šklovskij 1983: 15). Inoltre, se Evreinov si limita a insistere sul processo di

Nella sua critica del concetto di ‘straniamento’ come percezione nuova dell’oggetto l’autore respinge l’idea della percezione del dato artistico come frattura. Evreinov si chiede a cosa possa servire nell’arte “il percepire l’oggetto in modo *nuovo*” e propone di ampliare la prospettiva, dicendo che l’arte deve dare una percezione *a fianco* dell’oggetto, *insieme e attraverso* l’oggetto, deve quindi rimandare ad altro, suggestionare e rivelare. In ciò Evreinov sembra sottintendere una concezione di tipo associativo dell’arte, mentre non accoglie l’idea šklovskijana di percezione come ‘visione’:

Ma dove ci conduce ‘il percepire in modo nuovo un oggetto’? *Quale significato* è collegato a questa percezione dell’oggetto? E poi, cosa persegue l’arte che crea una percezione dell’oggetto tale come se fosse vista come per la prima volta? Se questo ci rivela qualcosa a fianco dell’oggetto stesso (al lato di esso, *attraverso* di esso) allora tutto va benissimo e i formalisti siano benedetti in qualunque modo! Ma se essi ci dicono che non li riguarda affatto l’uso che facciamo della ‘nuova percezione’ dell’oggetto, che questo si trova fuori dall’ambito dell’arte, il *contenuto* della quale [...] è interamente racchiuso nella ‘somma dei procedimenti stilistici’, dove per altro, precisa Šklovskij, ‘si trova l’anima’, noi riceviamo l’impressione di una tale angustia nell’approccio *professionale* all’arte, che al suo interno il buon senso non trova semplicemente niente da fare⁷⁰.

La costruzione di questa critica è molto articolata e fa ricorso a una scrittura di tipo mimetico: Evreinov ricrea frammentariamente la controversia che vide il formalismo bersaglio della critica di orientamento marxista durante gli anni Venti. Così egli rimette in campo, confrontandole, una critica di parte marxista al formalismo (Juffe) e una “critica estetica di emigrazione” (*sic*) al formalismo (Sezeman). La critica del formalismo coinvolge una serie di problemi correlati, ovvero la concezione del rapporto che intercorre tra arte e cultura e in genere il ruolo delle categorie extra-estetiche nell’opera d’arte. Probabilmente Evreinov utilizza le citazioni dei critici marxisti sia per rafforzare la sua stroncatura del formalismo, sia per restituire l’impressione di un contesto di diatriba, in cui vuole inserirsi senza far emergere la propria voce.

trasformazione dell’apparenza visiva di un oggetto estetico e di cambiamento dello stato interiore in chi lo contempla, Šklovskij sofferma l’attenzione sull’effetto di *complicazione* del processo di percezione estetica.

⁷⁰ “А куда ведет нас ‘ощущение по новому’ вещи? Какой смысл связывается с таким ощущением вещи? И стало быть, что преследует искусство, создающее ощущение вещи, как-бы впервые увиденной? Если это нам что-то открывает *помимо* самой вещи (с нею вместе, *через* нее), то тогда все обстоит благополучно и да будут всячески благословенны формалисты! Но если они говорят нам, что их вовсе не касается, какое мы сделаем употребление из ‘ощущения по новому’ вещи, что это вне искусства, *содержание* которого [...] целиком заключено в ‘сумме стилистических приемов’, причем ‘душа сюда-же’ – уточняет В. Шкловский, мы получаем впечатление такой узости *профессионального* ‘подхода’ к искусству, в границах которого просто нечего делать здравому смыслу” (Evreinov 2012: 231).

In questo contesto si osserva che per contenuti la critica di Evreinov non è vicina al marxismo, perché non rivendica con altrettanta fermezza l'importanza delle categorie extra-estetiche; nonostante questa differenza Evreinov condivide coi teorici marxisti la stessa convinzione di base: imputa al formalismo una grave 'restrizione' del campo visivo inquadrato dall'obiettivo di analisi. I critici marxisti vedono questa 'restrizione' nella concezione formalista dell'opera d'arte come realtà conchiusa e slegata dal più ampio contesto della storia.

L'accusa che generalmente muovevano al formalismo era quella di mostrare una concezione troppo limitata del fatto artistico, di disconoscere le categorie extra-estetiche (cioè le condizioni e i rapporti economici e sociali) come elemento da considerarsi nell'analisi dell'opera d'arte, dissociando così completamente l'opera dai fattori extra-testuali, dalla società e dalla storia. Come scrive M. Costa, i formalisti ottengono come risultato "la dissoluzione del discorso storicamente determinato in un congegno di meccanismi formali in cui le 'strutture' e i 'significati' non rimandano mai a un 'fuori' reale", per cui "la vocazione autentica del formalismo è sovrastorica" (Gunther 1975: 12)⁷¹.

Ma qual è, invece, il paradosso del formalismo secondo Evreinov? Per una trasversale analogia di vedute col marxismo, la 'restrizione' che Evreinov rimprovera ai formalisti non è di carattere storico o sociale, ma metodologico e psicologico. Ciò che Evreinov obietta al formalismo – e in primo luogo a Šklovskij – è la concezione fortemente limitativa di arte, considerata solo come espressione della maestria tecnica (*masterstvo*), "somma dei procedimenti stilistici", non come qualcosa di più enigmatico che invece li trascende, mediante l'intervento di meccaniche ultrarazionali. La critica formale creerebbe insomma una scorretta tautologia di arte e maestria (*masterstvo*), una concezione limitante che porta a risultati poco illuminanti, se dell'arte si vuole

⁷¹ La disputa marxismo-formalismo si consumò principalmente in Russia durante gli anni 1923-1929. I critici di parte marxista svilupparono posizioni che erano state enunciate prima da Plechanov, il quale aveva già sostenuto la dipendenza delle teorie estetiche dalla vita sociale e aveva promosso la subordinazione della libertà dell'arte all'imperativo di dover migliorare la realtà sociale (Plechanov 1922a: 7-10). Successivamente vari critici marxisti espressero in forme diverse un'idea critica sostanzialmente omologa: Juffe accusava i formalisti di essere un prodotto del 'realismo industriale', di non considerare nell'opera d'arte tutto ciò che sta al di fuori di essa e di dimenticare che il tipo stesso di approccio analitico che si adotta è determinato dall'ambiente sociale: "il formalista [...] perde di vista il fatto che lo stesso approccio e il carattere di questa attenzione è definito da un ambiente culturale [...] al di fuori dell'attenzione sociale un'opera è fuori dalla cultura, è un oggetto fisico anonimo" (Juffe 1925:15). Altri, come P. Medvedev, muovevano ai formalisti l'accusa di considerare l'arte come un "fatto esterno alla coscienza soggettiva", di considerarla quindi come un evento svincolato dal contesto ideologico e dalle sue relazioni sociali (Gunther 1975: 131). Dei numerosi interventi e articoli di orientamento marxista inerenti a questa disputa col formalismo in traduzione italiana sono stati pubblicati giudizi di Trockij, Bucharin, Medvedev, Lunačarskij, Brik, Arvatov, Konrad in Günther 1975. Altri ancora vennero pubblicati sulla rivista "Rassegna Sovietica" (Di Salvo 2006: 2).

cogliere il mistero⁷². Identificando l'arte nelle sue qualità formali (per dirla con Ejchenbaum, impostando il discorso critico in modo che il concetto di forma cominci "a poco a poco a coincidere per noi con quello di letteratura in quanto tale, col concetto di fatto letterario", Todorov 2003: 47), il formalismo incorrerebbe quindi in quello stesso errore metodologico che in modo diverso commetteva – abbiamo visto – anche Tolstoj⁷³, quello di assumere una delle sei categorie (scelta tra bellezza, bene, verità, forma, idea-significato e ispirazione) a principio identificativo dell'opera, senza scandagliare nulla delle sue motivazioni e strutture psicologiche più profonde:

L'arte non è inevitabilmente determinata dalla perfezione della forma. E la forma, quando è raffinata, a volte non solo non ci avvince, ma al contrario ci opprime, allorquando non è data per esprimere ciò che si nasconde oltre la forma, quando limitandosi a se stessa, la forma non è quel qualcosa attraverso cui risulta così dolce per ciascuno a modo proprio penetrare⁷⁴.

Evreinov riesce solo parzialmente a spiegare che il paradosso del formalismo è quello di non occuparsi in realtà dell'arte "nel senso più alto del termine" (*v vysšem smysle etogo slova*), perché non ne coglie il mistero, il suo "autentico retroscena"⁷⁵. Secondo Evreinov, il metodo degli *opozjacy* si ferma a una accuratissima descrizione dei fenomeni 'formali' dell'opera d'arte, a una metodica indagine del tessuto anatomico del prodotto artistico, senza però svelare i meccanismi segreti che presiedono al suo potenziale di suggestione, o a cosa si deve l'effetto ipnotico e magico che l'arte produce e che la fa essere tale. In altre parole il formalismo pecca di totale mancanza di interesse per la psicologia della creazione in senso stretto. Evreinov pertanto non condivide il forte anti-psicologismo del metodo formale, l'elusione di un'indagine nei territori della psiche e delle motivazioni emozionali. Infatti, ciò che egli intende per *masterstvo* è la limitazione dell'indagine al significante, che è analizzato svincolatamente da altri fattori.

⁷² Per procedere a una dimostrazione dell'infruttuosità del metodo formale, Evreinov procede allo scopo alla lettura di passi di saggi critici di Šklovskij dedicati a *Re Lear* (cf. Evreinov 2012: 237-238).

⁷³ Tolstoj, come abbiamo già visto nel precedente paragrafo, identificando l'arte con il principio morale, perveniva automaticamente a una visione ultrapessimistica su tutta l'arte post-rinascimentale, una conclusione secondo Evreinov impropria perché dettata da premesse improprie.

⁷⁴ "Искусство не непременно обусловлено мастерством формы [...] И изощренная форма порою нас не только не занимает, а прямо-таки угнетает, когда она не дана, чтобы выразить то, что за формой скрывается, когда, ограничиваясь сама собою, форма не нечто такое, через что так сладостно каждому по-своему проникнуть" (Evreinov 2012: 228).

⁷⁵ Come Evreinov suggerisce nelle perifrasi introduttive, i teorici formalisti non fanno ciò che lui, invece, si augura di realizzare nella *Rivelazione dell'arte*, dove "passo dopo passo si scopre il vero risvolto dell'arte nel senso più alto del termine (шаг за шагом вскрывается подлинная 'подоплека' искусства, в высшем значении этого слова", *Ivi*: 227).

Questi altri fattori cui allude, vedremo nel paragrafo successivo, sono costituiti dalla particolare prospettiva psicologica dell' 'Io archetipico' (*iskonnoe Ja*).

Il punto di vista critico di Evreinov coincide in parte con quello espresso più recentemente da uno studioso in merito alla disputa marxisti-formalisti: muove al formalismo la medesima obiezione che ha evidenziato M. Costa, un'obiezione di stampo prettamente marxista. Egli scrive infatti che "né strutturalismo né formalismo possono in alcun modo servire a comprendere lo 'specifico' dell'arte", il quale "deve essere definito a partire dalla distinzione del significato specifico dell'arte rispetto al significato specifico dei significati umani" (Gunther 1975: 12). Si deve osservare tuttavia che anche Evreinov, inavvertitamente, si rende autore di un paradosso. Infatti, nella sua ricerca di un valido principio di specificazione del linguaggio artistico che impedisca di analizzare le forme artistiche come un insieme di significanti e renda conto dell'enigma e della suggestione dell'arte autentica, egli si fa influenzare dal presupposto base del formalismo come scienza della poetica, cioè l'individuazione di un dato strutturale, l'elemento – o la serie degli elementi – che strutturalmente sono connaturati al linguaggio artistico. Per i formalisti si trattava della 'letterarietà', un complesso di meccanismi e forme che determinano la specificità del linguaggio artistico ovvero poetico, rispetto a quello ordinario, ovvero pratico. Scrive ad esempio Ejchenbaum (Todorov 2003: 42):

ciò che ci caratterizza non è il formalismo come teoria estetica e neppure la metodologia come sistema scientifico concluso, ma solo l'aspirazione a creare una scienza letteraria autonoma che si basi sulle specifiche proprietà del materiale letterario.

Come ricorda Ejchenbaum, anche per Jakobson l'oggetto della letteratura è la letterarietà (*Ivi*: 37). Parallelamente Evreinov è alla ricerca di un principio, di una legge strutturale (lo *specifikum*), mediante la quale riconoscere e spiegare la specificità del linguaggio artistico in quanto linguaggio ermetico e manifestazione enigmatica non completamente intelligibile dell'essere, insomma la sua specificità come linguaggio che trascende la perfezione formale ('arte oltre la maestria' o 'arte della super-maestria'). Si osserva ancora un'altra incongruenza da parte dell'autore: per opporsi all'indirizzo formalista si serve di termini e categorie (*masterstvo* ad esempio), che sono centrali nella sua teoria, ma che nella sua trattazione non ha ancora descritto e formalizzato.

La critica della concezione marxista dell'arte così come espressa dai teorici russi degli anni Venti sembra essere quella verso cui Evreinov mostra una relazione meno ambivalente, quella con cui *suppone* di condividere meno. Più avanti avremo invece modo di accorgerci di come egli abbia assimilato certi postulati del materialismo storico, poiché nel concetto di Io primordiale se ne possono intravedere e riconoscere echi indiretti. Il paradosso delle posizioni marxiste in materia di arte sembra dunque all'apparenza per lui molto semplice: scrive infatti Evreinov che se l'arte è ideologia e produzione (Lunačarskij)⁷⁶

⁷⁶ Scrive Lunačarskij (1924: 35 e 39): "secondo il marxismo in quanto teoria dello sviluppo della società umana, l'arte è una determinata sovrastruttura eretta sui rapporti di produzione". Rispetto a questa sovrastruttura a fondamento economico l'ar-

e quindi è una sovrastruttura determinata economicamente, la si deve accettare così come essa viene a formarsi spontaneamente, sulla base economica e storica che l'ha determinata, senza imporle dall'alto, come invece si fa, imperativi e prescrizioni che ne deformano l'essenza, che ne obbligano contenuti e forme. Questo bilancio critico sul marxismo, benché un po' ingenuo, è da vedersi come una valutazione piuttosto lucida e disincantata dei processi culturali in corso nel proprio paese.

Si giunge così alla disamina del metodo psicoanalitico nello studio teorico dell'arte. Per questo ultimo tema l'autore ricostruisce bozzettisticamente, così come aveva fatto per la sua critica al formalismo, frammenti di un dibattito teorico-culturale, in cui teorici di orientamento marxista (in particolare Vološinov, Voronskij, Grigor'ev e V.M. Friče) si erano pronunciati sulle dottrine di Freud come modalità di approccio allo studio dell'arte.

La critica del freudismo riveste un carattere meno spiccatamente anacronistico rispetto alla critica del metodo formale e della scuola marxista. Questo perché l'eredità degli insegnamenti freudiani è ben viva nel momento in cui scrive Evreinov (primi anni Trenta), sia nell'ambito della teoria dell'arte, sia in quello della metodologia della creazione artistica *stricto sensu* (vedi l'espressionismo e il surrealismo in Francia). Ciò è testimoniato nel testo dal fatto che nel 'dibattito virtuale' l'autore non si limiti a riportare le voci dei critici che scrivevano in Russia prima e dopo la Rivoluzione, ma includa le posizioni di un illustre intellettuale emigrato a Parigi, V. Vejdle, il quale, contemporaneamente a Evreinov, interviene sul rapporto tra freudismo e arte contemporanea pubblicando articoli sulla stampa russa a Parigi⁷⁷. Costituisce un fatto per altro anomalo che Evreinov non diffonda a sua volta le idee che espone nel trattato tramite gli stessi organi di stampa.

Questa parte dedicata alla disamina del freudismo come approccio teorico-critico all'arte (tema che, avverte l'autore, sarà trattato più accuratamente nel IV capitolo⁷⁸) si rivela particolarmente sofferta e mal costruita. L'impianto citazionistico è confusamente intrecciato e vede talora l'accostamento di più citazioni senza interventi connettivi dell'autore. All'interno di questo dialogo plurivocale e del mosaico citazionistico, l'autore tenta comunque di interpolare la propria riflessione critica, che cercherà di ricostruire. Evreinov conosce molto bene le teorie di Freud, di cui ha letto e assimilato non solo ogni pubblicazione uscita in

te può stare in due relazioni: la prima, come parte della stessa produzione industriale, quindi come 'produzione', la seconda, come 'ideologia', per cui l'artista è sempre un ideologo, ovvero, come scrive Lunacarskij, "è sempre tendenzioso, ovvero aspira a organizzare i propri materiali in base a uno scopo ben preciso".

⁷⁷ Si tratta per l'esattezza di due contributi, il primo *Psicoanalisi e letteratura* (*Psichoanaliz i literatura*), uscito su "Poslednie novosti" (30 settembre 1934), il secondo *Meccanizzazione dell'inconscio* (*Mechanizacija bessoznatel'nogo*), pubblicato su "Sovremennye zapiski" (LVIII, 1935). Si osserva che, in questi due articoli si ritrovano le stesse riflessioni sul freudismo che Vejdle ha espone nel suo ampio saggio di teoria dell'arte *L'agonia dell'arte* del 1937.

⁷⁸ Ovvero il capitolo IV, intitolato *La genesi dell'arte della super-maestria*.

traduzione russa ma anche alcuni originali⁷⁹), come ci attestano le pagine dedicate all'analisi del pamphlet di Tolstoj tramite il filtro dell'approccio psicoanalitico e quelle ancora dedicate all'argomento nel capitolo IV del trattato. Tuttavia nel terzo capitolo, per spiegare in cosa consista la concezione psicoanalitica dell'arte, Evreinov fa appello solo a fonti secondarie, utilizzando passi tratti dalla letteratura critica marxista e frammenti della lettura che il suo contemporaneo Vejdlé dà del freudismo (probabilmente anche perché concorda con la sua). Cerchiamo dunque di chiarire il contesto in cui si snoda questa 'critica' e le ragioni di una tale strutturazione degli enunciati, propri e citati.

Il metodo psicoanalitico di interpretazione e decodifica dell'arte che Evreinov rende oggetto di critica consiste nel fornire una serie di strumenti per risalire, mediante l'analisi dell'opera d'arte, al comportamento e alle motivazioni meno apparenti del suo autore. Ciò, secondo Freud e i suoi sostenitori, è fondamentale, dal momento che scoprire il comportamento e le istanze psicologiche profonde dell'artista dietro un sistema di segni artistici significa cogliere il dato in assoluto più importante dell'opera (Grigor'ev 1925: 232-233). In ambito russo, il difetto che i teorici marxisti riconoscono a questo indirizzo freudiano è, come si può immaginare, la concezione astoricistica dell'inconscio, che non è visto attraverso il prisma dello sviluppo storico-sociale⁸⁰.

Secondo i marxisti, questa visione parziale dei meccanismi psicologici genera, in sede analitica, la pretesa di astrarre la personalità dell'individuo artista dal suo contesto sociale (con il risultato di astrarre quindi l'opera dalla sua determinazione storica). In tal senso, la critica marxista al freudismo è indicativamente speculare alla critica marxista al formalismo, dove però era il testo (e non la psiche dell'artista) a ritrovarsi alienato dal fluire storico. D'altro canto, esiste in area russa una letteratura critica (sempre di orientamento marxista) che assimila la teoria psicoanalitica dell'arte e tenta di individuarne i punti di forza, che potrebbero essere applicati alla scienza letteraria. L'esponente più autorevole di questo indirizzo critico è Grigor'ev, il quale secondo Voronskij, fa un lucidissimo bilancio del lavoro freudiano come metodo di analisi per l'arte, di cui segnala le esagerazioni e individua i punti preziosi e utili⁸¹. Evreinov

⁷⁹ Ovvero, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (trad. it. *Tre saggi sulla teoria della sessualità*).

⁸⁰ V. Voronskij, *Frejdzizm i iskusstvo*, "Krasnaja Nov'", VII, 1925, p. 260 (cit. in Evreinov 2012: 263). Simile è l'obiezione che al freudismo muove il teorico del metodo di analisi sociologica V.N. Vološinov, per il quale in sede analitica devono categoricamente essere rigettati sia l'approccio formalista ("la feticizzazione dell'artefatto dell'opera artistica") sia l'approccio psicoanalitico, che soffre analogamente di una restrizione analitica "si restringe alla psiche del creatore o del contemplatore" (Vološinov 2000).

⁸¹ Per Grigor'ev si possono applicare allo studio della letteratura la categoria di subconscio dinamico, e il concetto di 'trasposizione', che descrive il modo in cui opera l'artista ("la teoria dell'inconscio dinamico [...] può portare chiarezza nelle intricatissime questioni di psicologia del processo creativo, nelle questioni di interrelazione tra opera e attività [...] Il compito dell'atto creativo [...] è esprimere l'inconscio evidente e più spesso quello nascosto in senso freudiano, l'atteggiamento dell'artista verso la

non commenta le posizioni marxiste che riporta e sembra servirsene solo per rafforzare la stroncatura che intende fare del metodo psicoanalitico. Si osserva però che la critica personale di Evreinov al freudismo tradisce un curioso e trasversale riallineamento con le riflessioni dei marxisti, sebbene dal punto di vista rovesciato della psicologia della percezione dell'opera: per Evreinov l'approccio freudiano compie il grave errore di confondere problemi di carattere psicologico, tesi a investigare il processo generativo dell'opera (psicologia della creazione) con problemi di valutazione e giudizio (psicologia della percezione, o della contemplazione) che invece hanno a che vedere con la decifrazione del significato del fenomeno. Infatti, prosegue, il giudizio che si formula su un'opera non dipende dalla consapevolezza che quell'opera sia il risultato di un certo meccanismo psicologico, ma solo dal modo in cui quell'opera risponde a certi nostri bisogni, al nostro Io, a un nostro ideale che si è andato formando, o autonomamente, o per trasmissione ereditaria dai nostri antenati. Questo ideale è determinato storicamente:

Assai interessante, certo, e anche istruttivo è imparare a conoscere le radici stratificate di un'opera d'arte, il suo *essere determinata* dal punto di vista della classe sociale, della religione o del genere, ma questo non ha nessun rapporto diretto con il giudizio che noi possiamo produrre di questa opera, in quanto opera d'arte [...]. Io apprezzo qualcosa non perché è stato creato secondo la legge di una data e non altra casuale necessità, quanto perché risponde ad alcuni miei bisogni, ad alcune esigenze del mio 'Io', a qualche *ideale*, sia esso desiderato da me stesso o consegnatomi in eredità dai miei lontani antenati. Questo ideale – essendo storicamente determinato – mi è caro in quanto genere di idea che, nella sua autonomia, non solo non tiene conto delle condizioni della propria origine e forma, ma giudica queste condizioni con il proprio giudizio, dall'altezza *ideale* della propria grandiosità⁸².

vita [...] l'artista lo esprime in maniera non sempre diretta [...] ma lo traspone in segni artistici, immagini, simboli e ritmo”). Grigor'ev interpreta il concetto formalista di 'procedimento' alla luce degli insegnamenti freudiani e persino l'arte realista (“la realtà effettiva, dal momento che si trova riflessa nel soggetto, è solo un procedimento per scoprire le intenzioni dell'artista. Il centro di gravità non è in questo riflesso” (Grigor'ev 1925: 232). Proprio per questi motivi l'artista è sempre un ideologo e mai un freddo osservatore della realtà.

⁸² “Очень интересно, конечно, и поучительно узнать о сословных корнях данного художественного произведения, о классовой его обусловленности, религиозной или сексуальной, но это не имеет никакого непосредственного отношения к нашей оценке данного произведения, как произведения искусства [...] Я ценю нечто не потому, что оно возникло по закону какой-то, а не иной казуальной необходимости, а потому, что оно отвечает каким-то моим нуждам, каким-то запросам моего 'Я', какому-то *идеалу*, желанному мною самим или доставшемся мне в наследство от моих далеких предков. Этот идеал, – будучи конечно исторически детерминирован, – мне дорог как такого рода представление, которое, в своей автономности, не только не считается с условиями своего возникновения и формирования, но еще судит об этих условиях своим собственным судом, с *идеальной* высоты своего величия” (Evreinov 2012: 265).

Dalla prospettiva rovesciata della percezione Evreinov esprime così, senza volerlo, una prossimità con le tesi marxiste, generalmente ostili alla dottrina freudiana come metodo di studio dell'arte. Non solo, si osserva anche che il punto di vista di Evreinov converge significativamente con quello sociologico avanzato da Vološinov, che nel saggio *Frejdizm. Kritičeskij očerk* (1927) aveva individuato proprio nello stesso punto un indice di debolezza del metodo freudiano (Vološinov 2000: 96):

Il secondo punto di vista si restringe allo studio della psiche del creatore, o del contemplatore (più spesso che no, eguaglia semplicemente le due). Per questo, tutta l'arte è esaurita dalle esperienze della persona coinvolta nella sua contemplazione o nella sua creazione.

È insomma proprio la vocazione 'riduttiva' del metodo psicoanalitico a condurre su una falsa strada, dal momento che, argomenta Evreinov, il livello di conoscenza che chi contempla l'opera d'arte acquisisce del processo generativo causale della creazione e il tipo di giudizio che dell'opera egli dà stanno tra sé in rapporto inversamente proporzionale:

Il problema dell'*origine* dell'arte, essendo di estrema importanza per *comprendere* la sua azione sulla nostra psiche, in nessun modo coincide con il problema del giudizio dell'opera d'arte [...] quanto meno noi capiamo *perché* ci piace una determinata cosa nell'arte, tanto meno ci rendiamo conto della sua origine e causalità, tanto più quest'opera ci appare meravigliosa, inconsueta, stupefacente e affascinante⁸³.

Per argomentare questa posizione Evreinov fa appello direttamente alla lettura che Vejdle dà del freudismo (che come abbiamo detto concorda con la sua), mentre non sfiora i punti più significativi e interessanti dell'argomentazione del teorico emigrato suo contemporaneo. Vejdle infatti cerca di capire come la psicoanalisi e i suoi metodi di terapia (non la psicoanalisi come approccio analitico all'arte) abbiano influenzato il modo in cui si fa arte, ovvero il modo programmatico in cui un gruppo di artisti in quegli anni intende e predispone il metodo di creazione ed elaborazione di materiali. Esempio eloquente di questo passaggio dalla teoria alla prassi artistica è per Vejdle il surrealismo francese, che ha incorporato nella propria idea di arte i metodi della psicoanalisi come metodo di analisi introspettiva. Facendo dell'arte una trascrizione passiva dei contenuti provenienti dal subconscio i surrealisti si sono resi autori di un'operazione paradossalmente inversa al modo in cui il materiale dell'inconscio di per sé vive, si muove e si manifesta. I surrealisti hanno ovvero operato ciò che Vejdle defini-

⁸³ “Проблема происхождения в искусстве, будучи чрезвычайно важной для понимания его воздействия на нашу психику, никоим образом не совпадает с проблемой оценки художественного произведения [...] чем меньше мы понимаем, почему нам нравится то или другое в искусстве, чем менее отдаем себе отчет в его происхождении и причинности, тем более художественное произведение нам кажется чудесным, необыкновенным, поразительным и обаятельным” (Evreinov 2012: 265).

sce una ‘meccanizzazione dell’inconscio’ (*mechanizacija besoznatel’nogo*)⁸⁴. Evreinov però, ben familiare col manifesto di Breton, a differenza di Vejdlle accoglie favorevolmente il metodo dei surrealisti, vedendolo come un segno di progresso nella storia dei metodi di creazione artistica, dal momento che questo metodo mira a orientare in maniera consapevole il contenuto dell’inconscio.

Evreinov condivide quindi con Vejdlle una visione del fatto artistico come evento di natura metarazionale o oltreazionale (Vejdlle parla di *sverchrassudočnaja natura*, espressa dall’invenzione mitopoietica, *poetičeskij vymysel*, Vejdlle 2001: 27, mentre per Evreinov è espressa dall’appagamento di istanze ancestrali dell’Io), ma a differenza di Vejdlle non ha interesse a formulare un giudizio sull’arte contemporanea⁸⁵. Per questo non elabora una riflessione sull’incidenza delle teorie freudiane sulle forme coeve di espressione artistica, ma si ferma a esaminare gli assunti del freudismo come metodo di decodifica dell’opera d’arte. Il suo resta un discorso di pura analisi di metodologia della critica e teoria dell’arte. Ed è così, perché il suo ‘esercizio’ è mirato a portare avanti un discorso puramente teorico, il cui nocciolo è la dimostrazione dell’adeguatezza di questi tre metodi, nessuno dei quali riesce, a suo parere, a cogliere lo ‘specifico’ del fenomeno dell’arte. Cosicché potrà apparire ancora più sensato, infine, proporre una rifondazione del metodo di studio mediante la ‘differenziazione’ (*differenciacija*) del concetto unitario di arte in ‘arte della maestria’ e arte ‘oltre la maestria’.

⁸⁴ Il metodo dei surrealisti corrisponde a uno ‘sforzo cosciente’ e secondo Vejdlle non è altro che la conseguenza di una grossolana misinterpretazione della psicoanalisi: “l’inconscio diventa meccanico non appena tentano di usarlo in maniera cruda, deviando artificiosamente dal lavoro umanizzante e personalizzante che compie su di esso la coscienza normale e in particolare quella dell’artista. Per i ‘surrealisti’ la creazione non è un atto: l’unico sforzo che ci si attende dall’artista, dal poeta, è il trattarsi da ciò che per volontà sua egli vorrebbe tradurre nei suoi versi [...] una poesia deve essere soltanto, credo, una trascrizione un po’ più precisa di ciò che scorre di per sé nel subconscio” (Vejdlle 2001: 25). L’intuizione critica di Vejdlle è sorprendente: lo stesso Freud imputerà un anno dopo ai surrealisti (da Freud chiamati ‘folli’) il medesimo errore, come emerge da un suo appunto del 20 luglio 1938. Rispetto ai surrealisti, Freud scrive che: “il concetto di arte resiste al fatto di essere esteso oltre il punto in cui il rapporto quantitativo tra il materiale inconscio e l’elaborazione preconsca non è mantenuto entro certi limiti” (Gombrich 2001: 25). Ovvero, questi considerano l’opera d’arte come la trasposizione grafica di un processo psicologico primario (quello in cui un’idea preconsca è sottoposta all’influenza dell’inconscio, che ne determina la forma, volendo i surrealisti una condensazione di tipo onirico), senza includere un passaggio di adeguamento alla realtà, che fa diventare l’arte una cosa diversa dal sogno.

⁸⁵ Vejdlle nel suo giudizio sui surrealisti ha in mente il celebre manifesto del surrealismo di André Breton, del 1924. Evreinov conosce bene il manifesto, giacché lo usa nel suo secondo capitolo *Le molle segrete dell’arte* e ha chiaro che tra i metodi c’è appunto ‘l’automatismo psichico’, che per Vejdlle diviene lo spunto della sua invettiva contro il surrealismo, il quale ha operato la ‘meccanizzazione dell’inconscio’. Tuttavia per Evreinov il manifesto è semplicemente la dimostrazione di come si comincino coscientemente a usare, nell’arte, i contenuti dell’inconscio (Evreinov 2012:125).

Sebbene l'autore sottoponga il metodo psicoanalitico a una critica polilaterale, avvalendosi sia delle posizioni marxiste, sia di quelle di intellettuali non marxisti a lui coevi (Vejdle), il freudismo è paradossalmente l'approccio al quale Evreinov si trova più affine e dal quale dimostra di essersi fatto influenzare più profondamente. Questo perché l'assunto di partenza del freudismo è arrivare a un'interpretazione dell'opera d'arte mediante una ricerca del suo significato metarazionale. La vocazione al disvelamento dei meccanismi segreti che regolano la creazione è condivisa da Evreinov. Scrive infatti, citando Vejdle, che per i sostenitori del metodo freudiano di interpretazione dell'arte il *sensu dell'opera* artistica esiste soprattutto per "dare in una forma nascosta sfogo ai desideri reconditi dell'autore, che si identifica con il suo eroe"⁸⁶. Proprio la tendenza a voler scoprire, grazie all'opera, le profondità della psiche del suo autore, la visione dell'arte come evento ultrarazionale, ovvero, per dirla con lui, come evento "che pone il proprio valore oltre i confini del contenuto razionale-sensibile, tangibile per il nostro Io cosciente"⁸⁷ è ciò che rende la visione di Evreinov vicina ai postulati del freudismo. Infatti, ciò che Evreinov e i freudiani condividono alla radice è l'attrazione verso il lato segreto e non razionalmente spiegabile dell'opera, la vocazione a scoprirne il mistero in sede critica. Per Freud questo mistero ha a che fare spesso con patologie e traumi di natura sessuale della personalità dell'autore, che sono stati più o meno rimossi. Per Evreinov si tratta di addentrarsi in quella regione noumenica dell'essere, la quale, attraverso l'arte, viene resa dall'artista conoscibile, o meglio, tangibile e 'visibile'. L'arte sarebbe così un potente mezzo di conoscenza dell'universo noumenico, il condotto mediante il quale l'interiore si tramuta in esteriore.

In questa dinamica di trasformazione e di esternazione di contenuti reconditi, il mondo fenomenico rappresenterebbe per l'artista solo il materiale di cui servirsi, il mezzo per accedere alla propria comprensione del mondo noumenico⁸⁸.

⁸⁶ *Ivi*: 264 (citazione interna da Vejdle 1934c: 4).

⁸⁷ "[...] полагающее свою ценность за пределами чувственного-рационального 'содержания', усвояемого нашим сознательным Я" (*Ivi*: 269).

⁸⁸ Già nella prefazione Evreinov aveva messo in rilievo il recupero dell'idealismo kantiano, là dove, prendendo le parole in prestito da G. Uspenskij, ripeteva che il mistero dell'arte ha a che fare proprio con le entità nascoste di cui l'arte è espressione: "Il mondo fenomenico è solo un materiale per l'artista [...] è solo un mezzo per comprendere ed esprimere la propria comprensione del mondo noumenico. Il mistero della vita risiede nel fatto che il *noumeno*, ovvero il senso recondito e la funzione segreta dell'oggetto, si riflette nel suo fenomeno e così a partire dal fenomeno si può conoscere il noumeno [...] il riflesso del noumeno nel fenomeno lo può comprendere solo quel fine apparato che si chiama anima dell'artista" феноменальный мир – только материал для художника, [...] только средство понять и выразить свое понимание ноуменального мира. Тайна жизни заключается в том, что *ноумен*, т.е. скрытый смысл и скрытая функция вещи, отражается в ее феномене, и по феномену можно узнать ноумен. [...] отражение ноумена в феномене может понять только тот тонкий аппарат, который называется душой художника" (Evreinov 2012: 68).

4.4.3. Il bilancio: la mancanza di una visione organica

Passare in rassegna gli orientamenti della critica formalista, freudiana e marxista è stato necessario all'autore al fine di ricavarne un approccio antidogmatico allo studio teorico del fenomeno dell'arte. Evreinov traccia quattro ordini di conclusioni:

A conclusione del nostro 'esercizio' ci siamo convinti, in primo luogo, del fatto che il concetto di arte – proprio per la sua *versatilità* – non si lascia affatto abbracciare completamente da un approccio unilaterale, approccio che invece si osserva ogni volta che ci si avvicina all'arte solo dal lato tecnico (formale), o solo da quello *sociologico* (ideologico-produttivo) o esclusivamente da quello *psicologico* (psico-analitico) o da quello *etico-religioso*⁸⁹.

Il dogmatismo, nonché l'aspetto infruttuoso e il carattere ormai 'decadente'⁹⁰ dei tre metodi viene imputato al loro approccio unilaterale (che conduce a esiti riduttivi e autoreferenziali), infatti: ognuno dei tre approcci pretende di avere il monopolio assoluto nell'interpretazione del fenomeno dell'arte. Anche Tolstoj, suo modello di costruzione retorica nel capitolo primo della *Rivelazione dell'arte*, pecca di unilateralismo nell'approccio analitico. Quello che manca è una visione veramente organica di quel complesso e stratificato intertesto che è l'opera d'arte. Per quanto riguarda il formalismo e le teorie marxiste, l'unilateralismo corrisponde a quell'errore di impostazione metodologica riscontrato da Evreinov nel suo primo capitolo: l'identificazione dello 'specifico' dell'arte in una delle 'sei categorie'.

Per quanto riguarda il freudismo, l'errore metodologico sta nella totalizzante attenzione rivolta alla psiche dell'autore. Tuttavia la critica del freudismo che Evreinov fa in questo terzo capitolo rappresenta solo un estratto della più ampia discettazione critica sul freudismo che invece farà nel IV capitolo, quando si cercherà di ricostruire la genesi del fenomeno dell'arte come espressione del

⁸⁹ “В результате настоящего ‘экзерсиса’, мы убедились, в частности, во первых, что понятие искусства – по своей *многосторонности* – отнюдь не поддается целиком одностороннему захвату, какой наблюдается всякий раз, как к искусству подходят или только с *технической* стороны (формальной), или только с *социологической* (производственно-идеологической), или исключительно с *психологической* стороны (психо-аналитической), или-же с исключительно *религиозно-нравственной*” (Ivi: 268).

⁹⁰ È Evreinov stesso a mostrarsi consapevole della relativa 'decadenza' di questi metodi, proprio all'epoca in cui scrive. Per quanto riguarda il freudismo in particolare, la 'decadenza' è segnata dalla ritrattazione che Freud fa nella sua più recente pubblicazione *Al di là del principio del piacere* (*Po tu storonu principa udovol'stvija*) del monismo sessuale e dell'idea che i sogni incarnino pulsioni rimosse, cosicché, commenta Evreinov, “egli *deprezza* in misura considerevole *tutti gli studi di teoria dell'arte degli psicoanalitici* che si basano su questo monismo (в значительной степени *обезценивает все искусствovedческие труды психоаналитиков*, basanti su un monismo), *Ibidem*”.

valore della 'super-maestria' sia attraverso i secoli, che al momento della sua percezione. Qui la disamina dei temi freudiani si farà più dettagliata e sarà volta a screditare le dottrine psicoanalitiche sull'arte come forma di espressione umana che sgorga da complessi di natura sessuale (dal complesso di Edipo, al masochismo, al narcisismo, a forme varie di appagamento), forze e pulsioni che attraverso l'arte riemergono dalle profondità della psiche alla superficie in forme più o meno leggibili, mediante un meccanismo di sublimazione e di sostituzione⁹¹. Per Evreinov questa spiegazione è inadeguata perché non contiene criteri di differenziazione che distinguano il linguaggio di espressione artistica da altre forme di espressione come la scienza, l'etica e la religione, alla cui base, secondo Freud, starebbe pur sempre il principio sessuale. La religione infatti, sostiene lo psicanalista, può ugualmente servire alla liberazione e all'appagamento di istanze dello spirito umano simili a quelle che ispirano la creazione artistica.

L'altra importante conclusione cui perviene Evreinov una volta conclusa la critica dei tre approcci non è invece tratta per antitesi: è il riconoscimento del valore irrazionale dell'arte – concezione che riprende ancora da Schopenhauer – che secondo l'autore è argomentato, in modo diverso, da tutti gli orientamenti considerati nella sua rassegna, incluso Tolstoj⁹². La base irrazionale (meglio dire inconscia) dell'arte è riformulata da Evreinov nei termini di ciò che chiama 'Io archetipico', come si vedrà nel paragrafo successivo. Tutta la rassegna, infine, ha infatti avuto lo scopo finale di rafforzare la convinzione dell'opportunità di dover scindere teoreticamente l'arte nei due fenomeni distinti di 'arte della maestria' e 'arte della super-maestria'⁹³.

Nonostante i suoi bilanci siano più che altro in negativo, egli in realtà assimila dai tre orientamenti contenuti e approcci. Rispetto al formalismo un significativo punto di connessione si rintraccia nel tipo di prospettiva di analisi scelta. Infatti lo studio di Evreinov elabora il problema dell'arte a partire dalla psicologia della

⁹¹ Cf. S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905, pp. 82-83 (cit. in Evreinov 2012: 343). Questa doppia dislocazione nel trattato della critica del freudismo non è il frutto di una costruzione casuale dell'impianto dei capitoli e di un loro altrettanto casuale riempimento di contenuti. Infatti, nel IV capitolo, l'analisi delle tesi sull'arte come fenomeno di 'sostituzione degli appagamenti' di natura sessuale (*zameščenie udovletvorenij*) è integrato nell'ampia riflessione sul rapporto che intercorre tra arte e realtà, che secondo Evreinov non è qualificabile come un rapporto di sostituzione, come invece sostengono Freud e Černyševskij.

⁹² *Ivi*: 269.

⁹³ “Questo esercizio doveva rafforzarsi non solo nella convinzione che a fianco dell'arte come maestria, [...] esiste anche un'arte come 'super-maestria', che pone il suo valore oltre il limite del contenuto razional-sensibile, che il nostro 'Io cosciente' può assimilare. Detto ciò, sono del tutto ammissibili... una maestria senza arte e un'arte senza maestria (*данный эскиз должен был укрепить нас в убеждении, что рядом с искусством как мастерством [...] существует искусство как сверх-мастерство, полагающее свою ценность за пределами чувственно-рационального содержания, усвояемого нашим 'сознательным Я'.* В связи с этим [...] вполне допустимо мастерство без искусства и искусство без мастерства”, *Ivi*: 269-270).

percezione (ricordiamo l'esordio sul tema delle 'suggestioni indotte' nella prefazione) e sostiene l'unicità della forma artistica come unico dato investigabile dell'opera d'arte, offrendo così al concetto di 'forma' un'accezione propria⁹⁴. Dal marxismo riprende l'idea dell'arte come forma integrata alla realtà e vi si riallinea, sebbene da una prospettiva rovesciata, con la sua idea dell'Io primordiale o 'archetipico' (*iskonnnoe ja*), il quale gioca un ruolo fondamentale nella creazione o nella percezione dell'opera. L' 'Io archetipico' infatti, ripetendo in sé la storia di tutta l'umanità, e inglobando contenuti mano a mano che procede la storia dell'uomo, intrattiene un rapporto con il divenire storico e con le sue determinazioni⁹⁵. La critica al freudismo è particolarmente severa, forse perché non vuole confessare al lettore quanto al contrario si sia fatto condizionare da Freud. Infatti, sebbene l'autore si sforzi di smentire questa 'dipendenza intellettuale', il livello di assimilazione da parte di Evreinov delle teorie freudiane è elevato⁹⁶.

In conclusione, l'analisi retrospettiva dei tre maggiori orientamenti critici e metodi di studio dell'arte è servita all'autore per estrapolare, attraverso l'individuazione dei loro paradossi, le premesse critiche su cui fondare una teoria dell'arte senza vizi e una nuova estetica scientifica, che si prefigge di non cadere in aporie concettuali e in contraddizioni. Al di là degli esiti critici, il capitolo è interessante in quanto 'segno' di un particolare rapporto culturale che l'artista e scrittore emigrato esprime verso la propria nazione e la sua storia recente. Uno sguardo retrospettivo che vale anzitutto come opportunità per rideterminare la propria posizione ideologica, per ridefinire la propria autocoscienza culturale e intellettuale.

4.5. *Categorie dell'impianto teorico: l' 'Io archetipico' e l' 'arte della super-maestria'*

4.5.1. L' 'Io archetipico', ovvero l'ultima ipostasi dell'istinto di teatralità

Procediamo ora verso la lettura dei contenuti 'originali' del trattato. La prima e fondamentale categoria dell'edificio teorico costruito da Evreinov è l' 'Io archetipico'. Le pagine dedicate a questo argomento si trovano anzitutto nel se-

⁹⁴ Il concetto di 'forma' è per Evreinov descritto dinamicamente dalla formula astratta di *pars pro toto*, cf. *infra*, § 5.3.

⁹⁵ "L'uomo civilizzato [...] attraversa in breve un processo di sviluppo analogo alla crescita culturale di tutta l'umanità, non solo in senso fisico ma anche psicologico: ognuno di noi alla verifica nasconde in sé l'intera storia del genere umano (цивилизированный человек [...] переживает вкратце процесс развития, аналогичный культурному росту всего человечества, не только в физическом отношении, но и в психическом: каждый из нас на проверку таит в себе целую историю человеческого рода", Evreinov 2012: 134-135). Vedremo più accuratamente nel paragrafo successivo come è articolato il concetto del lato arcaico o archetipico della psiche (*iskonnmost'*).

⁹⁶ Ancor più elevata è l'influenza delle teorie junghiane, come vedremo anche dall'analisi del concetto di 'Io archetipico' (vedi *infra*, § 4.5).

condo capitolo del trattato (*Le molle segrete dell'arte. Il nostro 'Io archetipico' e la creazione artistica*)⁹⁷ anche se il concetto fondamentale di 'Io archetipico' viene ridefinito nel trattato ogni volta che l'autore approfondisce l'analisi delle dinamiche dell'esperienza estetica coinvolte sia nei processi di creazione, sia in quelli di percezione-contemplazione dell'opera d'arte.

In accordo con la poetica dei titoli di cui abbiamo detto, anche il titolo di questo secondo capitolo fornisce qualche indicazione importante. Il rinvio va subito alla prefazione, dove l'autore, sfiorando il tema del 'mistero' dell'arte, aveva tratteggiato i contorni di una rete di rimandi e rapporti simbolici di significato: il termine 'mistero' (*tajna*) rispetto al sostantivo 'rivelazione' (*otkrovenie*) del titolo dell'opera si poneva subito in rapporto di antinomia semantica e concettuale, mentre la 'suggestione' (*vnušenie*) era l'effetto sensibile di questo particolare fenomeno su chi lo contempla, per la cui rivelazione (in sede di studio teorico dell'arte) è necessario armarsi di un'apposita 'chiave' di decodifica (*ključ*). Il mistero dell'arte era lì spiegato come il frutto del rapporto che essa intrattiene con le regioni non coscienti della psiche. Il titolo *Le molle segrete dell'arte* quindi, ricollegandosi a spunti già presenti nella prefazione, annuncia sia l'indirizzo prevalentemente psicologico della tematica che si propone di affrontare, sia la tappa iniziale di un percorso di ricerca verso la 'rivelazione' di questo mistero. Un'altra possibile chiave di lettura al titolo ci viene dalla terminologia che Evreinov impiega per riferirsi alle gerarchie massoniche: '*tajnyj*' è definito colui che vi ricopre il grado di Maestro cerimoniere (*Tajnyj Master*)⁹⁸. L'insistenza di Evreinov sul lato misterico del suo tema di ricerca può vedersi in relazione con l'alone di mistero che avvolgeva tutto ciò che avveniva nella vita di loggia (rituali, mascheramenti, interventi), che erano rigorosamente coperti dal dovere del silenzio. Un complesso di pratiche che alimentava una conoscenza di tipo esoterico, da iniziati.

Evreinov si avvicina alla definizione del concetto di 'Io archetipico' progressivamente. Solo se ricostruiamo i gradi di elaborazione di questa idea saremo in grado di offrirne una descrizione auspicabilmente soddisfacente e di argomentare le nostre proposte traduttologiche. Nel sistema concettuale creato da Evreinov nella *Rivelazione dell'arte* l'idea di *iskonnost* ('primordialità', 'ancestralità') è fondamentale e si trova inestricabilmente connessa a quella di arte intesa come tipo speciale di creazione, il cui valore trascende il livello di compiutezza for-

⁹⁷ Questo capitolo rappresenta il testo dell'omonimo intervento che venne pronunciato, probabilmente in versione adattata o ridotta, alla Grande Loge de France. La redazione dell'intervento omonimo non risulta conservata nel fondo personale di Evreinov allo RGALI, né in quello alla BNF. A causa di questa mancata giacenza, il curatore dell'unica edizione degli interventi massonici di Evreinov, I. Čubarov, ha pubblicato quindi il secondo capitolo del trattato, per rimpiazzare questa lacuna (cf. Evreinov 2004).

⁹⁸ Si tratta del 4° grado nel sistema gerarchico di rito scozzese. Il Maestro è 'segreto' perché è il depositario di una conoscenza superiore rispetto agli altri affiliati, è lui che inizia i subordinati ai misteri dell'arte e delle pratiche dei massoni. Evreinov fu consacrato al grado di Maestro Segreto presso la loggia Jupiter di Parigi il 26 maggio 1933 (MAE).

male. La riflessione di Evreinov si origina da una constatazione preliminare: che l'animo di ogni uomo sia sdoppiato in due entità diverse che convivono e che l'arte rappresenti una prova tangibile di questa peculiare natura, che caratterizza tutti, indistintamente. Attraverso la figura dell'uomo del sottosuolo, scrive Evreinov, Dostoevskij voleva esprimere lo stesso tipo di intuizione a proposito della doppiezza dell'animo umano, che lo scrittore indicava nell'opposizione tra 'raziocinio' (*rassudok*) e 'natura umana' (*čelovečeskaja natura*).

È degna di nota l'analogia tra la limitatezza dell'io cosciente e l'illimitatezza dell'‘Io archetipico’, alla quale specularmente corrisponde la limitatezza dell'arte come maestria (*masterstvo*) e l'illimitatezza dell'‘arte della super-maestria’. Non solo, l'illimitatezza della volontà – o del desiderio – in Dostoevskij è dovuta al fatto che vi si riflette la vita del genere umano, nella sua totalità, e non del singolo individuo. Esordisce quindi Evreinov ribadendo il carattere universale del funzionamento del fenomeno dell'arte: nessuno può sottrarsi al suo potere suggestivo, così come, afferma in modo genericamente freudiano, ognuno può essere in grado di manifestare se stesso mediante la creazione artistica. In altre parole l'opera d'arte come atto sia di creazione, sia di contemplazione è la testimonianza tangibile di come non si possieda il controllo su ogni parte della nostra mente, sulle reazioni e i messaggi del nostro apparato psichico ed emozionale. Più ancora è la testimonianza che in noi esiste un 'Io' altro, di cui non si ha chiara conoscenza o percezione (“noi non conosciamo noi stessi completamente”⁹⁹). A suffragio di questa convinzione di chiara ascendenza freudiana, dell'idea di una sorta di sdoppiamento nella personalità di ognuno, Evreinov argomenta il suo discorso con esempi tratti dalla letteratura medica su casi di schizofrenia o di episodi di alterazioni indotta degli stati di coscienza¹⁰⁰.

In modo analogo a come dimostrano questi esempi, la dottrina estetica del surrealismo, che fa appello ai processi inconsci delle rappresentazioni oniriche, offre secondo Evreinov una prova evidente di come il nostro 'Io' non sia compatto, ma contenga due entità, che possono talora manifestare affezioni tra sé divergenti (*Ivi*: 125). L'autore ricorre proprio a questo tipo di esempi, poiché, a suo modo di vedere, confermano quanto il valore sostanziale dell'arte non si identifichi nelle qualità formali dell'oggetto artistico, ma nel loro superamento, se non quasi nella loro negazione.

Sostiene dunque Evreinov, proseguendo sulla linea degli esempi tratti dai casi di schizofrenici, e parallelamente del manifesto del surrealismo di Breton, che l'‘arte della super-maestria’, rivolgendosi principalmente al lato non razionale della nostra psiche, quindi genericamente all'inconscio, funziona come

⁹⁹ “Мы себя не знаем до конца” (Evreinov 2012: 120).

¹⁰⁰ Ad esempio, soggetti affetti da malattie mentali tipologicamente riconducibili alla psicosi manifestavano in malattia doti artistiche straordinarie che erano rimaste inesprese e che non erano il frutto di un certo tipo di educazione alle arti o di istruzione ricevuta, oppure, soggetti ipnotizzati producevano nello stato di *trance* disegni straordinari, che in condizioni normali non avrebbero mai prodotto. I riferimenti ai casi clinici sono tratti dalle annotazioni di P. I. Karpov (cf. Karpov 1926, cit. in *Ivi*: 121-123).

uno stimolo di risveglio in ognuno di noi di un'altra vita misteriosa (*inobytie*), un'alterità psico-emotiva che si nasconde *sotto* il nostro livello diurno di coscienza. È l'altrove psichico ed emozionale, in cui un'esperienza autentica dell'arte ha il potere di proiettarci, innescando una reazione di risuscitamento di vissuti rimossi sia individuali, sia collettivi (*voskrešenie*). È questa regione altra dell'essere, diversa da quella che conosciamo e su cui si ha un controllo razionale, che si deve indagare per cogliere l'origine del mistero dell'arte:

E non è forse l'arte solo uno degli stimoli di risveglio di un *altrove* che si nasconde in noi? [...] una simile domanda mira al cuore della verità. Ma per convincersi di ciò come si deve occorre avvicinarsi molto all'enorme e misterioso problema dell'*altrove* che dentro di noi si nasconde¹⁰¹.

Infatti, argomenta Evreinov, sotto ipnosi certi individui possono manifestare doti che in condizioni normali non manifesterebbero. Come già si evince da queste premesse l'idea di 'Io archetipico' è un concetto che eredita molto dai postulati freudiani e ancor più dalla successiva concezione junghiana di 'inconscio collettivo' e di 'immagini primordiali' o 'archetipi'. Il concetto di 'Io archetipico' potrebbe apparentemente sembrare solo una piatta ripetizione o combinazione di alcuni postulati della psicanalisi, caratterizzandosi così per un sostanziale epigonismo. In realtà Evreinov modella questa idea in maniera originale, senza sovrainterpretazione teorica. È quindi doveroso scoprirne gli elementi di originalità, gli indici di differenza rispetto alle fonti da cui trae origine.

Questa doppia natura dell'animo, vera e artefatta, è ribadita da Evreinov mediante una comparazione con la 'maschera', tema a lui caro¹⁰², che rappresenta metaforicamente la parte volontaria del nostro Io: "l'essenza del nostro animo si presenta come sostanzialmente diversa da quella maschera a strati con cui non solo ci mostriamo agli altri, ma anche vediamo noi stessi nella nostra immaginazione"¹⁰³. Da questa descrizione Evreinov comincia il suo *excursus*: recupera la legge della ripetizione della filogenesi nell'ontogenesi (ogni singolo individuo ripete in sé l'intera evoluzione storica del suo genere), cui Freud, nel suo studio dedicato alla psicologia della cultura e delle religioni primitive (*Totem e Tabù*, 1913), aveva ascrivito l'ereditarietà di determinati processi psi-

¹⁰¹ "А не есть ли искусство лишь один из стимулов оживления таящегося в нас *инобытия*? [...] подобный вопрос метит прямо в сердцевину истину. Но, чтобы убедиться в этом как следует, надо вплотную приблизиться к огромной и таинственной проблеме таящегося в нас *инобытия*" (*Ivi*: 128).

¹⁰² Nell'articolo *La nuova maschera* Evreinov riduceva tutta la varietà di maschere nella storia del teatro in due grandi tipologie, la 'maschera psicologica' (inscenare un personaggio che è altro da sé) e la 'maschera pragmatica' (inscenare un personaggio che è l'essenza di se stessi), cf. Evreinov 1923c. Di queste sue due interpretazioni della maschera qui Evreinov considera solo la prima variante.

¹⁰³ "[...] наша душевная сущность представляется разительно отличной от той слоеной маски, в которой мы не только показываемся другим, но и видим себя в воображении" (Evreinov 2012: 134).

chici rispetto ai meccanismi comuni che governano la psicologia delle masse e dei popoli. Istinti, desideri, impulsi e traumi da sempre esperiti dagli uomini, repressi perché sottoposti ai veti della coscienza, sono stati rimossi nell'inconscio, andando così a tessere i fili della "continuità della vita spirituale delle generazioni". In corrispondenza di determinati stimoli reali, questi istinti vengono risvegliati e fatti reagire, cosa che costituisce la prova dell'esistenza di apparati psichici ereditati. Questo complesso di valori e istinti rimossi trova espressione esattamente nell'arte, o nella religione.

Evreinov sviluppa la propria riflessione proprio sulla base di questo presupposto, introducendo il concetto di 'soddisfazione', ovvero: se questi processi emotivi sono tipici del primitivo e si sono conservati ad oggi nella nostra struttura psichica, allora devono essere anche da noi in qualche modo appagati. Rispetto al tema dell'ereditarietà degli apparati psichici, particolarmente vicino alla sua idea di 'Io archetipico' è, secondo lo stesso Evreinov, il più moderno concetto di 'Es', che Freud descrive circa dieci anni dopo nell'opera *L'Io e l'Es* (1922). Questa la definizione di Es nelle parole di Evreinov: "la forza naturale delle passioni, sedimentatasi *da tempi immemorabili* nella nostra anima che si contrappone al nostro io cosciente, quello che ci sembrerebbe il vero portatore di realtà" (*Ivi*: 136). Una concezione simile, sull'ereditarietà dei processi psichici, argomenta Evreinov, la propone Jung. Quest'ultimo confeziona una particolare teoria delle immagini-archetipo, come segno di predisposizioni ereditate filogeneticamente. Fissate dunque queste due fondamentali premesse teoriche, l'autore procede verso la specificazione del proprio pensiero. La prima embrionale formulazione dell'idea di 'componente primordiale' (*iskonnost'*) e, per riallacciarsi all'inizio, la prima formulazione di questo 'Io' altro, che l'opera d'arte scuote e risveglia dalla latenza, è la seguente: "in noi vive, senza affatto tenere conto della nostra cultura, un certo strano antenato, dall'etica tutta sua, che crea secondo le sue voglie e capricci, a dispetto delle nostre"¹⁰⁴. Gradualmente, inframezzando la propria argomentazione di rinvii e digressioni, esempi e riferimenti alla società del suo tempo, Evreinov completa una prima affascinante definizione di questa porzione quiescente e arcaica dell'Io, e del rapporto che sussiste tra questo 'Io' e la volontà cosciente o l'azione:

con questo essere arcaico [...] con questo abitante del nostro io recondito, così diverso da noi, diverso per età, per bisogni primari, per abilità, per 'capricci' e 'maniere' [...], noi possiamo o lottare, come si lotta contro qualcosa di 'peccaminoso' (o contro un 'peccatore'), oppure rappacificarci, e così facendo, rabbonirlo. Il primo [...] è il percorso che conduce alla religione e alla morale che quest'ultima determina, il secondo invece, quello che conduce all'arte¹⁰⁵.

¹⁰⁴ "В нас живет, нисколько не считаясь с нашей культурой, некий *своенравый, блаженной предок*, творящий свою волюшку наперекор нашей собственной" (*Ivi*: 138-139).

¹⁰⁵ "[...] с этим древным существом [...] с этим столь отличным от нас таинственным жильцом нашего сокровенного Я, отличным по своему возрасту, по основным запросам, навыкам, 'капризам' и 'замашкам', [...] мы можем либо бороться,

Con questa formulazione si può finalmente cogliere la differenza tra fenomeno dell'arte e religione, elemento che a suo tempo Freud non aveva invece tracciato e che rappresentava, secondo l'autore della *Rivelazione dell'arte*, una delle più grandi lacune dell'interpretazione freudiana dell'arte¹⁰⁶. La spiegazione che propone Evreinov al rapporto che intercorre tra le esigenze di questo Io primordiale e il tipo di azione prodotta dall'arte diviene un criterio normativo di distinzione dei fenomeni dell'arte dai fenomeni religiosi: la differenziazione tra le due forme di espressione si misura in base al rapporto con questo Io arcaico: se è conflittuale si produce un oggetto solo culturale e religioso, se è di ascolto e di appagamento si produce arte. Non potendo esaurire il discorso sulla soglia di identificazione dell'arte rispetto alla religione o viceversa con questa rigida suddivisione, Evreinov considera anche il caso in cui, nello stesso fenomeno, si trovino racchiuse le due opposte istanze, cioè sia quelle di lotta (*bor'ba*), sia quelle di accordo (*lad*) con il nostro Io arcaico e immorale (ora detto anche 'essere peccatore', *grechovnoe suščestvo*). In questi casi si ha a che fare con ciò che, *convenzionalmente*, viene definito 'arte religiosa': che si tratti allora di arte o di culto, argomenta Evreinov rovesciando la prospettiva dal punto di vista della percezione, dipende dal tipo di relazione psico-emotiva che il contemplatore instaura con l'oggetto della rappresentazione (*Ivi*: 148-149).

La trattazione di Evreinov include infine un particolare sguardo retrospettivo sulla cultura sovietica degli anni Venti e pertanto chiama in causa lo scenario delle 'discussioni di ogni tipo e genere' che pochi anni prima avevano animato il dibattito di autorevoli teorici e critici letterari sovietici (in particolare, L. Toom, Bek, e Pereverzev) circa lo 'psicologismo proletario' (Evreinov 2012: 140-142)¹⁰⁷. È nei termini di uno scontro tra elementi proletari e piccoloborghesi

как с чем-то, (или с кем-то) 'греховным', либо ладить, убаюкая его. Первый путь [...] есть путь религии и обусловленной ею морали, второй – искусства" (*Ivi*: 147).

¹⁰⁶ Per dimostrare la non specificità della spiegazione freudiana dell'arte Evreinov ricorre a vari esempi. Tra questi analizza il processo di 'compensazione' tramite l'arte del complesso di Edipo, e osserva (basandosi sulle tesi esposte dallo stesso Freud in *Totem e Tabù*, che utilizza a sua volta le ricerche di J. Frazer) che la soddisfazione di questo 'scompenso' può essere ottenuta egualmente mediante la religione: ad esempio, come dimostrano i totem zoomorfi che sostituiscono per il credente l'immagine del padre in prima istanza, poi quella del dio. Per cui, in conclusione: "purtroppo questo punto è rimasto per Freud e i suoi sostenitori oltre i limiti del campo visivo, da cui trae origine la loro impotenza nell'individuare la funzione della religione rispetto a quella dell'arte (К сожалению этот момент остался для Фрейда и его последователей вне поле зрения, откуда и ведет свое начало их беспомощность в обособлении функции религии от функции искусства)", Evreinov 2012: 331).

