

Pantomime e parodie russe al Teatro degli Indipendenti di A. G. Bragaglia

di Antonella d'Amelia

Abstract

The article examines some performances held in Rome in Anton Giulio Bragaglia's Teatro degli Indipendenti (Theatre of Independents) by Russian artists (dancers, mimes, musicians and writers) during the Nineteen Twenties and Thirties. During those decades the Teatro degli Indipendenti first put on the Italian stage unpublished texts and scenic design innovations. It was a privileged place for artistic experiments, an innovative theatre workshop, a space of encounter of different cultures, especially Russian. In the first part, the article presents some pantomimes with the successful participation of Russian dancers as it is documented in the press of the time; the second part analyzes two parodies of the playwright and poet Petr Potemkine and highlights the difficulties encountered by director Bragaglia in representing complex dramaturgical texts.

La storia di uno spettacolo, labile intersezione di spazio e tempo, rievocazione di un effimero momento teatrale, rischia di trasformarsi alla distanza in *chanson de geste*, poiché il clima di incantesimo che si crea durante la recita ingigantisce nel ricordo di chi vi prese parte, mentre la magia dello spettacolo, legata alla rappresentazione, svanisce con il calar del sipario e talora se ne perde il ricordo.

Provo a sottrarre all'oblio un'esperienza teatrale, nata nell'Italia degli anni Venti del Novecento, che vede protagonisti alcuni mimi e ballerini russi, il poeta Pëtr Potëmkin e il regista Anton Giulio Bragaglia, nella cui inesausta ricerca teatrale si riflettevano molte delle coeve suggestioni del teatro russo ed europeo¹.

Contro il noioso ed arido "antiteatro" della letteratura, in quegli anni Bragaglia s'ingegna di "riteatralizzare" il teatro, creando un "clima scenico" di luci, colori, suoni² che – grazie alla tridimensionalità della scena e ai valori visivi dell'allestimento – punti al coinvolgimento totale dello spettatore. Un teatro inteso come spettacolo visivo, sorgente di continue emozioni. Un teatro che crei uno spettacolo fondato sulla sorpresa, sullo stupore, sul codice del meraviglioso. Un teatro di pura visualità che troverà la sua espressione più radicale

nella proposta, avanzata in campo futurista, di un teatro astratto, sottratto tanto all'ipoteca letteraria che alla componente umana dell'attore, per darsi come gioco dinamico di luci e colori³.

Nell'atmosfera di festosa scapigliatura artistica del Teatro degli Indipendenti, sotto la direzione di Anton Giulio Bragaglia⁴, sono sperimentati in quegli anni i generi teatrali più eterogenei: dalla farsa al teatro sintetico, dal melò alla commedia di costume, dal dramma psicologico alla commedia dell'arte, dal *divertissement* musicale alla pantomima. Come confessò il regista in una intervista,

accanto alle opere più ardite, non abbiamo paura di mettere in scena le cose più tradizionali, convinti che la novità in arte sia non solo nel fare del nuovo, ma nel realizzare in modo nuovo. Il criterio che presiede presso di noi, nella composizione dei programmi e nella scelta dei lavori, è la varietà e la brevità, ritenendo che l'una e l'altra corrispondano agli scopi del nostro teatro [...] che è vero teatro sperimentale⁵.

