

# All'origine del modernismo teatrale ucraino: appunti su Les' Kurbas

Erica Faccioli

◇ eSamizdat 2007 (V) 3, pp. 203-214 ◇

## I. LA PRIMAVERA CULTURALE UCRAINA: UNA STORIA SENZA STORIA

*Oggi, l'unico punto fermo è che tutto si muove.*  
(Michail Gorbačëv)

L'IMMAGINE dello sguardo vitreo e lungimirante di Aleksandr Stepanovič (Les') Kurbas (1887-1937) si è impressa indelebilmente sulla storia del teatro e della cultura ucraina. La sua parabola intellettuale si è stagliata, con tutto il suo originale e disinibito internazionalismo culturale, sullo sfondo del variegato e controverso periodo della sovietizzazione della cultura ucraina prima e, in seguito, del suo sviluppo, aprendo varchi inaspettati.

Il fatto che egli sia per noi, per la storiografia teatrale europea, uno dei tanti intellettuali e maestri "senza nome", evidenzia la visione "moscocentrica", filorussa e limitatamente sovietica che caratterizza la conoscenza del teatro dell'area slava. L'epoca della destrutturazione comunista ha dato però vita al riemergere di tante identità nazionali e linguistiche che necessitano di una individuazione storica in grado di restituirne l'origine e lo sviluppo. Se l'ambito letterario pian piano riaffiora divenendo patrimonio degli studiosi<sup>1</sup>, sebbene ancora in ambienti circoscritti, per la sfera artistica la notte si presenta ancora lunga e piena di pericoli.

Proprio all'interno di un contesto che tende sempre più ad aprirsi e a presentarsi attraverso eventi caratterizzati da una nuova internazionalità (come ad esempio i festival teatrali), la trascuratezza storiografica rispetto a certe realtà storico-artistiche, determinata dagli stessi eventi storici prima e, poi, da una mancata possibilità (o volontà) di "produrre" scrittura della storia, ha portato

a una situazione lacunosa in merito a importanti momenti creativi, come quello della ricerca di Les' Kurbas per il contesto ucraino.

In seguito alla dissoluzione dell'Urss, l'Ucraina ha prodotto interessanti e utili studi storico-critici sul teatro caratterizzati da una diversa impostazione rispetto al passato<sup>2</sup>; per contro in Europa una ricostruzione storica del teatro ucraino rimane ancora lontana<sup>3</sup> e i suoi protagonisti si perdono nelle nebbie di approcci non sempre consoni.

Così Les' Kurbas, intellettuale originale e poliglotta, padre riconosciuto del modernismo ucraino, pur rientrando a pieno titolo nel novero dei riformatori più onorati dell'arte teatrale, non ha ancora attirato l'attenzione degli storici del teatro italiani. Eppure, alla sua filosofia estetica è stato riconosciuto un grande valore: la sua ricerca multiforme, polifunzionale e caratterizzata da un forte orientamento internazionale gli è valsa un posto di primo piano nella storia del teatro sovietico, accanto a Mejerchol'd e a Vachtangov.

<sup>1</sup> Si veda il volume: O. Pachlovska, *Civiltà letteraria ucraina*, Roma 1998, dove viene proposto "il primo tentativo di presentare in Occidente il continuum della storia della letteratura ucraina dalle origini alla modernità" (p. 25).

<sup>2</sup> Si veda O.B. Krasil'nikova, *Istoriya ukrajn'kogo teatru XX storiccja*, Kyjiv 1999; N. Kornienko, *Ukrajins'kyj teatr u peredden' tret'ogo tysjacollittja. Poščuk (Kartyny svity. Cinnisti orientaciji. Mova. Prozgoz)*, Kyjiv 2000; M. Popovič, *Naris istoriji kul'tury Ukrajiny*, Kyjiv 2001; L.S. Tanjuk, *Slovo, teatr, žyttja*, I-III, Kyjiv 2003.

<sup>3</sup> Se si escludono l'articolo dedicato a Kurbas di O. Mandzukova-Camel, "Les' Kurbas créateur du théâtre moderne ukrainien", *Revue des études slaves*, 2001 (LXXIII), 1, pp. 167-184, alcuni cenni storici sul teatro ucraino presenti nel mio libro, E. Faccioli, *Nikolaj Michajlovič Foregger (1892-1939). Dal simbolismo al realismo socialista*, Roma 2007, e una prima ricognizione storica teatrale in un mio articolo in corso di pubblicazione, Idem, "Le théâtre ukrainien: traditions et originalité au regard des tendances géopolitiques", *Chroniques Slaves*, 2007, 3, si può dire che un interesse organico per quest'ambito è presente soprattutto in area americana: Y. Hirniak, *Birth and Death of the Modern Ukrainian Theaters*, in *Soviet Theaters 1917-1941: A collection of articles*, New York 1954; I. Makaryk, *Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics*, Toronto 2004.

## II. IL MOLODYJ TEATR: UN TEATRO UNIVERSALE

*Se esiste Les' Kurbas – esiste il teatro ucraino. Esiste il teatro.*  
(Nelli Kornienko)

Les' Kurbas sembra avere un destino segnato in quanto figlio d'arte: il padre Stepan Kurbas, era uno degli attori più interessanti della Galizia, noto con lo pseudonimo di Stepan Janovič, e la madre, Vanda Adol'fovna, una donna colta e di larghe vedute.

I presupposti dei discorsi filosofico-estetici sviluppati da Kurbas vanno cercati però nella sua formazione europea, svoltasi perlopiù alla Facoltà di storia e filosofia dell'università di Vienna: tali premesse culturali troveranno spazio e s'inseriranno a pieno titolo nell'ansia di rinnovamento della nuova Repubblica socialista sovietica ucraina.

Durante gli anni di formazione universitaria, Kurbas sviluppa quel respiro ampio, pluridisciplinare e internazionale, che renderà il suo operato estetico ricco di riflessioni affatto originali, rispetto a un contesto teatrale, quello ucraino, in perenne ricerca d'equilibrio tra una tradizione folcloristica preesistente, un substrato estetico derivato dal naturalismo e una forza compulsiva atta alla creazione di una cultura sovietica, certamente anche teatrale.

Già da studente Kurbas si misura con gli stili letterari europei, pubblicando, con lo pseudonimo di Zenon Myslevič, novelle redatte secondo vari stili; nel frattempo si forma su Schopenhauer, Schnitzler e Nietzsche, non mancando di seguire seminari di teologia e teosofia. Si concentra sulla letteratura e sulla drammaturgia mondiale, spaziando da Plauto e Terenzio a Shakespeare, dedicandosi anche al Māhābhārata e al Rāmāyana. Inoltre, mentre studia lo slavo antico e il sanscrito (coltiverà lo studio delle lingue fino ad arrivare a padroneggiarne dieci), approfondisce religione, occultismo, astrologia e kabala.

Al rientro in Ucraina, nel 1909, Kurbas si inserisce in diversi contesti teatrali come giovane attore: prima entra nella compagnia di Gnat Chotkevič, poi fa un'esperienza al teatro di Leopoli Rus'ka Besida, infine lavora al teatro di Sadovskij.

Nel 1916 apre i battenti del suo primo teatro-studio a Kiev: si tratta del Molodyj teatr<sup>4</sup> [Teatro Giovane],

<sup>4</sup> Nel testo verranno citati tutti i termini in ucraino (nei testi russi

attivo fino al 1919. Kurbas ricorderà in seguito con innata consapevolezza quel periodo:

Ricordo le nostre prime riunioni. Fu durante la primavera, un anno prima della rivoluzione [...] Personalmente credo che in quel giorno indimenticabile, in quella muta commovente, in quegli occhi splendenti e calmi, stava nascendo il nuovo teatro ucraino<sup>5</sup>.

