



Arti dello Spettacolo / Performing Arts

## Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Editor

**Donatella Gavrilovich**  
University of Rome 'Tor Vergata'

### Associate Editors

**Donato Santeramo**

*Queen's University, Kingston (CANADA)*

**Oľga Kupcova**

*State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)*

### Consulting Editor

**Marie-Christine Autant-Mathieu**

*EUR'ORBEM, CNRS, Paris-Sorbonne (FRANCE)*

**Delphine Pinasa**

*Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie (CNCS)  
(FRANCE)*

**Dmitrij Rodionov**

*A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (RUSSIA)*

### Advisory Board

**Gabriella Elina Imposti**

*University of Bologna*

**Andrei Malaev-Babel**

*Florida State University/Asolo Conservatory for Actor Training (USA)*

**Lorenzo Mango**

*University of Naples 'L'Orientale'*

**Mariateresa Pizza**

*Archive 'Dario Fo-Franca Rame'*

**Roger Salas**

*'El Pais', Madrid (SPAIN)*

**Riku Roihankorpi**

*University of Tampere (FINLAND)*

### Editorial Board

**Leonetta Bentivoglio**

*'La Repubblica', Rome*

**Michaela Böhmig**

*Member of the International Dance Council CID - UNESCO*

**Manuela Canali**

*National Academy of Dance, Rome*

**Silvia Carandini**

*University of Rome 'La Sapienza'*

**Marietta Chikhladze**

*Tbilisi State University (GEORGIA)*

**Enrica Dal Zio**

*'Michael Chekhov Association MICHA', New York (USA)*

**Dominique Dolmieu**

*Maison d'Europe et d'Orient - Eurodram (FRANCE)*

**Erica Faccioli**

*Academy of Fine Arts of Carrara*

**Stefania Frezzotti**

*National Gallery of Modern Art (GNAM), Rome*

**Fabrizio Grifasi**

*Fondazione Romaeuropa, Rome*

**Vladislav Ivanov**

*State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)*

**Lucie Kempf**

*Université de Lorraine (FRANCE)*

**Claudia Pieralli**

*University of Florence*

**Gabriel Poole**

*University of Cassino and Southern Lazio*

**Elena Randi**

*University of Padua*

**Daria Rybakova**

*St. Petersburg State University of Culture and Arts (RUSSIA)*

**Elena Servito**

*INDA (National Institute of Ancient Drama) Foundation of Syracuse*

**Margaret Shewring**

*University of Warwick (ENGLAND)*

**Artem Smolin**

*St. Petersburg State University of Information Technologies, Mechanics and Optics (RUSSIA)*

**Leila Zammar**

*Loyola University of Chicago JFRC*

**Fabio Massimo Zanzotto**

*University of Rome 'Tor Vergata'*

### Editorial Assistants

**Elisa Anzellotti**, *University of Viterbo "La Tuscia"*

**Annamaria Corea**, *University of Rome 'La Sapienza'*

**Anna Isaeva**, *Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (FRANCE)*

**Irina Marchesini**, *University of Bologna*

**Alice Pieroni**, *University of Florence*

**Marianna Zannoni**, *University of Venice*

### Staff

**Marco Argentina**, University of Padua, **Giulia Cara**, University of Rome 'Tor Vergata', **Gioia Cecchi**, University of Rome 'La Sapienza', **Marco Damigella**, University of Roma Tre, **Davide Di Bella**, University of Florence, **Alessandro Maria Egitto**, University of Rome 'Tor Vergata', **Valeria Gaveglia**, University of Rome 'Tor Vergata', **Silvia Loreti**, University of Rome 'Tor Vergata', **Manuel Onorati**, University of Rome 'Tor Vergata', **Valeria Paraninfi**, University of Rome 'Tor Vergata', **Ilaria Recchi**, University of Rome 'Tor Vergata', **Andrea Vanacore**, University of Roma Tre

The journal evaluates submissions through a double-blind referee system.

# Arti dello Spettacolo / Performing Arts

## *Body (R)evolution*

*Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*

*edited by Elisa Anzellotti, Donatella Gavrilovich and Elena Randi*

Patrocinio:  
Università degli Studi  
di Roma "Tor Vergata"



Progetto grafico  
Gioia Cecchi

Segreteria e ufficio stampa  
staff.aspa@gmail.com

Tipografia  
Universitalia  
Via di Passo Lombardo, 421  
00133 Roma

ARTI DELLO SPETTACOLO  
PERFORMING ARTS  
Anno IV | Numero 4 | 2018

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA  
Copyright 2018 © Gavrilovich

Editore  
UNIVERSITALIA  
Via di Passolombardo  
00133 Roma  
Tel. 06 20419483  
P.I./C.F. 03914561000  
email: editoria@universitaliasrl.it  
www.unipass.it

Tutti i diritti sono riservati. La riproduzione dei contenuti, totale o parziale, in ogni genere e linguaggio è espressamente vietata. Tutti i marchi citati nella rivista sono di proprietà dei rispettivi aventi diritto.

ISSN 2421-2679  
Registrazione tribunale  
21 gennaio 2015 con n. 8/2015

Cover images *Belarusian Vase'*  
*choreography*. Still from the TV  
broadcast showing.

Editorial by Donatella Gavrilovich	4
Body (R)evolution Donatella Gavrilovich e Elena Randi	12
'Liberare il corpo e la mente': G. Stebbins, R. St. Denis e Mata Hari Tiziana Leucci	16
The Revolutionary Body, or Was There Modern Dance in Russia? Irina Sirotkina	31
Danza e movimento al Kamernyj Teatr di Mosca Aurora Egidio	42
The 'Belarusian Vase' Gymnastic Performance: Embodying the Ideological Imagination of the State Olia Sosnovskaya	54
La danza di Mao. Corpo e rivoluzione nella Nuova Cina (1940-1960) Vito Di Bernardi	64
Du 'corps' anatomique à la 'corporéité' nationale. La construction de la danse classique chinoise selon Ye Ning Cyrielle Perilhon	76
Les danseurs, médiums des <i>pawang</i> Stefania Rossetti	86
Il circo australiano: il corpo ai confini delle arti performative Elena Mazzoleni	98
Expanding corporeal and social borders on the site of the screen Ariadne Mikou	106
L'eloquenza straniante del corpo-negato in <i>Natale in casa Cupiello</i> di Antonio Latella Simona Brunetti	115
The Body of a Dancer in a Lecture-performance ( <i>Stopping by Woods on a Snowy Evening</i> by Tatiana Gordeeva and Ekaterina Bondarenko) Elena Gordienko	123
<hr/>	
<b>Experiences</b>	
<i>Phonesia, My Dance (R)Evolution</i> Anatoli Vlassov	131
<hr/>	
<b>Focus</b>	
От Февраля к Октябрю: исходя из безграничной свободы ... Владислав Иванов	139

# Danza e movimento al Kamernyj Teatr di Mosca

Aurora Egidio

Nel 1923 nell'ambito della sua prima tournée europea il Kamernyj teatr di Mosca, fondato da Aleksandr Tairov nel 1914, si presenta al pubblico parigino<sup>1</sup>. La sua apparizione è destinata a sollecitare reazioni estreme, rinfocolate da posizioni estetiche variegata, ma ancor più da pregiudizi di carattere politico che spingono a identificare la compagnia moscovita come una diretta emanazione del governo bolscevico. Parigi, del resto, è un centro nevralgico, data la presenza di un cospicuo numero di emigrati russi, che non mancano di manifestare talvolta una spiccata ostilità nei confronti dei connazionali in scena<sup>2</sup>. Così le cronache si articolano fra empiti entusiastici come il celebre articolo di Jean Cocteau che definisce la *Fedra* «un capolavoro» (Cocteau 1923) e il grido di allarme di André Antoine che, nella sperimentazione dei russi, vede «l'assalto più pericoloso che abbia mai dovuto subire il nostro teatro», concludendo «è indispensabile opporsi» (Antoine 1923)<sup>3</sup>. Naturalmente proprio l'allestimento dell'opera raciniana, baluardo della tradizione francese, diventa il terreno di scontro più acceso. Del resto lo stesso Tairov sa di compiere un atto rischioso e ardito, che sortisce però l'effetto deflagrante desiderato, persuadendo la società teatrale parigina ad appuntare la sua attenzione sulla tournée dei russi (Sboeva 2010: 30). Le pagine dei giornali traboccano di aggettivi che definiscono la *Fedra* «asiatica», «barbarica» (*ibidem*: 35). Ma il fenomeno del Kamernyj non può più essere ignorato. Anche a Berlino la ricezione degli spettacoli è piuttosto contrastata, ma più temperata. I cri-

tici non si affrettano ad esprimere giudizi, riflettono su ciò che vedono e soprattutto lo confrontano con le teorie tairoviane a loro ben note. Nella rivista «Das Kunstblatt» nell'aprile del 1923, infatti, vengono pubblicati con il titolo *Das entfesselte Theater* (*Il teatro liberato*) frammenti della raccolta di riflessioni *Appunti di un regista*, uscita in Russia due anni prima<sup>4</sup>.



