

Luca Di Tommaso

## «OSTRANENIJE»/«VERFREMDUNG»: UNO STUDIO COMPARATIVO<sup>1</sup>

Lo scopo della 'Verfremdung', che Brecht lanciò immediatamente dopo la sua visita a Mosca nel 1935 [...] è esattamente quello [*just that*] che Šklovskij aveva dato al suo 'priëm ostranenije' o 'artificio dello straniamento'; e se Brecht situò questo slogan in una cornice più politica, questo è solo ciò che anche Boris Arvatov, del gruppo del LEF di Majakovskij e Tret'jakov, sembra aver fatto<sup>2</sup>.

Con questo brano John Willett, studioso attento del teatro e della cultura d'avanguardia, proponeva nel 1959 l'idea di una derivazione della *Verfremdung* di Bertolt Brecht dall'*ostranenije* di Viktor Šklovskij<sup>3</sup>. Un'idea interessante e in gran parte euristica, ma non priva di problemi e molto discussa in seguito<sup>4</sup> anche e soprattutto perché Brecht non ha mai fatto esplicito riferimento a Šklovskij né alla sua teoria. Scopo del mio studio è riesaminarla da un punto di vista storico ed estetico-semiotico.

Con una precisazione: quelli che qui prendo in esame sono so-

<sup>1</sup> Questo saggio costituisce la traduzione rivista e ampliata del mio *Ostranenije/Verfremdung: eine Vergleichende Studie*, apparso in tedesco in «The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch 32», Pittsburgh, The International Brecht Society, 2008.

<sup>2</sup> John Willett, *The theatre of Bertolt Brecht. A study of eight aspects*, London, Mouton, 1959, p. 209, traduzione mia (tutte le traduzioni italiane condotte sui testi citati in lingua straniera sono mie).

<sup>3</sup> Nel corso del saggio, porrò tra virgolette caporali le citazioni, tra apici i termini-significanti e in corsivo i concetti-significati.

<sup>4</sup> Numerosissimi sono gli autori che hanno ripreso e discusso l'idea di John Willett. Cfr., ad esempio, per l'ambito italiano, Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del '900* [1965], Torino, Einaudi, 2002, p. 292; Eugenio Barba, *Priëm ostrannenija, Verfremdung, Hana*, «Sipario», Anno XXXV, n. 406, III trimestre 1980, pp. 68-71; Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino, 1982, p. 25; Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente* [1992], Bari, Laterza, 2004, p. 458.

prattutto un concetto e la sua storia (o meglio, due concetti e la loro relazione storica). Non che la pratica teatrale brechtiana o quella letteraria šklovskijana siano state impermeabili alle rispettive teorie, anzi; ma i rapporti fra pratica e teoria (in letteratura ma soprattutto in teatro) sono un altro problema; un problema ampiamente controverso che esula dalla pertinenza e dalla capacità di questo saggio teorico<sup>5</sup>.

Comincerò ripercorrendo i punti nodali della discussione critica successiva (1); proseguirò indagando il contesto storico-culturale che avrebbe reso possibile la filiazione (2); infine, condurrò un confronto strettamente teorico (semiotico) tra le due concezioni dello straniamento (3).

### 1. *Il dibattito critico*

L'argomento di Willett è sostanzialmente questo: la parola 'Verfremdung' fu usata da Brecht poco dopo il suo secondo viaggio a Mosca del 1935, che lo mise in contatto con personaggi molto vicini alla scuola formalista degli anni '10 e '20 e, in un certo senso, essi stessi formalisti. Willett non ammette che si tratti di una coincidenza. La sua fonte è Victor Erlich che, nel 1955, ha scritto la prima monografia sul formalismo russo in lingua occidentale<sup>6</sup>. Quattro anni dopo la pubblicazione di questo importante libro, Willett non si limita ad avanzare l'ipotesi della filiazione Šklovskij→Brecht, ma suggerisce anche attraverso quali anelli mediatori essa si sarebbe verificata: il Lef di Majakovskij, Tret'jakov, Arvatov e Brik, oltre agli spettacoli di Mejerchol'd e Tairov. Le ragioni con le quali Willett sostiene la sua idea sono dunque di carattere storico-culturale (si sofferma a lungo anche sul contesto politico che vedeva in quegli anni l'affer-

<sup>5</sup> Per farsi un'idea di quanto problematici siano i rapporti fra pratica e teoria, basterà leggere le interviste rilasciate dagli attori di Brecht nel libro di Claudio Melolesi e Laura Olivi, *Brecht regista, memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, il Mulino, 1989: a sentire alcuni di loro, parrebbe quasi che la *Verfremdung* non avesse niente a che fare con la pratica teatrale brechtiana.

<sup>6</sup> Victor Erlich, *Russian formalism, history-doctrine*, London, Mouton, 1955. Questo libro Brecht l'aveva acquisito poco prima di morire; ma la cosa non può costituire argomento a sostegno della derivazione, poiché avvenne vent'anni dopo lo scritto dove egli introdusse la parola (*Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, 1936, ora in Bertolt Brecht, *Werke*, Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, a cura di W. Hecht, J. Knopf e altri, Berlin-Weimar/Frankfurt a. M. 1988 ss., tomo 22.1, Schriften 1).

mazione dall'alto dell'«estetica staliniana» e che metteva in crisi le sperimentazioni formali – letterarie e teatrali – di tali personaggi mediatori), ma la sua supposizione è radicale *da un punto di vista estetico*: lo scopo della *Verfremdung* sarebbe «esattamente quello che Šklovskij aveva dato al suo 'priëm ostranenije'». Brecht avrebbe solo inserito questo slogan in una cornice più politica, non intaccando la finalità e la natura del concetto. Si tratta *del* punto problematico sul quale dovremo tornare.

Il libro di Willett stimola il dibattito: già nel '61 Reinhold Grimm si schiera dalla sua parte richiamando i formalisti russi come una delle due fonti del concetto brechtiano, l'altra essendo la marxiana *Entfremdung*. L'autore cita un passo da Šklovskij e poi aggiunge: «non sembra di leggere qui una frase di Brecht?». Ma la posizione di Grimm è meno radicale: non parla di identità rispetto alle finalità estetiche, il «priëm ostranenije» è solo una fonte della *Verfremdung* e, rispetto a essa, rimane «confinato nell'ambito estetico»<sup>7</sup>.

Nel 1964 Willett torna a ribadire la sua ipotesi, specificando che la formula brechtiana è un neologismo: «per quello che ne ricorda la signora Hauptmann, egli [Brecht] non aveva parlato di 'Verfremdung' prima [del suo viaggio a Mosca nel '35], nemmeno in conversazione», e «il dizionario di Grimm fornisce solo due esempi oscuri per l'uso di 'verfremden' come verbo transitivo»; il che proverebbe non solo che la corrispondenza terminologica «difficilmente può essere una coincidenza»<sup>8</sup>, ma anche, più radicalmente, che «Verfremdung» è una *traduzione* di «Priëm Ostranenije». Che tipo di traduzione? Più o meno letterale? Willett non lo specifica.

Sbarcate in Francia, le affermazioni di Willett inducono Vladimir Pozner (traduttore di testi šklovskijani oltralpe) a chiedere chiarimenti a Šklovskij in persona, il quale si trova a Parigi sul finire del 1964 e dichiara nell'intervista: «Attraverso Sergej Tret'jakov – che era un brav'uomo – [il concetto di *priëm ostranenije*] è passato a Brecht che l'ha chiamato straniamento [*distanciation*]]»<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Reinhold Grimm, *Verfremdung, beitrage zu Wesen und Ursprung eines Begriffs*, in *Verfremdung in der Literatur*, a cura di Hermann Helmers, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1984, p. 188.

<sup>8</sup> *Brecht on theatre*, a cura di John Willett, London, Eyre Methuen, 1964, p. 99.

<sup>9</sup> L'intervista è apparsa il 31 dicembre 1964 in «Les lettres françaises», p. 6 (nel 1964, in Francia, 'distanciation' era una traduzione corrente di 'Verfremdung'). In un'intervista che rilascerà circa dieci anni dopo in italiano, ma pubblicata solo nel 1999, Šklovskij confermerà questa testimonianza (cfr. Idem, *Viaggio nell'Ade*, «L'immagine riflessa», Anno VIII, n. 1, gennaio-giugno 1999).

La testimonianza è determinante: innanzitutto implica che Brecht non ha parlato della *Verfremdung* con Šklovskij, il quale altrimenti lo avrebbe segnalato. E risulta inoltre improbabile che Brecht avesse letto gli scritti šklovskijani, circolanti in lingua russa già dagli anni '10 ma non ancora tradotti in lingua straniera nel '35. Viene poi indicata dallo stesso (ex) formalista la mediazione di Tret'jakov, che con lui ha giocato uno dei ruoli di spicco sulla scena teorico-artistica degli anni '10, '20 e '30, il quale avrebbe poi stretto amicizia con Brecht<sup>10</sup>.

Passa qualche mese e, ancora in Francia, appare un articolo di Jean Pierre Faye<sup>11</sup>, che adduce la testimonianza di Šklovskij come argomento a sostegno della tesi di Willett, il quale, poi, in una lettera allo stesso Faye, riafferma che «il *Verfremdungseffekt* è una traduzione esatta [*traduction exacte*] del suo *priëm ostranenije*»<sup>12</sup>. Traduzione esatta, si badi; con il che rispondiamo alla domanda posta prima: che tipo di traduzione? Risposta: è una traduzione che rende tanto la

<sup>10</sup> Brecht sentì parlare di Tret'jakov già nel 1923 da Asja Lacis (moglie di Bernhard Reich e amica di Brecht e Benjamin), che era di ritorno dall'URSS. Nel '29 riscrisse il suo *Voglio avere un bambino!* a partire da una traduzione tedesca già esistente. Nel 1930 vide a Berlino lo spettacolo *Urla Cina!* scritto dal poeta russo, con la regia di Feodorov, per il teatro di Mejerchol'd, impegnato nella sua prima tournée tedesca. I due si incontrarono in occasione del viaggio di Tret'jakov a Berlino, nel 1931, e discussero a lungo. Nel '32 si rividero a Mosca, durante il primo viaggio di Brecht lì. Da quel momento nacque uno scambio epistolare che sarebbe continuato fino alla morte di Tret'jakov. Nel '34 Tret'jakov pubblicò in URSS la prima raccolta in lingua russa di tre drammi brechtiani da lui tradotti, dal titolo *Epicheskie dramy*, introdotta dal saggio divenuto classico *Bert Brecht*. Su varie riviste, intanto, traduceva e pubblicava poesie di Brecht. La visita di quest'ultimo nel '35 a Mosca fu sollecitata più volte proprio da Tret'jakov e, durante la sua permanenza di tre mesi lì, fu guidato sempre dall'amico russo. Non bisogna dimenticare infine che fu lo stesso Tret'jakov ad accogliere Mei Lanfang a Mosca, nello stesso periodo. Per approfondimenti sulla figura e sull'estetica di Tret'jakov e sulle sue relazioni con Brecht, cfr. Sergej Tret'jakov, *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano, Mazzotta, 1979; Idem, *Geschlechter der Avantgarde*, Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1985; Fritz Mierau, *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin, Akademie Verlag, 1976; Marianne Hoover, *Brecht's Soviet connection: Tretjakov*, «Brecht heute. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft», Jahrgang 3/1973.

<sup>11</sup> Jean Pierre Faye, *Formalisme ou sens*, «Critique», n. 215, aprile 1965.

<sup>12</sup> John Willett, *Brecht et les formalistes russes*, «Tel Quel», autunno 1965. Nella lettera ci sono delle imprecisioni storiografiche: i) Willett suppone che Brecht abbia incontrato Osip Brik durante il suo viaggio a Mosca nel '35 (invece l'ha incontrato già nel '32, cfr. Werner Hecht, *Brecht-Chronik*, Frankfurt am Main, Suhrkampverlag, 1997, p. 327); ii) immagina che, nella discussione seguita alla rappresentazione di Mei Lanfang nel '35, sia avvenuto un riferimento a Šklovskij e alla sua teoria (invece non se ne è parlato).

lettera quanto il senso; una «traduzione esatta» è quasi un corrispettivo interlinguistico ideale.

Negli anni seguenti, gli interventi critici sulla questione si moltiplicano<sup>13</sup>. Segnalo di passaggio solo la posizione della Käte Rüllicker-Weiler (1968), una delle prime a contestare l'ipotesi di una «traduzione» e più drasticamente di una «filiazione». L'ex collaboratrice di Brecht sottolinea che nel saggio in cui per la prima volta comparve il termine in questione (*Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, del 1936, dedicato all'attore Mei Lanfang<sup>14</sup>), Brecht stes-

<sup>13</sup> Per altre indicazioni bibliografiche cfr. Jan Knopf, *Verfremdungen* [1974], in *Verfremdung in der Literatur*, cit., p. 381, nota 12.

<sup>14</sup> Per la precisione, questo saggio uscì per la prima volta in inglese con il titolo *The fourth Wall of China. An essay on the effect of disillusion in the Chinese Theatre* (traduzione dal tedesco di Eric Walter White), nel volume *Life and letters to-Day*, London 1936 (ora in Bertolt Brecht, *Werke*, cit., tomo 21.2, Schriften 2, pp. 960-968); solo in seguito esso sarebbe stato pubblicato in tedesco. Il fatto che questo testo sia stato pubblicato per la prima volta in lingua non originale è emblematico delle sfortunate traversie traduttive della 'Verfremdung': alla sua prima comparsa, il termine venne già dirottato verso un concetto a esso correlato, certo, ma nient'affatto esaustivo della sua portata semantica; si tratta del concetto di *disillusione*, implicato dalla traduzione inglese 'disillusion' ma non dall'originale tedesco (il rapporto straniamento-illusione è molto complesso e non si può accettare di definirli in contrapposizione reciproca, comportando lo straniamento sempre un certo grado di illusione). In seguito, l'equivoco si sarebbe ripetuto in altri sensi ancora più gravi. Ad esempio, nel caso della successiva traduzione di 'Verfremdung' con 'Alienation', diffusasi nell'ambito della critica in lingua inglese a partire dagli studi di Eric Bentley e proprio di Willett (cfr. «Alienation effects in Chinese acting», in *Brecht on Theatre*, cit., pp. 88-99). In questo caso non si tratta solo di un dirottamento lessicale, ma di un vero e proprio dirottamento *filosofico-politico* (anche se probabilmente operato senza malafede): 'Alienation' è infatti il termine con cui in inglese si traduce il tedesco 'Entfremdung', cioè l'*alienazione* teorizzata da Marx nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844* (che dovevano essere ben conosciuti da Brecht anche perché vennero pubblicati per la prima volta in Germania nel 1932), la quale è esattamente quella condizione sociale ed esistenziale che la *Verfremdung* doveva negare (in senso dialettico: denunciare, smascherare). Willett stesso ha operato, molto più tardi, una critica della propria opzione interpretativo-traduttiva (cfr. *Brecht, Alienation and Karl Marx*, in Idem, *Brecht in context*, London & New York, Methuen, 1984, pp. 218-221), ma questa autocritica non è valsa una definitiva correzione della consuetudine traduttiva stessa, che ancora poco tempo fa veniva adottata, ad esempio, in alcuni studi estremamente interessanti per la ricerca eurasiatica: Min Tian, «Alienation-effect» from whom? *Brecht (Mis)Interpretation of the Classical Chinese Theatre*, «Asia Theatre Journal», vol. 14, n. 2, autunno 1997; Ronnie Bai, *Dances with Mei Lanfang: Brecht and the Alienation effect*, «Comparative Drama», vol. 32, n. 3, autunno 1998. Si consideri, inoltre, che anche in lingua russa la traduzione ufficiale di 'Verfremdung' è stata a lungo 'otčuzdenije', cioè la stessa parola con la quale si rendeva l'«Entfremdung» marxiana. Ma in URSS tale errore assumeva, durante la

so affermava che «il teatro tedesco sviluppò la *Verfremdung* indipendentemente da quello asiatico; le sue *Verfremdungen* le caratterizzò come storiche e solo di passaggio le descrisse in termini formali»<sup>15</sup>. L'autrice aggiunge anche che il concetto della *Verfremdung* si trova prefigurato nell'opera di Brecht già prima del '35, nell'*Entfremdung*', termine da intendere non nel senso marxiano (rispetto al quale la *Verfremdung* è piuttosto la negazione), bensì in quello del «dialetto nativo di Brecht», dove «'entfremden' e 'verfremden' venivano usati come sinonimi». Conclusione della Rüllicker-Weiler: l'idea di Willett «è mera speculazione»<sup>16</sup>.