¹⁰⁷ La letteratura proletaria si ispirava allo slogan della 'persona viva' (*živoj čelovek*), che era accompagnato da un altro slogan leninista, lo 'spogliarsi di qualsivoglia maschera' (*sryvanie vsech i vsjačeskich masok*) cosa che orientava gli scrittori verso l'analisi interiore della psiche dei loro personaggi. Uno dei più convinti coreuti fu lo scrittore attivista della RAPP A. Fadeev, il quale si esprimeva a sostegno dell'espressione in letteratura della 'persona viva' e dello 'psicologismo approfondito' (si veda la sua relazione *Stol'bovaja doroga proletarskoj literatury* del 1928, in cui esorta gli scrittori

all'interno della psiche dei cittadini sovietici, fa osservare Evreinov, che gli ideologi bolscevichi risolvevano il problema del conflitto tra ragione e subconscio.

4.5.2. Caratteristiche dell'arte autentica

Da questo tipo di concezione dei processi psichici coinvolti nella contemplazione dell'opera d'arte discende logicamente la ridefinizione dell'arte come 'arte autentica' o 'in quanto tale' (anticipazione del più compiuto concetto di 'arte oltre la maestria' o 'arte della super-maestria' – *sverch-masterskoe iskusstvo*). L'arte autentica contempla due aspetti fondamentali e correlati: da un lato il rifiuto di qualsiasi forma di moralismo, dall'altro la ribellione al concetto del 'bello oggettivo' che poggia su canoni tradizionali pitagorici, come il rispetto della proporzione delle forme. La ribellione verso la concezione pitagorica della bellezza come valore oggettivo avvicina la riflessione di Evreinov a quella dell'accademico Osvjaniko-Kulikovskij, che qualche anno prima non solo sosteneva la vacuità della categoria del sublime nell'applicazione all'arte, ma aveva introdotto un punto di vista relativistico, secondo cui "la bellezza oggettiva non esiste (è un mito), esiste solo la categoria soggettiva del 'bello'". Bello poteva essere anche ciò che è sinistro o perverso: "quasi in tutti i generi del male umano si nasconde un qualcosa di esteticamente seducente e che in parte prende corpo in forme che a noi risultano persino belle" (Osvjaniko-Kulikovskij 1923: 44).

a raffigurare l'individuo nella sua complessità). Il tentativo di mostrare la reazione delle persone alla nuova composizione socio-politica si esprimeva nello 'psicologismo' delle opere, nella raffigurazione artistica dell'animo complesso e contraddittorio dei protagonisti. In particolar modo, lo slogan *sryvanie masok* condusse gli scrittori alla ricerca delle contraddizioni, dell'ambiguità e del dissidio interiore tra coscienza comunista e istinti naturali dei personaggi raffigurati, insomma a un certo primitivismo dell'analisi psicologica (Lebedev-Poljanskij 1935: 523-524). Nella sua esposizione Evreinov afferma invece l'impossibilità di predefinire, per lo scrittore, la psiche e il carattere del personaggio di un'opera letteraria. Per una ricostruzione di questa tendenza e del periodo della critica letteraria a essa relativo si veda Šešukov 1984: 161-192. Già nelle dispute letterarie del 1926 si era sollevata la questione delle forme e dei metodi di traduzione di tutta la cultura artistica precedente secondo i dettami dell'ideologia comunista proletaria, questione che preannunciava il più evidente problema del conflitto di coscienza dei cittadini sovietici (e di riflesso dei personaggi letterari) tra gli elementi proletari e quelli piccolo borghesi. Le diatribe si sviluppavano intorno alla raffigurazione dell' 'uomo vivo' nella prosa artistica e si consumarono anzitutto sulle pagine dei periodici "Oktjabr", "Novyj Mir" e "Novyj Lef". Gli autori menzionati dall'autore (Panferov, Bachmet'ev, Karavaev, Simonov, Lebedinskij) facevano parte del gruppo dei cosiddetti scrittori empirici della corrente RAPP e sostenevano l'arte ideologica e realistica, affermando l'aspirazione a raffigurare l'individuo con i suoi problemi tale quale egli è nella realtà. Evreinov si riferisce qui proprio a questo genere di discussioni. Si può trovare un quadro dettagliato della storia della critica letteraria e delle molteplici discussioni che si produssero in quell'epoca nell'introduzione alla raccolta *V tiskach ideologii: antologija literaturno-političeskich dokumentov* (Ajmermacher 1992).

In ambito russo il problema della ridefinizione del concetto di bellezza nell'arte era stato già toccato da D. Pisarev in *Razrušenie estetiki* (*La distruzione dell'estetica*). In una lettura diacronica si vede che questa concezione *relativistica* della bellezza, già anticipata dalla critica della bellezza come fondamento dell'arte nel primo capitolo del trattato, è in fondo la coerente continuazione, ora su un più rigoroso piano filosofico, del rigetto dell'estetismo espresso nella *Teatralizzazione della vita* (1912). In questo scritto, infatti, Evreinov esponeva la sua concezione dell'arte teatrale come unica arte vera, in quanto è l'unica che esprime i valori 'preestetici' della teatralità e quindi della trasfigurazione (a differenza di musica, pittura e poesia che esprimono valori 'puramente estetici'):

[la trasfigurazione] diventa arte, ma un'arte di natura completamente diversa rispetto alla pittura, la musica, la poesia, l'architettura, tra di sé affini per motivi e scopi della loro origine. L'estetismo, ecco cosa imparenta queste ultime. L'arte teatrale di per sé è diversa da queste [...] non certo per mezzo dell'estetizzazione si consegue in generale il significato della trasfigurazione teatrale, come 'anch'essa arte', perché essa è già arte, solo di un altro tipo, è un'arte che non ha assolutamente bisogno di essere estetizzata¹⁰⁸.

In questo capitolo Evreinov usa ancora con grande cautela il termine *iskonnost'*, rimpiazzandolo con altri sinonimi, in particolare 'Io recondito' (*sokrovennoe Ja*), 'Io basso' (*nizmennoe Ja*), 'creatura antica' (*drevnee suščestvo*). Il momento in cui noi cominciamo a percepire la materia autentica dell'arte, scrive Evreinov, è quando questa si avvicina al nostro inconscio fino a toccarlo, suscitando in esso, mediante un'azione magica e irrazionale, le nostre idee religiose e sessuali arcaiche¹⁰⁹. Queste 'rappresentazioni', da intendersi come 'immagini' o archetipi in senso junghiano hanno un carattere ideale e l'arte serve proprio all'appagamento di questi ideali arcaici, che nell'opera acquisiscono una forma sensibile, un'esistenza concreta:

All'alba di questa cultura arcaica, e non certo ai giorni nostri, si sono formati [...] quegli ideali dell'umanità che io prendo in considerazione parlando di un significato determinante per l'arte. Quegli ideali non hanno nulla in comune con quelli dell'uomo contemporaneo [...] La verità, il bene e il bello sono cose molto belle! Solo che non sono *questi* gli ideali che ha in mente l'arte (quella della supermaestria), ma altri: sono gli ideali con i quali ha vissuto in un lontano passato il

¹⁰⁸ “[преображение] становится искусством, но искусством совсем другой природы, чем живопись, музыка, поэзия, архитектура, родственные по мотивам, как и по целям своего возникновения. Эстетизм – вот что главным образом роднит последние. Театральное же искусство, само по себе отличное от них... отнюдь не путем эстетизации достигается вообще значение театрального преобразования, как 'тоже искусства', потому что оно есть уже искусство, но только другого порядка, искусство совершенно не нуждающееся в эстетизации” (Evreinov 2002: 45).

¹⁰⁹ L'autore prende spunto dai romanzi di Dostoevskij, e si chiede quando, leggendo uno dei suoi testi, avvertiamo che stiamo facendo esperienza suprema dell'arte (Evreinov 2012: 322-323).

nostro 'io arcaico', ancestrale, e che questo 'io' non riesce più a trovare in nessun luogo nella nostra impietosa epoca 'acculturata', se non nell'arte!¹¹⁰

L' 'Io archetipico' è insomma un concentrato di accumuli di memoria che riguardano e raccolgono la storia degli istinti e delle associazioni visive dell'umanità, è un inventario di 'ideali e pulsioni' che ogni individuo porta con sé nell'inconscio, sebbene sotto forma di rideterminazioni soggettive ('immagini ideali') e che si tramanda da tempi immemorabili. Si tratta di un serbatoio illimitato di immagini e forze che viene scoperchiato ogni volta che un'opera d'arte è autentica, o parti di questa lo sono:

L' 'illimitatezza' del mondo delle immagini confina con il 'caos primordiale', che si nasconde sul 'fondo della nostra anima' da 'tempi incommensurabilmente antichi', e il suo risveglio, certo, è possibile per l'arte della super-maestria', quando quest'ultima riesce a risvegliare *completamente* il nostro 'Io' arcaico, cioè (*implicitamente*) tutte le forze che in lui sono racchiuse a partire dal 'caos' originario¹¹¹.

4.5.3. L' 'Io archetipico' e la memoria dei secoli

Quali sono i contenuti di questo Io atavico e imperituro? E come si collegano ai contenuti dell'arte? Evreinov torna più volte su questo punto, dandone spiegazioni relativamente generiche e fornendo esempi, di cui alcuni tratti dai testi più noti della letteratura russa più celebre¹¹². Si tratterebbe principalmente di istinti

¹¹⁰ “На заре этой древней культуры, а вовсе не в наше новое время обозначились [...] – те идеалы человечества, которые я имею в виду, говоря об определяющем значении для искусства. Такие идеалы ничего не имеют общего с идеалами современного культурного человека [...]. Истина, добро и красота – очень хорошие вещи! – только *не* они на самом деле являются теми идеалами какие имеет в виду, в ближайшем образе искусство (как сверх-мастерство), а совсем другие: те идеалы, с каким сжилось некогда наше древнее, 'исконное я', и которые нигде не найти ему, в нашу безжалостную к нему 'просвещенную эпоху', как только в искусстве” (Evreinov 2012: 342).

¹¹¹ “‘безпредельность’ мира образов граничит с ‘древним хаосом’, таящимся ‘на дне нашей души’, с ‘неизмеримо древних времен’, и пробуждение его, конечно, возможно для сверх-мастерского искусства, когда последнему удастся *вполне* пробудить наше исконное ‘Я’, т.е. (*implicitamente*), все силы, заключенные в нем, считая с изначального ‘хаоса’” (Ivi: 334).

¹¹² Diverse pagine sono dedicate alla lettura di un episodio dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, dove Dmitrij Karamazov subisce una perquisizione intima. L'umiliazione è causata dal fatto di doversi spogliare davanti a rappresentanti del potere giudiziario. Evreinov tenta di dimostrare come la scena sia di forte impatto, perché “l'arte, a differenza del sogno-incubo, ha dato la possibilità a Dostoevskij di costruire questa scena in maniera *pianificata, per gradi crescenti* della richiesta 'vergogna' e così raggiungere un certo suo *ideale*, che già procura godimento (искусство-же, в отличие от сна-кошмара, дало возможность Достоевскому построить эту сцену *планомерно, по восходящим степеням* требуемого 'позора', и тем достичь некоего идеала его, дающего

legati a bisogni primari, quindi di istinti sessuali così come di predisposizioni particolari al misticismo, quali reminiscenze legate a forme cultuali di ascendenza di tipo totemico. Ad esempio, è in questa chiave che Evreinov, riprendendo un filone di ricerca avviato già negli anni Venti¹¹³, spiega l'importanza della figura dell'eroe tragico nell'arte: secondo lui l'eroe tragico si confonde nel profondo della nostra memoria ereditaria con dei e demoni di un tempo remoto, il cui emblema era quello stesso capro che in tempi non lontani era ancora considerato una divinità in alcune culture dei popoli dell'Asia (Evreinov 2012: 337).

L'«Io archetipico» non è un'entità fissa, ma in divenire. I giacimenti di memoria contenuti all'interno di questo Io ancestrale si stratificano via via che l'uomo vive e mano a mano che la sua storia si evolve. È un bacino di esperienze primordiali e storiche, rifrazioni, suggestioni, anima del mondo e della storia dell'uomo che assorbe in sé continuamente nuovi stimoli e informazioni. È un'entità dunque illimitata e illimitabile. In questo senso il concetto di «Io archetipico» è ben atualizzabile come una forma di «coscienza collettiva», se per «coscienza» si intende l'accumulo di dati di memoria e non la coscienza che un gruppo etnico o un gruppo sociale ha di sé. La nozione di «Io archetipico» può essere vista come una forma di «memoria collettiva» fonte ispiratrice dell'atto creativo: una memoria collettiva che ha in comune con l'omonima nozione elaborata in ambito sociologico da M. Halbwachs il fatto di non coincidere con la memoria storica, da intendersi quest'ultima come conoscenza del particolare (come Aristotele definisce la conoscenza storica)¹¹⁴. Per il resto la nozione di «memoria collettiva» non presenta altri rilevanti punti di contatto con il concetto di «Io archetipico» di Evreinov.

Il concetto di «Io archetipico» inteso come memoria-archivio presenta invece maggiori punti di contatto con la nozione di «ricordo puro» di Bergson, ricordo che vive allo stato inconscio e che viene atualizzato in immagini e sensazioni grazie alla memoria-immagine. Il parallelo con Bergson è rilevante soprattutto rispetto al meccanismo di funzionamento dell'«Io archetipico» nell'esperienza di percezione istantanea dell'arte e come spiegazione di come avviene l'emersione dei suoi contenuti nell'iter creativo di un'opera, come vedremo specificatamente nel capitolo successivo, rispetto alla «teoria della temporalità»¹¹⁵. Dalle remi-

уже наслаждение», *Ivi*: 336). Questo «ideale», possiamo vederlo come espressione di istinti sessuali masochistici, oppure in senso religioso come analogia della *Passione*, come figurazione dell'eroe religioso tragico.

¹¹³ Il tema del capro (*kozol*) divinizzato come emblema zoomorfo della passione nei culti totemici in analogia al *topos* dell'eroe tragico era stato accennato in uno studio degli anni Venti (Evreinov 1924a: 190).

¹¹⁴ Scrive infatti Halbwachs: «se la memoria collettiva non consistesse in nient'altro che in una serie di date o in liste di fatti storici, giocherebbe un ruolo davvero secondario nella fissazione dei nostri ricordi. Ma questa è una concezione dei contenuti della memoria collettiva singolarmente ristretta, e non corrisponde alla realtà» (Halbwachs 1987: 128).

¹¹⁵ Mi riferisco alla spiegazione che Evreinov fissa in un diagramma allegato (cf. *infra*, appendice 1) del processo in cui avviene la percezione dell'opera d'arte della super-maestria nell'istante, (si vedano i paragrafi sulla temporalità nell'arte, cf. *infra*, § 5.2.3, 5.2.4 e 5.2.5).

niscenze più recenti, se andiamo a ritroso nel tempo, possiamo risalire fino a trovare schegge istintuali sotto le quali si muove ciò che l'autore definisce come 'caos arcaico'¹¹⁶. Per questi motivi l' 'Io archetipico' è un Io che ha le caratteristiche del bambino o del selvaggio. L'autore è consapevole di quanto sarebbe ingenuo distinguere questi diversi strati psicologici sotto l'effetto (o la 'suggestione') immediati di una particolare opera d'arte, infatti afferma: per avere un'idea di come si differenziano questi diversi stati psico-emotivi nel tempo c'è bisogno di un'analisi metodica. L'analisi critica che un folclorista o uno psicologo sono in grado di condurre permette di tracciare una differenziazione di questi 'strati'. Questa scoperta non aggiunge comunque nulla al godimento (*naslaždenie*) che proviamo quando ci accostiamo a un'opera d'arte!

È dunque indiscutibile che il potere dell'arte che ha in mente Evreinov si rivolge al nostro io più ancestrale, e non a quello erudito, imbevuto come è di razionalismo. In ciò l'arte funziona proprio come la religione (*Ivi*: 338).

L'opposizione di razionale e inconscio viene riformulata da Evreinov nei termini di un'opposizione tra il lato giovane (e cosciente) e il lato arcaico (e irrazionale) della nostra psiche. Quindi più che con Freud, l'idea evreinoviana di 'Io archetipico' è strettamente imparentata con la nozione psicologica di 'inconscio collettivo'¹¹⁷ di Jung, e, correlatamente, con la sua concezione di archetipo o di immagine primordiale. Scriveva infatti Jung, a proposito dell'inconscio collettivo, *das Unbewusste* (Jung 1969: 462):

possiamo distinguere un inconscio personale, che comprende in sé tutte le acquisizioni dell'esistenza personale [...]. Accanto a questi contenuti inconsci personali esistono però altri contenuti che non provengono da acquisizioni personali, ma dalla possibilità del funzionamento che la psiche ha ereditato, cioè dalla struttura cerebrale ereditata. Queste sono le trame mitologiche, i motivi e le immagini, che in ogni tempo e in ogni luogo possono riformarsi indipendentemente da ogni tradizione e migrazione storica. Questi contenuti io li denomino *collettivamente inconsci*.

E a proposito delle 'immagini primordiali' (*Bild*) o 'archetipi', scriveva (*Ivi*: 453):

denomino *primordiale* l'immagine, quando essa ha carattere *arcaico*. Parlo di carattere arcaico quando l'immagine presenta una cospicua concordanza con noti motivi mitologici. In questo caso essa è da un lato prevalentemente espressione di materiali inconsci *collettivi* [...] L'immagine primordiale, cui ho dato il nome di 'archetipo', è sempre collettiva, vale a dire che è comune almeno a tutto un popolo o a tutta un'epoca.

¹¹⁶ "Nella profondità dei secoli (tuttora *non vissuti fino in fondo* dal nostro subconscio) si muove... il caos (в глуби веков [все еще не до конца изжитых нашим подсознательным] раскрывается зоологическое состояние человека, царство инстинктов [...] под этим-же всем шевелится... хаос", Evreinov 2012: 337).

¹¹⁷ *Inconscio collettivo* è pubblicato per la prima volta nel 1916.

L' 'Io archetipico' è il serbatoio dove sono precipitate queste immagini, realtà interiori che vengono risvegliate e buttate fuori mediante l'arte, sfera segnica di trasformazione dall'interno verso l'esterno di contenuti particolari della psiche, dell'animo, dell'esperienza individuale e sovraindividuale. Proprio il collegamento con il concetto junghiano di *Bild* avvalorava la fondatezza della traduzione da noi proposta come 'Io archetipico', anziché di una traduzione letterale come 'Io primordiale' o 'Io ancestrale'.

Il rapporto tra le teorie di Freud e Jung e il pensiero estetico di Evreinov non va visto dunque come uno sterile epigonismo concettuale, perché è originale il modo in cui Evreinov applica il concetto di 'Io archetipico' alla sua riflessione estetica, è inedita la centralità che questo assume nel sistema di decodifica del fenomeno dell'arte proposto nella *Rivelazione dell'arte* (l'arte costituisce quel tipo di esperienza in cui le pulsioni e le immagini ideali dell' 'Io archetipico' vengono soddisfatte e appagate) e il senso che riveste in una riflessione sull'uomo che è collegabile anche con le sue esperienze massoniche, concomitanti all'elaborazione dell'opera. Inoltre, per 'archetipico' non si vuole intendere un'entità fissa ma anzi mobile (è un Io non dogmatico, ma in eterno divenire) e sottolineare che funziona come un archetipo.

Già a partire dalla costruzione di questo concetto si evince che il progetto reale (benché inconfessato) di Evreinov, nella *Rivelazione dell'arte*, sia arrivare a elaborare un'estetica di tipo normativo. Infatti, proprio la corretta individuazione, da parte dello studioso, delle istanze di questo misterioso 'Io archetipico' – che niente hanno in comune con quelle della coscienza odierna – consente di inferire la vera funzione dell'arte, e più ancora, di capire quali siano i parametri ideali verso cui essa deve tendere per essere più efficace (Evreinov 2012: 150). Con questa riflessione a chiudere il secondo capitolo, l'autore anticipa ciò che sarà oggetto specifico della terza parte del suo trattato, ovvero la ricostruzione di una poetica di tipo normativo mediante la definizione dei tre assi fondamentali dell'arte: il suo 'specifico', la sua funzione, i suoi metodi.

4.5.4. La negazione dell'ethos nell'arte

L' 'Io archetipico' è un Io essenzialmente amorale perché non è portavoce di nessun tipo di morale rivelata o confessionale. Dalla formulazione dell'idea di 'Io archetipico' si diparte l'ulteriore sviluppo di una visione della società e dell'arte che Evreinov aveva già espressa nei primi anni del Novecento, quando si era appassionato a Nietzsche. Evreinov assimila il rifiuto nietzschiano del moralismo cristiano e lo declina nei suoi scritti di filosofia del teatro degli anni Dieci come condanna del moralismo *tout court*. Nella *Rivelazione dell'arte* questa coordinata fondamentale del suo pensiero estetico si attenua, ma mediante l'introduzione del concetto di 'Io archetipico' si veste di una giustificazione fisiologica e antropologica che la rende più difendibile scientificamente. Con la formulazione del concetto junghiano di 'Io archetipico', base ispiratrice della creazione artistica secondo Evreinov, si osserva una continuità ideologica con

gli scritti degli anni Dieci (*Teatro e patibolo* e *Delitto come attributo del teatro*) proprio rispetto al tema dell'approccio antimoralistico all'arte: mi riferisco alla riflessione sul potenziale attrattivo (ovvero spettacolare) della crudeltà e della barbarie, che in *Teatro e patibolo* viene analizzato come carica potenzialmente teatrale e in questo senso artistica.

Questo tema non cessa mai di interessare Evreinov: ciò che prima era un modo di spiegare i meccanismi psicologici che rendono affascinante la trasfigurazione teatrale (che ad altro non serviva che a rendere la vita più appassionante e meno cupa) diviene ora una lettura del fenomeno dell'arte *tout court* come manifestazione del lato più amorale dell'animo umano, dove vige l'annullamento di qualsiasi regolamentazione etica.

4.5.5. L'arte simbolica dei massoni e l'arte profana dell'Io archetipico

Evreinov non ha mai accolto una morale religiosa¹¹⁸, né si è fatto influenzare da indottrinamenti ideologici di altro tipo. Quando scrive *La rivelazione dell'arte* tuttavia, coltiva un interesse particolare per questioni etiche e morali che si trovano al centro della dottrina filosofica massonica. Mi riferisco all'ideale dell'autoperfezionamento che ogni 'libero muratore' (*vol'nyj kamenščik*) persegue da che viene consacrato all'ordine¹¹⁹. Il suo intervento massonico degli anni Trenta *Il simbolismo del viaggio nel rito di iniziazione (Simvolizm putešestvija v posvjatel'nom ritual'e)* ci chiarisce come Evreinov intenda l'amoralismo dell'Io archetipico dalla sua prospettiva filosofica di massone. L'intervento venne pronunciato alla loggia di appartenenza Jupiter ed è dedicato al simbolismo del 'cammino spirituale' (*put'*) dei rituali di iniziazione ai gradi massonici, così come previsto dal rito scozzese. La loggia massonica era infatti strutturata alla stregua di una 'chiesa', con i suoi rituali, i suoi simboli, "i suoi misteri, i suoi segreti, la sua

¹¹⁸ Lo dichiarò in maniera inequivocabile nel suo articolo critico sulla pittura realistica di Nesterov (*Nesterov M.V. Očerki*, Sankt-Peterburg 1922), per motivare la sua avversione al realismo pittorico: "sono un uomo che non crede ai dogmi della chiesa ortodossa. E insieme a ciò sono contrario ai metodi del realismo pittorico (Я человек, не верующий в догматы православной церкви. Вместе с тем, я противник методов реалистической живописи)", Evreinov 2005: 231).

¹¹⁹ L'ideale dell'autoperfezionamento per Evreinov significa ottenere un controllo della coscienza sulla parte istintuale, subconscia e ancestrale dell'Io. Ciò è possibile, sostiene, mediante il metodo della 'trasfigurazione educativa', realizzando cioè una trasfigurazione di sé non libera (come lo è l'istinto di trasfigurazione nell'arte) ma forzata, controllata, diretta a imporre a se stessi un altro modo di sembrare e di essere, per poi *divenire* veramente altro da sé ("metodo della *trasfigurazione* educativa che conduce alla *trasformazione* [метод воспитательного преобразования, ведущего к превращению]"). La massoneria, scrive Evreinov, servendosi del potere irrazionale che esercita la suggestione sulla psiche degli adepti, li stimola mediante una simbolica di tipo teatro-sacrale (travestimenti, linguaggio, formule e rituali). Gli adepti, costringendosi a un'immagine di sé diversa da quella ordinaria e reale, imparano a divenire altro da sé. Questa è la 'trasfigurazione educativa' (Evreinov 2004: 74-77).

iniziazione, i suoi 'eletti' e i suoi cardinali¹²⁰. Il rituale consisteva in una serie di prove (*ispytaniija*) cui il 'profano' veniva sottoposto per decidere della sua consacrazione. Tutto ciò, unitamente ai giuramenti di obbedienza che imponevano il silenzio sugli affari della loggia, impressionavano profondamente l'iniziando e creava un'atmosfera di confraternita intima e di cospirazione che incantava tutti gli associati¹²¹. Evreinov contrappone dunque in questo intervento l' 'arte simbolica' dei massoni, deputata all' 'edificazione di un tempio spirituale', all' 'arte profana'.

L' 'arte simbolica' ha a che vedere con uno speciale percorso educativo che permette la realizzazione dell' ideale dell' autoperfezionamento morale¹²²: per i massoni si tratta di un ideale perseguibile solo mediante l' acquisizione di conoscenza di sé, quindi solo se si progredisce nella conoscenza che l' uomo ha di se stesso (*conosci te stesso* è motivo dominante nella letteratura massonica); per questi motivi si tratta di un tipo di 'arte' che risponde alla coscienza, all' investigazione razionale del sé. La seconda, viceversa, (l' arte profana), asseconda le istanze dell' 'Io archetipico' e pertanto corrisponde all' 'arte in quanto tale', oggetto di indagine della *Rivelazione dell' arte*¹²³. Ebbene, l' 'arte simbolica', coordinata dal Maestro (*Tajnyj Master*), possiede rispetto all' arte profana un fine propedeutico: è necessaria perché rende capaci di instaurare una relazione quanto più possibile corretta (da un punto di vista morale) verso l' 'arte profana', la quale persegue fini di purificazione ben diversi e potremmo dire opposti, poiché asseconda le istanze di un Io immorale e 'peccatore' (*grechovnoe*):

Quell' arte di cui noi massoni ci occupiamo e che si riconduce alla *costruzione del tempio spirituale* – è completamente diversa, come si è visto, da quella di cui si è parlato sin qui. La nostra arte simbolica risponde ai bisogni non del nostro 'Io archetipico' ma del nostro 'Io cosciente e anzi *altamente cosciente*'. Il Maestro segreto, realizzando questo tipo di arte esegue un *Dovere* [...] che è ben più facile eseguire che non *conoscere*. E invece conoscerlo non solo è auspicabile ma anche necessario in relazione al difficile problema dell' arte. È necessario affinché si stabilisca un rapporto possibilmente corretto verso quell' arte profana, la quale, perseguendo a modo suo scopi purificatori per la nostra anima, grazie ad essi, scorre verso il nostro Io *archetipico* e peccaminoso¹²⁴.

¹²⁰ "L' altà simbolicità di riti e formule, il decoro sontuoso delle Logge di alto grado, la musica massonica che veniva suonata durante le cerimonie, gli interventi che venivano pronunciati, creavano un senso di potere sacro" (MAE: 3).

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Il tema dell' educazione (*vospitanie*) è uno dei più centrali nella letteratura massonica. Nel fondo riservato ai documenti della loggia Grand Orient de France, gli interventi dedicati al problema dell' educazione massonica, quindi al significato della disciplina e delle pratiche di iniziazione, sono raccolti tutti assieme (RsT/b e RsT/c).

¹²³ L' arte detta in gergo massonico 'profana' equivale, per il fatto di essere portavoce dell' 'Io archetipico', a quella che Evreinov definisce nel trattato 'arte della supermaestria' (*sverch-masterskoe iskusstvo*). In gergo massonico il 'profano' è colui che deve ancora sottoporsi alle prove di iniziazione.

¹²⁴ "То искусство, которым мы, масоны, заняты и которое сводится к *строительству духовного храма*, – совершенно отлично, как мы видели, от того, о кото-

È questo quindi il recupero, da parte di Evreinov massone, di una dimensione etico-morale che non gli è mai veramente appartenuta e che egli non ha mai voluto ascrivere all'arte, né come suo impulso generativo, né come suo fine o modello di identificazione.

4.5.6. Dall'istinto teatrale all'‘Io archetipico’: il superamento del soggettivismo

Il punto di forza del pensiero di Evreinov consiste nell'annessione di concetti freudiani e in particolar modo junghiani al dominio di una personalissima teoria dell'arte (sia della creazione, sia della percezione), che si configura come l'ultima esaustiva tappa di evoluzione di un travagliato percorso teorico-filosofico cominciato nel 1908. La genesi del concetto di ‘Io archetipico’ va cercata molto prima dell'appassionarsi di Evreinov alla psicoanalisi.

Nel divenire del suo pensiero l'‘Io archetipico’ si configura come una riformulazione del difficilmente inquadrabile concetto di ‘istinto teatrale’ o di ‘teatralità’, varie volte ridefinito negli scritti sul teatro degli anni Dieci. Un concetto ampio e in parte contraddittorio, intorno al quale gravitano tutte le teorie del periodo prerivoluzionario. L'idea di istinto teatrale, fulcro e impulso generativo di ogni riflessione teorico-filosofica di Evreinov, conosce, a mio modo di vedere, due significative rielaborazioni. La prima in ordine cronologico è rappresentata dall'‘istinto di trasfigurazione’ (*instinkt preobraženiya*), di cui egli dà conto per la prima volta nel *Teatro in quanto tale*¹²⁵, ma che chiarirà definitivamente solo nella *Rivelazione dell'arte*, quando parlerà dei metodi generali che regolano la creazione artistica, la seconda rielaborazione è invece rappresentata dall'idea di ‘Io archetipico’.

Il tema dell'ereditarietà degli istinti e delle pulsioni ataviche rimosse, che trova ora un'espressione cristallina e definitiva nel concetto di ‘Io archetipico’, esisteva infatti fin dall'inizio negli scritti di filosofia del teatro di Evreinov. Egli concepiva l'istinto teatrale alla stregua di una legge biologica, un istinto naturale primordiale tipico di ogni individuo, preesistente allo sviluppo di una coscienza religiosa, il quale trovava sfogo mediante atti di ‘trasfigurazione’ (Evreinov 2002: 44-45). Sebbene Evreinov non avesse mai utilizzato il termine di ‘inconscio’ nei suoi studi degli anni Dieci per descrivere l'istinto di teatralità, è evidente che questo ‘istinto’ avesse una natura inconscia. L'autore parlava di carattere primordiale, spontaneo e irrazionale, negando il

ром мы до сих пор говорили. – наше символическое искусство отвечает запросам не нашего ‘исконного Я’, а ‘нашего сознательного и притом высоко-сознательного Я’. Тайный мастер, занимаясь таким искусством, исполняет Долг [...] который гораздо легче исполнить чем познать. А между тем познать его, не только желательно, но и нужно в отношении сложной проблемы искусства. Нужно для того, чтобы установить возможно-правильное отношение к тому профанскому искусству, которое, преследуя по-своему очистительные для души цели, потекает ради них нашему греховному исконному Я’ (Evreinov 2004: 83).

¹²⁵ Cf., *supra*, § 2.1.2

collegamento con la sfera del bello e dell'estetica, affermazioni queste che travdivano la difficoltà dello stesso Evreinov nel trovare una definizione adeguata¹²⁶. Usava solo l'attributo di 'subcosciente' (la teatralità è per lui un istinto subcosciente che però, contrariamente a quanto sostenuto da Freud, regola le pulsioni e i comportamenti sessuali)¹²⁷:

Una legge superiore, che si manifesta attraverso l' 'Io' subcosciente, e non certo una stupida civetteria, costringe una ragazza a teatralizzare sessualmente il proprio aspetto ben prima di raggiungere l'età del matrimonio¹²⁸.

Come l' 'Io archetipico' che si esprime nell'opera d'arte permette l'accesso a realtà interiori altrimenti non conoscibili, così nel saggio *Il teatro nel mondo animale* Evreinov forniva una descrizione di istinto teatrale come chiave di scoperta di zone altrimenti inconoscibili dell' 'Io' (Evreinov 2005: 277).

Infine la teorizzazione del 'teatro per sé', che pone al centro unicamente la proiezione all'esterno dell'istinto di teatralità dell'individuo, il carattere 'ideale' di questa estroversione e il suo essere in opposizione alla sfera estetica – intesa convenzionalmente come espressione del bello – sono speculari ai meccanismi che descrivono il ruolo dell' 'Io archetipico' nel processo di creazione e percezione dell'arte:

Il teatro è attraente proprio perché ci rende visibile ciò che è inattuabile nella vita, ci mostra la realizzazione di ciò che è ideale persino nell'azione crudele, ci mostra il sogno, la chimera, il desiderio [...] lo scontro tra estetica e teatralità sarà nel vostro 'teatro per sé' lo scontro tra cera fredda e dita bollenti¹²⁹.

Parallelamente nella *Rivelazione dell'arte* si afferma che solo se l'opera appaga le esigenze di questo Io atavico siamo di fronte a un'opera d'arte in senso autentico. Il processo di trasferimento dei contenuti pulsionali della tea-

¹²⁶ Il termine 'subcosciente' (*podsoznatel'noe*) usato da Evreinov negli anni Dieci ricorda la nozione freudiana di 'inconscio', egli usava in quel periodo il termine subcosciente perché non distingueva ancora il subcosciente dall'inconscio. L'evidente 'difficoltà' nel trovare una definizione congrua all'istinto di trasfigurazione era già stata messa in rilievo dalla Carnicke. La studiosa la attribuiva, diversamente da me, alla pretesa di voler definire dei 'concetti taciti' cui non si può dare una descrizione concettuale (cf. Carnicke 1981: 102).

¹²⁷ Freud spiegava le azioni dell'uomo con la pulsione sessuale inconscia, Evreinov spiegava l'impulso sessuale con la teatralità subcoscia (si veda V. Maksimov, *Filosofija teatra Nikolaja Evreinova*, in Evreinov 2002: 13).

¹²⁸ "Высший закон, проявляемый через подсознательное 'я', а не 'глупое' кокетство, заставляет девчонку сексуально театрализовать свою внешность еще до брачного возраста" (Evreinov 2002: 94)

¹²⁹ "Театр потому и притягателен, что являет нам воочию недостижимое в жизни, являет нам реализацию идеального даже в злодействе, являет грезу, химеру, мечту [...] Столкновение эстетики с театральностью да будет в вашем 'театре для себя' столкновением холодного воска с горячими пальцами" (Evreinov 2002: 256 e 316).

tralità da un ‘dentro’ a un ‘fuori’ (nel teatro scenico propriamente detto come nel teatro per se stessi) era provocato dall’‘istinto di trasformazione’ (*volja k prevraščeniju*). Mediante l’idea di ‘Io archetipico’ Evreinov descrive un simile processo di trasferimento: l’Io archetipico reclama dall’artista la soddisfazione delle proprie esigenze e funziona come un organo di mediazione nel processo di creazione, presiedendo così a quell’atto di trasformazione da interno a esterno di cui l’opera d’arte è il segno. In base alla mia analisi l’‘Io archetipico’ rappresenta quindi l’ultima e definitiva delle due elaborazioni del concetto di ‘istinto di teatralità’, che, attraverso la lettura di Freud e Jung, ha ora trovato una formulazione decisamente più articolata.

Sembra infatti plausibile che con l’assimilazione della nozione freudiana di inconscio prima e di quella junghiana di inconscio collettivo poi, Evreinov riesca a spiegare meglio ciò che non riusciva a definire negli anni Dieci. Proprio per ovviare a questa difficoltà Evreinov si giustificava nel *Teatro in quanto tale* col suo lettore, utilizzando a proprio vantaggio la riflessione di Bergson circa l’impossibilità di spiegare il concetto di ‘istinto’ in termini logici¹³⁰. In questo senso l’Io primordiale e ‘archetipico’ rappresenta una soluzione alle contraddizioni insite nelle varie definizioni dell’istinto teatrale. La più elaborata idea di ‘istinto di trasfigurazione’ continua a svolgere invece un ruolo preciso nel sistema teorico della *Rivelazione dell’arte*, poiché è l’istinto che sta alla base del metodo di teatralizzazione.

Ci sono tuttavia da segnalare sostanziali cambiamenti rispetto alle idee di teatralità e di ‘teatro per sé’ e più in generale rispetto alla teoria estetica evreinoviana di quel periodo (con particolare riferimento all’*Originale delle opere dei ritrattisti* del 1922): l’istinto di teatralità, anticamera dell’‘Io archetipico’, presiedeva lì anzitutto alla creazione artistica di tipo scenico-teatrale, mentre l’‘Io archetipico’ è ora la fonte generatrice di tutti i linguaggi simbolici. Inoltre nel concetto di ‘istinto teatrale’ (o ‘teatralità’) predominava l’appagamento delle necessità della mente e dello spirito dell’individuo, che era tutto egoisticamente coinvolto in una sorta di ‘questione personale’: “comprendere la creazione artistica è una ripetizione della creazione innanzitutto *per se stessi*, negli interessi del proprio pensiero [...] l’artista crea prima di tutto per se stesso”¹³¹. Non solo, ogni opera si originava come la risoluzione di un compito che l’autore si era prefissato:

Ogni opera d’arte che sia meritevole di questo nome sorge come un quesito al quale l’artista si propone di rispondere [...] questa risposta cercata, questa soluzione rappresenta un’esigenza della *sua* mente, della *sua* anima. Costruendo la

¹³⁰ “Non aspettatevi da me una spiegazione di questo istinto! Il geniale Henry Bergson [...] ha messo definitivamente in dubbio il fatto che la scienza [...] possa sottoporre l’istinto a un’analisi completa” (Не ждите от меня объяснения этого инстинкта! Гениальный Анри Бергсон [...] установил исчерпывающе сомнительность чтобы наука [...] смогла подвергнуть инстинкт полному анализу”, Evreinov 2002: 125).

¹³¹ “Понимание художественного произведения есть повторение творчества, главным образом *для себя*, в интересах своей мысли [...] художник творит прежде всего для себя” (Evreinov 2002: 312).

sua opera d'arte egli soddisfa questa esigenza – e 'se ne distacca', così come Lermontov 'si era distaccato' dal suo demone attraverso i versi. È in questo senso che l'artista crea per se stesso¹³².

Questo soggettivismo imperante viene abbandonato nella *Rivelazione dell'arte* a favore di una visione che supera la rigida prospettiva dell' 'Io' personale dell'artista. Determinante ora nell'atto creativo – ma anche nella sua contemplazione! – è ancor sempre la risposta a esigenze profonde dell'Io dell'artista (o del contemplatore), ma si tratta di un 'Io archetipico' che affonda le radici in un inconscio metaindividuale e metatemporale, un 'Io' che non ha nulla di autobiografico. Il suo rapporto con la soggettività dell'artista si ridetermina ogni volta nell'atto creativo, che è reso unico dai 'metodi' che l'artista impiega. Questi metodi sono o di semplificazione o di teatralizzazione: nel secondo caso il metodo si avvale dell'istinto di trasfigurazione dell'artista, ovvero della capacità istintiva e prerazionale cui egli fa appello per conferire all'opera d'arte un'espressività più accattivante o 'attraente'.

Con il concetto di 'Io archetipico' Evreinov compie un significativo passo in avanti nella concezione della creazione artistica, che ne risulta quasi rivoluzionata: si svincola da un'ottica che vede l'arte come operazione egoistica e autoreferenziale e aderisce a un'idea di creazione artistica come espressione di esperienze collettive e vissuti solo apparentemente rimossi. In questo senso il superamento del rigido soggettivismo del periodo prerivoluzionario e il distacco dal freudismo come modo di guardare all'arte emerge anche dal confronto con gli scritti di teoria e critica dell'arte figurativa (di recente raccolti nella miscelanea *L'originale delle opere dei ritrattisti*). Evreinov affermava qui perentoriamente il 'principio autoritrattistico dell'opera d'arte' quale principio fondante e generale di ogni creazione artistica (Evreinov 2005: 140).

Analogamente a Freud, che interpretava capolavori della drammaturgia come l'*Edipo Re* o *Macbeth* in quanto tipologie esemplari di 'casi clinici' relativamente al loro autore, Evreinov vede nei ritratti che di lui avevano fatto i pittori 'accademici' I.E. Repin e S.A. Sorin, i due artisti del "Mir iskusstva" M.V. Dobužinskij e A.K. Šervadžidze e i due futuristi N.I. Kul'bin e D. Burljuk coordinate importanti per la comprensione della personalità di chi li aveva disegnati¹³³. Attraverso il volto di Evreinov questi artisti davano insomma una rappresentazione simbolica di se stessi. Questa lettura dei ritratti da parte di Evreinov esprimeva quindi una visione dell'opera d'arte (in questo caso dell'arte pittorica a soggetto vivente, ma per estensione di tutta l'arte) come trasmissione poetica ed eidetica dell'Io dell'artista (*ličnost' chudožnika*).

¹³² “Всякое художественное произведение, заслуживающее этого названия, возникает как вопрос, на который хочет ответить художник [...] этот искомый ответ, это решение составляют потребность *его* ума, *его* души. Созданием произведения он и удовлетворяет этой потребности – он 'отделяется' от нее, как Лермонтов 'отделался' от своего демона – стихами. В этом-то смысле художник творит для себя” (*Ibidem*).

¹³³ Ognuno dei pittori esaminati aveva disegnato un ritratto di Evreinov. L'edizione del 2005 è corredata di queste immagini.

Le considerazioni fatte sinora permettono di ridimensionare gli esiti critici cui è giunto S. Golub, uno dei più interessanti interpreti dell'opera di Evreinov nel periodo russo. Questi sostiene che “nessuno più di Evreinov ha sviluppato così ampiamente e sistematicamente una ‘teoria dell’egoismo’, [...] tutta di matrice simbolista, per cui si afferma la supremazia della soggettività, e in conseguenza della quale la vita dell’artista è da considerarsi essa stessa un’opera d’arte” (Abensour 1981: 16). In base a ciò, prosegue Golub, “il ‘fenomeno Evreinov’ è da analizzarsi tutto sotto l’ottica del monodramma”. La poetica dell’‘Io archetipico’” segna al contrario una svolta evidente nel pensiero di Evreinov e smentisce queste affermazioni, che ignorando il periodo successivo della vita e del pensiero di Evreinov, si rivelano incomplete e inesatte.

Inoltre in questo allargamento della ristretta prospettiva del singolo alla sfera della collettività, così come nel gradiente di storicità che è contenuto nell’idea evreinoviana di ‘Io archetipico’ (l’‘Io archetipico’ si nutre nei secoli dei vissuti della storia umana, è un’entità in divenire e non fissa) si può riconoscere un singolare ricompattamento della riflessione di Evreinov sull’arte al materialismo storico dei teorici marxisti, che egli aveva reso oggetto di critica nel capitolo III (*Alla ricerca di una definizione dell’arte*) ma di cui evidentemente ha risentito una certa influenza. L’‘Io archetipico’ non è più un’entità disciolta da qualsiasi fluire storico come lo era l’istinto teatrale, che rispondeva a una mera legge biologica, ma si arricchisce e si stratifica mano a mano che procede la storia dell’uomo. Infine nel concetto di ‘soddisfazione’ o ‘appagamento’ delle istanze dell’‘Io archetipico’ si può ravvisare una raffinata rielaborazione di quella giovanile concezione dell’arte teatrale *sub specie ludi*, cioè dell’istinto teatrale come istinto ludico, e proprio per questo non canonicamente – o convenzionalmente – estetico.

L’‘Io archetipico’ è in conclusione criterio fondante e generale di relazione alla creazione artistica, denominatore comune del processo di creazione e contemplazione dell’opera d’arte. Dal punto di vista della strutturazione tematica dell’opera, costruita su richiami e corrispondenze, la categoria di ‘Io archetipico’ rappresenta la prima risposta alle domande iterate nella prefazione (e sintetizzabili nell’interrogativo “come comprendere la suggestione prodotta dall’arte?”). La prima tappa fondamentale nel percorso verso la *rivelazione*.

4.5.7. La scissione dell’arte in ‘*masterstvo*’ e ‘*sverch-masterstvo*’

Alla base della teoria dell’arte della *Rivelazione dell’arte* si trova, come si è già visto, la scissione del concetto unitario di arte in due categorie fondamentali e distinte: l’‘arte della maestria’ e l’‘arte della super-maestria’. Questa differenziazione è fatta principalmente a partire dalla prospettiva della percezione. L’arte autentica, quella che è in contatto diretto con l’‘Io archetipico’ e di cui si devono indagare i segreti, è appunto l’‘arte della super-maestria’ (*sverch-masterskoe*)¹³⁴.

¹³⁴ Questa viene periodicamente ridefinita dall’autore anche come “arte nel senso più alto del termine (искусство, в высшем смысле этого слова)”.

La delimitazione dell'indagine all'arte della 'super-maestria' ("l'arte, la cui essenza va apprezzata al di fuori di qualsiasi dipendenza dalla perfezione tecnica"¹³⁵) è la risposta concreta al problema metodologico, la sua soluzione. L'arte della super-maestria è quindi – ancor prima che categoria – un postulato metodologico fondamentale che serve a restringere un concetto abusato e ipersignificato di arte, che ha perso di esattezza ed espressività. La specificazione del concetto lato di arte è necessaria tanto più che le specificazioni di tipo classificatorio che conosciamo (ad esempio 'belle arti') non dicono nulla di essenziale:

A seguito della polisemia di questo concetto, che indebolisce estremamente la sua espressività, quelle arti che nel campo artistico creativo sono basate sulla tecnica si solleva, ancora in tempi relativamente recenti, chiamarle 'belle arti'. Questa differenziazione però, in considerazione della grande mutevolezza e perciò dell'estrema convenzionalità del concetto di 'bello', non ha fatto in tempo ad entrare nell'uso artistico, che ne è subito uscita in quanto instabile e ingannevole, senza trovare una degna sostituzione (cosa che dispiace molto a chiunque desideri una chiara definizione del concetto)¹³⁶.

Anche per quanto riguarda il binomio 'arte della maestria' – 'arte della super-maestria' non si trova nel trattato una definizione univoca ed esaustiva ma descrizioni sparse e frammentarie collocate soprattutto tra IV e V capitolo. Pagine rilevanti per l'analisi di questo concetto si trovano nella prima parte del capitolo IV, *La genesi dell'arte come super-maestria (nei secoli)*¹³⁷. L'autore descrive il concetto di arte come fenomeno che va 'oltre la maestria' prima di tutto mediante una sua ricostruzione della genesi e dell'evoluzione del fenomeno dell'arte nella storia dell'uomo. Il capitolo IV si apre quindi con una dichiarazione di intenti in forma interlocutoria, per rendere noto che la risoluzione del problema della genesi di questo tipo di arte rappresenta una questione ineludibile se si vuole porre le basi di una corretta analisi:

Da dove è scaturita l'arte? Il suo concetto? La sua interpretazione? Come è nata, nei secoli, l'opera d'arte in quanto *tale*? Quando, viene da chiedersi, sopraggiunge nella storia quel momento in cui l'atteggiamento verso un certo fenomeno culturale riceve (all'improvviso?) un carattere precipuamente *di tipo estetico-artistico*? [...] *Come si è venuto formando il concetto di arte nel senso più alto, cioè*

¹³⁵ "искусство, существо коего надо оценивать вне всякой зависимости от технического совершенства" (Evreinov 2012: 312).

¹³⁶ "Вследствие такой многосмысленности данного понятия, крайне ослабляющей его выразительность, – те искусства –, которые заняты мастерством в художественно-творческой области, принято было, еще сравнительно недавно, определять как 'изящные искусства' (*Les beaux arts*). Эта дифференциация, однако, в виду большой переменчивости и потому крайней условности понятия об 'изящном' ('beau'), едва успев войти в артистический обиход, вывертилась из него, как слабосильная и сбивчивая, оставшись без должной замены (о чем приходится очень пожалеть всякому, кому дорого... и нужно ясное уточнение понятия)" (*Ibidem*).

¹³⁷ Il quarto capitolo è in ordine il primo della seconda parte del trattato.

nel senso di arte che non si esaurisce nel valore tecnico, servendosi del quale l'opera d'arte si guarda bene dal riporvi il suo valore più alto. Ecco il quesito al quale purtroppo finora nella storia [della teoria] dell'arte non è stata data una risposta soddisfacente¹³⁸.

Sempre giustificando al lettore l'opportunità del percorso di ricerca, Evreinov chiarisce che solo una corretta risposta a questo interrogativo può consentire una comprensione autentica e non dogmatica di ciò che chiamiamo indistintamente 'arte'. Un quesito storico questo, che può essere astratto dalle determinazioni storiche che caratterizzano le diverse epoche. Rispettivamente a ciò che ho chiamato 'poetica della 'rivelazione'', l'autore insiste sulla novità degli esiti critici cui mira la ricerca rivelando così la sua intenzione che l'opera funzioni come un nuovo 'Vangelo'¹³⁹.

L'autore propone una chiave di lettura alla spiegazione dell'arte come fenomeno inizialmente unitario che si è scisso in due diversissimi fenomeni. L'arte della maestria' esiste da che esiste l'uomo e da che questi ha maturato capacità tecniche. L'arte della super-maestria' invece si è generata solo in un momento successivo dell'evoluzione umana. Ma quando e in quali circostanze è comparsa l'arte della super-maestria'? La conclusione cui Evreinov giunge è che tra i popoli primitivi, tra gli antichi (civiltà assira, egizia e greca) e nella civiltà europea medievale ciò che chiamiamo comunemente 'arte' era una sfera di espressione simbolica inscindibilmente legata a pratiche di tipo magico-esoterico e in genere alla religione e a necessità culturali. Le caratteristiche segniche di questo tipo di arte sono ravvisabili nel tendenziale impersonalismo, nella fedeltà accordata a modelli, nell'immobilismo delle forme, tutti aspetti giustificati dal fatto che quegli 'oggetti' possedevano in primo luogo un valore magico o in genere mostravano la vocazione a interrelarsi con la sfera dell'irrazionale. Per cui, ciò che viene considerato comunemente dai critici come 'arte' era espressione non di un sentimento estetico e artistico, ma di un sentimento mistico, di un credo religioso:

Non era arte nel nostro senso del termine, ma un incantesimo, una magia, espressione di un sentimento non estetico, ma *religioso* o prossimo al sentimento religioso. Questa conclusione risulta essere esatta non solo per quanto riguarda

¹³⁸ “Откуда взялось искусство? Его понятие? Его понимание? Как возникло, в веках, *произведение искусства* в качестве именно *такового*? Когда, спрашивается, в истории наступает момент, в который отношение к тому или иному явлению культуры получает (вдруг?) характер по-преимуществу *художественного отношения*? [...] как образовалось понятие искусства в высшем смысле, т.е. в смысле не исчерпываемом *мастерством*, пользуясь коим художественное произведение отнюдь не в нем полагает свою высшую ценность – вот вопрос, на который к сожалению, до сих пор в истории [теории] искусства не дано удовлетворительного ответа” (*Ivi*: 272).

¹³⁹ Evreinov aveva già utilizzato questa espressione in occasione della seconda edizione del suo *Teatro in quanto tale* (cf. Evreinov 1922c).

la pittura e la scultura delle civiltà primitive [...] ma anche per la loro musica, la poesia, danze, dramma, ornamentistica, insomma tutte le manifestazioni di quella cultura che erroneamente vengono prese per arte¹⁴⁰.

In altre parole, l'arte non esisteva nell'antichità come fenomeno autonomo, e poiché non era svincolato da altri fini, non può secondo l'autore essere considerato espressione di 'arte come tale'. La funzione dell'arte in quel contesto era qualcosa di essenzialmente diverso dalla funzione che l'autore in questo trattato arriva ad ascrivere all'arte. In base a questo ragionamento, tutte le forme di espressione simbolica delle civiltà antiche, in cui pur si riscontra un indiscusso livello tecnico, vengono derubricate dal concetto di 'arte'. Solo quando si è verificata una sostituzione dei valori, ovvero quando il valore religioso-culturale ha ceduto il posto a valori e istanze di tipo strettamente estetico, l'arte si è differenziata dalla religione e, come fenomeno che va oltre la maestria tecnica, è divenuta autonoma¹⁴¹. Riacciacciandosi alla critica del freudismo, che nel III capitolo del trattato aveva lasciato incompleta, l'autore fa presente che è proprio di questo slittamento che Freud non tiene conto, finendo così per non cogliere lo 'specifico' dell'arte rispetto alla religione¹⁴².

¹⁴⁰ “Это было не искусство в нашем смысле этого слова, а чародейство, магия, выраженные не эстетического чувства, а религиозного или близкого к религиозному чувству. Такое заключение оказывается верным... не только к живописи и скульптуре первобытных людей [...] но и к его музыке, поэзии, танцам, драме, орнаментике, ко всем проявлениям его культуры принимаемым ошибочно за искусство” (Evreinov 2012: 282). Nella sua analisi l'autore fa riferimento, mediante lo spoglio di una vasta letteratura critica a ornamenti, oggetti culturali, idoli, opere di pittura e scultura nei popoli primitivi, alla pittura e alla scultura della civiltà egizia, alle rappresentazioni drammatiche nell'antica Grecia, al teatro popolare antico russo (Ivi: 282-310).

¹⁴¹ La definizione del quesito è data a più riprese nel corso dell'esposizione. Una tra le più incisive è la seguente: “in che modo si è sviluppato il senso estetico sotto l'influenza di opere che rispondono a sentimenti extra-estetici? (каким образом развилось эстетическое чувство под влиянием произведений, служивших внеэстетическим чувствам?)”, Ivi: 298).

¹⁴² Scrive Evreinov: “a noi interessa invece differenziare l'arte dalle altre acquisizioni culturali dell'umanità a lei contigue! A noi invece interessa e ci risulta eccezionalmente importante tracciare un netto confine tra la religione e l'arte [...] ci interessa piuttosto definire i 'numeratori dell'arte e della religione, che non il loro comune denominatore', dove al contrario si concentra l'interesse dei freudiani (нас же интересует как раз дифференцирование искусства из смежных с ним культурных приобретений человечества! Интересует и представляется исключительно важным проведение по возможности строгой границы между той же, религией и искусством [...] интересует более определение числителей искусства и религии, чем их общего знаменателя! К которому склоняется главнейший интерес фрейдистов”, Evreinov 2012: 328). Per corroborare la tesi della non specificità della spiegazione freudiana dell'arte rispetto alla religione, Evreinov si appoggia su un vasto numero di testi di riferimenti (di cui i principali sono *La fantasia come fondamento dell'arte* [*Fantazija kak osnova iskusstva*] di Vundt e *Tipi psicologici* di Jung), mentre

È in questo punto della trattazione, in cui Evreinov si preoccupa di ridefinire l'ascrivibilità all' 'arte della super-maestria' di un oggetto in base alla sua relazione con i valori che esprime, a livello sovraindividuale, che *La rivelazione dell'arte* diviene l'abbozzo di una fenomenologia della creazione artistica, intesa questa come "una scienza classificatoria dei valori sovraindividuali, espressi dalle manifestazioni della coscienza" (Rajnov 1914: 102). In questo senso, la fenomenologia dell'arte come teoria dei valori è una filosofia della cultura e non una metafisica¹⁴³. La ricerca di Evreinov non sviluppa in modo sistematico una teoria classificatoria dei valori, ma rispetto a come viene differenziato il concetto unitario di arte in due fenomeni ben distinti l'autore si muove su una prospettiva di analisi di tipo fenomenologico. Non solo, la promozione dell'arte come fenomeno che va 'oltre la maestria' come unica arte vera implica una riformulazione dei valori estetici (il bello non è necessariamente il rispetto delle proporzioni, l'emozione artistica non è nel livello delle capacità tecniche dell'artista). In questo senso la sua è una 'teoria dei valori', quindi una fenomenologia e una filosofia della cultura e non una teoria metafisica.

L'arte, come fenomeno percepito 'oltre la maestria' o 'oltre la tecnica' (*sverch-masterskoe javlenie*), sostiene l'autore, affonda quindi le sue radici nelle forme primitive di arte, ovvero in oggetti culturali di tipo simbolico, (ad esempio gli idoli), inscindibili dalla soddisfazione di istanze culturali di tipo religioso. Queste opere Evreinov le qualifica come 'pre-arte' (*pred-iskusstvo*), recuperando una terminologia già usata nel *Teatro in quanto tale* per definire la teatralità, che in modo analogo esprimeva un tipo di forme estetiche anteriori all'arte vera e propria¹⁴⁴. È in questa preistoria dell'arte che funzionava

per dimostrare come siano stati riscontrati meccanismi analoghi di compensazione in certe pratiche rituali religiose o feste popolari a sfondo religioso e propiziatorio-culturale ricorda la *Sakeja*. A conclusione dell'esame delle teorie freudiane sull'arte Evreinov conclude: "il monismo sessuale come si vede viene demolito sotto i colpi dello stesso Freud e il suo tentativo di salvare il fondamento sessuale come l'unico sul quale si regge tutto l'edificio dell'arte è senza speranza (сексуальный монизм, как мы видим, терпит крушение под ударами самого Фрейда, и его попытка спасти сексуальный фундамент, как единственный, на котором держится здание искусства, – дело безнадежное", *Ivi*: 359).

¹⁴³ La fenomenologia della creazione è scienza attigua alla psicologia della creazione, ma pur sempre da questa distinta: "Il termine 'fenomenologia' significa scienza della manifestazione della coscienza. Ogni manifestazione della coscienza ha due versanti: a) il processo psichico individuale della presa di coscienza e b) il momento sovraindividuale del valore. La psicologia della creazione studia il primo aspetto, la fenomenologia della creazione è una scienza generale dei valori. In quanto scienza dei valori questa risulta infine essere una filosofia della cultura" (*Ibidem*).

¹⁴⁴ La tesi dell'esistenza di una pre-arte come forma espressiva è un *leitmotiv* fondamentale nel pensiero di Evreinov, che attraversa varie tappe di elaborazione. La sua prima formulazione si trova nel *Teatro in quanto tale*, dove la teatralità è equiparata a una 'pre-arte'; questa impone un atto di *trasformazione* che è più primitivo e facile della creazione artistica 'estetica', che è un atto ben più elaborato, cioè di *formazione* (Evreinov 2002: 46).

come canale di comunicazione con un universo di forze invisibili, concepita per dare voce a sentimenti che oltrepassano la comprensione razionale, che ha origine l'arte nel senso di *sverch-masterstvo*, cioè l'arte come mistero. Ma affinché le opere divenissero solo opere d'arte e non rappresentassero oggetti di tipo cultuale muniti anche di un valore estetico agli occhi degli autori e dei loro destinatari, c'è stato bisogno di uno slittamento nella psicologia degli uomini (*sdvig*), che li affrancasse da una visione animistica del mondo o da una cosmologia rivelata, uno 'slittamento' dei valori, in seguito al quale si è messo in dubbio il modo precedente di vedere le cose e di accostarsi alla creazione di forme simboliche (Evreinov 2012: 300).

Questo passaggio si sarebbe verificato solo quando è sopraggiunta l'epoca dello scetticismo religioso (*skepsis*), per ogni popolo diversa. E questo il momento periodizzatore che ha permesso la separazione dei due fenomeni quando la 'pre-arte', rendendosi autonoma, è stata percepita come arte, oltre la maestria tecnica¹⁴⁵. L'arte che si aveva prima era solo un sapere tecnico, una capacità artigianale più o meno raffinata (*iskusstvo kak masterstvo*), che veniva applicata a oggetti e pratiche a scopi mistico-cultuali.

Questa ricostruzione della genesi dell'arte come fenomeno che sta oltre la maestria è elaborata dalla prospettiva della percezione dell'oggetto artistico. Lo scetticismo verso i valori religiosi ha implicato un cambiamento fondamentale: un tipo diverso di consapevolezza da parte dell'autore verso gli scopi e il senso del suo operato¹⁴⁶ e un approccio diverso all'opera da parte della comunità. Quando opere come miti, feticci, idoli, icone e così via perdono il loro significato religioso-cultuale (in questo caso per chi le contempla) si tramutano in oggetti ludici ed estetici, che svolgono quindi un tipo diverso di funzione: vengono risemantizzati come valori autonomi e intesi come oggetti d'arte, nell'accezione più nobile del termine. L'arte della super-maestria' (ovvero l'arte autentica)

¹⁴⁵ Per enunciare questi concetti Evreinov ripercorre il processo di autonomizzazione dell'arte ovvero di separazione delle sfere di espressione simbolica da altre sfere della vita dell'uomo, passando attraverso il culto dell'astronomia presso gli antichi egizi, il teorema di Pitagora, la leggenda di Abramo e suo padre Farra, scultore di idoli religiosi, il rito del capro espiatorio fissato da Mosé sull'esempio del rito sumero-babilonese del capro espiatorio che veniva offerto in sacrificio al dio Azazello, che aveva l'effigie di un capro, infine il culto delle icone per i cristiani ortodossi (Evreinov: 299-316).