Fin dall'inizio la posizione di Kurbas dimostra di essere unica nel complesso e contraddittorio panorama di quegli anni. Stiamo parlando di un periodo storico estremamente difficile, dove il teatro tenta di resistere a prese di potere sanguinarie, risentendo fortemente della guerra polacco-ucraina, del conflitto mondiale, e di un assalto al governo che viene tragicamente conteso tra l'etnomanato di Skoropadskij, Petljura, i bolscevichi e i bianchi.

Prima della rivoluzione d'ottobre il teatro ucraino correva lungo un declivio caratterizzato da una natura commerciale e non estetica che condizionava sempre più anche la qualità della recitazione<sup>6</sup>. Il teatro di M.K. Sadovskij, oltre ad essere il primo teatro stabile ucraino, emerge come l'unica realtà qualitativamente valida di Kiev e del paese, riunendo intorno a sé le migliori forze del tempo e custodendo con successo le ricche tradizioni derivanti dal naturalismo ucraino. Da questa formazione uscirono attori del calibro di M. Zan'koveckaja, G. Zatyckevič-Karpinskaja, L. Linickaj, I. Marjanenko, M. Litvinenko, S. Tobilevič, solo per citare alcuni tra i migliori artisti che calcarono anche in seguito la scena ucraina. Nonostante il teatro di Sadovskij, fondato nel 1907, sia stato attivo per soli 12 anni, esso ha costituito un'ottima fucina per le forze teatrali successive, pronte a misurarsi con un repertorio internazionale.

Diversamente, la compagnia Unione degli artisti ucraini, retta da Marjanenko, e dove lavorarono molti degli attori già presenti nella compagnia di Sadovskij (come M. Zan'koveckaja, P. Saksaganskij, L. Linickaja), si concentrava sul repertorio ucraino. Entrambe queste formazioni risentirono fortemente degli squilibri portati dalla Prima guerra mondiale, cedendo spesso a un repertorio di scarsa qualità.

naturalmente si troverebbe invece Molodoy Teatr).

<sup>5</sup> N. Kornienko, *Režisserskoe iskusstvo Lesja Kurbasa. Rekonstrukcija (1887-1937)*, Kiev 2005, pp. 26-27.

<sup>6</sup> Si veda D. Antonovič, *Trista rokiv ukrajins'kogo teatru (1619-1919)*, L'viv 2001.

Solo dopo la rivoluzione, e con la formazione del governo sovietico ucraino, si diede vita a una consistente riorganizzazione della vita teatrale, sottoposta al Comitato teatrale ucraino<sup>7</sup>. In questo contesto vennero istituiti numerosi corsi teatrali, in particolare a Kiev, dove fu fondata una scuola con pedagoghi di eccellente livello, come V. Vasil'ko, V. Sladkovec, L. Gakkebušč.

L'intera organizzazione della vita teatrale, compresa la scelta del repertorio, passava attraverso la valutazione del Comitato teatrale che raggiungeva, tramite un'intensa azione capillare, tutte le città ucraine.

Il consiglio figurava a capo di due rilevanti realtà come il Teatro dei lavoratori e il Teatro ambulante statale, dove spiccavano i nomi di V. Vasil'ko, D. Antonovič, V. Čistjakova, G. Babiivna, P. Dolina, L. Gakkebušč.

Tuttavia questa macchina organizzativa subì gravi contraccolpi durante la guerra civile: nelle città dominate dai bianchi si andavano sempre più sviluppando attività nazionaliste e di stampo borghese, e nel caos causato dall'instabilità politica molti teatri chiusero i battenti lasciando il posto a varietà e cabaret.

In seguito, quando la situazione tornò a una certa stabilità, fu l'epoca dei decreti a determinare nuove direttive orientate alla nazionalizzazione dei teatri: nel 1919 il Teatro drammatico statale venne ribattezzato Primo teatro della Repubblica socialista sovietica ucraina Ševčenko; il Teatro Solovcov, Secondo teatro della Repubblica socialista sovietica ucraina Lenin; il Teatro Gorodskij, Opera dell'Urss, e così via. Tutti i teatri furono inoltre sottoposti alla supervisione del regista K. Mardžanišvili (Mardžanov)<sup>8</sup>.

Diverse furono le realtà teatrali sorte in questo periodo e riconosciute dal nuovo governo: tra queste compare anche il Molodyj teatr di Les' Kurbas, sebbene esso trovi origine nelle riunioni che i giovani artisti avevano

organizzato fin da un anno prima della rivoluzione. Il gruppo era formato da attori provenienti dalla scuola drammatica o da altri teatri; v'era un collegio di registi formato da G. Jura, V. Vasil'ev, S. Semdor, S. Bondarčuk, con a capo Kurbas. La compagnia si concentrò da subito su questioni di grande attualità per la scena ucraina, avviando una sostanziale riflessione sulla strada da intraprendere rispetto ai diversi orientamenti in atto. Fu generata una visione del tutto originale che si rispecchiava nel programma del Molodyj teatr: i componenti del gruppo desideravano dar vita a un teatro ucraino di natura culturale internazionale.

Nei piani di Kurbas vi era la volontà di superare il naturalismo tradizionale e i tratti "provinciali" delle scene ucraine, aspirando a una sperimentazione che trovasse origine nella cultura extra ucraina ed extra russa; si tratta di un progetto eccezionale per lo stato delle scene ucraine, innovativo, di portata straordinaria.

Tale progetto è presente fin da subito nei precetti del gruppo del Molodyj teatr, e viene messo nero su bianco nello statuto della compagnia:

Il Molodyj teatr di Kiev ha lo scopo di creare e di portare nella vita una forma di arte teatrale dove possa svilupparsi l'individualità creativa di una nuova generazione di attori – non attraverso l'ucrainofilia, ma tramite un carattere europeo in forma nazionale che, rompendo con la banalità della tradizione del teatro ucraino, possa dar vita a nuovi valori tanto nell'arte del teatro in generale, quanto nell'arte dell'attore in particolare<sup>9</sup>.

Kurbas già a quel tempo dimostrava di avere una precisa posizione rispetto al realismo, sul quale non esitava a esprimere aspre critiche:

Il realismo, perfino non compiuto, è il fenomeno più antiartistico dei nostri giorni, esso si è imposto completamente sul teatro e ha paralizzato la passione nel suo impeto creativo. Gli attori, ovvero la massa mediocre degli attori, da esso hanno tratto vantaggio<sup>10</sup>.

Il termine realismo aveva allora il significato di rappresentazione derivata dal naturalismo, e contro la cristallizzazione di questa forma Kurbas propose un lavoro di ricerca derivante dal simbolismo e dall'espressionismo. Tuttavia, non tutti i componenti del Molodyj teatr furono in linea con le scelte del regista: alcuni infatti tornarono a gravitare intorno al discorso estetico del Mcht e allo psicologismo, come fece G. Jura, che sarà presto a capo del Teatro Franko (attivo dal 1917).

<sup>7</sup> Il Comitato teatrale faceva parte dell'Unione delle arti, creata a sua volta dal Comitato popolare nel 1919.

<sup>8</sup> Non ci è qui possibile soffermarci sulle forme di *agitprop* [la propaganda di agitazione] sviluppatesi nel periodo post-rivoluzionario. Molti attori furono infatti impegnati nei *koncert-miting*, eventi che si tenevano tanto nei club quanto nelle piazze. Questi fenomeni spettacolari si dividevano solitamente in due parti: una prima parte politica che lasciava spazio ai conferenzieri, e una seconda parte artistica con concerti e spettacoli. In genere si sviluppava una tematica politica legata alla Repubblica socialista sovietica ucraina, e l'evento era annunciato dalle pagine della rivista Teatr. Si veda, *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach*, Moskva 1966, I, pp. 218-223.

<sup>9</sup> Si veda N. Kornienko, *Režisserskoe iskusstvo*, op. cit., p. 34.

<sup>10</sup> Ivi, p. 35.