Il 1970 è anno di svolta: in primo luogo, compare in tedesco il saggio della slavista Lachmann, che ha studiato a fondo l'argomento, e ha condotto un confronto fra i due termini scoprendovi differenze radicali. La Lachmann si sofferma sui ripensamenti operati da Šklovskij nel suo libro del 1966 *Povesti o prozii* (Racconto e prosa), purtroppo non tradotto in italiano<sup>17</sup>.

In secondo luogo, esce un libro di memorie di Bernhard Reich, regista amico di Brecht emigrato negli anni '30 in URSS, suo corrispondente e vicino agli artisti sovietici bollati da Stalin come formalisti, egli stesso deportato nel '39. Reich scrive di essersi trovato un giorno nella stanza d'albergo dove Brecht alloggiava durante il soggiorno moscovita; con loro c'era anche Tret'jakov:

Così mi vedo di nuovo proiettato in una buia stanza della Spiridonowka. Sedevo lì con Tret'jakow [*sic*] e Brecht, che vi alloggiava. Parlavamo di un lavoro teatrale assai fuori dal comune – non so più dire oggi se di Mei-Fan-Lang [*sic*] o di una messa in scena di Ochlopkow [*sic*]. Io feci riferi-

guerra fredda, una gravità politica ben più importante che nei paesi anglofoni: operare una tale traduzione voleva dire non solo travisare il significato filosofico-politico del termine brechtiano, ma soprattutto negarne l'eredità formalista-šklovskijana, poiché si evitava nello stesso tempo di ritradurre 'Verfremdung' con 'ostranenije'. La cosa paradossale, infine, è che quando Šklovskij stesso, una volta letto Brecht, operò su questa base il ripensamento del suo vecchio concetto, lo fece adottando la traduzione ufficiale, e cioè scrivendo dello straniamento brechtiano non in termini di 'Verfremdung', né di 'ostranenije', bensì proprio nei termini dell'*otčuzdenije*, di 'alienazione' (!); cfr. Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen' bei Viktor Šklovskij*, ora in *Verfremdung in der Literatur*, cit., p. 337, note 76 e 80; Marianne Hoover, *Brecht's Soviet connection...*, cit., p. 44.

<sup>15</sup> Käthe Rüllicker-Weiler, *Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung*, Berlin, Henschelverlag, 1968; qui mi riferisco a un capitolo di questo libro riportato in *Verfremdung in der Literatur*, cit., nota 14, p. 316.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen'...*, cit.

mento a un dettaglio della rappresentazione, al che Tretjakow precisò: «Sì, questa è una *Verfremdung*», e intanto gettò uno sguardo d'intesa a Brecht. Brecht annuì. Era la prima volta che udivo il vocabolo «*Verfremdung*». Perciò devo supporre che Tretjakow trasferì a Brecht questa terminologia; io credo che Tretjakow trasformò in questo modo il termine отчуждение, distanziare [*distanzieren*], respingere [*abstoßen*], già formulato da Schklovski [*sic*]...<sup>18</sup>

Si tratta di una testimonianza determinante, perché – a meno di dubitare della memoria e/o della buona fede di Reich – a questo punto risulta indubbio che il termine ‘*Verfremdung*’ sia nato dal confronto di Tret’jakov e Brecht (che si parlavano e si scrivevano in tedesco). È possibile anche che questa parola (indubbiamente derivata da Šklovskij) fosse stata già discussa da Tret’jakov e Brecht (forse dopo uno degli spettacoli di Mei Lanfang); di qui, presumibilmente, lo sguardo d'intesa lanciato dal primo e la risposta affermativa del secondo, come fosse cosa assodata.

Willett non si è stancato di tornare sulla questione e, con l'ammirevole caparbieta del ricercatore più rigoroso, nel 1984 si riferisce a questo passo di Reich per sostenere la sua idea che ‘*Verfremdung*’ sia «a precise translation» di ‘ostraneniye’<sup>19</sup>. Di nuovo, traduzione *precisa*: Willett ribadisce il concetto dell'ideale corrispondenza interlinguistica, non solo letterale ma anche semantica.

Negli anni '90, tra gli altri, Werner Hecht è tornato sul tema, fornendo un'ulteriore indicazione di verifica: alla rappresentazione di Mei Lanfang seguì un congresso in cui intervennero Mei Lanfang stesso, Tret’jakov, Mejerchol’d, Ejzenštejn e Tairov, alla presenza, fra gli altri, anche di Šklovskij; qui, scrive Hecht, «i relatori sovietici fecero riferimento al teorico Viktor Šklovskij»<sup>20</sup>. Sfortunatamente, però, lo stenogramma degli interventi, pubblicato prima in lingua russa nel 1992<sup>21</sup> e poi tradotto in tedesco nel 1996<sup>22</sup>, non conferma l'affermazione di Hecht: innanzi tutto, nei loro discorsi i relatori non

<sup>18</sup> Bernhard Reich, *Im Wettlauf mit der Zeit*, Berlin, Henschelverlag, 1970, pp. 371-372.

<sup>19</sup> John Willett, *Brecht in context*, London and New York, Methuen, 1984, p. 219.

<sup>20</sup> Werner Hecht, *Brecht-Chronik*, cit., p. 439.

<sup>21</sup> «Iskusstvo kino», n. 1, 1992, pp. 132-139.

<sup>22</sup> *Dokumente: lebendige Impulse für die Kunst*, «Balagan. Slavisches Drama Theater und Kino», vol. 2, n. 2, 1996. Cfr. anche la Nota del curatore e traduttore Lars Kleberg, *The story of a stenogramme*, in *Ivi*. (Cfr. la traduzione italiana dello stenogramma, *Impulsi viventi dell'arte*, in questo stesso numero di «Teatro e Storia»).

fecero affatto riferimento all'*ostranenije* né al suo teorico; in secondo luogo, bisogna considerare che quella sera si parlava in russo, che Brecht non conosceva; in ultimo, pare che Brecht non presenziasse al convegno<sup>23</sup>. Così, se appare assai verosimile che in quei giorni Brecht sentisse parlare delle teorie del formalista da Tret'jakov, di tale comunicazione le testimonianze effettivamente decisive sono quelle di Viktor Šklovskij e di Bernhard Reich<sup>24</sup>.

Assodato che la filiazione Šklovskij→Brecht sia avvenuta per vie indirette, è opportuno calarsi ora sul terreno storico-culturale che la rese possibile.

## 2. Storia di una filiazione

Il formalismo russo (sia l'Opojaz di Pietroburgo di Šklovskij, che il circolo di Mosca di Jakobson) nacque nel 1914-15 in stretta connessione con l'avanguardia futurista e con una specie di costitutiva tendenza alla provocazione e alla sperimentazione formale<sup>25</sup>. Poeti come Majakovskij, Krucenych e Chlebnikov, che praticavano una costante trasgressione dei canoni formali poetici classici, recitavano i loro versi in riunioni alle quali intervenivano personaggi come Šklovskij e Jakobson stessi, ma anche Osip Brik, profondo animatore del primo formalismo.

<sup>23</sup> È quanto risulta dalla nota di Lars Kleberg, sopra citata.

<sup>24</sup> Alla luce di questo percorso critico, risulta scorretta la storia ricostruita da Andrea Christoph Schmidt nel suo pur bel documentario *Brecht und Moskau* (1998), nel quale le immagini di un tavolo apparecchiato per il tè s'accompagnano a una voce off, che racconta: nel 1932, durante il suo primo viaggio a Mosca, a casa di Osip e Lili Brik «hörte Brecht eine der zentralen Wörter des Formalismus, 'Ostranenije': 'Verfremdung'» («Brecht sentì una delle parole centrali del Formalismo, 'Ostranenije': 'Verfremdung'»). Se è vero che Brecht fu condotto da Tret'jakov a casa dei Brik e vi passò un pomeriggio, nel suo appunto autobiografico non c'è nulla che avvalori l'affermazione di Schmidt (cfr. Bertolt Brecht, *Diari 1920-1922. Appunti autobiografici 1920-1954*, Torino, Einaudi, 1983, p. 211). D'altronde, perché Brecht avrebbe dovuto attendere fino al '36 per usare una parola tanto folgorante da diventare il termine chiave della sua estetica?

<sup>25</sup> Cfr. Viktor Šklovskij, *O Majakovskom*, Moskau 1940 (trad. it. *Majakovskij*, Milano, il Saggiatore, 1961), in part. il capitolo «Opojaz»; cfr. anche Victor Erlich, *Russian Formalism...*, cit. (trad. it.: *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1965), in part. il capitolo «La nascita del movimento formalista». Riguardo al carattere provocatorio e trasgressivo di queste sperimentazioni, si pensi al titolo del saggio di Majakovskij, Chlebnikov, Krucenych e Burljùk, che divenne motto fra i futuristi, e lo rimase lungo tutti gli anni '20: *Schiaffo al gusto corrente* (1913).



Prima dell'articolo sullo straniamento (*L'arte come artificio*, 1917), Šklovskij aveva pubblicato nel 1914 un opuscolo, il cui titolo *La resurrezione della parola* si collocava esattamente sulla stessa linea di alcuni brevi scritti futuristi di poco precedenti<sup>26</sup>, e che sembra costituire, letto su questo sfondo, non tanto una prima formulazione teorico-critica, quanto un'ulteriore dichiarazione di poetica d'avanguardia.

La storia del futurismo russo è altrettanto complessa di quella del formalismo e non è mia intenzione né ripercorrerle, né sovrapporne le evoluzioni<sup>27</sup>; si tratta solo di ricordare il farsi storico delle formulazioni formalistiche (e da questo punto di vista l'accostamento al futurismo è significativo), le quali non si cristallizzarono mai in un «formalismo» (etichetta sprezzante che d'altronde gli fu affibbiata dagli avversari), ma si mossero sempre in maniera piuttosto fluida, a causa sia delle necessità interne alla teoria<sup>28</sup>, sia delle sollecitazioni politico-culturali esterne, specie da parte di un'incalzante critica marxista, che individuava nel formalismo una cecità nei confronti della storia e della società, vale a dire di quei fattori che essa reputava imprescindibili per una corretta analisi dei fenomeni, letterari o d'altro tipo. Una critica schierata, a volte, su posizioni drasticamente inconciliabili (i vari Bucharin, Kogan, Poljanskij) e disposta, altre volte, al confronto e all'integrazione dei metodi e delle prospettive (i

<sup>26</sup> Krucenyč e Chlebnikov, *La parola come tale* (1913); Idem, *La lettera come tale* (1913); Krucenyč, *La dichiarazione della parola come tale* (1913); Livsic, *La liberazione della parola* (1913); tradotti e pubblicati in italiano da Giorgio Kraiski in *Le poetiche russe del '900*, Bari, Laterza, 1968. In questi scritti venivano espresse idee non sempre sovrapponibili, ma tutti condividevano un'insofferenza fondamentale per i valori del simbolismo e della critica letteraria accademica psicologizzante; proponevano una riabilitazione della componente fonetica del linguaggio e, per suo tramite, un risveglio della percezione e della lettura, e un rinnovamento radicale della semantica (cfr. i numeri 29-30 e 31-32 de «Il Verri», 1983, dedicati allo *zaum'*).

<sup>27</sup> Per approfondimenti sul futurismo cfr. almeno Vladimir Markov, *Storia del futurismo russo*, Torino, Einaudi, 1973, e Giorgio Kraiski, *Le poetiche russe del '900*, cit. Per il formalismo, cfr. almeno Victor Erlich, *Il formalismo russo*, cit.; Tzvetan Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1966; Aage Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978; Peter Steiner, *Il formalismo russo*, Bologna, il Mulino, 1991. Circa le strette relazioni tra l'avanguardia artistica e quella teorica, cfr. Ignazio Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Editori riuniti, 1968, e John Willett, *Arte e rivoluzione*, in *Storia del marxismo*, Torino, Einaudi, 1979, vol. III, tomo I, pp. 793-822.

<sup>28</sup> Cfr. Boris Ejchenbaum, *La teoria del «metodo formale»* [1927], in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi...*, cit.

cosiddetti «socio-formalisti» Arvatov, O. Brik, già indicati da Willett come precursori di Brecht<sup>29</sup>.

Necessità interne e pressioni esterne condussero i protagonisti dell'avanguardia teorico-artistica a profondi cambiamenti; emblematica è l'avventura del «Lef» prima (1923-1925) e del «Novy Lef» poi (1927-1928), due delle riviste guida di quel periodo, dirette prima da Majakovskij e poi da Tret'jakov, che giunsero a negare l'opportunità dell'artificio letterario per antonomasia, l'intreccio, e a proporre una letteratura senza *sjužet* (la «fattografia») in vista di una più trasparente conoscenza della realtà<sup>30</sup>. Si verificava, quindi, un dirottamento dell'attenzione dalle forme ai contenuti e, soprattutto, si poneva in primo piano l'elemento ideologico che forme e/o contenuti erano incaricati di veicolare. Su queste riviste, apparvero alcuni scritti di Šklovskij, dei socio-formalisti, di Ejzenštejn, Tret'jakov e Dziga Vertov: tutti personaggi molto vicini a Mejerchol'd e assai affini a Brecht per convinzioni politiche e atteggiamenti estetici, che il drammaturgo tedesco imparò a conoscere già a partire dalla metà degli anni '20, ascoltando i racconti di Asja Lacis<sup>31</sup>.

L'itinerario šklovskijano, in questo contesto, consiste in un tormentato ripensamento, in una discontinua politicizzazione, al limite dell'incoerenza, tanto che Erlich ha affermato: «il lavoro teorico di Šklovskij spesso si rivela più geniale che coerente»<sup>32</sup>. Se nel 1923 l'*enfant terrible* del formalismo poteva ancora affermare «l'arte è sempre stata libera dalla vita»<sup>33</sup>, nel 1926 si rimproverava invece di aver trascurato la considerazione degli elementi extraestetici<sup>34</sup> e, nel

<sup>29</sup> Una serie di interventi critici di questi personaggi sono raccolti nella preziosa antologia *Marxismo e formalismo*, a cura di Hans Günther, Napoli, Guida, 1975.

<sup>30</sup> Sulla fattografia e sul rapporto complesso di Šklovskij con questa linea estetica, cfr. in particolare Maria Zalambani, *La morte del romanzo. Dall'avanguardia al realismo socialista*, Roma, Carocci, 2003.

<sup>31</sup> Cfr. Marianne Hoover, *Brecht's soviet connection...*, cit., e Asja Lacis, *Professione rivoluzionaria*, a cura di Eugenia Casini Ropa e con un saggio di Fabrizio Cruciani, Milano, Feltrinelli, 1976.

<sup>32</sup> Victor Erlich, *Il formalismo russo*, cit., p. 130. Mi riferisco qui alla ricognizione operata da Erlich, ma devo segnalare che vi sono state interpretazioni recenti del percorso šklovskijano, le quali hanno letto l'autocritica del 1930 come una «resa di facciata» (cfr. Richard Scheldon, *Viktor Šklovskij and the device of ostensible surrender*, «Slavic review», vol. 34, n. 1; Valérie Pozner, «En phase avec l'époque», *mais sans l'emphase de l'époque*, «Europe», Anno 83°, n. 911, 2005).

<sup>33</sup> Viktor Šklovskij, *Chod Konja*, Berlin-Moskau 1923, p. 39, citato in Victor Erlich, *Il formalismo russo*, cit., p. 127.