¹⁴⁶ Scrive Evreinov rispetto alla consapevolezza degli autori di un'opera d'arte: "per creare un oggetto artistico è necessario che il suo creatore abbia una certa comprensione, almeno irrazionale e metalogica, dello scopo e del significato di ciò che egli crea. Deve essere *consapevole* della sua operazione artistica. Osserviamo l'esatto contrario nelle manifestazioni quasi-artistiche di cultura presso i popoli primitivi per i quali [...] *comprendere* ciò che viene creato *non è affatto necessario!* (Для создания предмета искусства нужно, чтобы творцу его было свойственно некоторое, хотя бы иррациональное, металогическое понимание цели и значения творимого им; он должен отдавать себе отчет [...] в своем художественном делании. Совсем обратное мы замечаем в квазихудожественных проявлениях культуры у первобытных народов, для которых [...] *понимание* творимого ими *вовсе не обязательно*", Ivi: 291).

trova il suo momento sorgivo proprio in questo processo di emancipazione dai valori religiosi. Come risultato, la funzione dell'arte non ha niente a che vedere con la funzione che svolge la religione, le due forme di espressione vanno necessariamente differenziate in sede teorica.

Per maggiore chiarezza l'autore schematizza in cinque punti la sua ricostruzione della genesi dell'arte nei secoli come fenomeno trascendente la maestria (detto anche 'arte autonoma' – *avtonomnoe iskusstvo*) in un diagramma inserito a metà del capitolo, alla fine del primo paragrafo intitolato *Nei secoli*¹⁴⁷. In questo allegato si condensa la prima parte della più ampia analisi della temporalità nell'opera d'arte pura, analisi che investe anche gli altri due diagrammi che seguono e tutto il capitolo successivo.

Rispetto alla valutazione delle forme di espressione simbolica nelle civiltà primitive Plechanov sosteneva un punto di vista affine a quello di Evreinov, sebbene si servisse di termini e parametri completamente diversi. Scriveva, declinando a suo modo l'ideologia filosofica marxista-leninista che "l'arte primitiva riflette in sé lo stato delle forze produttive", mentre "tra i popoli civilizzati le tecniche di produzione di rado esercitano un'influenza sull'arte"¹⁴⁸. Sebbene all'interno di prospettive critiche assai lontane tra loro, sia Plechanov, sia Evreinov avanzano una tesi che a grandi linee risulta analoga: l'arte tra i primitivi era una forma di espressione inscindibilmente integrata alla vita, alla cultura materiale e spirituale dell'uomo. Col tempo, questa integrazione originaria si è spezzata, riconfigurandosi in altro modo e secondo altri valori. L'idea di 'arte della super-maestria', ovvero la genesi dell'arte autentica vissuta come mistero e non come esperienza culturale può essere letta come il modo originale in cui Evreinov declina un punto fondamentale della storia dell'arte e dell'estetica:

¹⁴⁷ Lo schema è ampiamente dispiegato nel primo dei tre allegati (cf. *infra*, appendice I e Evreinov 2012: 317-318). Tuttavia consideriamo la versione sintetica dello schema data nel terzo allegato, dove si confrontano a specchio il processo generativo dell'arte nei secoli e nell'istante (*Sličenie schem voznikovenija iskusstva v vekach i v mgnovenii*) cf. 263-264 e Evreinov 2012: 369-370. Le sei tappe di questo sviluppo storico, che hanno determinato il sorgere dell'arte della super-maestria nei secoli, sono ordinate in senso anticronologico: 6) progresso della cultura, che porta alla separazione dell'arte dalla religione – l'arte diviene autonoma, soddisfa istanze estetiche, al di fuori della loro qualificazione religiosa. 5) Crisi della fede, sviluppo dello scetticismo e revisione dei valori religiosi, l'arte comincia a rivolgersi all' 'Io cosciente' dell'uomo e al suo senso estetico. 4) e 3) Tappe di evoluzione e di invecchiamento della religione; l'arte in maggiore o minore dipendenza da forme di culto religioso 2) Epoca preistorica della cultura con i suoi divieti religiosi arcaici e manifestazioni infantilistico-sessuali dell'uomo; – l'arte nel senso proprio della parola manca: perfino le arti applicate (artigianato) portano un marchio di origine 'magica' e non artistica. 1) Periodo zoologico della vita umana; -l'arte di fatto non esiste ancora, neanche in forma di 'arte applicata'.

¹⁴⁸ Scrive Plechanov: "l'arte primitiva riflette così chiaramente in sé la condizione delle forze produttive [...] Tra i popoli civilizzati la tecnica della produzione più raramente esercita un'influenza diretta sull'arte. Questo fatto, che all'apparenza sembra parlare contro la concezione materialistica della storia, in realtà è una sua brillante conferma" (Plechanov 1922b: 59).

quel passaggio da un universo tolemaico a un universo copernicano, prodotto dalla rivoluzione scientifica, che ha dato luogo a una revisione radicale dei valori, in genere del modo in cui l'uomo vede collocato se stesso – e le proprie opere – rispetto all'universo naturale. Quindi lo 'scetticismo', il distacco dai valori religiosi di cui parla Evreinov, corrisponde al fenomeno storico della secolarizzazione, che ha prodotto un nuovo atteggiamento che consente all'artista di accostarsi all'opera come un qualcosa che vale per se stessa nell'ambito estetico. Quel nuovo atteggiamento ovvero, che consente all'artista di accostarsi all'opera come qualcosa che vale per se stessa e non come qualcosa che deve significare, servire come mezzo, o riprodurre un ordine dato nella natura.

Simili riflessioni circa l'origine dell'arte e la ricerca delle sue interrelazioni profonde e originarie con la religione e le diverse forme del culto e del rituale nell'epoca preistorica si trovano anche nel celebre saggio coevo di Benjamin *L'opera d'arte e la sua riproducibilità tecnica* (1936), benché Evreinov non lo citi mai apertamente. Il filosofo tedesco afferma la presenza di una sorta di 'aura' nelle opere d'arte che contengono un elemento mistico, la quale coincide perfettamente con il concetto di Evreinov di 'suggestione' o di 'influsso' (*vozdejstvie*). I due filosofi interpretano e declinano in maniera completamente diversa il sopraggiungere di una nuova epoca nell'arte, ovvero quando per Benjamin si verifica una perdita dell'aura' e per Evreinov 'lo scetticismo religioso': in Benjamin questo passaggio è intimamente connesso allo sviluppo delle nuove tecnologie, in particolar modo alla comparsa della fotografia, quando in seguito alla perdita dell'aura' l'arte tenta di agire in altro modo sulla vita delle persone e acquisisce così un ruolo politico nella coscienza sociale. Al contrario, per Evreinov lo slittamento psicologico (la "perdita del rapporto mistico con l'arte") si verifica già durante il Rinascimento e diviene, grazie a questo momento, un fatto positivo per lo sviluppo della civiltà: il processo di secolarizzazione ha permesso infatti all'arte di diventare autonoma e di evolversi in un fenomeno che supera la maestria tecnica.

Riprendiamo comunque il filo dell'argomentazione di Evreinov. Il distacco critico che si è prodotto verso la religione riguarda solo l'Io razionale, mentre nell'inconscio quei valori religiosi sovraindividuali si conservano per ereditarietà (e confluiscono nell' 'Io archetipico'). L'attrazione verso i valori sommersi nell'Io primordiale oltre l'apparenza formale dell'opera d'arte fa sì che chi contempla l'opera d'arte intrattenga con essa una "relazione di tipo meta-estetico". Riordinata così la sua argomentazione, l'autore perviene a una descrizione del concetto di 'arte della super-maestria' in opposizione a 'arte della maestria' in questi termini:

Questo interesse verso ciò che si nasconde al di là della tecnica, questo atteggiamento meta-estetico verso le opere d'arte, dalle quali trai un maggior godimento rispetto a quello che possono dare i prodotti di una tecnica addirittura perfetta, ci porta a una conclusione di carattere chiaramente paradossale e cioè: *il più grande valore della maggior parte delle opere d'arte, pur basato sulla maestria tecnica, consiste non nella bontà di questa tecnica, accessibile alla nostra coscienza, ma in*

*ciò che si trova al di fuori di essa e che, presentandosi come un bene, è accessibile soltanto al nostro inconscio*¹⁴⁹.

Se l'arte della maestria funziona solo come un mezzo per esprimere altro, l'arte della super-maestria è fine a se stessa, autotelica e autonoma. Solo questa può essere considerata 'arte' nel vero senso del termine, solo questa è in grado di suggestionare e provocare un'emozione profonda, che non abbia a che fare con esperienze di tipo mistico o cultuale. L'arte della maestria non ha enigmi ed è espressione della razionalità e di un livello di capacità tecniche, l'arte come fenomeno 'oltre la maestria' non si esaurisce nel suo stile (il suo 'specifico' non risiede affatto nel livello di compiutezza tecnica), ed è direttamente collegata all'appagamento di istanze dell'Io primordiale. L'opposizione tra 'arte della maestria' e 'arte della super-maestria' poggia quindi, in modo speculare, sulla distinzione tra due componenti diverse della psiche: una temporale e soggettiva (il lato giovane e cosciente, chiamato *Ja soznatel'nogo graždanina*), l'altra metatemporale e sovraindividuale (il lato arcaico o archetipico). Citiamo un'affascinante sintesi di questa ricostruzione:

A questo essere arcaico (il quale, per quanto possa esser stato ricacciato 'dal giovincello' nelle retrovie della nostra psiche, resta anche in catene un Sansone, che minaccia di far tremare le colonne del 'tempio' della nostra anima) – a questo portatore immortale di imperativi arcaici, di pulsioni e capacità tecniche, l'arte non solo è necessaria (come un qualche 'bene'), essa gli è indispensabile fino all'estremo, come un 'pane quotidiano', ma non come tecnica, quanto come fenomeno per mezzo del quale l'essere arcaico potrebbe almeno illusoriamente rivivere durante le 'alte maree' le proprie passioni secolari e passioncelle, trovare l'eco alle proprie ambizioni 'antidiluviane', ricordare le proprie consolazioni primordiali e almeno 'col pensiero' darsi alle proprie abilità, che sono divenute inutili. Se cominciassimo a confrontare cosa c'è in comune tra l'arte del 'cittadino cosciente', che costituisce una piccola parte della nostra psiche, e l'arte di quell'essere incosciente [...] ci renderemmo conto che [...] sono due concezioni assolutamente diverse dell'arte, così opposte l'una all'altra che sembra perfino strano che sinora le abbiano ricondotte sotto una stessa denominazione¹⁵⁰.

¹⁴⁹ “Этот интерес к тому, что таится по ту сторону мастерства, это сверхэстетическое отношение к произведениям искусства, от которых испытываешь больше наслаждение, чем то, какое могут дать продукты даже совершенной техники, приводят нас к выводу ясно парадоксального характера, а именно: – *Высшая ценность большинства произведений искусства хоть и обусловлена их техническим мастерством, заключается не в добротности этого мастерства, доступного нашему сознанию, а в том, что находится за его пределами, представляясь благом, доступным только нашему бессознательному*” (Evreinov 2012: 311).

¹⁵⁰ “Древнему человечеству (который, как бы не был он загнан 'молодым человеком' на задворки нашей психики, остается и в окопах Сасоном, грозящим потрясти своды 'храма' нашей души) – этому бессмертному носителю архаичных велений, влечений и навыков, *искусство* не только нужно (как некая 'блажь'), оно ему необходимо до крайности, как 'хлеб насущный', но не как мастерство, а как та-

La teoria di Evreinov non implica necessariamente un elogio del primitivismo in arte. Se la consideriamo una fenomenologia della creazione artistica possiamo dirla improntata a un principio di classificazione dei valori che tiene conto solo delle affezioni dell' 'Io archetipico'. La riformulazione dei valori estetici, e derivativamente dei giudizi estetici, è tracciata su questa base. Come si è già visto da più angolazioni critiche, l'esclusione in genere del valore della maestria (*masterstvo*), intesa come padroneggiamento della forma e dello stile che serve uno scopo secondo, che non è quello proprio dell'arte (l'appagamento ancestrale), la rifondazione dell'arte sulle prerogative dell'Io primordiale o 'archetipico' esclude l'idea pitagorica di bellezza (rispetto della proporzione delle forme come valore in sé) ed esclude l'aderenza dell'arte a principi morali codificati o di verità mimetica¹⁵¹. Tuttavia, affinché il sistema elaborato da Evreinov possa essere interpretato come una teoria dei criteri normativi dell'opera d'arte come tale, si devono analizzare i tre assi fondamentali da cui viene guardata, analiticamente, l'opera d'arte: lo 'specifico', la funzione e il metodo. Vedremo singolarmente questi aspetti nel capitolo successivo. In conclusione osservo che le due polarità non stanno in rapporto di esclusione reciproca: l' 'arte della super-maestria' può includere al suo interno valori formali (*masterskie cennosti*), tuttavia non è in base a quelli che viene percepita come tale. Infatti il concetto di arte come *masterstvo* è traducibile anche in 'arte strumentale' o 'arte applicata'. Un esempio di 'arte applicata' è l'arte sovietica di propaganda, che si serve di linguaggi comunicativi attraenti per veicolare messaggi di persuasione e convincimento.

4.5.8. Evreinov e Tolstoj: antiutopia e utopia

Questa ricostruzione della genesi dell'arte come fenomeno che trascende la maestria a partire dal dissolversi dell'unità di vita e religione è speculare alla rassegna critica che fa Tolstoj in *Che cos'è l'arte?* Ciò conferma ulteriormente quanto già dimostrato per il capitolo I del trattato, ovvero che il *pamphlet* rappresenta per Evreinov un modello di indagine critica. Per Tolstoj lo sgretolamento dell'identificazione tra arte e coscienza religiosa (prodottosi dal Rinasci-

кое явление, при посредстве которого древний 'человечище' мог бы хоть иллюзорно изживать, во время 'приливов', свои вековые страсти и страстишки, находить отклик своим 'допотопным' стремлениям, вспоминать свои первобытные утехы и хотя бы 'мысленно' отдаваться своим ставшим бесполезным навыкам. Если мы начнем сравнивать, что-же общего между искусством 'сознательного гражданина', составляющего малую часть нашей психики, и искусством бессознательного существа [...] мы увидим, что [...] это совсем разные концепции искусства, настолько противоположные друг другу, что даже странным кажется, как это до сих пор и то и другое подводили под одно наименование!" (*Ivi*: 418-419).

¹⁵¹ Vedremo oltre come la riflessione sistematica di Evreinov sia da leggere come una teoria normativa dei valori, anche rispetto al metodo: tanto più un'opera è realizzata avvalendosi del metodo della teatralizzazione, tanto più è stata coinvolta in un processo di teatralizzazione, per intensificarne l'espressività, tanto più varrà dal punto di vista artistico.

mento e protrattosi fino all'era attuale) ha dato luogo alla scissione dell'arte in due tipologie: da un lato una pseudoarte, depravata e oziosa, (l'arte-sollazzo'), tecnicamente elaborata ma spiritualmente poco evoluta (l'arte esclusiva ma insignificante'), destinata a un'élite aristocratica, dall'altro un tipo di arte popolare, più semplice nella forma ma non nel contenuto, e più sincera (Tolstoj 1964: 103, 108 e 113):

Da quando le classi più alte dei popoli cristiani hanno perso la fede nel cristianesimo della Chiesa, l'arte delle classi più alte si è staccata dall'arte di tutto il popolo e così si sono generate due arti differenti: l'arte popolare e quella dei signori [...]. La mancanza di fede delle classi più alte del mondo europeo ha fatto sì che al posto di quell'attività artistica che aveva per scopo la trasmissione di sentimenti elevati che derivavano dalla coscienza religiosa [...] sia comparsa un'attività che per scopo aveva quello di procurare il maggior godimento possibile per una ristretta cerchia di persone [...] Cosicché, in seguito alla mancanza di fede e all'eccezionalità della vita delle persone appartenenti alle classi più agiate, l'arte di questi ultimi si è impoverita nel contenuto e ha ricondotto tutto alla trasmissione di sentimenti di vanità, di angoscia della vita e soprattutto di desiderio sessuale.

In Evreinov lo scindersi dell'arte in 'arte della maestria' e 'arte della supermaestria' come fenomeno prodotto dalla secolarizzazione dei valori religiosi riflette in parte la distinzione che fa Tolstoj tra la corrotta arte signorile e l'arte popolare: all'arte della tecnica – come lo è la nuova arte produttivista, le avanguardie e in genere ogni tipo di arte programmatica – Evreinov oppone un'arte basata sull'inconscio, ispirata in primis dalle sue istanze. Entrambi deplorano nella prima la vacuità, l'inautenticità. Entrambi esprimono una comune rivolta verso un ideale di arte come espressione canonizzata della bellezza e come dominio della tecnica e delle qualità strettamente formali, a favore della riscoperta di un tipo di arte anche più elementare, ma in grado di suscitare un'emozione vera¹⁵². Esiste pertanto un forte punto di contatto tra il concetto di 'arte della supermaestria' come elogio dell'arte pura e il disprezzo della tecnica artistica espresso da Tolstoj. Questo rifiuto è però in Tolstoj di segno differente: per lui ciò rientra in un'etica generale della società che vede al centro un'arte che favorisca il progresso spirituale e materiale dell'umanità, in un'idea di ricomposizione etico-morale del mondo ove all'abolizione della proprietà privata sul piano economico-sociale corrisponde la rinuncia a controllare i linguaggi estetici sul piano artistico (Jurgenson 2013: 86). La deplorazione dell'artificio estetico in Tolstoj è dunque legata alla fede nella possibilità della trasparenza del contenu-

¹⁵² Scrive Tolstoj: "l'arte contraffatta, invece, è prodotta incessantemente da artigiani, da mestieranti...l'arte autentica non ha bisogno di abbellimenti, come la moglie di un uomo innamorato. L'arte contraffatta, come una prostituta, deve essere sempre adornata...l'effetto dell'arte vera è un nuovo sentimento" (Ivi: 184). Parallelamente per Evreinov solo l'arte vera (l'arte oltre la maestria' e non l'arte della forma') è in grado di risvegliare un'emozione, di provocare quelle 'suggestioni arcaiche' di cui parla diffusamente nella prefazione.

to dell'opera d'arte ed egli auspica così un'arte del futuro priva di complessità tecnica. Tale arte, commenta Jurgenson, potrebbe avere un valore epifanico, in quanto rivelazione del "carattere inautentico di qualsiasi procedimento", e potrebbe portare al formarsi di una "comunità utopica della trasparenza" (*Ivi*: 88).

L'affinità tra i due autori è quindi solo parziale: l'analisi di Tolstoj è una riflessione critica sulla società e i rapporti economici tra le sue classi, oltre che una denuncia del decadimento morale seguito al progresso tecnologico che ha condotto alla mercificazione dell'arte. La riflessione di Evreinov invece non sfiora questi punti. Il progetto antimoderno di Tolstoj è insomma l'esito della "de-romantizzazione progressiva della sua idea dell'arte alla luce degli usi economici e sociali della produzione artistica" (*Ivi*: 87), mentre per Evreinov, che era ateo ma non per questo indifferente al problema del decadimento morale, le questioni socio-economiche in relazione a quelle etico-morali sono eluse e si considerano solo gli aspetti psicologici ed esoterici: l'arte è considerata come rivelazione o come poetica della rivelazione. La storia – e con essa i rapporti sociali – entrano nell'opera d'arte soltanto per quello che l'«Io archetipico» dell'artista ha registrato e le permette. Inoltre, se Tolstoj punta a promuovere una cultura del popolo non basata sulla maestria tecnica, Evreinov mira a far emergere la cultura dell'«Io archetipico», quindi un inconscio collettivo e poi risoggettivizzato dall'artista, che prescinde dalla maestria. Infine a differenza di Tolstoj Evreinov si muove in una prospettiva soggettiva, interessato a vedere nell'arte un'esperienza di scoperta dei contenuti della propria coscienza (anche se attraverso il filtro di un inconscio archetipico), in linea per altro con il precetto fondamentale professato dai massoni 'conosci te stesso'. Se insomma Tolstoj articola un pensiero di carattere utopistico, là dove l'utopia è quella di fondare una "comunità umana della trasparenza" grazie all'arte (*ibidem*), quella di Evreinov è un'analisi oggettiva su ciò che deve essere considerato arte e su ciò che l'arte permette di rivelare sul sé. È la convinzione che l'esperienza estetica sia un percorso iniziatico per accedere a una conoscenza più profonda dei propri contenuti interiori. Il suo pensiero così non presenta più, a differenza del periodo delle avanguardie, tratti utopistici.

Analogamente a Tolstoj anche Evreinov individua nel distacco dai valori religiosi il momento discriminante, dopo il quale è mutata in modo irreversibile la storia dell'arte. Il tipo di valutazione cui perviene però non parafrasa il pensiero di Tolstoj, ma quasi lo rovescia. Infatti per Evreinov il subentrare di un atteggiamento critico verso la religione determina l'esito inverso: non la degradazione morale, ma l'incremento della fioritura culturale di un popolo. Una prova eloquente che l'arte autentica si avrebbe solo in corrispondenza di questo mutamento dei valori si ha guardando alla fioritura delle arti nella civiltà greca dal V sec. a.C. e al Rinascimento italiano, poiché:

Solo in queste epoche, e non prima, l'arte è come se acquisisse la propria indipendenza e anche se attinge ancora a fonti religiose, lo fa non tanto allo scopo di lottare contro quel 'peccatore' nascosto dentro di noi, quanto allo scopo di soddisfare il suo sentimento religioso [...] perché quella matrice primordiale che

soggiorna in noi si rafforza sul caposaldo religioso proprio nel momento in cui il nostro ‘Io cosciente’ decompone quel caposaldo con la forza della propria scempi¹⁵³.

Solo in questi momenti si è potuto guardare all’arte come a un fenomeno “autonomo e autocratico”¹⁵⁴ scrive Evreinov. Ovvero solo a partire da queste epoche si è prodotta un’arte che è espressione non di un conflitto con le istanze – quand’anche di carattere religioso – del nostro ‘Io archetipico e peccatore’, ma di una loro armonizzazione.

4.5.9. L’‘arte della super-maestria’ in prospettiva storica

L’idea di ‘arte della super-maestria’ è stata probabilmente influenzata dal surrealismo francese e dalle sue tesi, oltre che dalla scoperta dell’inconscio. È inoltre una concezione che conferma la prospettiva amoralistica da cui Evreinov valuta l’arte. Non a caso nell’intervento massonico *Il simbolismo del viaggio nel rito di iniziazione* proprio l’‘arte della super-maestria’, quella che risponde alle prerogative dell’‘Io archetipico’ viene detta ‘profana’ ed è contrapposta all’‘arte sacra’, ovvero la disciplina di edificazione morale a cui si esercitano i massoni nelle loro logge segrete (Evreinov 2004: 83). La conclusione saliente di questo *excursus* sull’interpretazione della genesi dell’arte è che lo ‘specifico’ dell’arte vera risieda in quell’elemento situato ‘oltre la maestria’, ovvero ben al di là del livello di compiutezza tecnica, della misurabile perizia dell’artista-artigiano. Questa idea dell’arte rappresenta un implicito elogio del metodo creativo della condensazione o ‘semplificazione espressiva’ (*metod vyrazitel’noj simplifikacii*), che ritroveremo nell’indagine classificatoria sui metodi dell’arte autentica, collocata nell’ultima sezione dell’opera. La differenziazione categoriale tra ‘arte della maestria’ e ‘arte della super-maestria’ esprime dunque la volontà di dissociare, per via teorica, l’artisticismo e il tecnicismo dall’arte in quanto tale e di restituire piena dignità a tutte le forme di arte che non appaiono nobilitate dalla perfezione tecnica, ma animate piuttosto da un contenuto che ha radice in un inconscio ancestrale.

La categoria concettuale di ‘arte della super-maestria’ non è un’idea cristallina e fissa e resiste a una sua interpretazione esaustiva. Infatti *sverch-masterstvo* è contemporaneamente sia un postulato metodologico allo studio dell’arte, sia una definizione identitaria di arte pura, sia un modo di percepire la creazione artistica. All’opposto dell’‘arte della super-maestria’ invece, l’‘arte della maestria’ è un’arte non vera e non pura, e non ha nulla in comune con l’arte in

¹⁵³ “Лишь в такие эпохи – не ранее – искусство как бы обретает свою независимость и хоть черпает еще из религиозных источников, но делает это не столько в целях борьбы с таящимся в нас ‘грешником’, сколько в целях убажания его религиозного чувства... потому что *исконное существо* в нас пребывающее укрепляется на религиозной твердыне как раз к тому времени, когда наше ‘сознательное Я’ уже разлагает эту твердыню силами своего скепсиса” (Evreinov 2012: 150).

¹⁵⁴ “Автономное и автократное”, (*Ivi*: 149).

quanto fenomeno creativo. Per queste sue caratteristiche sembra accostabile a ciò che Fedorov classificava come 'arte dei simulacri' (*iskusstvo podobij*), che il filosofo contestava in quanto incapace di dire qualcosa di autentico sulla vita e capace solo di riprodurre, di fare un'inutile parafrasi dei contenuti del mondo per come questi appaiono e non per cosa questi sono¹⁵⁵.

L'elaborazione dell'idea di 'arte della super-maestria' come espressione di un Io archetipico che supera la limitatezza temporale dell'individuo è la testimonianza di un rapporto culturale con la Russia: è una presa di posizione critica verso ciò che avveniva in quegli anni in Unione Sovietica, dove soprattutto formalisti, produttivisti ed esponenti dell'arte proletaria tentavano di negare questa parte immortale, inconscia e amorale dell'Io, come parte che ha voce in capitolo nell'espressione e nella produzione artistica. Questa idea sembra una chiara reazione al formalismo (in particolare alla visione che Šklovskij aveva dell'opera d'arte come somma dei procedimenti stilistici), ma anche all'estetica produttivista di A. Arvatov, per il quale produzione artistica e abilità tecnica, arte e industria venivano a coincidere¹⁵⁶.

Nel contesto contemporaneo a Evreinov la promozione di un'espressione artistica non necessariamente pregevole dal punto di vista tecnico può vedersi in vario modo: anche come una reazione alla diffusione dell'artigianato artistico tra Otto e Novecento e il suo strabordare nella sfera dell'arte, una reazione alla confusione tra queste due sfere. In quegli stessi anni Trenta parlava di questo fenomeno J. Mukařovský (1971: 51), che tuttavia non guardava alla confusione di arte e artigianato artistico come a un declassamento dell'arte, ma la analizzava obiettivamente come "un'anomalia, ma anche [...] un momento necessario dell'evoluzione della sfera estetica".

Nel contesto dell'emigrazione la riflessione di V. Vejtle circa la relazione tra sfera estetica e arte è quella che risulta più vicina ai presupposti di Evreinov, anche se sorretta da un sottofondo metafisico cristiano totalmente assente nella visione di Evreinov. In particolare l'idea di 'arte della super-maestria' come arte pura può essere vista come la piena affermazione di una visione inestetica dell'arte, negazione dell'assolutizzazione gnoseologica della scienza del sublime, ciò che si appresta a fare Vejtle nell'*Agonia dell'arte*. Nel *milieu* culturale *émigré* si intravedono poi risonanze e corrispondenze soprattutto con la concezione dell'arte espressa dai collaboratori del mensile "Čisla", diretto da G. Adamovič e M. Kantor. Fa notare L. Livak come gli esiliati moderni, ovvero

¹⁵⁵ L'arte dei simulacri secondo Fedorov è equivalente a ciò che Evreinov intende per 'arte della super-maestria' rispetto alla sua incapacità a vivificare la vita. Nella prospettiva cristiana di Fedorov l'inautenticità dell'arte del simulacro deriva dal non realizzare la vera funzione della creazione, che ha significato cristico: "L'arte come simulacro è il simulacro di tutto ciò che esiste sulla terra, è la riproduzione del mondo nell'aspetto in cui esso si manifesta ai nostri sensi [...] l'arte del simulacro è la raffigurazione del cielo che ci ha privato della vita e della terra che ha inghiottito i viventi. Per questa ragione quest'arte è giudicata dal precetto divino come paganesimo e idolatria" (Fedorov 1995: 230).

¹⁵⁶ Cf. Arvatov 1926. Curioso osservare che il teorico produttivista Arvatov bollava sprezzantemente come *masterstvo* 'l'arte dei borghesi'.

quelli appartenenti alla generazione dei giovani, ispirati perlopiù dai saggi di Adamovič, padre e arbitro della critica di emigrazione, volessero credere nell'utopia di un'arte semplice, prodotta dall'artista senza preoccuparsi della perizia tecnica della sua arte, cosa che permetteva, secondo loro, di consacrarsi interamente ai problemi più importanti della condizione umana (Livak 2005: 29).

Queste dichiarazioni, innumerevoli nel discorso critico dei modernisti emigrati, erano variamente fondate sul recupero del principio religioso nell'arte (totalmente assente nell'esperienza critica di Evreinov) o di istanze emotive a detrimento di una presunta funzione sociale o politica dell'oggetto artistico, di qualsiasi tipo fosse la sua realizzazione. Adamovič, prevalentemente interessato alla letteratura, parla spesso del destino della poesia, che non deve affatto avere "un significato di tipo sociale, educativo, culturale, illuminista", ma deve rifondarsi sulle istanze dello spirito e del cuore, perché solo l'amore potrà risparmiare l'arte dalla morte" (Adamovič 1930: 511), oppure riflette sulla letteratura russa di emigrazione contemporanea, la cui salvezza secondo lui risiede nella coscienza di un sentire comune, e nel dovere di trasmettere "al futuro i suoi migliori valori spirituali, autentici, quelli che non intralciano l'unione tra le persone, e soprattutto una propria idea di personalità, purificata da ogni prova di vita" (Adamovič 2002: 523). L'argomento sembra inoltre particolarmente caro a Vejdle, che negli anni Trenta lo sfiora a più riprese e da diverse prospettive. Purtroppo, coloro che si cimentano adesso in un tipo di arte che corrisponde bene a quello che Evreinov teorizza come *sverch-masterstvo*, sono condannati, scrive Vejdle (1934b: 209), alla solitudine:

la sostituzione dell'arte con una produzione utilitaristicamente calcolata, con un'estetica condita ha portato a qualcosa di comprensibile per tutti e per questo adatto alla massa, qualsiasi rivolta contro questa sostituzione, consapevole o meno, respinge l'artista nella solitudine [...] adesso gli espressionisti tedeschi, i surrealisti francesi agiscono in gruppi, ma questo non esclude la solitudine finale di ogni partecipante a questi gruppi. Sono tutte persone che sanno perfettamente che l'arte non è una combinazione assennata dell'utile e del dilettevole e che invece colgono nell'arte un'essenza spirituale.

Nell'articolo *Tesi sul destino dell'arte (Tezisy o sud'be iskusstva)*, uscito sulla rivista di emigrazione edita a Parigi "Vstreči", Vejdle affronta la questione dell'involverimento dell'arte, rivoltandosi contro una ormai vacua idea di estetica e un eticamente sterile concetto di produzione artistica come bene di consumo, circostanze che hanno determinato, secondo lui, la "perdita dello stile e della tradizione" e che sono il segno della disgregazione della compatezza spirituale dell'uomo moderno (Vejdle 1934b: 209) così che, in conclusione, l'arte potrà essere salvata solo dalla religione (e dunque non dal tecnicismo, o da un'estetica seducente!).

Emerge chiaramente come in Evreinov, a differenza dei critici sopracitati, manchi un riferimento esplicito all'uomo del suo tempo e ai suoi problemi identitari nella fragile era dell'*entre-deux-guerres*, in cui l'individuo si trova segnato dalla catastrofe della Rivoluzione e della grande guerra; non è questo il punto focale della sua riflessione. Il suo lavoro si situa nel filone della teoria dell'arte di emigrazione e non mai della critica, una distinzione questa che, come fa

notare G. Tichanov, è fondamentale nel contesto della cultura *émigré*, laddove critica letteraria e teoria della letteratura seguivano dinamiche diversissime e la prima si caratterizzava per una maggior libertà rispetto alla seconda (Dobrenko, Tichanov 2011: 324). Infatti, nella critica d'arte e letteraria (di cui due esponenti di spicco furono Vejdle e Adamovič) è spesso presente una valutazione della condizione attuale in cui versano le arti, si discutono i problemi attorno ai quali ruota la polemica, la teoria, invece, è più avulsa dal contesto contingente e così dagli argomenti più dibattuti circa ruolo e destino di arte e letteratura¹⁵⁷.

Ad ogni modo, nonostante questo apparente distacco dal contesto, l'idea di 'arte della super-maestria' in quanto operazione creativa che permette un ricompattamento con vari strati del proprio Io risente dell'atmosfera degli anni Trenta, quando gli artisti avvertono il bisogno di esplorare il sé, di sondare i contenuti del subconscio (surrealisti ed espressionisti) o semplicemente dell'intimo e della coscienza (si pensi a quella parte di letteratura di emigrazione che sperimentava il *čelovečeskij dokument*). Un'atmosfera questa che nel *milieu* degli scrittori emigrati era dominata da preoccupazioni che ruotavano attorno alla "questione dell'uomo contemporaneo, della sua condizione interiore, del suo rapporto con gli eventi esterni e verso le questioni spirituali", insomma la coscienza messa a nudo, quel nuovo modo che l'uomo aveva di percepirsi, ovvero "di percepirsi in maniera irripetibilmente personale" (Terapiano 1953: 152)¹⁵⁸. Certo, la venatura esistenzialista della 'nota parigina' (*parižskaja nota*) e in genere dell'opera critica e letteraria degli scrittori modernisti resta estranea ad Evreinov, la sua visione è sovrastorica e non si confronta con i problemi della coscienza dell'uomo contemporaneo. Non a caso la locuzione 'nota parigina' non occorre neanche una volta nel trattato. Infine, nel contesto del fertile dibattito *émigré* su caratteristiche, auspici e destini dell'arte autentica Evreinov sembra avere – più di chiunque altro suo contemporaneo – teorizzato e codificato la rivolta contro il tecnicismo nell'arte, contro l'insincerità espressa dal dominio formale o dalla vacuità dei contenuti, rendendola il pilastro di una nuova teoria estetica organizzata.

4.5.10. Dall' 'arte della teatralità' all' 'arte della super-maestria'

In un'analisi del pensiero dell'autore in prospettiva diacronica ci si chiede da dove si origini l'idea di 'arte come forma di espressione che trascende la perizia formale'. Un germe di questa idea lo troviamo in *Apologia della teatralità*

¹⁵⁷ Per quanto riguarda la letteratura i temi al centro della discussione erano la reazione al formalismo, il confronto generazionale, le possibilità dell'esistenza di un'arte e di una letteratura russa nelle condizioni dell'esilio, le caratteristiche per loro auspiccate (tra cui emergeva la rifondazione su basi spirituali della creazione artistica e il rifiuto di qualsiasi ideologia) e infine il loro destino in un futuro imminente.

¹⁵⁸ *L'uomo e la società* fu anche il titolo di un'inchiesta condotta tra i maggiori scrittori e poeti della generazione dei giovani emigré che risuonò sulle pagine di "Vstreči" (n. 3, marzo 1934: 129-133). Gli scrittori interpellati furono: Terapiano, Poplavskij, Varšavskij, Fel'zen.

(1908), dove Evreinov esponeva l'opportunità dei metodi di rappresentazione che si prefiggeva di mettere in pratica al Teatro Antico:

Chi ha frequentato il Teatro Antico non può non aver notato che, nonostante il loro contenuto inesistente, alcune di queste *pièces* primitive risultano incantevoli nella forma teatrale in cui normalmente venivano recitate. Il carattere insignificante di un qualsiasi dramma pastorale, anche qualora esso non appartenesse alla penna di un vero maestro della parola [...] viene compensato mille volte da quella dolce teatralità, che come una strega buona ti trasporta in un mondo migliore, in un mondo dove persino quei soggetti sovrani come la ragione perdono il loro potere su di noi. Perché qui c'è arte. Perché qui c'è la teatralità¹⁵⁹.

Il binomio 'arte della maestria' (*masterskoe iskusstvo*) – 'arte della supermaestria' (*sverch-masterskoe iskusstvo*) è la riformulazione dell'opposizione tra 'arte estetica' (*estetičeskoe iskusstvo*) e 'arte teatrale' (*teatral'noe iskusstvo*) proposta da Evreinov negli anni Dieci, opposizione che era fondata sul rapporto tra arte e natura (o realtà). La prima era un'arte costruita, un atto di 'formazione' (*formacija*), estraneo alla natura in quanto tale; la seconda, in quanto atto di 'trasformazione' (*transformacija*), era l'espressione diretta di un istinto naturale, e quindi era parte stessa della natura, ed era per questo motivo definita 'preestetica' (Evreinov 2002: 46).

Si scopre così da dove provenga la riflessione sull'arte in termini di fenomeno 'oltre la maestria', e cosa essa rappresenti per l'autore. Possiamo ora renderci conto di come la filosofia del teatro di Evreinov nel periodo delle avanguardie non vada vista come l'opinione di un addetto ai lavori (come spesso la critica ha teso a fare), bensì invece come la pietra angolare di un lungo percorso di riflessione sulla psicologia e la teoria dell'arte. Un percorso che trova esito finale, senso pieno e 'pacificazione' solo nella *Rivelazione dell'arte*. Questo raffronto, unitamente alle considerazioni fatte sull'Io primordiale o 'archetipico' (*iskonnoe Ja*), ci attesta quindi il valore retroattivo di questo testo in quanto strumento necessario per interpretare in modo più profondo e ragionato il senso complessivo dell'opera, anzitutto teorica, del suo autore.

¹⁵⁹ “Кто был в Старинном театре [...] не мог не заметить, что, при самом ничтожном содержании, некоторые из этих примитивных пьес очаровательные в той театральной форме, в которой они обыкновенно разыгрывались. Пустяковой характер какой-нибудь пастурели, даже если она не принадлежит перу подлинного мастера слова [...] сторицей искупается той милой театральнойностью, которая, как добрая волшебница, переносит в некий лучший мир – в тот мир, где даже такие властелины, как здравый смысл, теряют свою власть над нами. Потому что здесь – искусство. Потому что здесь – театральность” (Evreinov 2002: 41).

Capitolo quinto

Lo ‘specifico’, la funzione e il metodo: in bilico tra descrizione fenomenica dell’arte e teoria normativa

5.1. Tre concetti per definire la dinamica dell’esperienza estetica

Per Evreinov la verità ‘anatomica’ dell’opera d’arte, in quanto fenomeno trascendente le qualità tecnico-formali, è condensabile in una secca triade concettuale, che ne descrive i coefficienti fenomenici: lo ‘specifico’ (*specifikum*), la ‘funzione’ (*funkcija*) o ‘designazione’ (*naznačenie*) e i ‘metodi’ (*metody*). Le prime due sono definite attraverso lo studio dell’esperienza di contemplazione dell’opera e pertengono più strettamente al problema psicologico della percezione, la terza ha a che vedere più specificamente con i processi di creazione dell’opera d’arte. Con questa schematizzazione Evreinov cerca di elaborare una struttura intelligibile. Non è escluso che questa triade fenomenica sia improntata intenzionalmente sulla simbologia del tre e del triangolo, numero perfetto nella numerologia massonica. L’autore tuttavia sviluppa solo gradualmente questa sintesi di specifico, funzione e metodi e la chiarisce solo nell’ultimo capitolo del trattato, complicando notevolmente la comprensione del suo pensiero, che può essere riordinato nel modo che segue.

L’arte è un fenomeno descrivibile in base ai tre assi concettuali di specifico, funzione e metodi, ognuno dei quali coinvolge un aspetto particolare del suo manifestarsi. Si tratta di una descrizione fenomenica perché l’arte può essere differenziata per via teorica da altre sfere del linguaggio (religione e scienza), mediante ognuna di queste tre coordinate fondamentali. Tutte e tre sono equamente proprie dell’arte, e in sede teorica vanno considerate simultaneamente. In caso contrario, non si coglierà la specificità dell’arte rispetto alla religione o ad altri fenomeni di espressione, con cui l’arte pur condivide strutture, motivi e forme (Evreinov 2012: 550). ‘Specifico’, ‘funzione’ e ‘metodi’ sono in particolare le tre coordinate fondamentali con cui si può descrivere l’espressione simbolica tipica dell’‘arte della super-maestria’. In base a queste, Evreinov descrive quindi l’arte come fenomeno di tipo ramificato e generativo, infatti: lo ‘specifico’ corrisponde alla forma artistica (*chudožestvennaja forma*) che nella sua visione coincide perfettamente col contenuto, condensato secondo la formula di *pars pro toto*. La ‘funzione’ dell’arte è individuata nella rivivificazione delle esperienze trattenute dall’anima del mondo e nell’appagamento delle istanze del suo ‘Io archetipico’, purché bilanciate dal bisogno di decoro che la sua coscienza reclama. Infine, questo ‘specifico’ e questa ‘funzione’ sono realizzabili solo avvalendosi

del metodo generico dell'arte, il metodo di 'semplificazione espressiva', alla cui base opera una selezione speciale della memoria. Si può in alternativa utilizzare il metodo di 'teatralizzazione' (*teatralizacija*), metodo derivato da quello di semplificazione e alla cui base opera l'istinto di trasfigurazione.

A questa diagnosi analitica e fenomenologica dell'arte l'autore è pervenuto progressivamente seguendo un ordine consequenziale, mano a mano che nel trattato sono state affrontate ciascuna di queste tre 'coordinate'. Si tratta di una diagnosi di tipo analitico perché descrive passo passo il fenomeno della creazione artistica, e di tipo fenomenologico giacché perviene a tracciare, per quanto astratta e accennata, una teoria dei valori nel campo dell'arte:

L'arte, nella sua accezione oltre la maestria, è una manifestazione della creazione che, non esaurendo il proprio significato nel merito tecnico, ripone la propria essenza (lo specifico) in una 'forma' che serve da contenuto a tale tipo di creazione, la propria designazione (la funzione) nel soddisfare il nostro 'Io archetipico' appagando bisogni per lui ideali, e il proprio percorso per arrivarvi a questo (il metodo) nella semplificazione espressiva dell'oggetto di tale creazione¹.

Ora, le tre coordinate sono valide solo se si assume a criterio generale non l'Io cosciente, ma l'Io 'archetipico'. Questo principio della personalità è infatti l'epicentro creativo e il metro regolatore di ogni esperienza estetica, nella quale tutto rinvia alle sue istanze ed esigenze (*nasuščnye zaprosy*). La 'rivelazione' che l'arte consegna è in fondo proprio la scoperta, mediante il loro risuscitamento (*voskrešenie*), dei valori che questa parte del nostro inconscio contiene e reclama, valori che non possiamo cogliere, né immaginare, per mezzo del ragionamento logico. Una 'rivelazione' che non ha bisogno di essere interpretata e si manifesta quasi come un'illuminazione, in maniera intuitiva e in un unico istante, ogni volta che ci abbandoniamo all'esperienza dell'arte:

Si, una *rivelazione!* Perché l'arte della super-maestria *rivela* dei valori [...] che la mente umana non arriva a cogliere! Di quei valori risuscita (davanti allo sguardo dell' 'Io primordiale') esattamente quelli che già nell'antichità venivano recepiti come vera rivelazione! E in tutto ciò li fa collimare... in *un unico istante*, che ci folgora al pari di una *rivelazione!*².

¹ "Искусство, в его сверх-мастерском понимании, есть проявление творчества, которое, не исчерпывая своего значения техническими достижениями, полагает свою сущность, (спецификум), в 'форме', служащей содержанием данного творчества, свое назначение (функцию) – в удовлетворении нашего 'исконного я' идеальными для него благами, и свой путь к тому (метод) – в выразительной семплификации предмета такого творчества" (*Ivi*: 551).

² "Да, – *откровение!* Потому что сверх-мастерское искусство *открывает* ценности, до которых, [...] человеческим умом не дойти! Воскрешает среди них такие (перед взором 'исконного Я'), какие и впрямь воспринимались в древности, как всамделишное откровение! И при этом совмещает их... в *едином мгновении*, 'озаряющем' нас наподобие *откровения!*" (*Ivi*: 571).

La riflessione sistematica di Evreinov è transitivamente anche una teoria normativa dei valori: quanto più un'opera rispetta il suo 'specifico' (*specifikum*), quanto più assolve alla sua funzione, quanto più vi riesce avvalendosi dei metodi di semplificazione (cap. VIII) e di teatralizzazione (cap. IX), tanto più l'opera risulta valida dal punto di vista artistico (Evreinov 2012: 551).

Da descrizione fenomenica la triade concettuale porta dunque l'autore verso l'elaborazione di una teoria dei valori (fenomenologia dei valori) e dunque all'abbozzo involontario di una teoria estetica normativa. Infatti, come vedremo in particolare dalla lettura della 'funzione' e dei 'metodi', tanto più un'opera d'arte si attiene o corrisponde ai valori espressi dai tre coefficienti, quanto più questa è degna di essere considerata artistica (teoreticamente). Questa visione teorica triangolare della natura della creazione artistica diviene in ultima analisi equipollente a un criterio di classificazione dei fenomeni espressivi, un esito critico, questo, che non rientrava esplicitamente nelle intenzioni dell'autore.

5.2. L'opera d'arte come testo e il contesto extra-testuale

Nei capitoli IV (*La genesi dell'arte come super-maestria*), V (*Del potere del passato che semantizza l'opera d'arte [O vlasti prošlogo, osmysljajuščej proizvedenie iskusstva]*) e VI (*In cosa si distingue l'arte da ciò che non lo è? [Čem otlišaetsja iskusstvo ot ne-iskusstva?]*) ci si imbatte nel punto più critico e oscuro dell'opera. Si trovano qui inestricabilmente intrecciati nessi, citazioni, idee, situazioni critiche e temi. Concetti che potrebbero essere sintetizzati ed esposti in modo ordinato si trovano criptati in una tessitura testuale ampia e smagliata.

Prima di addentrarsi nell'esposizione dello 'specifico' dell'arte come fenomeno che va oltre la maestria e di illustrare la sua 'designazione' è necessario ricostruire i meccanismi di funzionamento della creazione artistica, ovvero: in che modo l' 'Io archetipico' interviene nel processo di creazione (e di contemplazione), e quale è il rapporto che l'opera d'arte intrattiene con ciò che sta al di fuori di essa, in primis con la realtà (impiegando la terminologia freudiana, con il 'principio di realtà') e successivamente con la temporalità. Per questo nella mia spiegazione della teoria di Evreinov considero metaforicamente l'opera d'arte come un testo e cerco di chiarire i modi in cui questa comunica con gli elementi che stanno *ab origine* fuori dal testo. Non si può avere un'idea precisa delle prime due coordinate (specifico e funzione) se non si chiarisce il tipo di rapporto che intercorre tra l'opera d'arte e ciò che sta al di fuori di essa. L'analisi del rapporto dell'opera d'arte con la realtà è legato all'individuazione dello 'specifico', mentre dal rapporto con la temporalità deriva logicamente la 'designazione' che Evreinov ascriverà all' 'arte della super-maestria'. Inoltre, è proprio mediante l'analisi del rapporto dell'opera con la realtà e con il tempo che l'autore fornisce la sua risposta alla tanto dibattuta questione del ruolo delle categorie extra-estetiche, su cui si incentrava la disputa tra marxisti e formalisti negli anni Venti.

5.2.1. L'opera d'arte e la relazione con la realtà come sostituzione ideale

L'analisi della relazione con la realtà serve in primo luogo per chiarire il significato che Evreinov attribuisce alle 'immagini ideali' (*ideal'nye obrazy*), gli archetipi rielaborati mediante i quali si esprime l' 'Io archetipico' e in secondo luogo per decodificare i termini del rapporto tra l'opera d'arte e la realtà extra-artistica. Di qui si può avanzare verso la definizione dello 'specifico' dell'opera d'arte 'oltre la maestria'. Evreinov chiarisce infatti la sua posizione mediante una lettura critica di quelle espresse da Freud e Černyševskij rispetto al tema del rapporto arte-realtà. Dal momento che Evreinov parla dell'atto di creazione artistica nei termini di un fenomeno di 'soddisfazione', nel senso di una 'sostituzione ideale' delle istanze dell' 'Io archetipico', egli stabilisce un confronto critico con chi prima di lui ha parlato di arte come atto – più o meno volontario – di 'sostituzione'. Questa visione critica gli consente di mettere sullo stesso piano posizioni teoriche apparentemente lontane, quella di Černyševskij (per cui l'arte è un surrogato della realtà, a questa incomparabilmente inferiore per ricchezza e varietà) e quelle di Freud (in particolare la teoria degli 'appagamenti sostitutivi'³).

I due autori sono resi oggetto di una critica serrata. Secondo Evreinov, entrambi interpretano in modo improprio la natura della relazione tra arte e realtà⁴. Evreinov polemizza in prima battuta con Černyševskij, che individua come precursore di Freud per quanto concerne la visione dell'arte come fenomeno di 'sostituzione' di elementi della realtà. Nell'interpretazione di Černyševskij l'arte riprodurrebbe e sostituirebbe quei dati della realtà che sono presenti all'osservazione cosciente dell'artista; l'arte svolgerebbe quindi una funzione prevalentemente di tipo mimetico sulla realtà oggettiva che è osservabile ed esperibile dall'artista. Al teorico di stampo materialista Evreinov rimprovera quindi la convinzione che l'arte sia un surrogato delle cose reali ("Černyševskij non ha notato che nell'opera d'arte è racchiuso non tanto il 'surrogato' della cosa, del quale dobbiamo accontentarci in quanto 'peggiore' – in assenza della cosa –, ma l'ideale della cosa desiderata, cioè qualcosa di molto migliore della cosa stessa, nella sua reale possibilità"⁵).

Evreinov tratta i suoi riferimenti in maniera strumentale. Non lo preoccupa la non comparabilità delle opinioni dei due autori chiamati in causa. Il pensiero di Černyševskij non è oggetto di una critica puntuale, bensì è considerato relativa-

³ Evreinov si rifà alla spiegazione fornita da Freud al meccanismo dell'arte come fenomeno psicologico di sostituzione (ovvero di sublimazione) di piaceri e appagamenti più o meno arcaici rimossi, prevalentemente di natura sessuale. Si tratta secondo l'autore di un'interpretazione che ascrive all'arte un'intenzione pur sempre di tipo mimetico.

⁴ "Sia Černyševskij che Freud sottolineano nelle loro dottrine sulla 'sostituzione' come ci sia *una comprensione del tutto incompleta riguardo a cosa è l'arte* (И Чернышевский, и Фрейд обнаруживают, в своих учениях о 'замещении', полное *недопонимание, что такое искусство*", *Ivi*: 334-335).

⁵ "Чернышевский не заметил, что в произведении искусства заключен не столько 'суррогат' вещи, которым приходится довольствоваться, как 'худшим', (за недостатком вещи), а идеал желанной вещи, т. е. нечто куда лучшее, чем сама вещь, в ее реальной возможности" (*Ivi*: 335).

mente all'unico concetto (l'arte come surrogato della realtà) che permette a Evreinov di illustrare meglio la propria posizione, secondo cui l'arte sarebbe la sostituzione ideale non di una realtà presente e oggettivamente osservabile dall'artista, ma di una realtà ancestrale, remota e perduta. Evreinov non coglie così il significato più profondo che Černyševskij dà al concetto di 'sostituzione' (o 'surrogato'), ovvero che l'opera d'arte si pone come una spiegazione e valutazione giudicante del reale dal punto di vista dell'artista ("il significato sostanziale dell'arte consiste nella riproduzione di tutto ciò che di interessante nella vita vi è per l'individuo; molto spesso, soprattutto nelle opere di poesia, emerge in primo piano la spiegazione della vita e la condanna delle sue manifestazioni", Černyševskij 1855: 125)⁶. Evreinov fa un uso arbitrario della citazione e della critica, un uso strumentale e metonimico. Il riferimento e il confronto, come altre volte dimostrato, gli serve per dire altro. In questo caso l'interlocuzione critica con Černyševskij gli serve solo per distinguere meglio il proprio concetto di 'immagine ideale'.

Le 'immagini ideali' (*ideal'nye obrazy*) di cui parla qui non sono altro che gli archetipi che la parte inconscia del nostro Io (quello 'archetipico') contiene e reclama attraverso l'arte, e che hanno subito un processo di rielaborazione creativa ad opera delle capacità personali di immaginazione dell'artista. Giunge così l'autore a riaffermare l'irriducibilità dell'arte alla realtà, che da questa è *sempre* distinta:

Ciò che viene creato dall'arte è sempre distinto dal fenomeno della realtà, in quanto suo ideale (non importa se positivo o negativo!). Là dove viene trasmessa oggettivamente la realtà abbiamo a che fare piuttosto con un articolo scientifico, una fotografia, un'immagine anatomica, un disegno industriale, e non con un'opera d'arte, che, ci insegnava già Goethe, è arte proprio perché non è natura⁷.

Pertanto il suo modo di concepire il rapporto tra arte e realtà sta esattamente all'opposto della visione di Černyševskij. La forza della distinzione tra queste due sfere è che l'arte ha più risorse della realtà, e la sopravanza:

In quanto opposta alla natura, l'arte si distingue da quest'ultima per il fatto che è in suo potere non solo 'sostituire' quei beni naturali che il nostro Io atavico reclama, ma anche rendere ciò che nella natura non è presente, ovvero l'*ideale* di questo o quell'ambito in cui essa si manifesta⁸.

⁶ Questa posizione, come ha fatto notare poi Lo Gatto, cade nella contraddizione di un soggettivismo che, "contrariamente ai principi generali del realismo, vuole essere obiettivo" (Lo Gatto 1947: 14).

⁷ "То, что создается искусством, всегда отлично от феномена действительности как ее идеал (позитивный или негативный — безразлично!). Там, где объективно передается реальность, там мы имеем дело скорее с научной статьей, фотографией, анатомическим слепком, чертежом-зарисовкой, а не с произведением искусства, которое, как учил еще Гёте, потому и искусство, что не природа" (Evreinov 2012: 341).

⁸ "Как противоположное природе, искусство тем, между прочим, отличается от нее, что властно не просто 'заместить' недостающие нам или нашему атави-

Siamo esattamente agli antipodi da quanto sostenuto dal teorico materialista, corifeo dell'apologia della realtà rispetto alla fantasia e rispetto all'arte, e di conseguenza incitatore alla distruzione dell'estetica. La realtà per Černyševskij è infatti sempre qualcosa di più compiuto rispetto all'arte e questa non può che rassegnarsi ad imitarla, cosicché è destinata a essere, rispetto alla realtà oggettiva, qualcosa di inferiore⁹. Per Evreinov invece, l'arte è esattamente un ideale sopra la realtà, e rispetto alla realtà oggettiva si pone in rapporto di alterità, perché gliene contrappone un'altra, ideale e tesa ad appagare le prerogative dell' 'Io archetipico'. In base a ciò, anche le arti che sembrano ispirarsi a principi di mimesi e realismo *non* risultano essere strutturalmente operazioni psicologiche di tipo mimetico. Di questo è un esempio la fotografia artistica, che cattura sempre una rappresentazione 'ideale' della realtà (Evreinov 2012: 335-336). È dunque illusorio pensare che l'arte miri (o prescrittivamente, debba mirare) a riprodurre fedelmente la realtà, perché interviene sempre un meccanismo psicologico di sostituzione con immagini ideali. L'arte, in quanto forma resa visibile di un' 'immagine ideale', è sempre una deformazione della realtà in termini anche quantitativi: può esserne una contrazione ideale o una esagerazione ideale e non tende a rispettare una verosimiglianza.

5.2.2. Le 'immagini ideali' (*ideal'nye obrazy*)

L'arte autentica, poiché si rivolge al nostro Io 'archetipico' e ancestrale, tende alla soddisfazione dei suoi ideali e non è la sostituzione di una realtà, sia questa attinente a un vissuto più o meno rimosso dell'autore (Freud), sia questa oggettiva e attuale (Černyševskij). L'utilizzo del termine 'ideale' da parte di Evreinov è eterodosso e presenta alcune peculiarità e ambiguità: per 'ideale' Evreinov non intende un ideale metafisico, ma un'immagine primordiale (archetipo): si tratta qui di istanze sotto forma di pulsioni, esperienze e vissuti, residui di memoria rimasti sepolti e impressi nel nostro Io arcaico e 'archetipico'. Gli 'ideali' di questo Io primordiale, che trovano voce nell' 'arte della supermaestria', si sono formati all'alba della civiltà umana, si integrano mano a mano che procede la storia dell'uomo e non hanno nulla in comune con gli ideali di perfezione comunemente intesi, poiché si tratta di ideali arcaici. Questo dato esperienziale e memoriale si codifica in 'immagine ideale' solo come risultato di un processo creativo, che l'artista compie autonomamente e che rende visibile nell'opera d'arte, giacché questo processo "è il prodotto di ciò qualcosa che è

стическому Я блага природы, а возместить то, что в ней не достает — идеал той или иной области ее проявления" (*Ibidem*).

⁹ "L'apologia della realtà rispetto alla fantasia è l'ambizione di dimostrare che le opere d'arte non possono decisamente reggere il paragone con la viva realtà, ecco l'essenza di questo ragionamento [...] che allora l'arte si accontenti della propria destinazione elevata e bellissima: [...] quella di essere una sorta di sua sostituzione e di essere per l'uomo un manuale di vita. La realtà è più alta del sogno e il significato sostanziale e materiale è più alto di qualsiasi pretesa fantastica" (Černyševskij 1855: 128-129).

probabilmente quanto di più prezioso l'uomo possieda: la sua immaginazione creativa, la sua costruzione *ideale*¹⁰.

L'immagine ideale ha carattere soggettivo e non più collettivo, perché è la rielaborazione creativa che fa l'artista dei contenuti sedimentati nell'Io 'archetipico'. La sua produzione nasce da un sentimento inconscio di nostalgia per quei beni e quei valori ora perduti, cari al nostro Io ancestrale. La fisionomia di queste 'immagini' è quella di certe immagini oniriche. Ciò che hanno in comune è il carattere ideale, sublimante e teso alla trasformazione in senso gradevole per l'inconscio di una sensazione o di una realtà, ideale quindi non in senso platonico, bensì nel senso dell'appagamento di un istinto ancestrale. L'attributo e la nozione di ideale in Evreinov non è dunque da confondersi con l'idea in senso platonico e non presuppone quindi un'identificazione tra essere e dover-essere.

Il concetto di 'immagine ideale' non implica denotazioni di tipo prescrittivo, né sul piano estetico (rispetto-proporzione delle forme, bellezza come armonia nell'accezione pitagorica), né sul piano etico (ricordiamo ciò che si è detto a proposito dell'amoralità dell'Io archetipico). Emerge chiaramente il fatto che per l'autore l'arte fa ricorso in prima istanza a un linguaggio di tipo immaginale e non concettuale o logico-discorsivo¹¹. La critica di Evreinov a Černyševskij è necessaria per dimostrare con forza la validità di una tesi: l'arte è sempre rivolta a dare forma visiva a un'immagine ideale (immagine costruita sugli archetipi dell'inconscio collettivo) e mai a riprodurre in modo diretto o sostituire dati della realtà.

Nell'atto di creazione, in altre parole, tra rappresentazione della realtà e prodotto artistico in sé è contemplato un passaggio intermedio: elementi della realtà contingente possono fungere da spunto esteriore per l'artista, che li rielabora modellandoli in base alle proprie 'immagini ideali' (*ideal'nye obrazy*), ovvero, in base al modo in cui ogni artista ridetermina e personalizza, mediante un processo di immaginazione creativa, i contenuti mnestici tratti dall'Io archetipico, che è invece invariabilmente collettivo. L'immagine ideale

¹⁰ “Он является продуктом самого ценного, быть может, что есть в человеке: его творческого воображения, его *идеальным* созданием” (Evreinov 2012: 340).

¹¹ La visione del linguaggio artistico come tessitura di immagini ha illustri antecedenti nella storia della poetica teorica russa. Da Belinskij, considerato vero capostipite di un pensiero estetico russo, per cui la poesia è un'attività artistica che pensa per immagini (“l'arte è pensare per immagini”, Belinskij 1948: 67), alla riflessione di Potebnja sull'immagine poetica, fino ad arrivare, passando per Osvjaniko-Kulikovskij, a Lezin (che accogliendo spunti dai suoi predecessori sviluppa una teoria delle 'immagini-tipo' si veda Lezin 1911: 223-236), e proseguendo oltre nelle voci di vari esponenti della critica sovietica, la teoria dell'immaginazione ha in Russia una storia significativa e particolare (un approfondimento in lingua italiana è stato dedicato alla dottrina dell'immagine in Russia, si veda Ambrogio, 1964: 39-80). Anche Evreinov partecipa, a suo modo, a questa lunga linea di riflessione sul ruolo dell'immagine (sul rapporto tra la teoria delle 'immagini-tipo' e il 'metodo di semplificazione' enunciato da Evreinov cf. *infra*, § 5.5, nota 83). Tuttavia l'interpretazione che fornisce delle immagini 'ideali' come contenuti di memoria depositati sul fondo di un inconscio collettivo poco si lega con la tradizione che lo precede.

rappresenta così, nel processo psicologico di creazione estetica, il momento di passaggio da una sfera metaindividuale di emozioni e contenuti a una sfera individuale e unica. Il passaggio di questi contenuti da uno stato latente e visivamente a-morfo a uno stato di esistenza visuale, nell'opera d'arte, è descritto da Evreinov come 'appagamento' (*udovletvorenje*), ovvero come sostituzione ideale delle istanze dell' 'Io archetipico':

L'arte si distingue dalla natura anche per il fatto che include in sé un *ideale* (relativo a determinati fenomeni della natura) che a lei manca, ma che è pensato e anelato dal nostro 'Io arcaico', e perciò risulta essere un fenomeno che non solo 'sostituisce' (come pensava Freud) quei beni di natura arcaici di cui il nostro Io atavico è rimasto privo, ma che *ne compensa l'assenza addirittura per eccesso*, cioè in maniera *ideale*¹².