Poiché non abbiamo la possibilità di soffermarci sul repertorio completo del Molodyj teatr, prendiamo in esame almeno il primo spettacolo che aprì la stagione, *Edipo re*, per considerare quei criteri generali della messinscena che permettono di riflettere su alcune sostanziali scelte estetiche del regista.

Con *Edipo re* ci imbattiamo precocemente in un concetto che resterà per Kurbas fondamentale. Nello spettacolo, il regista cercò di mettere in atto la teoria della *peretvorenija* [trasformazione, trasfigurazione], ovvero di attuare una traslazione dello stato psicologico del personaggio al piano del movimento espressivo-simbolico. La concezione di Kurbas prevedeva per il teatro un misurato dosaggio di razionalità e intuizione: tale approccio mirava a racchiudere la suggestione emozionale nel piano di un procedimento intellettuale. Kurbas aveva in progetto di giungere alla creazione di un teatro “di azione e di riflessione”.

Per mettere in atto questo processo, il regista si avvale sempre della collaborazione di scenografi e musicisti di alto livello. La scenografia di *Edipo re* fu curata da A. Petrickij che assecondò incondizionatamente le intenzioni del regista: a Kurbas non interessava una ricostruzione del mondo antico, quanto piuttosto donare al pubblico un ambito temporale attraverso una forte suggestione. La scenografia ideata da Petrickij fu la prima a carattere volumetrico-tridimensionale per il teatro ucraino, dove l'antichità venne rievocata attraverso stralci di decorazioni architettoniche<sup>11</sup>.

La messinscena dell'*Edipo* di Kurbas è da considerarsi sia come prima attuazione del programma estetico del suo teatro, ma, ampliando lo sguardo, anche come uno dei primi tentativi di studio dei classici in stile indipendente dall'epoca. Il regista, interprete sulla scena nel ruolo di Edipo, non lavorò a una ricostruzione filologica della tragedia, né tanto meno richiese una restituzione storica in senso scenografico; si occupò piuttosto dell'opportunità di rendere, attraverso un uso dosato e concertato di tutti gli elementi teatrali (recitazione, scenografia, musica), un'idea figurativa della tragedia che potesse giungere al pubblico come pura sensazione e intuizione. Per far ciò, Kurbas richiese agli attori una recitazione sintetica, che raggiungesse il massimo dell'e-

spressività grazie all'uso di tutte le risorse tecniche (voce, mimica e plastica), al fine di una resa emozionale.

Il Molodyj teatr fu innanzitutto una scuola per l'attore: lo studio si concentrava sul lavoro psicofisico e su un costante interesse per le più svariate tecniche che gli allievi erano invitati a studiare. Questa modalità di lavoro scenico rappresentava una novità assoluta per l'arte recitativa ucraina che non possedeva una tradizione scolastica capace di contemplare la natura professionale dell'attore.

All'inizio del 1919 al Molodyj teatr fu presentato lo spettacolo *Vertep*. Con la preparazione di questa messinscena, Kurbas intendeva misurarsi con le tecniche storicamente riconoscibili del teatro popolare seicentesco. Uno spettacolo-esercizio, dunque, basato sulle risorse tecniche necessarie all'improvvisazione, ma anche l'inizio di una riflessione, per il regista, sul grottesco (derivato dal genere buffo e dal *balagan*). In questo senso lo sguardo di Kurbas, pur rigettando il passato, dimostra di essere in grado di far tesoro di una forma teatrale popolare come il *vertep*, dov'è compresa tutta la maestria necessaria all'arte attoriale.

Se Mejerchol'd volgeva lo sguardo alla commedia dell'arte italiana, Kurbas utilizzava i personaggi più noti della cultura teatrale popolare del suo paese: Zaporozec, ad esempio, figura centrale del *vertep*, dava spunto per una profonda riflessione sul virtuosismo degli attori. Si trattava di interrogarsi e di comprendere a fondo la natura dell'*aktor-remisnyk*, ovvero dell'attore mestierante-artigiano: dai principi che regolavano l'arte teatrale intesa come mestiere, Kurbas rifondò il teatro scavalcando a piè pari l'enfasi e il falso pathos che avevano imbrigliato la recitazione e gli allestimenti naturalisti della quasi totalità della scena ucraina (fatta eccezione del già citato Sadovskij e del suo *entourage*).

Il lavoro pedagogico di Kurbas ha una straordinaria importanza perché darà vita a una nuova generazione di attori: tanto dal Molodyj teatr quanto dal Berezil' uscirono le forze più interessanti del teatro ucraino del Novecento. Con una ventina di spettacoli, il Molodyj teatr fu inoltre l'unico teatro del paese a misurarsi con l'allestimento di opere secondo diversi stili non necessariamente in linea con l'autore, portando una concezione affatto moderna della messinscena.

Kurbas definì in quegli anni la sua idea di attore par-

<sup>11</sup> N. Kornienko, *Režisserskoe iskusstvo*, op. cit., p. 55.

lando di un *rozumnyj arlekin*, ovvero di un “arlecchino intelligente/cosciente”, anche se forse sarebbe più coerente tradurre il termine con “erudito”<sup>12</sup>. Tuttavia il pedagogo mantenne nel suo lavoro di formazione un fine costante: quello di non intaccare mai l'*indyvidual'nist'*, l'individualità dell'attore. Sotto la sua guida si formarono interpreti di vario genere, ognuno secondo il proprio temperamento: tragici come L. Samijlenko, lirici come O. Dobovol'skij, o capaci di dar vita a diversi caratteri, come V. Čistjakova<sup>13</sup>; Kurbas avviava un processo di potenziamento psico-fisico che portava gli allievi a implementare le proprie risorse, senza per questo limitare il carattere dominante della loro personalità. Ecco perché egli stesso definiva col termine di *rozumnyj arlekin* l'idea di interprete che muoveva la sua pedagogia, si trattava sì di un commediante, saturo di mestiere e di maestria come nella commedia dell'arte, un vero artigiano dunque, ma erudito, profondo conoscitore del teatro mondiale. Questo interprete doveva essere in grado di far buon uso della sua erudizione, operando un montaggio degli elementi utili alla composizione della parte, come in un cubismo metaforico.

Grazie al suo costante interesse per l'arte dell'attore, Kurbas rientra a pieno titolo nel novero dei cosiddetti registi-pedagoghi del Novecento. Spesso la critica lo ha definito “rivoluzionario”, tuttavia la valenza politica di questo termine non lo riguarda, poiché si tratta di una modalità rivoluzionaria-riformatrice puramente estetica, pedagogica, artistica.

La visione estetica del regista era segnata da una ambizione contenente un'utopia pari, forse, solo ai romantici o paragonabile alla smisurata impresa di Steiner, in quanto caratterizzata da una visione universale del teatro, o, meglio, dalla volontà di costituire un teatro dai caratteri, appunto, “mondiali” (senza fini politici contingenti). Una sorta di utopia romantica: il suo Molodyj teatr doveva essere un “teatro universalizzato”, ovvero luogo di convivenza dotta ed erudita del teatro di tutto il mondo, con i suoi stili, orientamenti, tecniche, effetti. Il fine perseguito da Kurbas non era di restituire le migliori epoche del teatro, così come era stato per Evreinov e Miklaševskij allo Starinnyj teatr [Antico tea-

tro], ma dar vita a una generazione di uomini dotati di nuova formazione culturale (dunque non solo attori e registi).

Non v'è da stupirsi che con tali premesse il gruppo di collaboratori e attori tanto del Molodyj teatr prima, quanto del Berezil' dopo, costituiranno la migliore generazione di intellettuali ucraini. Come ha rimarcato Nelli Kornienko:

È importante sottolineare che il Molodyj teatr, tanto come orientamento del repertorio, quanto come arte registica e attoriale, ha oltrepassato i limiti dell'antico teatro dei corifei<sup>14</sup> e ha giocato per l'arte scenica post-rivoluzionaria non solo il ruolo di nuova scuola teatrale (dal Molodyj si formarono molti nuovi teatri ucraini), ma è stato anche pioniere di una nuova cultura<sup>15</sup>.