<sup>34</sup> Viktor Šklovskij, *Tret'ja fabrika*, Moskau 1926, citato in *Ivi*, p. 129.

1928, studiava l'epica tolstojana con il nuovo «metodo 'socio-formalistico'»<sup>35</sup>. Non rinunciava, però (ed è questo un fatto emblematico), al concetto di *ostranenije*, bensì lo *rileggeva* alla luce del più complesso metodo socio-formalistico. Infine, nel 1930, evidentemente condizionato dalle pressioni sempre più pesanti degli avversari, Šklovskij conduceva un'amara autocritica del primo formalismo: «una cosa del passato». «È necessario intraprendere uno studio del metodo marxista nella sua globalità»<sup>36</sup>.

Al congresso degli scrittori sovietici (18-31 agosto 1934), dove Ždanov declamò tra entusiasmi devozionali il nuovo credo estetico staliniano, Šklovskij produsse un intervento assai limitato per spazio e considerazione; dimesso nel tono, moderato nei contenuti, ricalcò la vecchia abiura e criticò per l'ennesima volta l'impostazione dell'avanguardia critico-artistica<sup>37</sup>.

Il congresso del '34 fu una tappa determinante per l'affermazione dell'estetica ždanoviana nutrita dal contributo teorico di Lukács, con il quale Brecht sarebbe entrato in polemica (tacita: gli scritti brechtiani sul realismo sarebbero stati pubblicati solo vent'anni dopo<sup>38</sup>). A parte l'intervento di Ždanov e quello menzionato di Šklovskij, nella nostra prospettiva sono particolarmente importanti la relazione che Bucharin tenne a due giorni dalla chiusura dei lavori e tutte quelle che la seguirono, nelle quali la parola «formalismo» è un contrassegno totalmente negativo per le più diverse realtà critiche e artistiche. Si inaugurava così una consuetudine che avrebbe porta-

<sup>35</sup> Viktor Šklovskij, *Material i stil' v Romane L'va Tolstogo Vonja i mir*, Moskva 1928, citato in *Ivi*, p. 131.

<sup>36</sup> Viktor Šklovskij, *Literaturnaja gazeta*, 27, I, 1930, citato in *Ivi*, p. 148.

<sup>37</sup> La traduzione italiana dell'intervento è contenuta in *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al primo congresso degli scrittori sovietici*, a cura di Giorgio Kraiski, Bari, Laterza, 1967.

<sup>38</sup> Sul realismo socialista in generale, cfr. gli studi di Vittorio Strada, *Introduzione a Rivoluzione e letteratura...*, cit.; Idem, *Introduzione a György Lukács e Michail Bachtin, Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi, 1976; Idem, *Dalla «rivoluzione culturale» al «realismo socialista»*, in *Storia del marxismo*, cit., vol. III, tomo I, pp. 755-792; Idem, *Dal «realismo socialista» allo ždanovismo*, in *Storia del marxismo*, cit., vol. III, tomo II, pp. 195-254. Sul rapporto fra Brecht e Lukács, cfr. Paolo Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Bari, Laterza, 1970; Konrad Völker, *Brecht et Lukács. Analyse d'une divergence d'opinions*, «Travail théâtral», n. 3, 1971; John Fuegi, *The Soviet Union and Brecht: the exile choice*, «Brecht heute. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft», Jahrgang 2/1972; Idem, *Brechts Beziehungen zu den russischen Formalisten während der Exilzeit*, in *Theater im Exil. Ein Symposium der Akademie der Künste*, Berlin, Akademie der Künste, 1979.

to il concetto ad allargarsi oltremisura, al di là della memoria storica del movimento formalista vero e proprio<sup>39</sup>. In senso molto lato, anche Brecht ne avrebbe fatto uso negativo, senza mai riferirsi a Šklovskij e compagni<sup>40</sup>.

Al congresso anche Tret'jakov tenne una conferenza *allineata*<sup>41</sup>. Citò Brecht e la Seghers e parlò dell'opportunità della collaborazione fra scrittori di nazionalità diverse, contro il nemico comune (Tret'jakov stesso pubblicò in russo, quell'anno, una raccolta di drammi brechtiani e un bellissimo saggio di presentazione dell'autore e dell'opera<sup>42</sup>). Una settimana dopo, scrisse a Brecht una lettera in cui lo avvertì della massima importanza del congresso, gli accennò della relazione di Gor'kij<sup>43</sup> e gli manifestò questa necessità: «Particolarmente in questo momento, è diventato importante affrontare certe questioni dal punto di vista teorico [...] *tutta una serie di cose è da rivedere e studiare dal punto dei principi. Ed è proprio quello che vorrei fare con voi*»<sup>44</sup>.

La temperatura politico-culturale saliva pericolosamente, e di lì a qualche anno Tret'jakov, Mejerchol'd e compagni ne sarebbero rimasti vittime. Nell'aprile del 1935 Brecht partì per Mosca e vi rimase tre mesi. In questo tempo, guidato da Tret'jakov, entrò in contatto

<sup>39</sup> Lo testimonia anche un celebre libro di André Gide, scritto al ritorno da un soggiorno pluriennale nei paesi sovietici: «Quando arrivammo in Urss, l'opinione pubblica era ancora frastornata dal grande dibattito sul Formalismo. Io cercai di capire cosa si intendeva con questa parola ed ecco quello che mi parve: cadeva sotto l'accusa di formalismo ogni artista colpevole di portare meno interesse al *contenuto* che alla *forma*. Si aggiunga subito che non è considerato degno d'interesse (o per essere più precisi non è tollerato) il *contenuto* se non quando lo si spiega in un certo senso. L'opera d'arte sarà giudicata formalista allorché non è compiutamente piegata e di conseguenza manca di 'senso' (e qui gioco sul doppio significato della parola). Confesso che non mi riesce di scrivere parole come 'forma' e 'contenuto' senza sorridere. Ma sarebbe meglio piangere allorché si vede come una distinzione così assurda finirà per determinare la critica. Che ciò fosse politicamente utile, è possibile; ma a questo punto allora non mi si venga più a parlare di cultura. La cultura si trova in pericolo quando la critica non viene più esercitata liberamente» (André Gide, *Ritorno dall'URSS seguito da Postille al mio ritorno dall'URSS*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988 [ed. or. Paris 1936], p. 58).

<sup>40</sup> Cfr. gli scritti della sezione *Sul realismo* in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.

<sup>41</sup> *Primo congresso degli scrittori sovietici, 23 agosto 1934*, in Sergej Tret'jakov, *Dal futurismo al realismo...*, cit., p. 147.

<sup>42</sup> *Bert Brecht*, in *Ivi*.

<sup>43</sup> La cui traduzione italiana si trova in *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al primo congresso...*, cit.

<sup>44</sup> Lettera dell'8 settembre 1934, in Sergej Tret'jakov, *Dal futurismo al realismo...*, cit., p. 220 (corsivi miei).

con molti protagonisti della vita culturale dell'epoca, assistette (in mezzo a un pubblico di specialisti) alle performance di Mei Lanfang e, presumibilmente, con Tret'jakov, parlò «di quella serie di cose da rivedere e studiare dal punto di vista dei principi».

Non sappiamo se Tret'jakov parlò a Brecht di Šklovskij (che comunque era tra il pubblico della conferenza su Mei Lanfang) e della sua teoria; se lo fece in termini filologicamente rigorosi o in una chiacchiera da bar. Possiamo immaginare, però, che farlo in pubblico avrebbe comportato grossi rischi. In ogni caso, vista la flessibilità diacronica del formalismo, visto che i suoi concetti fondamentali erano entrati a far parte del gergo critico anche al di fuori della stretta cerchia formalistica, visto che proprio autori come Brik e Tret'jakov si erano collocati in un orizzonte formalistico e marxista al tempo stesso, visto che da tempo Ejzenštejn, Mejerchol'd, Pudovkin, Majakovskij e lo stesso Tret'jakov avevano praticato l'*ostranenije* in funzione politica senza necessariamente teorizzare questo riadattamento funzionale, visto che Brecht non citò mai il nome di Šklovskij (e certamente non lo lesse); alla luce di tutto questo, è assai probabile che nel passaggio *ostranenije*→*Verfremdung* si sia verificato un arricchimento in senso politico della prima teoria šklovskijana, a discapito di un non politicamente indifferente rigore filologico.

Tutto questo non tanto per affermare che Brecht politicizzò inconsapevolmente l'*ostranenije*, o per sottrargli l'originalità di tale operazione, e nemmeno per dire che la *Verfremdung* teorizzata e praticata da Brecht era esattamente la stessa di quella praticata da Ejzenštejn, Mejerchol'd o Tret'jakov (un tale confronto resta da fare), quanto per sottolineare la duttilità storicamente costitutiva del passaggio Šklovskij→Brecht e invitare a una certa cautela gli studiosi: se l'idea di Willett, in definitiva, non è «mera speculazione», e se può sostenersi su una serie di considerazioni storicamente fondanti, tuttavia non per questo si può parlare, con Willett, di una *traduzione esatta* della categoria šklovskijana in quella brechtiana. Un confronto estetico-semiotico fra i due concetti dovrebbe consentire infine di mostrare la loro sostanziale, intrinseca differenza.

### 3. Teorie a confronto

Cominciamo col riferire una precisazione interlinguistica della Lachmann: 'ostranenije' contiene la parola 'stranyj', che non significa tanto 'fremd' ('estraneeo'), quanto 'seltsam' ('strano'). E non si

tratta di una semplice differenza di significanti, bensì di significati: ci sono cose *estrane* che non sono *strane*; ci si può estraniare da una situazione senza per questo trovarla strana. E, d'altra parte, ci sono cose *strane* che non sono *estrane*; si può notare la stranezza di una situazione senza per questo sentirsi estranei a essa. Risultato: la traduzione precisa del termine russo sarebbe piuttosto 'seltsammachen' ('rendere strano', 'straniare') che 'Verfremdung' ('rendere estraneo', 'estraniare'<sup>45</sup>). È chiaro: la storia (Šklovskij→Tret'jakov→Brecht) non fu così scrupolosa e determinò una traduzione scorretta; ciò nonostante il fattore linguistico ha un suo peso, specialmente se in questione è la tesi (di Willett) per cui il termine tedesco sarebbe una «precise translation», o una «traduction exacte», di quello russo.

Veniamo ora a un esame del concetto di *ostranenije*, così come è teorizzato da Šklovskij nel primo scritto che lo assunse a tema fondamentale: *Isskustvo kak priëm* (1917<sup>46</sup>).

Il saggio si apre con una critica alla teoria di Potebnija (filosofo e linguista russo molto famoso all'epoca in ambito accademico) secondo la quale la poesia è pensiero per immagini; per Šklovskij, invece, le immagini si trasmettono attraverso spazi e tempi senza mutare: la poesia non consiste nel crearle, ma nel combinarle con artifici appositi: «Chiameremo dunque opere d'arte in senso stretto le opere che vengono create per mezzo di particolari artifici destinati a farle percepire, con la massima sicurezza possibile, come arte»<sup>47</sup>. Uno di questi artifici è l'immagine poetica, ma esso è un mezzo al pari di tutti gli altri mezzi che «servono a rafforzare una sensazione suscitata da un oggetto (in un'opera letteraria le parole e persino i suoni possono essere anch'essi oggetti)»<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen'...*, cit., p. 341, nota 8. Nella bibliografia italiana di e su Brecht, la traduzione più frequente e diffusa è «straniamento», ma, alla luce di una differenziazione matura tra *Verfremdung* e *ostranenije*, sarebbe assai più opportuna la traduzione «estraniamento».

<sup>46</sup> Viktor Šklovskij, *L'arte come artificio*, in Idem, *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1976. Mi conformo, qui e di seguito, alla traduzione di 'priëm' adottata nell'edizione italiana appena citata – 'artificio' piuttosto che 'procedimento' –, in virtù del carattere più provocatorio del primo termine (un carattere tipico del discorso šklovskijano), di contro a un carattere più moderato e obiettivo del secondo (tipico piuttosto del discorso brechtiano, dove la *Verfremdung* è spesso definita un 'Verfahren' – appunto: 'procedimento' – e quasi mai un 'Kunstgriff' – appunto: 'artificio'). Per un approfondimento di queste sfumature essenziali, cfr. la Nota editoriale *Una parola ambigua* posta in appendice all'edizione italiana citata di *Una teoria della prosa*.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 13.

Prima dell'introduzione della parola 'ostranenije', il cui significato è già prefigurato in queste osservazioni, Šklovskij discute di una teoria della percezione, in riferimento ad alcuni studi filosofici e soprattutto a quello para-formalista di Jakubinskij sulla differenza fra linguaggio poetico e pratico. La tesi di Jakubinskij è che, mentre il linguaggio pratico della quotidianità lavora facendo economia di energie, quello poetico accentua le difficoltà percettive, attraverso artifici stilistici, formali e ritmici particolari. Šklovskij generalizza questa teoria alla percezione: nella quotidianità essa si automatizza e a lungo andare si limita a *riconoscere* le cose, non le *vede* più. Al contrario, l'arte esiste «per risuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra. [...] Per ottenere questo risultato l'arte si serve di due artifici: lo straniamento [*ostranenije*] delle cose e la complicazione della forma, con la quale tende a rendere più difficile la percezione e a prolungarne la durata»<sup>49</sup>.

L'*ostranenije* è dunque un concetto essenziale all'arte: senza *ostranenije*, niente arte. In verità, rimane dubbia la natura del rapporto fra «lo straniamento delle cose» e «la complicazione della forma». Si tratta di due diversi artifici che possono essere utilizzati indipendentemente l'uno dall'altro o di due facce della stessa medaglia, entrambi sempre indispensabili alla realizzazione dell'arte? L'ambiguità non viene risolta né da questo né da successivi testi di Šklovskij<sup>50</sup>.

Šklovskij prende quindi a descrivere *una* variante particolare dell'*ostranenije*, realizzata da Tolstoj e consistente «nel non nominare per nome le cose ma nel descriverle come se le vedesse per la prima volta»<sup>51</sup>. Trae una serie di esempi dalla prosa tolstojana; in particolare si sofferma sul racconto *Cholstomer*, dove la narrazione viene condotta da un cavallo, con il risultato di rendere strano il concetto di proprietà privata. Cholstomer, il cavallo narratore, si dichiara perplesso di essere definito proprietà di quegli individui che non lo calcano, non lo nutrono, non ne hanno cura. Così come non capisce come certi uomini definiscano «propria» la terra sulla quale non hanno mai camminato e che non hanno mai visto.

È molto significativo che Šklovskij legga questo racconto di Tolstoj semplicemente come un «modo di guardare le cose staccandole dal

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 16-17.

<sup>50</sup> Per un primo approfondimento dell'ambiguità, cfr. Fredric Jameson, *La prigione del linguaggio. Interpretazione critica dello strutturalismo e del formalismo russo*, Bologna, Cappelli, 1982, pp. 69 e sgg.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 23.

loro contesto»<sup>52</sup>; egli non si sofferma affatto sulla natura critico-sociale di tale artificio artistico, che emerge invece in modo del tutto evidente già da queste poche righe riassuntive: attraverso un punto di vista insolito, viene messo in discussione lo statuto della proprietà privata. Interpretare l'ampio spazio dedicato a *Cholstomer* come un indizio del carattere politico della teoria šklovskijana dell'*ostranenije* sarebbe un errore. Basterà leggere il modo in cui l'autore riconduce il brano ad altri, collocati su un piano molto meno politico, se non decisamente apolitico, per rendersi conto della vera posta in gioco del discorso šklovskijano: esempi riguardanti alcune *ostranenije* di oggetti erotici tratte dalla prosa di Gogol' e da alcuni indovinelli popolari.

Ne va, in questo quadro molto ampio, della dimensione retorica in quanto tale. Il discorso sull'artificio e la critica alla poesia come pensiero per immagini si combinano qui in un discorso sull'immagine-tropo in quanto artificio deformante gli oggetti (si nominano anche l'allegoria, il parallelismo, la metafora e si richiama la retorica di Aristotele<sup>53</sup>): leggiamo così che «lo straniamento si trovi quasi ovunque si trova un'immagine»<sup>54</sup>.