Fig. 1 Vladimir e Georgij Stenberg. Locandina per la tournée del Kamernyj teatr a Berlino. 1923. (K. Rudnitsky, Kostantin, *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*, London 2000)

In più Tairov ha compiuto un accorto *battage* pubblicitario preliminare, per stabilire un contatto con gli esponenti di spicco della cultura tedesca e con gli intellettuali russi emigrati. Nel dicembre del 1922 rilascia ad esempio una lunga intervista alla rivista «Teatr», in cui delinea i principi teatrali che persegue: «Il Kamernyj teatr [...] ha cominciato a dedicare un'attenzione sempre maggiore allo svelamento dell'attore e della sua emozione, reso possibile dal raggiungimento completo della sua maestria». In un passaggio successivo il regista rimarca la sua ferma convinzione che la costruzione del teatro del futuro si fonderà sull'arte «dell'attore-maestro, e non della marionetta meccanizzata» (A. P. 1922: 15)<sup>5</sup>. Tairov ribadisce la sua posizione in occasione delle due conferenze che tiene a Berlino fra il dicembre del 1922 e l'aprile del 1923. Nella prima in particolare, dal titolo *Sul nuovo teatro russo*, afferma:

È cominciata la liberazione dell'attore. I creatori del nuovo teatro metteranno l'attore in primo piano e gli soggiogheranno lo scenografo e l'autore. Nel nuovo teatro l'attore è al passo con il regista. L'essenza è nell'attore, e il regista gli trasfonde soltanto la massima sicurezza. Arriverà un tempo in cui l'attore sarà così padrone di sé, da farsi anche drammaturgo (Anonimo 1922: 15)<sup>6</sup>.

La prima *tournee* europea del Kamernyj teatr, come vedremo, viene compiuta in un momento di fortissima elaborazione teorica. E non è un caso dunque che nelle dichiarazioni di Tairov di quell'anno si staglino due nodi della sua poetica: la centralità dell'attore e la necessità della sua ineccepibile formazione. Sul tema della maestria dell'attore si era già più volte soffermato. Nei suoi *Appunti di un regista* aveva intitolato un intero capitolo *Dilettantismo e maestria* esprimendo in quel contesto una profonda ammirazione nei confronti del balletto e dei suoi interpreti: «gli unici attori del teatro contemporaneo che comprendono l'importanza del materiale per la nostra arte sono gli attori del balletto». Li definisce «gli unici attori-maestri», che «hanno diritto alla scena, un diritto che hanno conquistato attraversando le maglie di una scuola, del lavoro su se stessi e di un instancabile processo di perfezionamento» e sottolinea come solo grazie a

questa rigorosa formazione dei suoi interpreti la scena del balletto sia riuscita a «sottrarsi al dilettantismo e a rimanere nella sfera della vera arte» (Tairov 1970: 113-114).

Benché gli scritti di Tairov siano sovente disseminati di parole di apprezzamento per il mondo del balletto e per i suoi protagonisti, in questo contesto specifico c'è un motivo particolare per una tale attestazione di stima. Il regista annota le riflessioni appena rievocate negli anni compresi fra il 1915 e il 1920, gli anni cioè in cui sta teorizzando il suo superattore (*sverchaktër*) e con sempre maggiore tenacia e determinazione lo sta letteralmente formando.

La definizione di superattore nasce con intenzioni dichiaratamente polemiche nei confronti della supermarionetta proposta da Edward Gordon Craig, una soluzione da Tairov irrevocabilmente rifiutata perché l'essere inanimato preconizzato da Craig, pur nella sua forza misteriosa, può generare solo un'azione passiva, incompatibile con l'essenza più pura e profonda del teatro, che è racchiusa nell'azione di «un uomo che *agisce attivamente*, cioè l'attore» (*ibidem*: 109-110).

Un attore però che deve distillare la sua arte da ogni casualità, da ogni equivoca spontaneità, fare di sé uno strumento raffinato e duttile come uno Stradivario, dotato di una perfetta tecnica interiore ed esteriore. Deve, scrive Tairov, «dominare il proprio materiale, lo deve conoscere, amare e sviluppare in modo da renderlo flessibile, affidabile e ubbidiente al suo volere. [...] Per ottenere ciò è indispensabile un enorme lavoro e un instancabile allenamento quotidiano» (*ibidem*: 128). Alla stregua dunque dei ballerini. Emerge qui un elemento chiave della teoria del superattore. Il 'volere' o più precisamente ciò che Tairov definisce la «volontà creativa» (*ibidem*: 123). Il corpo, intendendo tale parola nel suo senso più ampio, è l'unico strumento in virtù del quale il vero attore deve dar vita alla propria arte, ma è essenzialmente il materiale attraverso il quale l'emozione dell'attore si riversa in una forma piuttosto che in un'altra, perché, in definitiva, «il teatro è l'emozione dell'attore» (Tairov 1916: l. 11). Da qui la categorica necessità per l'attore di possedere una tecnica esteriore, che gli consenta di dare all'opera pensata, cioè alla figurazione scenica, la forma desiderata, ma anche una tecnica interiore, che gli dia la possibilità di saturare tale forma di emozioni. Ricordiamo che proprio in quegli anni Tairov sta elaborando il suo «teatro di forme sature di emozione» (Tairov 1970: 106). Una volta raggiunta una buona padronanza di entrambe, l'attore attiva i mezzi espressivi precedentemente affinati attraverso la volontà creativa, che deve essere a sua volta costantemente esercitata.

Per dimostrare l'importanza della volontà creativa nell'espressione artistica, Tairov trae un esempio dal mondo della danza e del balletto, paragonando Isadora Duncan e

Anna Pavlova:

Entrambe sono meravigliose. Eppure se la Duncan, compenetrata dell'arte della Pavlova, volesse danzare come lei, ahimè, non ne sarebbe capace. Al contrario, se la Pavlova, pervasa dell'arte della Duncan, volesse ripetere le sue danze, lo farebbe indubbiamente con grande leggerezza e bellezza. E questo non perché la Pavlova abbia più talento della Duncan. Ma perché la Pavlova domina la tecnica della propria arte con particolare virtuosismo; il suo strumento, il suo corpo le è così soggiogato che alla Pavlova è sufficiente soltanto *volere* per fare (Tairov 1916: ll. 12-13).

Giunto alla fine del suo percorso formativo, come la Pavlova, il superattore diventa così in grado di fare tutto. Ma per esprimere pienamente la propria maestria necessita della collaborazione del regista. Il compito di quest'ultimo, secondo Tairov, consiste nel rivelare all'attore tutte le possibilità per manifestare la propria arte. Egli gli offre una base, sulla quale l'attore può creare liberamente, poiché è consapevole di godere di riferimenti forti, elaborati insieme al regista, che gli consentono di orientarsi sempre nel modo giusto (*Stenogramma lekci A.Ja. Tairova o spektakle Principessa Brambilla, pročitannoj v Kamernom teatre* 1920). Da questa concezione del rapporto fra l'attore e il regista, per ammissione dello stesso Tairov, nasce una contraddizione: dopo aver proclamato l'attore «l'unico, onnipotente portatore dell'arte teatrale» lo incasella in gesti e intonazioni matematicamente calcolati<sup>7</sup>. Ma tale contraddizione è solo apparente: la dipendenza dell'attore è in sostanza soltanto l'affermazione massima della sua libertà creativa. Solo così, infatti, certo di non smarrirsi nell'atto della creazione, l'attore può far vibrare le sue corde più intime, affrancare la propria essenza artistica e palesare la ricchezza delle sue doti espressive (Tairov 1970: 138). Anche in questo caso, per spiegare l'opportunità di una visibile ingerenza del regista nel lavoro dell'attore, Tairov fa riferimento all'amato balletto:

Il coreografo nel lavoro con gli attori definisce il disegno della parte fin nei più piccoli dettagli. Non stabilisce soltanto i movimenti fondamentali della ballerina, tutti i suoi passi, ma anche la curva della testa, i movimenti delle mani, delle dita, a volte addirittura del mignolo, e tuttavia non mi è mai accaduto di sentire lagnanze sullo 'strapotere' del regista (*ibidem*: 141-142).