Tuttavia, com'è ovvio, Kurbas scese inizialmente a compromessi per assicurarsi delle entrate, e il suo teatro si dedicò anche al repertorio più gradito al pubblico. Le contraddittorie circostanze politiche non aiutarono a una sostanziale continuità e indirizzarono Kurbas verso scelte obbligate. Ciò accadde quando, nell'aprile del 1919, il Molodyj teatr dovette unirsi al Teatro Ševčenko.

Creato all'epoca del directorato, il Teatro Ševčenko era capeggiato da A. Zagarov, attore e regista di grande esperienza, proveniente dall'Aleksandrivskij e dal Mcht. La fusione delle due compagnie non diede buoni risultati, poiché v'era una discrepanza di fondo nel discorso estetico perseguito dai due collettivi. Kurbas curò una sola regia, dirigendo nel 1920 entrambe le compagnie per la messinscena di *Haidamaki*, il poema di T. Ševčenko che mai, prima d'allora, era stato portato sulla scena.

Kurbas fece sconfinare il poema nella tragedia<sup>16</sup>. I personaggi di *Haidamaki* vennero raggruppati in un coro costituito da cosacchi, contadini, *haidamaki* e da una Polonia simbolica, rappresentata sulla scena da un'attrice; il regista scelse inoltre lo stile della tragedia antica dove sia gli attori dello Ševčenko che i suoi del Molodyj teatr seppero esprimersi con grande naturalezza. L'allestimento portava con sé soluzioni estetiche estremamente originali: diviso il poema in tre scene, queste

<sup>14</sup> Il Teatro dei corifei (Teatr koryfejev in ucraino, Teatr korifeev in russo) si era formato nella seconda metà dell'800 a Elizavetgrad (in seguito Kirovograd) ed era costituito da formazioni fedeli allo spirito nazionale e che intrapresero con successo la professione di attori.

<sup>15</sup> N. Kornienko, *Režisserskoe iskusstvo*, op. cit., p. 15.

<sup>16</sup> Per una descrizione dettagliata si rimanda a Ivi, pp. 99-108.

<sup>12</sup> Ivi, p. 77.

<sup>13</sup> V. Čistjakova (1900-1984) divenne sua moglie ed ebbe per Kurbas un ruolo simile a quello di Z. Rajch per Mejerchol'd.

furono montate attraverso un principio dinamico, dove tutto si sviluppava secondo un ininterrotto discorso filosofico ed etico che volgeva unicamente a un livello simbolico. La critica rispose in modo unanime: Kurbas con *Haidamaki* aveva raggiunto la “sua rivoluzione d’ottobre” e aveva aggiunto pagine fondamentali alla storia del teatro ucraino. Diversi anni dopo, V. Vasil’ko definì “epocale”<sup>17</sup> questa messinscena.

In generale, però, l’esperienza Kurbas-Zagarov non fu positiva, e nella primavera del 1920 i due teatri si separarono definitivamente; Kurbas diede allora vita al Teatro drammatico di Kiev. Non ci è possibile soffermarci su questa breve esperienza, vista la natura transitoria che la caratterizza<sup>18</sup>.

### III. BEREZIL’, LA PRIMAVERA DI KIEV

*L’arte è un metodo di costruzione della vita.*  
(Les’ Kurbas)

Durante la prima metà degli anni Venti, il Teatro Ševčenko ampliò il proprio organico e diversificò il repertorio. Alla drammaturgia ucraina di Ukrainka, Ševčenko e Karpenko-Karyj, si aggiunse la drammaturgia sovietica contemporanea di Kuliš, Sejfullina, Fajko, Erdman, e particolare attenzione fu posta alla letteratura drammatica europea (Molière, Shakespeare, Ibsen). Si può dire che la tendenza del Teatro Ševčenko a misurarsi con nuovi orizzonti, rappresenti un grande momento di risveglio per il teatro ucraino.

Vale la pena di riportare le parole di un noto critico teatrale del tempo, Ju. Meženko, che definisce così la situazione del Teatro Ševčenko e del teatro ucraino dalle pagine del primo numero di *Kalendar’ iskusstv*<sup>19</sup>:

Solo con la rivoluzione il teatro ucraino si è decisamente immerso nel flusso delle forme e delle tradizioni del teatro europeo. Fino al 1917 si era limitato al repertorio etnografico, e sebbene fosse originale e ricco di talento, era conservatore per natura.

Solo la rivoluzione ha smosso il teatro ucraino dall’antiquata posizione della *bytovščina*<sup>20</sup> (non parlo dei tentativi di europeizzazione di Sadovskij, sebbene questi restino semplicemente dei tentativi e non si siano tradotti in altre forme), ed è stato difficile per l’attore ucraino, abituato a indossare stivali, cappelli di astrakan, larghi pantaloni e caftano contadino, vestirsi col chitone greco o con lo smoking europeo. Si è dovuto affrontare un enorme lavoro per abituarsi alla lingua letteraria, ai movimenti culturali, alle intonazioni stilizzate, a tutto ciò che viene richiesto da forme nuove...

La compagnia dello Ševčenko non si è proposta in scena limitandosi ad una sola forma, o attraverso un unico approccio all’azione teatrale. [...] Per questo il teatro Ševčenko non è legato al modello di uno stile, poiché esso raccoglie in sé allo stesso tempo il severo accademismo, il simbolismo indeterminato, la buffonata, e lo stile della tragedia. Questo è il viaggio del teatro ucraino contemporaneo, che solo oggi, sotto i nostri occhi, si allontana dall’etnografia e dalla ricostruzione storica rurale e va verso una cultura comune a tutta l’umanità.

Oltre al Teatro Ševčenko, altre importanti istituzioni teatrali furono il Teatro Franko, fondato nell’anno della rivoluzione, e il Teatro nazionale ucraino.

Il ruolo di direttore del Teatro Franko era stato ricoperto da un uomo di grande talento artistico e organizzativo: G. Jura, ex-allievo di Kurbas. Altri componenti del Molodyj teatr entrarono a far parte di questo teatro, come K. Košcevskij, A. Vatulja, P. Samojlenko, V. Vasil’ev, A. Jurskij. La compagnia era orientata alla conservazione del realismo, delle tradizioni teatrali derivate dal teatro dei corifei e dall’eredità lasciata dai teatri di M. Kropivnickij e di P. Saksaganskij; con questo intento, tra il 1919 e il 1920, la compagnia si recò in *tournee* mettendo in scena opere del repertorio drammatico ucraino classico. Nel primo periodo, a Vinnica (dove il teatro di Jura si era unito a quello di Leopoli), furono allestiti in breve tempo dieci spettacoli che ottennero un certo successo, come *Sueta* [Vanità], *Žitejskoe more* [Il mare della vita] di Karpenko-Karyj e alcuni poemi di Ševčenko.

Dopo un periodo di difficoltà, il Teatro Franko riprese con successo la sua attività attraverso un ricco repertorio che includeva tanto la drammaturgia ucraina (Ševčenko, Ukrainka, Franko, Karpenko-Karyj), quanto i classici internazionali (Molière, Ibsen, Lope De Vega), cui si aggiunsero pièces russo-sovietiche, come *Podžigateli* [Gli istigatori] di Lunačarskij. Le regie di questi allestimenti furono affidate alternativamente a Jura, V. Vasil’ev, A. Bučma, E. Kochanenko, V. Vasil’ko.

<sup>20</sup> S’intende il teatro della pseudoattualità, ovvero legato alla quotidianità spicciola.