Particolarmente significativo, nella nostra ottica, è il fatto che l'intento polemico nei confronti di Potebnija conduca Šklovskij ad affermazioni come questa: «la funzione dell'immagine non consiste nell'avvicinare alla nostra mente il significato dell'oggetto, ma nel determinare il modo in cui viene percepito», e «Spesso gli oggetti erotici vengono trascritti con l'aperta intenzione di *non* facilitarne il riconoscimento da parte dell'intelletto»<sup>55</sup>. Il che allontana molto l'*ostranenije* dalla *Verfremdung*, la quale invece porrà in primo piano la dimensione non solo percettiva, ma anche e soprattutto cognitiva (e critica).

In conclusione, Šklovskij ribadisce che l'*ostranenije*, intesa nel senso lato e fondante come l'artificio artistico, è la cifra «del linguaggio poetico», un identico connotato dell'artisticità: «ci si accorge cioè di trovarsi di fronte a qualcosa che è stato appositamente creato per liberare la percezione dall'automatismo. Il modo di vedere l'og-

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>53</sup> Le radici retoriche e aristoteliche dell'*ostranenije* sono state esplicitate varie volte da Šklovskij negli anni '60. Su questo argomento cfr. *Verfremdung in der Literatur*, cit., in particolare l'*Einleitung* di Hermann Helmers e i saggi di Heinrich Lausberg e Aage Hansen-Löve.

<sup>54</sup> Viktor Šklovskij, *Una teoria della prosa*, cit., p. 24.

<sup>55</sup> *Ibidem*.



getto è predisposto dall'artista e costruito 'ad arte', per far sì che la percezione vi si soffermi»<sup>56</sup>.

Nel ritornare al concetto di poesia, nel ricongiungerlo all'*ostraneniye* (fin ora Šklovskij ha trattato esempi tratti da prose), appare chiaro che il suo tema non è la poesia come genere artistico riconosciuto, ma piuttosto la poeticità, simile alla *literaturnost'* (letterarietà) intorno a cui si muoveva Jakobson nel frattempo a Mosca (anche se i due teorici non si esprimevano negli stessi termini): la poesia come principio estetico pervasivo anche degli altri generi letterari.

Qui riconosciamo l'ambiguità già segnalata più sopra: l'*ostraneniye* appare non come *uno dei possibili artifici* dell'arte, bensì come *l'artificio necessario e sufficiente* a definire l'arte («arte» e «poesia» sono termini utilizzati da Šklovskij come sinonimi). Un aspetto significativo della distanza del concetto šklovskijano dalla *Verfremdung*, categoria descritta da Brecht in maniera nient'affatto coestensiva al dominio artistico in quanto tale, bensì come esperienza tipica anche della quotidianità extra-artistica<sup>57</sup> ed eventualmente caratteristica solo di alcuni indirizzi artistici, come il teatro epico.

Riassumo qui di seguito (in ordine discorsivo e non cronologico) alcune delle critiche più significative mosse a questa teoria dai suoi contemporanei, dagli studiosi successivi e da Šklovskij stesso in seguito<sup>58</sup>; critiche che risulteranno decisive nell'ottica di una differenziazione estetico-semiotica *ostraneniye/Verfremdung*:

a) *Critica di formalismo (asemanticità)*<sup>59</sup>. Legge la teoria di Šklov-

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>57</sup> Cfr. soprattutto *L'effetto di straniamento come pratica di vita quotidiana*, in *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1975, vol. I, pp. 187 e sgg., e *La scena di strada*, in *Ivi*, vol. II, pp. 44 e sgg.

<sup>58</sup> Šklovskij ha ripensato e modificato la sua prima teoria in quasi tutti gli interventi (interviste, scritti) a partire dagli anni '60. Particolarmente interessanti, per noi, si sono rivelati quelli in cui Brecht è citato come punto di riferimento positivo del proprio ripensamento: cfr. (oltre allo scritto della Lachmann, *op. cit.*) Viktor Šklovskij, *C'era una volta*, Milano, il Saggiatore, 1968 (in particolare il paragrafo 2 della II parte «L'Opojaz dopo la rivoluzione di ottobre»); Idem, *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Milano, Mursia, 1982 (in particolare il paragrafo «Il contenuto» del capitolo VII).

<sup>59</sup> Pavel Medvedev, *Il metodo formale nelle scienze della letteratura. Introduzione alla poetica sociologica*, Bari, Dedalo, 1978 (in particolare Parte II, capitolo II, capitolo IV; Parte III, capitolo I, paragrafo VIII; Parte III, capitolo II, paragrafo I); Viktor Šklovskij, *Testimone di un'epoca, conversazione con Serena Vitale*, Roma, Editori Riuniti, pp. 51-52; Pietro Montani, *L'ideologia che nasce dalla forma. Il montaggio delle attrazioni*, in *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, a cura di Pietro Montani,

skij in relazione soprattutto alle sue primissime formulazioni «futuriste» e ad affermazioni di *O Teorii Prozy* come: «Un'opera d'arte è pura forma. Essa non è una cosa, un materiale, ma un rapporto fra materiali. [...] Opere umoristiche, tragiche, di ampio respiro, da camera, contrapposizioni di un mondo a un altro, di un gatto a un sasso, sono identiche tra loro»<sup>60</sup>. La critica di asemanticità dice: sia pure, per lo *zaum'* dei cubo-futuristi, o per la glossolalia, cioè per quelle particolari forme di letteratura che conducono il significato a un grado zero e di cui Šklovskij dà esempi nel suo scritto del 1914 *La resurrezione della parola*<sup>61</sup>. Ma come si potrebbe intendere *La divina commedia*, ad esempio, come semplice somma di procedimenti, indipendentemente dalle teorie teologiche che esprime?

b) *Critica di formalismo (asocialità)*<sup>62</sup>. Imputa a Šklovskij la separazione dell'artificio dai fattori sociali e, correlativamente, politici, storici, ideologici che sono invece essenziali nell'ottica di un'analisi completa del fatto artistico (cfr. quanto detto sopra sul *Cholstomer*).

c) *Critica di referenzialismo ingenuo*<sup>63</sup>. Imputa a Šklovskij di riferirsi alla realtà con i suoi oggetti, di ignorare l'essenza della poeticità

estratto come studio monografico da «Bianco e Nero», fascicolo 7/8, 1971; Enzo Roggi, *Le autoblindate del formalismo, conversazione con V. Šklovskij tra memoria e teoria*, Palermo, Sellerio, 2006, pp. 40 e 41.

<sup>60</sup> Viktor Šklovskij, *Una teoria della prosa*, cit., pagina di apertura del capitolo *Letteratura senza soggetto*. Cfr. anche il capitolo sul Tristram Shandy, che si apre con la significativa proporzione Tristram Shandy : Romanzo convenzionale = Poema tradizionale : poesia in *zaum'*. Nel corso del saggio, Šklovskij sostiene che il contenuto del libro di Sterne è costituito dallo sviluppo della forma, e in chiusura erige provocatoriamente quest'opera anomala a romanzo-tipo della letteratura mondiale.

<sup>61</sup> In verità, per lo *zaum'* il discorso non è così semplice: sin dall'inizio i suoi teorici (Chlebnikov, Krucenych ecc.) avevano cercato altri tipi di significati, non codificati secondo le regole del linguaggio comune, d'accordo, ma in ogni caso significati. Su questo, cfr. i numeri 29-30 e 31-32 de «Il Verri», sesta serie, 1983, dedicati al futurismo russo.

<sup>62</sup> Pavel Medvedev, *Il metodo formale...*, cit. (cfr. in particolare Parte II, capitolo II, paragrafi IV e VII); Viktor Šklovskij, *C'era una volta*, cit. (in part. il paragrafo 2 della Parte II); Victor Erlich, *Il formalismo russo*, cit., p. 196; *Marxismo e formalismo*, a cura di Hans Günther, cit.

<sup>63</sup> Roman Jakobson, *Verso una scienza dell'arte poetica*, in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi...*, cit.; Pietro Montani, *L'ideologia che nasce...*, cit.; Kurt Konrad, *La disputa su contenuto e forma. Osservazioni marxiste sul nuovo formalismo*, in *Marxismo e formalismo*, a cura di Hans Günther, cit.; Stanley Mitchell, *From Šklovskij to Brecht: Some preliminary remarks towards a history of the politicisation of Russian Formalism*, «Screen», vol. 15, n. 2, estate 1974, pp. 81 e 96; Victor Erlich, *Il formalismo russo*, cit., pp. 199-200.

come un rapporto problematico fra significante e significato (da cui resta fuori il referente).

Questa critica entra apparentemente in contrasto con la (a): come si può, infatti, accusare una teoria di referenzialismo se la si accusa di asemanticità? Il referente è pur sempre il termine di un rinvio, un significato, per quanto semioticamente ingenuo.

Ma a ben vedere, queste critiche non sono inconciliabili, almeno nella misura in cui conciliabili e conviventi sono le diverse istanze del discorso šklovskijano a cui esse si riferiscono portandole all'estremo. L'arte, in Šklovskij, è *pura forma* o consiste nello straniamento *delle cose*? Nessuna delle due risposte alternative va esclusa, poiché i testi di Šklovskij le giustificano entrambe: contengono essi stessi gli estremi di quella che Vygotskij ha chiamato una «stupefacente contraddizione»<sup>64</sup>. Le critiche (a) e (c) non sono, in definitiva, più inconciliabili delle istanze del discorso šklovskijano alle quali, rispettivamente, si riferiscono.

d) *Critica di a-cognitività*<sup>65</sup>. Rileva lo spazio nullo che, in Šklovskij, viene riservato dall'arte alla cognizione, e di conseguenza alla comprensione, alla riflessione e alla conoscenza mentale: lo straniamento ravviva la percezione ma non serve ad avvicinare la comprensione degli oggetti. Alcuni studiosi hanno sottolineato che alla base

<sup>64</sup> «[Q]uel certo procedimento che mette capo alla forma artistica ha uno scopo suo peculiare: e, nella definizione di questo scopo, la teoria dei formalisti cade in una stupefacente contraddizione con se stessa allorché comincia con l'affermazione che in arte non hanno importanza né le cose né il materiale né il contenuto, e termina poi con l'altra che scopo della forma artistica è "avere il senso vivo delle cose", è "rifar pietra la pietra", ossia rivivere con più forza e acutezza quel medesimo materiale, dal ripudio del quale si erano prese le mosse» (Lev Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, citato da Pietro Montani, *Il debito del linguaggio. Il problema dell'autoriflessività estetica nel segno, nel testo e nel discorso*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 18, nota 2; cfr. anche Tzvetan Todorov, *Il formalismo russo*, in *Critica della critica*, Torino, Einaudi, 1986). Montani propone, contro Vygotskij e Todorov, un'interpretazione conciliante dei termini contraddittori: sostiene che, dietro l'ingenuità terminologica e la leggerezza concettuale talvolta manifestate nella teoria di Šklovskij (e giustificabili in parte in virtù del carattere provocatorio delle sue proposte para-futuristiche), si nasconde una vera e propria concezione semiotica del linguaggio, per cui, paradossalmente proprio in virtù della autoriflessività del segno, quest'ultimo potrebbe dire qualcosa sul mondo (di Montani, oltre allo studio citato, cfr. anche *Che cos'è la poesia*, in *Roman Jakobson*, a cura di Pietro Montani, Roma, Editori Riuniti, 1990).

<sup>65</sup> Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen'...*, cit., pp. 329 e sgg.; Pietro Montani, *L'ideologia che nasce...*, cit.; Stanley Mitchell, *From Sklovskij to Brecht...*, cit., p. 74; Ben Brewster, *From Sklovskij to Brecht: a Reply*, «Screen», vol. 15, n. 2, estate 1974, pp. 89 e 94.

di questa concezione «percettiva» ci sono teorici come Christiansen e Bergson, citati spesso da Šklovskij<sup>66</sup>. Il che permette, anche solo intuitivamente, di misurare la distanza dall'universo filosofico-estetico di cui invece si nutrirà la *Verfremdung*.

e) *Critica di astrutturalità*<sup>67</sup>. La concezione šklovskijana dell'arte come *somma* di artifici sarebbe inconciliabile con quella strutturale, per la quale i procedimenti costitutivi di un testo vanno studiati in relazione reciproca ed è proprio questa relazione l'elemento più importante, non i suoi termini. Tale critica legge la teoria dell'*ostraneniye* come estremamente ingenua anche rispetto alle acquisizioni successive del formalismo stesso: i concetti di sistema, funzione ecc.<sup>68</sup> Nella nostra ottica, questa critica rileva il carattere ingenuamente *puntuale* dell'*ostraneniye*: il suo essere definita in un rapporto uno-a-uno del procedimento e del suo oggetto-materiale.

Inoltre, dal punto di vista strutturalistico è scorretto concepire e studiare le forme di un'opera indipendentemente dai suoi contenuti. Per lo strutturalismo, le forme sono *forme di espressioni e di contenuti*, vale a dire i modi di articolazione delle espressioni (significanti) e dei contenuti (significati).

Veniamo ora alla *Verfremdung*<sup>69</sup>. Non potendo analizzare nel dettaglio in termini semiotici la categoria centrale dell'estetica brechtiana, mi limiterò a individuare un '*minimum differenziale*' che la distingua dall'*ostraneniye*, e lo farò proprio a partire da queste cinque prospettive critiche.

a) Per Brecht *estraniare* voleva dire realizzare dei procedimenti al fine di comunicare dei temi, dei contenuti, dei significati. Nei suoi

<sup>66</sup> Viktor Šklovskij, *Una teoria della prosa...*, cit., e Idem, *Letteratura e cinematografo*, in *I formalisti russi nel cinema*, a cura di Giorgio Kraiski, Milano, Garzanti, 1971.

<sup>67</sup> Jurij M. Lotman, *Lektionen zur strukturalen Poetik* [ed. or. Tartu 1964], citato in Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen'...*, cit., p. 333; Umberto Eco, *Lezione e contraddizione della semiotica sovietica*, in *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, a cura di Remo Facciani e Umberto Eco, Milano, Bompiani, 1969.

<sup>68</sup> Mi riferisco particolarmente al saggio di Roman Jakobson e Juri Tynjanov, *Problemi di studio della letteratura e del linguaggio*, in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi...*, cit.

<sup>69</sup> Il discorso che segue è debitore in particolare dei saggi di Stanley Mitchell, *From Sklovskij to Brecht...*, cit.; Ben Brewster, *From Sklovskij to Brecht...*, cit.; Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen'...*, cit.; Hermann Helmers, *Einleitung*, in *Verfremdung und Literatur*, cit.

scritti essi non vengono presentati come semplici «materiali» funzionali al lavoro del *priëm*, bensì come l'obiettivo fondamentale di una comunicazione rispetto alla quale il lavoro artificiale-formale doveva porsi strumentalmente<sup>70</sup>. Non a caso Brecht dedicò tanta attenzione alla *favola*, intesa come elemento semantico-diegetico, rappresentativo di un pezzo di realtà storico-sociale, e non come materiale indifferentemente funzionale alla costruzione dell'*intreccio*<sup>71</sup>. È indicativa, da questo punto di vista, l'assenza dai suoi scritti della parola «intreccio», di contro alla pervasiva presenza della parola «favola» («Fabel»<sup>72</sup>). Quanto a quell'altro concetto di origine formalista, strettamente legato a quello di *Sjužet*, il *montaggio* (ted.: «Montage»), esso doveva avere, in Brecht come in Ejzenštejn, una funzione estetica, semantica e politica. Ma la virgola e la congiunzione, qui, sono traditrici: non dovrebbero esprimere un accostamento estrinseco di valori, bensì una loro intrinseca coappartenenza. Poiché l'estetico e il semantico, in Brecht, sono già di per sé socialmente rilevanti.

b) Si legga quel passo esemplare in cui Brecht descrive una *Verfremdung* nella pittura surrealista: un quadro ritrae una donna che ha, al posto delle dita, degli occhi. La cosa sconvolge le associazioni tradizionali dello spettatore, ma si tratta di una *Verfremdung* «primitiva» perché «la funzione di quest'arte è soffocata sotto il profilo sociale e, come arte, semplicemente non funziona più. Tutto l'effetto si risolve in un divertimento procurato dallo choc di cui si è detto»<sup>73</sup>. Al di là della sua efficacia sociale, anche l'efficacia artistica viene perduta. La *Verfremdung* ha dunque una sostanza sociale.