Evreinov spiega la dinamicità dell'opera d'arte autentica, il suo carattere conflittuale, la tensione che la anima e la rende qualcosa di sempre vivo per mezzo del meccanismo di soddisfazione-rivivificazione di ideali sopiti e rimossi, reminiscenze di lotte e conflitti ancestrali, inclusa la lotta contro 'l'attrazione verso la morte' (*Todestrieb*). Tutti questi meccanismi vengono spiegati dal punto di vista dell' 'Io archetipico', che costituisce l'ago della bilancia della creazione e della percezione dell'opera d'arte. Per cui se l'opera d'arte (intesa *oltre* il suo dato tecnico-formale) si rivolge non al lato cosciente, ma a quello arcaico – per dirlo con l'autore "a tutti i suoi sentimenti, pulsioni, istinti, abilità del pensiero e credenze arcaici"¹³ –, allora:

Oggetto dell'arte [...] non è solo *la resurrezione* dei nostri sentimenti atavici, ma anche la lotta, avvincente per il nostro 'Io arcaico, più volte da lui esperita nel corso dei secoli di quei diversi sentimenti tra loro – la fame e la viltà, la lussuria incestuosa e il timore religioso, l'antico 'io voglio' e l'egualmente antico 'tu devi' [...] Oggetto dell'arte può essere anche la lotta tra le diverse età del nostro 'Io', così come la lotta di tutto questo Io comunitario, composito e arcaico contro le forze esterne per la sua sopravvivenza e infine quella lotta segreta e misteriosa, che in un tempo memorabile si svolgeva nell'anticamera stessa della vita, ponendo così il principio di qualsiasi lotta per la sopravvivenza di ciò che esiste e vive: la lotta contro l'inclinazione sonnecchiante all'inerzia [...], all'indolenza, alla pace eterna, al non essere, in una parola, la *tensione verso la morte* [...]. In un piccolo frammento artistico, per non parlare poi delle grandi opere d'arte, possono fondersi in una cosa sola (come abbiamo già visto sull'esempio dei *Fratelli Karamazov*)

¹² "Искусство, отличается от природы [...] еще тем, что вмещает в себе не хватающий ей, но мыслимый нами и алкаемый нашим 'исконным Я' – идеал (того или иного проявления природы), и, вследствие этого, оказывается явлением не только 'замещающим' (как думал Фрейд) недостающие нашему атактивическому Я архаические блага природы, но и *возмещающим их с лихвою*, т.е. *идеальным образом*" (Evreinov 2012: 448).

¹³ "[...] ко всем его архаическим чувствам, влечениям, инстинктам, навыкам мысли и верованиям".

momenti di carattere puramente sessuale e carnale con momenti di significato etico religioso, echi di credenze pagane con la voce della Chiesa cristiana, l'orgoglioso desiderio di potere con il sentirsi inferiori, umiliati, peccatori [...] La tensione verso quell'intreccio di valori diversi, di diversi tipi di esperienze emozionali, verso questo fondersi delle forze del nostro 'Io cosciente' con le forze del nostro 'Io archetipico' ce la comunica la lotta, di cui noi avvertiamo il ribollire in mezzo a tutte queste contrapposizioni¹⁴.

Tutti questi conflitti e contraddizioni li riviviamo in modo anacronistico mediante l'opera d'arte, congiuntamente e simultaneamente in un unico istante¹⁵. Come vedremo trattando la teoria della temporalità, tutto ciò è spiegato nel diagramma n. 2¹⁶, dove si illustrano le caratteristiche della percezione dell'opera d'arte nell'istante come momento di accrescimento delle capacità di ricordare della memoria.

Sebbene il periodo delle avanguardie sia passato da tempo, per il corifeo dell'istinto di teatralità che già dagli anni Dieci sognava non di riprodurre nell'arte il mondo, quanto di trasfigurarlo, l'arte continua ad essere un fenomeno che non riflette né deve riflettere la realtà, soprattutto quella contingente. La sua riflessione estetica si è però notevolmente affinata e complicata, in breve: l'arte non solo non sostituisce la realtà, non la imita o riproduce, ma la compensa 'per eccesso' (*s lichvoju*), perché le sostituisce una forma di tipo ideale. L'«eccesso»

¹⁴ Предметом искусства [...] не только воскрешение того или другого из наших атавистических чувств, но равным образом и увлекательная, для нашего исконного 'Я', многожды пережитая им в веках борьба этих различных чувств между собой, — голода с трусостью, кровосмесительного вождения с религиозным страхом, древнего хочю с древним же 'ты должен' [...]. Предметом искусства может быть также борьба между нашими разновозрастными 'Я', как и борьба всего этого составного, соборного, архаического 'Я' с внешними силами, за его существование, и наконец та таинственная борьба, что легла некогда у самого предверия жизни, положив начало всякой борьбы за существование живущего: борьба с дремлющим [...] стремлением к инертности, косности, вечному покою, небытию, слово, борьба со *влечением к смерти* [...] В одном коротком художественном отрывке, не говоря уже о больших произведениях искусства, могут сплетаться воедино (как мы это видели на том же примере из 'Братьев Карамазовых') моменты чисто плотского, сексуального характера с моментами религиозно-нравственного значения, отголоски языческого вероучения — с голосом христианской Церкви, горделивая воля к власти — с чувством неполноценности, униженности и греховности [...] Напряженность такому сплетению различных ценностей, различных душевных переживаний — всему этому сцеплению сил нашего 'сознательно-го Я' с силами нашего 'исконного Я' — сообщает борьба, клокотание которой мы чувствуем между всеми этими противоположностями" (*Ivi*: 354-355 e 360).

¹⁵ L'accezione in cui Evreinov intende 'istante' è ripresa da Berdjaev, per il quale l'istante ha due sensi diversi: è sia una parte infinitesima di tempo matematicamente divisibile, sia un'unità di tempo non divisibile, "che non si frantuma in passato e futuro, che è indivisibile ed entra nell'eternità". È questa è l'accezione in cui lo usa Evreinov (N. Berdjaev, *Ja i mir ob'jektiv*, 133, cit. in *Ivi*: 361).

¹⁶ Cf. *infra*, appendice 1 e Evreinov 2012: 366.

cui Evreinov si riferisce corrisponde esattamente alle 'immagini ideali' elaborate dall'artista: l'opera d'arte non traduce direttamente in forma artistica i contenuti dell'Io 'archetipico', perché esiste un passaggio intermedio fondamentale in cui interviene l'individualità creativa dell'autore dell'opera d'arte. Inoltre, di nuovo, non si tratta di una sostituzione di una realtà tangibile alla coscienza, materiale e che si trova all'esterno dell'Io, nella vita reale (Černyševskij), ma di una 'realtà interiore' che vive nell'inconscio collettivo sotto forma di ricordo sepolto nella memoria-archivio dalla coscienza. Il rapporto con la realtà espresso in un'opera passa interamente attraverso i canali dell'Io 'archetipico' ed è quindi lontanissimo e indiretto, meno che mai di imitazione o di riproduzione. In fondo Evreinov parafrasa l'interpretazione di Černyševskij, ma ne capovolge il postulato base: al posto della realtà esteriore (oggettiva-materiale) e relativa al presente colloca una realtà interiore e del passato. Questa interpretazione viene ripetuta per quanto riguarda le dinamiche connesse alla percezione, come vedremo nel paragrafo successivo a proposito dell'esplorazione del rapporto tra l'opera d'arte e il tempo.

L'opera d'arte è quindi l'unica forma linguistica che attinge alla sfera del collettivo e del condiviso (ovvero al 'generale', cioè agli archetipi dell'Io archetipico) per trasformarlo in soggettivo e irripetibile (ovvero in 'particolare' cioè le immagini ideali). In questa sintesi tra universale e particolare si registra il distacco dalle posizioni difese nel *Teatro per sé*, dove l' 'arte' (ciò che chiamava *teatral'noe iskusstvo*) era soggettivisticamente e idealisticamente concepita come 'espressione del particolare', poiché poggiava sull'istinto di trasfigurazione di colui che la realizzava, un istinto che aveva caratteristiche non universali, diverse per ogni singolo individuo. Tuttavia, nonostante lo spostamento di gravità verso contenuti collettivi e generali mediante l'enucleazione dell'idea funzionale di 'Io archetipico', la posizione di Evreinov in questo trattato continua a essere prevalentemente antiaristotelica: per il filosofo greco l'arte poggiava sul principio della verosimiglianza, e avendo il verisimile (εὐκός) carattere universale (καθόλου), il poeta è autore di un dire più filosofico e serio rispetto al dire dello storico, perché si occupa del generale e non del particolare¹⁷. Per Evreinov invece "l'arte parla non per concetti generali, ma per immagini effimere"¹⁸, non comunica mai per mezzo di un linguaggio intellettuale, non fa filosofia e non è portatrice di un dire generale.

La visione elaborata da Evreinov si colloca quindi in una originale sintesi tra il materialismo e l'idealismo estetico di impronta neokantiana, una sintesi che si realizza proprio grazie alla nozione di 'Io archetipico'. Per Evreinov infatti l'opera d'arte non è un prodotto soggettivo e idealisticamente scisso dalla sfera del reale, perché, ascoltando l' 'Io archetipico' e facendolo vibrare nell'opera d'arte, l'artista

¹⁷ "La poesia è cosa di maggiore fondamento teorico e più importante della storia perché la poesia dice piuttosto gli universali, la storia i particolari. È universale il fatto che a una persona di una certa qualità capiti di dire o fare cose di una certa qualità, secondo verosimiglianza o necessità, il che persegue la poesia, imponendo poi i nomi. Il particolare è invece che cosa fece o subì Alcibiade" (Aristotele 2006: 147).

¹⁸ "Искусство говорит не общими понятиями, а мимолетными образами" (Evreinov 2012: 338).

partecipa alla vita collettiva delle generazioni e del mondo. Certamente la tesi di Evreinov pecca di una certa astrazione, ma è interessante coglierne la ricchezza e riconoscerne il valore come punto discriminante nell'evoluzione del pensiero estetico dell'autore, che abbandona la prospettiva esclusivamente idealistica degli anni Dieci, sotto la quale, in quanto teorico, è rimasto ad oggi conosciuto alla critica.

5.2.3. La temporalità come valore dell'opera d'arte

L'analisi del rapporto tra l'opera d'arte e la dimensione del tempo si trova distribuita tra il capitolo IV (*La genesi dell'arte nei secoli e nell'istante*) e il capitolo V (*Del potere del passato che semantizza l'opera d'arte*). L'elaborazione di una teoria della temporalità è fondamentale, perché è qui che si chiariscono i meccanismi di interconnessione tra l'Io primordiale o 'archetipico' (ovvero i suoi contenuti sotto forma di 'immagini ideali'), l'Io razionale (cosciente), l'opera d'arte e la realtà al di fuori di essa (realtà extra-estetica). Dall'analisi di questo rapporto discende l'individuazione della funzione consolatoria dell'arte.

Alla base della teoria della temporalità di Evreinov si trova la teoria sulla genesi dell'arte come fenomeno che ha il suo valore oltre il livello di perizia formale nella prospettiva della percezione. Ciò che discorsivamente occupa tutto il capitolo IV è condensato in forma schematica in due diagrammi. Entrambi visualizzano in un ordine sintetico i vari punti del processo di produzione dell'opera d'arte, sia considerata in una prospettiva storica (come l'opera d'arte si rivela essere tale attraverso i secoli¹⁹), sia in una prospettiva psicologica (come essa 'si rivela' tale nell'istante dato²⁰). I due schemi sono speculari e sono concepiti dall'autore sulla base della legge biogenetica di Haeckel, secondo la quale ogni individuo ripete nel proprio schema di sviluppo l'evoluzione dell'intero genere umano. Questa legge, estendibile ai processi psicologici, viene applicata da Evreinov all'analisi del fenomeno di percezione artistica 'nell'istante', per spiegare perché l'arte inneschi un meccanismo di riviviscenza metapsicologica dell'illimitato complesso dei vissuti sopiti e rimossi.

5.2.4. Evreinov e Bergson

L'allegato secondo (*Sequenza dei momenti psichici che formano la genesi dell'arte come super-maestria, nell'istante* [*Čered psichičeskich momentov, obrazujuščich vozniknovenie iskusstva, kak sverch-masterstva, v mgnovenii*]) è importante per capire il valore della temporalità nell'opera d'arte. In questo schema si illustra come l'Io primordiale e archetipico risuoni mediante le 'immagini ideali' (elaborazione personale dei contenuti dell' 'Io archetipico'). Evreinov tenta

¹⁹ "Схема возникновения искусства, как сверх-мастерства, в веках", (cf. *infra*, appendice 1 e Evreinov 2012: 317-318).

²⁰ "Черед психических моментов, образующих возникновение искусства в мгновении" (cf. *infra*, appendice 1 e Evreinov 2012: 366).

qui di illustrare come le immagini ideali funzionino, come siano rese significanti nell'opera d'arte nell'istante della sua percezione. Lo schema è costruito su otto passaggi consequenziali e illustra il dispiegarsi dei diversi momenti psichici che si producono sotto l'effetto istantaneo dell'opera d'arte della 'super-maestria'. Questo dispiegarsi di stati interiori si muove dal vertice della coscienza verso gli abissi sconfinati dell' 'Io archetipico', che è un'entità illimitata:

1) Ricezione dell'aspetto *esterno* dell'opera d'arte – disegno e scrittura, scultura, suono e così via (momento preestetico). 2) Reazione alla *forma* dell'arte (momento estetico-riflessivo). 3) Comprensione superficiale del *contenuto* dell'arte (comprensione più razionale del soggetto, dei temi, delle tendenze ecc.). 4) Confusa reazione di tipo razional-*sensibile* al contenuto dell'arte, secondo la tendenza in essa dominante (sessuale, religiosa, morale, sociale e così via). 5) Idea generale circa l'aspetto *tecnico-formale* dell'arte (della forma che esprime il contenuto più prossimo dell'arte. Veloce rendiconto e valutazione di questo aspetto dell'arte). 6) *Eco irrazionale* dell'elemento 'di super-maestria' contenuto nell'opera d'arte. Eco che scaturisce dal *sentimento religioso*, formatosi verso il periodo *più tardo* della storia della cultura. 7) Eco più profonda (più remota) dello stesso carattere (punto 6) derivante da un lato dal sentimento religioso, formatosi nel periodo *iniziale* della storia della cultura e dall'altro a partire dagli impulsi *sessuali* primitivo-infantili nella loro combinazione con le punizioni e i divieti di carattere religioso. 8) Eco spontanea del *principio zoologico* del nostro 'Io arcaico' (risveglio degli istinti animali e delle pulsioni che suscitano una lotta primordiale per l'esistenza, inclusa una non manifesta tensione verso la morte)²¹.

Questo schema, costruito secondo una progressione crescente di stimoli che tendono a recuperare richiami primordiali, vuole illustrare da quale regione remota dei ricordi si origini il momento della percezione di quell'aspetto che sta oltre la maestria dell'opera d'arte (punto 8). Nell'istante di percezione di ciò che sta oltre la forma colui che contempla l'opera d'arte riattraversa tutti gli stati deposi-

²¹ "1) восприятие *внешности* произведения искусства – начертательный, скульптурный, звуковой и пр. (преэстетический момент). 2) Реакция на *форму* искусства (рефлекторно-эстетический момент). 3) Поверхностное постижение *содержания* искусства (более рациональное осознание сюжета, темы, тенденции и пр. 4) Смутная рационально-чувственная реакция на содержание искусства, соответственно преобладающей в нем тенденции (сексуальной, религиозной, моральной, социальной и пр.). 5) Общее представление о *мастерской стороне* искусства (формы, выражающей ближайшее содержание искусства). Бегло-оценочный самоотчет о данном искусстве. 6) *Иррациональный отклик* на сверх-мастерское, заключающееся в искусстве; отклик, исходящий из *религиозного чувства*, сложившегося к *позднейшему* периоду истории культуры. 7) Более глубокий (отдаленный) отклик того-же характера (п.6), исходящий, с одной стороны, из религиозного чувства, сложившегося в *начальный* период истории культуры, а, с другой, – из первобытно-инфантильных *сексуальных* импульсов в их сочетании с религиозными санкциями и запретами. 8) Стихийный отклик *зоологического начала* нашего 'исконного Я' (пробуждение животных инстинктов и влечений, вызывающихся первобытной борьбой за существование, включая подспудное влечение к смерти)", *Ivi*: 366.

tati nella memoria archetipica (punti 6-8). Evreinov annette qui la spiegazione del funzionamento della 'memoria-immagine' elaborato da Bergson (il passato viene recuperato dalla regione del 'ricordo puro' e riattualizzato alla coscienza del presente in base allo stimolo prodotto dalla situazione contingente) alla spiegazione dei meccanismi che regolano la contemplazione dell'opera d'arte. Evreinov applica così la nozione bergsoniana di memoria-immagine al problema della percezione dell'arte nell'istante. Bergson spiegava infatti la dinamica della memoria-immagine con l'immagine del cono rovesciato che simbolizza il cumulo di ricordi, la cui punta tocca la superficie del presente: la memoria agisce con movimenti simultanei di rotazione e traslazione su di sé (Bergson 1996: 142). Allo stesso modo la rappresentazione nell'opera d'arte porta in superficie e 'riattualizza' il mio 'Io archetipico', che viene stimolato da elementi precisi dell'opera d'arte.

Il 'trasferimento' della teoria bergsoniana alla riflessione di Evreinov è piuttosto agevole, anche perché la nozione di Io 'archetipico' è assimilabile a quella di 'ricordo puro' di Bergson, come già evidenziato. I 'ricordi puri' costituiscono infatti il serbatoio, lo stato latente in cui permangono tutti gli stati di coscienza cui siamo sopravvissuti, ovvero i ricordi, senza legame col presente della coscienza, che vengono portati in superficie dalla memoria per mezzo di immagini. 'Io archetipico' e 'ricordo puro' esistono dunque entrambi come concentrato mnestico in uno strato profondo della psiche e sono analoghi dal punto di vista dinamico: ciò che io ricordo non è per Bergson il 'ricordo puro', così come ciò che è rappresentato nell'arte e mi colpisce non è per Evreinov direttamente il mio 'Io archetipico'. Scrive infatti Bergson sul ricordo puro (*Ivi*: 119):

non appena diventa immagine, il passato lascia lo stato di puro ricordo e si confonde con una certa parte del mio presente. Il ricordo, attualizzato in immagine, differisce profondamente, dunque, da questo puro ricordo. L'immagine è uno stato presente e può essere partecipe del passato soltanto grazie al ricordo da cui è uscita. Il ricordo, al contrario, impotente finché rimane inutile, resta puro da ogni mescolanza con la sensazione, senza legame con il presente, e di conseguenza, inestensivo.

Il parallelo con il concetto di 'memoria-immagine' e 'ricordo puro' di Bergson vale anche per il processo di costruzione dell'opera d'arte, infatti: il meccanismo descritto da Evreinov delle 'immagini ideali' (*ideal'nye obrazy*), nelle quali l'artista ricodifica i contenuti originariamente metaindividuali dell'Io 'archetipico' è speculare al meccanismo in cui la memoria-immagine interviene sulla sfera del 'ricordo puro'. Io primordiale o 'archetipico', da un lato, e 'ricordo puro', dall'altro, si distinguono invece principalmente per l'ordine dei contenuti, per il loro carattere esclusivamente individuale (secondo Bergson) e collettivo o sovraindividuale (secondo Evreinov), infine per le sfere della vita in cui trovano espressione conclamata (per Evreinov solo la religione e l'arte, per Bergson qualsiasi momento del presente che, sollecitato da precise contingenze, richiami alla memoria un ricordo).

Lo schema elaborato da Evreinov per descrivere le reazioni psichiche che si manifestano al momento della contemplazione-fruizione dell'opera d'arte 'oltre la maestria' coinvolge il problema della nostra capacità di ricezione dell'evento

estetico. Il livello di questa capacità dipenderebbe non – come sostiene Schopenhauer – da ciò che ognuno è in grado di dare, ma da ciò che ognuno tiene racchiuso nel proprio 'Io archetipico'. Questa affermazione rappresenta un modo di vedere la cultura in generale ed esprime rispetto all'arte una posizione anti-esotica: non si può amare nell'arte ciò che è estraneo alla nostra cultura, perché non potrà risvegliare in noi niente di familiare²². Sempre parafrasando Schopenhauer, Evreinov sostiene che la predisposizione alla percezione artistica non dipende dal livello di educazione ricevuta (come sostiene invece il filosofo tedesco), ma dal desiderio (*volja k iskusstvu*) di riattivare in noi una condizione emotiva diversa, altra (*inobytie*). Questo desiderio è di segno opposto nel primitivo e nell'uomo civilizzato: il primo desidera portare l'incoscienza alla coscienza, rendere cosciente l'incosciente, il secondo vuole invece lasciare che la coscienza si sfaldi, desidera così riavvicinarsi alla propria preistoria emotiva, ricongiungersi con le parti più arcaiche di sé. Per questo differente approccio, il primitivo si accosta all'arte come se fosse scienza, all'opposto di come invece fa l'uomo civilizzato (Evreinov 2012: 373). Proprio questo sentimento inconscio di nostalgia per la preistoria emotiva ed esperienziale è condizione preliminare alla creazione.

Integrando progressivamente la nozione di 'arte della super-maestria' si chiarisce che è da questa peculiare condizione emotiva di nostalgia per la perdita di qualcosa di caro che scaturisce nell'arte l'elemento che sta 'oltre la maestria'. Di cosa si tratta? Più volte Evreinov nel trattato tenta di definire i termini dei gusti estetici dell' 'Io archetipico', i beni che questo Io reclama nell'esperienza artistica:

L'individuo istruito prova una nostalgia inconscia verso la sua 'protopatria', dove il suo 'Io archetipico' ha vissuto per millenni, un luogo che da lontano gli appare in sogno come un 'paradiso', invano abbandonato sotto l'influsso di un severo e ingeneroso intelletto. A questi beni 'paradisiaci' – il conforto religioso, una fantastica libertà di manifestazione degli istinti e simili 'privilegi' primordiali, per essere più precisi, alla più chiara riviviscenza di queste antiche seduzioni, verso le quali diviene particolarmente ricettivo l'uomo istruito – a tutto ciò lo fa tornare l' 'arte della super-maestria', che incarnando *gli ideali del nostro 'Io archetipico'*, attraverso il loro richiamo eloquente, come con 'voce roboante' lo risveglia dai meandri dell'inconscio, *in modo parimenti ideale* appaga le sue [dell'inconscio] affezioni arcaiche e quindi recupera il suo legame col nostro 'Io cosciente', *reintegrando* così l'interezza della nostra psiche²³.

²² Scrive Evreinov: "Ognuno è nella condizione di dare solo quello che è racchiuso nel proprio 'Io archetipico' formatosi nel corso dei secoli, in accordo con quegli stessi stadi culturali che, come abbiamo visto, trovano un'eco nei momenti psichici che vengono a formare l' 'istante' in cui davanti a noi ha origine l'arte non nella forma (maestria), ma nella sostanza (oltre la maestria) (Всякий в состоянии дать только то, что заключено в его 'исконном Я', складывавшемся в веках, согласно тем самым культурным этапам, которые, как мы видели, находят отклик в психических моментах, образующих 'мгновение' возникновения перед нами искусства не по форме [мастерству], а по сути [сверх-мастерству])", Evreinov 2012: 371-372).

²³ "Образованный человек испытывает бессознательную ностальгию в отношении прародины, где его 'исконное Я' прожило тысячелетия и которая издала

Il contrasto inconscio-coscienza (nei suoi termini di *iskonnoe Ja – soznetel'noe Ja*) si trova alla base della più matura concezione estetica di Evreinov, cosa che ci indica ancora una volta la prossimità (o dipendenza) con il pensiero di Jung. Grazie alla ricostruzione di come si susseguono le reazioni di percezione in senso metapsicologico l'autore riesce a dimostrare in cosa consiste il valore dell'esperienza estetica: l'arte è per l'uomo preziosa e insostituibile in quanto rappresenta l'unica possibilità di cui dispone per assicurare un livello apprezzabile di 'interezza' alla psiche e precisamente alla psiche del cosiddetto 'uomo civilizzato'. L'arte è quindi per Evreinov un fattore di stimolo di un'alterità psicoemotiva (schematizzando in tre passaggi: 'suggestione'- 'altrove psico-emotivo' – 'Io archetipico'), un'alterità che proprio grazie all'arte viene compiaciuta. Questo particolare effetto di regolazione della psiche che l'arte vera produce è sorprendentemente assimilabile al concetto junghiano di 'compensazione' (*Kompensation*), che Evreinov non utilizza mai esplicitamente, ma che non si esclude possa avere influenzato la sua riflessione²⁴.

5.2.5. Corollari: il passato semantizza l'opera d'arte

L'arte per Evreinov trascende sempre la sua limitatezza temporale contingente e si trova in una relazione semanticamente attiva con il passato (sia al momento della creazione, che in quello della contemplazione). Per questo motivo l'analisi della temporalità come valore nell'opera d'arte configura una teoria di tipo retroattivo: l'arte, anche quando è volta verso il futuro, guarda sempre al passato e da questo guardare indietro trae il suo valore: "come feno-

мнится ему 'раем', напрасно покинутым под воздействием сурового и мало что дающего взамен интеллекта. К этим-то утраченным 'райским' благам — религиозной утехе, фантастической свободе проявления инстинктов и прочим первобытным 'привилегиям', вернее говоря — к *наиярчайшему переживанию вновь этих древних соблазнов*, к коим становится особенно восприимчив образованный человек, — его и возвращает сверх-мастерское искусство, которое путем *воплощения* идеалов нашего 'исконного Я', их призывным красноречивым глаголом пробуждает его словно 'трубным гласом' из недр бессознательного, ублажает тем же *идеальным* путем его архаические влечения и в результате восстанавливает связь его с нашим 'сознательным Я', *реинтегрируя* таким образом целостность нашей психики" (*Ivi*: 374).

²⁴ Per Jung la compensazione descrive l'attività regolatrice dell'inconscio, nel suo contrasto con la coscienza. Questa è – scrive – un "bilanciamento funzionale, come autoregolazione dell'apparato psichico". La 'compensazione' come attività dell'inconscio è concepita quindi come "bilanciamento dell'unilateralità dell'atteggiamento generale della funzione cosciente". (Jung 1969: 430). Rispetto all'azione ideale dell'arte come esperienza di ricompattamento di parti dell'animo tra sé in contrasto si può osservare un'analogia possibile anche con Bachtin, che tratta approfonditamente il problema dell'integrità dell'animo nell'attività estetica, proprio rispetto alla *temporalità* espressa nell'oggetto di rappresentazione (Bachtin 2000a: 90 e segg.). Tuttavia, l'analisi di Bachtin è specificamente rivolta a indagare la totalità temporale dell'animo dell'eroe nell'opera d'arte, e pertanto non mostra particolare punti di contatto con le idee di Evreinov.

meno che va oltre la maestria l'arte è sempre un tributo al passato, un tributo a ciò che conforta gli antenati, che vivono dentro di noi"²⁵. Da questa teoria deriva l'idea che il passato eserciti un potere di semantizzazione sull'opera d'arte, come si illustra nel quinto capitolo del trattato. A partire da questa visione del passato si delineano le premesse fondamentali di quella teoria normativa dei valori nell'arte che va considerata, a mio parere, il fondamento filosofico originale della *Rivelazione dell'arte*.

La temporalità intesa come funzione semantizzante in senso positivo diviene un criterio normativo di valutazione dell'arte, ovvero: quanto più un'opera contiene stratificazioni storiche e rinvia al passato, tanto più è investita di significato e dunque tanto più vale sotto il profilo artistico, 'oltre la sua maestria'. Questa relazione che l'opera intrattiene con il tempo diviene altresì un criterio di interpretazione dei fenomeni artistici e dell'impressione che producono sui destinatari: il passato anima tutta l'arte e la fa vibrare, ecco perché, ad esempio, le rovine produrrebbero sempre un forte impatto estetico su chi le guarda (Evreinov 2012: 392).

Evreinov non è originale nell'ascrivere all'arte una tendenza dominante di tipo conservativo, cosa di cui è cosciente (spazia su una vastissima gamma di esempi e riferimenti di artisti, scrittori e così via che sostengono il perpetuo ritorno dell'arte al passato). Da queste premesse derivano descrizioni fenomeniche e prescrittive dell'arte contemporanea, la quale sarà tanto più efficace (in grado di produrre 'suggestioni', per riallacciarsi sempre all'*incipit*), quanto più "si servirà dell'arte antica", ovvero quanto più ricorrerà a temi, forme e archetipi dell'arte antica (*Ivi*: 396).

Il concetto di 'passato' di cui si serve qui l'autore non si esaurisce in quello espresso dal termine russo *starina* (antichità, cosa antica)²⁶, cui egli ricorre reiterate volte, ed è piuttosto vasto: l'idea di 'passato' si confonde in Evreinov con varie forme di 'tradizione' e contempla sia temi e forme narrative (il mito, le leggende, la tradizione orale, e 'temi eterni'), sia tradizioni consolidate nel tempo (modelli dell'arte classica), sia reminiscenze di altro tipo e provenienza (esperienze di origine primordiale, istinti atavici, esperienze storiche di forte impatto raccolte dalla memoria collettiva, e così via). In base a ciò, perfino le correnti più innovatrici e apparentemente sprezzanti della tradizione, dell'antichità, dell'arcaismo si configurano come un originale tributo al passato. Proprio attraverso questo filtro l'autore procede alla valutazione delle correnti più note tra le avanguardie artistiche di inizio secolo, ovvero l'arte primitivista, surrealista, futurista, cubo-futurista (il linguaggio transmentale ne è una chiara dimostrazione)²⁷.

²⁵ "Искусство, в значении сверх-мастерства, это всегда *дань прошлому*, дань тому, что тешит предков, в нас живущих" (Evreinov 2012: 381).

²⁶ Il termine russo *starina* designa sia fatti ed episodi avvenuti in un lontano passato, sia i canti epici popolari, altresì definiti *byliny* (da *bylo*, passato del verbo essere *byt'*, 'ciò che fu').

²⁷ In particolare i futuristi sono, da questo punto di vista, rappresentativi, poiché meglio di tutti rispondono alla nostra atavica attrazione per "colorazioni" barbare, combinazioni sonore singolarmente semantizzate, ma al contempo elegantemente divertenti" (*Ivi*: 397).

L'esito critico cui perviene è la negazione, dal punto di vista formale, ovvero tecnico, del concetto di 'nuovo', prospettando così una visione originalmente evolucionistica dell'arte. L'arte è infatti sempre una ripetizione, realizzata mediante procedimenti specifici e per servire una funzione specifica – dice Evreinov – di valori arcaici e forme preesistenti. Anche la tensione verso il nuovo è spiegata come il residuo psichico della curiosità che manifestava il primitivo verso ciò che non conosceva²⁸. Numerosi sono gli esempi evocati dall'autore, che talora si riferisce con pungente ironia all'ottusità di certi proclami della critica sovietica. Evreinov fa riferimento in particolare alla discussione tenutasi al Congresso degli Scrittori Sovietici (1932), dove i sostenitori della purezza 'di classe' della poesia proletaria avevano lamentato (mediante l'intervento di A. Selivanovskij) il fatto che “il vecchio mondo di pensieri e sentimenti, il mondo pagano, le diavolerie, i misticismi sbuca[va] da tutte le fessure della poesia sovietica”²⁹.

È mediante la riaffermazione di questo carattere illimitato dell'inconscio arcaico, della sua inarrestabile evoluzione, della simultanea coesistenza in esso di momenti storici e culturali diversi dell'umanità che Evreinov spiega quella speciale capacità profetica e quel dono di preveggenza che solo alcuni artisti dimostrano di avere: questi poeti-profeti (*proroki*), poiché più sensibili, si trovano più in contatto con i contenuti del proprio 'Io archetipico'. Per questo motivo hanno la facoltà di cogliere ciò che avviene nell'inconscio collettivo del popolo in cui vivono e di scorgervi segni del futuro³⁰. In questo punto della *Rivelazione dell'arte* la teoria e la psicologia dell'arte si incontrano con il più ampio territorio della filosofia sull'uomo, che è visto dall'autore come scrigno di tutto il passato. Solo il poeta è in grado di avvertire il presente attraverso il passato stratificato nell'inconscio e non già di indovinare il futuro, ma di intravederlo e conoscerlo, perché percepito come parte del passato (*Ivi*: 408)³¹.

²⁸ “In generale l'aspirazione al nuovo in qualunque cosa è [...] in gran parte, *un residuo dell'infanzia dell'umanità*, cioè dell'era dell'uomo selvaggio (вообще стремление к новому [...] – есть, в значительной части, *пережиток детства человечества*, т.е. 'дикарства'”, *Ivi*: 397). In questo senso la posizione di Evreinov circa il problema dell'innovatività estetica è particolare. Fa osservare giustamente Fomin che se i feuilletonisti di inizio secolo pensavano di condannare le opere dei futuristi accostandole all'arte dei primitivi dei selvaggi o dei bambini, per Evreinov questo accostamento produce al contrario una valutazione di queste sperimentazioni come arte profonda e autentica e quindi un giudizio assolutamente elogiativo delle stesse (Fomin 2008: 111)

²⁹ “Старый мир мыслей и чувств, мир язычества, чертовщины, мистики выпирает из разных щелей советской поэзии (cit. in *Ivi*: 383).

³⁰ Per suffragare la giustificabilità scientifica delle proprie tesi Evreinov si richiama a Jung. Questi ascriveva ai poeti una peculiare facoltà, quella di avvertire “le correnti e i moti segreti del proprio tempo” e di saperle rivelare mediante il simbolo. Per questo motivo, scriveva Jung, non possiamo mostrare indifferenza verso la creazione dei poeti, che attingono molto dall'inconscio collettivo (Jung 1924: 181-182).

³¹ Evreinov combina qui in modo originale le posizioni di Jung riguardo all'attingimento del futuro nel tessuto dell'inconscio collettivo e quelle di cui parlava S.E. Michajlov (medico psichiatra durante la Grande Guerra, autore del volume *Fenomeni*

Su un piano teorico-filosofico (come già anticipato dalla ricostruzione della genesi dell'arte attraverso i secoli come arte oltre la maestria) l'opera d'arte è il testo, l'evidenza segnica su cui il respiro dell'anima del mondo si imprime mediante l'«Io archetipico» dell'artista. Infatti, ogni «Io archetipico» (o primordiale) ripete, nell'atto di produzione artistica, la storia universale e di tutta l'umanità, ma lo fa tramite il marchio irripetibile della propria individualità creativa. L'irripetibilità di ogni opera è definita dall'atto creativo, nel quale ricordi depositatisi da generazioni nell'inconscio ricevono aspetto sensibile in una forma, che è quella conveniente e piacevole all'«Io archetipico» dell'artista. Questi intuisce – a differenza di chi artista non è – cosa si debba recuperare affinché si produca nel pubblico una «suggestione» ovvero un'alterità emotiva (*inobytie*) che, a livello di inconscio, ci appaga in modo ideale (*ideal'noe zameščajuščee udovletvorenje*). L'«Io archetipico» nell'artista resta quindi sempre l'ago della bilancia della creazione, dal momento che non qualsiasi passato sarebbe efficace per l'opera d'arte, ma solo quello che «ai suoi occhi» (agli occhi dell'«Io archetipico») risulta interessante e attraente, è lui che stabilisce quale passato selezionare. Del resto l'«Io archetipico» non lo percepisce neanche come «passato». Questo Io infatti, secondo Evreinov, non ha una percezione dello scorrimento del tempo come ce l'ha la nostra coscienza, sentimenti e ricordi coesistono per lui in simultanea senza distinguersi in un prima e un poi³². Di qui deriva ancora un altro corollario, di tipo prescrittivo: la grande arte pretende dall'artista che questo sia in grado di resuscitare proprio quel passato che soddisfa positivamente gli ideali dell'«Io archetipico»:

Bisogna sapere evocare quel passato che restituisce in maniera positiva significato all'opera d'arte traendolo dalla spettrale condizione di non essere in cui si trova! [...] non tutte le opere d'arte che hanno come oggetto il «passato» sono in grado di risuscitarlo dai meandri sperduti della sua esistenza fantomatica nel modo dovuto, cioè, in modo da farlo risorgere, ridargli vita e idealizzarlo per il nostro Io archetipico³³.

Più precisamente l'artista deve essere in grado di risuscitare realtà passate cui il suo inconscio primordiale (*iskonnoe Ja*) è rimasto legato, ma deve avere l'abilità di presentarle sotto un'angolazione nuova. Questo riesce quando l'autore di un'opera d'arte impiega dei procedimenti specifici in grado di scuotere la vita dell'inconscio (non individuale, ma degli archetipi in senso junghiano), sia la propria, sia quella di chi l'opera non la crea, ma la contempla. Proprio

misteriosi nel mondo e nell'uomo) rispetto alla “zona sporadica di attenzione”, grazie alla quale passato, presente e futuro risultano essere legati.

³² Per Evreinov la relazione che l'«Io archetipico» ha con il tempo, lo spazio e la percezione numerica è la stessa che, secondo l'antropologo francese C. Blondel, mostrava di avere il primitivo (Evreinov 2012: 410).

³³ “*Надо мочь вызвать это прошлое, осмысляющее положительным образом художественные произведения, из его призрачного небытия! [...] Не всякое произведение искусства, трактующее «прошлое», способно вызвать его должным образом из недр его призрачного бытия, т.е. воскрешающее, оживляющее и идеализирующее для исконного Я»* (Ivi: 410-411).

l'indagine sullo 'specifico', la 'funzione' e il 'metodo' permette di svelare definitivamente come funzionino e a cosa siano diretti questi procedimenti specifici di cui l'artista si avvale, o meglio dovrebbe avvalersi.

Ricostruita ora e illustrata in tutte le sue parti, questa particolare visione della temporalità permette di capire in cosa consista il 'mondo noumenale' che l'opera d'arte è in grado di rivelare, di cui Evreinov parlava già nella prefazione al trattato. Il 'mondo noumenale' (*noumenal' yj mir*) corrisponde ai beni e ai sentimenti perduti, ma trattenuti dalla memoria dell'inconscio archetipico. La convinzione che il passato semantizzi, in senso positivo (elevando la dignità artistica dell'opera), mediante l' 'Io archetipico' dell'artista, può essere vista come l'affermazione teorica di un principio di serialità ineludibile nell'opera d'arte, poiché il nuovo, nelle sue infinite possibilità, ripete sempre il vecchio, ovvero ciò che già esiste (modelli, figure, *leitmotiven* e temi).

La teoria sul valore della temporalità nell'arte rappresenta il secondo tassello della risposta all'interrogativo con cui si è aperta la sua indagine nella prefazione: "come comprendere la suggestione prodotta dall'arte?". In corrispondenza a quella peculiare 'poetica della rivelazione' che sorregge la retorica argomentativa di tutto il trattato l'analisi della temporalità è quindi il secondo momento del percorso critico verso la rivelazione sull'arte, momento che discende in senso logico direttamente dal primo (l'individuazione dell' 'Io archetipico'). La teoria sulla temporalità può vedersi anche come la spiegazione che Evreinov trova alla fascinazione e al piacere che l'arte procura a chi la contempla, quando questa è percepita svincolatamente dal suo valore tecnico-formale ovvero stilistico, oppure quando non si limita al tecnicismo. Nello specifico, la teoria della temporalità è una spiegazione della constatazione del fatto che l'arte antica (in questo includendo anche tutto l'epos, le fiabe, la tradizione orale), così poco rifinita dal punto di vista tecnico-formale, eserciti sempre un fascino particolare e non perda mai di valore nel tempo, né di freschezza.

L'elaborazione di una teoria di tipo retrospettivo rispetto al centrale tema della relazione arte-tempo può apparire, in uno sguardo complessivo, maggiormente opportuna e giustificata se pensiamo al versante 'pratico' dell'opera del suo autore. È infatti in alcune esperienze di regia che si possono riscontrare elementi delucidatori, che offrono una chiave di lettura a questa teoria di carattere retroattivo sulla temporalità, come valore dell'arte che sta 'oltre la maestria'. Evreinov come regista ha sempre dimostrato un'attenzione particolare verso le forme rappresentative del passato e l'archeologia teatrale³⁴, sebbene questo interesse non fosse all'epoca sorretto da complesse formulazioni teoriche di tipo analitico come si trovano nella *Rivelazione dell'arte*. Un interesse che non ha mai abbandonato poiché, proprio in concomitanza con la scrittura del trattato (1934-1935), collabora a Parigi con la compagnia dei "Théophiliens" come supervisore alla regia per l'allestimento di misteri medievali di strada³⁵. Non è escluso che Evreinov cerchi in questo 'sistema di pensieri' dalle proporzioni

³⁴ Cf. *supra*, § 1.3.1.

³⁵ Cf. *supra*, § 2.2.

enciclopediche una sistematizzazione teorica a una convinzione che affonda le sue radici già nell'apologia della teatralità di cui il Teatro Antico è la pionieristica messa in atto.

5.3. Lo 'specifico': coincidenza di forma artistica e contenuto

Si è fin qui fissato il rapporto che, secondo l'autore, l'opera d'arte (il testo) intrattiene con le due dimensioni interrelate di realtà e tempo (contesto extra-testuale): con la realtà il rapporto non è di sostituzione mimetica (ovvero di riproduzione), bensì di sostituzione *ideale*. Con la temporalità il rapporto è retroattivo, poiché il passato semantizza, in senso positivo, l'opera d'arte.

Solo ora si può procedere all'illustrazione di due corollari concettuali, che discendono dall'analisi dell'opera come testo e del suo rapporto con ciò che sta al di fuori di esso, dunque con la dimensione 'extra-testuale'. Dall'analisi del rapporto con la realtà, da un lato, deriverebbe secondo Evreinov, la definizione dello 'specifico'; dall'analisi del rapporto con la temporalità, dall'altro, deriverebbe la determinazione della sua 'funzione'. Sotto il profilo filosofico lo 'specifico artistico', che è il primo dei tre coefficienti differenziali nella triade di specifico – funzione – metodo, rappresenta il punto più vacillante e rischiosamente astratto del sistema e richiede accortezza nella traduzione dei concetti (in particolare per quello descritto dal termine russo *forma*). L'autore si addentra in un tema teorico molto delicato. La definizione dello 'specifico' coinvolge infatti per correlazione un largo spettro di problematiche, in particolare l'analisi del binomio forma-contenuto (problema che resterà centrale non solo nell'estetica sovietica degli anni a seguire, ma anche nel *milieu* degli intellettuali emigrati), il problema dell'autonomia dell'arte e il problema dei metodi sottesi alla creazione artistica, in particolare quello detto dall'autore della 'semplificazione espressiva' (*vyrazitel'naja simplifikacija*). Si tratta di un punto teorico centrale nel progetto di risistemazione metodologica dello studio teorico dell'arte cui mira *La rivelazione dell'arte*: proprio l'investigazione dello 'specifico' come coefficiente differenziale di ogni tipo di linguaggio artistico costituiva il postulato metodologico con cui Evreinov si voleva distinguere dai propugnatori di metodi critici unilaterali e monologici (da Tolstoj, al formalismo, alla critica materialista, al freudismo).

Il problema dello 'specifico' viene trattato principalmente nel capitolo VI (*In cosa si distingue l'arte da ciò che non lo è?*), che apre l'ultima sezione del trattato *Comprendere l'arte nelle sue proprietà fondamentali*. In conformità con la 'poetica della rivelazione', individuata già come tipologia retorica del discorso non letterario, nel trattato è esemplificativo l'incipit del capitolo. Il percorso verso la rivelazione assume metaforicamente, come altrove, i caratteri di un cammino iniziatico di esplorazione verso la verità ultima, disseminato di avventure e asperità.

Di qui in poi l'autore descrive l'arte come fenomeno rispettando sempre come riferimento logico le 'categorie' da lui stesso enucleate (*iskonnoe Ja* e *sverch-masterstvo*), cosa che corrobora, in sede di lettura critica, la scelta di asse-

gnare la qualifica di 'sistema' alla sua trattazione teorica sull'arte. Poiché l'arte della maestria serve all'uomo come mezzo diretto a fini precisi, il suo specifico risiede nel suo 'contenuto', ovvero, nel messaggio che vuole veicolare o esprimere. Apparenza formale (*forma*) e contenuto (*soderžanie*) sono perfettamente scindibili sul piano teorico e pratico³⁶. Questa chiave critica lo porta ad esprimere un duro giudizio sull'arte sovietica comparsa negli ultimi anni in Russia, un tipo di arte che, nell'analisi dell'autore, non è arte autentica, ma solo maestria tecnica (*masterstvo*) e, più precisamente, 'arte applicata' (*prikladnoe iskusstvo*). Infatti l'arte di propaganda sovietica, essendo a partire dagli anni Trenta sempre più orientata 'dall'alto' è concepita anzitutto come uno strumento mediante il quale perseguire obiettivi di tipo ideologico e sociale. L'arte è un mezzo di cui si serve il potere per convincere il popolo e creare consenso. A differenza di quanto accade nell'arte della maestria (che è un'arte di tipo strumentale), nel suo correlato antinomico ('arte della super-maestria') l'apparenza formale (*forma*) non si può distinguere dal contenuto, né fenomenicamente, né teoricamente. L'arte autentica è insomma l'unica sfera di espressione umana (a differenza di religione e scienza), che non consente una differenziazione tra le sue componenti, se per componenti si intende la caduca diade concettuale di forma-contenuto, poiché, sostiene Evreinov, è superfluo discutere sul primato dell'uno sull'altro e sul ruolo dell'uno rispetto all'altro. Lo specifico dell'arte della super-maestria viene individuato dall'autore nella sua 'apparenza artistica' (*chudožestvennaja forma*), ovvero nella completa identità tra apparenza visibile (o sensibile-auditiva, a seconda dei linguaggi) e contenuto (Evreinov 2012: 425).

Il concetto che Evreinov incorpora nel termine russo *forma* come polarità semantica nel binomio 'forma-contenuto' è quindi sinonimo di 'figura' (*figura*), 'fattezza' (*slepok*), 'immagine' (*obraz*), 'esteriorità oggettuale' (*predmetnaja vnešnost*). Esso non corrisponde in nessun modo al concetto di 'procedimento' così come inteso da Šklovskij (*priem*), né allo 'stile' (*stil*), alla 'maniera' o 'modo artistico' (*chudožestvennaja maniera*), né a 'ritmo e melodia' (*ritm, napev*). Il concetto ha una valenza di tipo precipuamente simbolico-percettivo (visivo, acustico o altro dipende dal tipo di linguaggio). In virtù di queste considerazioni propongo di tradurlo con 'apparenza formale', 'apparenza sensibile' o più genericamente 'forma artistica'. Altrove, infatti, al posto di *forma*, Evreinov usa con valore sinonimico la locuzione *vidimost' sjužeta* ('aspetto visibile del soggetto'), che conferma l'accezione del termine russo *forma* come espressione simbolica che appare.

Il concetto di *forma* nell'estetica di Evreinov denota quindi l'apparenza sensibile e visiva in cui l'opera d'arte arriva ai nostri occhi e al nostro apparato percettivo ed è quindi riferito alla 'percettibilità della forma artistica'. Ciò conferma

³⁶ Per chiarire la sua tesi Evreinov cita l'esempio di un trattato scientifico: indipendentemente dalla forma più o meno avvincente in cui è scritto, il contenuto concettuale resta invariato; allo stesso modo un inno religioso può avere una struttura formale più o meno accattivante e ben fatta, ma il contenuto della preghiera offerta alla divinità non varia (*Ivi*: 425-426).

la scelta della prospettiva da cui Evreinov guarda all'arte in questa sua dissezione teorica, quella della percezione, o perfino del *voyer*, come già ampiamente annunciato nella prefazione, dove egli introduce il lettore alle 'suggestioni dell'arte'. Una tale interpretazione del concetto di *forma* (usiamo qui solo il russo) è più facilmente comprensibile rispetto alle arti plastiche e visive e della 'percezione' e deriva da un approccio di tipo empiristico, cioè dalla constatazione che la realtà che l'arte descrive ed evoca (o rievoca), di fatto, non esiste concretamente nell'opera d'arte, esiste solo in una forma simbolica o convenzionale:

La *forma* dell'oggetto nell'arte, sia nella sua accezione più ristretta di maestria sia in quella di super-maestria, è quella *parte* dell'oggetto che è possibile cogliere solo col pensiero [...] giacché, se l'artista tentasse di immettere nella propria opera il *contenuto stesso* dell'oggetto che ha catturato la sua attenzione, in tutta la sua realtà empirica, finirebbe per ingombrare la propria opera con *l'oggetto stesso* (impensabile al di fuori del proprio contenuto) e non potrebbe più considerarla una creazione propria³⁷.

Il dato specifico dell' 'arte della super-maestria' è allora che la sua 'apparenza sensibile', ovvero la sua apparenza formale, rinvia a un contenuto in maniera ideale. E se l'apparenza sensibile dell'opera d'arte è una parte che sostituisce idealmente un 'contenuto', esplicitandone l'identità attraverso una contrazione simbolica, mediante la quale rinvia ad altro, lo specifico dell' 'arte della super-maestria' è descrivibile mediante la formula di *'pars pro toto'* (Ivi: 433-434). Rispetto alla questione del rapporto arte-realtà questo è dunque il tipo di 'sostituzione' che intende Evreinov. Questa 'sostituzione' funziona in modo analogo a come funziona la figura simbolica del 'feticcio' nella sfera dell'eros e della religione, ovvero secondo un processo di sublimazione, per questo la formula di *pars pro toto* è definita dall'autore 'feticista'.

La nozione di *forma* in russo ha un valore chiaramente proiettivo: tramite di essa si può risalire al 'tutto', ovvero al 'contenuto'. Anche l'accezione di 'tutto' è da chiarire, perché non si tratta solo del contenuto reale, ovvero del soggetto (*predmet*), ma anche e soprattutto del contenuto derivato, ovvero di tutti quei dati di memoria richiamati alla coscienza del presente mediante la sollecitazione del simbolo visivo (*forma*), come si è visto analizzando la percezione dell'opera nell'istante. È questo contenuto non apparente e remoto che denota un'opera d' 'arte della super-maestria'.

In questa interpretazione dell'arte come gioco di rimandi tra apparenza ('forma artistica') e contenuto richiamato alla memoria emerge una corrispondenza – per quanto involontaria – con la poetica simbolista russa di inizio seco-

³⁷ “*Форма* предмета в искусстве – как в узко-мастерском, так и в сверх-мастерском понимании искусства – является той *частью* предмета, какую только мыслимо взять [...] так как, если бы художник попытался вместить в свое произведение *само содержание* захватившего его предмета, во всей его эмпирической данности, он тем самым загрозил бы произведение *самим предметом* (не мыслим *вне* своего содержания) и уже не смог бы назвать его своим творением” (Ivi: 432).

lo. Per i simbolisti l'artista doveva, mediante il simbolo, esprimere il parallelismo tra mondo fenomenico e noumenico, quella "consonanza tra ciò che l'arte raffigura quale realtà esteriore (*realia*) e ciò che essa vi scorge quale realtà interiore e più elevata (*realiora*)" (Krajski 1968: 5). Un'eventuale corrispondenza non deve stupire, poiché Evreinov (e così il suo pensiero estetico) si è formato anche in seno al simbolismo, un alone di concezioni estetiche che rimane come impronta anche nel periodo della maturità vissuto in emigrazione. Si tratta comunque solo di una prossimità parziale e non di un'assimilazione, poiché la 'realtà interiore' di cui parla Evreinov non rinvia idealisticamente a un universo metafisico, ma è espressa solo dai contenuti (talora non affatto elevati) dell' Io primordiale o 'archetipico'.

Sulla questione dell'inscindibilità tra apparenza percepibile e contenuto, Evreinov sintetizza così: "il vero valore dell'arte è quando la *forma artistica* è tutto e il contenuto, senza di essa, non è nulla"³⁸. Si difende da eventuali obiezioni in merito a questa provocatoria negazione del contenuto come dato indipendente e in sé significante rispetto alla forma artistica, dicendo che: più che un contenuto, è innegabile che esista un 'soggetto' (*sjužet*) che l'opera d'arte tratta. Tuttavia questo 'soggetto', facilmente percepibile nella ricezione dell'opera d'arte, non va confuso col concetto di 'contenuto', che cerchiamo di cogliere nel processo di conoscenza teorica del fenomeno dell'arte. Il soggetto viene più o meno percepito, nel significato che questo ha, quando dell'arte si fa esperienza, cioè quando si legge un romanzo o una poesia, quando si guarda un quadro o si assiste a una rappresentazione scenica, più difficilmente quando si ascolta un brano musicale. Ma una cosa è l'esperienza soggettiva che si fa dell'arte e una cosa è il suo significato oggettivo, che è ciò che va cercato quando si vuole conoscere l'arte per via teorica (*Ivi*: 439)³⁹. Per il significato oggettivo, cioè per la decifrazione teorica dei meccanismi di funzionamento di un'opera d'arte, secondo Evreinov non conta molto questo 'soggetto', quanto capire perché io riesco a coglierlo meglio se viene espresso in una forma anziché in un'altra.

La formula di *pars pro toto* per descrivere il procedimento della creazione artistica non è stata coniata da Evreinov. Per limitarci al passato recente, era stata già utilizzata a inizio secolo da A. Lezin, sebbene nella sua interpretazione la formula avesse un significato e un ruolo assai diversi: "una parte per il tutto" (*čast' vmesto celogo*) era la legge che descriveva il fenomeno di generalizzazione (*obobščenie*) quale procedimento specifico del processo di creazione artistica come processo di tipizzazione delle immagini⁴⁰. Ciò è studiato da Lezin in relazione al processo di economizzazione delle energie psichiche per come ciò

³⁸ "Доблесть искусства – где 'форма' – все, а 'содержание', без нее, ничто" (Evreinov 2012: 441).

³⁹ In quel periodo il discorso sulla centralità o meno da accordare al 'soggetto' (*sjužet*) nell'opera d'arte era di una certà attualità. A. Benua scriveva appunto nel 1934 su "Poslednie novosti" un articolo sulla rinnovata attenzione verso il soggetto nella creazione artistica (Benua 1934: 2).

⁴⁰ "Un tipo è una parte al posto di un tutto, una sineddoche è un'opera poetica" (Lezin 1911: 234-235).

avviene nelle forme simboliche e similmente nel modo in cui procede il pensiero scientifico, che sintetizza in formule astratte la complessità del reale. Per Evreinov un esempio sublime del meccanismo di *pars pro toto*, che identifica lo 'specifico' dell'arte come sostituzione ideale di un contenuto cui la forma artistica (*chudožestvennaja forma*) rinvia è la parola puškiniana. Puškin è un genio proprio perché la sua maestria tecnica nello sfruttare il materiale linguistico non gli impedisce di creare un'arte che va 'oltre la forma', senza mai cadere nel tecnicismo: con la sua apparente semplicità, la sua parola poetica racchiude tutte le sue potenzialità e le esprime al meglio⁴¹.

Cogliere lo specifico permette dunque una più completa definizione della diade concettuale 'arte della maestria' – 'arte della super-maestria'. Il concetto di 'limite' – o meglio di 'limitabilità' – è quello su cui si impernia la differenziazione tra 'arte della maestria' e 'arte della super-maestria', che è l'arte autentica. Infatti, le manifestazioni di 'arte della maestria' trovano un limite invalicabile esattamente nelle abilità tecniche (*masterskie iskusstva*). Al contrario, l'arte che trascende la tecnica non è da questa limitata. A causa di questo limite, nell'arte della maestria posso distinguere tra procedimenti tecnici e perizia da un lato e contenuto dall'altro (o materiale, impiegando la terminologia formalista). Sempre a causa di questo limite l'aspirazione che anima l' 'arte della maestria' è un buon livello di compiutezza (*soveršenstvo*) mentre la sua funzione è servire quanto più efficacemente un fine pratico (incluse pratiche di ordine culturale). Nell' 'arte oltre la maestria', invece, questa scissione tra procedimenti e contenuto è, sul piano della conoscenza teorica, del tutto impossibile.

Evreinov abbatte dunque la dicotomia di forma-contenuto mediante una visione dell'arte come fenomeno peculiare di concidenza tra l' 'apparenza formale o sensibile' e un contenuto. Questa coincidenza, come ci illustra la formula di *pars pro toto*, si basa sul principio di laconicità ed è una forma tangibile dell' assenza della realtà empirica (e di tutte le realtà inconscie, collettive e arcaiche) cui l'opera d'arte, per come la si osserva e per come la percepiamo, rinvia. L'indirizzo critico intrapreso dall'autore sembra qui pericolosamente ambiguo rispetto ai postulati del metodo formale: negando la possibilità di scomporre contenuto da forma, e di indagarli separatamente, egli tradisce un recupero parziale del punto di vista formale. Insiste infatti sul significato esclusivo che riveste la forma artistica (*chudožestvennaja forma*) in un'opera d'arte, forma che 'sta per' il suo contenuto, assegnando in tal modo *tutto* il valore dell'opera solo alla forma del suo apparire, e derivativamente in sede di analisi riponendolo nel modo in cui questa forma è costruita.

⁴¹ "La 'parola puškiniana' [...] nonostante la sua estrema *semplicità* e apparente *insignificanza*, o meglio, *grazie a ciò*, risulta essere proprio quella 'parte' di ogni opera di Puškin che contiene in sé un'intero eccezionalmente *plurisignificante* (пушкинское слово [...] несмотря на свою *крайнюю простоту*, и кажущуюся *незначительность*, а вернее – как раз *благодаря этому*, является такого рода 'частью' любого из произведений Пушкина, которая содержит в себе исключительно *многосмысленное целое*", Evreinov 2012: 565).

Opponendosi del tutto all'idea dell'arte come mimesi la visione di Evreinov è sotto questo aspetto decisamente antiaristotelica. L'errore dell'aristotelismo risiede nel voler concepire in modo analogico la realtà e l'arte, mentre si tratta di due fenomeni diversi alla radice. Vedendo lo specifico dell'arte in un fenomeno esclusivo di coincidenza tra apparenza formale e contenuto ("forma che risulta essere il contenuto"⁴²), Evreinov non solo delega tutte le discussioni sull'interrelarsi di forma e contenuto al dominio esclusivo di ciò che chiama *masterstvo*, ma soprattutto crede di avere trovato la "chiave che rivela il mistero", di avere colto la qualità differenziale dell'arte da ciò che non lo è, a differenza di tutti coloro che vi hanno tentato in precedenza.

5.3.1. Le teorie di Evreinov nel contesto degli *émigré*

Dissociandosi dall'aristotelismo, quindi da Černyševskij e così da tutta la corrente filorealistica (l'arte tende a riprodurre il reale), ma rigettando al tempo la visione formalista, che all'opposto mostra disinteresse verso la dimensione extra-testuale (vedi anche la critica dell'autore al formalismo come metodo "restrittivo e "unilaterale"), la posizione di Evreinov non risulta isolata nel pensiero estetico dell'emigrazione. Infatti, la visione della struttura dell'opera artistica come binomio 'forma-contenuto' non incontrò il favore degli emigrati per i quali il 'formalismo' sapeva in genere di letteratura e critica sovietica. In questo senso Evreinov si allinea a un sentire comune tra gli intellettuali emigrati. Fa notare tuttavia Livak, che allo 'Studio franco-russe' (1931) la situazione era un po' diversa. Qui i partecipanti condividevano una visione identica dell'espressione artistica, e, fatta qualche eccezione, "senza distinguere per età o nazionalità dividevano qualsiasi opera letteraria in 'forma' e 'contenuto' [...] Un atteggiamento del genere di solito valorizzava il messaggio, a detrimento dei 'procedimenti artistici' ma poteva anche tradursi al contrario in reazione 'estetizzante' quando le preoccupazioni ideologiche e filosofiche sparivano dietro le considerazioni 'formali'⁴³). Fatta dunque questa eccezione, anche Ju. Terapiano evoca nelle sue memorie il periodo della 'reazione al formismo', allorquando "la questione dell'interrelazione tra forma e contenuto aveva attirato dietro di sé una revisione dei valori. Alla novità della forma era stata contrapposta l'idea dell'arte spiritualizzata, per la prima volta si era parlato allora di ritorno al classicismo" (Terapiano 1954: 151-152).

La visione di Vejdle è in questo senso molto interessante: si accorda con le posizioni contrarie alla scissione dell'arte in forma e contenuto, ma lo fa con riflessioni finemente argomentate circa l'impossibilità, per coloro che tentano di realizzare un'arte onesta e vera, svincolata da logiche di calcolo e produzione (surrealisti ed espressionisti in primis), di trovare all'esterno del proprio io quella stessa essenza spirituale che invece avvertono e cui tentano di dare un'espres-

⁴² "форма, являющаяся содержанием".