<sup>17</sup> In una serata in ricordo di Les’ Kurbas, il 14 marzo 1962, Vasil’ko disse: “Considero la messinscena di *Haidamaki* epocale. Per la prima volta dal tempo dell’avvento del potere sovietico è stato creato un nuovo valore sociale, uno spettacolo rivoluzionario nel pieno significato di questo termine, sia sul piano del contenuto che della forma. Les’ Kurbas ha pronunciato con questo spettacolo una nuova parola nel teatro ucraino sovietico”, Ivi, pp. 107-108.

<sup>18</sup> Per quanto concerne questo teatro, Ivi, pp. 108-118.

<sup>19</sup> Si veda *Istorija*, op. cit., II, pp. 171-172.

In seguito a una fortunata *tournee* a Donbass (bacino del Donež), conclusa con la formazione di una filiale, il Teatro Franko si spostò a Char'kov (dove rimase fino al 1925), allora capitale ucraina. Sebbene il teatro fosse sostenuto da un collegio di registi, Jura, fautore del realismo, fu sempre l'intelletto trainante del gruppo.

Il Teatro nazionale ucraino era invece guidato dall'eccezionale personalità di P. Saksaganskij. Il collettivo trovò posto nella Casa del popolo, dove in precedenza erano stati allestiti gli spettacoli di M. Sadovskij. Il Teatro nazionale aprì i battenti con lo spettacolo *Natal'ka Poltavka*, come simbolo della volontà di Saksaganskij di mettere in scena il repertorio ucraino. Il teatro infatti continuò a proporre allestimenti nazionali, anche se proprio alcuni spettacoli tratti dalla drammaturgia occidentale diedero a Saksaganskij e a B. Romanickij la possibilità di esibire il loro straordinario talento. La critica e le istituzioni si divisero rispetto all'orientamento della compagnia: una parte vedeva il Teatro nazionale come un teatro anacronistico, "museo-etnografico", legato dai principi dell'arte rivoluzionaria; mentre un'altra offriva il suo sostegno, vedendo nel realismo tradizionale di Saksaganskij un vitale prolungamento della tradizione ucraina, in qualche modo necessario alla nazione.

Senza dubbio l'attore fece scuola e attirò a sé grandi interpreti come L. Linickaja, I. Zamyčkovskij, A. Zatyркеvič-Karpinskaja, S. Pan'kivskij. Del Teatro nazionale rimasero memorabili le esibizioni, seppur rare, di M. Zan'koveckaja. E proprio il Teatro Zan'koveckaja raccoglierà l'eredità del Nazionale, dissolto nel 1922 (proprio mentre Kurbas fondava il Berezil') in seguito al ritiro di Saksaganskij.

Il teatro Berezil' assurse in breve tempo al livello dei teatri Ševčenko, Franko e Zan'koveckaja, ovvero delle migliori forze teatrali ucraine. In una parola, entrò nell'olimpo degli dei della scena del Novecento, pur distanziandosene notevolmente per la ricerca sperimentale messa in atto, sostenuta da un progetto di ampio respiro. Nelli Kornienko, studiosa che per anni si è dedicata a Kurbas e al suo teatro, ha spesso parafrasato l'intera esperienza sperimentale del regista in termini di *repeticija majbutn'ogo*, prove del futuro<sup>21</sup>.

Il Berezil' fu fondato a marzo, mese di cui porta il nome (*berezil'*, forma arcaica, o *berezen'*). Nel primo numero della rivista fondata da Kurbas, *Barrykady Teatru* [Barricate teatrali], il regista ha descritto con parole a dir poco cariche d'entusiasmo il significato di questo episodio. Non si tratta infatti semplicemente di un manifesto dove si trovano espressi i principi estetici attraverso cui lavorerà il teatro, poiché il Berezil' si definisce da subito come una libera associazione impegnata secondo un processo culturale aperto sulla contemporaneità: *Mob, Mistec'ke obednannia Berezil'*, appunto Associazione artistica Berezil', è infatti la denominazione completa. L'associazione era formata da diversi "studi": il primo studio era sperimentale, il secondo lavorava alla fondazione di un teatro dell'infanzia per la repubblica, il terzo studio era una filiale del quarto, che in breve tempo, s'identificò col Teatro Berezil'<sup>22</sup>.

Nel 1923 Kurbas riorganizzò la Mob aprendo al suo interno il primo Laboratorio di regia ucraino, definito "una scuola di nuovi registi per il teatro ucraino rivoluzionario" e "un laboratorio sperimentale, dove i futuri registi possano realizzare le proprie ricerche individuali, dove si diano elaborazioni teoriche sulle problematiche della regia e sui sistemi di recitazione degli attori"<sup>23</sup>.

Kurbas diede vita a una vera e propria accademia di arti sceniche che in brevissimo tempo si trasformò in una straordinaria fucina di artisti (registi, attori, scenografi, costumisti)<sup>24</sup>, ma anche storici del teatro e critici. Essendo contro l'accademismo in senso stretto, alla Mob non era ammesso un unico orientamento; i partecipanti erano invitati alla riflessione su complesse problematiche di natura registica e attoriale prese in considerazione da diversi punti di vista, perlopiù immerse nel contesto storico contemporaneo. Per tutta la durata della sua esistenza, il Berezil' fu luogo di studio e discussione su tematiche artistico-estetiche prese in considerazione dal punto di vista storico, psicologico, filosofico, biologico, medico. Non v'è da stupirsi se oggi Les' Kurbas è ritenuto uno dei padri della nuova cultura ucraina novecentesca e contemporanea, e questo al

<sup>22</sup> N. Kornienko, *Režisserskoe iskusstvo*, op. cit., p. 124.

<sup>23</sup> Ivi, p.166

<sup>24</sup> Tra i nomi principali troviamo quelli di Lopatinskij, Ignatovič, Bortnik, Kryg, Volovik, Pigulovič, Magat, Domaščenko, Dechterenko, Čistjakova, Kirnjak, Jura, Bočma, Vasil'ev, Balaban, T'jagno, Skljarenko, Krušel'nickij.

<sup>21</sup> La studiosa ha così intitolato un libro dedicato al regista, N. Kornienko, *Les' Kurbas. Repeticija majbutn'ogo*, Kyjiv 1998.

di là del suo lavoro teatrale, poiché nel complesso disegno progettuale di Kurbas c'era la volontà di attaccare e riformare direttamente i principi che regolano la concezione stessa del mondo. Un progetto ambizioso che si stagliava in un panorama storico per nulla disteso. La stessa rivista, portavoce dell'Associazione Berezil' (la già menzionata *Barrykady teatru*, di cui uscirono cinque numeri), proponeva continui e stimolanti momenti di confronto e riflessione tra l'attività del Berezil' e il suo significato per il teatro ucraino, i suoi rapporti con la cultura teatrale occidentale, e così via; questi articoli e saggi diedero spunto a dibattiti culturali allargati che si ripercossero al di fuori dell'associazione, fino a chiamare in gioco più o meno tutti gli intellettuali del paese.

L'incredibile forza organizzativa di Kurbas non fu mai meno alla spinta creativa: nel corso del tempo egli riuscì a tenere ben salde le briglie e a dominare la situazione. Non solo creò l'associazione e la gestì, ma continuò il lavoro di sperimentazione per la regia e di pedagogia per gli attori, supervisionò le prove delle regie affidate ai suoi giovani collaboratori, perpetuò il lavoro di raccolta del materiale di studio, composto da testi provenienti da ogni parte del mondo messi a disposizione del suo grande *ensemble*: il 13 novembre del 1927 inaugurò il primo museo teatrale ucraino all'interno del Berezil' (nella sua sede di Char'kov). Quest'azione straordinaria fu completata con l'avviamento della stesura di un dizionario di teatro.