Il riferimento all'avanguardia surrealista è rappresentativo di un atteggiamento che il Brecht maturo assumeva contro tutte le tendenze artistiche che si limitavano a infrangere i canoni classici dell'illusione teatrale, ad esempio, a fini meramente estetizzanti. La regia di

<sup>70</sup> Cfr. tutti i luoghi dei tre volumi di *Scritti teatrali*, cit., in cui Brecht si sofferma sui concetti di *forma*, *contenuto*, *segno*, *significato*. Ad es., vol. I, pp. 75, 79-80, 92 e sgg., 118, 186, 203-204, 206, 237-238, 243, 248; vol. II, pp. 13, 32-33, 58, 60, 104, 106, 136, 171-172, 177, 188, 200-202, 264, 284; vol. III, pp. 7, 38, 57, 105, 243; cfr. anche e soprattutto lo scritto *Segni e simboli* (in Cesare Molinari, *Bertolt Brecht*, Bari, Laterza, 1996), in cui si dispiega il discorso esplicitamente semiotico di Brecht.

<sup>71</sup> «Compito precipuo del teatro è interpretare la vicenda e comunicarla al pubblico attraverso appropriati straniamenti» (Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., vol. II, p. 183).

<sup>72</sup> Cfr. *Ivi*, vol. I, pp. 157, 203; vol. II, pp. 115, 160, 180 e sgg., 188, 198, 214, 260, 280.

<sup>73</sup> *Ivi*, vol. II, pp. 96-97.

Tairov dell'*Opera da tre soldi* (1930), che Brecht vide nel 1932 a Mosca, era evidentemente deformante nel senso dell'*ostranenije*, basterà guardarne alcune foto per rendersene conto. Se Brecht ne rimase insoddisfatto<sup>74</sup>, ciò fu presumibilmente anche per la sua mancata efficacia «sotto il profilo sociale».

D'altra parte la *Verfremdung* intrattiene uno strettissimo legame con un concetto altrettanto centrale in Brecht, quello di *Gestus*, «scopo del *Verfremdungseffekt*»<sup>75</sup> inteso come atteggiamento complessivo (socialmente e ideologicamente rilevante) assunto dal regista, dal musicista, dagli attori ecc. rispetto alla rappresentazione e alla storia da essa veicolata.

Brecht scrisse e impartì indicazioni sulla tecnica epica intendendola come tecnica storicizzante; per l'attore, ad esempio, storicizzare non doveva significare solo porre a distanza il personaggio, ma soprattutto mostrare il proprio atteggiamento *storico* rispetto al personaggio *storico* (cioè, in definitiva: mutevole, non naturale). *Verfremden* significava in Brecht non tanto e non solo ravvivare la percezione di un oggetto mostrandolo come inconsueto ma, attraverso questa inconsuetudine esibita, sottolinearne il carattere non necessario, modificabile<sup>76</sup>.

Rimando, infine, alla concezione semiotico-marxista a partire dalla quale Medvedev (membro della scuola di Michail Bachtin) operò la sua critica del formalismo, perché mi pare una concezione «brechtiana». Il procedimento teatrale epico, come quello descritto da Šklovskij, metteva a nudo il proprio artificio ma, come l'atto di parola descritto da Medvedev, solo per affermarsi in quanto realtà sociale: «Non solo il significato dell'atto di parola ha un valore storico e sociale, ma soprattutto il fatto di averlo [...] realizzato qui ed ora [...] in un dato momento storico»<sup>77</sup>.

c) Dalla critica di referenzialismo ingenuo, la *Verfremdung* può essere preservata solo mediante un discorso approfondito e complesso sui concetti di forma e contenuto, segno, simbolo e significato,

<sup>74</sup> Cfr. Marianne Hoover, *Brecht's Soviet connection...*, cit., p. 43.

<sup>75</sup> Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 181.

<sup>76</sup> Cfr. i paragrafi dal 33 al 42 e soprattutto il 43 del *Breviario*.

<sup>77</sup> Pavel Medvedev, *op. cit.*, Parte III, capitolo II, paragrafo 11. Uno studio approfondito che compari la concezione semiotica della scuola di Bachtin e quella implicata dall'estetica brechtiana sarebbe assai opportuno e interessante (anche Medvedev, tra l'altro, fu costretto dallo ždanovismo a rivedere aspetti sostanziali del suo libro nella seconda edizione del '34, e Bachtin a condurre molto a lungo la sua attività nell'ombra).

così come compaiono teorizzati qua e là negli *Scritti teatrali*<sup>78</sup> e praticati nel teatro brechtiano. Mi limiterò, per ragioni di spazio, a rimandare all'illuminante lettura di Roland Barthes, che non ha mai smesso di ripetere, spesso e approfonditamente ritornando sull'estetica brechtiana (non solo quella teorizzata, ma anche quella praticata negli spettacoli cui Barthes assistette in Francia tra il 1954 e il 1960), che Brecht è stato maestro semiologico, «un marxista che aveva riflettuto sugli *effetti del segno: cosa rara*»<sup>79</sup>. Nel suo teatro i procedimenti artistici avevano una responsabilità ideologica, politica, sociale e ricreavano gli oggetti come simulacri della realtà, che sulla realtà aprivano gli occhi proprio per il fatto di essere costituiti da tratti selezionati artificialmente. La *favola* stessa non era una riproduzione neutra e fedele di avvenimenti, bensì la loro presentazione esplicitamente intenzionale e orientata secondo una certa prospettiva<sup>80</sup>.

d) Basterà richiamare quanto scritto da Brecht sulla funzione critica della *Verfremdung* e la sua insistenza su un teatro scientifico, per rendersi subito conto della distanza enorme che separa la sua teoria dal bersaglio della critica di a-cognitività. Se la *Verfremdung* provoca shock percettivo, questo si configura come il passaggio intermedio finalizzato all'acquisizione critica e riflessiva (e non solo percettiva-intuitiva, come in Bergson e Šklovskij) dei messaggi lanciati dalle pièce e dagli spettacoli.

<sup>78</sup> Cfr. *supra* nota 70.

<sup>79</sup> Roland Barthes, *Autopresentazione*, in Idem, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di Gianfranco Marrone, Torino, Einaudi, 1998. Per approfondire il discorso barthesiano su Brecht, cfr. Idem, *Commentaire*, in Bertolt Brecht, *Mère Courage et ses enfants* (avec photos de Roger Pic), Paris, L'Arche, 1960; Idem, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985; Idem, *Brecht e il discorso. Contributo allo studio della discorsività*, in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988; Idem, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 2002; Idem, *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Roma, Meltemi, 2002. Per il rapporto di Barthes (e della critica francese degli anni '50 e '60) con il teatro epico e per le tournée del Berliner Ensemble a Parigi, cfr. Marco Consolini, «*Théâtre Populaire*» 1953-1964. *Storia di una rivista militante*, Roma, Bulzoni, 2002. Letture strutturali (in verità un po' datate) del teatro epico che hanno fatto tesoro della lezione barthesiana sono state fornite da Massimo Castri, *Piscator, Brecht, Artaud. Per un teatro politico*, Torino, Einaudi, 1973, e da Gianfranco Bettetini, *Produzione del senso e messa in scena*, Milano, Bompiani, 1975.

<sup>80</sup> «La trama non corrisponde semplicemente a una vicenda tratta dalla convivenza umana, così come essa potrebbe essersi svolta nella realtà, ma consiste piuttosto in un insieme di fatti opportunamente ordinati in cui si esprimono le idee sulla convivenza umana del loro inventore» (Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., vol. II, p. 188).

e) Più complessa è la questione della strutturalità della *Verfremdung*. Anche qui non posso far altro che rimandare a Barthes, che ha indicato Brecht tra i maestri dell'«*activité structuraliste*», caratterizzata dalla coscienza del paradigma e del sintagma, cioè dal fatto che il segno non è mai definibile col rapporto uno-a-uno significante/significato, ma sempre in relazione con altri segni compresenti e virtualmente presenti al suo posto<sup>81</sup>.

Le componenti degli spettacoli del Berliner Ensemble dovevano estraniarsi reciprocamente: le azioni diegetiche dovevano venir estraniare dai *songs* che le interrompevano e viceversa, la musica dal «cantare contro» di essa e viceversa, la recitazione più naturalistica da quella più stilizzata e viceversa, e così via. Tali relazioni, prima ancora di rivelarsi dialettiche in senso materialistico, lo erano certamente in senso strutturale; la *Verfremdung* era un procedimento *relazionale*, consistente nell'attrito fra due o più componenti dello spettacolo che avevano direzioni (percettive, cognitive) stridenti, sensi conflittuali. Dico *sensi* conflittuali nell'accezione, appunto, strutturale del termine: gli attriti tra significanti corrispondevano agli attriti tra significati e generavano conflitti semiotici di natura ideologica, politica, sociale: conflitti tra sistemi di valori implicati nel gioco dei segni<sup>82</sup>. Il *Gestus* stesso è definibile in termini strutturali, come atteggiamento valoriale realizzato in un determinato e determinante (storicamente e ideologicamente) trattamento formale dei contenuti<sup>83</sup>.

#### 4. Note conclusive

Ricapitoliamo. Siamo partiti dall'idea di John Willett per cui la 'Verfremdung' brechtiana sarebbe una traduzione esatta dell'«ostraneniye» šklovskijana; abbiamo ripercorso le tappe fondamentali del dibattito critico che questa proposta ha suscitato, per poi immergerci per qualche istante nel contesto culturale sovietico degli anni '20 e

<sup>81</sup> Roland Barthes, *L'attività strutturalista*, in Idem, *Saggi critici*, cit.

<sup>82</sup> Cfr. soprattutto Roland Barthes, *Commentaire*, cit. Lo stesso Šklovskij, negli anni '60, tentando di trarre i frutti dalle critiche di Lotman e dalla lettura di Brecht, metteva proprio in risalto la dimensione relazionale costitutiva dell'arte e dei suoi artifici. Cfr. Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen'...*, cit., e Viktor Šklovskij, *Simile e dissimile...*, cit.

<sup>83</sup> Cfr. Bertolt Brecht, *Sulla musica gestuale*, in *Scritti teatrali*, cit., vol. I, e Roland Barthes, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, cit.



'30, che avrebbe costituito lo scenario dell'eventuale filiazione del primo concetto dal secondo; abbiamo infine proceduto in un'indagine teorica per verificare se la filiazione si fosse finalmente tradotta in una corrispondenza estetico-semiotica precisa dei due termini-concetti.

Conclusione: *ostranenije* e *Verfremdung* risultano indubbiamente connesse da un legame storico indiretto; potrei dire, recuperando un'immagine cara a Šklovskij, che sono legate da un rapporto di parentela del tipo zio-nipote. Ma come preconizzava la scuola formalista, la storia e l'estetica si sono dimostrate serie diverse, animate da logiche indipendenti; la teoria ha dunque affermato le sue ragioni, condivise solo in parte dalla storia.

In definitiva, la *Verfremdung* non ha affatto «the same purpose» dell'*ostranenije* e non si pone, nei suoi confronti, in rapporto di esatta traducibilità. Si pone, piuttosto, come un nipote nei confronti dello zio: vive la sua vita indipendente, ma senza rinnegarne la memoria. Da questo punto di vista, se di *traduzione* si vuol continuare a parlare, occorrerà intenderla come un *tradimento*, che è poi un motore della *tradizione*.

## IMPULSI VIVENTI DELL'ARTE<sup>84</sup>

Nota di Luca Di Tommaso. *Tra il marzo e l'aprile del 1935, su invito delle istituzioni sovietiche, Mei Lanfang si reca con il suo ensemble in URSS per tenervi una serie di rappresentazioni. Nel 1930, il grande attore cinese si è esibito negli USA e l'eco di quelle prime performance occidentali ha già attraversato l'oceano tramite Charlie Chaplin, che ne ha parlato a Sergej Ejzenštejn. Tra Mosca e Leningrado, nella primavera del '35, ad assistere agli spettacoli di Mei ci sono uomini di spicco del teatro sovietico (come Ejzenštejn, Mejerchol'd, Nemirovič-Dančenko, Ochlopkov, Stanislavskij e Tairov), del teatro inglese (Craig) e di quello tedesco (Brecht, Piscator, B. Reich), oltre a scrittori e teorici della letteratura (come Gor'kij, Šklovskij e Tret'jakov) e un pubblico di non addetti ai lavori. Il celebre scritto di Ejzenštejn L'incantatore*

<sup>84</sup> Titolo originale russo: *Živeije impulse iskusstvo*. Di questo titolo, la traduzione tedesca *Lebendige Impulse für die Kunst* (Impulsi viventi per l'arte) trasforma il complemento di specificazione in complemento di vantaggio. La nostra traduzione italiana ripristina la struttura grammaticale dell'originale, confermata tra l'altro dalla versione inglese che Lars Kleberg ne ha dato: *The living impulses of art* (cfr. Idem, *The Story of a stenogramme*, «Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino», vol. 2, n. 2, 1996).

del giardino dei peri (1935<sup>85</sup>) e quello di Brecht Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese (1936<sup>86</sup>), ma anche l'intervento di Mejerchol'd al GITIS sul teatro cinese e giapponese del 13 febbraio 1936 (seppure non parli direttamente di Mei Lanfang<sup>87</sup>) rendono l'idea dell'importanza di questo evento e delle sue vaste ripercussioni nel mondo artistico del tempo.

Il documento presentato qui di seguito costituisce un'ulteriore testimonianza in questo senso. Consiste nello stenogramma di un convegno tenuto nella sede moscovita dei VOKS (Vsesoiuznoe obshchestvo kulturnoi sviazi s zagranitsei – Associazione generale sovietica per le relazioni culturali con l'estero) il 14 aprile 1935, dedicato al teatro di Mei e compagni e alle impressioni che ne hanno ricevuto i suoi spettatori d'eccezione. Prendono la parola, dal lato cinese, Mei Lanfang e il professor Čžan e, dal lato sovietico, Nemirovič-Dančenko, Treťjakov, Tairov, Mejerchol'd, Ejzenštejn e il compositore Gnesin. Tra il pubblico ci sono anche altri registi e attori come Ochlopkov, Simonov, Mikhoels e Zavadskij, e scrittori come Šklovskij, Šaginjan, Ermilov e Afinogenov.

Se oggi possiamo rivivere con l'immaginazione quest'evento così importante, lo dobbiamo al ricercatore svedese Lars Kleberg. Il quale, dopo una prima fallimentare ricerca condotta negli archivi moscoviti negli anni Settanta, ha avuto maggior fortuna una seconda volta, immediatamente dopo il crollo dell'URSS. Riesumato il documento all'Archivio Centrale di Stato della Rivoluzione di Ottobre<sup>88</sup>, Kleberg lo ha pubblicato prima in russo<sup>89</sup> e poi in tedesco<sup>90</sup>. In preceden-

<sup>85</sup> In Nicola Savarese, *Il teatro al di là del mare. Leggendaro occidentale dei teatri d'Oriente*, Torino, Studio forma, 1980; cfr. anche la nuova traduzione di Fiorina Antonini: *Al mago del giardino dei peri*, in Sergej Ejzenštejn, *Il movimento espressivo, scritti sul teatro*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1998.

<sup>86</sup> In Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., vol. II.

<sup>87</sup> In Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, a cura di Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'âge d'homme, 1992, tomo IV, pp. 28-29.