Come il coreografo, secondo Tairov, il regista deve aiutare l'attore a trovare una forma scenica adatta, quella base forte su cui si può appoggiare tranquillamente per esprimere l'incanto, la gioia e la forza di un'azione teatrale (*ibidem*: 142).

Resta ora da formare il superattore. E proprio in quegli anni Tairov fonda una scuola destinata tanto ai nuovi allievi quanto agli attori del Kamernyj. L'idea di un luogo

specifico di formazione affiora in realtà già nel 1915, ma assume una fisionomia più concreta negli anni successivi sistematizzandosi nel frenetico dinamismo del laboratorio che raggiunge il suo apogeo proprio nel 1920, per poi esaurirsi nel 1922.

Molteplici sono le discipline impartite e le attività praticate.

Il danzatore Aleksandr Rumnev, che a lungo ha calcato le scene del Kamernyj, e che fu prima allievo e poi insegnante presso il laboratorio annesso al teatro, ne lascia un ricordo molto nitido. La formazione dell'attore era affidata alle lezioni che privilegiavano la tecnica esteriore, in particolare la tecnica del movimento. Accanto allo studio della plastica, della danza classica e di carattere, che secondo Tairov sviluppavano il corpo dell'attore in maniera unilaterale, nella scuola si praticavano la scherma, l'acrobatica, l'arte dei giocolieri, la ritmica, la pantomima, la ginnastica svedese, giochi sportivi ed altre discipline mirate a dare all'interprete il movimento libero che gli era necessario. Studenti e attori si allenavano continuamente (Rumnev 1964: 144).



Fig. 2 Aleksandr Rumnev in uno studio plastico realizzato a Francoforte durante la tournée del Kamernyj teatr in Germania. 1923. (In principio era il corpo... *L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, N. Misler (a cura di) Milano 1999).

E quando più tardi si erano diffusi balli occidentali come il *cakewalk*, il *tip tap*, il *foxtrot* erano state predisposte delle lezioni speciali. Prima ancora che la pallavolo si affermasse come uno sport di massa, nel cortile del teatro era stato allestito un piccolo campo in cui giocare.

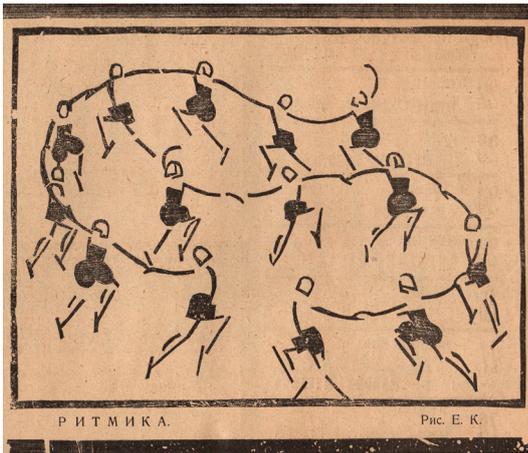


Fig. 3 Elena Konorova. *La ritmica*, in «7 dnej M.K.T.», settimanale edito dal Kamernyj teatr, n. 10, gennaio 1924. (Elena Konorova fu insegnante di ritmica presso la scuola del Kamernyj teatr).

L'esperienza del movimento vissuta dagli attori del Kamernyj diventa dunque molto ampia. Irina Stroganskaja, una delle allieve, ricorda come fossero addestrati a fare qualunque cosa, dall'eseguire ogni tipo di danza fino a camminare sui trampoli. E perché familiarizzassero con il proprio corpo venivano di frequente organizzate delle serate di allenamento danzante. «Non erano esercitazioni – scrive – né lezioni di danza, né serate danzanti ufficiali, ma danza per amore della danza, che rapiva tutto il nostro essere» (Stroganskaja: l. 304).

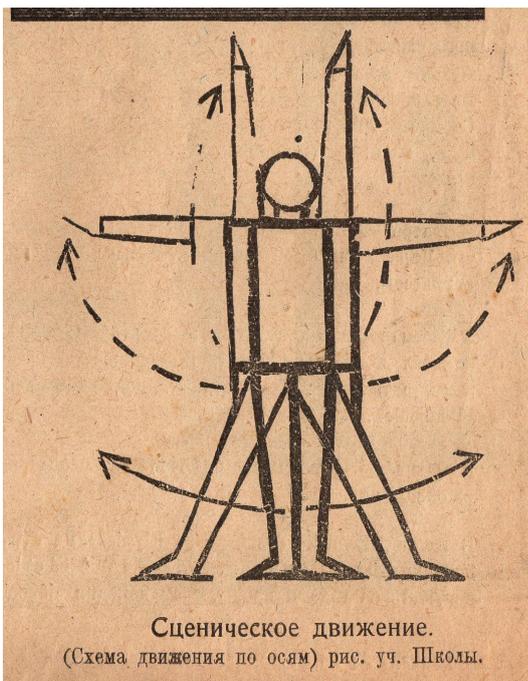


Fig. 4 *Il movimento scenico*. Disegno di un allievo della scuola del Kamernyj teatr in «7 dnej M.K.T.», settimanale edito dal Kamernyj teatr, n. 10, gennaio 1924.

Il primo coreografo ad essere invitato come pedagogo nel laboratorio del Kamernyj nel 1917 è Michail Mordkin, un coreografo innovatore. E non può essere diversamente. L'amore e l'apprezzamento di Tairov per il balletto non sono infatti incondizionati. Egli stesso ne mette in rilievo i difetti: «il carattere unilaterale della tecnica praticata, gli espedienti arcaici della sua mimica, l'approccio meccanico 'motoristico' al processo creativo» (Tairov 1970: 113-114). È necessario dunque andare oltre la patina di ruggine della routine che pur aleggia sul balletto.

Con Mordkin Tairov può condividere il suo anelito di novità. Eminente ballerino del Bol'shoj, egli è considerato uno degli interpreti della «nuova tendenza». Ha inaugurato la stagione delle *tournées* indipendenti all'estero nel 1910, esibendosi in Europa e negli Stati Uniti, per poi tornare in patria nel 1912 e ricordare gli spettacoli che ha visto oltreconfine «come un sogno» se paragonati alla scena imperiale russa. Incapace di confinarsi nel ruolo di «compagno galante», che sorregge «in maniera cavalleresca e premurosa la sua dama», come avveniva nel balletto del XIX secolo, Mordkin non vuole e non può «semplicemente dimostrare la bellezza della tecnica classica nelle sue brillanti variazioni» (Suric 2016: 278-279). Si affranca dall'estetica comunemente accettata arricchendo le sue interpretazioni di temperamento, di una espressività tesa, estranea all'imperturbabilità del classicismo.

Di lui il critico piomboburghese Volynskij scrive: «Balla e recita nello stesso tempo» (Volynskij in Lo Gatto 1993, vol. I: 304). Non a caso si rivela l'interprete ideale degli innovativi spettacoli del coreografo Aleksandr Gorskij, perché in quel contesto è richiesta proprio una «recitazione attorica e una plastica talvolta inusuale» (Suric 2016: 280).