Già nel manifesto che annuncia la nascita della Mob, si comprende senza difficoltà tutta l'ambizione che sosteneva il progetto di Kurbas :

Il Berezil' è un movimento, e quando avrà cessato di essere avrà finito di corrispondere al suo nome e interromperà la sua esistenza. È una libera associazione in base a slogan dinamici. È un processo. E non solo per il teatro, per l'arte, ma anche per la cultura, per la vita. Il teatro più di ogni altra cosa è vicino a questo movimento, perché cerca di conferire una forma emozionale alla sua concezione del mondo. Considerando il domani meraviglioso, il Berezil' si dirige verso il futuro, e desidera avvicinare le altrui emozioni e l'altrui coscienza alla propria *Weltanschauung*. Il Berezil' non si limita ad affidare la sua rappresentazione della cultura di domani a una qualche direttiva, sebbene ogni componente dell'associazione abbia il diritto di creare la propria tendenza, efficace per un certo lasso di tempo. [...]  
L'arte del teatro Berezil' è un metodo per la propaganda di idee sociali e artistiche, il delta delle quali è la cultura comunista, ma il procedimento è in eterno cambiamento. Il Berezil' non aspira a dar vita a una cultura comunista contemporanea. O a costruire un teatro comunista dei nostri giorni. Tuttavia accetta al suo interno chi si occupa di tale genere di giochi e la metafisica a ciò legata, poiché anche essi rappresentano un processo.

La questione sta in questo, che il Berezil' semplicemente non sa se il teatro resterà intatto nel futuro. E delega la soluzione di questa questione al corso naturale degli eventi, legata alla differenziazione dei circoli che ne fanno parte. Il Berezil' è interessato più all'oggi, per la totalità del domani. Non teme gli errori. È un movimento. E il movimento è un principio universale. Il Berezil' è fermamente situato nella piattaforma dell'Ottobre. Esso ha riunito solo coloro che nel proletariato vedono una forza reale, nelle mani della quale si trova la soluzione del problema più importante.

Non è un indirizzo artistico, sebbene come teatro proviene da una scuola. Proviene solamente. E questo è un caso. In esso possono convivere intuitivi e intellettuali, costruttivisti ed espressionisti, sostenitori dell'ideologia del *proletkul't* ed eccentrici. In esso non vi deve essere solo acqua stagnante. Tutte le strade portano in una, se sono strade e non vicoli ciechi. Per questo il Berezil' è contrario all'accademia, all'eccessivo estetismo e contro l'analfabetismo. Contro il culto dei tetti di paglia<sup>25</sup> e contro gli zoccoli di legno. Contro il gretto individualismo che si nasconde dietro la vita. Il Berezil' è per l'attivismo, per l'organizzazione, per l'americanismo, per l'ultima parola della scienza, per la contemporaneità. Cacciamo via gli scettici!<sup>26</sup>.

Stupisce, ma solo fino a un certo punto, che nelle pagine della storia del teatro sovietico il manifesto del Berezil' sia stato sempre tagliato e rimontato secondo un criterio che enfatizza le espressioni relative al comunismo e alla rivoluzione d'ottobre, inducendo il lettore a interpretare il pensiero di Kurbas come una presa di posizione politica<sup>27</sup>.

Il rapporto di Kurbas con la rivoluzione era stretto ma non aveva natura ideologica, l'interesse del regista e di quanti gli gravitarono attorno fu principalmente estetico. Kurbas aveva compreso fin dal 1917, al pari di Mejerchol'd, che la rivoluzione era "sinonimo di estetica e di procedimento artistico"<sup>28</sup>, continuando tuttavia a considerare il teatro "non un'arena per la lotta politica, ma semplicemente il teatro"<sup>29</sup>; si deve sottolineare con chiarezza questo punto per due motivi: *in primis*, poiché questo gli costò la vita (ma, in fondo, stessa sorte toccò a Mejerchol'd, leader dell'ottobre teatrale), e in seconda istanza per non dare ai suoi primi spettacoli una valenza carica di significato politico.

Il Berezil' debuttò infatti il giorno dell'anniversario della rivoluzione con un lavoro interamente ideato dal collettivo teatrale. Il testo, redatto da Kurbas stesso, era imperniato sulla lotta tra proletariato e impero. Per Kurbas si trattò di mettere in atto un teatro dei fatti, un

<sup>25</sup> S'intende il teatro provinciale ucraino.

<sup>26</sup> *Barrykady teatru*, 1923, 1, pp. 1-2.

<sup>27</sup> Si veda *Istorija*, op. cit., II, p. 182.

<sup>28</sup> *Molodyj teatr. Geneza. Zavadannja. Šljachy*, Kyjiv 1991, p. 24.

<sup>29</sup> Ju.M. Boboško, *Režisser Les' Kurbas*, Kyjiv 1987, p. 18.



teatro operativo, di cronaca. Già con questi spettacoli il Berezil' acquisì fama di teatro riformatore, poiché fin dai primi allestimenti, come dice la Kornienko, emerse in maniera evidente "il diktat incondizionato della regia"<sup>30</sup>.

Durante questo periodo, il regista sviluppò il principio della *peretvorenija*, introducendo una pratica e teorica *liaison* tra il concetto di "trasformazione", di "ricreazione figurata, poetica", e di montaggio:

I momenti estetici delle prime sperimentazioni prendono il posto dello psicologismo, cui subentra il momento politico, rivoluzionario [...] e, alla fine, l'ordine del giorno-la risoluzione del conflitto sociale, il filosofico.

La "trasformazione" non ammette il ritmo della fluidità del teatro della stilizzazione, né il teatro della reviviscenza. In realtà, essendo la "trasformazione" il fondamento del sistema dello spettacolo, porta con sé nel teatro il metodo del montaggio.

Da tutti i punti di vista, il ricco principio agevola la creazione di una teoria integralmente sistematizzata dell'arte teatrale, di una nuova scienza del teatro<sup>31</sup>.

Il principio della trasformazione fu uno dei fondamenti della teoria di Kurbas. Tale metodo di regia rifuggiva dal naturalismo e dal realismo e mirava alla realizzazione, attraverso l'uso della metafora, di un sistema di associazioni determinate. Spesso il procedimento metaforico non si rendeva evidente fin dall'inizio, ma s'insinuava nel processo scenico durante tutto il tempo dello spettacolo, fino a sfociare in un momento pre-determinato dal regista, al fine di ottenere una intensa partecipazione del pubblico. Nelli Kornienko ha messo in rapporto l'attività estetica di Kurbas con l'opera di Lesja Ukrainka<sup>32</sup>: la scrittrice, che ebbe peraltro un ruolo simile al regista per l'uropeizzazione della cultura ucraina, utilizzò nella sua letteratura una tecnica molto vicina alla "trasformazione". La drammaturgia della Ukrainka, con cui Kurbas si era misurato ai tempi del Molodyj teatr, è orientata alle civiltà antiche e alla mitologia ma, attraverso un sistema di simboli, queste assumono la funzione di specchio del mondo ucraino<sup>33</sup>.

Allo stesso modo, il procedimento della *peretvorenija* fu particolarmente utile quando il regista lavorò all'"attualizzazione" di testi appartenenti al passato. Un caso emblematico è costituito dalla messinscena del *Macbeth* (1924), dove l'ultimo atto presentava una pantomima composta da elementi-simbolo, già precedentemente presenti sulla scena, in grado di assumere in chiusura di spettacolo il significato di un bilancio politico e filosofico, determinato da sillogismi che costituivano un forte stimolo alla riflessione. Secondo Kurbas un regista deve essere in grado di creare nuove immagini combinando diverse metafore, saper riunire la complessità nella sintesi e lavorare attraverso i metodi induttivo e deduttivo. Alla sua teoresi registica, Kurbas affiancò uno studio sul concetto di straniamento nella recitazione (similmente a Brecht): si tratta di un elemento di grande impatto nei suoi allestimenti, richiesto quasi sempre ai suoi attori. Lo straniamento non solo assumeva una funzione determinante e utile nella messinscena al fine del raggiungimento del procedimento dialettico, ma s'inseriva a pieno titolo nel filone delle riflessioni sul rapporto attore-personaggio che segnavano il contesto teatrale del tempo. Si pensi a Vachtangov, e più in generale a tutte le interessanti riflessioni prodotte intorno al concetto di *obraz*. L'attore viene pensato come tramite, come strumento per raggiungere il personaggio. Da questa comunione sortirà un nuovo essere, un essere altro, che non è più né il primo elemento, né il secondo, ma, appunto l'*obraz*.