<sup>88</sup> CGAOR SSSR: *Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv Oktjabr'skoj Revoljucii SSSR* – F. 5283, op. 4, ed. chr. 211.

<sup>89</sup> *Živeije impulse iskusstvo*, «Iskusstvo kino», n. 1, 1992, pp. 132-139. Sarà bene precisare, a scanso di equivoci, che Lars Kleberg, prima di trovare e diffondere questo documento originale, aveva scritto una ricostruzione immaginaria del convegno in forma drammatica e l'aveva pubblicata in un trittico di drammi, esito di un'operazione che egli stesso, in seguito, ha definito «storiografia fittizia» ed «ermeneutica sperimentale» (cfr. Lars Kleberg, *Introduction: Hermeneutic experiments, «Comparative Criticism. An annual Journal»*, n. 14, 1992, pp. 25-31); un'opera poi tradotta in nove lingue, incluso il cinese: *Stjärnfall*, Stokholm/Lund 1988 (traduzione francese: *La chute des étoiles*, Paris, Christian Bourgois, 1990; traduzione russa: *Zvezdopad*, Moscow 1994; traduzione inglese: *Starfall. A triptych*, Evanston [Illinois], Hydra Books, Northwestern University Press, 1996). Non pochi studiosi, tuttavia, hanno frainteso la natura di questo testo, prendendolo per la ricostruzione effettiva del convegno e traendone citazioni, inferenze e conclusioni erranee.

<sup>90</sup> *Dokumente: lebendige Impulse für die Kunst*, «Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino», vol. 2, n. 2, 1996, pp. 85-100.

za, solo lo stenogramma del discorso di Mejerchol'd era apparso in lingua russa in una collezione di materiali e saggi<sup>91</sup>.

*La traduzione italiana qui presentata è stata condotta da me e da Marit Rericha a partire dal testo tedesco e, per quanto ci è stato possibile, dall'originale russo. Abbiamo comunque riportato le parole chiave in entrambe le lingue, tra parentesi quadre, per limitare gli inconvenienti di una traduzione elevata al quadrato. Le note e i commenti integrativi a piè di pagina sono miei (e riproducono, a tratti, quelli di Henriette Stoßl posti ad accompagnamento della traduzione tedesca).*

*Prima di cedere il passo all'immaginazione del convegno, desidero ringraziare Nicola Savarese, che ha sostenuto e condiviso la mia passione per questo lavoro.*

**VI. Nemirovič-Dančenko.** Credo che il nostro caro ospite debba cominciare. (*Applauso*).

**Mei Lanfang.** Mi permetto di ringraziare i presenti per avermi offerto la possibilità di venire a Mosca e di recitarvi. Li ringrazio per l'accoglienza amichevole e ospitale.

Sono straordinariamente contento del fatto che vi siate riuniti qui oggi per condividere le vostre impressioni sul nostro teatro, e per dare consigli di cui mi possa servire in futuro per creare qualcosa di nuovo, basato su quanto ho potuto vedere a Mosca. (*Applauso*).

**Professor Čžan**<sup>92</sup> (*traduzione*). Il professor Čžan si dichiara onorato, e lieto di poter parlare con personalità d'eccezione del mondo del teatro dell'URSS, personalità che si interessano di teatro. Egli ascolterebbe volentieri quali impressioni si sono ricevute del teatro cinese e del suo futuro.

**VI. Nemirovič-Dančenko.** Per noi è stato veramente importante vedere l'espressione dell'arte scenica cinese al suo massimo grado di chiarezza, vale a dire poter contemplare quanto di più raffinato e incomparabile la cultura cinese ha donato alla cultura umana in generale.

Il teatro cinese ci ha mostrato la sua arte nazionale dalle forme perfette, e geniale dal punto di vista della precisione e della leggibilità. Tutto questo è stato naturalmente di grande interesse per i rappresentanti del nostro teatro. Non avrei mai creduto che l'arte scenica potesse essere portata a un livello così alto, un livello in cui la potenza espressiva si coniuga all'economia dei mezzi. Potrei proseguire, ma spero che anche i compagni qui presenti vogliano esprimersi. Mi riservo comunque il diritto di riprendere la parola più tardi.

<sup>91</sup> *O gastroljach Mei Lan'-fana*, in *Tvorcheskoe nasledie V. E. Meyercholda*, Moscow, VTO, 1978, pp. 95-97.

<sup>92</sup> Il professor Čžan è Ou-yang o Yü-ch'ien, il direttore della scuola di teatro e del teatro di Nan'Tung che padroneggiava il repertorio classico e gli stessi ruoli di Mei Lanfang; cfr. per questo A.C. Scott, *Mei Lan-fang, Leader of the Pear Garden*, Hong Kong 1959, p. 89.

**S. Treťjakov.** Su Mei Lanfang ho già detto e anche scritto molto, così che ora mi riesce difficile aggiungere qualcosa di nuovo. Ma mi sembra che la permanenza di questo teatro abbia determinato qualcosa di basilare e d'enorme importanza, qualcosa su cui spesso il professor Čžan, nei suoi interventi, si è pronunciato. Si tratta del fatto che questo teatro apre una breccia determinante nelle visioni esotiche dell'arte cinese che sono straordinariamente radicate in Occidente. Esso fa piazza pulita anche di un'altra favola, una favola molto ingenua: quella del teatro cinese come un teatro da cima a fondo stilizzato [russo: *uslovnij*; tedesco: *bedingt*<sup>93</sup>].

Noi speriamo che questo teatro, malgrado la sua notevole specificità, e malgrado ci sia potuto apparire talvolta di difficile accesso, riesca a farsi strada verso la nostra comprensione [russo: *vospriatije*; tedesco: *Wahrnehmung*]. Sulla questione il professor Čžan ha già preso posizione: il suo proposito è stato condiviso dall'intera società cinese, che ha inviato qui il suo teatro; un proposito, come s'è visto, del tutto giustificato.

Per quel che personalmente mi riguarda, posso dire che da sette anni non mi capitava di frequentare un teatro tanto assiduamente. Ho assistito a tutti i suoi spettacoli tranne a uno, e devo dire che il mio piacere cresceva di volta in volta. Se ci immergiamo nel linguaggio delle immagini di questo teatro, lo scopriamo chiaro, comprensibile, eccezionalmente reale.

Vorrei dire ancora qualcosa sul potenziale quantitativo e qualitativo del Realismo di questo teatro: mi pare che proprio in questo potenziale si trovi la garanzia per il suo futuro. Indubbiamente è un teatro che versa in una situazione difficile, vista la sua storia così significativa e le sue vicende storiche così varie, e la tendenza a una cristallizzazione che ne consegue. Ciò nonostante, dalle tante cristallizzazioni sorgono impulsi così vivi da infrangere qualsiasi fossilizzazione.

I nostri amici del teatro cinese hanno affermato che riuscirebbe loro difficile rappresentare con i propri mezzi qualcosa che concerne un tema contemporaneo, ma io sono di tutt'altra opinione. Se si pensa a un'opera come *La vendetta del pescatore*<sup>94</sup>, cioè la vendetta degli oppressi, è chiaro che mal-

<sup>93</sup> L'espressione russa «uslovnij» (corrispondente al tedesco «bedingt» del testo da cui traduciamo, o piuttosto «stilisiert» proposto da altri studiosi) va intesa in italiano nel senso di «stilizzato» o «della convenzione» (cfr. Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 242); perciò, qui e di seguito nel testo, opereremo sempre la traduzione «stilizzazione» e derivati, a partire dal tedesco «Bedingtheit» (russo: «uslovnost») e derivati.

<sup>94</sup> L'opera tratta di un povero pescatore, che non è in grado di pagare al latifondista un'imposta illegittimamente proclamata. Nel momento in cui, a causa di ciò, viene preso a bastonate, egli, con l'aiuto della sua bella figlia, interpretata da Mei Lanfang, si vendica uccidendo il tiranno (su questo cfr. Wu Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu, *Peking Opera and Mei Lanfang*, Beijing, New World Press, 1981, pp. 115 e sgg., e A.C. Scott, *Mei Lan-fang, Leader of...*, cit., p. 118; cfr. anche:

grado tutto, malgrado che il vestito della povera donna sia fatto di rattoppi molto decorativi, che ella porti delle pietre preziose, che la sua voce venga resa in modo tanto particolare, e che l'intera azione si svolga con l'accompagnamento di un'orchestra per noi così inconsueto, malgrado tutto ciò, è chiaro che, con pochissima fatica, questo teatro può suscitare forti risonanze e reazioni emotive.

C'è ancora una domanda, che riguarda molto più noi che il teatro cinese, a cui però sarà difficile trovare una risposta a questo tavolo. Mi riferisco a quel che i teatri nazionali indipendenti delle repubbliche dell'Unione Sovietica potrebbero comprendere attraverso il teatro cinese. Mi sembra che questo teatro abbia inequivocabilmente mostrato che le repubbliche caratterizzate da teatri nazionali tipici, o da elementi sui quali si potrebbero costituire teatri tipici, non debbano necessariamente lasciarsi sedurre solo dal modello teatrale europeo.

Di fronte alla vitalità del teatro cinese, si può senz'altro ritenere che, parallelamente alla nostra cultura, parallelamente ai nostri teatri europei, potrebbe sorgere uno stile teatrale proprio anche nelle numerose nazionalità dell'Unione Sovietica, e in particolare presso quelle nazionalità che nel corso della storia hanno avuto forti rapporti con il teatro cinese. Esse possono, ciascuna a suo modo, porsi in competizione con il teatro europeo; mi riferisco alle nazioni dell'Asia centrale. Anche dal teatro cinese esse possono imparare qualcosa.

Quando si è discusso, a metà fra il serio e il faceto, su che cosa potrebbe essere rappresentato dal teatro di Mei Lanfang, io mi sono chiesto se il teatro di Mei Lanfang non potesse rappresentare anche *Romeo e Giulietta*, con Mei Lanfang nel ruolo di Giulietta. L'alto livello raggiunto dalla drammaturgia cinese la colloca, per la sua problematicità, addirittura molto vicino a quella shakespeariana. Mi pare che da questo punto di vista si aprano alcune nuove possibilità, nuove strade da esplorare, in cui un maestro come Mei Lanfang può mettere in gioco quel sorprendente talento che ha già dimostrato nella realizzazione [russo: *voplošenie*; tedesco: *Verkörperung*] di un personaggio come la Guerriera nello spettacolo *Il valico dell'arcobaleno*<sup>95</sup>. In tal modo il teatro cinese di Mei Lanfang potrebbe presentare il suo irripetibile genio sotto una nuova luce.

*Revenge of the oppressed*, in *Performances of Mei Lanfang in Soviet Russia* [1935], programma di sala per gli spettacoli di Mei in URSS, reperibile all'IsIAO, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, Roma). Il dramma fu accolto assai favorevolmente in Unione Sovietica, a causa della sua problematica rivoluzionaria.

<sup>95</sup> Ne *Il valico dell'arcobaleno* Mei Lanfang interpreta la vedova di un guerriero morto in battaglia. Ella si propone di vendicare il marito e sfida a duello il suo avversario. Colpita dal suo bell'aspetto, gli offre di sposarla, a patto che egli si arrenda. Ma egli rifiuta l'offerta e viene fatto prigioniero dai soldati di lei (cfr. A.C. Scott, *Mei Lan-fang, Leader of...*, cit., pp. 84 e sgg. Cfr. anche *The Rainbow Pass*, in *Performances of Mei Lanfang...*, cit.).

**Vs. Mejerchol'd.** La tournée del teatro di Mei Lanfang da noi sortirà effetti più significativi di quanto supponiamo. Noi, noi che stiamo costruendo un teatro nuovo, siamo impressionati o affascinati, ma anche commossi, per questo semplice motivo: siamo sicuri che, quando la visita di Mei Lanfang nel nostro paese si concluderà, tutti noi percepiremo il suo influsso straordinario.

Proprio in questi giorni io ho dovuto riprendere il mio lavoro *Guai all'ingegno!*, da Griboedov<sup>96</sup>. Sono arrivato alle prove dopo aver visto due o tre spettacoli di Mei Lanfang e ho sentito che tutto quello che avevo fatto in precedenza dovrebbe essere cambiato.

A questo proposito bisogna confessare apertamente che molti, tra noi registi sovietici, compiono il loro lavoro piuttosto approssimativamente. Molti provano il desiderio di imitare maldestramente questo teatro, di riprenderne alcuni elementi: attraversare una soglia immaginaria, recitare sullo stesso tappeto l'«esteriore» [russo: «*Exterier*»; tedesco: «*Exterieur*»] e l'«interiore» [russo: «*Interier*»; tedesco: «*Interieur*»]; ma è roba da poco. Coloro che sentono in sé il bisogno di esprimere qualcosa, invece, coloro che sono divenuti dei maestri maturi, possono assorbire in modo organico l'essenziale del teatro di Mei Lanfang.

Passiamo ora a parlare di quel che c'è di più folgorante nel teatro di Mei Lanfang (è impossibile parlare di tutto): vorrei limitarmi all'essenziale, a quello su cui noi dovremmo concentrare la nostra attenzione.

Da noi, si è spesso parlato della cultura del gioco mimico in scena, della cultura degli occhi, della bocca. In tempi recenti si è anche molto discusso sulla cultura del movimento, sul coordinamento della parola con il movimento. Ma in tutto questo dimentichiamo la cosa più importante che il Dr. Mei Lanfang ci ha ricordato – le mani.

Io non ho visto nemmeno una sola attrice sulle nostre scene che sapesse rendere la femminilità altrettanto bene del Dr. Mei Lanfang. Non farò esempi, per evitare di offendere una schiera di registi, ma bisogna pur dirlo.

Inoltre da noi si discute molto della cosiddetta costruzione ritmica della rappresentazione. Ma chi ha visto un lavoro del Dr. Mei Lanfang farà tesoro dell'enorme energia del ritmo che questo geniale maestro dà allo spettacolo.

Noi conosciamo la forza del teatro sovietico. Ma potremmo scoprire

<sup>96</sup> *Guai all'ingegno!* (*Gore umu*): il titolo dello spettacolo è una trasformazione di quello dell'opera *Che disgrazia l'ingegno!* (*Gore ot uma*) di Alexandr Sergeevič Griboedov (drammaturgo e diplomatico russo, \*15.1.1795, †11.2.1829, assassinato). La sua commedia in versi, composta negli anni 1822-24, è una satira dell'alta società moscovita. Mejerchol'd ne produsse due versioni sceniche con la collaborazione di V.V. Korenev: 12 marzo 1925 e 25 settembre 1935. In un commento alla seconda versione, Mejerchol'd fa riferimento all'influsso di Mei Lanfang; cfr. Idem, *L'ottobre teatrale, 1918-1939*, Introduzione e cura di Fausto Malcovati, Milano, Feltrinelli, 1977, in part. pp. 272 e sgg.; cfr. anche Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 2002<sup>2</sup>, pp. 340 e 344.

molti dei nostri punti deboli dopo che il teatro cinese ci ha mostrato i lavori dei suoi grandi Maestri. Al momento giusto farò un esame più approfondito di questo problema, perché non sono soltanto regista ma anche pedagogo e perciò sono tenuto a rendere conto ai giovani che imparano nelle nostre scuole.

Ma già adesso vediamo chiaramente che il passaggio di questi spettacoli avrà una grandissima importanza per la vita del teatro sovietico e che noi ci dovremo ricordare sempre di ciò che è stato realizzato con il lavoro del Dr. Mei Lanfang.

**M. Gnesin**<sup>97</sup>. Benché io sia un teorico della musica, sono però innanzi tutto un musicista, cioè compositore, e forse per questo motivo le mie impressioni sullo spettacolo di Mei Lanfang, e in particolare sulla musica in questo teatro, sono interessanti proprio per la mia qualità di musicista.