Mordkin è persuaso che sia necessario seguire la nuova tendenza, ma anche trasmetterla alle nuove leve. E per questo non è nuovo all'esperienza di pedagogo. Ha già collaborato con Stanislavskij in occasione della messa in scena del *Malato immaginario* di Molière nel 1913 e impartito lezioni di plastica agli allievi del Primo Studio del Teatro d'Arte. E ancor prima, nel 1906, ha insegnato nei corsi drammatici di Adašev, frequentati, fra gli altri, da Vachtangov. Nel 1914, poi, ha fondato un proprio studio, insieme ad Antonina Šalomytova.

L'incontro con Tairov precede la fondazione stessa del Kamernyj. Già nel 1913, ai tempi dello Svobodnyj teatr, Mordkin cura la parte coreografica del mimodramma *Il velo di Pierrette*, praticando inoltre con gli attori ginnastica e danza e insegnando loro a controllare il proprio corpo, ad esprimersi senza l'ausilio delle parole, con il solo gesto o con il movimento corporeo (*ibidem*: 280-281).

Approdato al Kamernyj come pedagogo, Mordkin nel 1917 accede anche alla scena principale come coreografo,

creando le danze per la *Salomè* di Oscar Wilde e partecipando, in qualità di interprete, alla *Scatola dei giocattoli*, un balletto su musica di Debussy, riorchestrata da Henri Forster, con un libretto di Tairov.

L'allestimento della *Salomè* suscita naturalmente maggiore attenzione. Nonostante, o forse in virtù della censura che aveva colpito il testo fin dalla sua composizione nel 1893, l'Europa e anche l'America nel primo decennio del Novecento erano state percorse da una sorta di Salomè-mania, mania a cui non si era sottratta nemmeno la Russia, che l'aveva persino usata per un proprio discorso sulla danza e sul ruolo maschile e femminile nella danza, riuscendo a trainarne la trasgressione attraverso il rigore della censura zarista, per proiettarla poi sin dentro il cuore temporale della rivoluzione comunista a metà degli anni Venti e fino alle soglie della censura stalinista (Misler 2007: 159-160). Molti gli episodi legati alla contrastata fortuna della *Salomè*. Fra i più noti il divieto di rappresentazione in cui era incorso la messa in scena del 1908, curata da Mejerchol'd per il teatro Michajlovskij, in cui Ida Rubinštejn avrebbe dovuto interpretare la danza dei sette veli coreografata da Michail Fokin, eseguita poi come numero autonomo in una serata di beneficenza per la Russkoe Teatral'noe Obščestvo e come tale penetrata nella pratica scenica persino dei teatri di rivista (Suric 2016: 281-282).

Ebbene, la danza dei sette veli nell'allestimento del Kamernyj viene naturalmente eseguita con un'intenzione diversa rispetto alle esecuzioni che imperversano soprattutto in quell'ambito, dove si risolveva in una sterile allusività erotica. Alisa Koonen, prima attrice e interprete tairoviana per eccellenza, interpreta questa scena palesando la folle idea fissa di Salomè: ottenere la testa di Giovanni. Non cerca di sedurre Erode, ma dà corpo ai due sentimenti opposti e dilanianti che la percorrono: l'odio per l'incestuoso despota e l'amore per Giovanni, sconfinato ormai nella crudeltà.



Fig. 5 Foto di scena. *Salomè*. Kamernyj teatr, Mosca. 1917. (*Kamernyj teatr i ego chudožniki*, GCTM im. A.A. Bachrušina, Moskva 2014).

Entra in scena molto lentamente, pensierosa, come presentando l'imminente morte, avvolta in un lungo velo trasparente, che scopre solo le dita dei piedi. Poi all'improvviso fa cadere il primo velo, con tenerezza, come rivolgendosi a Giovanni, e dà inizio alla danza. Ogni velo reca in sé un significato emotivo: il secondo viene allontanato con forza, in un impeto di amore e passione, il terzo gettato via insieme al suo odio per Erode. Così fino all'ultimo velo e all'oscuramento totale della scena (Koonen 1985: 236).

L'esecuzione della danza dei sette veli offerta dalla Koonen viene favorevolmente accolta dalla critica (Glagol' 1917: 9; Efros 1917: 6). Solo il compositore Aleksandr Čerepnin vi vede un florilegio di movimenti duncanisti pseudoerotici, cui erroneamente si è voluto attribuire un significato ideologico (1917: 13) (fig. 5). Il riferimento alla Duncan, che in questo caso vorrebbe assumere una connotazione negativa, non è assolutamente fuori luogo. La Koonen non aveva mai fatto mistero della sua ammirazione per Isadora Duncan, nella cui arte vedeva la liberazione del gesto, la meravigliosa possibilità di organizzare artisticamente le leggi gravitazionali e di riscoprire la plastica naturale. E fin dalle sue prime interpretazioni al Teatro d'Arte, dove aveva debuttato interpretando Anitra in *Peer Gynt* e Maša nel *Cadavere vivente*, nelle scene di danza aveva attinto alla sua lezione (Grossmann 1930: 20). L'attrice stessa, ricordando i primi anni della sua carriera artistica, scriveva:

Nei *kapustniki* del Teatro d'Arte, al *Letučaja myš'* mi esibivo in scene di danza e di pantomima. Quando ero ospite di Skrjabin spesso improvvisavo accompagnata dalla sua musica. Skrjabin parlava della trasposizione della musica nel gesto "simbolico". Era il periodo del diffusissimo interesse per le innovazioni introdotte nella danza da Isadora Duncan ed io, naturalmente, mi sforzavo di seguire i suoi principi (Koonen 1961: 23).

A tal punto la danza era importante per la Koonen, che nel 1918 un critico avrebbe scritto: «Per lei una parte esiste fintanto che le consente di danzare» aggiungendo però poi che l'attrice non aveva certo il talento della Duncan o di Anna Pavlova (Volin 1918: 7).

Al di là del giudizio sulla qualità del movimen-

to, in un altro passaggio della sua recensione l'autorevole critico offre una chiave di lettura particolarmente acuta e interessante: è come se Mordkin nella coreografia ideata per la *Koonen*, in quel momento specifico, non fosse riuscito a mettersi in sintonia con la soluzione plastica complessiva dello spettacolo, con i volumi cubisti della scenografia dinamica progettata da Aleksandra Ekster, e gli accenti a tratti cubisti dei movimenti stessi degli attori (Čerepnin 1917: 12-13).



Fig. 6 Aleksandra Ekster. Bozzetto del costume per la danza dei sette veli. 1917. (*Kamernyj teatr i ego chudožniki*, GCTM im. A.A. Bachrušina, Moskva 2014).

È il 1917. E al Kamernyj teatr Mordkin sta per cedere il passo ad un altro coreografo, con cui lui stesso ha già collaborato: Kas'jan Golejzovskij.

E qui possiamo parlare davvero di affinità elettive. È naturale infatti la sua tensione verso il teatro tairoviano, un teatro in cui la musica, la danza, le pose, la concertazione delle figure umane e il ritmo del movimento hanno un ruolo preminente e si fondono in uno spettacolo organico, sinfonico, immerso in un'atmosfera scenica compiuta.

Nel periodo prerivoluzionario Golejzovskij ha costruito una formazione variegata e composita, innestando, sul suo percorso di ballerino e coreografo, suggestioni pittoriche, mu-

sicali, letterarie e filosofiche che lo hanno reso un artista autenticamente sintetico. Terminati gli studi nel 1909 alla scuola di balletto di San Pietroburgo dove, fra gli altri, è stato allievo di Michail Fokin, prende lezioni di pittura, anche da Vrubel', e di scultura, segue lezioni di arte drammatica e regia alla Filarmonica di Mosca e corsi di arte applicata, si specializza nello studio del violino e del pianoforte (Gavrilovich 2014: 149-150).

Golejzovskij ha iniziato la sua attività pedagogica nel campo del balletto nel 1914 insegnando proprio presso lo studio di Mordkin, con il quale lavora come ballerino nella *troupe* del teatro Bol'soj, prima di dimettersi nel 1918 per dedicarsi completamente alla coreografia, raccogliendo intorno a sé un gruppo di fuoriusciti della scena ufficiale in organismi che mutano denominazione ma non impeto innovativo: Atelier dell'arte del balletto, Primo studio-modello di balletto nel 1919 e infine Balletto da camera di Mosca, riecheggiando evidentemente il nome del teatro di Tairov (Černova 1999: 58-59).