Rispondendo al criterio della varietà e brevità, il repertorio del Teatro degli Indipendenti ospita ogni sera sino a tre-quattro testi di genere diverso: si alternano lavori inediti di scrittori italiani esordienti, opere di autori stranieri mai rappresentate in Italia e intermezzi con pantomime e balletti. Vengono realizzati allestimenti innovativi delle opere di Pirandello, Bontempelli, Soffici, Marinetti, Brecht, Jarry, Apollinaire, Laforgue, Merimée, Wedekind, Strindberg, Shaw, Unamuno, Schnitzler e altri. Per molti aspetti le scelte del Teatro degli Indipendenti richiamano alla memoria i teatri di miniature e i cabaret russi, attivi prima della rivoluzione⁶: il variegato repertorio di *vaudevilles*, farse e pantomime, la contaminazione con i canovacci della Commedia dell'Arte, l'atmosfera informale che si stabiliva tra pubblico e attori. Animava infatti lo spazio teatrale degli Indipendenti un clima alieno dall'ufficialità, un repertorio programmaticamente eclettico e, non ultimo, l'ambiente promiscuo, poiché al termine dello spettacolo la piccola platea, inclinata verso il palcoscenico, si sollevava fino ad unirsi al piano del palcoscenico e il teatro si trasformava in un ristorante-cabaret⁷, dove la sera tardi si ritrovavano gli scrittori, che stimolati da Bragaglia si cimentavano in esperienze teatrali, l'alta società e i gerarchi fascisti, anch'essi frequentatori delle ex Terme di Settimo Severo rinnovate⁸.

Il cartellone degli Indipendenti segnala un altro aspetto dominante nella cultura di quegli anni – la russofilia, quando artisti, danzatori, musicisti, registi e attori russi invadono sia le ribalte dei grandi teatri (Costanzi, Quirino o Valle) che i teatrini di varietà (Apollo o Margherita) e i cabarets⁹. Russi sono infatti molti protagonisti delle attività coreutiche e mimiche del Teatro degli Indipendenti nella stagione inaugurale del 1923: quasi ogni giorno erano in programma spettacoli ideati, coreografati ed eseguiti da ballerini e mimi russi, da Jia Ruskaja (pseudonimo di Evgenija Borisenko)¹⁰ a Ikar (pseudonimo di Nikolaj Barabanov).

FIGURA 1

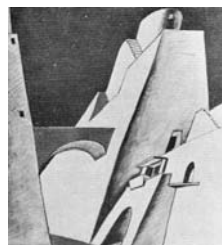
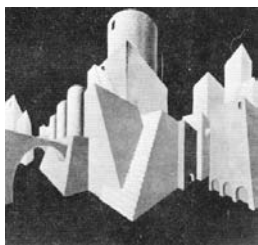
Il Teatro degli Indipendenti in un disegno dell'architetto Virgilio Marchi



Tra le loro performance si ricorda la pantomima musicale di Guido Sommi Picenardi¹¹, *La Torre rossa*, ispirata a una fosca tragedia medievale, che viene rappresentata il 18 gennaio 1923. L'azione è incentrata sulla figura di una castellana innamorata di un trovatore assassinato, che le appare negli incubi e nei sogni. Il marito geloso, credendo vere le sue fantasie, la uccide. La ricchezza ritmica della musica, in cui si riconoscono echi di Stravinskij, accompagnava i movimenti di Ikar e della danzatrice, che la critica definì "piena di passione". Impressiona gli spettatori soprattutto l'allestimento scenico ideato da A. G. Bragaglia che evoca gli spazi deserti della pittura metafisica: «in mezzo ad una fuga di torri mozze e pendenti domina in primo piano la grande base della *Torre rossa*, di grandezza smisurata [...], e la luce, cadendo in vari colori sulle superfici e gli angoli, moltiplica gli spazi ed esagera le dimensioni»¹².

FIGURE 2 e 3

La Torre rossa



Un'altra – sempre “indimenticabile” secondo la critica – apparizione di Ruskaja anima il mimodramma in un atto di Francesco Santoliquido *La bajadera dalla maschera gialla*, rappresentato il 23 gennaio 1923. L'azione si svolge in India in una fumeria d'oppio, dove entra un giovane indiano con un'arma sanguinante in mano. Innamorato di una bajadera, l'ha uccisa per gelosia mentre ballava per un altro la danza della maschera gialla. Mentre rievoca il delitto, d'improvviso lo sfondo si squarcia, da un accecante raggio di luce emerge la ballerina che attira l'innamorato in un vortice di danze e ne provoca la morte. Riallacciandosi a Strauss e a Ravel, Santoliquido intesse «un delicato ricamo musicale con simmetrie di ritmi, con varietà di colori orientali, con mezze tinte di sogno»¹³. Anche in questo caso collabora al successo dello spettacolo la vivida scenografia di A. G. Bragaglia: un locale drappeggiato di pesanti stoffe orientali, dove il clima soffocante della fumeria d'oppio è reso grazie all'abbassamento del soffitto e ai sorprendenti giochi di luce che l'attraversavano.