⁴³ Livak fa notare come, a differenza di loro, Chodasevič sosteneva l'impossibilità di distinguere forma e contenuto e mostrava l'effetto distruttivo che una tale dottrina aveva sui giovani scrittori (Livak 2005: 28).

sione stilistica. Un'impossibilità questa, dovuta al decadimento morale e sociale del mondo, alla crisi dei valori religiosi ("la loro tragedia è nel fatto che questa essenza spirituale sono condannati a osservarla solo nell'intimità del loro Io e per questo, non riuscendo a farsi strada attraverso se stessi verso l'esterno, non trovano la sua effettiva consistenza, e cioè la forma", Vejdlle 1934b: 209). In linea con la 'reazione al formismo' cui persino Evreinov partecipa in maniera assolutamente originale, anche G. Fedotov si trova vicino a questa prospettiva critica. Nel 1935, a poca distanza da quando Evreinov scrive la parte sullo 'specifico', il filosofo esprimeva così la sua posizione su "Novyj grad" (Fedotov 1935: 29-30):

siamo lontani da quel pensiero, così consueto nel XIX secolo (Platone!) che l'arte è il riflesso della realtà. Ma per noi è assolutamente inaccettabile la posizione dei formalisti contemporanei, per i quali l'arte è una forma ludica assolutamente slegata dalla realtà (quindi col soggetto). Le relazioni tra l'arte e la vita sono molto complesse: il nostro approccio all'arte contemporanea [deve porsi] non come [approccio] a una sfera puramente estetica, ma come testimonianza dell'interesse, o al contrario della povertà d'animo dell'uomo, della sua vita e della sua fine [...] L'arte della nuova epoca è la lotta disperata dell'uomo contro lo spirito del non essere che gli si è rivelato, non appena il cielo si è chiuso sopra di lui.

A differenza di Evreinov, la riflessione di Fedotov – come anche quella di Vejdlle – è orientata non sull'arte in generale, ma sull'arte per come questa appare nell'era a lui contemporanea, e in particolare in seguito a quella perdita dell'Io, che ha generato in arte "il più analitico metodo dell'impressionismo" (Ivi: 35). È questa perdita che ha fatto sì che l'uomo si trovasse di fronte all'abisso del non-essere (*nebytie*), contro cui è rivolta la lotta dell'uomo nell'arte, che diviene una riaffermazione della vita contro la morte. D'altronde, il tema della tensione tra la vita e la morte come cuneo dinamico dell'opera d'arte, o dell'arte come unica vera assicurazione contro la morte, è un luogo eterno nel pensiero critico sull'arte, e lo ritroviamo in forme e modalità diverse in moltissimi intellettuali e filosofi. Ricordiamo ad esempio Šklovskij, che affermava "l'arte si occupa sempre e soltanto della vita. Cosa facciamo nell'arte? Risuscitiamo la vita. L'uomo è così occupato dalla vita che si dimentica di viverla. E dice sempre domani, domani. E questa è la vera morte. Qual è invece, il grande successo dell'arte? È la vita" (Vitale 1979: 21). Di questa visione dell'arte partecipa a modo suo anche Evreinov, proprio rispetto alla singolare accezione che propone al fine ultimo dell'arte, e che approfondirò nel paragrafo successivo.

5.4. La 'funzione eutelica': evoluzione del concetto di catarsi

Alla questione della designazione suprema dell'arte Evreinov dedica il capitolo VII, il più breve di tutto il trattato (*In cosa consiste la suprema designazione dell'arte? Della funzione dell'arte e dell'eutelismo dell'opera della 'super-maestria' [V čem zaključaetsja vysšee naznačenie iskusstva? O funkcii*

iskusstva i evelizme sverch-masterskogo tvorčestva]). Si tratta della parte tematica che sta all'origine dell'opera. La rivelazione dell'arte si sviluppa infatti come ampliamento di un nucleo originario di riflessione incentrato sulla funzione dell'arte, progetto cui lavora già dal 1928 e che condensa nell'intervento di loggia *Funkcija iskusstva* (1930). La 'funzione', e insieme a questa la designazione (*naznačenie*)⁴⁴, sua anticamera concettuale, è dunque il secondo anello della trilogia fenomenica che descrive l'enigma dell'arte secondo Evreinov e dimostra come l'autore presenti una concezione fortemente teleologica dell'arte.

Questo capitolo ha un impianto retorico molto scolastico. Trovandosi a maneggiare concetti non suoi e che vantano una tradizione filosofica secolare (catarsi, purificazione, effetto terapeutico della rappresentazione), le prime pagine sono tutte dedicate alla storia dell'interpretazione del concetto aristotelico di catarsi come uno tra gli effetti della tragedia, e alla preistoria di questo concetto, che affonda le sue radici nella religione dionisiaca, ovvero nei suoi riti di purificazione, che sono l'antecedente diretto delle successive interpretazioni filosofiche⁴⁵. Il tema della

⁴⁴ Possibile che la scelta di questo termine sia un rinvio alla terminologia usata con una certa frequenza negli scritti e proclami sull'arte della metà degli anni Venti: ricorre in particolare in K. Miklaševskij (cf. Miklaševskij 1924:11), ma ancor più significativamente tra gli attivisti del Lef (in particolare Arvatov, Čužak, Brik e Tret'jakov) che, come fa notare G. Spindel (1977: 33), al tradizionale concetto di contenuto sostituiscono quello di destinazione o azione sociale.

⁴⁵ Secondo la sintesi di Evreinov il primo insegnamento sulla catarsi appartiene a Pitagora e passa poi attraverso le letture illustri di Platone (la catarsi è l'arte della 'retta follia', ovvero ispirazione divina, che purifica dalla follia perversa e deteriore) e di Aristotele, che inaugura la tradizione filosofica del concetto di catarsi, come 'funzione eutelica' dell'arte. L'exkursus arriva fino a ricordare Ivanov, che nel suo studio sul dionisismo (Ivanov 1923) aveva riconosciuto ad Aristotele la 'novità' di approccio nell'aver interpretato un'antica verità religiosa in luce solo psicologica, svincolata e indipendente da problematiche di carattere etico-religioso, (*Ivi*: 462). Per cui, conclude Evreinov, si delineano in modo assai chiaro le due vie di interpretazione della catarsi come "purificazione mediante l'arte" secondo Platone e secondo Aristotele. L'interpretazione aristotelica è appunto scevra da qualsiasi contrappeso di carattere religioso, ed è il tentativo di porre i fondamenti di un'estetica extra-religiosa (Evreinov 2012: 464). L'autore si imbatte qui in un termine che presenta una lunga vita filosofica, e non ha senso ora indulgere in questo tipo di discussione. Accenno solo due note riguardo al problema dell'interpretazione del concetto di 'catarsi' in Aristotele: nella *Poetica*, Aristotele considera la 'catarsi' come effetto prodotto dalla rappresentazione tragica, effetto susseguente a quello di pietà (ἔλεος) e paura (φόβος). D. Lanza ha richiamato l'attenzione su come non vi sia in realtà in Aristotele una definizione chiara del concetto di 'catarsi', e di come ci si possa appoggiare solo alla etimologia del termine, ovvero "*katharsis* è il processo che rende *katharos*, cioè puro". Ma proprio sul problema di come si debba interpretare questa 'purezza' si è sviluppata nel tempo una dia-triba esegetica non trascurabile, in cui si sono avvicendate posizioni e proposte di lettura (e tra queste l'interpretazione fornita da J. Bernajs è quella che considera Evreinov). In merito, si veda Aristotele 2006: 60-73. Lanza osserva, inoltre, che il concetto di catarsi intesa come "processo globale di ricreazione delle strutture più profonde dell'anima, di innalzamento rasserenante sopra le confuse passioni dell'individuale quotidiano, di paci-

catarsi costituisce uno dei cardini del pensiero estetico dell'autore, che nel tempo riveste caratteri e sembianze diverse, si evolve e muta prospettiva. In particolare l'interpretazione della catarsi come effetto sul pubblico, delle crudeltà realmente compiute o rappresentate su una 'scena' segue, nel pensiero di Evreinov degli anni Dieci una linea diretta, che da *Storia delle punizioni corporali in Russia* (1914) passa per *Il delitto come attributo del teatro* (1915) fino al *Teatro e patibolo* (1918).

5.4.1. Dalla catarsi della crudeltà alla catarsi della consolazione temporale

Secondo Evreinov la funzione purificatrice dell'arte indicata da Aristotetele nella *Poetica* e nella *Politica* come purificazione da sentimenti di timore e compassione, attraverso il superamento delle passioni – tipico della tragedia –, si è persa nelle riflessioni filosofiche sulla finalità dell'arte che sono seguite. Forse ciò è accaduto, argomenta l'autore, a causa della non sufficiente chiarezza delle tesi aristoteliche. Questa 'svista' avrebbe danneggiato una corretta comprensione dell'arte e dei suoi scopi. A causa di questa 'dimenticanza' e di questa errata comprensione della funzione più alta (ovvero la sua 'funzione eutelica') che sta come nascosta 'dietro' all'arte, verificatesi in ambito critico, il dibattito su estetica e poetica si sarebbe concentrato attorno ai problemi di forma-contenuto (rinvio polemico al formalismo), escludendo la fondamentale questione relativa alla funzione e confondendo così i più alti scopi dell'arte con la rappresentazione di valori ideali come quelli di bellezza, bene e verità. Ripercorrendo tratti della storia del pensiero occidentale, Evreinov riconosce a Nietzsche e poi a Freud (grazie alla sua "scoperta dell'America" – *sic* – nel campo dell'inconscio e grazie alla teoria degli 'appagamenti sostituivi' rispetto all'arte) il merito di aver iniziato a ristabilire in una giusta prospettiva il problema filosofico della funzione da ascrivere alla creazione artistica (Evreinov 2012: 447).

Per Evreinov resta centrale il problema della differenziazione teorica del fenomeno dell'arte rispetto ad altre sfere dell'espressione del pensiero, innanzitutto religione e scienza. Così adesso la 'funzione', per come intesa dall'autore, rappresenta, al pari dello 'specifico' e dei 'metodi', non solo un criterio normativo della creazione artistica, ma anche differenziale: dal punto di vista della 'funzione', è possibile tracciare le differenze tra arte e natura (l'arte include in sé quegli ideali che alla natura mancano, ma che il nostro Io arcaico brama e noi possiamo concepire con il pensiero, *Ivi*: 449), arte e scienza (l'arte si muove in direzione inversa rispetto alla scienza: "Così come la scienza porta il subconscio fuori sulla superficie della coscienza, l'arte dissolve la nostra coscienza nelle forze spontanee dell'inconscio"⁴⁶), arte e religione. Queste ultime due sono le

ficazione suprema", prodottasi "in un quadro di visione ascetica dell'individuo costantemente impegnato nel proprio superamento e nella propria sublimazione, è invece del tutto estranea al clima intellettuale della riflessione aristotelica" (*Ivi*: 62).

⁴⁶ "[...] тогда как наука выводит бессознательное на поверхность сознания, – искусство растворяет наше сознание в стихии бессознательного" (Evreinov 2012: 449).

più difficili da distinguere sotto l'aspetto funzionale, proprio perché originariamente la religione – nelle manifestazioni cultuali – inglobava in sé la funzione principale dell'arte, assolvendola⁴⁷.

La differenza funzionale tra arte e religione scaturisce secondo Evreinov nel momento in cui sopravviene l'epoca di scetticismo e l'arte diviene una sorta di 'religione per atei' (Evreinov 2012: 468). Certo, il sottotesto religioso-culturale da cui l'arte trae le sue origini arcaiche non viene eliminato e si conserva nella 'forma artistica', ma non nel suo contenuto ed è qui che secondo l'autore va cercata la differenza tra questi due fenomeni originariamente non distinti l'uno dall'altro. Ora, proprio questa 'forma artistica', l' 'apparenza visibile' di un'opera (*forma*), ha in sé l'essenza funzionale dell'arte, il suo fine supremo, che si consuma in una sorta di costante ritorno al passato.

Dunque, a completamento di un edificio teorico che svolge una lettura dell'arte come fenomeno fondato anzitutto sull'idea di 'Io archetipico', per cui l'opera d'arte intrattiene con l'asse temporale un rapporto sempre di tipo retrospettivo, l'autore ascrive all'arte la seguente funzione: la 'forma artistica' o 'apparenza sensibile' dell'opera d'arte (*chudožestvennaja forma*) deve risuscitare, mediante un linguaggio simbolico e laconico (mediante il meccanismo di *pars pro toto*), quei beni e quelle esperienze che sono rimaste più care all'Io arcaico e 'archetipico', ovvero che questa vita dell'inconscio 'ricorda' come le più care:

Questa forma, tuttavia, nasconde in sé un'essenza funzionale e con essa l'autentico eutelisimo dell'arte (in quanto fenomeno che trascende la maestria) possiede la capacità di risuscitare, per il nostro 'Io archetipico', ciò che da tempi antichi gli è più caro, familiare e indispensabile, ma che nella realtà – e per altro nella realtà ideale – non esiste più sulla terra, oppure (in misura minore) che tantomeno è assente in quel dato individuo. Proprio questo potere risuscitante costituisce il più elevato valore eutelico dell'arte, che funziona come elemento 'di super-maestria'⁴⁸.

L'arte ha quindi fini terapeutici nel senso che procura un bene a chi la contempla (per la precisione al suo Io primordiale o 'archetipico'), un bene che attinge la sua forza consolatoria da una regione remota del passato. Questo effetto benefico che l'arte produce nell'animo di chi la contempla è, in termini

⁴⁷ La differenziazione delle sfere di influenza dell'arte rispetto a natura religione scienza è, secondo Fomin, uno degli argomenti portanti di Evreinov, e per costruirlo invalida autorevoli pensatori, tra cui Fedorov. Particolarmente difficile resta tuttavia per Evreinov, nella lettura di Fomin, cogliere la differenza tra arte e religione (Fomin 2008: 114).

⁴⁸ “Эта форма, однако, таит в себе функциональную сущность и вместе с ней подлинный этелизм искусства (как сверх-мастерства), обладает способностью *воскрешать*, для нашего 'исконного Я', что ему издревле мило, привычно и необходимо, но чего в реальности – и притом в идеальной реальности – не существует больше на свете или (по меньшей мере) отсутствует у данного индивида. Вот эта-то власть воскрешения и составляет наивысшую *этелистическую ценность* искусства, функционирующего в качестве сверх-мастерства” (Evreinov 2012: 449-450).

funzionali, ciò che dalla teoria sulla temporalità emergeva già come funzione regolatrice della psiche, cui l'arte autentica assicura appunto una forma di 'interezza', fratturata come è tra la falda di un Io arcaico e archetipico e quella di un Io attuale e cosciente. Coerentemente all'amoralità che contrassegna l' 'Io archetipico' Evreinov non adduce nessun tipo di prescrizione etica a questo effetto benefico – ovvero curativo – reso allo spirito, mostrando così di muoversi sulla stessa linea teoretica indicata da Aristotele, rispetto all'uso del concetto di catarsi come effetto della rappresentazione artistica⁴⁹.

È questo il significato del termine *evtelizm* (e del derivato attributo *evteličeskij*), combinazione dei termini greci 'bene' (εὖ) e 'fine, scopo' (τέλος), che Evreinov utilizza per descrivere la 'funzione' da lui ascritta all'arte⁵⁰. Questa è individuata nella rivitalizzazione di una vita perduta, ma conservata nell'inconscio collettivo. È detta 'eutelica' in virtù della sua più autentica e nobile assegnazione, quella di essere diretta a uno scopo benefico. L'idea di beneficio, di buon fine, espressa nel 'valore eutelico' (*evteličeskaja cennost'*) è da intendersi in un significato assai ampio e non si limita a un'eudemonistica ed epicurea ricerca della felicità, come Evreinov propugnava nell'ideologia della teatralizzazione della vita (benché questa 'ideologia' nascesse da un radicato pessimismo e rappresentasse più che altro un condotto salvifico, un'alternativa alla sofferenza del vivere). Analogamente allo 'specifico' dell'arte, anche la 'funzione' intesa come atto risuscitante (*iskusstvo voskrešenija*) è criterio distintivo delle due categorie fondamentali in cui Evreinov ha scisso il concetto unitario di arte: l' 'arte della maestria' non ha facoltà risuscitanti-vivificanti e non mostra dunque nessun rapporto psicologico rilevante col passato.

Sul problema della funzione come criterio discriminante di un'arte vera da un'arte non vera Evreinov introduce la sua riflessione sul gusto estetico, che nella sua visione ha carattere ereditario: il gusto contiene, a fianco di elementi squisitamente soggettivi e acquisiti di recente, elementi atavici. Evreinov non fornisce un'accezione originale del concetto di gusto, né affronta il problema della nozione di 'gusto' dal punto di vista filosofico-estetico, che porrebbe altri problemi⁵¹, ma utilizza solo un'interpretazione per integrare la sua tesi sulla

⁴⁹ Questa è anche la lettura che offre V. Ivanov della catarsi secondo Aristotele. Scriveva infatti il poeta: "risulta etico un concetto religioso-curativo, solo perché sotto questa etichetta siamo concordi nell'intendere l'igiene dell'anima [...] Aristotele è estraneo all'aspirazione di assegnare all'arte compiti educativi, come invece gli attribuisce Platone; l'arte per Aristotele è normativa in senso psicologico ma non in senso morale" (Ivanov 1923: 205).

⁵⁰ Il termine *evtelizm* risulta codificato nella terminologia filosofica in lingua russa, non è un neologismo creato dall'autore mediante un calco dell'accostamento delle due parole greche *εὖ* e *τέλος*. Traduco letteralmente in 'eutelismo' per rispettare l'etimo greco del termine, poiché questo non presenta nel discorso di Evreinov un'accezione originale rispetto all'etimo. In italiano non si riscontra mai la ricorrenze del termine 'eutelismo', neanche nella terminologia filosofica.

⁵¹ Si tratta infatti di un concetto assai problematico e che in estetica apre una pagina di trasversalità storica. La nozione di 'gusto', di cui si parla indicativamente

'funzione' dell'arte. L'idea di ereditarietà del gusto gli serve per spiegare il piacere che si prova nell'arte quando ci troviamo di fronte a temi strazianti, angoscianti e crudeli, sui quali "si fissa l'arte plastica e letteraria" (argomentazione che in fondo ripete, da un altro versante, quanto già sostenuto rispetto alle caratteristiche dell'Io 'archetipico'). Se non ci fosse questa ereditarietà – o questa persistenza – di affezioni ataviche nel gusto estetico di ognuno, dopo una millenaria rieducazione 'cristiana' del gusto, non dovremmo secondo lui più provare piacere nel vedere scene forti, strazianti, angoscianti e che provocano turbamento. Dal punto di vista del gusto Evreinov integra così la nozione prescrittiva di funzione: non è sufficiente far risorgere nell'opera d'arte i vissuti degli antenati sopravvissuti alla memoria del nostro spirito, ma si deve 'dotare' ciò che l'arte resuscita di ciò che più è loro caro e che più corrisponde in modo ideale al loro 'gusto', alle loro predilezioni (Evreinov 2012: 452).

5.4.2. Evreinov e Fedorov

Nei capitoli VII e VIII del trattato si assiste alla costruzione di un interessante e animato dialogo filosofico tra l'autore e il filosofo N.F. Fedorov. Già definire la creazione artistica come atto che risuscita beni perduti alla vita sembra un evidente recupero delle tesi di Fedorov, anche solo a livello terminologico. Ciò è testimoniato anche dal recupero del sintagma "arte della resurrezione e della ricostruzione"⁵² da parte di Evreinov e della scomposizione e ricomposizione di questi termini all'interno del trattato. Dalla dottrina dell' 'impresa comune' ("*filosofija obščego dela*") propugnata da Fedorov, Evreinov riprende la teoria prescrittiva dell'arte come risuscitamento simbolico di una vita trapassata nella non-vita. Proprio in virtù di questa particolare funzione riconosciuta all'arte Fedorov ne individuava l'origine storica nell'arte 'teoantropourgica' del simulacro, ovvero nell'edificazione del monumento ai morti, nella preghiera⁵³. Anche altri linguaggi simbolici, che conservano lo stesso compito metafisico, che era in principio prerogativa solo dell'arte teoantropourgica, rispondono secondo Fedorov a una dinamica simile:

Così la scultura [...] risuscita ciò che è nascosto sotto la terra (i morti) per necessità fisica [...] la pittura risuscita il lato luminoso e oscuro di ciò che è vivo e i suoi tratti esteriori. – *La musica* [...] solo risonanze di ciò che è stato vissuto ed esperito [...] *il dramma risuscita il passato e il nostro vissuto* non più solo nella plastica e colorata pienezza delle forme, ma anche nel movimento⁵⁴.

dalla metà del '700, mette infatti in discussione la storicità stessa dell'estetica come disciplina filosofica.

⁵² "Искусство воскрешения и восстановления".

⁵³ "Con il sollevarsi e il rivolgersi al cielo dei viventi [...] e con la restituzione in forma di monumento dei morenti è cominciata l'arte – una preghiera – ecco il principio dell'arte: è un'arte antropourgica che consiste nella creazione da parte di Dio dell'uomo attraverso l'uomo stesso" (Fedorov 1995: 229).

⁵⁴ "Так скульптура, [...] *восстанавливает* [...] то, что скрыто под землею (покойников) по необходимости физической [...] *Живопись восстанавливает*

Le due interpretazioni dell'arte come atto resuscitante di Fedorov ed Evreinov sono però molto diverse e la critica che Evreinov muove a Fedorov, nonostante il suo apparente appropriarsi della formula fedoroviana, è in realtà sostanziale: per Fedorov la teoria estetica confinerebbe con una concezione cosmologica tutta incentrata sul concetto cristiano della resurrezione, per cui attraverso l'opera d'arte si compie una 'patrifazione del cosmo', ovvero "la resurrezione immanente di tutti i defunti da parte di tutti i viventi e la colonizzazione, per loro mezzo, di tutto l'universo" (Cantelli 2003: 19)⁵⁵. È questo il compito che Fedorov assegna all'opera d'arte assoluta cui l'uomo è destinato nel realizzare la propria immortalità, che come osserva C. Cantelli, ha l'eccezionalità di collocarsi per Fedorov non nell'aldilà, ma proprio in questo universo (*Ivi*: 21). È questa l'"impresa comune" che professa Fedorov (1995: 228 e 230): "l'arte consisterà nell'unione dei figli [...] che hanno dimenticato i padri, sarà una riproduzione del mondo come una esposizione universale, nella quale a tutte le arti si unisce l'industria". La 'patrifazione del cosmo', il fine ultimo verso cui l'arte tende, è inoltre predeterminato dalla sua origine e iscritto nel suo stesso atto di nascita: "non si può conoscere la fine (lo scopo) dell'arte, se non si conosce il suo inizio; e non conoscendo fine e scopo, non si può comprendere il significato dell'arte. Lo slancio, la rivolta, la posizione verticale – ecco il principio naturale dell'arte e questo principio ne indica lo scopo e il significato" (*Ivi*: 233). Questa idea di predestinazione ideale dell'arte non è condivisa da Evreinov, il quale si muove su una prospettiva di pensiero non religiosa e non teologica: l'uomo non è per lui demiurgo co-creatore assieme a Dio dell'universo.

Gli altri elementi di distinzione vengono messi in luce direttamente dall'autore: Evreinov punta il dito sulla non specificità della visione estetica di Fedorov, che non distingue l'arte né dalla scienza ("il passaggio alla realtà consiste nell'annullamento dello scarto che esiste tra arte e scienza"⁵⁶), né dalla religione. Il celebre filosofo commette per Evreinov un errore analogo a tutti gli altri eminenti riferimenti scelti come bersagli critici (Tolstoj, Freud, Černyševskij), quello di avere mancato lo 'specifico', di non aver ottenuto per via teorica una differenziazione del fenomeno della creazione artistica rispetto ad altre sfere di espressione umana. Insiste infatti Evreinov sul fatto che ciò che l'arte può conseguire non può farlo nessun altro linguaggio al mondo. In questo senso l'arte dispone di un privilegio esclusivo. Non è inoltre vicina a Evreinov l'idea fondante dell'insegnamento di Fedorov, l'approccio positivista alla soluzioni di

световую и тeneвую сторону жившего и его внешние очертания.— Музыка [...] лишь отзвуки переживаемого и пережитого [...] Драма восстанавливает бывшее и жившее уже не только в пластичной и красочной полноте форм, но и в движении" (N.F. Fedorov, *Tragičeskoe i vakhičeskoe u Šopengauera i Niče*, in: Id. *Sobranie Sočinenij*, cit., cap. XVLLIV, p. 160, cit. in Evreinov 2012: 452).

⁵⁵ Il termine 'patrifazione' è stato utilizzato ancor prima da R. Salizzoni (cf. Salizzoni 1992); si tratta di un concetto sintetico che riassume la teoria cosmista di Fedorov circa la resurrezione dei padri da parte dei figli, pertanto l'endiadi usata da Salizzoni non ha un corrispettivo nel testo originale.

⁵⁶ *Ibidem*.

problemi metafisici; egli critica così il pensatore russo in maniera più perentoria e radicale di chi lo ha preceduto:

essendo completamente estraneo alla visione materialistica dell'esistenza, non credo nella *possibilità* e non vedo l'*esigenza* di una resurrezione universale su quei principi 'positivisti' che Fedorov vagheggiava⁵⁷.

È lo stesso Evreinov a evidenziare il discrimine tra la sua visione metapsicologica dell'arte come 'atto risuscitante' e quella di Fedorov, che è di tipo positivistico-religioso, infatti:

Tra l'*utopia* fedoroviana di carattere 'positivistico'-religioso e la mia interpretazione metapsicologica dell'"arte della resurrezione" non vi è segno di eguaglianza, perché nella mia concezione della funzione dell'arte intendo [...] non solo gli interessi dei nostri antenati [...], ma *noi stessi*, assetati di risuscitare nella stessa condizione nella quale ci siamo trovati un tempo (nella nostra giovinezza, infanzia, in istanti particolare della nostra vita!) – risuscitare quei *noi stessi*, tormentati da stati d'animo scomparsi e da noi provati in qualche momento, mai trascritti in diari, assolutamente dimenticati e al contempo segretamente presenti nella nostra memoria⁵⁸.

Il punto di distinzione tra le concezioni dei due filosofi si delinea proprio nel tipo di resurrezione auspicata grazie all'esperienza estetica. Come giustamente osserva Fomin (2008: 118), l'idea di risuscitare gli antenati (*predki*) di Fedorov viene integralmente reinterpretata da Evreinov, che assegna ai '*predki*' (antenati) un'altra accezione. Si tratta infatti per lui non di persone reali, ma di ipostasi diverse dell'"Io archetipico" che abitano dietro le quinte della coscienza, nelle profondità dell'inconscio. Pertanto, l'idea di resurrezione mediante l'arte nel pensiero di Evreinov significa risuscitare non il reale (come sosteneva Fedorov), ma tutto l'immaginato e l'immaginabile, realizzando così un passaggio dal valore animato al valore inanimato dell'oggetto di resurrezione. Si tratta non di *воскрешение* (resurrezione), ma di *всевокрешение* (resurrezione universale), come puntualizza Evreinov, si tratta di far tornare alla vita non solo 'qualcuno', ma anche 'qualcosa':

⁵⁷ “Будучи абсолютно чужд материалистического взгляда на бытие, я не верю в *возможность* и не вижу *надобности* всеобщего воскрешения на тех 'позитивистических' началах, которые грезились Н. Ф. Федорову” (Evreinov 2012: 452).

⁵⁸ “Между федоровской *утопией* 'позитивно'-религиозного характера и моим мета-психологическим пониманием 'искусства воскрешения' *нет* знака равенства, потому что в своем понимании функции искусства я имею в виду [...] не только интересы наших предков [...], но и *нас самих*, жаждущих *своего* воскрешения в том виде, в каком знали мы себя некогда (в нашей юности, в нашем детстве, в особые мгновения нашего бытия!) — *нас самих*, томящихся по исчезнувшим настроениям, испытанным нами когда-то, незакрепленным ни в каком дневнике, совершенно забытым и в то же время скрытно-памятным нам” (Ivi: 454-455).

'L'arte del risuscitare'... Chi?... E poi, solo 'qualcuno'? O anche 'qualcosa' (a differenza della dottrina di Fedorov)?

Senza limiti. – In generale – Una resurrezione *che abbraccia tutto* quello che può! *Una resurrezione universale!* Ecco la *funzione ideale* dell' 'arte della supermaestria'⁵⁹.

Secondo Fomin la funzione dell'arte sarebbe intesa da Evreinov in maniera troppo ampia e vaga, mentre il suo concetto di 'resurrezione di noi stessi' configurerebbe una teoria molto più egoistica e soggettiva rispetto a quella di Fedorov, visto che "al regista interessa non la resurrezione alla vita dei morti, ma il sogno di ricostruire momenti felici della propria vita" (Fomin 2010: 119 e 118). Non si concorda con questo giudizio critico, Evreinov infatti non si riferisce solo a momenti significativi dell'esistenza dell'individuo, ma a un'esistenza ancestrale, anonima e collettiva, che risuona e vibra in istanti che possono appartenere alla nostra esistenza contingente secondo il meccanismo psicologico descritto nella teoria della temporalità. Pertanto, scrive Evreinov:

Il valore dell'uno e dell'altro – è il valore degli ideali propri dell'uomo, che derivano dal riconoscimento che ciò che più vi è di amaro e spaventoso al mondo è la perdita di ciò che ci è caro. Che si tratti dell'immagine della persona amata, il nostro primo slancio eroico, una gioia impetuosa per un pericolo scansato, un paesaggio che manda in estasi [...] un rito ecclesiastico che nell'infanzia ci ha commossi! Non ci rassegniamo al pensiero che tutto questo sia irrimediabilmente perduto⁶⁰.

La forza dell'arte è dunque quella di poter soddisfare desideri ancestrali, risuscitare sogni sommersi sotto la quotidianità per ricreare una realtà perduta, che effettivamente non esiste più ma è reclamata dal nostro inconscio arcaico (Evreinov 2012: 465-466). Ciò che è stato perduto è ciò che più è caro alla parte più arcaica del nostro Io, di qui il valore insostituibile dell'atto creativo. Così, restituendo una sorta di tributo al passato e al proprio Io ancestrale, secondo Evreinov l'uomo vive nell'arte una sorta di straordinaria esperienza di riscatto. Proprio questa resurrezione, oltre a essere il fine è anche la prima molla, lo slancio propulsivo verso l'atto artistico, il 'bene' che giustifica l'energia creativa anche di fronte alla coscienza:

⁵⁹ “‘Искусство воскрешения’... Кого?.. И только ли ‘кого’? Или также и *чего* (в отличие от учения Н.Ф. Федорова)? Неограниченно. — Вообще. — *Всеохватно* по возможности! *Всевокрешение!* — Вот *идеальная функция* сверх-мастерского искусства!” (Ivi: 454).

⁶⁰ “Ценность того и другого — есть ценность присущих человеку идеалов, которые вытекают из признания, что самое горькое и страшное на свете — это утрата того, что нам дорого. Будь это образ любимого человека, наш первый героический порыв, бурная радость от избегнутой опасности, опьяняющий пейзаж, [...] церковный ритуал, умиливший нас в детстве! Мы не миримся с мыслью, что всё это безвозвратно исчезло” (Evreinov 2012: 454).

E in questo atto resuscitante non possiamo non riconoscere la funzione fondamentale dell'arte che va 'oltre la maestria', colma di significato 'eutelico', vale a dire che noi abbiamo trovato quel 'bene', che giustifica l'energia creativa che può essere immessa in qualsiasi opera d'arte! – La giustifica agli occhi non solo del nostro 'Io archetipico', ma anche dell' 'Io cosciente', che è appesantito dall' 'impeto' delle passioni antisociali che 'ribollono' sotto la sua soglia, che proprio qui trova il vero *bene* [...] e che preserva tutta la nostra psiche da un'esplosione rovinosa⁶¹.

Il beneficio, la catarsi, la purificazione nell'interpretazione di Evreinov divengono tutti sinonimi di un unico concetto: l'armonizzazione, grazie all'opera d'arte degna di questa definizione, di una discrasia o più semplicemente di un dissidio, quello che esiste tra un inconscio primordiale tuttora vivissimo in noi e la porzione razionale o 'diurna' della psiche (con i suoi criteri di decenza, decoro, censura). È questo il sollievo della consolazione temporale che l'arte procura. Quanto più un'opera d'arte è in grado di realizzare questa consolazione e questa armonizzazione, tanto più questa vale dal punto di vista artistico 'oltre la maestria'. Così anche l'interpretazione della funzione assegnata all'arte diviene, a fianco dello 'specifico', il secondo passaggio di un teorema normativo della 'buona' opera d'arte. Il modo in cui funziona questo meccanismo di risorgimento alla memoria del passato, soprattutto nell'atto di contemplazione dell'opera, segue quel percorso preciso che si è illustrato rispetto alla teoria della temporalità (dispiegamento di strati psichici in progressione verso echi primordiali).

Riprendendo le redini del parallelismo tra Evreinov e Fedorov ciò che hanno profondamente in comune è, oltre lo scetticismo verso dottrine estetiche largamente condivise, la visione dell'arte come un bene prezioso e come pratica dotata del magico potere di trasformare la vita di ogni individuo, la teorizzazione della tensione e dell'orizzonte meta-temporale dell'esperienza estetica: l'arte ha la facoltà di elevarsi al di sopra del tempo, di introdurci in un mondo dove – come è stato scritto in relazione alla concezione estetica di Fedorov – tutto sembra "liberarsi dalla forma mortale del tempo, che tutto distrugge e tutto annienta nelle proprie spire" (Cantelli 2003: 21). Questa visione teleologica dell'arte, predeterminata a svolgere una funzione di carattere resuscitante (predeterminata alla 'patrifcazione del cosmo' in Fedorov, diretta all'emersione dei contenuti dell' 'Io archetipico e al suo ricompattamento con la sfera diurna della psiche in Evreinov) tocca in sede teoretica problemi vari, tra cui quello della libertà dell'atto creativo. Un problema filosofico, questo, che nel contesto del pensiero russo di emigrazione del periodo viene spesso

⁶¹ "И в этом 'воскрешении' мы не могли не признать основной функции сверх-мастерского искусства, преисполненного эвтелистическим смыслом, т. е. нашли то самое 'добро', которое оправдывает творческую энергию, вкладываемую в любое создание искусства! — Оправдывает не только в глазах нашего 'исконного Я', но и 'сознательного Я', тяготящегося от напора 'набухающих' под его 'порогом' антисоциальных страстей и обретающего здесь сущее *добро* [...], предохраняющего всю нашу психику от губительного взрыва" (*Ivi*: 584).

trattato sotto il profilo della rideterminazione dei rapporti tra arte e sentimento metafisico, arte e religione, come profezia e augurio di salvezza a un'arte vista come morente.

Per molti intellettuali emigrati il nuovo ricongiungimento della vita con il suo fondamento religioso e la ricostituzione dell'arte su queste basi diviene 'tolstojanamente' l'antidoto alla morte dell'arte, l'unica via di salvezza al suo processo di degradazione. Scrive ad esempio G. Fedotov: "l'arte non è ancora morta, ma diviene portatrice di morte, [...] la salvezza è possibile, e lo è su un'unica via: nel ritorno al fondamento religioso originario della vita" (Fedotov 1935: 41). Non diversamente da lui Vejdle (1934a: 62), che nella salvezza dell'arte vede la fine della solitudine dell'anima creativa dell'artista nella società, auspica una rinascita del sentimento religioso:

solo una rinascita religiosa del mondo può salvare l'arte, bisogna fare in modo che la solitudine cessi di essere inevitabile per l'artista [...] salvare l'arte, curare la solitudine dell'artista si può [...] solo mediante un rischiaramento del mondo, mediante una *instauratio magna* religiosa, che liberi il poeta dalla sua vittoria mortale, dalla sua alta, ma non benefica santità⁶².

Di quest'apertura metafisica che indica l'orizzonte escatologico della creazione è alfiere anche N. Berdjaev (1947: 152), che vede l'arte come dialogo dell'uomo con Dio, nel quale si dispiega il senso escatologico della storia ("per la filosofia della creazione resta fondamentale la coscienza che l'individuo non si trova in un sistema dell'essere finito e stabilizzato, e solo per questo è possibile e comprensibile l'atto creativo dell'uomo"). Da questo punto di vista, nel contesto dei *topoi* della riflessione estetica tra i filosofi e gli intellettuali emigrati, quella di Evreinov è una visione isolata.

A conferma di quel particolare scollamento tra *La rivelazione dell'arte* e il clima culturale del periodo che Evreinov pur respirava, non si trovano nel trattato (se fatta esclusione per le tesi dei surrealisti e alle invettive lanciate contro l'arte di propaganda sovietica) giudizi critici sull'arte contemporanea e sulla situazione di declino in cui versava, cosa che invece riscontriamo leggendo gli scritti di intellettuali e critici eminenti del periodo interbellico (ad esempio di V. Vejdle). Inoltre, come già visto, le argomentazioni di Evreinov sono volte a delegittimare il ruolo attivo della coscienza religiosa nell'opera d'arte, cosicché a differenza di molti suoi contemporanei la sua riflessione non si muove in una prospettiva escatologica. Per Evreinov l'arte trae la sua ragion d'essere dall' 'Io archetipico' dell'artista e dell'umanità in genere. Poiché l' 'Io archetipico' è connaturato alla struttura psicologica dell'uomo, non sarà mai vuoto il serbatoio da cui l'arte attinge le sue forze, per cui essa è perennemente fatta salva dalla morte.

⁶² Vi è qui un riferimento alla realtà contingente degli artisti e scrittori di emigrazione, eternamente messi di fronte al problema della carenza di un pubblico in grado di comprendere, ma anche della necessità di un'integrazione interculturale, nonché della trasmissione della propria opera nel contesto del paese straniero di accoglienza.

5.4.3. La funzione dell'arte: il concetto di catarsi in una lettura diacronica

Evreinov ha sin dall'inizio rivolto una particolare attenzione al problema della catarsi, che viene prodotta nello spettatore mediante la suggestione dello spettacolo scenico quale coefficiente fondamentale dell'efficacia estetico-rappresentativa. Il problema della catarsi si trova in Evreinov legato sin dalle origini con quello dello spettacolo della crudeltà. In particolare è nel capitolo *Il delitto come attributo del teatro* che l'insegnamento aristotelico sulla catarsi viene a intersecarsi e a integrarsi con la riflessione evreinoviana degli anni Dieci sulla delittuosità potenziale insita nel 'teatro per sé' (Evreinov 2012: 148).

Nel *Teatro per se stessi* si forniva un'interpretazione particolare al fenomeno della catarsi teatrale e di quella artistica più in generale: la catarsi era vista non come un effetto di purificazione prodotto da sentimenti di paura, empatia e compassione che lo spettatore prova verso situazioni che vede rappresentate sulla scena (come nella catarsi aristotelica), ma come una purificazione che passa attraverso l'appagamento di istinti pulsionali aggressivi e l'acquietamento delle nevrosi. La valenza 'anarchica' del 'teatro per se stessi' consisteva nella ribellione verso ogni norma stabilita e nell'osservanza di leggi individuali che ognuno stabilisce per sé, secondo la propria volontà e la propria coscienza. Se l'attore – o l'eroe letterario – prova piacere nel compiere un delitto o nel trasgredire a una norma, di riflesso lo spettatore, vedendo sulla scena immagini di delitto e identificandosi con l'eroe malvagio autore di un'azione criminosa, partecipa passivamente a ciò che non può o non ha il coraggio di compiere nella vita reale, e soddisfa in tal modo le sue perversioni⁶³. La catarsi tramite la visione di scene crudeli sulla scena si pone dunque per lo spettatore come una sorta di *transfert* delle sue passioni e dei suoi impulsi criminali, che questi appaga per trasferimento o interposta persona.

Una formulazione ancora più accurata di questa idea la troviamo in *Teatro e patibolo*. È qui che la catarsi – e assieme a questa il significato 'funzionale' del teatro come rappresentazione per il popolo – riceve un'interpretazione originale come effetto di purificazione ottenuto dall'assistere a scene di violenza. Ciò che definisco 'catarsi della crudeltà' rappresenta quindi, nella prima stagione del pensiero di Evreinov, una declinazione della concezione del teatro come pratica terapeutica. Questa concezione matura negli anni Trenta in una visione più organica e complessa, dove se di 'catarsi' è ancora lecito parlare, non si intende per questo una purificazione in senso etico-morale, ma un sentimento di rivalsa e di riscatto, un appagamento di desideri e pulsioni altrimenti inappagabili nella quotidianità: l'arte offre una riconciliazione con realtà perdute alla coscienza,

⁶³ “‘Il desiderio del teatro’ e il ‘desiderio di commettere un crimine!’ (‘Воля к театру’ и ‘воля к преступлению!’”, Evreinov 2002: 149). In base a questa lettura, Evreinov afferma provocatoriamente che “grazie alla chiave del ‘teatro per se stessi’ si apre una delle porte nascoste dell’anima dell’eroe di *Delitto e castigo* di Dostoevskij! Attraverso il ‘teatro per se stessi’ il pur ardito Raskol’nikov si eleva persino al di sopra di Napoleone! (Ключом ‘театр для себя’ открывается одна из потайных дверей души героя *Преступления и наказания* Ф.М. Достоевского! Через ‘театр для себя’, держащий Раскольников поднимается выше самого Наполеона!”), *Ibidem*).

per questo il beneficio che essa procura allo spirito (e ai suoi tumulti interiori) è una quiete che deriva da una sorta di effetto di 'consolazione temporale'.

La 'funzione eutelica' teorizzata nella *Rivelazione dell'arte* è insomma l'ultima ipostasi del cuore filosofico di *Teatro e patibolo* che, passando per Fedorov e per Jung, rappresenta l'ultima interpretazione della catarsi come effetto prodotto dall'arte secondo Evreinov, cioè la riaffermazione dei principi dei sogni reconditi dell' 'Io archetipico' e non la sua demolizione⁶⁴.

L'eutelismo di cui si parla nella *Rivelazione dell'arte* rappresenta un passo avanti rispetto all'eudemonismo posto alla base del *Teatro per sé*, dove il vangelo della trasfigurazione scaturiva da un pessimismo metafisico, teso come era a sconfiggere la cupa normalità mediante il gioco della trasformazione. Sebbene il legame dell'arte con la sfera dell'etica resti negato, dagli anni Dieci agli anni Trenta la filosofia eudomonistica della teatralità e della teatralizzazione e l'elaborazione dell'idea del 'buon fine' mostrano una sfumatura filosofica diversa: la 'funzione eutelica' è l'interpretazione più matura che Evreinov dà della catarsi come effetto terapeutico prodotto dall'arte. Una catarsi che si compie non tanto come processo di liberazione emotiva dalle passioni (rigenerazione spirituale come venne letto Aristotele in ambiente platonico e neoplatonico), ma al contrario come riviviscenza di quelle passioni attraverso il piacere.

Il fatto che *La rivelazione dell'arte* sia rimasta opera ignota alla critica ha dato adito a giudizi critici inesatti sull'autore, poiché incompleti. Tra questi quello di Maksimov, che commenta così la filosofia dell'arte dell'autore: "Tutta l'arte risulta essere il mezzo di espressione della Personalità dell'autore. La personalità, inesprimibile adeguatamente nella vita quotidiana, trova incarnazione nell'arte. In questo risiede la funzione dell'arte. E in questo risiede l'attualità delle teorie di Evreinov nei secoli XX e XXI" (Evreinov 2005: 31). Questa riflessione può valere solo per gli scritti del periodo antecedente l'emigrazione, dopo il quale Evreinov ridimensiona considerevolmente la visione 'soggettivistica' dell'atto creativo, per reimpostarla in modo nuovo, in base alla categoria concettuale di 'Io archetipico' da lui introdotta.

⁶⁴ "Quando assistiamo a teatro a una tragedia terribile, a un dramma straziante, [...] o guardiamo sullo schermo [...] scene di violenza, lotta, raffinata vendetta, erotismo sanguinario e così via, in noi si risveglia e *risorge* lo spirito dei nostri lontani antenati, non soggetto alla civiltà, e si consola e illusoriamente compartecipa a questo momento di arte che gli appare davanti, e si acquieta quando il sollazzo sta per terminare, *soddisfatto* nei propri *bisogni arcaici* (когда мы видим на сцене ужасную трагедию, мучительную драму, [...] или смотрим на экране кинематографа [...] сцены насилия, боя, утонченной мести, кровожадной эротики и т.п. – в нас просыпается, в нас *воскресает* неподвластный цивилизации дух наших древних предков и тешитя, и иллюзорно соучаствует, в являемом ему искусством, и успокаивается под конец потехи, *удовлетворенный* в своей *исконной потребности*", Evreinov 2012: 458). Fa notare Fomin, che proprio questo tipo di cultura di evasione di massa che il regista enumera nei decenni successivi avrebbe invaso lo schermo, la scena, la letteratura. La produzione di artefatti di questo tipo è divenuta un'industria molto potente, le sue odierne dimensioni sono imparagonabilmente più grandi a quelle che aveva negli anni Trenta (Fomin 2008: 120).

Un'ultima indicazione utile alla lettura critica della funzione eutelica come atto risuscitante (*voskrešenie*) ci viene dalla considerazione di elementi connessi con la vita massonica di Evreinov. L'assidua frequentazione delle logge parigine, l'osservanza dei rituali e la fede nel loro simbolismo sono indizi che possono gettare una luce, per quanto scarsa e da trattare con la dovuta cautela, sull'assunzione, da parte dell'autore, di concetti relativi alle dinamiche di 'vivificazione' e 'resurrezione' di valori perduti e rimossi, come 'principio eutelico' dell'arte, ovvero come sua funzione e fine supremo. Come si trova spiegato in alcuni documenti relativi alla massoneria russa degli anni Trenta a Parigi, l'ideale di morte-rinascita permea ogni simbolismo di iniziazione rituale. In occasione delle cerimonie di passaggio di grado, a partire dal 4° (Maestro segreto), i massoni rivivevano simbolicamente la morte e la rinascita di Hiram, architetto costruttore del tempio di Re Salomone nel racconto della leggenda biblica antico-testamentaria⁶⁵. Tuttavia non si deve confondere la rinascita simbolica che i massoni esperivano nei rituali con il risuscitamento di valori perduti all' 'Io archetipico' di cui parla Evreinov a proposito della funzione dell' 'arte della super-maestria'. Si tratta di due percorsi distinti che hanno significato diverso sul piano morale. L'arte vera e propria, oggetto di ricerca del trattato, corrisponde, nel linguaggio che Evreinov adopera in un suo intervento di loggia, all'arte da lui definita 'profana'⁶⁶. All'estremo opposto di questa asse invece, l' 'arte simbolica' dei massoni è un complesso di norme comportamentali, doveri e prescrizioni, che serve a scortare i 'liberi muratori' nel loro percorso di autoperfezionamento morale, affinché realizzino il loro ideale, cioè la riedificazione di un paradiso spirituale. Tenuto conto di questa distinzione tra le due 'arti', il contesto della filosofia massonica può avere influito su questo punto teorico del trattato come spunto ulteriore di riflessione circa la facoltà che possiede l'arte di superare limiti temporali. Si tratta tuttavia di un'ipotesi critica che presenta troppe lacune di carattere probatorio per poter essere accolta con certezza, e si preferisce lasciarla come possibilità aperta, qualora la scoperta di altri materiali in relazione alla massoneria dovesse suffragarne la validità. Ad ogni modo, l'esperienza della pratica e della filosofia massonica incide senza dubbio sul formarsi di una concezione dell'arte come chiave di accesso a porzioni altrimenti insondabili della psiche e della coscienza.

5.5. I metodi della creazione artistica: la teatralità come procedimento

Rivolgiamo ora attenzione all'ultima sezione tematica del testo. Questa parte conclusiva è dedicata alla discussione dei metodi e dei procedimenti che

⁶⁵ Da un documento del Grand Orient de France: "a partire dal grado di Maestro, gli iniziati apprendono della morte tragica di Iramo, della punizione dei suoi assassini e della sua sostituzione con altri Maestri [...] infine la distruzione del tempio per mano delle orde di Nabucodonosor, che porta alla cattività del popolo di Israele" (GC: 5).

⁶⁶ Mi riferisco a *Il simbolismo del viaggio nel rito di iniziazione*. Si è già discusso di questo intervento relativamente ai suoi punti di contatto col trattato, cf. *supra*, § 4.5.5.

l'artista impiega (o che dovrebbe impiegare) nell'atto creativo. Questi problemi sono affrontati nel capitolo ottavo della terza parte del trattato, intitolato *In che modo l'artista costruisce le sue opere* (*Kakim putem chudožnik sozdaet svoi proizvedenija*). Il capitolo raccoglie al suo interno due parti, dedicate ai metodi (parte prima: *Del metodo naturale dell'arte* [*Ob estestvennom metode iskusstva*] e parte seconda, *Del metodo del teatro, applicabile a forme non teatrali di arte* [*O 'metode teatra', primenjaemym k ne-teatral'nym vidam iskusstva*])⁶⁷. L'indagine sui metodi di costruzione dell'opera d'arte della super-maestria rappresenta quindi il terzo e ultimo anello dell'interpretazione evreinoviana dell'arte come fenomeno descritto dai tre coefficienti di 'specifico', funzione e metodo. La teoria dei metodi si configura come l'ultimo dei tre parametri su cui Evreinov incardina la sua bozza di una teoria estetica di tipo normativo.

A differenza delle parti dedicate allo 'specifico' e alla funzione qui si affronta il problema dell'arte principalmente dalla prospettiva della creazione e si studiano i modi in cui l'artista lavora alla tessitura di un linguaggio simbolico che ha una spiccata valenza (o attrattiva) di tipo scenico-visuale (Evreinov parla in un'occasione di *visual'no-zreliščnyj element*). Queste pagine sono importanti non tanto perché chiudono la ricerca filosofica dell'autore quanto perché attraverso la rinnovata nozione del binomio di teatralità-teatralizzazione l'autore perviene al punto culminante della sua riflessione sull'arte come fatto di tipo scenico. Egli realizza così quella sintesi che rende organico tutto il suo itinerario intellettuale, critico e filosofico.

L'indagine sui metodi è quindi articolata in due momenti e presenta una costruzione piramidale, al cui vertice è collocato il metodo 'della teatralizzazione': il primo approfondimento è dedicato al metodo qualificato come 'generico' dell'arte, il metodo di 'semplificazione espressiva' (*vyrazitel'naja simplifikacija*). Il secondo (*metod teatra* o *metod teatralizacii*) prende in considerazione un aspetto metodologico preciso del processo di creazione artistica ed è incentrato sui due concetti correlati di teatralità e trasfigurazione. Questo ultimo rappresenta una tra le possibilità di attuazione del procedimento di semplificazione espressiva, la migliore, in termini di efficacia espressiva. Si tratta di concetti fondamentali della prima stagione del pensiero dell'autore, che in questo testo mostrano una rivisitazione profonda rispetto a come sono enunciati negli scritti del periodo prerivoluzionario.

5.5.1. Il metodo generale: la 'semplificazione espressiva'

A una lettura poco attenta potrebbe sembrare che il capitolo dedicato alla 'semplificazione' sia un meticoloso e pedante sfoggio di erudizione, un lavoro di giustapposizione citazionistica, dove si accavallano passi estratti da teorici

⁶⁷ Circa la particolare disposizione di questo capitolo e le varie fasi di stratificazione del testo testimoniate dalle diverse redazioni del trattato si veda Evreinov 2012: 726, commento 95.

dell'arte più o meno contemporanei, talora accostati senza neanche l'interpolazione della voce dell'autore. Il concetto di semplificazione espressiva potrebbe sembrare solo un'assimilazione di illustri teorie sul principio di economia delle energie nell'arte e delle meditazioni sul significato dei concetti di memoria (*pa-mjat'*) e ricordo (*vospominanie*), per come vennero declinati da alcuni dei maggiori intellettuali russi emigrati, operanti nello stesso periodo (F. Stepun, I. Il'in, N. Berdjaev⁶⁸). In realtà Evreinov rielabora qui in modo originale il principio di economia nell'arte (metodo di semplificazione).

Il metodo della semplificazione da un punto di vista metodologico è il corrispettivo, sul piano della prassi, di quello che è lo 'specifico' dell'opera d'arte sul piano dell'analisi teorica, secondo un rapporto di *pars pro toto*. Sostiene infatti Evreinov che l'artista deve liberare l'oggetto della sua rappresentazione da tutto ciò che può esservi di superfluo, da quanto impedisce di coglierne gli elementi fondamentali, quelli più capaci di 'suggestionare', più 'espressivi'. Poiché ciò non è messo qui in chiaro dall'autore, si suppone che la gerarchizzazione in elementi 'superflui' e 'primari', dipenda da quanto questi si trovino più o meno immediatamente vicini alla vita dell'inconscio 'archetipico':

Il metodo di cui dall'inizio si serve l'artista, liberando nella sua opera l'elemento principale da tutto ciò che è superfluo, consiste nella *semplificazione* e precisamente in quel tipo di semplificazione che consiste nel rigettare (*eliminare*) ciò che è secondario e nel *selezionare ciò che è primario* (sostanziale ed espressivo) per l'artista⁶⁹.

La dottrina metodologica incentrata sulla semplificazione (quindi sulla riduzione degli elementi da rappresentare in un'opera d'arte) ha i suoi antecedenti in *Apologia della teatralità* (1908). A proposito del realismo scenico, l'autore accennava al metodo dell'arte in questi termini:

Il metodo dell'arte consiste nella rappresentazione della realtà in maniera concisa semplificata, cioè nella tendenza ad abbracciare molte cose in ciò che apparentemente è minuto, in altre parole – nella semplificazione, e precisamente in quella

⁶⁸ L'autore spazia su un vasto raggio di riferimenti, da I.I. Lapšin, *Chudožestvennoe tvorčestvo*, Petrograd 1923 (di cui considera la teoria sulla 'memoria tecnica') agli articoli di E. Jaloux sulle abilità artistiche del ricordo, che attenua i vissuti (cf. *L'esprit des livres*, in "Les nouvelles littéraires", 10 marzo 1934), alla concezione del ricordo (*vospominanie*) di F. Stepun, che è interessato e parziale, a differenza della 'memoria' che è orientata sul generale e l'universale (cf. "Novyj grad", X, 1934), alla concezione del ricordo (*vospominanie*) di N. Berdjaev come trasfigurazione creativa del passato (Berdjaev 1934: 121-122), a Il'in che parla della fiaba e dell'epos come prova dell'esistenza di una memoria sovraindividuale e metatemporale (cf. "Vozroždenie", 7 giugno 1934), cf. Evreinov 2012: 478-483.

⁶⁹ "Метод, коим пользуется с самого-же начала художник, вызволяя главное, в своем произведении, от всего лишнего, состоит в *семплификации* (т.е. в упрощении), и именно в такого рода семплификации, – каковая сводится к *отбрасыванию* (к *устранению*) второстепенного и к *отбору первостепенного* (существенного, выразительного) для художника" (*Ivi*: 472).

che corrisponda alla nostra concezione del sublime, ovvero a una semplificazione esteticamente tendenziosa⁷⁰.

In questo scritto, che fu concepito come discorso pronunciato agli attori del Teatro Drammatico V. Kommissarževskaja, il senso in cui era veicolata la nozione di 'semplificazione' come metodo riconosciuto proprio dell'arte rifletteva in pieno l'estetica del moderno, tipica dell'epoca culturale cui il testo appartiene. La semplificazione corrispondeva dunque più alla stilizzazione delle forme (una stilizzazione 'esteticamente tendenziosa', come scriveva lo stesso Evreinov nel 1908, a sottolineare la prossimità ancora persistente con un estetismo decadente, wildiano), a un tipo di convenzione scenica. Il principio della semplificazione espressiva per come formulato nella *Rivelazione dell'arte* non è invece più da vedersi come un modello scenico improntato sulla stilizzazione, ma ne rappresenta, se vogliamo, la lontanissima evoluzione. La semplificazione si configura ora come una decodifica dei meccanismi psichici ed emotivi che regolano i vari passaggi della creazione dell'opera d'arte (la *formatività* di un'opera, direbbe Pareyson⁷¹). Una decodifica cui Evreinov è pervenuto inglobando acquisizioni teoriche di illustri suoi contemporanei e integrandole con le proprie intuizioni. Non solo, la semplificazione è ora un segmento teorico che occupa una posizione precisa all'interno di un sistema di pensiero costruito per decifrare il mistero della suggestione estetica. Un sistema concepito al fine di rendere noti i 'segreti' che fanno dell'arte un'esperienza che sospende dal reale e che immerge, anche se per un istante, in un altro mondo (*inobytie*), mettendoci in contatto con quella terra rivale della nostra coscienza, che è rappresentata per Evreinov dall'Io primordiale o 'archetipico'.

Alla 'semplificazione' che Evreinov propugna come metodo dell'arte è sotteso il concetto di linguaggio artistico come 'convenzione': un linguaggio sottostante a leggi proprie, non identiche a quelle cui sottostanno gli elementi della sfera extra-artistica. Come aveva scritto Kuzmin è proprio questa 'convenzione', questa alienabilità delle leggi dell'arte da quelle della vita che fa sì che si 'creda' nell'opera d'arte come in un qualcosa che "non avrebbe potuto essere altrimenti"⁷². La convenzione dell'arte sarebbe quindi la sua capacità di contrarre la quantità degli elementi rappresentabili in un sistema segnico chiuso. Grazie al non detto il linguaggio artistico presenta un tono 'magico' (*volšebnyj*), ovvero capace di suscitare emozioni, di creare altri mondi nell'immaginazione di chi ne fruisce. La contrazione degli elementi 'detti' nell'opera d'arte permette la spaziosità (*prostor*) in cui

⁷⁰ "Метод искусства заключается в представлении действительности сокращенно, упрощенно, т.е. в стремлении объять многое в видимо малом, другими словами – в семплификации, и именно такой, которая бы отвечала нашему пониманию прекращенного, т.е. эстетически тенденциозной семплификации" (Evreinov 2002: 42).

⁷¹ Cf. Pareyson 1965.

⁷² Kuzmin 1923: 30 ("il più alto risultato [...] è quando colui che contempla l'opera d'arte [sia questi uno spettatore, un ascoltatore, un lettore] non nota il lungo e arduo cammino, mediante il quale si riesce a raggiungere questa semplicità, questa vita, quando credi insomma, che altrimenti non avrebbe potuto essere, e questa cosa vive", *Ibidem*).

fluttuano i contenuti suggeriti, il loro carattere 'magico' deriva dal fatto di essere 'laconici', quindi non enunciati e narrati, ma suscitati, allusi, indotti.

Che il metodo della 'riduzione all'essenziale' sia tra i fondamenti dell'estetica (inizialmente solo teatrale) di Evreinov lo si vede anche ricordando le tesi esposte in *Teatro e patibolo*, vero culmine dell'estetica del 'riduzionismo' teatrale, intendendo la riduzione del fatto scenico agli elementi indispensabili e all'eliminazione di tutti gli elementi superflui⁷³. Si trattava qui più che altro di una riflessione inserita nella più ampia trattazione della teatralità come funzione della rappresentazione scenica. Una concezione che portava all'enfatizzazione del ruolo dell'attore e alla svalorizzazione di tutto il resto, soprattutto delle scenografie. Nella *Rivelazione dell'arte* il metodo di semplificazione è frutto della convinzione filosofica che tutte le opere d'arte esistano già in natura e che all'artista spetti il difficile compito di estrapolarle dalla tessitura del reale, in cui si trovano come nascoste, camuffate e indistinte. Il metodo di semplificazione risponde così a un principio di laconicità, che è rarefazione e selezione dei dati addotti nella narrazione o raffigurazione⁷⁴. È ora Freud la fonte, almeno da un punto di vista terminologico, della scelta dei concetti descritti dai termini di 'laconicità' e 'condensazione'⁷⁵.

Alla base del metodo di semplificazione sta il lavoro della memoria, analogamente a come avviene quando al risveglio ci ricordiamo di un sogno. Infatti, immettendosi in una scia a lui preesistente di concezione dell'arte come 'sogno organizzato', Evreinov trova un'analogia significativa tra il metodo della semplificazione nell'arte e l'attività onirica: così come i sogni che noi ricordiamo al risveglio sono il risultato di un processo di condensazione attuato dalla psiche e per questo si caratterizzano per la loro 'laconicità', così l'opera d'arte è il risultato di un analogo processo di selezione che l'artista ha operato sui materiali. Quello che imparenta i due meccanismi è il lavoro svolto dalla memoria (che ordina, rende intelligibili contenuti che provengono dalla psi-

⁷³ "Proviamo ad eliminare il teatro fino al suo nocciolo! C'è bisogno della musica? Della danza? Dell'arte dell'attore o del regista? Di una *pièce* scritta? [...] Dell'arguzia, dei costumi, del trucco? Di tutto ciò il teatro può coraggiosamente fare a meno e [...] pur sempre restare teatro (попробуем 'элиминировать' театр до его сердцевины! Нужна ли музыка? Танец? Искусство актера или режиссера? Писанная пьеса? [...] Остроумие, костюмы, грим? Без всего этого театр может смело обойтись [...] оставаясь театром", Evreinov 1996: 39). Si vedano anche, a riguardo, le pagine dedicate al riduzionismo in *Teatro e patibolo*, cf. § 1.2.1.

⁷⁴ Sono vari gli esempi riportati dall'autore di una selezione dell'essenziale, rispetto al superfluo, che agevola la possibilità che abbiamo di 'vedere' nell'opera d'arte ciò che l'artista intendeva rappresentare (Evreinov 2012: 470).