Grazie alla sua ottima formazione di ballerino classico, Golejzovskij cerca di rivoluzionare le regole del balletto 'dall'interno'. Nella ricerca di inedite possibilità espressive del corpo umano, egli sa cosa distrugge costruendo il suo nuovo<sup>8</sup>. Sin dagli inizi della sua attività pedagogica si sforza di disabituare i suoi allievi dalla 'coreografia burocratica', cercando di sollecitarne la fantasia, le associazioni plastiche, sebbene il suo 'duncanismo' sia già allora molto personale, orientato maggiormente verso la lezione di Jacques-Dalcroze e di Delsarte. L'influenza della danzatrice sulla sua opera si riflette soprattutto nel legame con la musica, dal momento che anch'egli cerca di esprimere nella plastica la correlazione fra il ritmo e il corpo umano, fra le emozioni di quest'ultimo e una certa musica. In ogni caso in lui vi è maggiore attenzione alla ritmoplastica (Černova 1999: 58).

Come ricorda Boris Pletnev, suo allievo in quegli anni

La scuola tradizionale era il fondamento delle sue lezioni ed egli insegnava in primo luogo la grammatica superiore della danza classica. Allo stesso tempo Golejzovskij richiedeva ai suoi allievi un coordinamento armonico di tutte le parti del corpo, un fluire ininterrotto e morbido nella realizzazione del movimento, una forza senza sforzo, un disegno esatto senza asprezza e rigidità. Si impegnava affinché la danza fosse perfetta e insieme semplice e diretta, come appena improvvisata (Pletnev 1984: 70).

Golejzovskij dunque si configura come il pedagogo ideale agli occhi di Tairov, poiché fonde tecnica consolidata e impulso alla sperimentazione. Il coreografo dal canto suo è attratto dal «teatro di forme sature di emozione» (Tairov 1970: 106), di emozioni pure, che vanno oltre la *pereživanie*, il minuto dettaglio psicologico, private della loro natura

soggettiva, delle implicazioni sociali, fisiche e morali, dei condizionamenti imposti dal carattere e dal temperamento. Il sistema di Tairov fa riferimento a quattro elementi emotivi primari, la collera, la paura, la gioia, la sofferenza, categorie eterne, astratte, svincolate dal tempo e dallo spazio, che si combinano e si irradiano in una serie complessa e multiforme di stati emotivi. Il suo attore dunque si sta allenando a rievocare in sé le quattro passioni fondamentali, sta coltivando l'attitudine a unirle nelle molteplici variazioni per poi riversarle in una forma adatta ed espressiva<sup>9</sup>.

Nelle ricerche del Kamernyj Golejzovskij vede un terreno comune. Nella plastica del teatro, nel ritmo rallentato in cui è cadenzata, gli sembra di poter ritrovare le linee archetipiche del corpo umano, che egli stesso vuole rintracciare. Le linee di un corpo liberato dalle sovrastrutture imposte dalla civilizzazione, di cui si possa percepire visivamente la musica, generata dalle sensazioni emotive (Černova 1984a: 7).

Golejzovskij in realtà non creerà le danze per gli spettacoli del Kamernyj. O perlomeno non ne abbiamo testimonianza certa. Da una lettera scritta a Tairov nel 1919 sappiamo che aveva delineato un progetto coreografico suddiviso in otto danze per il *Romeo e Giulietta*, che poi sarebbe andato in scena nel 1921. E da una lettera di Tairov a Golejzovskij dello stesso anno apprendiamo che il regista lo invita a prendere parte attiva alla progettazione della *Principessa Brambilla*, lo spettacolo del 1920 destinato a divenire una pietra miliare del percorso artistico del Kamernyj (Černova 1984b: 60 e 515).

Ma è certo che dal 1918, e per due stagioni, Golejzovskij ha impartito lezioni di movimento, danza e plastica presso il laboratorio del Kamernyj (Sboeva 1992: 159). Anni cruciali, anni di compiuta elaborazione di un sistema teatrale che avrebbe raggiunto piena maturazione nella rappresentazione della *Fedra* del 1922.

Lo scambio fra i due artisti è molto intenso e tracce della loro collaborazione emergono anche quando le strade si dividono. Golejzovskij approfondisce ulteriormente il suo studio sulla pantomima, per cui ha maturato un interesse fin dai tempi dei mimodrammi di Gorskij, dai quali però si è allontanato per il loro naturalismo. La pantomima di Golejzovskij, dopo il contatto con il Kamernyj, si ritmizza, si compenetra del principio musicale, si stilizza (Gavrilovich 2014: 173-174).

I musicisti usati da Tairov (Chopin, Skrjabin, Prokof'ev) divengono gli accompagnatori abituali di Golejzovskij. Il tema delle maschere, delle arlecchinate riecheggia nelle opere successive del coreografo: l'atmosfera delle *Maschere* di Golejzovskij del 1919 è vicina a quella del *Velo di Pierrette* di Tairov, così come *Giuseppe il bello*, messo in scena per il teatro Bol'shoj nel 1925, si alimenta dei motivi di *Tamira il Citaredo* allestito al Kamernyj nel 1916.



Fig. 7 Foto di scena. *Tamira il citaredo*. Kamernyj teatr. 1916. («... Gljadet' na vešči bez bojazni». *K stoletiju Kamernogo teatra*, V. Ivanov (a cura di), GII, Moskva 2016).

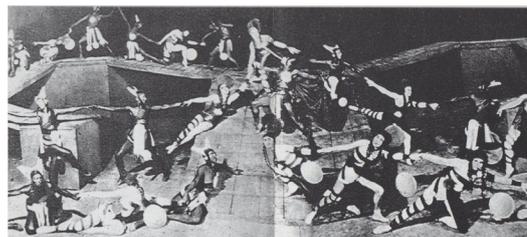


Fig. 8 Foto di scena. *Giuseppe il bello*. Coreografia di K. Golejzovskij. Teatro Bol'shoj, Mosca. 1925. (*Russia 1900-1930. L'Arte della Scena*, F. Ciofi degli Atti - D. Ferretti (a cura di), Milano 1990).



Fig. 9 Foto di scena. *Tamira il citaredo*. Kamernyj teatr, Mosca. 1916. (*Kamernyj teatr i ego chudožniki*, GCTM im. A.A. Bachrušina, Moskva 2014).

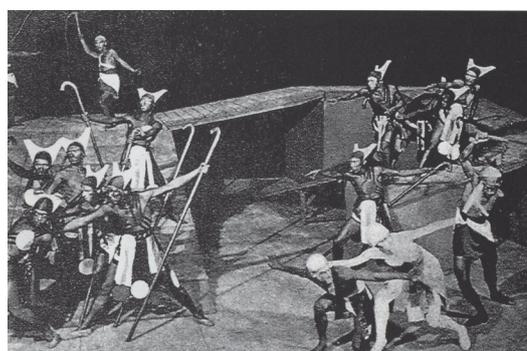


Fig. 10 *Giuseppe il bello*. Coreografia di K. Golejzovskij. Teatro Bol'shoj, Mosca. 1925. (*Russia 1900-1930. L'Arte della Scena*, F. Ciofi degli Atti - D. Ferretti (a cura di), Milano 1990).

Ma è nella *Salomè*, balletto in un atto messo in scena da Golejzovskij nel 1922 dal suo Balletto da Camera, che si staglia più nitidamen-

te l'influsso tairoviano. Il coreografo sceglie di adottare la musica di Strauss invece della partitura creata da Josef Gjutel', su richiesta di Mordkin, per lo spettacolo del Kamernyj del 1917<sup>10</sup>. Ma per l'impianto scenografico, seguendo Tairov, Golejzovskij sceglie di articolare il piano scenico predisponendo un'alta pedana da cui la protagonista getta agli altri interpreti collocati in basso, i veli, ognuno di colore diverso, ciascuno correlato a determinati gesti e movimenti del corpo. Il coreografo nello stesso anno scrive: «una curva inattesa, una frattura, un'elevazione, uno scalino» offrono la possibilità di integrare, potenziare il movimento.



Fig. 11 Petr Galadzev. *Salomé*. Coreografia di K. Golejzovskij. 1922.  
(«... Gljadet' na vešči bez bojazni». *K stoletiju Kamernogo teatra*, V. Ivanov (a cura di), GII, Moskva 2016).