Kurbas definiva così le qualità indispensabili dell'attore:

L'attore è una persona che possiede:

1. la capacità stare in un determinato ritmo immaginato;
2. la capacità di saper abilmente rappresentare e dare dimostrazione del materiale umano... i simboli della realtà figurativa. In quel restare nel ritmo previsto, noi capiamo cosa significhi l'"immedesimazione"<sup>34</sup>.

Il ritmo fu uno degli elementi chiave della pedagogia attoriale del regista; come altri contemporanei egli par-

lismo ucraino e lo sciovinismo russo, entrambi operarono stravolgendo l'assetto culturale ucraino. Di lei dissero, dal pulpito dei conservatori, che si trattava di una "cosmopolita", usando un termine al tempo scervo di connotazioni positive. Ma come Kurbas, e prima di lui, Ukrainka ebbe un ruolo chiave, ribellandosi al populismo, allo sguardo etnografico, e improntando una critica dialettica del sociale e del marxismo come nuova fede ortodossa.

<sup>34</sup> N. Kornienko, *Režisserskoe iskusstvo*, op. cit., p. 184.

<sup>30</sup> N. Kornienko, *Režisserskoe iskusstvo*, op. cit., p. 126.

<sup>31</sup> Ivi, p. 138.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 64-67.

<sup>33</sup> Lesja Ukrainka (1871-1913) fu una grande intellettuale che operò a cavallo tra i due secoli. Questa straordinaria personalità, fondatrice riconosciuta del modernismo, diede una spinta eccezionale alla formazione della nuova cultura ucraina, non solo attraverso il suo pensiero, originale e unico, ma anche con la sua opera di traduttrice, di Dante, Shakespeare, Hauptmann, Turgenev, Ada Negri, D'Annunzio e Omero. La consonanza con la filosofia di Kurbas è indubbia: contro il provincia-

tiva dall'organico e dal naturale, e dall'idea che il ritmo fosse una componente universale.

Naturalmente la maturazione del lavoro sperimentale di Kurbas raggiunse un più alto livello quand'egli trovò un drammaturgo funzionale alla sua stessa estetica. Nel 1923 il regista affidò un testo di Kuliš a uno dei suoi giovani registi, Ja. Bortik. La pièce, dal titolo 97, era stata lodata da Lunačarskij per la rappresentazione della vita dei contadini. In effetti fin dalla prima messinscena, al Teatro Franko per la regia di Jura, il dramma ottenne un clamoroso successo ed entrò nei repertori di numerosi teatri. Per vederla rappresentata al Berezil', si dovrà attendere il 1930, poiché Kurbas, che aveva seguito le prove di Bortik, non era convinto che la pièce fosse stata affrontata nel giusto modo e la affidò in seguito a L. Dubovik. Nonostante questo inizio tentennante, il tandem Kurbas-Kuliš funzionò poi alla perfezione e la collaborazione di Kuliš al Berezil' diede i suoi massimi risultati durante la stagione di Char'kov; il drammaturgo assunse per il regista un ruolo paragonabile a quello di Majakovskij per Mejerchol'd o Mikitenko (e Kornejčuk) per Jura<sup>35</sup>.

#### IV. BEREZIL', LA PRIMAVERA DI CHAR'KOV

*Les' Kurbas era il teatro.*  
(A. Dejč)

Il Berezil' fu trasferito a Char'kov nel 1925 per volere del Narkompros. A quel tempo la nuova capitale ucraina era una città industriale, senza grandi tradizioni artistiche, perlomeno non come Kiev. Tuttavia proprio l'entusiasmo del mondo proletario poteva sposare le nuove forme artistiche, con maggiore facilità rispetto alle città roccaforti del realismo.

Nella seconda metà degli anni Venti imperversava la lotta tra sperimentatori e conservatori, tanto nella letteratura, quanto nel teatro. Per la scena, il discorso ruotava tutto a favore o contro il Berezil', ovvero a Kurbas-Kuliš. Il Teatro Franko, trasferitosi a sua volta a Kiev, continuava a sostenere il discorso realista e tradizionale, sebbene la sua compagnia seppe misurarsi con un vasto repertorio internazionale. La dicotomia Berezil'-Franko e, dunque, Char'kov-Kiev, fu l'indiscussa protagonista dell'epoca.

Kurbas dal canto suo iniziò una nuova stagione per la sua estetica, segnata da una "aggettivazione" del realismo. Di volta in volta, nelle sue regie, si misurò con il realismo monumentale, fantastico, espressivo, senza mai far mancare grottesco e stili in contrapposizione sulla scena (tragico-comico, grottesco-sacrale).

Negli allestimenti dei drammi di Kuliš, Kurbas restituì una critica forte e incisiva delle problematiche del tempo, legate al fanatismo, alla burocrazia, al malessere del popolo di fronte ai cambiamenti repentini.

Con la messinscena di *Narodnyj Malachij* affrontò il tema del fanatismo: il protagonista della pièce, il postino Malachij, sposa la causa socialista e si trasforma nel messia di questa "nuova religione", con conseguenze drammatiche. Nell'allestimento si perfezionò il binomio Kurbas-Meller: lo scenografo, seguendo le direttive del regista, creò una scenografia molto originale, fatta di simboli, oggetti, linee e colori fuori dal comune. Lo spettacolo non era una rappresentazione della storia di Malachij, ma era imperniato su una forte suggestione giocata sul mondo di Malachij: sulla scena era complessivamente enfatizzato il delirio d'onnipotenza del protagonista, la patologia che lo portava a interpretare la realtà secondo una visione sempre e comunque distorta. Lo spettacolo divenne così la grande metafora di un mondo malato che rifletteva la realtà dell'epoca.

Il dramma di Kuliš diede a Kurbas la possibilità di lavorare sulla "parodia del sacro": la vena irriverente con cui il regista tratteggiò il personaggio prendeva di mira il progetto messianico del protagonista, in quel suo essere, in fondo, vittima di se stesso e del sistema.

La messinscena del dramma *Myna Mazajlo*, del 1928, mise a fuoco la problematica dell'"ucrainizzazione" e il tranello che il regime celava dietro a questa tendenza presentata come grande possibilità. Lo spettacolo as-

<sup>35</sup> Nikolaj Kuliš (1892-1937) rappresenta uno dei capisaldi della moderna drammaturgia ucraina. La sua drammaturgia è estremamente lucida e originale: l'acuto senso critico e l'onestà intellettuale gli permisero di affrontare tante tematiche ritenute scottanti per il loro tasso di attualità politica e la sfera sociale. L'attenzione costante posta sull'uomo e sulla società sovietica divenne sui palcoscenici ucraini un leitmotiv vissuto in versione conflittuale, proprio grazie alla sua opera. In generale, le opere di Kuliš, scritte in stile tragicomico similmente ai drammi di Erdman, affrontano le contraddizioni del tempo storico denunciando apertamente il burocratismo, il fanatismo russo, il provincialismo ucraino e le storture della società sovietica (tra le sue opere più note, molte delle quali sottoposte a censura, troviamo: *97, Komuna v stepach* [La comune nelle steppe], *Posčaj, selo!* [Addio, campagna!], *Tak zahunuv Huska* [Così è morto Husta], *Narodnyj Malachij* [Malachij del popolo] e *Myna Mazajlo*).