Nelle messinscena di Bragaglia tornano con insistenza mulinelli di luce e turbinii di danze dal potere funesto: così nelle *Pièces enfantines*, ideate su quattro brani della *Suite infantile* di Alfredo Casella e rappresentate il 30 gennaio 1923, Ruskaja, Lena Ertel e Ikar in costumi “futuristi” bianchi e neri, ideati da Bragaglia, si muovono con i gesti legnosi delle marionette, dando vita ad un riuscito saggio di arte grottesca, che il pubblico apprezzò e definì spettacolo d'avanguardia¹⁴.

Scorrendo i resoconti giornalistici di quegli spettacoli, colpisce per l'aura di ambigua seduzione e moderno straniamento il mimodramma satirico *Il dramma del numero 77*, scherzo di Eugenio Giovannetti su musica di Guido Sommi Picenardi, realizzato nel gennaio 1923 con scene di Enrico Prampolini. Prima donna – Jia Ruskaja. La trama s'incentra su due topi d'albergo che vogliono derubare dei gioielli una famosa danzatrice, la quale scoprendoli non si perde d'animo, ma balla per loro una danza conturbante; i due ladri, sedotti e ormai rivali, si disputano l'amore della bella e si uccidono a vicenda. Con distaccato *coup de théâtre* la danzatrice suona il campanello, appare un cameriere e con grande indifferenza spazza via i due cadaveri.

Dalla critica l'azione della danzatrice è letta come allegoria dell'arte e del bello, di cui i due ladri non sono in grado di appropriarsi. Seduce gli spettatori soprattutto la scenografia della stanza della danzatrice, ideata da Prampolini: un ambiente irreale e fiabesco di drappi stilizzati su uno sfondo viola, in cui arde in primo piano – come rossa fornace – il caminetto¹⁵.

“Impareggiabile danzatrice di incredibile versatilità”, Jia Ruskaja è ricordata anche per *La vetrata azzurra*, pantomima su musica di Francesco Santoliquido presentata il 12 marzo 1923, in cui si esibisce insieme ad Ikar in un ballo ispirato da una storia d'amore e da un gioco di ombre sul vetro. Si stagliano in controluce due *silhouettes*, una donna e il suo amante ballano, sulla vetrata azzurra d'improvviso si riflette l'ombra del marito. La donna lo nota e si dispera;

i due rivali si affrontano e alla fine soccombe l'amante¹⁶. Amore e morte nelle migliori tradizioni del melò!

In tutti gli spettacoli – oltre a Jia Ruskaja – onnipresente è Ikar, danzatore e mimo che aveva lavorato al teatro-cabaret moscovita “Krivoe zerkalo” (Lo specchio ricurvo), fondato dal critico teatrale Aleksandr Kugel' e dalla moglie, l'attrice Zinaida Cholmskaja¹⁷. La fortuna russa di Ikar è legata alla sua straordinaria imitazione, o meglio re-invenzione delle danze della ballerina Isadora Duncan: indossati il kimono e la parrucca, Ikar non imitava la danzatrice, non recitava, ma si trasformava in Isadora Duncan, come ricordano le cronache dell'epoca.