Anche qui si coglie un'analogia con il concetto tairoviano espresso negli *Appunti di un regista*:

Il piano scenico deve essere spezzato. Non deve presentarsi come un'unica superficie continua, ma deve frantumarsi a seconda dell'intento dello spettacolo in una serie di piani orizzontali o inclinati, posti su diverse altezze, poiché un piano piatto è evidentemente inespressivo: non dà infatti la possibilità di elaborare lo spettacolo in modo plastico e non consente all'attore di esprimere al giusto grado il proprio movimento, né di utilizzare pienamente il proprio materiale (Tairov 1970: 161).

E l'analogia si amplifica se si confrontano le dichiarazioni dei due sperimentatori nei primi anni Venti. In una conferenza tenuta al Kamernyj teatr il 28 marzo 1920, *L'arte del teatro contemporaneo*, dedicata ai compiti dello scenografo nell'ambito del teatro del «neorealismo»<sup>11</sup>, Tairov precisa ulteriormente la sua posizione:

Il piano scenico deve essere costruito in modo tale da consentire l'espressione della multiformità del movimento attorico e dare massima libertà al gesto dell'attore. Deve essere come una tastiera, grazie alla quale il gesto attorico ha la possibilità di suonare ed evolversi. È possibile ottenere ciò soltanto spezzando il piano scenico e creando in tal modo un'intera serie di superfici costruite in modo logico<sup>12</sup>.

Allo stesso modo Golejzovskij dichiarerà:

La scena su cui il ballerino crea il suo movimento è la tastiera della sua arte [...] Il ballerino, come il coreografo, deve reagire a ogni inaspettato ostacolo che gli si frappone sulla sua tastiera, perché in tal modo l'ostacolo è, in realtà, non un ostacolo ma la possibilità di nuovi raggiungimenti (Golejzovskij 1922: 3-4)<sup>13</sup>.

Certo, non si può negare l'ascendenza di Appia su questi concetti. Ma, come sottolinea John Bowlt, le teorie scenografiche del ginevrino (e di Edward Gordon Craig) avevano trovato un pubblico entusiasta a San Pietroburgo e a Mosca, annoverando proprio Tairov fra i suoi apologeti (Bowlt 1990: 17).

Più in generale l'ammirazione di Golejzovskij per il regista si palesa già negli articoli e negli studi sulla «pura danza» che realizza nel 1919, subito dopo il suo allontanamento dal Kamernyj. Prima del suo incontro con Tairov ha già cominciato a lavorare al problema del puro movimento, per raggiungere l'idea della danza pura, «fenomeno soprattutto a-temporale» come l'emozione (Černova 1999: 60). Nel 1923 poi scrive:

La somma di una frase di una pura danza può essere percepita soltanto dopo essere stata pronunciata, perché la sua parola, i suoi singoli movimenti non riproducono le forme di ciò che è rappresentato, ma ne rivelano solamente il contenuto. L'impressione che deriva da una pura danza è sempre totale, autentica e interiore. Lo spettatore non guarda una pura danza – la contempla, non la vede – la sente (Golejzovskij 1923: 12).

Riecheggia qui l'ideale tairoviano del corpo che si plasma, della forma che si satura di un contenuto emozionale. Nel contempo gli attori del Kamernyj hanno acquisito una nuova fluidità dei movimenti, probabilmente grazie anche all'insegnamento di Golejzovskij. Non a caso di lui si dice «è dinamico. La sua danza scorre con un movimento ininterrotto. Le pose non sono 'fisse' e tendono a un ulteriore sviluppo del gesto. La sosta si percepisce come una virgola irritante sulla quale si innesta il movimento» (L'vov 1922: 6).



Fig. 12 Kas'jan Golejzovskij. Disegno di movimento. Schizzo coreografico per il balletto *Giuseppe il bello*. 1927. (In principio era il corpo... *L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, N. Misler (a cura di) Milano 1999).

Dopo il suo passaggio al Kamernyj la figurazione scenica delineata dagli attori non appare più come una serie di pose plastiche giustapposte l'una all'altra, non legate dall'unico fluire di una forza emotiva. Come ricorda Deržavin, uno degli storici più attenti del Kamernyj, nei primi anni di attività del teatro

l'attore non aveva ancora fatto suo un principio di variazione dello stato emotivo. La forma del personaggio per certi versi nei confronti dell'emozione funzionava ancora come una struttura esterna, che si riempiva attraverso questo o quel movimento di stati emotivi. Nella resa plastica dello spettacolo, in particolare, ciò portò al prevalere di momenti statuari, di pose come segni dello stato emotivo dei personaggi (Deržavin 1934: 74).

È soprattutto la ribalta internazionale a consacrare una qualità specifica del movimento ormai conquistata dal Kamernyj.

Lo sguardo dello straniero, lo sguardo straniato restituisce un ritratto inequivocabile. Particolarmente le recensioni della *Fedra* indulgono spesso nella descrizione di movimenti pertinenti più alla sfera della danza che del teatro drammatico.

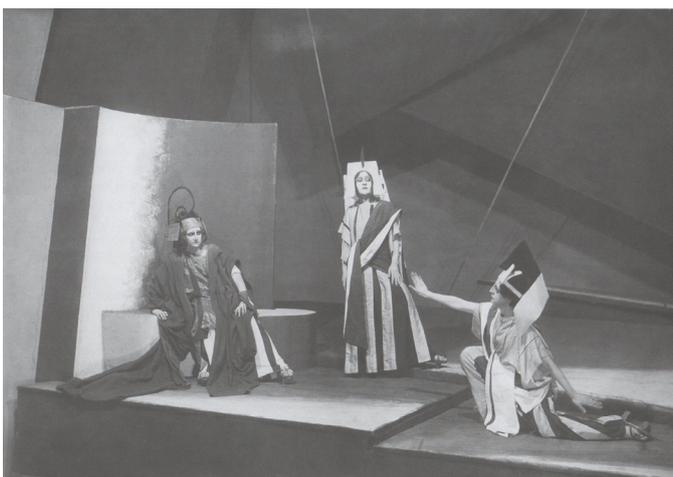


Fig. 13 Foto di scena. *Fedra*. Kamernyj teatr, Mosca. 1922. (Kamernyj teatr i ego chudožniki, GCTM im. A.A. Bachrušina, Moskva 2014).

Nelle cronache parigine del 1923 risuona un coro unanime della critica. Il commediografo Boissy scrive che gli attori nella *Fedra* non recitano la loro parte, ma eseguono

una danza secondo una partitura stabilita dal regista. I movimenti e i gesti sono inflessibilmente definiti. Sui loro volti, poi, vi è l'orma di un'espressione predeterminata e l'andatura, puntata sui coturni, diventa ritmica. Tairov, secondo Boissy, ha scoperto nuovi movimenti scenici (Boissy 1923). E l'opinione è condivisa da Andrej Levinson, critico esperto di balletto, che individua «un intero repertorio di gesti, pose e scene d'insieme essenziali, insostituibili, immutabili, utili all'espressione dei sentimenti umani più profondi, primordiali e istintivi». Tuttavia, sostiene Levinson, pur plasmando l'attore, Tairov non lo muove meccanicamente, ma ispira in lui «un movimento emotivamente giustificato» che, una volta individuato, viene fissato in linea definitiva<sup>14</sup>. Appoggiandosi alla partitura del regista, gli interpreti, che Cocteau definisce «danzatori, mimi» sono in grado di esprimersi liberamente, con estrema disinvoltura, come «marinai scalzi sul ponte di una nave» (Cocteau 1989: 12)<sup>15</sup>.



Fig. 14 Alisa Koonen nel ruolo di Fedra e Nikolaj Ceretelli nel ruolo di Ippolito. *Fedra*. Kamernyj teatr, Mosca. 1922. (A. Koonen, *Stranicy žizni*, Iskusstvo, Moskva 1985).