⁷⁵ Evreinov usa come spunto l'interpretazione della visione onirica che dà Freud come processo di condensazione e ricalca la sua terminologia. Il sogno è infatti definito come "processo di condensazione [...] scarno, povero e laconico rispetto all'estensione e alla ricchezza dei pensieri (процесс сущения [...] скудно, бедно и лаконично по сравнению с объемом и богатством мыслей", S. Freud, *Tolkovanie snovidenij*, Moskva 1913, p. 233 – cit. in Evreinov 2012: 474).

cologia del profondo)⁷⁶. Parallelamente il principio operativo del metodo di 'semplificazione espressiva' è la memoria dell'artista, che in modo analogo a come la nostra memoria rielabora e risistema i materiali onirici nel racconto che facciamo a noi stessi dei sogni, funziona come filtro selettivo sui contenuti che provengono dall'inconscio, condensando, riducendoli all'essenziale, lasciando in tal modo ampio spazio alle possibilità della percezione. Infatti, poiché il sogno ricordato (riordinato in narrazione logica) è, come l'opera d'arte, frutto di un'operazione creativa della memoria, la conclusione paradossale dell'autore è che: "ogni sogno che noi ricordiamo risulta essere, in forza dello stesso fatto che 'lo ricordiamo', un'opera d'arte organizzata, sebbene solo in minima parte"⁷⁷.

Con questa asserzione l'autore, portando in primo piano il rapporto che intercorre tra inconscio e narrazione, radicalizza qui la sua concezione del fatto artistico come fenomeno che trascende le qualità formali e tecniche ('arte della maestria' o 'arte della super-maestria'). La conclusione è che il metodo della semplificazione espressiva, su cui è improntato necessariamente (Evreinov dice cui è 'costretto') ogni atto di creazione artistica, è suggerito all'artista dalla natura della sua stessa memoria, "che opera una selezione sul materiale accumulato sia dall'io cosciente, sia da quello arcaico" (*Ivi*: 487)⁷⁸.

Si vede di nuovo come per Evreinov la contrapposizione primaria in cui è articolata la nostra psiche non è ricondotta in modo generico a quella tra conscio e inconscio, ma più precisamente allo iato che esiste tra un Io 'odierno e cosciente' (*segodnjašnjij i soznatel'nyj*) e un 'Io ancestrale e primordiale o archetipico' (*archaičeskij i iskonnyj*). Come già osservato⁷⁹, ciò rende conto di una significativa evoluzione nella riflessione estetica dell'autore. Nel *Teatro in quanto tale* e *Teatro per sé* l'Io era concepito piuttosto come un sé diviso tra una parte convenzionale e non spontanea, e una parte istintuale, teatrale,

⁷⁶ Per quanto riguarda il sogno, la narrazione che noi ne facciamo al risveglio è la ricostruzione logica di materiali inconsci, che per loro natura si sottraggono al principio dell'ordine, cosicché la memoria agisce nel mettere ordine in ciò che non ne ha. Questo è il lavoro sorprendente della nostra memoria (detta anche *velikij artist*) sul materiale impressosi su di lei, ovvero sul ricordo che conserviamo del nostro sogno. La memoria compie un'operazione di tipo creativo, attenuando ciò che vuole attenuare, dando rilievo a ciò che vuole evidenziare. Questa specifica interpretazione della memoria è ispirata fondamentalmente a quella di E. Jaloux (*Ivi*: 486).

⁷⁷ "Всякое сновидение, которое мы вспоминаем, является, в силу уже самого факта 'вспоминания', организованным, хотя бы в минимальной степени, произведением искусства" (*Ivi*: 484). Sulla base di questa asserzione l'autore costruisce in scala una graduatoria della creazione artistica come 'sogno organizzato', a partire dal livello più basso, dove interviene in misura minore un processo di creazione artistica, fino al livello più alto, dove si ottiene un'opera d'arte vera e propria.

⁷⁸ Non è chiaro, nonostante l'abbondanza di riferimenti che puntellano l'esposizione, quale sia il ruolo che Evreinov attribuisce alla memoria nel processo di costruzione dell'opera d'arte.

⁷⁹ Cf. *supra*, § 4.5.6.

inconscia, coinvolta in un gioco pirotecnico di impersonificazione di ruoli diversi, ciò che è stato appropriatamente definito come 'Io metateatrale'⁸⁰.

5.5.2. Il principio di compensazione (*bezuščerbnost'*)

La fissazione del metodo riconosciuto come generico dell'atto creativo, quello che riguarda tutte le arti e tutte le correnti, è formalizzato nella formula (a detta dell'autore 'feticista') di *pars pro toto*. Secondo questa formula la 'parte' è l'apparenza sensibile dell'opera (il significante), che richiama alla memoria il 'tutto', ovvero il complesso dei referenti e dei significati, i contenuti immaginabili e associabili⁸¹. Il discorso investe qui problemi già affrontati in merito alla disamina dello 'specifico' dell'arte, individuato da Evreinov nella coincidenza assoluta di 'forma artistica' (*chudožestvennaja forma*) e contenuto. Una distinzione tra questi due concetti, insiste Evreinov, non è tracciabile, ed è proprio questo l'errore di quei teorici che inutilmente si prodigano a cercare il metodo di costruzione nelle corrispondenze tra forma e contenuto. Tuttavia, se proprio si deve ammettere una distinzione, si dirà che il contenuto è tanto più efficace e attivo (*dejstvennyj*) quanto più è arcaico, (corrispondendo così gli interessi del nostro 'Io archetipico') e che la 'forma artistica' (*forma*) è tanto più efficace e attiva, quanto più attraente e accattivante per il nostro Io razionale e 'odierno'. Questo postulato consente dunque all'autore di ricavare un criterio normativo del potenziale attrattivo delle opere d'arte: quanto più un'opera d'arte si richiama alle istanze dell' 'Io archetipico' in modo 'nuovo', nella sua apparenza esteriore, tanto più questa è efficace, sul piano della ricezione, e dunque affascinante.

In che modo allora le tendenze arcaiche del contenuto si collegano con la 'novità' (*novizna*) della forma artistica? È questo il cuore del principio metodologico della semplificazione espressiva. Evreinov introduce così il concetto di 'tolleranza' (*terpimost'*): dal momento che l'Io razionale e l'Io arcaico divergono nei gusti e nelle affezioni, la condizione necessaria affinché tra i due non vi sia scontro, ma armonizzazione, è che le forme che esprimono valori arcaici siano 'tollerabili' alla coscienza (Evreinov 2012: 491). In altre parole deve verificarsi un'attenuazione (*bufer, smjagčenie*), talora mediante espedienti di oscuramento (*vual', maskirovka*) di ciò che può ferire o arrecare danno alla coscienza, affinché entrambe le parti dell'Io siano appagate dall'esperienza estetica. Sembra così che l'autore venga elaborando una teoria che esclude una comprensione dell'esperienza estetica come esperienza di tipo perturbante:

⁸⁰ Scrive S. Jestrovič a proposito della nozione di teatralità dell'Io: "nel contesto di Evreinov può essere inteso come un costruito, una maschera intercambiabile in un continuo gioco di ruolo. Egli visualizza la nozione del sé come un fenomeno teatrale o meta-teatrale" (Jestrovič 2002: 50).

⁸¹ Rispetto a come si verifica, in termini dinamici, la rianimazione di reminiscenze ancestrali alla memoria, cf. *supra*, §§ 5.2.3 e 5.2.4.

è lecito parlare non solo di uno dei 'metodi' dell'arte, ma di tutta l'arte nel suo complesso come di un metodo creativo che fornisce al nostro Io archetipico i prodotti che gli sono indispensabili, senza tuttavia arrecare danno al nostro Io cosciente e alla società che ci circonda⁸².

Il metodo di semplificazione descrive dunque il cammino più economico, in termini di dispendio di energie psichiche, che l'artista percorre al fine di procacciare all' 'Io archetipico' (l'autore usa il verbo *snabdit'*) i suoi beni, senza che questa operazione creativa arrechi un danno alla razionalità, senza cioè che ciò turbi la coscienza estetica dei destinatari dell'opera d'arte (incluso il suo autore). In questo recupero di un senso di decenza nell'arte, come attenzione rivolta a salvaguardare lo stato di salute della coscienza da contenuti perturbanti, Evreinov personalizza le dottrine autorevoli già elaborate da altri teorici circa l'applicazione del principio di economia nell'arte. Così che, come scrive nel suo linguaggio dotto e criptico, ritiene di avere interpretato in maniera originale la legge di economia delle forze psichiche, estendendola a un'accezione 'eutelica' che riproietta l'arte sull'orizzonte teleologico del buon fine (*Ivi*: 492). L'elaborazione della teoria sul metodo di semplificazione presenta pertanto chiari risvolti di tipo normativo.

Il metodo di semplificazione poggia su un principio di economizzazione delle forze creative, principio che Evreinov, per onestà intellettuale, non nega di aver assimilato da altri, in primo luogo da Potebnja, poi ancora da Osvjaniko-Kulikovskij, Lezin e Il'in⁸³. Tuttavia, determinato a rendere più

⁸² “Позволительно говорить уже не только об одном из ‘методов’ искусства, но и – обо всем искусстве, об его целом, как о творческом методе снабжения нашего ‘исконного Я’ необходимыми ему продуктами, безущербно для ‘сознательного Я’ каждого из нас и окружающего нас общества” (Evreinov 2012 : 502).

⁸³ I rimandi effettuati da Evreinov nel testo sono poco circostanziati e talora confusi, tracciamo quindi una breve sintesi: è Potebnja il primo teorico ad aver applicato allo studio del linguaggio poetico la legge di economia delle forze enunciata da P. Avenarijus, dando dell'arte una definizione come 'condensazione del pensiero' (*sguščenie mysli*), linguaggio capace di ridurre la varietà dei fenomeni della vita a un insieme limitabile di forme simboliche. Su questa scia ha proseguito il suo discepolo Osvjaniko-Kulikovskij, sviluppando la teoria del linguaggio artistico (sia letterario, sia figurativo), come fatto di origine sempre linguistica (cf. in particolare Osvjaniko-Kulikovskij 1907a: 21-50 e 1907b: 212-236). In questo quadro si inserisce ancora il contributo di Lezin, che, rifacendosi sempre a Potebnja, declina la legge dell'economia delle forze psichiche nel concetto di 'immagine-tipo', descritto in termini formali dalla formula di "una parte per il tutto" (*čast' vmesto celogo*), che Evreinov riprende testualmente (senza però citare mai la fonte). Proprio alla riflessione di Lezin sull'immagine-tipo mi sembra che, nel complesso, si avvicini di più il pensiero di Evreinov circa il metodo di semplificazione espressiva: ("l'immagine – scriveva Lezin – è capace di diventare uno 'schema comune' di fenomeni disparati della vita, servendo da loro spiegazione; risulta essere come un punto, – così come la parola – intorno al quale si raggruppano i fatti dai quali poi viene fuori la generalizzazione. Il ruolo dell'arte – quello economico – è di sostituire la massa di pensieri eterogenei con grandezze intellettive di relativamente minor

originale la sua riflessione e a non limitarsi a fare un lavoro di pedissequa copiatura, o al più di rimpasto, Evreinov introduce il concetto di 'compensazione' (*bezuščerbnost*), che integra al principio di economia come legge generale ascritta all'atto di creazione artistica: il metodo di semplificazione, di cui l'artista si avvale normalmente per costruire l'opera d'arte, è ispirato a un principio di economia-selezione (che risponde, dinamicamente, alla formula di *pars pro toto*), ma è – anzi dovrebbe essere – controbilanciato da un'azione di mitigazione degli elementi formali 'perturbanti' (affinché appunto non arrechino "danno alcuno al nostro Io cosciente"). È in questa armonizzazione che l'opera d'arte ideale deve realizzare tra le istanze di un Io 'arcaico' e quelle di un Io 'odierno' (si veda già la teoria della temporalità) che c'è un recupero parziale di una valutazione in termini etici dell'arte e la presa di distanza, di nuovo, dalle posizioni del *Teatro per sé* e *Teatro e patibolo*, dove l'eccesso, nel 'teatro per sé', nella teatralizzazione e dunque nell'arte *tout court*, non doveva incontrare limiti:

Proprio l'eccesso [...] inteso come intemperanza, eccessività, esagerazione, condensazione, fornisce un materiale eccezionalmente abbondante, facilmente percepibile ed eloquente per formulare un giudizio su quel fenomeno di cui questo eccesso rappresenta *l'espressione estrema*⁸⁴.

Fa dunque la sua comparsa nella teoria estetica di Evreinov una preoccupazione per l'integrità morale della coscienza, cosa che indirizza la sua riflessione sulle possibilità dell'arte verso il territorio dell'etica. Un'apertura, questa, che non ha precedenti nella storia del suo pensiero estetico: l'idea dell'eccesso e dell'iperbole teatrale, teorizzata *in primis* nella sezione *Il 'teatro per se stessi' dell'eccesso* (1915), ma anche quella del teatro come delitto (teorizzata nel *Delitto come attributo del teatro*), come nocciolo dell'arte (teatrale) che trapassa nella vita, subisce così negli anni della maturità un'attenuazione significativa. Di questa attenuazione troviamo ulteriore conferma nella formulazione del metodo del teatro (cf. paragrafo successivo). È probabile che su questa inversione di tendenza abbia esercitato una certa influenza la dottrina morale massonica, tutta costruita su ideali filantropici e indirizzata al miglioramento e alla salvaguardia dell'integrità morale dei suoi iniziati. È infatti proprio sotto forma di un'assicurazione contro un'eventuale rovina della psiche che nella teoria normativa dei metodi dell'arte di Evreinov compare il parametro della decenza estetica.

dimensione" (Lezin 1911: 234). Segnalo infine che anche Šklovskij svolge nelle prime pagine del saggio *L'arte come procedimento* un regesto dettagliato sulla fortuna dell'applicazione del principio di economia delle forze creative come scopo e legge dell'arte tra teorici e scrittori russi (Šklovskij 1983: 12-13).

⁸⁴ "Именно эксцесс [...] дает, как излишество, чрезмерность, утрировка, конденсация, исключительно обильный, легко ощутимый и показательный материал для суждения о явлении, *крайнее выражение* которого данный эксцесс представляет" (Evreinov 2002: 194).

5.5.3. La teatralità come procedimento nell'opera d'arte

L'autore della *Rivelazione dell'arte* usa in modo sistematico l'attributo qualificativo 'espressiva' (*vyrazitel'naja*) per caratterizzare il sostantivo 'semplificazione' (*sempifikacija*). Allo stesso modo il metodo della teatralizzazione (*metod teatra*) è introdotto proprio a giustificare l'uso costante dell'epiteto 'espressivo'. Alla luce di quanto finora detto, possiamo affermare che il metodo di semplificazione è un metodo di tipo primario, perché universale e generico e valido per ogni opera d'arte che voglia dirsi tale. Il metodo di teatralizzazione è invece un metodo di ordine secondario, ovvero è frutto di una scelta da parte dell'artista, il quale può decidere se utilizzarlo oppure no, a integrazione del metodo di semplificazione. Da cosa sarà motivato allora il suggerimento, che Evreinov sottilmente rivolge agli artisti, di ricorrere al metodo della teatralizzazione quale metodo migliore? Probabilmente in base all'argomento che la semplificazione, meccanismo peculiare di coincidenza-associazione tra contenuto e apparenza visibile, può mostrare nei risultati vari livelli di efficacia: in una graduatoria delle possibilità espressive di cui l'artista dispone, il livello più elevato è ottenibile solo mediante l'applicazione integrata del metodo specifico, o secondario, di 'teatralizzazione' (le locuzioni *metod teatra* o *metod teatralizacii* sono concettualmente equivalenti). Ecco che la teoria della teatralizzazione come metodo campeggia nel 'sistema' di Evreinov come migliore soluzione al problema dell'espressività artistica. Si può parlare infatti, per questo frammento di testo, di una teoria prescrittiva dell'efficacia espressiva. Ci troviamo così al culmine di un'indagine condotta dall'autore sulla psicologia dell'atto creativo.

In questa parte conclusiva del trattato Evreinov sviluppa una riflessione sulle potenzialità espressive dell'arte, che si giocano su un piano di percezione ottica dell'oggetto di rappresentazione (*opsis*), indipendentemente dal tipo di linguaggio artistico utilizzato⁸⁵. L'artista deve esercitarsi a perfezionare la sua capacità di 'fare vedere', 'mettere in rilievo', suscitare l'immaginabile e l'inapparente, dietro l'apparenza⁸⁶. È insomma fondamentale in ogni arte, dal punto di vista della percezione, l'elemento 'ottico-scenico' o 'scenico-visuale' e il fine del metodo di teatralizzazione è proprio incrementare l'espressività in senso visivo nell'opera d'arte. Non a caso Evreinov aveva parlato, in un altro punto del trattato, della formazione di 'immagini ideali' (rielaborazione soggettiva che l'artista opera sui contenuti metaindividuali dell'inconscio archetipico) come momento fondante dell'atto creativo. L'insistenza da parte dell'autore sulla capacità di comunicazione visuale dell'arte non deve sorprendere, dal momento che a scrivere è pur

⁸⁵ Per quanto riguarda il testo letterario, ad esempio, le figure retoriche come sineddoche, metonimia, iperbole, sono procedimenti retorici che l'autore classifica come metodi di teatralizzazione, poiché creano un effetto di trasfigurazione della capacità *visualmente* espressiva del materiale (Evreinov 2012: 529).

⁸⁶ Su questo punto l'autore ritorna a polemizzare con Černyševskij, che all'arte ascriveva un compito 'miserabile', quello di offrire il surrogato di un'emozione, o della percezione presente di una cosa reale (*Ivi*: 521).

sempre un uomo che ha dimestichezza con i linguaggi della scena e che per questo è abituato a percepire l'arte *tout court* come un'esperienza di carattere visivo. Quest'attenzione per la dimensione 'visuale' denota una 'tensione verso l'aspetto cinematografico' nella sua visione dell'esperienza estetica, tensione che del resto è sempre stata presente nella sua riflessione teorica (già nel *Teatro per sé* profetizzava una futura inesorabile penetrazione del cinema nella vita dell'uomo, che avrebbe favorito la teatralizzazione della vita, in conformità con principi antiveiristi e antipositivisti, Anastas'eva 2010: 148-149). Quella di Evreinov si configura inoltre come una valida intuizione sugli sviluppi futuri delle possibilità espressive dell'arte, ovvero su come alcuni linguaggi estetici possano avere maggiore presa sulla psiche rispetto ad altri, posizioni sostenute oggi da psicologi russi, presso cui è attuale la discussione sull'interrelazione delle influenze reciproche tra letteratura e cinema sull'inconscio. Alcuni, come S. Zelinskij, sostengono che cinema e letteratura incidono sulla psiche allo stesso modo, ma che il grado di efficacia resta sempre più alto nel linguaggio cinematografico⁸⁷.

La seconda parte del capitolo VIII presenta una complessa struttura espositiva e la retorica del discorso è particolarmente faticosa. Ciò probabilmente dipende dal fatto che, a differenza della rimanente parte del testo, la sezione riservata alla teoria dei metodi e in particolare al metodo del teatro rappresenta un tardo rifacimento delle teorie sulla teatralità del periodo delle avanguardie. È infatti questo il capitolo più 'nostalgico' dell'opera. Del resto, proprio tenendo conto del fatto che si ha qui a che fare con una sorta di riscrittura della teoria della teatralità, si possono individuare elementi rilevanti per ristabilire una visione d'insieme sull'autore. Inoltre sul piano della commistione tra generi o tipi di discorso il capitolo è tra i meno compatti di tutto il trattato. L'autore inserisce talora passi di narrazione autobiografica e non usa un tono uniforme. Il tono distaccato, che caratterizza parti prevalenti del trattato, cede a momenti il passo a un'esposizione più partecipata e concitata, quasi che Evreinov voglia ora promuovere questa nuova versione della teatralità e pubblicizzare al lettore l'efficacia del metodo di teatralizzazione.

Il capitolo presenta quindi due caratteristiche dominanti: in primo luogo, è un difficile tentativo di recuperare le teorie sul teatro e sulla trasfigurazione degli anni Dieci, per reinserirle in un nuovo contesto. Da questo punto di vista, si può dire che queste pagine non siano particolarmente incisive e che anzi disturbino in qualche modo quell'equilibrio teorico – a volte fragile – che tiene insieme il trattato. La seconda caratteristica è che l'autore fornisce un'interpretazione della teatralizzazione parzialmente nuova, che evidenzia lo scarto prodottosi tra la filosofia del teatro degli anni Dieci e le teorie estetiche della maturità. Uno scarto che si consuma proprio nell'attenuazione delle componenti più 'avanguardistiche' del pensiero, come la tendenza a far sì che la sfera dell'arte si confonda con la sfera extra-artistica, imponendole le sue leggi. Come osserva S. Jestrovič, proprio le varie sperimentazioni che nell'avanguardia russa si facevano sulla teatralità sono un esempio eloquente di questo fenomeno di traslazione

⁸⁷ Si veda, in merito, Zelinskij 2008: 165, cit. in Anastas'eva 2010: 152.

di sfere. Ancora più tipico – sostiene – risulta il fatto che questo tipo di sperimentazioni siano tutte paragonabili a una comune dinamica di ‘straniamento’⁸⁸. In questo quadro la dottrina della teatralizzazione di Evreinov degli anni Dieci è interpretabile come la volontà di ‘straniare’, nel tessuto della vita comune, ciò che è familiare e ordinario.

È dunque in questa sezione dell’opera che l’autore affronta, per l’ultima volta nella sua vita, un’analisi della teatralità e del modo in cui essa funziona nell’opera d’arte. Soprattutto si delimitano i confini del concetto di teatralità. Come funziona, dunque, la dinamica della teatralità come metodo? Evreinov riprende a questo scopo l’interpretazione che uno dei suoi migliori esegeti (V. Kazanskij) aveva offerto della teatralità. Kazanskij individuava nell’effetto (*vozdejstvie*) una delle proprietà più sbalorditive e uniche della teatralità, come procedimento applicato al processo di creazione artistica:

L’effetto ottenuto *per mezzo della teatralità* [...] ci sembra un momento centrale dell’idea evreinoviana, poiché le fornisce il concetto di corrispondenza, correlazione, dipendenza reciproca tra il fenomeno e la forma del suo apparire, uniti in una sorta di *sistema di rilevamento* [...] La teatralità è una categoria puramente formale, a modo suo universale, un ‘principio di relatività’, un *metodo* trascendentale di *manifestazione fenomenica* o una legge di rilevamento di un qualsivoglia significato, ovvero, quel fondamentale e risolutivo rapporto tra numeratore e denominatore che definisce la forza reale e la grandezza di qualsiasi fenomeno⁸⁹.

L’interpretazione dinamica della teatralità (ridefinita come ‘metodo di manifestazione fenomenica’, [*metod javlenija*]) fornita da Kazanskij, la proiettava su un piano di discussione gnoseologica dei rapporti fenomeno-noumeno. Infatti, l’effetto (*vozdejstvie*) provocato sullo spettatore diveniva per lui strumento privilegiato di conoscenza di un oggetto rappresentato, nella sua essenza e nelle

⁸⁸ È S. Jestrovič a rivolgere attenzione alle affinità riscontrabili tra il fenomeno della ‘teatralità’ nelle avanguardie artistiche in Russia e il procedimento di straniamento (*ostranenie*), come formulato da Šklovskij: “gli esperimenti dell’avanguardia nella teatralità non erano soltanto una ricerca di nuove forme artistiche, ma erano, per via di ciò, tentativi di trovare una struttura artistica immanente della vita stessa. La teatralizzazione e la ritualizzazione di certi aspetti del mondo extra-artistico erano deliberati. Questo, in un certo senso, significava mettere in pratica la strategia di rendere ciò che è familiare strano come stile di vita, che era il caso di Evreinov e di un certo numero di artisti futuristi” (Jestrovič 2003: 49).

⁸⁹ “Воздействие *путем театральности* [...] кажется нам центральным моментом еврейновской идеи, ибо предпосылает ей понятие соответствия, соотносительности, взаимной зависимости явления с формой его являемости, объединяющихся в некую *систему обнаружения* [...]. Театральность, – это чисто формальная категория, своего рода универсальный, ‘принцип относительности’, некий всеобщий трансцендентальный *метод явления* или закон обнаружения какого либо значения, то есть, то основное и решающее отношение числителя к знаменателю, которое определяет реальную силу и величину каждого данного явления” (Kazanskij 1925: 47, cit. in Evreinov 2012: 520).

sue componenti sovrapposte (metodo di rilevamento [*metod obnaruženija*]). È dunque questa profonda intuizione di Kazanskij sulle possibilità gnoseologiche innescate dalla teatralità mediante l'effetto (*vozdejstvie*) che Evreinov pone a fondamento teorico dell'articolazione del metodo del teatro come procedimento fondamentale per l'atto di creazione artistica. In questa visione l'effetto creato dalla teatralità, promossa a procedimento applicabile a ogni forma d'arte, diviene passaggio necessario e valorizzante nella creazione di un'opera: "Si può perfino dire che la teatralità non è altro che l'intelligibile e chiara espressione di quel fenomeno, la cui natura, nella sua genesi, è senza dubbio da ricondursi alla categoria degli *istinti*"⁹⁰. Sottolineando l'origine istintuale della teatralità se ne esaltano altre proprietà: se applicata come procedimento artistico la teatralità ha la facoltà di rendere nota e intelligibile la materia che trasforma, evidenziandone le qualità più pregnanti e avvincenti, capaci di catturare l'attenzione di chi all'opera si accosta e di evidenziare il modo in cui l'opera è costruita. Il suo valore è insomma quello di creare un 'soggetto avvincente' (*zachvatyvajuščij sjužet*)⁹¹, tale da facilitare la comprensione della materia che viene trasformata.

Resta quindi al centro della concezione dell'autore la convinzione che l'elemento teatrale' (ovvero ottico-scenico o visivo-scenico) sia quello che più attrae la curiosità del pubblico. Ciò sta a indicare che il 'metodo della teatralizzazione' come metodo da applicarsi a tutti i linguaggi artistici è per Evreinov un'interpretazione delle strategie di intensificazione dell'esperienza di percezione estetica. A ben vedere, la visione di Evreinov non si distanzia qui molto da Šklovskij (1983: 14), che definisce la specificità dell'arte come "mezzo di rafforzamento della percezione della cosa". Scrive infatti Šklovskij a questo proposito: "ed ecco che per far in modo che ritorni la percezione delle cose, che si senta la cosa in modo da rendere la pietra pietrosa, esiste quello che si chiama arte" (*Ivi*: 15). Volendo trovare un'analogia si vede che sia Evreinov, sia Šklovskij, valutano le strategie del linguaggio artistico dal punto di vista del rafforzamento della percezione del destinatario.

5.5.4. La trasfigurazione nella creazione e nella contemplazione dell'opera d'arte

Se alla base del metodo di semplificazione sta, per Evreinov, il lavoro selettivo della memoria dell'artista, alla base del metodo di teatralizzazione in quanto particolare "metodo di effetto sullo spettatore o sull'ascoltatore per mez-

⁹⁰ "можно даже сказать, что театральность, в известном смысле, есть не что иное, как подчеркнуто-яркое и вразумительное выражение этого феномена, природа коего, в своем генезисе, относится, вне всякого сомнения, к категории *инстинктов*" (*Ivi*: 523-524).

⁹¹ Il riferimento è qui indirizzato ad A. Benua, che proprio in quel periodo sosteneva la necessità della riabilitazione del soggetto nell'opera d'arte. Tuttavia, lo apostrofa Evreinov, non servirà a niente riabilitare il soggetto se non si capisce quanto è fondamentale applicare a quest'ultimo il 'principio teatrale', ovvero fare in modo che il soggetto si trovi espresso nell'opera d'arte in maniera quanto più accattivante, espressiva, efficace.

zo della teatralità” si trova l’istinto di trasfigurazione (*instinkt preobraženija*)⁹² dell’artista. La debolezza argomentativa di questo passaggio risiede nella definizione poco chiara del meccanismo di ‘trasfigurazione’, concetto che Evreinov riprende direttamente dal suo *Teatro in quanto tale* per inserirlo in questo nuovo contesto⁹³.

Cerchiamo dunque di chiarire la nozione di ‘trasfigurazione’ (*preobraženie*) e di definirne la dinamica di funzionamento all’interno dell’esperienza estetica, per come essa viene presentata nella *Rivelazione dell’arte*. La trasfigurazione interviene nel processo di costruzione del testo artistico, in questo senso essa è l’istinto di “contrapposizione di immagini interiori a immagini esteriori” grazie al quale l’artista trasforma i suoi materiali in una ‘forma artistica’ o ‘apparenza sensibile’ (*forma*) che risulta più attraente all’occhio del destinatario e più utile a rafforzare la percezione e l’emozione estetica. La trasfigurazione interviene quindi anche al momento della contemplazione dell’opera d’arte: è una reazione psico-emotiva di spostamento della condizione psicologica di partenza (*inobytie*) provocata sul pubblico per effetto del metodo di teatralizzazione. Per trasfigurazione si intende qui il cambiamento di uno stato interiore. Si entra nel merito dell’esperienza estetica come ‘empatia’ o ‘co-esperienza’ dell’oggetto contemplato⁹⁴.

La teatralità, che è funzione della trasfigurazione, secondo questa esposizione logica opera dunque su due assi: è sia coinvolta nell’iter di costruzione dell’opera, tramite la trasfigurazione del materiale, sia responsabile dell’effetto (*vozdejstvie*) che induce nel fruitore dell’opera d’arte, permettendo una trasfigurazione della sua condizione emotivo-sensoriale. Da questo punto di vista, la teoria di Evreinov diviene ora un’interpretazione *sub specie theatri* delle reazioni psicologiche che ogni tipo di linguaggio artistico è in grado di indurre e produrre nel suo destinatario:

per ogni arte si può a ragione osservare che essa, *appagando il nostro istinto di trasfigurazione* e strappandoci così dalla realtà contingente che ci circonda (dallo spazio e dal tempo che ci sono dati), ci trascina, ognuna a modo suo, in un *altrove*, in altre parole risulta alla prova essere *potenzialmente teatrale*. Così come la pittura, similmente al teatro, ci trasporta in un altro ‘luogo’ e in un altro ‘tempo dell’azione’ [...] l’*architettura* è impregnata di tendenza teatrale nel senso della ricerca di un migliore altrove per il nostro spirito [...] la scultura, così come la pittura, obbliga a entrare den-

⁹² La nozione di ‘istinto di trasfigurazione’ è recuperata direttamente dalla descrizione già fornita nel *Teatro in quanto tale* (cf. Evreinov 2002: 43).

⁹³ In merito al confronto tra il concetto di ‘trasfigurazione’ di Evreinov e quello di ‘straniamento’ di Šklovskij, cf. *supra*, § 4.3.1, nota 5, e § 4.4.2, nota 69.

⁹⁴ Ci basiamo qui sull’accezione in cui Bachtin usa questa terminologia a proposito delle correnti dell’‘estetica espressiva’: “Per noi non è essenziale la differenza tra co-esperienza vissuta e empatia, poiché, quando oggettiviamo empaticamente un nostro stato interiore, lo viviamo tuttavia non come direttamente *nostro*, bensì come uno stato della contemplazione dell’oggetto, cioè lo co-viviamo. La co-esperienza vissuta esprime nel modo più chiaro il vero senso dell’esperienza vissuta” (Bachtin 2000: 56).

tro le immagini che rappresenta [...] di arti come la *danza, mimo, trucco, tatuaggio, mascherade, costume e similia* non c'è bisogno di parlare [...] ma le arti della parola in modo ancora più pieno e definito *riescono a trasfigurarci teatralmente*⁹⁵.

Evreinov sfiora qui l'abbozzo di ciò che molti decenni più tardi E. Fischer-Lichte cercherà di argomentare in maniera rigorosa e puntuale, enunciando la propria 'estetica del performativo', un'estetica che non vuole considerare l'opera d'arte come un oggetto finito e delimitato, ma che concepisce l'oggetto come un evento, indagando la dimensione psicologica e trasformativa della contemplazione dell'opera da parte del pubblico, e dunque dei processi di trasformazione psico-emotivi che si verificano⁹⁶.

Infine, confermando una caratteristica tipicamente evreinoviana, quella di utilizzare acquisizioni teoriche altrui per arricchire la propria riflessione e convogliare all'interno delle proprie categorie ciò che è stato enunciato da altri, Evreinov include anche il procedimento di 'idealizzazione' (*idealizacija*) sotto l'egida del metodo di teatralizzazione come tecnica di miglioramento delle qualità espressive di un soggetto: nella forma di idealizzazione la teatralizzazione consiste nel condensare i dati salienti della realtà in un oggetto di rappresentazione. Ad esempio un personaggio o le situazioni della letteratura dostoevskiana concentrano in sé una serie di patologie dello spirito, di perversioni e sofferenze che hanno il carattere di modello (*obrazcovyj*) che sarebbe impossibile trovare, così disposte, nella realtà, dove risultano più 'disperse' e per questo meno significanti ad un occhio disattento.

L'idealizzazione presiede alla selezione del materiale della realtà, ad una sua trasfigurazione nell'ordine e nel modo in cui appare nell'opera, dettato da pulsioni o volontà profonde dell'Io. Questo effetto viene ricondotto alla teatralizzazione poiché evidentemente contrassegnato da un atto di trasformazione (*Ivi*: 543). Tuttavia Evreinov non indica le fonti teoriche cui si presume abbia attinto, e terminologicamente e concettualmente, questa descrizione dell'idea-

⁹⁵ “Про каждое искусство можно с правом заметить, что оно, удовлетворяя наш инстинкт преобразования и вырывая нас тем самым из окружающей нас действительности (из данных нам пространства и времени), вовлекает — каждое по-своему — в инобытие, т. е. является на проверку потенциально театральным. Так как живопись, на подобие театра, переносит нас в другое ‘место’ и ‘время действия’, [...] зодчество проникнуто театральной тенденцией в смысле домогания лучшего инобытия для нашего духа, [...] скульптура, как и живопись, понуждает вживаться в представляемые ею образы, [...] об искусствах танца, мимики, грима, татуировки, маскировки, костюмировки и сродных с ними искусствах говорить не приходится [...] Но словесные искусства еще полнее, пожалуй, и определеннее преобразуют нас театрально” (Evreinov 2012: 528). Così Evreinov nelle pagine successive passa al setaccio dell'indice di teatralità ogni forma di arte, valutando il quoziente di trasfigurazione che quell'arte produce nell'Io dell'autore e del fruitore.

⁹⁶ Si veda l'enunciazione di una 'nuova estetica del performativo' in Fischer-Lichte 2008: 22.

lizzazione' come procedimento artistico, e che sono da riconoscersi precisamente in Potebnja e in Lezin⁹⁷.

5.5.5. I vantaggi della teatralizzazione come metodo

La teatralizzazione come metodo dell'arte presenta dei vantaggi. Primo tra tutti quello di dare luogo a un linguaggio artistico che veicola le istanze dell' 'Io (archetipico)', che non è soggetto a imperativi di carattere 'estetico' o 'estetico-tendenzioso'.

In particolare, i vantaggi del metodo della teatralizzazione hanno a che vedere con la nostra ricezione e comprensione del fatto artistico: l'applicazione di questo metodo agevola "il riconoscimento e l'orientamento artistico" (*chudožestvennoe opoznanie i orientacija*) consente ovvero di cogliere le caratteristiche della personalità dell'artista e del suo credo, funzionando cioè come una chiave di accesso ai segreti dell'anima stessa dell'artista⁹⁸. In virtù di questo collegamento diretto tra l'opera (il testo) e il suo autore, il metodo di teatralizzazione può essere definito anche come 'di carattere monodrammatico' (*teatralizacija monodramatičeskogo charaktera*), formula che l'autore recupera dalla teoria del monodramma enunciata nel periodo delle avanguardie. Rispetto alla semplice 'teatralizzazione' quella di tipo 'monodrammatico' ha il vantaggio ulteriore di riattivare nell'autore dell'opera un contatto più ravvicinato con il proprio 'Io archetipico'. La 'teatralizzazione di carattere monodrammatico' è in

⁹⁷ Potebnja ad esempio dava già una definizione di idealizzazione che non risulta troppo diversa da quella fornita qui da Evreinov: "l'idealizzazione del 'tipo' consiste nel mettere in evidenza e nel riunirli insieme, dal complesso base della ricezione, certi tratti ed eliminarne altri, la cui presenza porterebbe fuori strada il pensiero rispetto a dove invece lo vuole indirizzare l'immagine. È a tutti gli effetti un'astrazione, che si distingue da quella scientifica per segni aspettuali". Lezin sottolineava invece più chiaramente la legge dell'economia delle forze psichiche, che accomunava arte e scienza "l'idealizzazione dell'arte e della scienza porta alla base lo stesso carattere economico [...] dare il più possibile nel minor dispendio delle forze – questo è, dall'inizio alla fine, il carattere dell'attività del pensiero scientifico e artistico" (Lezin 1911: 243).

⁹⁸ "Nella *trasfigurazione* della realtà, che giace alla base di questo 'metodo del teatro', si ottiene la chiave per accedere all'anima stessa dell'artista, come *persona*, ai suoi gusti extra-estetici e a quella *esperienza vissuta* (stato d'animo, esigenza dell'anima, reminiscenza atavica) che era in lui *dominante* durante l'atto di creazione di una determinata opera d'arte (в *преображении* действительности, лежащей в основе этого 'метода театра', обретается ключ к самой душе художника как человека, к его внехудожественным вкусам и к тому *переживанию* [настроению, душевному запросу, агаvistической реминисценции], какое *доминировало* в нем при создании того или иного произведения искусства", Evreinov 2012: 544). È pertanto corretta l'interpretazione offerta da Anastas'eva del classico concetto di teatralità così come espresso negli scritti prerivoluzionari, come di un istinto che "ha bisogno solo dell'arte di mettere a nudo l'animo, atto necessario per costringere lo spettatore a sviluppare il ruolo recitato con la forza della sua immaginazione" (Anastas'eva 2009: 45).

fondo la traduzione, in una terminologia tipicamente evreinoviana, della teoria estetica espressiva di Lipps, che identifica la bellezza della forma artistica come “libera riviviscenza ideale di se stessi in questa”⁹⁹.

La parodia come genere si rivela così essere uno splendido esempio di metodo di teatralizzazione: ridiamo, non perché il parodista ha messo in ridicolo qualcosa, quanto e soprattutto perché abbiamo capito come davvero è fatta e costruita l'opera parodizzata, da cosa sono determinati i suoi tratti distintivi e in che modo si è raggiunta quell'originalità (*Ivi*: 545). I vantaggi del metodo del teatro sono quindi di ordine gnoseologico e la teoria del metodo di teatralizzazione si snoda qui parallelamente all'elaborazione di una teoria della comprensione delle strutture delle forme simboliche artistiche. In questo senso, la rinnovata nozione di teatralità di Evreinov è da vedersi in una prospettiva filosofica anche più ampia, che tiene conto di problemi come la possibilità, le caratteristiche e le modalità della conoscenza dell'oggetto artistico, da parte di chi lo fruisce. Il ‘metodo del teatro’ diviene quindi un metodo per la facilitazione e l'accelerazione della conoscenza, di tipo intuizionistico, delle strutture dell'opera d'arte. La via dell'estetica indicata da Evreinov si situa pertanto tra semiotica del visivo e psicologia analitica.

5.5.6. Il teatro è un metodo: la fine dell'utopia del ‘teatro nella vita’

Come sappiamo, il nucleo centrale della teoria del teatro e dell'arte di Evreinov negli anni 1907-1917 è costituito dalla interconnessione dei concetti di teatralità, trasfigurazione e teatralizzazione. Nel corso degli anni Evreinov rimane fedele alla terminologia, mentre i contenuti a questa sottesi si evolvono, tanto da poter parlare, per *La Rivelazione dell'arte*, di una significativa revisione della teoria della teatralità. La prima differenza sostanziale che distingue tutte le trattazioni e le meditazioni sulla teatralità (e teatralizzazione) enunciate nel periodo russo da quella definitiva, elaborata nel trattato di emigrazione, è che agli inizi Evreinov non l'aveva mai definita, né concepita, come un *metodo* specifico del processo di creazione artistica. Alla ‘teatralità’ come parametro segnico che caratterizza l'apparire di tutte le opere d'arte (sia questa un testo letterario, un quadro, un brano musicale, una rappresentazione scenico-drammatica) e non come estetizzazione di sé e del mondo, Evreinov aveva accennato per la prima volta in un articolo critico, dedicato alla dominante satirica nell'opera del compositore I. Sac (1922). Sosteneva infatti qui in forma ‘embrionale’ ciò che acquisirà profilo compiuto nella *Rivelazione dell'arte*: poiché l'arte del teatro è in grado di creare le condizioni che proiettano lo spettatore in un mondo altro (*uslovie inobytiija*), allora “tutte le arti sono *teatrali*” (Evreinov 2005: 245).

Siamo qui solo ai prodromi di una riflessione che trova compimento ultimo nel nono capitolo del trattato. Il sillogismo poggia infatti sulla constatazione più generica che l'esperienza dell'arte suscita nei suoi destinatari il risveglio di

⁹⁹ “идеальное свободное изживание себя в них” (Si veda Lipps, *Ästhetik*, I, Hamburg-Leipzig 1903, p. 247 – cit. in Evreinov 2012: 544).

un'alterità psico-emotiva (*inobytie*), sollecitata dal loro innato istinto di trasfigurazione. È invece solo nella *Rivelazione dell'arte* che questa alterità è spiegata, junghianamente, come quella terra 'altra' che abita il nostro Io primordiale o 'archetipico'. Non solo, la teatralità nel *Teatro in quanto tale* e nel *Teatro per sé* era teorizzata come una funzione particolare dell'istinto ludico¹⁰⁰. Nel 'teatro per sé', l'uomo poteva risvegliare il suo desiderio di gioco – e di recitazione – (*volja k igru*), appunto sperimentando la ripetuta trasformazione di sé nella quotidianità e non sulla scena (l' 'io metateatrale'). Il teatro si configurava insomma come attività volontaria e gratuita, contrassegnata da un tendenziale antiutilitarismo.

In questa nuova trattazione, invece, la teatralità perde le caratteristiche di un gioco, non è la manifestazione di un istinto ludico ed è vista come uno strumento, un mezzo che l'artista utilizza scientemente per migliorare la qualità espressiva della propria opera d'arte. L'ultima accezione di teatralità come teatralizzazione, momento metodologico nella costruzione di un'opera d'arte, coniuga quindi simultaneamente in sé caratteristiche psicologiche diverse: è sia un atto consapevole (l'artista sceglie di ricorrere alla teatralizzazione per migliorare la qualità espressiva del proprio operato), sia un fatto istintuale, che si basa sull'istinto di trasfigurazione innato all'artista.

Due quindi sono le grandi tappe evolutive della coppia concettuale di teatralità-teatralizzazione nel sistema teorico di Evreinov, che abbiamo ripercorso dalle avanguardie agli anni Trenta, dal periodo giovanile all'emigrazione. La prima tappa corrisponde alla plurideclinata nozione di 'teatralità' (*teatral'nost'*), per come viene enunciata in *Teatro in quanto tale* e *Teatro per sé*: questa era sia legge specifica dell'arte scenica, sia una sorta di disciplina di vita idealmente tracciata (*teatralizacija žizni*), dottrina utopistica della fusione della sfera dell'arte con la sfera della vita, sia parametro di decodifica del mondo (come testimonia l'enunciato "tutto si compie sotto il segno del teatro" in *Teatrokrati-ja*¹⁰¹). In questa accezione la teoria della teatralità incarnava lo spirito delle arti e le teorie dell'avanguardia, tendenze che, come ha osservato S. Jestrovič, erano caratterizzate da un'aspirazione generale a "rinegoziare le frontiere che separano l'arte dalla vita"¹⁰².

La seconda tappa nell'evoluzione di questa categoria concettuale la troviamo, un ventennio più tardi, nella *Rivelazione dell'arte*, dove diviene un metodo artistico. Certo, la 'teatralizzazione' come categoria filosofica conserva in Evreinov la tendenza a sconfinare in ambiti che non sono propri del teatro: se prima era la realtà extra-artistica, adesso si tratta delle forme d'arte *non* teatrali. La nozione di teatralità come filosofia della teatralizzazione della vita scom-

¹⁰⁰ Rappresentativo, a riguardo, il capitolo *Teatr pjati pal'čikov* (*Il teatro delle cinque piccole dita*) nel *Teatro per se stessi*, specificatamente dedicato alla concezione del teatro come espressione spontanea del gioco tra i bambini.

¹⁰¹ "Все совершается под знаком театра" (Evreinov 2005: 127).

¹⁰² "Benché l'arte e la teoria dell'avanguardia lavorino sulla re-estetizzazione e la ri-teatralizzazione dell'arte, tendono anche a spostare e rinegoziare i confini tra arte e vita" (Jestrovič 2003: 49).

pare però dall'orizzonte teoretico dell'autore¹⁰³, così come l'autoreferenzialità che contrassegnava la filosofia dell' 'arte della teatralità' (*teatral'noe iskusstvo*) propagandata nel *Teatro per se stessi*, dove la teatralità serviva un sentimento eudemonico di trasfigurazione dell'Io.

Nella *Rivelazione dell'arte* l'opera d'arte torna a essere considerata come una sfera di manifestazione rigorosamente staccata dalla realtà (e non a caso l'autore si prodiga in varie parti del trattato a definirne lo 'specifico', proprio a esorcizzare la confusione del fenomeno dell'arte con altre sfere dell'essere e del linguaggio, come la religione e la scienza). Così Evreinov ristabilisce le barriere che proprio da lui erano state abbattute tra la sfera dell'arte e la sfera extra-artistica, dimostrando di neutralizzare completamente, nella prosa filosofica di emigrazione, le componenti definite come le più 'avanguardistiche' della sua personalità creativa e della sua eredità teorico-artistica¹⁰⁴.

La teoria dei metodi configura, in ultima analisi, non tanto un'oggettiva disamina dei modi in cui l'artista viene concretizzando la propria opera, quanto un complesso di prescrizioni su come un'opera d'arte dovrebbe essere realizzata, affinché, per ricollegarsi all'introduzione al trattato, si riveli più immediato e incisivo l'effetto di 'suggestione' che l'arte produce sul destinatario. La teoria dei metodi è così la ricerca di una giustificazione teorica, mediante una reinterpretata visione della categoria di teatralità, dell'importanza pragmatica dell'elemento 'visuale-scenico' in ogni tipo di linguaggio simbolico, sia questo verbale, figurativo, acustico-sonoro, o ancora scenico-drammatico. Il fatto che l'autore insista sul rapporto direttamente proporzionale che intercorre tra teatralizzazione come metodo di espressività ed efficacia visuale della comunicazione artistica avvalorava il risolto normativo della sua interpretazione teorica.

¹⁰³ Evreinov non ritratta, né mai disconosce il suo passato di apologeta dell'utopia della teatralizzazione della vita. Di questo è testimonianza concreta la pubblicazione del carteggio con Ju. Sazonova nel 1937, che documenta la storia di una polemica scoppiata tra i due operatori nel campo del teatro, dove vediamo Evreinov più che altro preoccupato a difendere il diritto d'autore sulla novità della propria visione del teatro come teatralizzazione di vita (Evreinov 2004c: 318-323).

¹⁰⁴ L'unico critico che aveva accennato, in merito all'opera di Evreinov in emigrazione, a una svolta di carattere 'regressivo', – prendendo a riferimento la dominante 'avanguardistica' nell'opera dell'autore –, è stato A. Tomaševskij. Tuttavia lo studioso non considera l'aspetto filosofico-ideologico e fa un excursus poco circostanziato, tanto che le ragioni di questa svolta non vengono praticamente argomentate e si fa riferimento solo al fatto che, mentre in Europa si affacciavano proposte sempre più nuove in campo registico e teatrale, Evreinov restava affezionato e fedele alle sue, ormai vecchie e superate. La 'metamorfosi regressiva' di cui parla Tomaševskij resta solo un'intuizione critica appena abbozzata (si veda Tomaševskij 1993: 188-189).

Conclusioni

Giunti al termine dell'itinerario di scoperta di un universo complesso come quello del pensiero estetico di N. Evreinov possiamo condurre alcune considerazioni finali. Per la ricostruzione delle concezioni estetiche del regista-drammaturgo si rivela fondamentale la lettura critica del trattato *La rivelazione dell'arte* scritto in emigrazione, un'opera di non facile lettura, talora prolissa e digressiva e tuttavia di grande interesse.

Il trattato rappresenta l'ultima tappa di un lungo percorso di meditazione teorica sulla genesi, le caratteristiche e le finalità delle forme artistiche. Una sua lettura critica consente quindi di interpretare tutta l'eredità teorica e artistica di Evreinov, il suo modo di concepire e fare arte, di partecipare in modo significativo alla storia culturale del proprio paese e, in quanto emigrato, di elaborare una visione filosofica della tradizione culturale russa ed europea. *La rivelazione dell'arte* è quindi il punto di fuga verso cui vanno a tendere tutte le operazioni teoriche che resero celebre Evreinov negli anni delle avanguardie come teorico della teatralità e della teatralizzazione della vita.

Gli esperimenti di una carriera pluridecennale, le incoerenze teoriche che caratterizzano gli studi-manifesto degli anni Dieci, ripercorsi nella prima parte del libro, si ricompongono in un sistema che pretende almeno programmaticamente di essere organico. Si può concludere, infatti, che accanto alle più note realizzazioni estetiche e critico-teatrali del decennio prerivoluzionario (anni 1907-1917), la seconda meno nota stagione del pensiero, relativa agli anni Trenta, è testimoniata nel trattato *La rivelazione dell'arte* (1930-1937). Questa opera è il frutto di un approfondimento, sia di ulteriori esperienze in campo artistico e spirituale, e allo stesso tempo del passaggio a un'epoca culturale diversa rispetto al moderno e alle avanguardie.

Il trattato più importante di Evreinov scaturisce da un interrogativo: come si può svelare l'enigma della fascinazione artistica e dell'emozione estetica. Per rispondere l'autore sfiora un ventaglio amplissimo di problemi di carattere filosofico, psicologico, sociologico, etnografico, dimostrando con finezza critica l'infondatezza dei metodi tradizionali di approccio analitico all'arte, l'errata comprensione dei loro meccanismi riguardo i processi di ricezione estetica (Fomin 2010: 112). Indagando nelle strutture concettuali del testo è risultata centrale l'analisi di una categoria del sistema della *Rivelazione dell'arte*, quella

dell'Io primordiale o 'archetipico'. La nozione di 'Io archetipico' è infatti l'ago della bilancia su cui si può misurare lo sviluppo e la trasformazione del pensiero estetico di Evreinov dal periodo delle avanguardie agli anni dell'emigrazione, che coincidono con la maturità intellettuale e l'affiliazione alla massoneria. L'Io primordiale o 'archetipico' è in fondo in una prospettiva diacronica l'ultima ipostasi – passata attraverso l'assimilazione delle idee junghiane di inconscio collettivo e di immagini primordiali (*Bild*) o 'archetipi' – del fondamentale concetto di 'istinto teatrale' con cui Evreinov resta ad oggi conosciuto a tutta la critica russa e occidentale.

Sulla base di questa nuova visione del principio generativo di creazione vengono, infatti, riformulati tutti i termini di una teoria dell'arte integrale, che ha come fondamento la scomposizione del concetto unitario di arte in due fenomeni distinti: l'arte della maestria, da un lato, e l'arte della super-maestria o 'oltre la maestria', dall'altro. Questa diade non è altro che l'ultima versione della diade oppositiva di 'arte teatrale' e 'arte estetica', sulla base della quale l'autore aveva fondato, negli anni delle avanguardie, la sua incrollabile fede nella 'teatralità', intesa sia come possibilità salvifica per un'arte vista come agonizzante, sia come utopia alternativa alla sofferenza del vivere.

Per Evreinov dunque nella *Rivelazione dell'arte* solo l'arte della super-maestria può essere considerata autentica e pura: il suo valore trascende di fatto il livello di perfezione tecnica dell'opera ed è invece determinato dalla relazione che l'oggetto d'arte intrattiene con le istanze dell'Io archetipico, che l'arte è chiamata a soddisfare. Per questa sua funzione di ascolto delle istanze dell'inconscio arcaico l'opera d'arte 'oltre la maestria' è sempre rivolta al passato, e quanto più lo è, tanto più si eleva la sua dignità artistica. Questo orientamento verso il passato mostra il carattere antiutopico del pensiero tardo di Evreinov e pone in contrapposizione evidente la sua concezione estetica rispetto alla cultura stalinista, tutta orientata verso il futuro tramite la promozione di un'arte che doveva adeguarsi a visioni di un'utopia collettiva.

La proiezione verso il futuro è, invece, ora totalmente assente nella visione di Evreinov, che elimina completamente l'aspetto utopistico e programmatico delle sue teorie, sia rispetto al periodo delle avanguardie, sia rispetto alla visione fedoroviana – di cui recupera comunque l'idea di arte come atto resuscitante – sia rispetto a quella di Tolstoj, con cui pur condivide la tendenza al 'riduzionismo estetico', inteso come rivolta contro il tecnicismo e concezione antiprogressista dell'esperienza artistica.

L'interpretazione del fenomeno dell'arte offerta da Evreinov in questo ampio trattato si configura come il punto di arrivo di una lunga e profonda riflessione sull'Io. Poiché l'inconscio si sottrae necessariamente a una descrizione in termini di linguaggio razionale, qualsiasi definizione 'scientifica' dell'Io archetipico è destinata a non essere pienamente soddisfacente. Attraverso il linguaggio immaginifico e metaforico dell'arte invece, questi contenuti di coscienza emergono dagli abissi di un Io metaindividuale, e, come scrive Evreinov parafrasando Fedorov "vengono risuscitati alla vita". Cosicché uno dei problemi principali della *Rivelazione dell'arte* risulta essere proprio lo studio delle istan-

ze del primitivo 'Io archetipico'. Per aggirare il problema della definizione concreta di 'Io archetipico', Evreinov fa riferimento all'esperienza che ciascuno fa dell'arte in grado di rivelare le profondità altrimenti insondabili del nostro animo e della nostra psiche. È questa, in fondo, la più grande rivelazione dell'arte. Ed è in fondo, quella di Evreinov, una particolare riscrittura dei postulati junghiani sull'emergere visibile dei contenuti dell'inconscio.

Nella parte del trattato dedicata alla metodologia dell'atto creativo troviamo l'ultima formulazione del binomio teatralità-teatralizzazione, che diviene un metodo teorico per migliorare l'efficacia espressiva dell'opera d'arte. La nozione di teatralità, concetto filosofico su cui si reggeva l'utopia della teatralizzazione della vita, perde completamente la centralità che aveva nelle concezioni di Evreinov negli anni delle avanguardie in Russia. Al suo posto subentra la ricerca di un 'principio di specificazione' che valga per l'arte *tout court*, lo 'specifico' artistico. Questo slittamento della teatralità dal centro verso la periferia di un sistema estetico è valutabile come un suo decisivo ridimensionamento e come la sua riformulazione in una nuova prospettiva. In questo modo Evreinov manifesta l'abbandono dalle proprie concezioni avanguardistiche: l'idea del teatro nella vita come teatralizzazione-ritualizzazione di aspetti extra-artistici del mondo, la pretesa di fondere arte e vita, mediante la forzata incursione dell'uno nel territorio dell'altro. Ed è questo il modo in cui l'autore realizza il passaggio a una visione in cui si ristabiliscono i confini tra la sfera dell'arte e quella della vita, le linee di divisione tra i due versanti dell'essere e dell'agire: l'ultima formulazione della teatralità si configura come una teoria prescrittiva sull'efficacia espressiva dell'arte, che pone tutta l'attenzione sulla qualità 'scenico-visuale' (*vizual'nozrelišnyj element*) di ogni linguaggio artistico, prospettando così una riflessione estetica che si situa tra la semiotica del visivo e la psicologia analitica. È stato altresì messo in rilievo che la teoria espressa da Evreinov risulta fondata e ricca di contenuti, giacché ha colto qualcosa di importante nel meccanismo di ricezione dell'arte e ha fornito spiegazioni convincenti a certi fenomeni di psicologia della percezione estetica difficilmente spiegabili (per esempio "il segreto dell'influsso che esercitano le immagini grossolane della cultura di massa su persone colte e dal gusto raffinato, o il fascino enigmatico del kitsch", Fomin 2010: 119).

La riflessione di Evreinov si configura in ultima analisi anche come una particolare rilettura dei postulati di Tolstoj. Entrambi deplorano un'arte vana, fondata sulla tecnica, a favore di un'arte come rivelazione. Lo scrittore infatti auspicava un tipo di arte che, alleggerita da dispositivi di rappresentazione troppo sofisticati, promuovesse una visione diretta delle cose, divenendo arte della trasparenza, "del superamento e della rivelazione" (Lanne 2003: 15). Entrambi gli intellettuali condividono dunque una riflessione profonda intorno al problema dell'autenticità dell'opera d'arte: per Tolstoj tale autenticità è la via esclusiva per il raggiungimento della comunione umana (in senso laico-estetico e non soteriologico), il presupposto per la fondazione di una società ideale (*Ivi*: 16), per Evreinov invece costituisce una possibilità per riconciliarsi con strati obliati o rinnegati del Sé, permettendo il ricongiungimento delle fratture psicoemotive al nostro interno.

Grazie a quest'opera, grazie all'introduzione di elementi nuovi e alla ridefinizione di altri già esistenti nella sua riflessione teorica, Evreinov consegue quella coerenza filosofica che egli aveva vagheggiato e inseguito per una vita intera. Non solo, *La rivelazione dell'arte* è la prova più eloquente dell'ampliamento degli orizzonti disciplinari della ricerca di Evreinov, in cui va cercata una più propria collocazione di questa poliedrica figura, che non deve essere più identificata univocamente con l'ambito disciplinare della storia del teatro (teoria, regia, drammaturgia) e può fare, invece, il suo ingresso nella storia della cultura, ovvero nella storia del pensiero e della critica.

Si scopre così che la sua riflessione sul teatro è già dagli inizi un'incursione nell'ambito della psicologia dell'arte *tout court*. È infatti questa l'assoluta unicità e complessità della *Rivelazione dell'arte* nel contesto del pensiero estetico dell'autore: un'ampia e originale teoria dell'arte, documento importante, sebbene finora rimasto negletto, di un segmento storico della cultura russa di emigrazione. Il trattato è anche il risultato supremo della rilettura condotta da Evreinov emigrato, massone (e in questo specifico senso 'rieducato'), di una parte importante della tradizione del pensiero estetico russo e soprattutto di se stesso, anarchico e appassionato apologeta del teatro nella vita. In questo senso quest'opera rappresenta il compiuto coagularsi di studi e ricerche svolte in una vita intera, la *summa* che racchiude e riorganizza in un sistema tutte le idee espresse nella sua pluridecennale carriera di teorico provocatore e interprete della cultura.

Dall'analisi del testo emergono anche una serie di elementi che probabilmente hanno scoraggiato o indotto gli studiosi dell'autore a non occuparsi del manoscritto per tutti questi anni. Caratteristiche ulteriori di questo immenso lavoro di Evreinov sono, infatti, l'abuso di teoreticità, l'eccedere in formulazioni astratte prive di un aggancio a esempi concreti, la scarsa capacità dell'autore di intessere in modo uniforme un discorso chiaro, senza cadere in ripetizioni e senza lasciare che la sua voce rimanesse imbrigliata nell'intreccio citazionistico.

Il fatto che l'opera sia stata pubblicata solo nel 2012 e che nessuno dei suoi contemporanei ne abbia preso visione (a quanto ci risulta neanche attraverso la circolazione di redazioni private) ha creato una falla in una fase storica del pensiero estetico di emigrazione: gli esponenti degli anni Trenta avrebbero potuto recepire e discutere in vario modo le posizioni e le proposte teoriche enunciate nel trattato. Così averlo riportato alla luce e averne chiarite le strutture retoriche e concettuali non solo integra le conoscenze sull'autore, ma copre una lacuna nella storia del pensiero di emigrazione del periodo interbellico.

In questo senso si apre una pagina non scritta di trasversalità storica, quella che immagina una ricollocazione della figura di Evreinov, filosofo e teorico tra i suoi contemporanei, in base al tipo di impatto che la pubblicazione del testo avrebbe potuto produrre sul terreno culturale della comunità emigrata di quegli anni. Questa rimane, tuttavia, una pagina non scritta e non spetta a me ipotizzare reazioni che non trovano testimonianza nella storia della cultura russa. Leggendo a posteriori il testo in prospettiva sincronica ciò che emerge è un certo isolamento di Evreinov rispetto ai problemi estetici maggiormente discussi dai gruppi culturali dell'emigrazione (principalmente condensati attorno alle riviste "Cisla",

“Vstreči” e “Novyj Grad” dove pubblicavano G. Adamovič, G. Gazdanov, B. Poplavskij, V. Vejdle, Ju. Terapiano, G. Fedotov, o alla rivista “Sovremennye zapiski” dove oltre ad Adamovič scrivevano anche M. Aldanov, I. Bunin, M. Osorgin, N. Teffi, B. Zajcev). Questi gruppi si interessavano molto di più alla “rinascita spirituale – più esattamente cristiana – della cultura occidentale che alle ideologie totalitarie che dominavano il paesaggio politico e intellettuale dell’epoca” (Livak 2005: 39). Evreinov, come si è visto, non si interessava né all’una né all’altra e compiva invece il proprio percorso tra nuove interpretazioni della teatralità, interlocuzioni filosofiche, psicoanalisi ed esoterismo, alla scoperta dei meccanismi psicologici che presiedono all’esperienza estetica profonda.