In Italia Ikar appare nel novembre 1921, scritturato per una serie di spettacoli dal proprietario del ritrovo “La taverna russa”, situato in via Francesco Crispi n. 4-12, nei cui locali sotterranei era stato organizzato un teatrino d'arte russa, “La Falena”, così reclamizzato nella stampa dell'epoca: «Théâtre d'impression artistique de Alexandre Ouralsky. Avec le concours des artistes des Théâtres Impériaux Russes, Programme des Spectacles Genre “*Chauve Souris*” de Moscou. La partie artistique et décorative dirigées par *Alexandre Bavastro et Natalie Kabl*. La partie musicale par *Georges Pomerancew*, chef d'orchestre du Théâtre Impérial Russe»¹⁸.

La più famosa azione mimica di Ikar in Italia è l'exploit futurmacchinista nel *Ballo meccanico futurista* di Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi, che si svolse al Circolo delle cronache d'attualità in via degli Avignonesi il 2 giugno 1922¹⁹ e anticipò di alcuni mesi l'esperienza del *Balletto triadico* di Oscar Schlemmer. Al ritmo dei motori di due motociclette, davanti a un pubblico attento e incurioso, insieme al mimo russo Ivanoff, Ikar si produce in uno strabiliante evento scenico, di cui la critica apprezza sia l'originalità dei costumi che l'innovativa impostazione coreografica, così descritta da Ivo Pannaggi che ne ripercorre la storia:

È stato scritto che il Ballo Meccanico del 1922 fu eseguito con coreografia e messinscena di Anton Giulio Bragaglia. Non è vero. Anton Giulio ci mise a disposizione i locali e ci lasciò piena libertà, ma non partecipò al nostro lavoro. Inventammo tutto io e Paladini. Il Teatro degli Indipendenti era ancora in progetto. Il palcoscenico non era ultimato e quindi non c'era una vera e propria scena.

E, del resto, non si potrebbe nemmeno parlare di unità scenica perché i due mimi svolsero l'azione coreografica nella sala centrale del Circolo, ma durante la pantomima si spostavano improvvisando sorprese spaziali, spostandosi in lungo e in largo, in alto e in basso.

Alla musica fu sostituita una POLIFONIA RITMICA di motori, ottenuta orchestrando due motociclette collocate in un palco sopra la sala centrale, nella quale si svolgeva l'azione principale.

Variando l'intensità dei rumori, accelerando o rallentando i tempi, si potevano manovrare fughe prolungate e insistenti, raffiche sincopate, scivoli e scoppi, soste e riprese immediate, culminanti in rabbiosi *crescendo*.

Seguendo una trama generale da noi suggerita, i due danzatori, accoppiati in dialoghi plastici, accompagnati da proiettori, che li seguivano illuminandoli di luce bianca o di viraggi policromi, si spostavano dalla sala alla galleria e comparivano dietro la balaustra, dove, con gesti e movimenti della persona, accennavano al preludio. Discesi in sala, eseguivano azioni mimiche, cadenzate al ritmo dei motori, ma poi sparivano dalla parte opposta, salendo su per la scalinata che portava al vestibolo, tornavano in sala e si dileguavano, infine, giù per la scaletta che portava al bar²⁰.

Costituivano gli ingredienti principali di questa azione teatrale, che annullava la distinzione tra platea e palcoscenico e sconfinava in diverse direzioni con improvvise sparizioni e riapparizioni dei danzatori, sia l'elemento della sorpresa che il continuo dislocamento dell'attenzione del pubblico. Secondo un'antitesi cara ai futuristi, al costume di fantoccio umano creato da Paladini si contrapponeva il costume meccanico di Ikar, realizzato da Pannaggi con cartone, carta lucida policroma e tubi, quasi un montaggio di lignee forme geometriche, che conferiva al mimo l'aspetto disumano e vagamente minaccioso di un robot²¹. Rispetto al giocoso *Balletto tipografico* di Balla, in sintonia con il primo futurismo in cui la macchina è umanizzata, nel *Ballo meccanico futurista* l'attore-marionetta, come idolo meccanico, è sottomesso alle leggi della

FIGURA 4

Il costume creato da Ivo Pannaggi per Ikar (*Ballo meccanico futurista*)



macchina e rinvia allusivamente a quelle esperienze teatrali sovietiche, in cui trionfava il costruttivismo²². Alle novità delle messinscène sovietiche d'altronde la rivista "Comoedia" dedicava allora innumerevoli articoli, generando un circuito virtuoso di scambi e esperienze russo-italiane.