Il regista dunque come il coreografo. La ferma convinzione di Tairov ha assunto contorni reali. La *Fedra* è una sinfonia di corpi ben orche-

strata. E lo spettatore francese, come annota George Godchaux, è costretto a «guardare piuttosto che ad ascoltare», perché l'azione dello spettacolo organizza il ritmo del movimento corporeo e non della parola. Le «magistrali pose scultoree, il duttile dinamismo del gesto espressivo ampio, energico», il «ritmo plastico della recitazione degli attori» e il rilievo dato da Tairov al ritmo complessivo dello spettacolo fanno della *Fedra* un'autentica rivelazione per il pubblico parigino (Godchaux 1923).

In Germania i critici danno valutazioni analoghe. Bernhard Diebold, drammaturgo, critico teatrale e letterario, nel 1923 a proposito di *Salomè* scrive: «Tutto, come in un quadro, è dipinto magistralmente ma posto in movimento. La magia della vita degli attori in scena consiste nel movimento. La loro recitazione è fatta di movimento, ritmo, danza».



Fig. 15. A. Lopuchina. A. Bataeva, paggio di Erodiade per *Salomè*, in «Masterstvo teatra», rivista edita dal Kamernyj teatr, n. 2, marzo 1923.

E se il teorico cinematografico Béla Balázs nel 1925 precisa che «Tairov non consente mai alla scena di raggelarsi in un quadro», il regista e critico teatrale Albert Dreyfus, fautore di

un rinnovamento della scena tedesca, dopo aver assistito a diversi spettacoli del Kamernyj, così condensa la sua percezione del «teatro di forme sature di emozione» di cui è stato testimone:

Qui si tenta di afferrare l'essenza con l'ausilio delle estreme possibilità espressive della materia [...] Ogni angolo della costruzione scenica può improvvisamente esplodere di vita, a cui si unisce la vita sprigionatasi da un altro posto, e si potenziano l'un l'altra, come onde, e come onde si spengono. Si libera energia, ma il corpo umano che l'ha espressa contestualmente è soggiogato alla volontà. Il risultato è una creazione scenica che diventa un atto creativo<sup>16</sup>.

Risalta dunque, persino agli occhi dello spettatore, la necessità e il valore della volontà creativa per il conseguimento della perfezione formale, della fusione organica fra forma e contenuto, fusione realmente raggiunta. Il Kamernyj chiude così la prima fase del suo percorso di formazione, il periodo più fertile di sperimentazioni e di teorizzazioni in merito all'arte recitativa. Ma è interessante notare come, molti anni dopo, nel marzo del 1946, quando il Kamernyj emanava ormai gli ultimi bagliori che si sarebbero definitivamente spenti tre anni dopo, in una conferenza sulla *Fedra* tenuta alla sua compagnia, per descrivere la qualità del gesto necessaria al tono della tragedia Tairov suggeriva:

dobbiamo ricordare Isadora Duncan. Dobbiamo ricordare quanto di nuovo e meraviglioso ha conferito al movimento umano, quanto ha cambiato la percezione dell'uomo rispetto al proprio corpo. La Duncan ha spezzato le catene che avvolgevano il corpo, lo ha liberato e, osservando la natura, osservando il moto ondoso, sentendo il ritmo di quel movimento, assimilandolo in sé, trasmettendolo al suo corpo, studiando l'antichità, studiando le antiche sculture, ha restituito all'uomo il carattere del movimento che gli era proprio all'alba del suo fulgido mattino (Tairov 1970: 449).

Non è più necessario ora, nel 1946, rivendicare l'importanza della tecnica e della volontà creativa. C'è allora spazio per un omaggio tardivo alla Duncan, che testimonia, con grande suggestione, il segno profondo lasciato alle radici del teatro contemporaneo dalla danza libera e dal corpo liberato.

### Bibliografia

- A. P., *Moskovskij Kamernyj teatr*, «Teatr», n. 15, 1922: 15.  
 Abensour, Gerard, «Kamernyj teatr v Pariže. Somnenija kritikov i podderžka dejatelej kul'tury», «... Gljadet' na vešči bez bojazni». *K stoletiju Kamernogo teatra*, Ed. Vladislav V. Ivanov, Moskva, GII, 2016: 200-215.  
 Abroskina, Irina I. – Bachmet'va, Elena P. et al. (eds.), *Ruskij sovetskij teatr 1921-1926. Dokumenty i materialy*, Iskustvo, Leningrad 1975.

- [Anonimo], *Russkie artisty*, «Zrelišča», n. 18, 1922: 25.
- Antoine, André, «L'Information», Paris, 22 mars 1923, trad. russa Antuan, Andre, *Neobchodimo protivodejstvovat'*, «Teatr i muzyka», n. 35, 1923: 1111.
- Bohmig, Michaela, "Pervye gastroli Kamernogo teatra v Germanii v zerkale nemeckoj pressy", «... Gljadet' na vešči bez bojazni». *K stoletiju Kamernogo teatra*, Ed. Vladislav V. Ivanov, Moskva, GII, 2016: 184-199.
- Boissy, Gabriel, «Comoedia», Paris, 12 mars 1923, trad. russa Buassi, Gabriel, *Fedra v Kamernom teatre*, «Teatr i muzyka», n. 35, 1923: 1107-1108.
- Bowl, John, "Un caleidoscopio di forme e colori: la scenografia russa, 1880-1930", *Russia 1900-1930. L'Arte della Scena*, Eds. Fabio Ciofi degli Atti – Daniela Ferretti, Milano, Electa, 1990: 15-41.
- Čerepnin, Aleksandr, *Tanec semi pokryval*, «Teatral'naja gazeta», n. 44, 1917: 12-13.
- Černova, Natalija, "Kas'jan Golejzovskij", *Kas'jan Golejzovskij. Žizn' i tvorčestvo. Stat'i. Vospominanija. Dokumenty*, Ed. Natalija Černova, Moskva, VTO, 1984a: 3-30.
- Černova, Natalija (ed.), *Kas'jan Golejzovskij. Žizn' i tvorčestvo. Stat'i. Vospominanija. Dokumenty*, Moskva, VTO, 1984b.
- Černova, Natalija, "Il volo della farfalla. Le coreografie di Kas'jan Golejzovskij", *In principio era il corpo... L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, Ed. Nicoletta Misler, Milano, Electa, 1999: 58-63.
- Cocteau, Jean, «Nouvelles Littéraires», Paris, 17 mars 1923. trad. russa Kokto, Džan, *Fedra – šedevr*, «Teatral'naja žizn'», n. 23, 1989: 12.
- Deržavin, Kostantin, *Kniga o Kamernom teatre. 1914-1934*, Gos. Izd. Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1934.
- Efros, Nikolaj, *Salomeja v Kamernom teatre*, «Russkie vedomosti», n. 233, 12 ottobre 1917: 6.
- Egidio, Aurora, *Aleksandr Tairov e il Kamernyj teatr di Mosca 1907-1922*, Bulzoni, Roma 2005.
- Gavrilovich, Donatella, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici*, UniversItalia, Roma 2014.
- Glagol', Sergej, *V besplodnych poiskach*, «Rampa i žizn'», n. 41-42, 1917: 8-9.
- Godchaux, George, *Phèdre*, «Le Journal», 23 mars 1923.
- Golejzovskij, Kas'jan, *Staroe i novoe. Pis'ma o balete*, «Ekran», nn. 31-32, 1922: 3 e 3-4.
- Golejzovskij, Kas'jan, *O groteske, čistom tance i balete*, «Zrelišča», n. 3, 1923: 12.
- Grossman, Leonid, *Alisa Koonen*, Academia, Moskva-Leningrad 1930.
- Koonen, Alisa, *Iz vospominanii o Tairove*, «Teatral'naja žizn'», n. 11, 1961: 23-25.
- Koonen, Alisa, *Stranicy žizni*, Iskusstvo, Moskva 1985.
- L'vov, Nikolaj, *Golejzovskij i Lukin*, «Ermitaž», n. 11, 1922: 6.
- Lo Gatto, Ettore, *Storia del teatro russo*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1993.
- Misler, Nicoletta, "In principio era il corpo... Una storia da rivelare", *In principio era il corpo... L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, Ed. Nicoletta Misler, Milano, Electa, 1999: 15-38.
- Misler, Nicoletta, "Salomè o della danza, in Russia", *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Eds. Paolo Amalfitano – Loretta Innocenti, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2007. (vol. II *Il Novecento*: 159-166).
- Pletnev, Boris, "Čudesnik tanca, otrvyki iz vospominanij, 1922", *Kas'jan Golejzovskij. Žizn' i tvorčestvo. Stat'i. Vospominanija. Dokumenty*, Ed. Natalija Černova, Moskva, VTO, 1984: 70.
- Političeskie otkliki zapadnoj pressy na gastroli Moskovskogo Kamernogo teatra*, Mospoligraf, Moskva 1924.
- Rumnev, Aleksandr, *O pantomime. Teatr. Kino*, Iskusstvo, Moskva 1964.
- Sboeva, Svetlana, "Akter v teatre A.Ja. Tairova", *Russkoe akterskoe iskusstvo XX veka*, Ed. Svetlana K. Bušueva, Sankt-Peterburg, R.I.I.I., 1992: 155-256.
- Sboeva, Svetlana, *Tairov. Evropa i Amerika. Zarubežnye gastroli Moskovskogo Kamernogo teatra. 1923-1930*, Artist. Režisser. Teatr, Moskva 2010.
- Sboeva, Svetlana, "V poiskach «filosofskogo kamnja čistoj teatral'nosti». Rasmyšlenija o metode i stile Aleksandra Tairova", *Kamerny teatr i ego chudožniki*, Ed. Elena I. Strutinskaja, Moskva, GCTM im. A.A. Bachrušina, 2014: 40-85.
- Sboeva, Svetlana, "O tvorčeskom metode A.Ja. Tairova", «... Gljadet' na vešči bez bojazni». *K stoletiju Kamernogo teatra*, Ed. Vladislav V. Ivanov, Moskva, GII, 2016: 28-43.
- Sokolov, Ippolit, *Režissura A.Ja. Tairova. 1914-1924. Eskiz dlja monografii Tairova*, Izd. Avtora, Moskva 1925.
- "Stenogramma lekcii A.Ja. Tairova o spektakle Princessa Brambilla, pročitannoj v Kamernom teatre. 31 maggio 1920, *Russkij sovetskij teatr 1917-1921. Dokumenty i materialy*, Eds. Anatolij Ja. Al'tšuller - Valerian M. Bogdanov-Berezovskij et al., Leningrad, Iskusstvo,