sunse le sembianze di una grande preveggenza rispetto a ciò che di lì a poco sarebbe accaduto. L'azione si snoda intorno alla questione dell'identità nazionale ucraina, sulla sua possibilità di esistere e dei modi per ottenerla; la posizione del drammaturgo rispetto a questo si rivela in tutta la sua tragicità: l'ucrainizzazione risulta solo uno spettro empirico che, riversato nella società, svela tutto il suo svuotamento di senso, il suo non poter prender corpo in una società in preda a qualsiasi fanatismo e comunque imbarbarita dalle condizioni di vita. Coloro che desiderano prendere parte alla formazione della identità nazionale non trovano un ruolo concreto nella vita reale e l'ucrainizzazione manifesta allora quel suo lato spaventoso di utopia strumentalizzata dal potere sovietico. Per molto tempo si parlò, comparandoli, di due allestimenti di *Myna Mazajlo*: quello del Teatro Franko e quello del Berezil', dove, se il primo rappresentava una forma magnificamente riuscita di realismo socialista, il secondo suscitava aspre polemiche per la capacità del regista di andare oltre il dramma, di potenziarlo fino a renderlo iperbolico. Attraverso un'ingenuità romantica che aleggiava per tutta la durata della messinscena, Kurbas fece scivolare l'atmosfera scenica nella palude della tragedia senza soluzione.

*Narodnyj Malachij, Myna Mazajlo e Maklena Graza*<sup>36</sup> costituirono per Kurbas l'apice della maturazione della sua teoria registica: attraverso un sapiente montaggio di segni e di simboli, e un uso dialettico delle tematiche espresse in scena, egli poteva raggiungere quella efficacia teatrale ottenuta con lo "svelamento", l'effetto "sorpresa" che induceva il pubblico alla riflessione. Queste direttive costituirono i principi filosofici della sua estetica che faceva particolarmente presa sul pubblico e che fu presto percepita come estremamente pericolosa. Di fatto, nella stagione del 1928-1929 il Comitato Centrale impose a Kurbas di mettere in scena un dramma tipico del realismo socialista: *Diktatura* [Dittatura] di Miki-tenko. E proprio grazie alla *peretvorenija*, Kurbas riuscì a operare un vero e proprio ribaltamento del significato dell'opera.

La posizione del regista si era fatta ormai indifendibile, e si aggravò quand'egli si rifiutò di fare passi indietro. Nella seconda metà degli anni Venti, le prese di posizio-

ne di Kurbas e Kuliš erano note e ufficiali: entrambi si erano chiaramente espressi contro lo sciovinismo della cultura russa e la volontà di dominio da parte del potere sovietico. Il modernismo ucraino non conteneva in sé una forza ideologica, o, meglio, ne conteneva una al di fuori della sua stessa possibilità d'esistere. Kurbas e Kuliš, ovvero il Berezil' e Vaplitè, la Libera accademia della cultura ucraina fondata dal drammaturgo (cui appartenevano eminenti intellettuali del tempo, da P. Tyčina a Ju. Janovskij, da Kurbas stesso al cineasta Dovženko), si erano schierati contro la tendenza alla proletarizzazione della cultura, intesa come "provincializzazione" e populismo, e in generale contro la cultura russa nella sua forma imposta al paese.

In effetti, queste tendenze andavano in direzione opposta sia alla formazione di una coscienza nazionale ucraina, conseguente al necessario riconoscimento di una identità, sia all'internazionalismo. Ma le teorie dell'arte proletaria erano intese anche come elementi contro il primato del fattore estetico per la letteratura e l'arte.

Tanto il Berezil' quanto Vaplitè (e i suoi associati) rivendicavano apertamente l'appartenenza della cultura ucraina all'ambito europeo. Niente di più azzardato per il diktat staliniano.

Nel 1932, in linea con decreto del Comitato centrale, la vita letteraria subì un decisivo riassetto organizzativo. Furono sciolte le associazioni moderniste e in generale indipendenti, e per contro venne istituita l'Unione panucraina degli scrittori proletari. Tuttavia, proprio nella seconda metà degli anni Venti, vi erano stati accesi dibattiti sulla possibilità di pensare al paese come a una repubblica democratica europea. Nonostante la tragicità dell'epoca, i fatti sanguinari, le continue contraddizioni, è proprio in questi anni che si origina un assetto della coscienza nazionale, grazie all'esistenza e allo sviluppo di una letteratura e di un teatro ucraino, promossi come vessillo di identità.

Tutto questo magico fervore degli intellettuali ucraini, determinato da contributi storici, letterari, poetici e artistici, se in un primo momento giocò a favore del potere sovietico, in un secondo si trasformò in un serio pericolo di risvegliare l'anima ucraina contraria alla russificazione. La ferocia incommensurabile con cui rispose il potere sovietico, fu pari solo al pericolo corso.

<sup>36</sup> Quest'opera ebbe una sola messinscena al teatro di Kurbas poiché venne immediatamente censurata.

V. APPUNTI SUL FINALE: UNA PRIMAVERA  
IMPOSSIBILE ALLE ISOLE SOLOVECKIE

*Verso l'Europa e verso noi stessi.*  
(Les' Kurbas)

Il 26 dicembre del 1933 Kurbas venne arrestato e poi condannato per la sua “arte nazionalista” e in quanto “nemico del popolo”. Confinato nel lager di Archangel'sk, continuò la sua attività di regista con qualche messinscena (*Intervencija* [L'invasione] di L. Slavin, *Smert' Tarel'kina* [La morte di Tarel'kin] di Suchovo-Kobylin e la farsa di *Maitre Pathelin*). Insieme ad altri prigionieri scrisse una pièce di protesta in tono satirico delle regole del lager e del regime, dal titolo *Son na Van' -Gub* [Il sogno di Van-Gub, dal nome del lager]. Per questo, fu in seguito trasferito al lager delle isole Soloveckie, dove si trovava un nutrito gruppo di professori, intellettuali e artisti di grande livello, da Kuliš a Pavel Florenskij, da V. Čiševskij (attore del Mchat) allo storico ucraino Matvej Jarovskij. Qui Kurbas mise in scena *Le nozze di Figaro* di Beaumarchais, *The devil's disciple* di B. Shaw e altri pochi spettacoli. Alla sua avventura teatrale, che sfidava il gelo del mare del nord, fu inferto un colpo mortale il 3 novembre 1937<sup>37</sup>.

Nell'opera di storicizzazione del teatro ucraino, l'attività teorico-pratica di Les' Kurbas rientra a pieno titolo in quella tendenza all'“europeizzazione” promossa da alcuni scrittori, storici e filosofi ucraini che si ribellarono al provincialismo, all'*ukrajnofil'stvo* [ucrainofilia] e all'egemonia russa. Nei secoli antecedenti al Novecento, il teatro aveva svolto un ruolo determinante per la sopravvivenza della cultura del paese, soprattutto dopo i vari decreti che avevano vietato l'uso della lingua ucraina. Agendo “illegalmente”, il teatro aveva trovato modo di esprimersi solo nel mondo rurale e contadino. Questo aveva incrementato i suoi caratteri folcloristici ed etnografici, impedendo lo sviluppo di qualsiasi discorso culturale di respiro internazionale. Solo grazie alla filosofia di Les' Kurbas si ebbe un vero e proprio riassetto concreto della cultura ucraina in ambito teatrale, che trovava delle risonanze in coloro che in passato erano riusciti a misurarsi con l'idea di una identità nazionale democratica ed europeista, rifiutando tanto il

populismo, quanto una visione russocentrica. Per questo i principi estetico-filosofici del regista possono essere considerati non solo come il fondamento del modernismo nella cultura artistica, ma anche come l'asse attorno cui è germogliata in seguito l'inflorescenza della concezione moderna e contemporanea dello stato ucraino.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

<sup>37</sup> Kurbas non ebbe sepoltura e il suo corpo non fu mai ritrovato.