Con le azioni mimiche e le pantomime Bragaglia trasforma così il Teatro degli Indipendenti in un centro di irradiazione dei maggiori esperimenti teatrali dell'avanguardia europea. Come ricorda Curzio Malaparte: «tutti i migliori di noi sono nati lì: da quelle esperienze letterarie, artistiche, teatrali, da quegli incontri con tutto ciò di più nuovo, di ardito ci fosse nell'avanguardia europea [...] Bisogna andare col pensiero a quella che, intellettualmente e artisticamente, era la povera, bigotta, provinciale filistea, piccolo borghese Italia di allora, per capire tutta l'importanza che Anton Giulio Bragaglia e il gruppo di giovani raccolti intorno a lui hanno avuto nel rinnovamento dell'arte e della letteratura»²³.

L'insuccesso di un parodico Don Giovanni

Attento a captare ogni segnale di rinnovamento e a trasferire sulla scena degli Indipendenti quanto di innovativo si produceva nel teatro europeo, Bragaglia affronta nel 1926 due testi, *Black and White* e *Don Giovanni sposo della Morte*, apparentemente adatti al repertorio del suo teatro: il primo uno sketch satirico, il secondo una microtragedia, che avevano riscosso grande successo nei cabaret russi (il primo) e francesi (la seconda). Ne è autore il poeta e prolifico drammaturgo Pëtr Potëmkin, uno dei rappresentanti della *bohème* artistica pietroburghese dell'inizio del XX secolo, autore di originali miniature teatrali, per cui deliravano i frequentatori di teatri-cabaret e caffè letterari, quali *Lo specchio ricurvo*, *La Casa degli Intermezzi*, *Il Cane randagio*²⁴, *Il pipistrello*. Come ricorderà anni dopo l'amico e sodale Nikolaj Ocu, Potëmkin «metteva in scena le proprie *pièces* e vi recitava la parte principale. Sapeva ballare, tener viva l'allegria, sfidare allo scontro verbale i frequentatori del cabaret, ai quali lanciava battute folgoranti, allegre, che colpivano sempre nel segno»²⁵.

La pièce *Black and White, ili Negritjanskaja tragedija (Black and white, ovvero una tragedia di negri)*, da lui scritta insieme a Konstantin von Gibšman, messa in scena per la prima volta alla Casa degli Intermezzi a Pietroburgo, è stata uno dei maggiori successi dei cabaret russi fino al 1917, così descritta in una storia del cabaret:

Prima dell'inizio dello spettacolo appare l'aiuto regista, che si accomoda sul proscenio e comunica al rispettabile pubblico che si trova lì, per tradurre "dall'inglese". In ciò era appunto racchiusa tutta la comicità del testo. Pavoneggiandosi nell'importante ruolo assegnatogli e soffocando per l'entusiasmo, il personaggio traduce non solo il testo – un inverosimile *mélange* di parole straniere (*Butterbrot, cakes, underwound*) – ma anche le azioni. Sulla scena il negro Jim si soffia il naso e l'aiuto regista spiega: "si soffia il

naso". Scoperto che un bianco si è tinto di nero per amore della nera Molly, i negri gli si avvicinano al grido di «hurrah! hurrah!» e il traduttore con tono bonario spiega alla sala: «hurrah esprime la soddisfazione nazionale del popolo!»²⁶.