Mi limito qui perciò a registrare e a valutare il contributo rilevante che Evreinov ha apportato nel contesto della cultura russa e in particolare di quella espressa dalla diaspora antibolscevica della prima ondata. Purtroppo la critica ha di norma privilegiato un versante preciso della sua opera, o la drammaturgia, o le esperienze di regia, o la produzione teorico-filosofica prerivoluzionaria, anche perché mancava una visione più completa, che consentisse di coglierne il pensiero nella sua interezza. Si auspica che l’interesse verso questo autore come teorico dell’arte possa ravvivarsi e accompagnarsi a una ragionata riconsiderazione del valore della sua opera, che tenga conto in particolare della prosa critica di emigrazione. Auguro, infine, che questo studio possa preludere a ulteriori approfondimenti sul carattere dell’eredità lasciata da Evreinov saggista e filosofo negli anni precedenti il secondo conflitto mondiale, e più in genere sul carattere delle interferenze riscontrabili tra il movimento massonico russo a Parigi negli anni Venti e Trenta e lo sviluppo del pensiero estetico e spirituale russo coevo

APPENDICI

Appendice 1

Schemi sul funzionamento dell'arte di Evreinov

Gli schemi qui riprodotti si trovano inseriti nell'opera *La rivelazione dell'arte*. Lo SCHEMA 1 è collocato a conclusione della prima parte del capitolo IV del trattato (*La genesi dell'arte come super-maestria*), cf. Evreinov 2012: 317-318. Lo SCHEMA 2 è collocato a metà della seconda parte del capitolo IV, cf. *Ivi*: 366. Per lo SCHEMA 3 cf. *Ivi*: 369-370.

СХЕМА ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИСКУССТВА КАК СВЕРХ-МАСТЕРСТВА, В ВЕКАХ

Исторические этапы	Религия	Искусство
1) Зоологический период человеческой жизни		Искусство в собственном смысле этого слова отсутствует. Можно констатировать (и то условно) лишь <i>праискусство</i> , близкое по характеру и инстинктивными импульсами к играм животных
2) Праисторический период культуры	Пробуждение религиозного отношения к жизни	Возникновение прикладных искусств, ремесленного характера, во всех областях первобытной борьбы человека за существования (охота, война, создание жилища, одежды, орудия, и пр.).
3) Начальный период истории культуры	Эволюция религиозного чувства и оформление культуры на религиозных началах	<i>Развитие</i> искусства как <i>мастерства</i> , служащего за существование в здешнем и загробном мире (идолы, храмы, могилы, священные песни-пляски, заклинания и др.).
4) Позднейший период истории культуры и развитие цивилизации	Одряхление религии. Реформаторное обновление ее. Смена одного религиозного культа другим	<i>Прогресс художественной техники</i> во всех областях культуры. – По мере запрещения (обновляющиеся религией) тех или иных утех зоологического характера и обесценивания прежних (первобытных) религиозных ценностей искусство дает (под предлогом художественной прихоти и под защитой эстетической или игровой маски) приют вытекаемым благам и культивирует их (искажая порой и идеализируя) в форме <i>светских, мастерских</i> (художественных) <i>произведений</i>
5) Прогресс культуры и цивилизации	Кризис веры – Развитие скепсиса в отношении всех религиозных ценностей и переоценка их.	То же (см. выше), с углублением и расширением означенного прогресса, характериземое тем, что рядом с искусством, обращаемся, в значении <i>мастерства</i> , к 'сознательному Я' человека и его эстетическому чувству, нарождается искусство, значение которого (в его консервативном семинищенциозной тенденции), не <i>исчерпываясь понятием мастерства</i> , обращается к бессознательной сущности человека.
Автономное искусство, в высшем смысле этого понятия, т.е. в смысле творческого феномена <i>сверх-мастерского</i> значения, удовлетворение, рядом с <i>эстетическими потребностями</i> человека, архаические запросы его 'исконного Я' (от зоологических вплоть до религиозных)		

SCHEMA DELL'ORIGINE DELL'ARTE DELLA 'SUPER-MAESTRIA' NEI SECOLI

TAPPE STORICHE

RELIGIONE

ARTE

1) Periodo zoologico della vita umana	L'arte nel senso vero e proprio della parola non esiste. Si può constatare (convenzionalmente) soltanto una <i>pre-arte</i> , prossima per carattere e per gli impulsi istintuali che la animano ai <i>giochi</i> degli animali.
2) Periodo preistorico della cultura	Origine delle arti applicate, a carattere artigianale, in tutte le sfere della lotta primitiva dell'uomo per la sopravvivenza (caccia, guerra, costruzione di abitazioni, vestiti, strumenti e così via).
3) Periodo iniziale della storia della cultura	<i>Sviluppo</i> dell'arte ' <i>della maestria</i> ', che serve per l'esistenza nel mondo terreno e ultraterreno (idoli, templi, tombe, canti e danze sacri, giuramenti, spergieri e così via).
4) Periodo tardo nella storia della cultura e sviluppo della civiltà.	<i>Progresso della tecnica artistica</i> in tutte le sfere della cultura. In base al divieto (rinnovato dalla religione) di certe consolazioni di carattere zoologico e alla svalutazione dei precedenti (cioè primitivi) valori religiosi, l'arte offre (col pretesto del sollazzo artistico e sotto la protezione della maschera estetica o ludica) un riparo ai beni rimossi e li coltiva (deformandoli talora e idealizzandoli) in forma di <i>opere</i> (d'arte) <i>laiche e tecnicamente ben fatte</i> .
5) Progresso della cultura e della civiltà	Idem (v. sopra), con l'approfondimento e l'ampliamento del progresso già avviato, caratterizzato dal fatto che a fianco dell'arte, rivolta, dal lato dell' <i>apparenza formale</i> , all' 'Io cosciente' dell'individuo e al suo sentimento estetico, emerge un tipo di arte, il cui significato (nella sua tendenza conservativa rispetto alle reminiscenze), <i>non esaurendosi nel semplice concetto di forma</i> , si rivolge all'essenza inconscia dell'individuo.

Arte autonoma, nel senso più alto del concetto, ovvero nel senso di fenomeno creativo di significato *meta-formale*, soddisfazione, accanto alle *esigenze estetiche* dell'individuo, bisogni arcaici del suo '*Io archetipico*' (da quelli geologici a quelli religiosi)

ЧЕРЕД ПСИХИЧЕСКИХ МОМЕНТОВ, ОБРАЗУЮЩИХ ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИСКУССТВА КАК СВЕРХ-МАСТЕРСТВА, В МГНОВЕНИИ

- 1) Восприятие *внешности* произведения искусства – начертательный, скульптурный, звуковой и пр. (преэстетический момент).
- 2) Реакция на *форму* искусства (рефлекторно-эстетический момент).
- 3) Поверхностное постижение *содержания* искусства (более рациональное осознание сюжета, темы, тенденции и пр.).
- 4) Смутная рационально-чувственная реакция на содержание искусства, соответственно преобладающей в нем тенденции (сексуальной, религиозной, моральной, социальной и пр.).
- 5) Общее представление о *мастерской стороне* искусства (формы, выражающей близжащее содержание искусства). Бегло-оценочный самоотчет о данном искусстве.
- 6) *Иррациональный отклик* на сверх-мастерское, заключающееся в искусстве; отклик, исходящий из *религиозного чувства*, сложившегося к *позднейшему* периоду истории культуры.
- 7) Более глубокий (отдаленный) отклик того-же характера (п.6), исходящий, с одной стороны, из религиозного чувства, сложившегося в *начальный* период истории культуры, а, с другой, - из первобытно-инфантильных *сексуальных* импульсов в их сочетании с религиозными санкциями и запретами.
- 8) Стихийный отклик *зоологического начала* нашего 'исконного Я' (пробуждение животных инстинктов и влечений, вызывающихся первобытной борьбой за существование, включая подспудное влечение к смерти).

SEQUENZA DEI MOMENTI PSICHICI CHE FORMANO LA GENESI
DELL'ARTE DELLA SUPER-MAESTRIA NELL'ISTANTE

- 1) Ricezione dell'aspetto *esterno* dell'opera d'arte – disegno e scrittura, scultura, suono e così via. Momento pre-estetico.
- 2) Reazione alla *forma* dell'arte (momento estetico-riflessivo).
- 3) Concezione superficiale del *contenuto* dell'arte (comprensione più razionale del soggetto, dei temi, delle tendenze ecc.).
- 4) Confusa reazione di tipo razional-*sensibile* al contenuto dell'arte, in corrispondenza della tendenza in essa dominante (sessuale, religiosa, morale, sociale e così via).
- 5) Idea generale circa l'aspetto *tecnico-formale* dell'arte (della forma che esprime il contenuto più prossimo dell'opera di questo aspetto. Veloce rendiconto e valutazione di questo aspetto dell'arte).
- 6) *Eco irrazionale* dell'elemento meta-formale contenuto dall'opera d'arte. Eco che scaturisce dal *sentimento religioso*, formatosi verso il periodo *più tardo* della storia della cultura.
- 7) Eco più profonda (più remota) dello stesso carattere (punto 6) derivante da un lato dal sentimento religioso, formatosi nel periodo *iniziale* della storia della cultura e dall'altro a partire dagli impulsi *sessuali* primitivo-infantili nella loro combinazione con punizioni e divieti di carattere religioso.
- 8) Eco spontanea del *principio zoologico* del nostro 'Io arcaico' (risveglio degli istinti animali e delle pulsioni che suscitano una lotta primordiale per l'esistenza, inclusa una non manifesta tensione verso la morte).

СЛИЧЕНИЕ СХЕМ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИСКУССТВА В ВЕКАХ И В МГНОВЕНИИ

Черед исторических этапов, обусловивших возникновение искусства как сверх-мастерства в веках (перечень в обратном порядке)	Черед исторических моментов, образующих возникновение искусства как сверх-мастерства в мгновении (перечень в правильном порядке)
6) Прогресс культуры, приводящий к дифференциации искусства из религии; – искусство становится <i>автономным</i> , удвояетворяя <i>эстетические</i> потребности, вне их религиозной квалификации и проч.	1) Восприятие <i>внешности</i> произведения искусства – начергательный, скульптурный, звуковой и проч. (<i>пре-эстетический</i>) момент
5) Кризис веры, развитие скепсиса и переоценка религиозных ценностей; – искусство начинает обращаться постепенно к <i>‘сознательному Я’</i> человека и его <i>эстетическому</i> чувству.	2) Реакция на форму искусства (эстетический момент).
	3) <i>Поверхностное</i> постижение содержания искусства (более рациональное осознание сюжета, темы, тенденции и проч.
	4) <i>Смутная рационально-чувственная</i> реакция на содержание искусства
	5) Беглая оценка <i>мастерской</i> стороны искусства
4 и 3) Этапы эволюции и одряхление религии; – искусство в большей или меньшей <i>зависимости от форм религиозного культа</i> .	6) Иррациональный отклик религиозного чувства <i>позднейшей</i> формации.
2) Праисторическая эра культуры с ее первобытными религиозными санкциями и запретами инфантильно-сексуальных проявлений человека; искусство в собственном смысле этого слова отсутствует: даже прикладные искусства (ремесла) носят печать <i>‘магического’</i> а не художественного произведения.	7) Иррациональный отклик, обусловиваемый <i>первобытными</i> религиозными нормами, связанными с инфантильными сексуальными импульсами.
1) <i>Зоологический</i> период человеческой жизни; искусства нет в наличности даже в прикладном смысле этого слова	8) Стихийный отклик зоологического начала <i>‘исконного Я’</i>

COLLAZIONE DEI DUE SCHEMI SULL'ORIGINE DELL'ARTE NEI SECOLI E NELL'ISTANTE

SEQUENZA DELLE TAPPE STORICHE CHE HANNO DETERMINATO L'ORIGINE
DELL'ARTE COME FENOMENO "META-FORMALE" NEI SECOLI
(ELENCO IN ORDINE INVERSO)

SEQUENZA DEI MOMENTI PSICHICI CHE HANNO FORMATO L'ORIGINE DELL'ARTE
COME FENOMENO "META-FORMALE" NELL'ISTANTE
(ELENCO NELL'ORDINE CORRETTO)

6)	Progresso della cultura, che porta alla separazione dell'arte dalla religione - l'arte diviene autonoma, soddisfa istanze estetiche, al di fuori della loro qualificazione religiosa.	1)	Ricezione dell'aspetto <i>estioriore</i> dell'opera d'arte - tratti disegnatati, effetto scultoreo, sonoro e così via. Momento preestetico.
5)	Crisi della fede, sviluppo dello scetticismo e revisione dei valori religiosi, l'arte comincia a rivolgersi all' "Io cosciente" dell'uomo e al suo senso estetico.	2)	Reazione alla <i>forma</i> dell'arte (momento estetico-riflessivo).
3)		3)	Comprensione <i>superficiale</i> del <i>contenuto</i> dell'arte (comprensione più razionale del soggetto, dei temi, delle tendenze ecc.).
4)		4)	Confusa reazione di tipo razional- <i>sensibile</i> al contenuto dell'arte.
5)		5)	Idea generale circa l'aspetto <i>tecnico-formale</i> dell'arte
4) e 3)	Tappe di evoluzione e di invecchiamento della religione; l'arte in maggiore o minore dipendenza da forme di culto religioso.	6)	<i>Eco irrazionale</i> dell'aspetto meta-formale espresso dall'opera d'arte. Eco che scaturisce dal <i>sentimento religioso</i> , formatosi già verso il periodo <i>più tardo</i> della storia della cultura.
2)	Epoca preistorica della cultura con i suoi divieti religiosi arcaici e manifestazioni infantilistico-sessuali dell'uomo; - l'arte nel senso proprio della parola manca: perfino le arti applicate (artigianato) portano un marchio di origine "magistica" e non artistica.	7)	Eco più remota (e più profonda) dello stesso carattere (punto 6) derivante da un lato dal sentimento religioso, formatosi nel periodo <i>iniziale</i> della storia della cultura e dall'altro a partire dagli impulsi <i>sessuali</i> infantili.
1)	Periodo zoologico della vita umana; - l'arte di fatto non esiste ancora, neanche in forma di "arte applicata".	8)	Eco spontanea del <i>principio zoologico</i> del nostro "Io archetipico".

Appendice 2

Elenco bibliografico delle principali opere edite di N.N. Evreinov in lingua russa¹

STUDI TEORICI E FILOSOFICI, SAGGI CRITICI, RACCOLTE

- Vvedenie v monodramu*, Peterburg 1909.
- Rops. Kritičeskij očerk*, Sankt-Peterburg 1910.
- Krepostnye aktery. Istoričeskij očerk*, Sankt-Peterburg 1911.
- Ispanskij teatr, XII-XVII vv.*, (N.N. Evreinov, N.V. Drizen), Sankt-Peterburg 1911.
- Nagota na scene*, Sankt-Peterburg 1911.
- O šesti krasavicach, ne pochožich drug na druga. (Skazka Magommoda-El Bassri v inscenirovke N. Evreinova)*, Sankt-Peterburg 1911.
- Berdslej. Očerk*, Sankt-Peterburg 1912.
- “Plutos” komedija Aristofana, prisposobljena k sovremennomu teatru N. Evreinovym*, Sankt-Peterburg 1912.
- Teatr kak takovoj*, Sankt-Peterburg 1912.
- K postanovke “Chil’perika”, referat, (pročitannoj truppe “Palas Teatra” 1-ogo avgusta 1913)*, Sankt-Peterburg 1913.
- Istorija telesnyh nakazanij v Rossii*, Sankt-Peterburg 1914.
- Pro scena sua*, Sankt-Peterburg 1915.
- Teatr dlja sebja. Čast’ I-ja, (Teoretičeskaja)*, Sankt-Peterburg 1915.
- Teatr dlja sebja, Čast’ II-ja, (Pragmatičeskaja)*, Sankt-Peterburg 1916
- Teatr dlja sebja, Čast’ III-ja, (Praktičeskaja)*, Sankt-Peterburg 1917.
- ‘Čto takoe teatr’*. *Knižka dlja detej*, Peterburg 1921.
- Proischoždenie dramy. Pervobytnaja tragedija: rol’ kozli v istorii ee vozniknovenija*, Petrograd 1921.
- Pervobytnaja drama germancev: iz pra-istorii teatra germano-skandinavskich narodov*, Petrograd 1922

¹ Un elenco completo della bibliografia delle opere di N. Evreinov pubblicate in lingua russa è riportato in Aleksandrova *et al.* 2015: 21-67.

- Teatralizacija žizni, (Poet, teatralizujuščij žizn')*, Moskva 1922.
- Teatral'nye invencii*, Moskva 1922.
- Teatral'nye novacii*, Petrograd 1922.
- Nesterov, M.V. Očerki*, Sankt-Peterburg 1922.
- Istorija telesnych nakazanij v Rossii*, Petrograd 1923.
- O novoj maske (Avtobio-rekonstruktivnoj)*, Peterburg 1923.
- Tajna Rasputina*, Leningrad 1924.
- Azazel i Dionis: O proischoždenii sceny v svyazi s začatkami dramy u semitov*, Leningrad 1924.
- Teatr u životnyh. O smysle teatral'nosti s biologičeskoj točki zrenija*, Leningrad-Moskva 1924.
- Krepostnye aktery*, Leningrad 1925.
- Otryv: teatral'nyj sbornik (N. Evreinov, Al. Matveev, Vs. Chomickij)*, Berlin 1938.
- Pamjatnik mimoletnemu. Iz istorii emigrantskogo teatra v Pariže*, Paris 1953.
- Istorija russkogo teatra s drevnejšich vremen do 1917 goda*, New York 1955.
- Istorija russkogo teatra*, Letchworth 1972.
- Istorija telesnych nakazanij v Rossii*, New York 1979.
- Teatr i ešafot*, in: V.V. Ivanov (a cura di) *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka*, Moskva 1996, pp. 21-41.
- V škole ostroumija*, Moskva 1988.
- Pis'ma N. Evreinova k V. Kamenskomu*, Moskva 1988.
- Tajna Rasputina*, Kyjiv 1990.
- Istorija telesnych nakazanij*, Charkiv 1994.
- Demon teatral'nosti* (a cura di A. Zubkov e V. Maksimov), Moskva-Sankt Peterburg 2002.
- Teatr kak takovoj*, a cura di P. Jaroslavcev, A. Bokanurskij, Odessa 2003².
- Tajnye pružiny iskusstva. Stat'i po filosofii iskusstva, etike i kul'turologii, 1920-1950 gg.*, a cura di I. Čubarov, Moskva 2004.
- 'Iz dvuch uglov'*, *Perepiska Nikolaja Evreinova s Juriem i Juliej Rakitinym (1928-38)*, in: V.V. Ivanov (a cura di), *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka*, Moskva 2004, pp. 243-277.
- 'Istorija odnoj polemiki'*. *Perepiska Julii Sazonovoj s Nikolaem i Annoj Evreinovymi (1937-1954)*, a cura di K. Tribbla, in: V.V. Ivanov (a cura di), *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka*, Moskva 2004, pp. 311-329.
- Original o portretistach*, a cura di T. Džurova, A. Zubkov, V. Maksimov, Moskva 2005.
- Otkrovenie iskusstva. Naučnoe izdanie*, a cura di C. Pieralli, Sankt-Peterburg 2012.

PUBBLICISTICA

- Starinnyj teatr. Ob aktere srednych vekov*, "Teatr i iskusstvo", 1907, 50.
- Apologija Teatral'nosti*, "Utro", 1908, 15.
- Sceničeskaja cennost' nagoty*, "Teatr i iskusstvo", 1908, 27.
- Jazyk tela*, "Teatr i iskusstvo", 1909, 48.
- O postanovke "Anatemy" L. Andreeva*, "Apollon", 1909, 3.
- Dal'kroz i ego škola*, "Teatr i iskusstvo", 1912, 5.
- K voprosu o predelach teatral'noj illjuzii*, "Teatr i iskusstvo", 1912, 36.
- Proischoždenie operetty*, "Teatr i iskusstvo", 1913, 34-35.
- Naši pisateli, kak aktery*, "Birževye vedomosti", 5 dicembre 1915.
- O teatral'nosti Oskara Uail'da*, "Teatr i iskusstvo", 1916, 6.
- Šut i smert': Veselaja smert' v privile komediantov*, "Iskusstvo", 1917, 5-6.
- Imja bogu moemu –Teatrarch*, "Iskusstvo", 1919, 6.
- Scena teatra i scena žizni (k postanovke p'esy "Samoe glavnoe" v "Vol'noj komedii")*, "Žizn' iskusstva", 1920, 640-642.
- O metode chudožestvennoj rekonstrukcii teatral'nych postanovok*, "Žizn' iskusstva", 1920, 17.
- Teatroterapija*, "Žizn' iskusstva", 1920, 578-579.
- Teatral'noe iskusstvo na službe obščestvennoj bezopasnosti*, "Žizn' iskusstva", 792-797.
- Začatki tragedii v Drevnej Rusi*, "Žizn' iskusstva", 1921, 19 marzo.
- O nekotorych chodjačich terminach (k pereizdaniju "Teatra kak takovogo")*, "Žizn' iskusstva", 1922, 44.
- Moj Jubilej*, "Vestnik teatra i iskusstva", 1922, 3.
- K pereocenke teatral'nosti*, "Žizn' i iskusstvo", 1923, 37.
- Vzjatje zimnego dvorca: vospominanie ob incenirovke v oznamenovanie tretej godovščiny Okt'jabryskoj revolucii*, "Žizn' iskusstva", 1924, 45.
- "Teatr bez vyveski" (vvedenie v fenomenologiju teatra)*, "Mir i iskusstva", 1930, 1-2.
- Stanislavskij i ego teatr*, "Sovremennye zapiski", LXVII, 1938.
- "Krivoe zerkalo" v carskom sele*, "Vozroždenie", 1951, 13.
- Nas bylo četvero ... (Teatr pod sovetskoj feruloj)*, "Vozroždenie", 1952, 21/1 e 22.
- O pokojnikach osmejavišich pokojnikov*, "Vozroždenie", 1952, 25.
- Musorgskij vo ves' rost (dokumental'naja povest' o godach sozdanija opery "Borisa Godunova")*, "Vozroždenie", 1953, 27 e 28.

O "Krivom zerkale": Glava iz neizdannoj knigi o teatre "Krivoe zerkalo", "Novyj žurnal", 1953, 35.

O smeche s prepjatstvijami, "Vozroždenie", 1955, 40.

Koz'ma Prutkov – počitaemyjm otcom "Krivogo zerkala", "Vozroždenie", 1956, 50.

Krivoe Zerkalo, "Vozroždenie", 1956, 57.

Ljubov' aktera, "Grani", 1957, 33.

Živopis' i teatr: tvorčeskij put' Sudeikina kak živopisca v teatre, "Grani", 1958, 39.

DRAMMATURGIA

Krasivyy despot. Poslednyj akt dramy, Sankt-Peterburg 1907.

Stepik i Manjuročka. Komedija v odnom dejstvii, Sankt-Peterburg 1907 ("Teatr i iskusstvo").

Dramatičeskie sočinenija, I, Sankt Peterburg 1908.

Predstavlenie ljubvi, Studia Impressionistov, Sankt-Peterburg 1909.

Škola etualej. Epizod iz žizni Anuški (!), gorničnoj. (Iz repertuara "Krivogo zerkala"), Sankt-Peterburg 1910 ("Teatr i iskusstvo").

Ščastlivyy grobovšik. P'esa, Sankt-Peterburg 1912.

Dramatičeskie sočinenija, II, Sankt Peterburg 1914.

Večnaja Tancoviščica, "Argus", 1917, 1.

Predstavlenie ljubvi. Monodrama v trech dejstvijach, Sankt-Peterburg 1916.

Samoe Glavnoe, Revel' (Tallin) 1921.

Dramatičeskie sočinenija, III, Sankt Peterburg 1923.

La gaia morte, Tra le quinte dell'anima, Cidò che più importa, trad. it. di R. Olkenitskaja-Naldi, Milano 1925.

Teatr večnoj vojny. P'esa v trech dejstvijach i četerych kartinach, Moskva 1928.

Čemu net imeni: Bednoj devoške snilos', "Vozroždenie", 1964, 152, 153 e 154.

Šagi nemezidy: Dramatičeskaja chronika v 6-ti kartinach iz partinoj žizni v SSSR, "Vozroždenie", 1955, 44, 45 e 46 (Paris 1956²).

Šagi nemezidy: Dramatičeskaja chronika v 6-ti kartinach iz partinoj žizni v SSSR, "So-vremennaja dramaturgija", 1990, 6.

Ljubov pod mikroskopom, p'esa. a cura di V.V. Ivanov, in: Mnemozina. Dokumenty i fakty russkogo otečestvennogo teatra, Moskva 2004.

Samoe Glavnoe: dlja kogo komedija, a dlja kogo i drama. V 4-ch d., Moskva 2006.

Appendice 3

Stato delle fonti e materiali di archivio

Manoscritti di Evreinov, opere inedite e materiali personali di archivio si trovano oggi conservati in fondi speciali di biblioteche in luoghi diversi del mondo. In particolare risultano collocati a San Pietroburgo nel museo statale di arte teatrale e musicale (SPbGMTiMI), nel reparto manoscritti della biblioteca Sal'tykov Šchedrin, nell'Istituto Russo di storia dell'arte (RIII), a Mosca presso gli archivi RGALI, GARF, RGVA, l'Archivio-museo Bachrušin, il reparto manoscritti della Biblioteca Statale Russa di Mosca (RGB)¹, a Vilnius presso il dipartimento manoscritti della Biblioteca nazionale lituana, a Parigi alla Bibliothèque Nationale de France; infine in due archivi americani: l'archivio russo dell'Amherst College e il Bakhmeteff Archive presso la Columbia University (Russian Dynamic Archiv of Russian History and Culture), dove, stando alle notizie riportate da V.V. Ivanov, si trova una consistente quantità di documenti e materiali sull'autore (Ivanov 1996: 20).

Le collezioni pietroburghesi sono utili per uno studio biografico-documentario del periodo dell'emigrazione. Il fondo Evreinov al Museo teatrale si è formato negli anni Quaranta, quando E. Idel'son, traduttrice e amica di Evreinov, trasmise al museo tutti i materiali che lei aveva collezionato. Il fondo conservato presso l'Istituto di Storia è invece legato all'attività del regista, oltre a contenere epistolari e altri materiali documentari. A Mosca, nella sezione manoscritti del Museo statale Bachrušin, esiste un fondo a lui dedicato, il cui contenuto viene incastonato temporalmente tra due estremi (1914-1926) e dove si conserva quasi esclusivamente materiale inedito, tra cui documenti di interesse autobiografico in forma manoscritta, quindi corrispondenze private, ma in larga parte lezioni, (tra cui gli appunti preparatori del saggio *Teatro e patibolo*) e materiali preparatori per la stesura di monografie di ricostruzione sulla storia del teatro². La caratteristica dei materiali qui conservati è di non avere nessun rapporto col periodo dell'emigrazione. All'archivio militare fe-

¹ Si trovano qui conservati, nel reparto manoscritti (NIOR), alcuni documenti relativi all'attività nella loggia Jupiter a Parigi, cui si affiliò nel 1930, (F. 372, k. 11; F. 754, k. 4, e/c 17; LA, Jupiter, Ć. 1-2).

² Tra questi, gli inserti documentari (cf. TAR, ODR) sono andati probabilmente a confluire nella più ampia ricerca degli anni Venti (Evreinov 1921).

derale di Mosca (RGVA)³ si trovano, sparsi in quattro diversi fondi, esclusivamente i materiali legati all'affiliazione di Evreinov alla massoneria russa a Parigi. In particolare si tratta, in minore misura, di lettere e inviti, e in maggiore di interventi di loggia⁴.

Il fondo principale dedicato a Evreinov, e di maggiore consistenza, è quello collocato all'archivio di Stato di Letteratura e Arte di Mosca (RGALI): contiene una grandissima varietà di materiali connessi con tutti i versanti dell'attività dell'autore e costituisce una ricchissima risorsa documentaria per coloro che intendano studiarne l'opera. La parte preponderante dei materiali conservati fu trasmessa dalla vedova A. Kašina nel 1966⁵. Sebbene organizzato con grande cura e discernimento e secondo un criterio di suddivisione per argomenti a scatole cinesi, il fondo restituisce l'impressione di un'opera, quella di Evreinov, sterminata, frammentata, disomogenea e varia, difficile da sistematizzare e sondare in maniera integrale, ma catalogata secondo un ordine inappellabilmente razionale. Il fondo consiste di due indici separati (*opisi* 1 e 2) di cui il primo riveste il maggior interesse: è suddiviso in nove sezioni (manoscritti, materiali legati all'attività registica, lettere di e a Evreinov, materiali di interesse e utilità biografici, materiali raccolti da Evreinov per ricerche e studi personali, materiali su Evreinov nella stampa straniera, materiale iconografico, infine materiali relativi alla moglie) di cui la prima (manoscritti) e l'ultima (materiali legati ad Anna Evreinova) sono risuddivise in una varietà di tipologie diverse di discorso testuale e/o narrativo a seconda dei casi; in particolare la sezione dei manoscritti vede la riarticolazione dei materiali in cinque sottosezioni, ovvero ricerche, articoli, interventi e trasmissioni radio, *pièces*, e sceneggiature per film.

³ L'archivio esiste dal 1946 e si chiamava, diversamente da oggi, 'Archivio particolare' (*Osobjj Archiv*) per via del regime 'particolare' (orari e regole restrittive), che lo distingueva. La sua fondazione fu dettata dalla cospicua presenza di materiali di provenienza straniera negli archivi centrali. La maggior parte di questi materiali erano un trofeo di guerra dell'Armata Rossa, che aveva sottratto alla Germania un gran numero di documenti confiscati dai nazisti durante l'occupazione in Europa. In seguito l'archivio è stato rinominato *Central'noe Chranenie Istoriko-Dokumental'nych Kollekcij* (CChDIK), sigla con cui si continuano impropriamente a indicare fonti di questa provenienza (incluse quelle relative a Evreinov). Attualmente, infatti, il vecchio 'Archivio Speciale' (*Osobjj Archiv*) è riconosciuto solo come *Rossijskij Gosudarstvennyj Voennyj Archiv* (RGVA) e si trova parzialmente impoverito nelle sue risorse, poiché il contenuto di fondi interi è stato restituito ai paesi di originaria appartenenza. Dei fondi restituiti sono conservati i contenuti in copia microfilmica, di altri sono rimasti invece solo gli 'inventari', o 'indici' (*opisi*).

⁴ Cf. F. 11, op.1, d. 470; F. 92, op.1; F. 112, op. 1, d. 201 e op. 2; F. 730, d. 40, 42 e 47.

⁵ Non è chiaro il motivo per cui la moglie, A.K. Evreinova, abbia trasmesso questi materiali allo RGALI. È molto probabile che il gesto rispondesse alla volontà di lasciare in patria una testimonianza della sterminata carriera artistica del marito, offrendo così la possibilità di essere riscoperta e valutata sotto una luce nuova in un futuro meno viziato dal peso di quella parte di critica che in epoca sovietica lo aveva denigrato.

I testi ricollocati nelle prime tre sottosezioni in particolare investono complessivamente un'ampia varietà di temi di ricerca: scritti teorici (tra cui la seconda edizione del trattato *La rivelazione dell'arte*) e prosa critica di diversa consistenza e destinazione (interventi massonici, ampi studi rimasti inediti o articoli pubblicati sulla stampa) dedicati alla filosofia dell'arte, culturologia, estetica, storia della cultura e del dramma⁶. Tranne alcune eccezioni i materiali raccolti sotto la prima voce 'manoscritti' sono documenti inerenti alla poliedrica attività nel periodo dell'emigrazione, parte dei quali resta ad oggi sconosciuta al pubblico e agli studiosi delle discipline interessate⁷. Del periodo dell'emigrazione si trovano anche raccolti i non numerosi interventi di pubblicistica degli anni Trenta, tutti rivolti a questioni di tecnica registica, e nella fattispecie, teatrale. Sempre allo RGALI si sono inoltre rinvenuti documenti di non poca rilevanza sull'autore all'interno del fondo personale di M.A. Osorgin, confratello di Evreinov nelle logge massoniche a Parigi e Maestro Venerabile della loggia di lingua russa La stella del Nord (*Severnaya zvezda*), affiliata alla loggia madre del Grande Oriente di Francia. Nel fondo Osorgin sono conservate tutte le corrispondenze private tra i due scrittori massoni⁸.

Infine al Département des Arts du Spectacle presso la Bibliothèque Nationale de France⁹, la donazione di una nutrita quantità di materiali e documenti da parte della moglie Anna nel 1981 ha permesso la creazione di un fondo personale¹⁰. Questo contiene un'estesa quantità di dati utili alla ricostruzione biografica del periodo dell'emigrazione in Francia (1927-1953) e si presenta diverso dal fondo dello RGALI per la presenza di numerosi documenti di carattere legale e amministrativo, relativi alle stipulazioni di contratti per adattamenti, produzioni e traduzioni di alcune opere drammatiche¹¹ e della sua *Storia del teatro russo*¹².

⁶ Sono contenuti in questa sottosezione, ad esempio, molti degli interventi presentati alla loggia massonica russa Jupiter a Parigi, cui Evreinov era affiliato.

⁷ Tra queste desta particolare curiosità e interesse la trasmissione radiofonica dedicata ai grandi protagonisti della cultura e dell'arte russa dell'avanguardia. Il nome della trasmissione, andata in onda il 1 gennaio 1939 è *Le carrefour du monde*. In questa testimonianza radiofonica, tutta autobiografica, Evreinov racconta le proprie esperienze personali di amicizia e collaborazione con alcuni eminenti personaggi della cultura russa di inizio secolo. Sono così rievocati, in puntate differenti, V. Majakovskij, A.N. Tolstoj, K. Stanislavskij e N. Rimskij-Korsakov, M. Zoščenko, M. Gor'kij, A. Tairov, M. Fokin.

⁸ Cf. F. 1464 (M.A. Osorgin), Op. 1, Ed. Chr. 131, *Pis'ma k N. Evreinovu* e Ed. Chr. 374, *Pis'ma N. Evreinova* (RGALI).

⁹ Il fondo Evreinov è stato in questi ultimi anni ricollocato dalla Bibliothèque de l'Arsenal (dove faceva parte della collezione Rondel) al Dipartimento di Arti dello Spettacolo (Département des Arts du Spectacle) della BNF di Parigi. La ricollocazione è un fatto recentissimo: come risulta dalla stampa del catalogo che si è ottenuta per gentile concessione di V.V. Ivanov, il fondo risulta essersi trovato, con la stessa odierna collocazione (COL22) presso la Bibliothèque de L'Arsenal, almeno fino al marzo 2002.

¹⁰ Cf. 4COL22, (fondo Evreinov), Bibliothèque Nationale de France.

¹¹ Trattasi delle *pièces Radio-bacio, Amore al microscopio, Ciò che più importa*.

¹² Questa è infatti una delle due uniche opere, assieme a *Le Théâtre en Russie soviétique* (1946), a essere scritta originariamente in lingua francese, e tradotta in russo solo per la seconda edizione, che uscirà postuma a New York nel 1955.

A differenza inoltre dai fondi russi prima indicati, si trova qui una serie consistente di fonti di secondo grado, ovvero studi critici dedicati a Evreinov, di cui alcuni risultano editi, altri invece no e sono conservati in versione manoscritta.

Complessivamente il fondo francese contiene un ricco regesto di materiale iconografico, (ivi inclusi manifesti di spettacoli in programmazione e programmi), *pièces* edite e inedite, una nutritissima raccolta di corrispondenze private (ivi inclusi contratti di acquisizione diritti¹³), lezioni sul teatro spagnolo barocco tenute alla Sorbona, materiali legati all'attività di regista con la compagnia studentesca "Les Théophiliens", raccolte di studi critici su Evreinov, ritagli selezionati dalla stampa su di lui e altri argomenti, interviste documentate e infine la prima redazione del trattato *La rivelazione dell'arte*. Per quanto invece riguarda l'archivio statunitense, la collezione è stata trasmessa dalla moglie a metà degli anni Cinquanta e contiene perlopiù corrispondenze (tra i corrispondenti emergono personalità illustri della cultura russa come I. Bilibin, Ju. Ajchenval'd, D. Burljuk, G. Evangulov, R. Gul', S. Kamenskij, V. Chodasevič, D. Merežkovskij, V. Nemirovič-Dančenko, M. Osorgin, M. Slonim, N. Teffi, B. Zajcev), *pièces* in versione manoscritta, scritti sul teatro e una copia del trattato *La rivelazione dell'arte*. Tenute dunque in considerazione le ultime operazioni editoriali di recupero e restauro fonti, al momento attuale rimangono ignote al pubblico non poche *pièces*, quasi tutte le sceneggiature cinematografiche, i libretti di balletto, tutte le interviste a Evreinov, e, pressoché nella loro totalità, i carteggi.

¹³ Tra i non pochi contratti presenti nel fondo, figurano anche quelli per la concessione dei diritti di autore a società di produzione cinematografica per adattamento a film della *pièce* *La comédie du bonheur*, traduzione francese di *Ciò che più importa* (2 marzo 1940), e della commedia in tre atti *Radio kaiser* (26 giugno 1928), traduzione francese di *Radio-bacio*.

Bibliografia

MANOSCRITTI

- AKE: AUTOBIOGRAFIA DI ANNA K. EVREINOVA
Parigi, BNF, (Dep. des Arts du Spectacle), coll. 22, unità 161, *Autobiographie d'Anna Kachina Evreinova*, ff. 268.
- CsA: CONFIDENZE SULL'ARTE
Parigi, BNF, (Dep. des Arts du Spectacle), coll. 22, unità 125, *Confidences sur l'art (Otkrovenie iskusstva)*, ff. 50.
- DsA: DISCUSSIONI SULL'ARTE
Parigi, BNF (Dep. Des manuscrits), 1933, coll. 22, unità 126, *Discussions sur l'art = O spornosti iskusstva*, ff. 7.
- GC: I GRADI CAPITOLARI
Mosca, RGVA, F. 730, Op.1, D. 179, *Les grades capitulaires 15°-18°. Leur sens et leur symbolisme*.
- LDT: LETTERE DEI DIRETTORI DI TEATRI
Mosca, RGALI, F. 982, Op. 1, Ed. Chr. 291, *Pis'ma direktorov zarubežnych teatrov The theatre Guild, Teatrul Caraciale, Teatro National, Vieux colombier i dr. N.N. Evreinovu o postanovkach ego p'es i s priglašeniem priechat'v Rumeniju i v Čili (1926-1945)*, ll. 1-2.
- LLF: LETTERE DELLE LOGGE FRANCESI
Mosca, RGVA, F. 730, Op. 1, D. 40, *Pis'ma francuzskich lož i členov loži 'Astreja' o sozdanii pri etoj lože bjuro truda, prisvoenii členam loži vysšich stepenej, provedenii zasedanij i dr.*, (“Candidature de Evreinov”), f. 70, (“Rapport moral de la Loge Astrée pour l'année 1923”), ff. 140-141.
- LRE: LETTERE DI REMIZOV A EVREINOV
Mosca, RGALI, F. 982, Op. 1, Ed. Chr. 273, *Pis'ma Remizova A. M. Evreinovu N.N.* (3 dek. 1930- 9 dek. 1941), ll. 1-34.

- LSS: LETTERE DA SOCIETÀ DEGLI SCRITTORI ET ALII
Mosca, RGALI, F. 982, Op. 1, Ed. Chr. 293, *Pis'ma obščestv dramatičeskich pisatelej i kompozitorov v N'ju-Jorke i Pariže i Sojuza russkich pisatelej i žurnalistov v Jugoslavii N.N. Evreinovu ob izbranii ego členom, prisuždenii emu medali i s priglašeniem čitat' lekcii*, 22.10.1926-26.09.1950, ll. 1-4.
- MAE: MATERIALI SULL'APPARTENENZA DI EVREINOV
Mosca, RGALI, F. 982, Op. 1, Ed. Chr. 297, *Materialy o prinadležnosti N.N. Evreina k masonskomu ordenu*, ll. 1-52.
- NLM: NOTE DELLE LOGGE MASSONICHE
Mosca, RGVA, F. 92, Op. 1, Ed. Chr. 1751, *Vypiski i konstrukcii masonskich lož o celjach i zadačach, ob objazannostjach masonov, perepiska s členami soveta Ordena, dočernimi ložami o provedenii zasedanij i dr. (1933-1934)*.
- ODR: L'ORIGINE DEL DRAMMA RUSSO
Mosca, ARO GCTM, F. 96, Ed. Chr. 2, N.N. Evreinov, *Kozličnyj počin russkoj dramy*.
- PG: POESIA DI GUMILEV 'TEATRO'
Mosca, RGALI, F. 982, Op. 1, Ed. Chr. 302, *Stichotvorenje N.C. Gumileva "Teatr" i stat'i i očerki, sobrannye N.N. Evrenovym dlja raboty nad lekciej "Teatr i ešafot". Vyrezki iz zarubežnyh gazet. 1910-e, 1927-1946 gg.*, ll. 1-37.
- PcT: IL PATIBOLO COME TEATRO
Mosca, ARO GCTM, F. 96, Ed. Chr. 7, N.N. Evreinov, *Ešafot kak teatr. Lekcija*.
- PsA: PARADOSSO SULL'ARTE
Mosca, RGALI, F. 982, Op.1, Ed. Chr. 49, *Paradoks ob iskusstve, Tezisy lekcii 1920-30-e gody*, ll. 1-48.
- RAI: RELAZIONE DI AUTORE IGNOTO
Mosca, RGVA, F. 730, Op. 1, D. 197, *Doklad neizvestnogo avtora o značenii treugol'nika v masonskoj simbolike*.
- RdL: RELAZIONI DI LOGGIA
Mosca, RGVA, F. 92, Op.1, Ed. Chr. 13170, *Doklady lož na temu 'elementarnye i vysšie formy masonskogo mirovozzrenija'*.
- RM: RELAZIONI MASSONICHE
Mosca, RGVA, F. 730, Op.1, D. 184, *Doklady členov loži o religiozno-etičeskich principach masonstva i po ego istorii, (Rapport moral de la Loge de Perfection n. 542, 'Amici Philosophiae', année 1935)*, ff. 18-19.

- RsT/a: RELAZIONI SUL TEMA
Mosca, RGVA, F. 92, Ed. Chr. 13185, *Doklady na temu: o sobljudenii masonskih tajn.*
- RsT/b: RELAZIONI SUL TEMA
Mosca, RGVA, F. 92, Op. 1, Ed. Chr. 12756-12791, *Doklady lož na temu: problema vospitanija.*
- RsT/c: RELAZIONI SUL TEMA
Mosca, RGVA, F. 92, Op.1, Ed. Chr. 12906-12963, *Doklady lož o masonskih posvjaščeenii, vospitanii, discipline.*
- SdM: SU DI ME
Mosca, ARO GCTM, F. 96, Ed. Chr. 1, N.N. Evreinov, *Ja o sebe, pis'mo k Švarcu.*
- TAR: TRAGEDIA ANTICO-RUSSA
Mosca, ARO GCTM, F. 96, Ed. Chr. 4, N.N. Evreinov, *Drevne-russkaja tragedija, IV, Materialy.*
- TAS: TEATRALTÀ NELL'ARTE SCENICA
Parigi, BNF, Dep. des Arts du Spectacle, Coll. 22/119: 1, *The theatricality in scenic art, (Collection Nicolas Evreinoff, a cura di D. Chamaillard).*
- TeP: TEATRO E PATIBOLO
Mosca, RGALI, F. 982, Op. 1, Ed. Chr. 53, *Teatr i eša-fot: Lekcija i materialy k nej*, ll. 1-48.
- TRF: TRASMISSIONI ALLA RADIO FRANCESE
Mosca, RGALI, F. 982, Op. 1, Ed. chr. 54, *Serija pere-dač po parižskomu radio, (1945)*, ll. 1-80.
- TsI: TEATRO SENZA INSEGNE
Mosca, RGALI, F. 982, Op.2, Ed. Chr. 5, *Teatr bez y-veski (Vvedenie v fenomenologiju teatra). Stat'ja. Černovik avtograf (1920-e-1930-e gg.)*, ll. 1-12.
- TTAR: TEATRO TRAGICO DELL'ANTICA RUS'
Mosca, ARO GCTM, F. 96, Ed. Chr. 6, N.N. Evreinov, *Tragičeskij teatr drevnej Rusi.*

OPERE DI N. EVREINOV CONSULTATE

- Evreinov 1907: N.N. Evreinov, *Starinnyj teatr: Ob aktere Srednich vekov*, "Teatr i iskusstvo", L, 1907, p. 2.
- Evreinov 1908a: N.N. Evreinov, *Apologija Teatral'nosti*, XV, "Utro", 1908, pp. 837-841.

- Evreinov 1908b: N.N. Evreinov, *Dramatičeskije sočinenija*, I, Sankt Peterburg 1908.
- Evreinov 1909a: N.N. Evreinov, *Sceničeskaja cennost' nagoty*, "Teatr i iskusstvo", 1909.
- Evreinov 1909b: N.N. Evreinov, *Vvedenie v monodramu*, Peterburg 1909.
- Evreinov 1912: N.N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, Sankt-Peterburg 1912.
- Evreinov 1914: N.N. Evreinov, *Dramatičeskije sočinenija*, II, Sankt Peterburg 1914.
- Evreinov 1915a: N.N. Evreinov, *Pro scena sua. Režissura. Licedej. Poslednija problemy teatra*, Sankt-Peterburg 1915.
- Evreinov 1915b: N.N. Evreinov, *Teatr dlja sebja. Čast' I-ja (Teoretičeskaja)*, Sankt-Peterburg 1915.
- Evreinov 1916: N.N. Evreinov, *Teatr dlja sebja. Čast' II-ja (Pragmatičeskaja)*, Sankt-Peterburg 1916.
- Evreinov 1917: N.N. Evreinov, *Teatr dlja sebja. Čast' III-ja (Praktičeskaja)*, Sankt-Peterburg 1917.
- Evreinov 1921: N.N. Evreinov, *Samoe glavnoe*, Revel' (Tallin) 1921.
- Evreinov 1922a: N.N. Evreinov, *Teatralizacija žizni, (Poet, teatralizujuščij žizn')*, Moskva 1922.
- Evreinov 1922b: N.N. Evreinov, *Teatral'nye novacii*, 1922.
- Evreinov 1922c: N.N. Evreinov, *O nekotorych chodjačich terminach (k pereizdaniju 'Teatra kak takovogo')*, "Žizn' iskusstva", 1922, 44, pp. 4-6.
- Evreinov 1923a: N.N. Evreinov, *Dramatičeskije sočinenija*, III, Sankt Peterburg 1923.
- Evreinov 1923b: N.N. Evreinov, *K pereocenke teatral'nosti*", "Žizn' i iskusstvo", 1923, 37, pp. 8-9; 38, p. 11.
- Evreinov 1923c: N.N. Evreinov, *O novoj maske, (avtobiorekonstruktivnoj)*, Petrograd 1923.
- Evreinov 1924a: N.N. Evreinov, *Azazel i Dionis: o proischoždenii sceny v svjazi s začatkami dramy u semitov*, Leningrad 1924.
- Evreinov 1924b: N.N. Evreinov, *Teatr u životnyh. O smysle teatral'nosti s biologičeskoj točki zrenija*, Leningrad-Moskva 1924.
- Evreinov 1924c: N.N. Evreinov, *Vzjatje zimnego dvorca: vospominanie ob inscenirovke v oznamenovanie tretej godovščiny Oktjabr'skoj revoljucii*, "Žizn' iskusstva", 1924, 45, pp. 7-9.

- Evreinov 1925: N.N. Evreinov, *La gaia morte, Tra le quinte dell'anima, Ciò che più importa*, trad. it. di R. Olkenitskaja Naldi, Milano 1925.
- Evreinov 1929: N.N. Evreinov, *Il teatro nella vita*, a cura di S. D'Amico, Milano 1929.
- Evreinov 1930a: N.N. Evreinov, *Le théâtre dans la vie*, Paris 1930.
- Evreinov 1930b: N.N. Evreinov, 'Teatr bez vyveski' (vvedenie v fenomenologiju teatra), "Mir i iskusstva", I, 1930, pp. 3-4.
- Evreinov 1946: N.N. Evreinov, *Le théâtre en Russie soviétique*, Paris 1946.
- Evreinov 1947: N.N. Evreinov, *Histoire du théâtre russe*, Paris 1947.
- Evreinov 1953: N.N. Evreinov, *Pamjatnik mimoletnemu. Iz istorii emigrantskogo teatra v Pariže*, Paris 1953.
- Evreinov 1955: N.N. Evreinov, *Istorija ruskogo teatra s drevnejšich vremen do 1917 goda*, New York 1955.
- Evreinov 1956: N.N. Evreinov, *Šagi nemezidy (ili ja drugoj takoj strany ne znaju): Dramatičeskaja chronika v 6-ti kartinach iz partinnoj žizni v SSSR (1936-1938)*, a cura di A. Kašina Paris 1956.
- Evreinov 1979: N.N. Evreinov, *Istorija telesnych nakazanij v Rossii*, New York 1979.
- Evreinov 1988: N.N. Evreinov, *Pis'ma N.N. Evreinova k V.V. Kamenskomu*, "Sovremennaja Dramaturgija", 1988, 4, pp. 237-255.
- Evreinov 1996: N.N. Evreinov, *Teatr i ešafot. K voprosu o proischoždenii teatra kak publičnogo instituta*, in: V.V. Ivanov (a cura di), *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii ruskogo teatra XX veka*, Moskva 1996, pp. 21-41.
- Evreinov 1998: N.N. Evreinov, *V škole ostroumija*, Moskva 1998.
- Evreinov 2002: N.N. Evreinov, *Demon teatral'nosti*, a cura di A. Zubkov e V. Maksimov, Moskva-Sankt Peterburg 2002.
- Evreinov 2003: N.N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*, a cura di P. Jaroslavcev e A. Bokanurskij, Odessa 2003.
- Evreinov 2004a: N.N. Evreinov, *Tajnye pružiny iskusstva. Stat'i po filosofii iskusstva, etike i kul'turologii. 1920-1950 gg.*, a cura di I. Čubarov, Moskva 2004.
- Evreinov 2004b: N.N. Evreinov, *Iz dvuch uglov. Perepiska Nikolaja Evreinova c Juriem i Juliej Rakitinym (1928-38)*, in: V.V. Ivanov (a cura di), *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii ruskogo teatra XX veka*, Moskva 2004, pp. 243-277.

- Evreinov 2004c: N.N. Evreinov, *Istorija odnoj polemiki. Perepiska Ju. Sazonovj s N. i A. Evreinovymi, 1937-1954*, a cura di K. Tribbl, in: V.V. Ivanov (a cura di), *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka*, Moskva 2004, pp. 311-329.
- Evreinov 2005: N.N. Evreinov, *Original o portretistach*, a cura di T. Džurova, A. Zubkov e V. Maksimov, Moskva 2005.
- Evreinov 2012: N.N. Evreinov, *Otkrovenie iskusstva. Naučnoe izdanie*, a cura di C. Pieralli, Sankt-Peterburg 2012.

FONTI SECONDARIE

- Abensour 1981: G. Abensour, (a cura di), *N. Evreïnov, l'apôtre de la théatralité*, Paris 1981 (= "Revue des Études Slaves", LIII, 1).
- Abensour 1987: G. Abensour, *N. Evreinov*, in; E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento, I. Dal decadentismo all'avanguardia*, Torino 1987, pp. 463-469.
- Adamovič 1930: G. Adamovič, *Načalo*, "Sovremennye zapiski", 1930, 41, pp. 500-511.
- Adamovič 1961: G. Adamovič, *Vklad russkoj emigracii v miroviju kulturu*, Paris 1961.
- Adamovič 2002: G. Adamovič, *Literaturnye zametki*, I, a cura di O. Korostelev, Sankt-Peterburg 2002.
- Ajčhenval'd 1913: Ju. Ajčhenval'd, *Otricanie teatra*, in: Ju. Ajčhenval'd, S. Glagol', *V sporach o teatre*, Moskva 1913, pp. 11-38.
- Ajmermacher 1992: K. Ajmermacher, *V tiskach ideologii: antologija literaturno-političeskich dokumentov*, Moskva 1992.
- Aleksandrova et al. 2015: O.A. Aleksandrova, A.Ja. Lapidus, N.G. Puškareva et alii (a cura di), *Nikolaj Nikolaevič Evreinov: materialy k bibliografii*, Sankt-Peterburg 2015.
- Almansi, Fink 1976: G. Almansi, G.Fink, *Quasi come. Parodia come letteratura, letteratura come Parodia*, Milano 1976.
- Al'tšuller 1964: A. Al'tšuller (a cura di), *Vera Kommissarževskaja. Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, Moskva-Leningrad 1964.
- Ambrogio 1968: I. Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma 1974 (1968¹).

- Amiard-Chevrel 1979: C. Amiard-Chevrel, *Les actions de masse à Petrograd en 1920*, in: *Les voies de la création théâtrale. Mises en scène années 20 et 30*, VII, Paris 1979, pp. 245-275.
- Amiard-Chevrel 1981: C. Amiard-Chevrel, *Evreïnov et le théâtre politique des années vingt*, in: G. Abensour, (a cura di), *N. Evreïnov, l'apôtre de la théâtralité*, Paris 1981 (= "Revue des Études Slaves", LIII, 1), pp. 59-70.
- Anastas'ev 1953: A. Anastas'ev, *MCHT v bor'be s formalizmom*, Moskva 1953.
- Anastas'eva 2009: I.L. Anastas'eva, *Teatral'nost' kak povedenčeskaja semantika v proizvedenijach N.N. Evreïnova*, "Vestnik MGU. Serija 19" 2009, 3, pp. 43-49.
- Anastas'eva 2010: I.L. Anastas'eva, *Teatral'naja priroda snovidenij: bessoznatel'nose v koncepcii N. Evreïnova*, "Vestnik MGU. Serija 19", 2010, 1, pp. 65-75.
- Andreeva 2002: I.M. Andreeva, *Teatral'nost' v kul'ture*, Rostov-na Donu 2002.
- Andrusskij 1930: A. Andrusskij, *Filosofskie predposyl'ki 'formal'nosiologičeskoj' teorii iskusstva*, in: *Za marksistkoe literaturovedenie*, Leningrad 1930, pp. 19-129.
- Annenkov 1991: Ju.P. Annenkov, *Dnevnik moich vstreč. Cikl' tragedii*, I-II, Sankt-Peterburg 1991.
- Aristotele 2006: Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano 2006².
- Arpiškin 1993: Ju.A. Arpiškin, *Majakovskij i Evreïnov v 1913 godu: ob odnom aspekte postsimvoliskoj literaturno-teatral'noj polemiki*, "Literaturnoe Obozrenie", 1993, 6, pp. 80-84.
- Aronov 2003: A.A. Aronov, *Kul'tura russkogo zarubež'ja: principjal'nye podchody*, in: A.A. Aronov (a cura di), *Kul'tura russkogo Zarubež'ja. Materialy naučnoj konferencii*, Moskva 2003, pp. 3-6.
- Artaud 2000: A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, Torino 2000 (1968¹; ed. or. *Le Théâtre et son double*, Paris 1938)
- Arvatov 1922: B.I. Arvatov, *Evreïnov i my*, "Ermitaž", 1922, 20.
- Arvatov 1923: B.I. Arvatov, *Utopija ili nauka*, "Lef", 1923, 4, pp. 16-21.
- Arvatov 1926: B.I. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, Moskva 1926.
- Azov 1996: A.V. Azov, *Problema teoretičeskogo modelirovanija samosoznanija chudožnika v izgnanii*, Jaroslav' 1996.
- Babenco 1992: V. G. Babenco, *Arlekin i P'ero. N. Evreïnov, A. Vertinskij. Materialy k biografii*, Ekaterinburg 1992.

- Bachtin 1975: M.M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975.
- Bachtin 2000a: M.M. Bachtin (pod maskoj), *Freidizm. Formal'nyj metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofija jazyka*. Moskva 2000.
- Bachtin 2000b: M.M. Bachtin, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada-Janovič, Torino 2000 (1988¹; ed. or. *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva 1979).
- Bajkova-Poggi 1974: T. Bajkova-Poggi, *Il 'Teatro antico' e Misterija-buff*, Genova 1974.
- Bajkova-Poggi 1978: T. Bajkova-Poggi, *Evreinov e la drammaturgia sovietica sulla guerra civile*, Padova 1978.
- Bajkova-Poggi 1981: *Evreinov et les futuristes russes*, in G. Abensour (a cura di), *N. Evreinoff, l'apôtre de la théâtralité*, Paris 1981 (= "Revue des Études Slaves", LIII, 1), pp. 47-57.
- Bajkova-Poggi 1982: T. Bajkova-Poggi, *La fortuna di Evreinov in Italia negli anni Venti*, "Europa Orientalis", I, 1982, pp. 39-43.
- Bannour 1996: W. Bannour, *Meyerhold, un saltimbanque de génie*, Paris 1996.
- Barboj 1988: Ju.M. Barboj, *Struktura dejstvija i sovremennyj spektakl'*, Moskva 1988.
- Barboj 2008: Ju.M. Barboj, *K teorii teatra: učeb. posobie dlja vuzov*, Sankt-Peterburg 2008.
- Barthes 2002: R. Barthes, *Saggi critici*, a cura di G. Marrone, Torino 2002³ (1966¹; ed. or. *Essais critiques*, Paris 1964).
- Bartlett 1955: R. Bartlett, *Wagner and Russia*, Cambridge 1995.
- Beljakaeva-Kazanskaja 1998: L. Beljakaeva-Kazanskaja, *Echo serebrjanogo veka*, Sankt-Peterburg 1998.
- Belov 1991: E.N. Belov, *O sud'be literaturnogo nasledstva N.N. Evreinova*, "Sovetskie Archivy", 1991, 4.
- Benua 1934: A. Benua, *Povorot k sjužetu*, "Poslednie novosti", 1934, 4686 (24 gennaio), p. 541.
- Berberova 1986: N. Berberova, *Ljudi i loži. Russkie masony XX-ogo stoletija*, New York 1986.
- Berdjaev 1933: N. Berdjaev, *The End of Our Time (Together with an Essay on "The General Line of the Soviet Philosophy")*, London 1933.
- Berdjaev 1934: N. Berdjaev, *Ja I mir ob'jektiv*, Paris 1934.

- Berdjaev 1946: N. Berdjaev, *Russkaja ideja. Osnovnye problemy rus-skoj mysli XIX veka i načala XX veka*, Paris 1946.
- Berdjaev 1947: N. Berdjaev, *Opyt eschatologičeskoj metafiziki*, Paris 1947.
- Berezovskaja et al. 1991: I.E. Berezovskaja et al., *Materjaly k svodnomu katalogu periodičeskich i prodalžajuščich izdanij rossijskogo zarubež'ja v bibliotekach Moskvy (1917-1990)*, Moskva 1991.
- Bergson 1996: H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di A. Pessina, Bari 1996.
- Berkovskij 1969: N.Ja. Berkovskij, *Literatura i teatr. Stat'i raznyh let*, Moskva 1969.
- Beskin 1917: E.M. Beskin, *Ob idejach Tairova, Mejerchol'da i Evreinova*, "Teatral'naja gazeta", 1917, 15, pp. 10-12.
- Bojadžiev 1945: G.N. Bojadžiev, *Teatral'nost' i pravda*, Moskva-Leningrad 1945.
- Borisov 1993: Ju.S. Borisov, *Rossijskaja emigracija kak istoričeskoe javlenie*, in: Id. (a cura di), *Rol' russkogo zarubež'ja v sochranenii i razvitii otečestvennoj kul'tury. Materijaly naučnoj konferencii. Tezisy dokladov*, Moskva 1993, p. 17.
- Bračev 2003: V.S. Bračev, *Masonry v Rossii: ot Petra Iogo do naših dnei*, Moskva 2003.
- Brukson 1923: Ja. Brukson, *Problema teatral'nosti. Estestvennost'pered sudom marksizma*, Petrograd 1923.
- Bucharin et al. 1932: N.I. Bucharin, V.V. Kujbyšev, M.N. Pokrovskij, *Bol'sha-ja sovetskaja enciklopedija v 65 tomach*, XXIV, Moskva 1932.
- Cantelli 2003: C. Cantelli, *La profezia dell'opera d'arte assoluta. Estetica e cosmologia nel pensiero di Nikolaj Fedorovič Fedorov*, "Estetica", II, 2003, pp. 17-43.
- Carnicke 1981: S.M. Carnicke, *L'instinct théâtral: Evreinov et la théâtralité*, in: G. Abensour, (a cura di), *N. Evreinoff, l'apôtre de la théâtralité*, Paris 1981 (= "Revue des Études Slaves", LIII, 1), pp. 97-108.
- Carnicke 1989: S.M. Carnicke, *The Theatrical Instinct. Nikolaj Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century*, New York 1989.
- Černyšev 1963: V.I. Černyšev (a cura di), *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, XV, Moskva-Leningrad 1963.