A volte è molto difficile comprendere la musica di culture diverse dalla nostra, e noi conosciamo casi in cui questa estraneità impedisce alle persone di coglierne la bellezza; ma in questa occasione non mi è successo. Sicuramente sono stato preparato dal mio lavoro etnografico, da quello che ho visto nel teatro giapponese e in quello delle nostre nazioni, ma la musica nel teatro di Mei Lanfang è meravigliosa. Dal punto di vista delle strutture melodiche, questa musica è perfettamente chiara, per me che sono uno specialista. Inoltre l'insieme degli elementi, degli «ornamenti» orchestrali [russo: *orkestrovij* «nariad»; tedesco: *orchestrale* «Schmuck»], di questa musica è assai particolare.

Un diplomatico dell'ambasciata cinese, con cui ho parlato di tutto questo, mi ha chiesto se non sarebbe meglio ingrandire l'orchestra sul modello di quella europea, se non sarebbe meglio riadattarla al sistema europeo. Ho risposto che ero decisamente contrario, che non mi sembrava affatto necessario. Questa musica è bellissima, specialmente per il colorito, per l'atmosfera che crea, e un mutamento dell'orchestrazione non è assolutamente necessario.

Quel che è auspicabile è altro. Qui ci sono tanti buoni temi musicali che meriterebbero di essere rielaborati singolarmente per trarne una sinfonia. È un materiale meraviglioso su cui anche noi compositori occidentali lavoreremmo volentieri. Ma questo non ha già più a che fare con il teatro.

Vorrei invece soffermarmi sul legame tra impressioni musicali e tutte le altre impressioni teatrali.

Tutti gli elementi della rappresentazione sono così impregnati di musica da riempire di gioia gli intenditori. Sappiamo quanto sia difficile un'unifica-

<sup>97</sup> Gnesin, Michail Fabianovič, \*21.1.1883, †5.5.1957. Compositore, formazione al Conservatorio di Pietroburgo dal 1901 al 1909 e al Rimskij-Korsakov; dal 1925 al 1936 professore al Conservatorio di Mosca, poi a Leningrado. I suoi primi cicli per composizione vocale sono connessi al Simbolismo; nello sviluppo successivo comprendono elementi folkloristici, tematica rivoluzionaria nella musica d'orchestra.

zione di tutti gli elementi del teatro su base musicale, e perciò le conquiste ottenute dal teatro cinese hanno un'importanza particolare.

Mi pare che si potrebbe parlare con maggior precisione del sistema recitativo del teatro cinese del Dr. Mei Lanfang come di un sistema simbolico. La parola «stilizzato» mal descrive la sua peculiarità, poiché la stilizzazione può essere anche ipotizzata senza che sia espresso alcun tipo di emozione. Al contrario la simbolica, sotto la quale si nasconde uno specifico contenuto, esprime anche le emozioni.

Mi sembra che ci sia ancora molto da scoprire su questo teatro.

Una volta ho pregato un rappresentante della Cina di pronunciare una serie di parole con le quattro intonazioni abituali nella fonetica cinese. Mi accorsi subito che mostrano tutte molto chiaramente il loro fondamento psicologico. Chiunque abbia a che fare con la musica sa che l'intonazione ascendente indica [russo: *označat'*; tedesco: *bezeichnet*] un processo incompleto, qualcosa che deve ancora concludersi; mentre l'intonazione discendente indica qualcosa che ormai è avvenuto. Questo suscita tutta una serie di domande, che riguardano la spiegazione della teoria e della pratica della lingua cinese. Quindi credo che tutto il teatro del Dr. Mei Lanfang sia del massimo interesse per una ricerca seria.

**A. Tairov.** Mi pare che per noi sia stata un'esperienza davvero straordinaria e preziosa vedere che tutto quello che sapevamo sul teatro cinese come un teatro stilizzato, come un teatro nel quale la cosa più importante è l'assenza delle quinte e il movimento simbolico, fosse solo un dettaglio infimo all'interno di un sistema complesso, la cui essenza risiede in qualcosa di completamente diverso.

Credo che abbiamo potuto constatare come un teatro sviluppatosi da fonti nazionali, un teatro che per tutto il tempo si è dedicato all'elaborazione accurata del suo sistema, sia divenuto un teatro sintetico [russo: *sintjetičeskij*; tedesco: *synthetisch*], e come questo teatro sintetico sia estremamente organico [russo: *organičen*; tedesco: *organisch*].

Quando negli spettacoli del Dr. Mei Lanfang il gesto si trasforma in danza, la danza in parola e la parola in un'aria – un'aria straordinariamente complessa dal punto di vista vocale e musicale, e ciò nonostante quasi sempre interpretata senza pecche –, allora ci troviamo di fronte a una proprietà organica del teatro.

Nel teatro di Mei Lanfang è estremamente interessante vedere come certi elementi che noi definiamo elementi di una rappresentazione stilizzata, siano solo la forma necessaria dell'organica, legittima e funzionale manifestazione della struttura intrinseca dell'insieme rappresentativo. Mi sembra che questa sia la questione essenziale, per noi.

Inoltre, questo teatro ha anche un'altra caratteristica appassionante, che mi piacerebbe potesse trasmettersi al nostro teatro e a quello mondiale, mi riferisco alla straordinaria capacità di concentrazione che ho visto negli attori del teatro di Mei Lanfang.

Noi abbiamo da sempre dibattuto con il teatro naturalistico su fino a



che punto fosse possibile una trasformazione [russo: *prjevrascat'*; tedesco: *Verwandlung*] dell'attore, e al riguardo la pratica creativa del Dr. Mei Lanfang ci ha mostrato che tutte queste «fatiche interiori» sono sostanzialmente superabili. Mei Lanfang, che qui vediamo, che è uomo dalla testa ai piedi, si è trasfigurato in una donna. E questa difficilissima, complicatissima, incredibile trasformazione è stata realizzata dall'attore con la massima perfezione.

Sono convinto che Mei Lanfang eserciterà un influsso su di noi, sul nostro teatro. E spero che non intraprenderemo la strada dell'imitazione esteriore, nella quale qualcuno cercherà di rifugiarsi, bensì la strada del controllo della struttura interna, della composizione interna.

Ancora una volta ringrazio il Dr. Mei Lanfang per quello che ci ha dato, per l'estremo piacere che ho provato di fronte alle sue rappresentazioni, e lo saluto calorosamente, con tutto il cuore.

**S. Ejzenštejn.** Vorrei esprimermi brevemente perché si è già parlato tanto della questione, e delle sue grandi conseguenze per il nostro teatro, per la scena, ma anche per il cinema, e insomma per tutta la nostra arte. Per quel che riguarda le conseguenze generali, trarle mi sembra prematuro e difficile. Perciò volevo limitarmi a illustrare una serie di punti che risultano già solo da questa visita che ci ha fatto il teatro cinese.

Il teatro cinese ci ha aperto gli occhi, ha gettato una luce su quella differenza di forme espressive [russo: *obraznoje razemeževanije*; tedesco: *Bilddringenzung*<sup>98</sup>] che esiste nell'ambito del teatro orientale. Non so come

<sup>98</sup> Il termine russo «obraznoje» contiene la parola «obraz», che ricorre più volte in quest'intervento ed è assai difficile da tradurre, per due motivi. Innanzi tutto perché la sua definizione dizionariale e il suo impiego nel linguaggio quotidiano gli attribuiscono una grande polisemia: può significare, a seconda delle circostanze e dei contesti, «personaggio», «figura», «forma», «aspetto», «modo» o «immagine». È molto importante che il lettore tenga a mente questa ricchezza polisemica della parola (ed è il motivo per cui le nostre parentesi quadre nel testo ne segneranno quasi sempre la presenza nell'originale), perché laddove la traduzione italiana è costretta a optare, a seconda dei contesti, per l'uno o per l'altro dei suoi sensi possibili tralasciando definitivamente gli altri, l'originale russo privilegia un'accezione lasciando nell'ombra quelle alternative, ma senza annullarle del tutto. Il secondo motivo è che questa polisemia è complicata e accentuata dal ruolo centrale che il termine venne ad assumere nell'estetica ejzenštejniana a partire proprio dalla metà degli anni '30 (cfr. soprattutto Sergej M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985; cfr. anche quanto scrive Piero Gobetti nella *Nota lessicale* posta in appendice a Idem, *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 2003<sup>3</sup>, pp. 294-295; cfr. infine l'altro saggio dedicato da Ejzenštejn a Mei Lanfang, cit.), laddove venne per lo più a significare *resa d'un concetto per mezzo d'una raffigurazione*: perciò nelle traduzioni italiane di Ejzenštejn sono diffuse perifrasi come «concetto figurato» o «figurazione concettuale». Quasi sempre, quando compare il termine «obraz» negli scritti del regista-teorico russo, infatti, bisogna leggervi da un lato il senso più letterale di *forma esteriore, d'oggetti corporei, percepita con la vista*, dall'al-

l'abbiano percepito gli altri, ma all'inizio io ho avuto l'impressione che tra teatro giapponese e teatro cinese non sussistesse nessuna differenza. Una differenza che per me, ora, è chiaramente visibile, e che mi ricorda quella, profonda e sostanziale, che c'è nella storia dell'arte tra la Grecia e Roma. Paragonerei l'arte teatrale cinese al periodo di massimo splendore dell'arte greca e quella giapponese al periodo di sviluppo dell'arte romana. Credo che per noi tutti sia evidente come una caratteristica dell'arte romana sia una certa meccanizzazione e una certa semplificazione matematica; perciò essa si distanziò dall'essere greco e dalla specificità greca. I romani erano, in una certa misura, «Yankees» rispetto ai greci, così come gli americani lo sono rispetto all'Europa.

Allo stesso modo, la vitalità e l'organicità [russo: *I vot tak zamječatel'naja živitel'nost'*; tedesco: *das bemerkenswert Lebendige und Organische*] proprie del teatro cinese sono profondamente differenti dagli elementi meccanici e matematici che caratterizzano piuttosto altri teatri. Scoprire e comprendere tutto questo è stato per me di eccezionale importanza.

La seconda sensazione, netta e piacevole, che ho provato è stata questa. Noi abbiamo sempre tenuto in grande considerazione l'epoca di Shakespeare. Ci siamo sempre immaginati il teatro di questo straordinario periodo come un teatro nei cui spettacoli stilizzati perfino le scene notturne potevano essere recitate senza bisogno di oscuramenti, e in cui l'immagine della notte era resa percepibile solo dall'arte degli attori. Proprio questo è quel che abbiamo visto nel teatro di Mei Lanfang, soprattutto nello spettacolo *Il valico dell'arcobaleno*, dove l'oscurità viene resa con particolare finezza, semplicemente attraverso il suono dei gong, o un semplice rumore di passi nel buio. D'altronde, se consideriamo l'epoca di Shakespeare, e poniamo l'attenzione sui tipi drammatici di quel periodo (e io mi inchino di fronte al mondo che circonda Shakespeare, di fronte a un Webster, a un Marlowe e agli altri, nei quali la forma è ancora più perfetta che in Shakespeare, e nelle cui opere si percepisce ancora di più l'influenza reciproca), allora bisogna dire: ciò che vediamo nel teatro cinese è molto affine a ciò che ci hanno offerto Marlowe e Webster. I tipi drammatici di quell'epoca attraversarono un periodo di sviluppo molto interessante e ciò risultava in modo lampante sulla scena. Dobbiamo considerare quelle trasformazioni da uno stadio storico al successivo, quel passaggio al movimento vivo e all'indipendenza di ciascuna figura [russo: *obraz*; tedesco: *Bild*<sup>99</sup>] come la legge generale dell'evoluzione in ambito teatrale.

tro il senso figurato che lo apparenta all'italiano «metafora» (una metafora dotata anche di un potere, in un certo senso, concettuale); conferma ne è che una traduzione ammessa da alcuni dizionari russo-italiano per «obraznost» è «figuratività» (corrispondente alla «Bildlichkeit» del testo tedesco da cui traduciamo).

<sup>99</sup> Qui più che altrove «obraz» potrebbe anche significare «personaggio» e riferirsi quindi ai «tipi drammatici» (russo: *dramatičeskeje tipij*; tedesco: *dramatischen Typen*) di poco prima.

Mi è venuto in mente tutto questo assistendo ai lavori di Mei Lanfang sulla scena, perché in ogni frammento della sua azione scenica abbiamo davanti agli occhi un processo simile di sviluppo. Lo vediamo utilizzare un'intera serie di procedimenti [russo: *priëma*; tedesco: *Verfahren*<sup>100</sup>], di movimenti convenzionali, quasi come geroglifici [russo: *jeroglifičjeskij*; tedesco: *hieroglyphisch*], e capiamo che qui si tratta di una creazione completamente ponderata e compiuta in ogni aspetto. C'è un'intera serie di pose prestabilite per la rappresentazione di una determinata situazione tradizionale. Tuttavia, di spettacolo in spettacolo, il Dr. Mei Lanfang arricchisce e corrobora queste tradizioni con la sua vitale e straordinaria interpretazione di caratteri. Perciò la cosa più importante che ci insegna Mei Lanfang è la perfetta assimilazione della forma espressiva e del carattere [russo: *osvoienije obraza y karaktera*; tedesco: *Beherrschung von Bild und Charakter*]. Non mi riferisco a schemi stereotipati come *La studentessa disobbediente*<sup>101</sup> o *Il generale tigre*<sup>102</sup>; mi riferisco, invece, a quelle piccole, sottili sfumature con cui Mei Lanfang nutre la propria interpretazione di questi pezzi di repertorio, e che rendono unico il suo teatro.

È in questo stesso ambito che si pone la questione del legame tra ciò che il teatro del Dr. Mei Lanfang ci offre e la concezione generale del Realismo. Conosciamo tutti la definizione teorica del Realismo: attraverso il singolare deve trapelare il plurale, attraverso il particolare il generale; il Realismo si basa sulla compenetrazione di questi contrari.

<sup>100</sup> La parola russa «*priëm*» viene tradotta in italiano a volte con «procedimento», altre volte con «congegno», altre ancora con «artificio». Viktor Šklovskij, nel suo *Iskusstvo kak priëm* (1917), le aveva conferito un'accezione provocatoria che viene resa meglio dalla traduzione italiana «artificio», corrispondente al tedesco «Kunstgriff»; al contrario, Ejzenštejn e il professor Čžan (o meglio: il suo interprete russo) nel suo intervento successivo ci paiono utilizzare il termine nel senso più obiettivo e tecnico di «procedimento», corrispondente al tedesco «Verfahren» (impiegato, tra l'altro, nel testo della traduzione tedesca).

<sup>101</sup> Verosimilmente si tratta di una libera traduzione russa; ciò che Ejzenštejn dice si lega piuttosto a *La bellezza ubriaca*, uno dei pezzi più popolari di Mei che fu rappresentato anche a Mosca (cfr. A.C. Scott, *Mei Lan-fang, Leader of...*, cit., p. 118, e *Performances of Mei Lanfang...*, cit.). Yang, una concubina dell'imperatore, aspetta suo marito, il quale però rompe la promessa e va da una rivale. La bella, per l'afflizione, si dà all'alcol. Per tre volte prende la coppa e ogni volta ha una reazione emotiva differente. Il brano richiede notevoli sforzi di tecnica di danza (ad esempio la flessione della parte superiore del corpo all'indietro); su questo cfr. Wu Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu, *Peking Opera and Mei Lanfang*, cit., pp. 33 e sgg., e A.C. Scott, *Mei Lan-fang, Leader of...*, cit., p. 65.

<sup>102</sup> L'azione de *Il generale tigre* tratta di un'audace dama di corte che vendica la caduta della casa imperiale Ming. Si spaccia per principessa e si fida con un generale ribelle, nell'appartamento nuziale lo trafugge e poi si suicida. Il pezzo si serve di un linguaggio verbale e gestuale convenzionale (cfr. A.C. Scott, *Mei Lan-fang, Leader of...*, cit., p. 117).