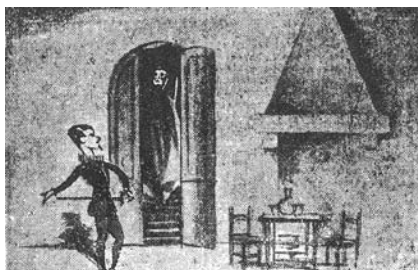
Questo artificio grottesco di teatro nel teatro era stato pensato da Gibšman, che interpretava in modo geniale – a detta dei contemporanei – il suo ruolo di aiuto regista: lo sketch non ironizzava solo sulle vicende sentimentali dei neri, ma giocava sull'effetto parodico della spiegazione²⁷. Accentuavano inoltre il divertimento le continue improvvisazioni, le repliche salaci, i riferimenti alle vicende quotidiane e le battute satiriche dell'arguto Potëmkin.

Emigrato nel 1920 a Praga (da lì raggiunge Berlino prima di stabilirsi definitivamente a Parigi nel 1924), Potëmkin riprende a collaborare con i teatri cabaret ("La chauve souris", "Lo specchio ricurvo ebraico"), partecipa anche nell'estate 1926 alle riprese del film *Casanova* a Venezia²⁸, ma si è ormai trasformato il tono della sua allegria, reso sarcastico e amaro dalla nostalgia per la Russia e dal rimpianto per la vita passata.

Al Teatro degli Indipendenti *Black and White* va in scena il 3 gennaio 1926 nella stessa serata dell'impegnativo dramma *Snob* dello scrittore espressionista Carl Sternheim, mai rappresentato in Italia. Ottiene quindi scarsa attenzione della critica, soprattutto non riscuote il successo sperato. Non viene notato il raffinato gioco linguistico, quasi una lingua transmentale, l'alternarsi di italiano e inglese, la contrapposizione tra il bianco e il negro, il grottesco delle situazioni. È verosimile che nella traduzione italiana si sia perso molto di quel buffo abracadabra sonoro, che aveva mandato in delirio il pubblico russo con le sue allusioni alla fonetica inglese. È verosimile anche che l'attore non sia entrato appieno nel ruolo di aiuto regista e che l'assenza di Gibšman-aiuto regista abbia privato lo spettacolo dell'effetto grottesco di sottolineare ad ogni passo l'assurdo della situazione. Nella realizzazione italiana viene perso così l'artificio di teatro nel teatro, tanto amato da Bragaglia; la *pièce* è definita una

FIGURA 5

Bozzetto per scena del I atto di *Don Giovanni sposo della Morte*



farsa poco divertente, quasi un numero da varietà dal critico Jacopo Comin²⁹, mentre Alberto Cecchi scrive ironicamente: «*Black and white*, da quando ci sembra indicare il titolo, è stata ideata sotto l'influsso genericamente benefico di una bottiglia di whisky: tutti vi brillano per indiovolatezza, voglia di scherzare e disposizione al ballo»³⁰.

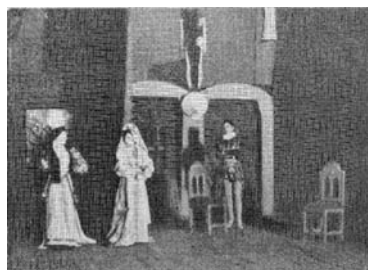
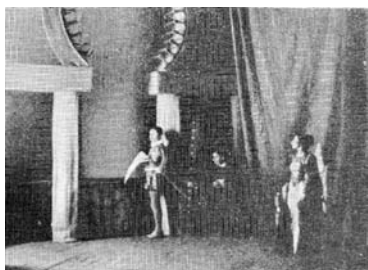
L'incomprensione del testo, dimostrata dai critici italiani, evidenzia le difficoltà con cui si scontravano i registi d'avanguardia: il linguaggio visivo non era sempre in grado di determinare la "decodificazione" di codici linguistici stranieri.