Stroganskaja, Irina, *Pamjati Tairova*, [inizio anni Settanta], GCTM im. Bachrušin, Sezione manoscritti, f. 526 (*Koonen, Tairov*), ed. ch. 138, 1. 304.

Suric, Elizaveta, *Choreografičeskoe iskusstvo dvadcatykh godov. Tendencii razvitija*, Iskusstvo, Moskva 1979.

Suric, Elizaveta, "Baletmejstery v Kamernom teatre: M.M. Mordkin i K.Ja. Golejzovskij", «...Gljadet' na vešči bez bojazni». *K stoletiju Kamernogo teatra*, Ed. Vladislav V. Ivanov, Moskva, GII, 2016: 278-294.

Tairov, Aleksandr, *Beseda o teatre*, Manoscritto, 8 luglio 1916, RGALI, f. 2579 (*Fedorov*), op. 1, ed. ch. 1109, ll. 11-13.

Tairov, Aleksandr, *O teatre. Zapiski režissera. Stat'i. Besedy. Reči. Pis'ma*, Moskva, VTO, 1970.

V. M., *Chudožnik v teatre. Lekcija A.Ja. Tairova*, «Vestnik teatra», n. 60, 1920: 10.

Volin, V., *O Kamernom teatre*, «Teatral'naja gazeta», n. 13, 1918: 7-8.

Voskresenskaja, Natalija, "Gli esperimenti di Lev Lukin", *In principio era il corpo... L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, Ed. Nicoletta Misler, Milano, Electa, 1999: 74-79.

## Notes

1 La compagnia si esibisce a Parigi nel Teatro degli Champs-Élysées dal 6 al 22 marzo presentando cinque spettacoli: *Giroflé-Giroflà* da Charles Lecocq, *Fedra* di Jean Racine, *La principessa Brambilla* capriccio da Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Salomé* di Oscar Wilde, *Adrienne Lecouvreur* di Eugène Scribe e Ernest Legouvé. Prosegue poi con lo stesso repertorio per Berlino dove recita dal 7 al 22 aprile al Deutsches Theater diretto da Max Reinhardt, toccando infine diverse città della Germania, fra cui Lipsia, Monaco, Halle, Francoforte e Dresda. Il Kamernyj teatr compirà altre due *tournées* internazionali nel corso della sua storia: nel 1925 in Germania, Austria e Lituania, e nel 1930. In quest'ultimo giro, dopo la Germania, l'Austria, la Cecoslovacchia, l'Italia (Milano, Torino, Firenze e Roma), la Francia, la Svizzera e il Belgio, si spingerà fino al Sud America. Molti articoli, saggi e recensioni straniere, per lo più ritagli di giornali raccolti nel corso delle prime due *tournées*, sono conservati presso lo RGALI nel fondo 2030 (*Kamernyj teatr*), op. 1, ed. ch. 119, e nel fondo 2328 (*Tairov*), op. 1, ed. ch. 1378. Una ricognizione esaustiva delle *tournées* internazionali del Kamernyj è stata compiuta in Sboeva 2010.

2 Le reazioni della critica straniera particolarmente segnate dalle posizioni politiche dei recensori confluiscono in *Političeskie otkliki zapadnoj pressy na gastroli Moskovskogo Kamernogo tetra*, Mospoligraf, Moskva 1924.

3 Sugli esiti e la ricezione degli spettacoli durante la prima *tournee* parigina cfr. Abensour 2016: 200-205.

4 Il volume *Appunti di un regista* sarà tradotto integralmente in tedesco e pubblicato con il titolo già adottato *Das entfesselte Theater* proprio nel 1923 a Postdam dalla prestigiosa casa editrice di Gustav Kiepenheuer, che avrebbe pubblicato anche una seconda edizione nel 1927. Cfr. Bohmig 2016: 185.

5 La rivista «Teatr», pubblicata a Berlino da Evgenij Grünberg, dichiarava fin dal sottotitolo di dedicarsi alla «diffusione dell'arte scenica russa all'estero e al chiarimento delle questioni relative alla vita professionale degli artisti russi emigrati». Cfr. *ibidem*.

6 Le due conferenze si tennero: il 1° dicembre 1922 e l'11 aprile 1923. La seconda si intitolava *Gli obiettivi del Kamernyj teatr*. Cfr. *ibidem*: 185-186.

7 Non mancò chi vide nel cerebrale interprete tairoviano una reincarnazione della rifiutata supermarionetta di Gordon Craig. Sokolov riferisce che vi era addirittura chi riteneva che Tairov «uccidesse l'attore» (Sokolov 1925: 26).

8 Sull'importanza della solida base accademica di Golejzovskij per l'elaborazione di una nuova espressività corporea cfr. Voskresenskaja 1999: 77 e Misler 1999: 27.

9 Per una più diffusa trattazione sulla qualità e la funzione dell'emozione nel teatro tairoviano rimando a Egidio 2005: 210-218.

10 In particolare Mordkin chiede a Gjutel' una composizione inedita per la danza dei sette veli in luogo della musica creata da Glazunov per la *Salomé* di Mejerchold' del 1908. Cfr. Suric 2016: 283 e 292.

11 La definizione di «teatro del neorealismo» viene utilizzata da Tairov in perfetta similitudine a quella più ricorrente di «teatro di forme sature di espressione». Cfr. Tairov 1970: 106.

12 Della conferenza dà un resoconto dettagliato la rivista «Vestnik teatra». Cfr. V. M. 1920: 10.

13 Il passaggio qui citato è riportato in Gavrilovich 2014: 182.

14 L'articolo di Levinson è riportato parzialmente in Abroskina – Bachmet'eva 1975: 249-250 con il titolo *Iz stat'i A.Ja. Levinsona Russkaja Fedra (mart 1923 g.)*.

15 Si cita in questo caso dalla traduzione russa, di molto posteriore, dell'articolo.

16 Le impressioni di Diebold e Balázs sono riportate in Sboeva 2014: 46 e 50. La testimonianza di Dreyfus invece è in Sboeva 2016: 42.