Se si osserva la maestria di Mei Lanfang da questo punto di vista, si può scoprire qualcosa di molto interessante: entrambi questi contrari vengono portati all'estremo da Mei Lanfang. La generalizzazione giunge fino al simbolo, all'emblema; e la singola rappresentazione [russo: *častnoije izobraženije*; tedesco: *Einzelabbildung*] giunge fino a fondersi con l'individualità dell'attore. In questo modo si ottengono veri e propri simboli realizzati attraverso la specifica individualità dell'attore. In altre parole, i confini di entrambi questi poli opposti si sono, in un certo senso, estesi ancora di più. Ritengo che sia stato molto utile, per noi che lottiamo per il Realismo socialista, constatare che questa rappresentazione minuziosamente misurata può smuovere, per così dire, la nostra arte. Allo stato attuale, essa è rimasta quasi interamente bloccata in una delle sue componenti, e cioè nella rappresentazione meramente imitativa [russo: *izobraženije*; tedesco: *Abbildung*], il che comporta un danno immenso per il livello dell'immagine [russo: *obraz*; tedesco: *Bild*]. Di questi tempi siamo stati testimoni del fatto che non solo nel nostro teatro, ma anche nel nostro cinema la cultura dell'immagine [russo: *kultura obraza*; tedesco: *Kultur des Bildes*], vale a dire la cultura dell'alta forma poetica [russo: *poetičjeskaja Forma*; tedesco: *poetische Form*], sia scomparsa completamente. Ripensiamo al tempo del nostro film muto, quando il ruolo principale era dato alla pura costruzione per immagini [russo: *čisto obraznoje postrojenje*; tedesco: *rein bildlicher Aufbau*] e non solo alla rappresentazione [russo: *izobraženie*; tedesco: *Abbildung*] degli esseri umani. Se confrontiamo i risultati artistici del passato con quelli del cinema di oggi, possiamo constatare l'estrema ipertrofia della rappresentazione [russo: *hipertrofija izobrazitelnosti*; tedesco: *Hypertrophie der Abbildhaftigkeit*] a svantaggio della immaginità della forma [russo: *obraznost' forme*; tedesco: *Bildhaftigkeit der Form*]. Con Mei Lanfang succede il contrario: si ha uno straordinario sviluppo, una straordinaria ricchezza delle immagini.

Non sono d'accordo con M. Gnesin: parlerei d'immagine, che rende molto meglio l'idea della singolarità rispetto al simbolo; al contrario i simboli, nella nostra concezione, hanno a che fare con l'idea di catalogo. Il Maestro si colloca sul versante dell'immediata efficacia del senso-in-immagini [russo: *obrazno-čjuvstvjenaja*; tedesco: *auf der bildlich-sinnlichen Seite*<sup>103</sup>], e mi sembra che questa sia la cosa più interessante e importante, perché oggi da noi ciò che salta agli occhi è una spaventosa stagnazione nell'offerta della cultura della forma [russo: *Kultura obraza*; tedesco: *Kultur der*

<sup>103</sup> La parola russa «čjuvstvjenaja» può tradursi con «sensorialità», «sensibilità» o anche con «sensualità»; ha quindi a che fare con i sensi del corpo. Ma la parola «čjuvstvo», di cui si compone, corrisponde a «stato d'animo» o a «sentimento». L'espressione usata qui da Ejzenštejn chiama in causa entrambi i campi semantici di sopra, e, poiché la forza concettuale degli *obraza* doveva passare, secondo una sua teoria, per i sensi del corpo e quindi per gli stati d'animo degli spettatori, ci è parso che la parola «senso» fosse in questo caso la più adatta, visto il suo doppio aggancio al campo semantico del corpo, da un lato, e a quello della significazione, dall'altro.

*Form*], soprattutto nell'ambito dell'arte cinematografica. Il teatro di Mei Lanfang ci ha rivelato la straordinaria capacità di lavorare in tutti gli ambiti artistici in modo da fare emergere il senso-in-immagini, e questo è molto importante e attuale per il film sonoro. Tutti coloro che devono lavorare nel cinema lo capiscono, perché si tratta senza dubbio di una delle componenti fondamentali del film sonoro. Prima della visita del Dr. Mei Lanfang, da noi c'era una straordinaria stasi della forma, nel cinema ancora peggio che nel teatro.

Per quel che riguarda il teatro, vedo una somiglianza tra i procedimenti del Dr. Mei Lanfang e quelli di uno dei nostri teatri, quello di V.E. Mejerchol'd; e forse non è un caso che «Mei Lanfang» cominci con le stesse lettere di «Mejerchol'd»...

Abbiamo posto ai nostri ospiti la domanda: in che possiamo consigliarvi? Temo che passerò per reazionario, ma a me pare che la modernizzazione, sia nell'arte che nella tecnica, debba a ogni costo rimanere lontana da questo teatro. Mi permetto addirittura una lieve critica ai nostri amici. Ho avuto l'impressione che, dopo l'arrivo da Leningrado, fatta eccezione per la meravigliosa maestria del Dr. Mei Lanfang che non ha ceduto a nessun influsso, il suo ensemble abbia recitato con una certa aura che ricorda la nostra maniera, e non direi che lo spettacolo ne abbia tratto giovamento. Mi pare addirittura che ieri la disciplina dello spettacolo si sia un po' allentata. Se questo è piaciuto agli attori russi, la cosa è tanto più triste.

Io credo che la cultura teatrale dell'umanità si possa concedere il lusso, senza mettere in pericolo il suo progresso, di preservare questo teatro esattamente nella forma eccellente e perfetta nella quale esso esiste.

A questo proposito, ho ancora una domanda: che cosa si farà in futuro per preservare la tradizione? Il Dr. Mei Lanfang è circondato da ricercatori e da una scuola sufficientemente qualificata di successori, i quali svilupperanno ancora la sua straordinaria maestria e la potranno perpetuare sulla strada di un apprendimento dinamico. Se in questa direzione fosse fatto poco o troppo poco, allora penso che sarebbe nostro dovere collettivo pregare il Dr. Mei Lanfang di preoccuparsi che il suo magnifico bagaglio d'esperienze venga tramandato.

Vorrei chiudere così: ho avuto il piacere di dare il benvenuto al Dr. Mei Lanfang, il quale, appena arrivato, espresse la certezza che i nostri attori e specialisti avrebbero saputo apprezzare i suoi procedimenti teatrali, e ora devo dire che essi hanno, come si suol dire, addirittura superato le aspettative che li riguardavano, e anche di molto. (*Applauso*).

**Professor Čžan** (*traduzione*). Il professore vorrebbe suddividere il suo intervento in tre momenti; primo: l'impressione riportata dai discorsi ascoltati; secondo: il possibile effetto o influsso del teatro cinese su quello delle nazioni che compongono la nostra Unione; e il terzo momento: alcune parole sul futuro del teatro cinese.

Tutti loro sono riconoscenti per la valutazione che è stata data. Il Dr.

Mei Lanfang ha pregato il professor Čžan di dire che si trova in imbarazzo: secondo lui lo si sarebbe sopravvalutato e troppo lodato.

Il professore vorrebbe dire qualcosa sulla cultura cinese. In Occidente essa è stata giudicata da tre punti di vista; prima c'è stato un approccio frammentario, poi un approccio esotico e infine un approccio creativo. L'approccio frammentario al teatro cinese ha avuto luogo nel diciottesimo secolo, quando cominciarono a pervenire in Europa alcuni frammenti di opere cinesi. Uno di questi frammenti giunse a Voltaire, il quale ne trasse *L'orfana cinese*, naturalmente in una forma molto rielaborata.

Circa vent'anni fa ebbe inizio invece un tipo di interesse puramente esotico per il teatro cinese, interesse che si allargò anche all'America e al Giappone. Il professor Čžan dice che per tutta la sua vita ha combattuto contro questo approccio esotico.

Oggi siamo arrivati al punto in cui possiamo dire di esserci lasciati alle spalle sia l'approccio frammentario che quello esotico; nei confronti del teatro cinese sta iniziando una forma di interesse nuovo, di tipo creativo.

Il professore è molto attento a tutte le osservazioni che concernono le acquisizioni tecniche. Tuttavia egli si rende perfettamente conto che alle acquisizioni tecniche si accompagnano certe limitazioni. Trova che questo incontro sia molto importante, come segno di una nuova relazione con il teatro cinese, e gli sembra che apra brillanti possibilità innovative.

Queste possibilità sono tanto maggiori in quanto sono intervenuti relatori di diversi ambiti artistici – arte teatrale, arte cinematografica e musica.

Gli interventi di oggi sono stati contraddistinti dalla sincerità e dalla forte necessità di comprendere e rendere utile per sé ciò che il teatro cinese offre.

Ora il professor Čžan passa alla seconda parte della sua relazione, che verte su ciò che concretamente l'arte contemporanea sovietica può evincere dall'arte teatrale cinese. Pur non essendo realmente competente a trattare questo argomento proporrà comunque delle ipotesi.

Alcuni hanno sostenuto che il teatro cinese sia, per così dire, basato su simboli, e altri hanno impiegato la parola «stilizzazione». Ma come si spiega allora il fatto che il teatro cinese possa rompere le catene di questa stilizzazione?

La cosa più sensata è istituire un'analogia con la pittura cinese. Ad esempio: come viene rappresentato un albero nella pittura cinese? Gli alberi vengono dipinti in conformità a procedimenti prestabiliti, appunto, per la rappresentazione degli alberi. La questione concernente il procedimento, sia per quel che riguarda la pittura, sia per quel che concerne l'arte drammatica cinese, costituisce l'abbinco di quest'arte. In questi procedimenti non c'è nulla di personale, inaspettato, individuale. E come succede in pittura, anche gli stessi attori imparano innanzi tutto i procedimenti prestabiliti. Solo una volta che si sappiano praticare questi procedimenti di base, si può quindi lavorare alla propria maniera. Egli dice che nei procedimenti non c'è niente di casuale e di individuale, ma che ciò che è proprio e personale si esprime nella maniera di con-

durre la pennellata durante la rappresentazione di un albero. E tuttavia bisogna eseguire una rappresentazione dell'albero in modo tale che ciascuno comprenda che si tratta veramente di un albero.

Veniamo alla definizione del Realismo. Quando viene resa un'immagine, essa non è una mera riproduzione, bensì è tale da risvegliare determinate sensazioni, che però si differenziano dalle sensazioni naturali.

Così, la pratica di tutti questi procedimenti prestabiliti, che si tramandano di generazione in generazione, conduce l'artista sulla strada diretta alla riproduzione di determinati emblemi.

L'esperienza di vita dell'attore si manifesta all'interno della rappresentazione, già nel modo in cui egli si appropria di questi procedimenti. Allora vengono creati nuovi emblemi, nuovi procedimenti, come ad esempio quelli che impiega il Dr. Mei Lanfang.

Lo scopo finale, quindi, è quello di trarre vantaggio dall'esperienza personale, ma sulla base di una perfetta conoscenza dei procedimenti prestabiliti per la creazione di determinate immagini, già definite.

Il secondo punto, che comunque è meno importante, è questo: non è concesso unire gli elementi del gioco scenico che nel teatro occidentale sono separati.

La terza parte del suo intervento concerne i mutamenti che si verificano nel teatro cinese contemporaneo. Ritiene che il contenuto dei drammi dovrebbe essere cambiato, non tanto per quel che riguarda l'intreccio [russo: *Sjužet*; tedesco: *Sujet*], quanto per quel che riguarda la psicologia. L'intreccio deve essere mantenuto, ma la psicologia deve modificarsi. È positivo che l'intreccio tenga una certa distanza dai tempi attuali in modo che non si venga a trovare troppo vicino a essi; bisogna però aggiungere un qualche chiarimento psicologico. Il professore sottolinea inoltre che questo discorso è valido solo se il cambiamento è in accordo con l'antica tradizione.

Il professor Čžan accenna anche al fatto che in tempi passati molti teatri avevano una cattiva illuminazione, il fondale era sempre e solo uno e non aveva relazione con lo sviluppo dell'azione. Il professor Čžan immagina che sarebbe possibile introdurre qualcosa di nuovo nell'illuminazione e nelle quinte, ma ritiene che questa illuminazione dovrebbe essere specifica e non assomigliare a nient'altro. Al fine di preservare un ruolo al teatro cinese all'interno dell'arte contemporanea, considera possibile l'utilizzo delle nuove conquiste della tecnica – cinema – audio-registrazioni ecc.

Quel che lui auspicherebbe per il teatro cinese, dunque, è l'introduzione di una nuova psicologia nel repertorio del teatro cinese e l'utilizzo di nuove acquisizioni tecnico-teatrali per la scena cinese. (*Applauso*).

**VI. Nemirovič-Dančenko.** Concedetemi ancora qualche parola. Anche noi consideriamo molto importante l'incontro di oggi.

Tutti riconoscono che il teatro cinese darà alla nostra vita teatrale un profondo, serio impulso. Naturalmente non è ancora possibile, a partire solo da questa breve discussione, definire precisamente cosa darà alla nostra arte il teatro cinese, infatti V.E. Mejerchol'd ha notato molto giustamente che bisogna

ancora interrogarci su questo influsso, e che la nostra gioventù teatrale deve ancora entrare in confidenza con esso. Ciò nonostante, l'impressione che abbiamo avuto del teatro cinese è senz'altro fortissima. L'incontro di oggi fa il bilancio, in maniera particolarmente evidente, di tutta la gratitudine che Mosca e Leningrado hanno provato nei confronti del teatro cinese.

Di ciò che l'arte sovietica, l'arte russa, potrebbe offrire a quella cinese si è parlato molto poco finora. Forse la ragione di ciò risiede nella nostra modestia; ma credo che noi siamo in grado di offrire qualcosa di importante, che finora abbiamo taciuto; forse è anche il caso di porre apertamente in discussione le ragioni di questo silenzio. Credo che anche i miei compagni condivideranno quanto sto dicendo. Riteniamo pericoloso esprimere pensieri a prima vista entusiasmanti e abbaglianti, ma a lungo andare capaci di nuocere profondamente all'arte. Sotto questo aspetto dobbiamo essere cauti.

Malgrado ciò, mi permetto di esprimere un pensiero, appoggiandomi alle spiegazioni del professore stesso.

Ho già parlato di quel tesoro costituito dalla cultura generale, a cui ogni nazione contribuisce con qualcosa di proprio, di particolare. L'arte costituisce una sintesi di quanto vi sia di meglio in questo tesoro che permette a ogni singola razza di rivelarsi per quella che è.

Da questo punto di vista mi si impone una domanda, prima che io mi permetta di dare al nostro geniale ospite un qualunque consiglio. Cos'ha apportato e apporta la nostra arte a questa cultura? Credo che in tutti i nostri grandi scrittori, da Puškin, che Mejerchol'd ricordava, fino a Turgenev e Tolstoj, ci sia una particolarità che arricchisce, e ha arricchito, la nostra arte; una particolarità che costringe noi artisti, che dedichiamo molto del nostro lavoro alla forma propriamente detta, a vivere necessariamente del contenuto.

E proprio questo contenuto specifico dell'arte russa ha fatto risuonare, nel corso dei secoli, la corda più importante della nostra poesia, dei nostri desideri – ciò che chiamiamo il sogno di una vita migliore, l'anelito a una vita migliore, la battaglia per una vita migliore.

Proprio questi, il sogno di una vita migliore, l'anelito a una vita migliore, la battaglia per una vita migliore, sono stati l'impulso più importante della nostra arte.

Direi che il nostro geniale ospite può essere in larga misura soddisfatto della sua arte, della quale siamo rimasti talmente entusiasti da considerarla come un ideale, sia nel senso dei procedimenti, sia nel senso dei colori, sia nel senso della sintesi di tutte le possibilità della natura umana.

Ma, sentendo questo ideale e davanti alla geniale recitazione di Mei Lanfang, ci è venuto in mente che sarebbe molto bello se egli, oltre tutto ciò, mirasse anche a una vita migliore.

**Mei Lanfang** (*traduzione*). Prega di trasmettere che ha in grande considerazione queste aspirazioni, e che si inchina di fronte alla coraggiosa determinazione dei loro desideri di una vita migliore.

**VI. Nemirovič-Dančenko.** Noi esprimiamo l'augurio che Mei Lanfang non sia stato qui per l'ultima volta.