Incerto e discusso è anche il successo della seconda *pièce* di Potëmkin, scritta insieme a Solomon Poljakov-Litovcev nel 1924 a Parigi, *Don Giovanni sposo della Morte*, messa in scena al Teatro degli Indipendenti l'11 aprile 1926 nella traduzione di Raisa Ol'kienickaja Naldi³¹, alla cui fortuna dovevano contribuire sia la qualità della traduzione, sia il noto sottotesto di Don Giovanni, sia la dimestichezza del pubblico italiano con altre opere teatrali del coautore di Potëmkin.

La trama prende inizio dall'apparizione del Seduttore in una bettola vicino Madrid: ha i tratti del Don Giovanni «crudele, empio, scellerato», descritto da Puškin nel *Convitato di pietra*, è «un senza Dio, un seduttore senza scrupoli» (al modello puškiniano rinvia anche l'accenno al vicino monastero, dove si è rifugiata Donna Anna, e all'incontro notturno tra i due amanti). Accanto a Don Giovanni è presente l'inseparabile Leporello, descritto sempre nella linea puškiniana come servo canaglia e imbrogliatore. Rispetto al modello tuttavia il Don Giovanni di Potëmkin non aspetta la morte, ma impallidisce al suo apparire e, per ritardare il momento fatale, inizia a corteggiarla «con convinzione e pathos», la chiama «ragguardevole ospite», «divina», si abbandona a considerazioni alate: «la Morte è la fonte di ogni amore. Genera amore e lo alimenta», che prelude alla frase finale della tragedia, costruita sull'apoteigma decadente dell'amore per la Morte: «Quale gelido terrore attanaglierebbe il mondo senza il pensiero della Morte».

FIGURE 6 e 7

Foto di scena di *Don Giovanni sposo della Morte*



Sin dall'esordio tuttavia Potëmkin crea due "delusioni dell'attesa": la vicenda si svolge "fuori del tempo" e Donna Anna, presente in tutto il testo in modo latente, in realtà non appare mai, per cui straniata risuona l'affermazione di Leporello: «Non temete [...] Donna Anna verrà, verrà! Conosco la forza di Don Giovanni!».

L'azione drammaturgica entra nel vivo, quando la Morte «scende dal suo piedistallo», cede alle lusinghe di Don Giovanni e si toglie la maschera, apparendo una donna ancora bella, ma un po' «appassita». La seduzione di Don Giovanni produce il suo effetto e la Morte accetta di sposarlo in poche battute: «Ti amo! Tu sei la vita! Sei il mio sposo!». Durante il corteggiamento il furbo Leporello sottrae alla Morte il suo «famoso strumentino», quella falce che priva l'umanità della sua abituale fine.

Con il secondo atto (dieci anni dopo) si assiste ad un rovesciamento di tutti i ruoli: l'astuto servitore è diventato un medico famoso con il pomposo nome di Leporius in grado di guarire tutti, avendo privato la Morte della sua arma. La Morte si è trasformata in una moglie gelosa, «insignificante, lamentosa, volgare, vendicativa» e soprattutto «paurosa», che teme ogni momento di morire. Don Giovanni non è più l'irresistibile seduttore o il burlador di Siviglia (e neppure il poeta che traspare nei versi di Puškin), ma un uomo assediato dal tedio, stanco, annoiato³², che definisce «una sofferenza» il «decennale matrimonio» con la Morte e confessa a Leporello:

Ah, Leporello, sapessi quanto è terribile la Morte nel sembiante della vita! [...] Dove vanno a finire la sua maestà, il suo significato superiore, la sua austera bellezza quando si mescola alla vita, indossa un abito da ballo, ascolta la musica, gioca con il ventaglio, fa la civetta, bacia!

Affiorano molti tratti autobiografici di Potëmkin, il rimpianto del passato, l'amarezza per le attese deluse, la nostalgia. Tutto il secondo atto è impostato su un registro satirico. Le due vicende di Leporello medico (che cura anche la Morte, consolandola delle sue malattie immaginarie) e di Don Giovanni (che corteggia Agnese, ormai moglie di Leporello) si svolgono parallele e s'intrecciano.