- Černyševskij 1855: G.N. Černyševskij, *Otnošenie iskusstva k dejstvitel'nosti*, Moskva 1855.
- Chalizev 1978: V.E. Chalizev, *Drama kak javlenie iskusstva*, Moskva 1978.
- Chissotti 2001: R. Chissotti, *Moderno dizionario massonico*, Foggia 2001.
- Chlebnikov 1986: V. Chlebnikov, *Tvorenija*, a cura di M.Ja. Poljakov, V.P. Grigor'ev e A.E. Parnis, Moskva 1986.
- Choružij 1994: S.S. Choružij, *Filosofskaja missija russoj emigracii*, in: E.P. Čelyšev, D.M. Šachovskij (a cura di), *Kul'turnoe nasledie rossijskoj emigracii*, II, Moskva 1994, pp. 233-240.
- Christout, Avril 1981: M.F. Christout, M. Avril, *Nicolas Evreinoff 1879-1953. Catalogue de la Bibliothèque nationale*, Paris 1981.
- Ciofi degli Atti, Ferretti 1990: F. Ciofi degli Atti, D. Ferretti (a cura di) *Russia 1900-1930, l'arte della scena*, Milano 1990.
- Clowes 1988: W. Clowes, *Nietsče v Rossii, Revoljucija moral'nogo soznanija*, Sankt-Peterburg 1999 (ed. or. *The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature 1890-1914*, DeKalb 1988).
- Čvalun 2012: R.V. Čvalun, *K voprosu o sodržanii ponjatija 'teatral'nosti'*, "Naučnyj žurnal KubGAU", 2012, 82 (08), pp. 1-10.
- Čzien 2000: A. Čzien, *Zametki o rannej dramaturgijev Evreinova*, "Russkaja literatura", 2000, 1, pp. 156-173.
- D'Amico 1942: S. D'Amico, *Tutto il mondo fa l'istrione*, in: Id., *Dramma sacro e profano*, Roma 1942, pp. 15-28.
- Dejč 1966: A. Dejč, *Golos pamjati*, Moskva 1966.
- Deleuze 1983: G. Deleuze, *Il bergsonismo*, trad. it di F. Sossi, Milano 1983 (ed. or. *Le bergsonisme*, Paris 1966).
- Di Salvo 2006: M. Di Salvo, *Note sulla ricezione della teoria letteraria russa in Italia*, "Toronto Slavic Quarterly", 2006, 17, <<http://www.utoronto.ca/tsq/17/disalvo17.shtml>>.
- Dobrenko, Tichanov 2011: E. Dobrenko, G. Tichanov, (a cura di) *A History of Russian Émigré Literary Criticism and Theory Between the World Wars. The Soviet Age and Beyond*, Pittsburgh 2011.
- Dubnova et al. 1987: E.Ja. Dubnova, O.M. Fel'dman, T.N. Pavlova, *Istorija russkogo dramatičeskogo teatra v semi tomach*, VII. 1898-1917, Moskva 1987.

- Džurova 2007: T.S. Džurova, *Koncepcija teatral'nosti v tvorčestve N.N. Evreinova*, dissert. na soiskanie step. kand. teat-roved. nauk, Sankt-Peterburg 2007, cf. <<http://www.sovpadenie.com/teksty/evreinov/avtoreferat>>.
- Džurova 2010: T.S. Džurova, *Koncepcija teatral'nosti v tvorčestve N. Evreinova*, Sankt-Peterburg 2010.
- Efros 1921: A. Efros, *Otraženie N. Evreinova. Ob idejach i dejatel'nosti N.N. Evreinova*, "Teatral'noe Obozrenie", 1921, 2, pp. 5-6.
- Efros 1922: A. Efros, *Tvorčeskaja charakteristika N.N. Evreinova*, "Obozrenie teatrov i sporta", 1922, 36, p. 6.
- Etkind 1993: A.M. Etkind, *Eros nevozmožnogo: istorija psichoanaliza v Rossii*, Sankt-Peterburg 1993.
- Faggionato 2002: R. Faggionato, *New and Old Works on Russian Freemasonry*, "Kritika. Exploration in Russian and Eurasian History", III, 2002, 1, pp. 111-128.
- Fedorov 1913: N.F. Fedorov, *Filosofija obščego dela*, II, Moskva 1913.
- Fedorov 1995: N.F. Fedorov, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, a cura di A.G. Gačeva e S.G. Semenova, II, Moskva 1995.
- Fedotov 1935: G. Fedotov, *Bor'ba za iskusstvo*, "Novyj Grad", 1935, 1, pp. 29-43.
- Féral, Bermingham 2002: J. Féral, R.P. Bermingham, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, "Substance", XXXI, 2002, 2-3, pp. 94-108.
- Ferrari-Bravo 1983: D. Ferrari-Bravo, *Il concetto di 'segno' nella linguistica russa (da Potebnja a Saussure)*, in: *Mondo Slavo e cultura italiana. Contributi italiani al IX congresso internazionale degli Slavisti (Kiev 1983)*, Roma 1983, pp. 122-139.
- Fischer-Lichte 2008: E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetic*, trad. ingl. di S.I. Jain, London-New York 2008 (ed. or. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004).
- Fomin 2008: D.V. Fomin, *Evreinov N.N. iz knigi Otkrovenie iskusstva*, in A.G. Gačeva, S.G. Semonova (a cura di), *N.F. Fedorov: pro et contra: v dvuch knigach*, II, Sankt-Peterburg 2008, pp. 827-835.
- Fomin 2010: D.V. Fomin, *Učenie N.F. Fedorova i teorija 'Iskusstva voskrešenija' N.N. Evreinova*, in: A.G. Gačev, M.M. Panfilov (a cura di), *Služitel' duha večnoj pamjati. Nikolaj Fedorovič Fedorov: k 180-letiju so dnja roždenija*, II, Moskva 2010, pp. 106-123.

- Frejd 1904: S. Frejd, *Psichologija sna*, Sankt-Peterburg 1904.
- Freud 1967: S. Freud, *Opere*, III. *L'interpretazione dei sogni*, trad. it. di C. Musatti, Torino 1967² (1966¹).
- Freud 1977: S. Freud, *Opere*, IX. *L'Io e l'Es e altri scritti*, trad. it., di C. Musatti, Torino 1977.
- Frye 2000: N. Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Satta, Torino 2000 (ed. or., *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1957).
- Fuchs 1911: G. Fuchs, *Revolucija teatra. Istorija Mjunchenskogo chudožestvennogo teatra*, trad. rus. di A.L. Volynskij, Sankt-Peterburg 1911 (tit. or. *Die Revolution des Theaters*, München 1909).
- Galozi-Kom'jati 1989: K. Galozi-Kom'jati, 'Rytsar' teatral'nosti': *Vlijanie Nicše na estetičeskoe kredo N. N. Evreinova*, "Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae", XXXV, 1989, 3-4, pp. 393-402.
- Gambelli 2004: D. Gambelli, *Introduzione a 'Il. Novecento barocco. La scena moderna e il secolo d'Oro'*, in: D. Gambelli, F. Malcovati (a cura di), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Roma 2004, p. 240.
- Glad 1999: J. Glad, *Russia Abroad. Writers, History, Politics*, Washington 1999.
- Glatzer Rosenthal 1984: B. Glatzer Rosenthal, *Wagner and Wagnerian Ideas in Russia*, in: D.C. Large, W. Weber, (a cura di), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca 1984, pp. 198-245.
- Gombrich 2001: E.H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicoanalisi*, trad. it. di F. Moronti, Torino 2001 (ed. or. *Freud's Aesthetics*, "Encounter", XXVI, 1966, 1).
- Golub 1981: S. Golub, *Le monodrame, structure de base pour l'etude de Nicolas Evreinoff*, in: G. Abensour, (a cura di), *N. Evreinoff, l'apôtre de la théatralité*, Paris 1981 (= "Revue des Études Slaves", LIII, 1), pp. 15-26.
- Golub 1984: S. Golub, *Evreinov. The Theatre of Paradox and Transformation*, Ann Arbor 1984.
- Gourfinkel 1979: N. Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo. Teatri nella Russia sovietica. Linee e fenomeni*, Roma 1979.
- Grigor'ev 1925: I. Grigor'ev, *Psichoanaliz kak metod issledovanija chudožestvennoj literatury*, "Krasnaja Nov'", 1925, 7, Moskva-Leningrad, pp. 224-240.

- Gunther 1975: H. Gunther (a cura di), *Marxismo e formalismo. Documenti di una controversia teorico-letteraria*, trad. it. di Aloisia Rigotti, Napoli 1975 (ed. or. *Marxismus und Formalismus, Dokumente einer Literaturtheoretischen kontroverse*, München 1973).
- Halbwachs 1987: M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, a cura di P. Jedlowskij, Milano 1987 (ed. or. *La mémoire collective*, Paris 1950).
- Hildebrand 1983: O. Hildebrand, *Pirandello's Theatre and the Influence of Nicolai Evreinov*, "Italica", LX, 1983, 2, pp. 107-139.
- Hildebrand 1984: O. Hildebrand, *The Theatrical Theatre. Evreinov's Contribution to Russian Modernism. An Analysis of 'Vesela-ja smert'*, "Semiotics of Drama and Theatre", X, 1984, pp. 235-253.
- Huizinga 2002: J. Huizinga, *Homo ludens*, trad. it. di C. Van Schendel, Torino 2002 (ed. or. Amsterdam 1939).
- Ivanov 1923: V.I. Ivanov, *Dionis i pra-dionisijstvo*, Baki 1923.
- Ivanov 1971: V.I. Ivanov, *Poet i čern'*, in: Id., *Po zvezdam*, Letchworth 1971, pp. 33-42.
- Ivanov 1988a: V.I. Ivanov, *Le nuove maschere*, trad. it. di M. Lenzi (ed. or. *Novye maski*), "Il Castello di Elsinore. Quadrimestrato di teatro", III, 1988, pp. 69-75.
- Ivanov 1988b: V.I. *Wagner e l'atto dionisiaco*, trad. it. di M. Lenzi (ed. or. *Wagner i dionisovo dejstvo*), "Il Castello di Elsinore. Quadrimestrato di teatro", III, 1988, pp. 76-85.
- Ivanov 1995: V.V. Ivanov, *Nikolaj Evreinov: meždu buduarom i eša-fotom*, in: E.K. Vinogradova (a cura di), *Chudožestvennye processy i napravlenja v iskusstve stran vostočnoj Evropy 20-30ch godov XX-ogo veka*, Moskva 1995, pp. 136-146.
- Ivanov 2003: V.V. Ivanov, *Ot reteatralizacii teatra k teatral'noj antropologii*, in: A.V. Bartošević (a cura di), *Teatr XX-ogo veka. Zakonomernosti, razvitija*, Moskva 2003, pp. 124-144.
- Ivanov 1996: V.V. Ivanov, *'Milyj lektor', on že – 'sovremennyj markiz De Sad'*, in: V.V. Ivanov (a cura di), *Mnemozina. Dokumenty i materijaly po istorii russkogo teatra XX-ogo veka*, Moskva 1996, pp. 14-21.
- Izvolina 1988: S.A. Izvolina, *Teatr i filosofija*, Moskva 1988.
- Jangirov 2007a: R. Jangirov, *'Mama! I eto vse russkie!...' Emigrantskoe kino i kinematografu emigrantov*, "Diaspora. Novye materialy", 2007, 8, pp. 211-278.

- Jangirov 2007b: R. Jangirov, *Chronika kinematografičeskoj žizni zarubež'ja. God 1929*, "Diaspora. Novye materialy", 2007, 9, pp. 483-569.
- Jestrovič 2002: S. Jestrovič, *Theatricality as Estrangement of Art and Life in the Russian Avant-Garde*, "SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism", XXXI, 2002, 2-3 (98-99), pp. 42-56.
- Juffe 1925: I. Juffe, *Krizis sovremennogo iskusstva*, Leningrad 1925.
- Jung 1929: K.G. Jung, *Psichologičeskie tipy*, trad. ru. di S. Lorie, Moskva 1929 (ed. or. *Psychologische Typen*, Zürich 1921).
- Jung 1969: C.G. Jung, *Tipi psichologici*, trad. it. di C. Musatti e L. Aurigenma, Torino 1969 (ed. or. *Psychologische Typen*, Zürich 1921).
- Jurgenson 2013: L. Jurgenson, *La dimension sociale de l'oeuvre d'art chez Tolstoï*, in: M. Aucouturier (a cura di), *Pouvoir et société chez Tolstoï*, Paris 2013 (= "Cahiers Leon Tolstoï", XXIII), pp. 74-88.
- Kamenskij 1917: V. Kamenskij, *Kniga ob Evreinove*, Sankt-Peterburg 1917.
- Kannak 1992: E. Kannak, *Pamjati N.N. Evreinova*, in: Id., *Vernost'. Vospominanija, rasskazy, očerki*. Paris 1992, pp. 182-188.
- Karpov 1926: P. I. Karpov, *Tvorčestvo duševnol'nyh i ego vlijanie na razvitie nauki, iskusstva i tehniki*, Leningrad 1926.
- Kašina-Evreinova 1954: A. Kašina-Evreinova, *N.N. Evreinov v mirovom teatre XX-ogo veka*, Paris 1954.
- Kazak 1996: V. Kazak, *Leksikon ruskoj kul'tury XX-ogo veka*, Moskva 1996.
- Kazanskij 1925: B.V. Kazanskij, *Metod teatra. Analiz sistemy N.N. Evreinova*, Leningrad 1925.
- Keržencev 1979: P. M. Keržencev, *Il teatro creativo*, trad. it. dal tedesco di E. Casini Ropa e C. Folletti (*Das schöpferische Theater*, Hamburg 1922, cf. ed. or. *Tvorčeskij teatr*, Peterburg 1918), Roma 1979.
- Kostantinov 1993: D. Kostantinov, *Missija ruskoj emigracii*, "Golos zarubež'ja", LXXI, 1993, pp. 20-22.
- Kostikov 1971: V. Kostikov, *Ne budem proklinat' izgnanie*, Moskva 1991.
- Kovalevskij 1971: P.S. Kovalevskij, *Zarubežnaja Rossija*, Paris 1971.

- Koževnikova 1994: N.A. Koževnikova, *Ob jazyke pisatelej-emigrantov*, in: E.P. Čelyšev, D.M. Šachovskij (a cura di), *Kul'turnoe nasledie rossijskoj emigracii*, II, Moskva 1994, pp. 43-51.
- Kryžickij 1928: G.K. Kryžickij, *Režisserskie portrety*, Moskva-Leningrad 1928.
- Kugel' 1907: A.R. Kugel', *Teatral'nye zametki*, "Teatr i iskusstvo", L, 1907, pp. 845-847.
- Kugel' 1922: A.R. Kugel', *Utverždenie teatra*, Petrograd 1922.
- Kugel' 1926: A.R. Kugel', *List'ja s dereva. Vospominanija*, Leningrad 1926.
- Kupcova 1992: O.N. Kupcova, *N.N. Evreinov*, in: I.O. Šajtanov (a cura di), *Russkie pisateli XX-ogo veka. Biografičeskij slovar' v četerech tomach*, Moskva 1992, pp. 211-214.
- Kupcova 1997: O.N. Kupcova, *N.N. Evreinov*, in: A.N. Nikoljukin (a cura di), *Literaturnaja enciklopedija russkogo zarubež'ja*, I-IV, Moskva 1997, pp. 161-163.
- Kupcova 2001: O.N. Kupcova, *Mejerchol'd i Evreinov*, in: B. Picon-Vallin, V.A. Ščerbakov (a cura di), *Mejerchol'd, režissura v perspektive veka: materialy simp. kritikov i istorikov teatra, Pariž, 2-6 nojabr. 2000*, Paris 2001, pp. 120-134.
- Kuzmin 1923: M. Kuzmin, *Uslovnosti. Stat'i ob iskusstve*, Petrograd 1923.
- Lanin, Borišanskaja 1994: B.A. Lanin, M.M. Borišanskaja, *Russkaja antiutopija XX veka*, Moskva 1994.
- Lanne 2003: J-C. Lanne, *Les idées esthétiques de Leon Tolstoj*, in: *Tolstoj et l'art*, Paris 2003 (= "Cahiers Leon Tolstoj", XIV), pp. 9-22.
- Lebedev-Poljanskij 1935: P.I. Lebedev-Poljanskij, *Literaturnaja enciklopedija v 9 tomach*, V, Moskva 1935.
- Lenzi 1988: M. Lenzi, *Lo spettacolo trasfigurato: scena simbolista e scena-simbolo*, "Il castello di Elsinore. Quadrimestrale di teatro", III, 1988, pp. 86-110.
- Lenzi 2001: M. Lenzi, *Il novecento russo: stili e sistemi*, in: R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III. *Avanguardie e utopie del teatro*, Torino 2001, pp. 99-206.
- Lenzi 2004: M. Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo nel Novecento*, Torino 2004.

- Lezin 1911: B.A. Lezin, *Chudožestvennoe tvorčestvo kak osobyj vid ekonomii mysli*, in: B.A. Lezin (a cura di), *Voprosy teorij i psichologii tvorčestva*, I, Charkiv 1911², pp. 220-236.
- Litavrina 1998: M.G. Litavrina, *Russkie dramatičeskie teatry v Pariže (1924- 1943)*, in: *Rossijskoe zarubež'e: istorija i sovremennost'*, Moskva 1998, pp. 70-72.
- Litavrina 2003: M.G. Litavrina, *Russkij teatral'nyj Pariž*, Sankt-Peterburg 2003.
- Livak 2002: L. Livak, *Nina Berberova et la mythologie culturelle de l'émigration russe en France*, "Cahiers du Monde Russe", XLIII, 2002, 2-3, pp. 463-478.
- Livak 2005: L. Livak, *Le studio Franco-Russe*, a cura di G. Tassis, Toronto 2005.
- Lo Gatto 1947: E. Lo Gatto, (a cura di), *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze 1947.
- Lo Gatto 1976: E. Lo Gatto, *I miei incontri con la Russia*, Milano 1976.
- Losev, Šestakov 1965: A.F. Losev, O.P. Šestakov, *Istorija estetičeskich kategorij*, Moskva 1965.
- Lotman 1993a: Ju.M. Lotman, *Teatr' i teatral'nost' v stroe kul'tury načala XIX veka*, in: Id., *Izbrannye stat'i*, I, Tallin 1993, pp. 269-287.
- Lotman 1993b: Ju.M. Lotman, *Uslovnost' v iskusstve*, in: Id., *Izbrannye stat'i*, III, Tallin 1993, pp. 376-380.
- Lukanitschewa 2005: S. Lukanitschewa, *Mechanismen der Komik im russischen Kabarett am Beispiel einer Inszenierung von Nikolai Evreinov im Petersburger Kabarett, Zerrspiegel'*, "Maske und Kothurn", 2005, 4, pp. 179-188.
- Lukanitschewa 2012: S. Lukanitschewa, *Vom Sichtbaren zum Sagbaren. Das Monodrama-Konzept von Nikolai Evreinov im Kontext theatraler Wirkungsästhetik des frühen 20. Jahrhunderts*, in: K. Röttger (a cura di), *Welt-Bild-Theater*, II. *Bilddramaturgien: Körper, Raum, Bewegung*, Tübingen 2012, pp. 153-166.
- Lukanitschewa 2009: S. Lukanitschewa, *Sehnsucht nach Theatralität. Die künstlerisch-rekonstruktive Methode von Nikolai Evreinov und ihre Realisierung am Petersburger Starinnyj Teatr*, "Maske und Kothurn", 2009, 1-2, pp. 73-82.
- Lukanitschewa 2013: S. Lukanitschewa, *Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov: Die Entdeckung der Kultur als Performance*, Tübingen et al. 2013.

- Lukov, Val 2004: Val.A. Lukov, Vl.A. Lukov, *Tezaurusnyj podchod v gumanitarnykh naukakh*, "Znanie. Ponimanie. Umenie", I, 2004, pp. 93-100.
- Lunačarskij 1924: A.V. Lunačarskij, *Besedy po marksistkomu mirosocercaniju*, Leningrad 1924.
- Lunačarskij 1982: A.V. Lunačarskij, *Ob iskusstve*, II, Moskva 1982.
- Machalov 1930: S. Machalov, *Novoe vystuplenie formalistov*, "Krasnaja Nov", 1930, pp. 213-218.
- Majakovskij 1923: V. Majakovskij, *O režissere Evreinov*, New York 1923
- Makarenkova 1993: E.M. Makarenkova, *K voprosu o fenomene ruskoj emigracii, (XIX-XX vv.)*, in: Ju.S. Borisov, Ju. Glušakova (a cura di), *Rol' russkogo zarubež'ja v sochranenii i razvittii otečestvennoj kul'tury. Materialy naučnoj konferencii. Tezisy dokladov*, Moskva 1993, pp. 14-16.
- Makovskij 2000: S. Makovskij, *Na Parnase serebrjannogo veka*, Moskva 2000.
- Maksimova 2007: V. Maksimova, *'Intimnyj teatr' Diny Kirovoj v Pariže*, in: Ead. (a cura di), *Pro Scenium. Voprosy teatra: sbornik stat'ej*, Moskva 2007², pp. 244-271.
- Malcovati 1982a: F. Malcovati, *La teoria del teatro simbolista in Vjačeslav Ivanov*, in: *Mir iskusstva. La cultura figurativa, letteraria e musicale nel Simbolismo Russo (Atti del convegno svoltosi a Torino il 22-23 aprile 1982)*, Torino 1984, pp. 171-175
- Malcovati 1982b: F. Malcovati, *Vjačeslav Ivanov e dioniso: mito e premio*, in: *Studi di letteratura russa*, Milano 1982 (= "Quaderni di Acme", I), pp. 7-15.
- Malcovati 1983: F. Malcovati, *V. Ivanov: estetica e filosofia*, Firenze 1983.
- Malcovati 2004: F. Malcovati, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Roma-Bari 2004.
- Markov 1963: P.A. Markov (a cura di), *Teatral'naja enciklopedija v 6 tomach*, II, Moskva 1963.
- Mejerchol'd 1908: V.E. Mejerchol'd, *Teatr (k istorii i tehnike)*, in: *Kniga o novom teatre*, Sankt-Peterburg 1908, pp. 123-175.
- Mejerchol'd 1968: V.E. Mejerchol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, a cura di A.V. Fevral'skij, B.I. Rostockij, I-II, Moskva 1968.
- Mejerchol'd 1975: V.E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, a cura di G. Crino, Roma 1975.
- Miklaševskij 1924: K.M. Miklaševskij, *Gipertrofija iskusstva*, Petrograd 1924.

- Mnuchin 1996: L.A. Mnuchin (a cura di), *Russkoe Zarubež'e. Chronika naučnoj, kul'turnoj i obščestvennoj žizni. 1920-40, Francija*, III, Moskva 1996.
- Mnuchin *et al.* 2008: L.A. Mnuchin, M. Avril', V. Losskoj (a cura di), *Rossijskoe Zarubež'e vo Francii. 1919-2000. Biografičeskij slovar' v trech tomach*, I, Moskva 2008.
- Moeller-Sally 1998: Betsy F. Moeller-Sally, *The Theatre as Will and Representation: Artist and Audience in Russian Modernist Theatre*, "Slavic Review", LVII, 1998, 2, pp. 350-371.
- Mukařovský 1966: J. Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, trad. di S. Corduas, Torino 1971 (ed. or. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* in: J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966).
- Nazarov 1992: M.V. Nazarov, *Missija russoj emigracii*, Stavropol' 1992.
- Nietzsche 2006: F. Nietzsche, *La nascita della tragedia, ovvero greccità e pessimismo*, a cura di P. Chiarini, Bari 2006⁴ (Milano 1924¹).
- Nikoljukin 2000: A.N. Nikoljukin, *Literaturnaja enciklopedija ruskogo zarubež'ja (1918-1940). Periodika i Literaturnye centry*, Moskva 2000.
- Osvjaniko-Kulikovskij 1907a: D.N. Osvjaniko-Kulikovskij, *Iz lekcii ob 'Osnovach chudožestvennogo tvorčestva'*, in: B.A. Lezin (a cura di), *Voprosy teorii i psichologii tvorčestva*, I, Charkiv 1907, pp. 21-50.
- Osvjaniko-Kulikovskij 1907b: D.N. Osvjaniko-Kulikovskij, *Lingvističeskaja teorija proischoždenija iskusstva i evolucija poezii*, in: B.A. Lezin (a cura di), *Voprosy teorii i psichologii tvorčestva*, I, Charkiv 1907, pp. 212-236.
- Osvjaniko-Kulikovskij 1923: D.N. Osvjaniko-Kulikovskij, *Vospominanija*, Petrograd 1923.
- Pagani 2009a: M.P. Pagani, *L'esilio nel cinema di Nikolaj Evreinov*, "AAM – Arts & Artifacts in Movie", VI, 2009, pp. 77-88.
- Pagani 2009b: M.P. Pagani, *Un regista in esilio e la sua traduttrice: Nikolaj Evreinov e Raissa Olkienickaja Naldi*, in: A. D'Amelia, C. Diddi (a cura di), *Archivio russo italiano, V. Russi in Italia*, Salerno 2009, pp. 191-217.
- Pavlov 2010: A.M. Pavlov, *Kreativno-receptivnyj potencial monodramy v aspekte istoričeskoj poetiki: na materiale p'esy N. Evreinova 'Čemu net imeni (bednoj devočke snilos)'*, "Sibirskij filologičeskij žurnal", IV, 2010, pp. 92-101.

- Pearson 1987: T. Pearson, *Evreinov and Pirandello. Two Apostoles of Theatricality*, "Theatre Research International", V, 1987, 2, pp. 147-167.
- Pearson 1992: T. Pearson, *Evreinov and Pirandello: 2 Theatricalists in Search of the Chief Thing*, "Theatre Research International", XVII, 1992, 1, pp. 26-38.
- Picon-Vallin 1998: B.P.Vallin, *Écrits autobiographiques*, III, Paris 1998.
- Pieralli 2007: C. Pieralli, *Teatral'nost' kak priem. Evolucija principa teatral'nosti v neopublikovannom traktate 'Otkrovenie iskusstva' (1934-37) N.N. Evreinova*, in: N.I. Išuk-Fadeeva, E.G. Miljugina (a cura di), *Drama i Teatr. Sbornik naučnych trudov*, VI, Tver' 2007, pp. 50-61.
- Pieralli 2008: C. Pieralli, *N.N. Evreinov – teoretik iskusstva i mason v Pariže: ključ i pročteniju i istolkovaniju neizdannogo traktata Otkrovenie iskusstva (1930-1937)*, in: I.V. Samorukov, L.G. Tjutelova, E.L. Fink (a cura di), *Literatura i Teatr. Sbornik naučnych statej*, Samara 2008, pp. 43-52.
- Pieralli 2009: C. Pieralli, *La prosa filosofica di N. Evreinov negli anni dell'emigrazione: introduzione al trattato Otkrovenie iskusstva e analisi dei temi principali*, "Studi Slavistici", VI, 2009, pp. 85-104.
- Pieralli 2010: C. Pieralli, *Russkij teatr načala veka v Italii: k voprosu vosprijatija tvorčestva N. Evreinova (1924-1929)*, in: T.V. Marčenko (a cura di), *Russkaja literatura v evropejskom kritičeskom vosprijatii (k jubilejam prisuždenija Nobelevskoj premii po literature. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii (Moskva, 16-18 nojabrja 2009 g.)*, Moskva 2010, pp. 270-294.
- Plebe 1969: A. Plebe, *Che cosa è l'estetica sovietica*, Roma 1969.
- Plechanov 1922a: G. Plechanov, *Iskusstvo i obščestvennaja žizn'*, Moskva 1922.
- Plechanov 1922b: G. Plechanov, *Iskusstvo. Sbornik statej*, Moskva 1922.
- Plechanov 1972: G. Plechanov, *Scritti di estetica*, a cura di G. Pacini, Roma 1972.
- Postnikov, Blinov 1993: S.P. Postnikov, S.G. Blinov (a cura di), *Politika, ideologija, byt' i učenyje trudy russkoj emigracii, 1918-1945. Iz kataloga biblioteki Russkogo Zagraničnogo Istoričeskogo Archiva v Prage. V dvuch tomach*, New York 1993.
- Potebnja 1907: A.A. Potebnja, *Kratkoe ponjatie ob epose, lirike i drame*, in: *Voprosy teorii i psichologii tvorčestva*, I, Char'kov 1907, pp. 233-236.

- Prochorov 1969-1978: A.M. Prochorov (a cura di), *Bol'shaja sovetskaja enciklopedija v 30-ch tomach*, Moskva 1969-1978³.
- Prokof'ev 1976: V.N. Prokof'ev, *V sporach o Stanislavskom*, Moskva 1976.
- Proskurnikova 2003: T.B. Proskurnikova, *Sud'ba teatral'nogo avangarda vo Francii*, in: *Mnemozina. Teatr XX-ogo veka. Zakonomernosti, razvitija*, Moskva 2003, pp. 242-255.
- Raev 1994: M. Raev, *Rossija za rubežom. Istorija kul'tury russskoj emigracii, 1919-1939*, trad. rus. di A. Ratobyl'skaja, Moskva 1994 (ed. or. *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration 1919-1939*, Oxford 1990).
- Rafalovič 1933: V.E. Rafalovič (a cura di), *Istorija sovetskogo teatra. Očerki razvitija*, I. *Petrogradskie teatry na poroge Oktjabrja i v epochu voennogo kommunizma: 1917-1921*, Leningrad 1933.
- Rajnov 1914: T. Rajnov, *Vvedenie v fenomenologiju tvorčestva*, in: *Voprosy teorii i psihologii tvorčestva*, V, Charkiv 1914, pp. 1-103.
- Ripellino 1965: A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino 1965.
- Ripellino 2001: A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino 2001³ (1959¹).
- Rizzi 1988: D. Rizzi, *La rifrazione del simbolo. Teorie del teatro nel simbolismo russo*, Venezia 1988.
- Rizzi 2004: D. Rizzi, *Tra barocco e avanguardia: la riteatralizzazione della scena russa secondo Nikolaj Evreinov*, in: D. Gambelli, F. Malcovati (a cura di), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Roma 2004, pp. 297-311.
- Rjachovskaja 1996: O.V. Rjachovskaja, *Estetičeskie idei v teoretičeskom nasledii Evreinova*, dissert. na soiskanie step. kand. fil. nauk, Moskva 1996.
- Rudnickij 1981: K.L. Rudnickij, *Mejerchol'd*, Moskva 1981.
- Ryženkov 2011: V.Ju. Ryženkov, *N.N. Evreinov v kul'turnoj žizni Rossii i zarubež'ja*, <<http://www.dissercat.com/content/nikolai-nikolaevich-evreinov-v-kulturnoi-zhizni-rossii-i-zaru-bezhya>>.
- Ryženkov 2013: V.Ju. Ryženkov, *Nikolaj Evreinov v kul'turnoj žizni Rossii i zarubež'ja*, Sankt-Peterburg 2013.
- Salizzoni 1992: R. Salizzoni, *La patrifcazione del cosmo*, "Annuario filosofico", VIII, 1992, pp. 369-404.

- Savkina 2003: I.F. Savkina, *Nikolaj Evreinov v emigraciji*, in: *Kul'tura ruskogo zarubež'ja*, Moskva 2003, pp. 92-98.
- Schopenhauer 1991: A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Riconda, Milano 1991.
- Šelochaev 1997: V.V. Šelochaev, *Russkoe zarubež'e, zolotaja kniga emigracii. Pervaja tret' XX veka*, Moskva 1997.
- Semkin 2000a: A.D. Semkin, *Teatral'naja teorija N. Evreinova*, dissert. na soiskanie step. kand. ak. teatr. iskusstv, Sankt-Peterburg 2000.
- Semkin 2000b: A.D. Semkin, *N.N. Evreinov i F. Sologub. K istorii postanovki p'esy 'Van'ka Ključnik i Paž Žean'*, "Russkaja literatura", 2000, 2, pp. 112-119.
- Semkin 2005: A.D. Semkin, *N. Evreinov*, in: N.N. Skatov (a cura di), *Russkaja literatura XX-ogo veka. Prozaiki, poety, dramaturgi. Bibliografičeskij slovar' v 3-ch tomach*, Moskva 2005, pp. 678-681.
- Senelick 1995: L. Senelick, *N. Evreinov's Inspector General*, "Performing Arts Journal", VIII, 1984, 1, pp. 113-118.
- Serkov 1997: A.I. Serkov, *Istorija ruskogo masonstva, 1845-1945*, Sankt-Peterburg 1997.
- Šešukov 1984: S.I. Šešukov, *Neistovye revniteli. Iz istorii literaturnoj bor'by 20 gg.*, Moskva 1984.
- Ševčenko 2008: E.S. Ševčenko, *Simvolistkaja teorija dramy i teatral'nye koncepcii načala XX veka: ot misterii k balaganu*, "Izvestija Samarskogo Naučnogo Centra RAN", 2008, 2, pp. 333-340.
- Sezeman 1927: V. Sezeman, *Iskusstvo i kul'tura*, "Versty" (Paris), II, 1927, pp. 185-204.
- Šklovskij 1921: V. Šklovskij, *Rybu nožom est' nel'zja...*, "Žizn' iskusstva", 1921, 780-785, p. 2.
- Šklovskij 1929: V. Šklovskij, *Iskusstvo kak priem*, in: Id., *O teorii prozy*, Moskva 1929, pp. 7-23.
- Šklovskij 1967: V. Šklovskij, *La mossa del cavallo*, trad. it. di M. Olsoufieva, Bari 1967 (tit.or. *Chod Konja*, Moskva-Berlin 1923).
- Šklovskij 1983: V. Šklovskij, *Iskusstvo kak priem*, in: Id., *O teorii prozy*, Moskva 1983, pp. 9-25.
- Smith 2005: A. Smith, *N.N. Evreinov*, in: M. Rubins (a cura di), *Twentieth-Century Russian Émigré Writers*, Detroit 2005, pp. 93-101.

- Sokolov 1994: M.N. Sokolov, 'Neestetičeskaja teorija iskusstva' Vladimir Vejdle, in: E.P. Čelyšev, D.M. Šachovskij (a cura di), *Kul'turnoe nasledie rossijskoj emigracii*, I-II, Moskva 1994, pp. 288-297.
- Solov'ev 1889: V. Solov'ev, *Krasota v prirode*, "Voprosy filosofii i psihologii", I, 1889, 1, pp. 1-51.
- Somina 2003: V.V. Somina, *Rol' russkogo teatra v formirovanii psihologičeskogo kompleksa rossijskogo emigranta*, in: *Zarubežnaja Rossija 1917-1939*, II, Sankt-Peterburg 2003, pp. 378-383.
- Spendel 1977: G. Spendel, *Gli intellettuali sovietici negli anni Venti: con i testi principali del dibattito sulle riviste di cultura*, Roma 1977.
- Spendel 2005: G. Spendel (a cura di), *Dopo la Russia (in Francia)*, Milano 2005.
- Špet 1922: G.G. Špet, *Teatr kak iskusstvo*, "Masterstvo teatra. Vremennik Kamernogo teatra", I-II, 1922-1923, pp. 31-55.
- Spiridonova 1999: L.A. Spiridonova, *Bessmertie smeča: Komičeskoe v literature russkogo zarubež'ja*, Moskva 1999.
- Stachorskij 1993: S.V. Stachorskij, *Teatral'naja utopija načala XX-ogo veka*, dissert. na soiskanie step. kand. ak. teatr. iskusstv, Moskva 1993.
- Stachorskij 1994: S.V. Stachorskij, *Koncepcija tvorčestva v estetičeskoj mysli russkogo zarubež'ja*, in: *Kul'turnoe nasledie rossijskoj emigracii*, II, Moskva 1994, pp. 298-307.
- Stachorskij 2007: S.V. Stachorskij, *Iskanija ruskoj teatral'noj mysli*, Moskva 2007.
- Stanislavskij 1954: K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, I, Moskva 1954.
- Stanislavskij 1963: K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, trad. it. di M. Borsellino Di Lorenzo, Torino 1963 (ed. or. *Moja žizn' v iskusstve*, Moskva 1936).
- Starcev 1998: V.I. Starcev, *Russkoe emigrantskoe masonstvo vo Francii (1918-1939 gg.)*, in: A.V. Seregin (a cura di), *Rossijskoe zarubež'e: istorija i sovremennost'*, Moskva 1998, pp. 41-52.
- Stark 1922: E. Stark, *Starinnyj Teatr*, Petrograd 1922.
- Stepun 1962: F. Stepun, *Vstreči*, München 1962.
- Sternin 1994: G.Ju. Sternin, *Vzgljad ruskoj emigracii (pervoj volny) na kul'turnuju tradiciju Rossii kak opyt samopoznanija*, in: E.P. Čelyšev, D.M. Šachovskij (a cura di), *Kul'tur-*

- noe nasledie rossijskoj emigracii 1917-1940, II, Moskva 1994, pp. 278-287.
- Struve 1996 : N. Struve, *Soixante-dix ans d'emigration russe, 1919-1989*, Paris 1996.
- Šulepova 1994: E.A. Šulepova, *Problemy adaptacii rossijskoj emigracii (pervaja volna)*, in: E.P. Čelyšev, D.M. Šachovskij (a cura di), *Kul'turnoe nasledie rossijskoj emigracii 1917-1949*, I, Moskva 1994, pp. 168-176.
- Svitkov 1932: N. Svitkov, *Masonstvo v ruskoj emigracii*, Paris 1932.
- Tairov 1970: A.Ja. Tairov, *Zapiski režissera. Stat'i, besedy, reči, pis'ma*, Moskva 1970.
- Tairov 1987: A. Tairov, *Teatro liberato. Annotazioni di un regista*, a cura di M. Valli, trad. it. dal tedesco di M. Ciaccio, Urbino 1987 (ed. or. *Zapiski režissera*, Moskva 1921).
- Teige 1982: K. Teige, *Arte e ideologia 1922-1933*, a cura di S. Corduas, traduzioni di S. Corduas, A. D'Amelia e B. Zane, Torino 1982.
- Terapiano 1953: Ju. Terapiano, *Vstreči*, New York 1953.
- Tilgher 1973: A. Tilgher, *Il problema centrale*, Genova 1973.
- Titova 1995: G.V. Titova, *Tvorčeskij teatr i teatral'nyj konstruktivizm*, Sankt-Peterburg 1995.
- Todorov 1993: T. Todorov, *I generi del discorso*, Scandicci 1993.
- Todorov 2003: T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino 2003² (1968¹).
- Tolstoj 1964: L.N. Tolstoj, *Čto takoe iskusstvo?*, in: Id., *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, a cura di N.N. Akopovaja, N.K. Gudzij, N.N. Gusev, M.B. Chrapčenko, XV. *Stat'i ob iskusstve i literature*, Moskva 1964, pp. 44-242.
- Tolstoj 1978: L.N. Tolstoj, *Che cosa è l'arte*, a cura di F. Frassati, Milano 1978 (ed. or. *Čto takoe iskusstvo?* Moskva 1898).
- Tolstoj 1998: A.V. Tolstoj, *Vremja itogov. Chudožestvennyj mir ruskoj emigracii v Pariže v 1920-e i 1930-e gody*, in: A.V. Seregin (a cura di), *Rossijskoe zarubež'e: istorija i sovreemennost'*, Moskva 1998, pp. 70-77.
- Tomaševskij 1990: A. Tomaševskij, *Zametki o dramaturgii Evreinova (Vstupitel'naja stat'ja k republikuemoj p'ese N. Evreinova 'Šagi nemezidy')*, "Sovremennaja dramaturgija", VI, 1990, pp. 208-214.
- Tomaševskij 1993: A. Tomaševskij, *N. Evreinov – regressivnaja metamorfoza avangardistkoj osoby v kontekste emigracii*, in: N.P. Grincer, *Russkij avangard v krugu evropejskoj ku-*

- l'ury. Meždunarodnja konferencija, Moskva 4-7 janvarija 1993, Moskva 1993, p. 188.*
- Ušakov 1940: D.N. Ušakov (a cura di), *Tol'kovyj slovar' russkogo jazyka v IV-ch tomach*, IV, Moskva 1940.
- Utechin 2001: I. Utechin, *Teatral'nost' kak instinkt. Semiotika povedenija v trudach N. Evreinova*, "Teatr", II, 2001, pp. 80-87.
- Vachtangov 1959: E. Vachtangov, *Materialy i stat'i*, Moskva 1959.
- Vachtangov 1984: E. Vachtangov, *Il sistema e l'eccezione. Taccuini, lettere, diari*, a cura di F. Malcovati, trad. it. di F. Gori e M. Guerrini, Firenze 1984.
- Vavilov, Vvedenskij 1952: S.I. Vavilov, B.A. Vvedenskij (a cura di), *Bol'shaja sovjetskaja enciklopedija v 51 tomach*, XV, Moskva 1952².
- Vejdle 1934a : V. Vejdle, *Odinočestvo chudožnika*, "Novyj grad" (Paris), VIII, 1934, pp. 52-62.
- Vejdle 1934b : V. Vejdle, *Tezisy o sud'be iskusstva*, "Vstreči", V, 1934, maggio, pp. 206-209.
- Vejdle 1934c: V. Vejdle, *Psichoanaliz i literatura*, "Poslednie novosti", 1934, 4938 (30 settembre), p. 4.
- Vejdle 1935: V. Vejdle, *Mechanizacija besoznatel'nogo*, "Sovremennye zapiski", LVIII, 1935, pp. 461-468.
- Vejdle 1937: V. Vejdle, *Umiranje iskusstva*, Paris 1937.
- Vejdle 2001: V. Vejdle, *Umiranje iskusstva*, Moskva 2001.
- Vejdle 2002: V. Vejdle, *Embriologia poezii. Stat'i po poetike i teorii iskusstva*, a cura di I.A. Dorončenkova, Moskva 2002.
- Vislova 1997: A.V. Vislova, *Na grani igry i žizni (Igra i teatral'nost' v chudožestvennoj žizni Rossii 'serebrjanogo veka')*, "Voprosy filosofii", 1997, 12, pp. 23-38.
- Vitale 1979: S. Vitale, *Šklovskij, testimone di un'epoca. Conversazioni con Serena Vitale*, Roma 1979.
- Vološin 1914: M. Vološin, *Liki tvorčestva*, I, Sankt-Peterburg 1914.
- Vološinov 1977: V.N. Vološinov, *Freudismo*, a cura di G. Mininni, Bari 1977.
- Vološinov 1987: V.N. Vološinov, *Freudianism. A marxist critique*, trad. di I.R. Titunik, Bloomington-Indianapolis 1987 (ed. or. *Frejdizm. Kritičeskij očerk*, Moskva 1927).
- Vološinov 2000: V.N. Vološinov, *Frejdizm. Kritičeskij očerk*, in: M. Bachtin (pod maskoj), *Freidizm. Formal'nyj metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofija Jazyka. Stat'i*, Moskva 2000, pp. 95-194.

- Vostrova 2010: G.A. Vostrova, *'Instinkt teatral'nosti' N. Evreinova: ot teatralizacii žizni k teatroterapii*, in: N.T. Popova (a cura di), *Iskusstvo kak tvorčestvo social'nosti i problemy sociokul'turnoj rehabilitacii: sb. Stat'ej po materialam meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii, Inst. Filosofii RAN*, Moskva 2010, pp. 38-46.
- Vostrova 2011: G.A. Vostrova, *Filosofia teatra: koncepcija i struktura učebnoj discipliny*, in: A.V. Kostina, V.A. Lukov (a cura di), *Obrazovanie dlja XXI veka: VIII Meždunarodnaja naučaja konferencija, Moskva 17-19 nojabrja 2011: doklady i materialy*, II, Moskva 2011, pp. 46-54.
- Vostrova 2012: G. A. Vostrova, *U istokov teatral'noj antropologii: N.N. Evreinov*, "Znanie. Ponimanie. Umenie", 2012, 4, pp. 185-192.
- Zelinskij 2008: S.A. Zelinskij, *Manipuljacii massami i psichoanaliz*, Sankt-Peterburg 2008.
- Zingerman 2003: B.I. Zingerman, *Čelovek v menjajuščemsja mire*, in: V.V. Ivanov (a cura di), *Mnemozina. Teatr XX-ogo veka. Zakonomernosti, razvitija*, Moskva 2003, pp. 13-29.
- Zločevskaja 2008a: A.V. Zločevskaja, *P'esa N. Evreinova 'Šagi nemezidy': istorija kak djavol'skaja fantasmagorija*, in: *Russkoe zarubež'e – duhovnyj i kul'turnyj fenomen*, II, Moskva 2008, pp. 171-176.
- Zločevskaja 2008b: A.V. Zločevskaja, *Žanrovyy paradoks p'esy N. Evreinova 'Šagi nemezidy'*, <<http://www.bogoslov.ru/greek/text/325027.html>>.
- Znosko-Borovskij 1925: E.A. Znosko-Borovskij, *Russkij teatr načala XX veka*, Praha 1925.
- Zolotnickij 1976: D.I. Zolotnickij, *Zori teatral'nogo oktjabrja*, Leningrad 1976.

Indice tematico*

- ‘Alterità psico-emotiva’ (*inobytie*), 174, 212, 221, 224, 262.
- Aristotele e la catarsi, 233 n., 236 e n., 244.
- Arte autentica (*čistoe iskusstvo*) secondo Tolstoj, 139 n., 142, 146, 199-200.
- ‘Arte autentica’ (*čistoe iskusstvo*) secondo Evreinov, 162, 189, 194-195, 201, 204, 212, 214, 227, 230, 236.
- ‘Arte della maestria’ (*masterskoe iskusstvo, masterstvo*), 14, 56, 120, 129, 138, 142, 167, 170, 189, 190, 191, 196, 197, 199, 201, 205, 227, 230, 236, 266.
- ‘Arte della teatralità’ o ‘arte teatrale’ (*iskusstvo teatral’noe*), 41, 42, 63, 65, 73, 74, 75, 76, 122, 154, 178, 189, 204, 205 263, 266.
- ‘Arte della super-maestria’ o ‘oltre la maestria’ (*sverch-masterskoe iskusstvo, sverch-masterstvo*), 14, 56, 107 n., 111, 120, 129, 138, 141-142, 162, 163 n., 170-171, 173, 179-180 n., 189-191, 193-195 e n., 196-199, 201, 202, 204, 207-209, 217, 220, 227-228, 230, 245, 246, 250, 266, 275, 277.
- Arte simbolica dei massoni, 126, 127 n., 172 e n., 183-189, 201, 245, 253.
- Bergson e la memoria, 156 n., 180, 217-220.
- ‘Contenuto’ (*soderžanie*), 143-144, 147-148, 159, 167-168, 170 n., 207-208, 218, 226-231, 234-235, 251, 254, 277, 279.
- Černyševskij e l’arte come ‘surrogato della realtà’, 210-212, 216, 231, 254 n.
- ‘Effetto’ (*vozdėjstvie*), 29, 122, 124 n., 134-136, 163, 172, 181, 218, 234-236, 256-259, 263.
- ‘Eutelismo’, ‘funzione eutelica’ (*evtelizm, evteličeskaja funkcija*), 111, 120, 232, 235-236, 244.
- ‘Forma artistica’ o ‘apparenza formale’ o ‘apparenza sensibile’ (*chudožestvennaja forma*), 170-171 e n., 196, 207-209, 212-213, 215-218, 224, 226-227 e n., 228-230, 231 e n., 234-235, 251, 256, 258, 261, 275, 277, 279.
- Fedorov e l’arte come atto risuscitante, 237 e n., 238 e n., 239-241, 266.
- Freud, la natura dei sogni e la teatralizzazione, 59, 68 e n., 69 e n., 70 e n., 123, 167 n., 186.

* Si indicano tra apici e con versione originale in russo tra parentesi soltanto le categorie del pensiero originali di N. Evreinov.

- ‘Immagini ideali’ (*ideal’nye obrazy*), 121, 179, 182, 210-213, 216-219, 254.
- ‘Istinto di teatralità’ o ‘istinto teatrale’ (*instinkt teatral’nosti*), 11, 27, 31, 32 n., 33 e n., 41 n., 43 n., 55 e n., 62, 67, 69-70, 72-73, 76, 80, 83 e n., 171, 185-187, 189, 217, 266.
- ‘Istinto di trasfigurazione’ (*instinkt preobraženija*), 22 n., 62, 66, 72-73, 76, 183 n., 185, 186 n., 187-188, 208, 216, 258 e n., 262.
- ‘Io archetipico’ (*iskonnoe Ja*), 14, 42, 66, 120, 127, 129, 162, 170-175, 179-189, 196, 198, 200-202, 207-210, 212-224 e n., 225, 235-236, 239, 241-242, 244, 251-252, 254, 260, 266-267, 275, 279.
- Jung e l’inconscio collettivo, 120-121, 174-175, 178, 181-182, 187, 221 e n., 223 n., 266-267.
- Massoneria ed emigrazione, 11, 14, 31 n., 34, 81, 95 e n., 96 e n., 97 n., 103 e n., 194 e n., 105-106, 125 e n., 127 n., 172 n., 245, 268-269.
- ‘Monodramma’ (*monodrama*), 68, 69 n., 76, 107, 114, 189, 260.
- Negazione dell’ethos nell’arte in Evreinov, 42, 66-67, 182-183, 201-202, 213, 236.
- Naturalismo scenico, 19 e n., 20 n., 24 n., 45 n., 46 e n., 47 n., 50 n., 58 n., 51, 73, 77 n.
- Nietzsche e la concezione amoralistica dell’arte, 64-47.
- ‘Pars pro toto’ (*čast’ vmesto celogo*), 171 n., 207, 228-230, 235, 247, 251-252 n., 253.
- Prime teorie teatrali di Evreinov, 37-63, 65-68, 72-85.
- ‘Principio di compensazione’ (*princip bezuščerbnosti*), 251-253.
- Schopenhauer e la ‘volontà di vivere’, 62, 63 e n., 68, 75, 170,
- ‘Semplificazione’ (*semplifikacija*), 42, 45 n., 51 e n., 54, 62.
- ‘Semplificazione espressiva’ (*vyrazitel’naja semplifikacija*), 188, 201, 208-209, 213 n., 226, 246-257.
- ‘Specifico’ dell’arte (*specifikum*): 14, 42, 80, 111, 121, 126-127, 129, 136, 139, 143, 147-149, 151-152 e n., 153, 162, 167, 169, 182, 192, 197-198, 201, 207-210, 225-232, 234, 236, 238, 241, 246-247, 263, 267.
- ‘Suggestioni arcaiche’ (*vnušenija iskonnye*), 135-137, 141, 199 n., 222.
- ‘Suggestioni involontarie’ o ‘suggestioni indotte’ (*vnušenija nevol’nye*), 135, 152 n., 171.
- Šklovskij e lo straniamento, 73 n., 116 n., 132 n., 155 n., 158 e n., 159, 256 e n., 258 n..
- ‘Teatralità’ (*teatral’nost’*), 11-13, 19, 20 n., 21 n., 22 e n., 23, 27 e n., 28 e n., 29 e n., 31, 32 n., 33, 35 n., 41-42, 44, 51-52, 53 e n., 55 e n., 57 n., 61 n., 62-63 e n., 64 n., 65-68, 69 n., 70, 72-77 e n., 78 n., 79-80, 82, 83 e n., 118, 153, 171, 178, 185, 186 e n., 187, 193 e n., 204-205, 226, 244-247, 249, 251 n., 254-256 e n., 257-258, 259 n., 260 n., 261-263, 265-267, 269.
- ‘Teatralizzazione’ o ‘metodo del teatro’ (*teatralizacija, metod teatra, metod teatralizacii*), 13, 21 n., 22 n., 25, 29, 31, 42 e n., 43 n., 44, 56, 58, 62, 66 e n., 68, 69 n., 70, 72-73, 74 n., 75-76, 77 n., 79, 81 n., 82, 84 e n., 85, 91, 99 n., 112, 178, 186-188, 198 n., 208-209, 236, 244, 246, 253-254 n., 255, 256 e n., 257-260 e n., 261-263 e n., 265, 267.
- Teatro della crudeltà, 39-40 e n., 41, 43, 146, 183, 234, 243 e n.,
- Teatro medievale, 40, 45, 49, 53 e n., 54, 55 e n., 98, 99 e n., 105, 225, 288.

- Teorie simboliste sul teatro, 19, 35 n., 40, 45 e n., 46 n., 47 e n., 51 e n., 52-53, 61 n., 64 e n., 65 n.
- Tolstoj e il rapporto tra arte e coscienza religiosa, 48, 121 n., 123, 139 e n., 140, 146 e n., 149 e n., 161 n., 198-200, 267.
- ‘Trasfigurazione’ (*preobraženie*), 29 n., 60, 62, 66, 69 n., 74 e n., 75-76, 116 n., 132 n., 146, 158 e n., 178, 183 e n., 185, 244, 246, 254 n., 255, 257-261, 263.
- Vejdle e la concezione dell’arte e dell’estetica, 118 e n., 131, 137 e n., 141, 147 e n., 150, 163 e n., 164, 166-168, 202-204, 231-232, 241-242, 269.

Abstract

The Aesthetic Thought of Nikolaj Nikolaevič Evreinov from Theatricality to the ‘Poetics of Revelation’

This research presents an analysis of the aesthetic thought of the director, playwright, theater theorist and historian, philosopher and art theorist Nikolaj Nikolaevič Evreinov (1879-1953), based on a comprehensive study of his artistic and philosophical-theoretical legacy, especially with reference to his critical work during his émigré years in Paris (1927-1953). My intent is to reconstruct the link between Evreinov’s theoretical work, formulated in the pre-Revolution era, and his treatise *The Revelation of Art* (*Otkrovenie iskusstva*), written in Paris in the 1930’s and recently published in the original Russian in St. Petersburg in a critical edition edited by myself (see Evreinov 2012). *Otkrovenie iskusstva* was for Evreinov a kind of intellectual testament. This work, however disorganized, should be considered the *summa* of his aesthetic concepts, as the destination of a troubled path of research begun as far back as 1908, in the midst of the modernist movement, with the publication of his manifesto-study *The Apology of Theatricality* (*Apologija Teatral’nosti*). This volume is divided into two parts: the first presents Evreinov as a director and theoretician of theater, while the second, with a more markedly philosophical approach, examines his ‘poetics of revelation,’ the conceptual essence and interpretive horizon of his aesthetic thought, considered here at last in its entirety and complexity.

The first part of the book presents an overview of Evreinov’s critical fortune in Russia and in the West from the 1910’s to the present. Subsequently, his artistic personality is placed in the cultural context of the first two decades of twentieth-century Russian theater. Hence I recount the key moments of his education and the first lines of development of his thought (concerning the relationships between norm and transgression in art, violence and theater), the key thematic nuclei that mark his theoretical production during his Russian period, condensed into his two major works: *The Theater as Such* (*Teatr kak takovoj*, 1912) and *The Theatre for Oneself* (*Teatr dlja sebja*, 1915-1917). After covering the basic stages of Evreinov’s career as a theorist and director in his homeland, I provide a complete reconstruction of his activities abroad, which I have subdivided into two phases (1925-1927 and 1927-1953). Evreinov’s theoretical production is thus presented by contextualizing *Revelation of Art* in the overall framework of his oeuvre.

The second part of the book presents a formal and conceptual analysis of Evreinov's major text, *Otkrovenie iskusstva*, marking the special relationship the author had with his country of origin and its more recent cultural tradition. Herein his tacit models of reference are revealed (Tolstoj's *What Is Art?*), and his possible relationships, connections and derivations with respect to the various schools of critical method: formalism and especially Viktor Šklovskij, sociological criticism of Marxist inspiration, Freudianism and its reception in the Russian milieu of the 1920's. The comparison with the first period of theoretical thought that Evreinov devoted to the theater is here adopted as a basic methodological key, although every kind of influence is taken into account, including his involvement in the Russian Masonic movement of his fellow émigrés in Paris. After having provided a formal-typological analysis of the text, I illustrate in chapter four the cardinal points of his system of thought, focusing on his 'archetypal I' (*iskonnoe Ja*) and the dyad 'art of mastery'-'art of super-mastery' (*masterstvo – sverch-masterstvo*) by comparing Evreinov's ideas with those of authors who were his contemporaries (in particular Vladimir Vejdle, Nikolaj Berdjajev, Henri Bergson, Georgij Fedotov), or by placing them in relation with the general elements of Masonic moral philosophy. The fifth and final chapter deals with the last part of what according to Evreinov is the path that leads to true artistic revelation. I show here how the author developed a new interpretive theory of normative type that led to a thoroughly original concept of theatricality (*teatral'nost'*) as a specific method of artistic creation based on visual effectiveness.

The end of this multifaceted analysis reveals that my reflection on Evreinov's theater, by which he is now known to critics, was from the very start an incursion into the realm of the psychology of art as such. In fact this is the absolute uniqueness and complexity of the *Revelation of Art* in the context of Evreinov's aesthetic thought: a sweeping, original theory of art, an important document, till recent years neglected, of a historical segment of Russian émigré culture. His treatise, however, is also the supreme result of the reinterpretation he made as an *émigré*, a Mason (and in this special sense 're-educated'), of a meaningful part of the tradition of Russian aesthetic thought and especially of himself as an anarchic, passionate apologist of theater in life. In this sense, this work represents a summation of the studies and research he carried out over a lifetime, which encloses and reorganizes into a system all the ideas he expressed in his decades-long career as a theoretical provocateur and interpreter of culture.

The Revelation of Art is thus the most eloquent proof of the enlargement of Evreinov's disciplinary research horizons, in which this multifaceted figure can be more properly placed, no longer identified solely with the disciplinary realm of the history of theater (theory, directing, dramaturgy), but making his way into the history of culture, the history of thought and criticism.

The main focus of this research regards the figure of Nikolaj Evreinov in the 1930's, but it also touches on various disciplines, taking into account elements of textual analysis, the history of the Russian theater, the theory of

theater and of symbolic forms in general, and the history of Russian thought and criticism. This without losing sight, in the background, of the intellectual history of the first wave of Russian émigrés (1917-1939), and primarily some phases of the debate on art held in the Russian press published in Paris and some data and documents relating to the history of the Russian Masonic lodges in the Paris of the 1930's.

BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

1. Nicoletta Marcialis, *Introduzione alla lingua paleoslava*, 2005
2. Ettore Gherbezza, *Dei delitti e delle pene nella traduzione di Michail M. Ščerbatov*, 2007
3. Gabriele Mazzitelli, *Slavica biblioteconomica*, 2007
4. Maria Grazia Bartolini, Giovanna Brogi Bercoff (a cura di), *Kiev e Leopoli: il "testo" culturale*, 2007
5. Maria Bidovec, *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in Die Ehre Dess Hertzogthums Crain di J.W. Valvasor*, 2008
6. Maria Cristina Bragone, *Alfavitari radi učenija malych detej. Un abbecedario nella Russia del Seicento*, 2008
7. Alberto Alberti, Stefano Garzonio, Nicoletta Marcialis, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti (Ohrid, 10-16 settembre 2008)*, 2008
8. Maria Di Salvo, Giovanna Moracci, Giovanna Siedina (a cura di), *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, 2008
9. Francesca Romoli, *Predicatori nelle terre slavo-orientali (XI-XIII sec.). Retorica e strategie comunicative*, 2009
10. Maria Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, 2009
11. Maria Chiara Ferro, *Santità e agiografia al femminile. Forme letterarie, tipologie e modelli nel mondo slavo orientale (X-XVII sec.)*, 2010
12. Evel Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, 2010
13. Maria Grazia Bartolini, *"Introspece mare pectoris tui". Ascendenze neoplatoniche nella produzione dialogica di H.S. Skovoroda (1722-1794)*, 2010
14. Alberto Alberti, *Ivan Aleksandăr (1331-1371). Splendore e tramonto del secondo impero bulgaro*, 2010
15. Paola Pinelli (a cura di), *Firenze e Dubrovnik all'epoca di Marino Darsa (1508-1567). Atti della giornata di studi – Firenze, 31 gennaio 2009*, 2010
16. Francesco Caccamo, Pavel Helan, Massimo Tria (a cura di), *Primavera di Praga, risveglio europeo*, 2011
17. Maria Di Salvo, *Italia, Russia e mondo slavo. Studi filologici e letterari*, 2011
18. Massimo Tria, *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa. Avanguardia, utopia e lotta politica*, 2012
19. Marcello Garzaniti, Alberto Alberti, Monica Perotto, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi italiani al XV Congresso Internazionale degli Slavisti (Minsk, 20-27 agosto 2013)*, 2013
20. Persida Lazarević Di Giacomo, Sanja Roić (a cura di), *Cronotopi slavi. Studi in onore di Marija Mitrović*, 2013
21. Danilo Facca, Valentina Lepri (a cura di), *Polish Culture in the Renaissance*, 2013

22. Giovanna Moracci, Alberto Alberti (a cura di), *Linee di confine. Separazioni e processi di integrazione nello spazio culturale slavo*, 2013
23. Marina Ciccarini, Nicoletta Marcialis, Giorgio Ziffer (a cura di), *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, 2014
24. Anna Bonola, Paola Cotta Ramusino, Liana Goletiani (a cura di), *Studi italiani di linguistica slava. Strutture, uso e acquisizione*, 2014
25. Giovanna Siedina (a cura di), *Latinitas in the Polish Crown and the Grand Duchy of Lithuania. Its Impact on the Development of Identities*, 2014
26. Alberto Alberti, Marcello Garzaniti, Stefano Garzonio (a cura di), *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti (Ljubljana, 15-21 agosto 2003)*, 2014
27. Maria Zalambani, *L'istituzione del matrimonio in Tolstoj. Felicità familiare, Anna Karenina, La sonata a Kreutzer*, 2015
28. Sara Dickinson, Laura Salmon (a cura di), *Melancholic Identities, Toska and Reflective Nostalgia. Case Studies from Russian and Russian-Jewish Culture*, 2015
29. Luigi Magarotto, *La conquista del Caucaso nella letteratura russa dell'Ottocento. Puškin, Lermontov, Tolstoj*, 2015