Nell'ultimo atto (il giorno dopo) scoppia una rivolta di piazza, l'umanità si ribella ad un mondo dove non esiste la Morte. Al grido di «Restituiteci la Morte!» la folla tumultua per il paese «divenuto un cimitero»: i giovani aspettano l'eredità dei vecchi, il principe ereditario la morte del re, i fabbricanti di bare i loro clienti; anche gli inquisitori «hanno perso il loro potere sulle anime». Entrano allora in scena Don Giovanni e la Morte. Se per lei è ancora piacevole la vita con Don Giovanni, al Seduttore la convivenza con la Morte pesa «come un Ararat» e ricorda con orrore quando l'ha ammaliata in un attimo, trasformandola in una donna ordinaria: «la Regina dell'Eternità trasformata in una delle mille e tre!».

Nella scena finale Don Giovanni riassume i tratti della sua eroica ipostasi: decide di riscattarsi e di restituire alla Morte «la sua regale grandezza, il suo scettro divino, il suo terrificante potere», offrendosi come prima vittima al suo abbraccio mortale. Si fondono così due varianti di Don Giovanni: è il peccatore che confessa di aver sedotto la Morte solo per misurare il proprio potere, ma è anche l'amante non pentito di Donna Anna con il cui nome sulle labbra muore («Sei tu, Donna Anna?» sono le sue ultime parole). Anche qui Potëmkin rimane fedele a se stesso: il ricordo di Donna Anna provoca la replica stizzita della Morte che smorza il pathos: «Di nuovo Donna Anna... che tormento!».

Il personaggio della Morte si trasforma più volte nel terzo atto: è la donna circondata dall'aureola del femminile per il solo fatto di essere stata amata da Don Giovanni, ma è anche la donna gelosa e addolorata, tra le cui braccia muore il seduttore.

Nel terzo atto gli accenni alla storia russa recente, verosimilmente inseriti dal co-autore, confondono il pubblico romano, al quale rimangono inintelligibili la cacofonia e le allusioni politiche degli slogan («Abbasso il governo!», «Abbasso gli usurpatori!», «Abbasso il re!»), che invece al pubblico russo evocavano vividi eventi recenti. Non a caso in molte recensioni ci si interroga sul senso di questa rivoluzione nella vicenda di Don Giovanni.

Il testo di Potëmkin è costruito su registri stilistici differenti, che rallentano il ritmo narrativo in un alternarsi di delusioni dell'attesa e parodie dei protagonisti: citando ironicamente come sottotesto le famose mascherate in casa del poeta simbolista Fedor Sollogub, l'apparizione della Morte sembra rievocare sia la *pièce* di Velimir Chlebnikov *Ošibka smerti* (L'errore della morte), dove la morte privata della testa si trasforma in schiava degli avventori di una trattoria, sia *Veselaja smert'* (L'allegra morte) di Nikolaj Evreinov, ispirata dalla Commedia dell'arte e nota al pubblico italiano per la messinscena al Teatro di Pirandello nel 1925, in cui un Arlecchino morente disputa con la Morte e irride il suo potere. Il battibecco di Arlecchino con la Morte in Evreinov è parodiato da Potëmkin nel dialogo di Don Giovanni con la Morte e nella sua azione di seduzione, mentre il serio dialogo del Dottore con la Morte di Evreinov è rovesciato nelle truffaldine 'imprese' del falso dottore Leporello-Leporius.

Inoltre il noto intreccio dongiovannesco non solo è sfilacciato dall'inserimento di eventi diversi (la rivolta del popolo, la vita coniugale con la Morte), di personaggi in ruoli differenti dalla canonica vicenda (ad es. Agnese) e in lunghi soliloqui filosofico-poetici del Seduttore, ma è anche rallentato dall'attesa di continuo delusa (tanto a livello di intreccio che di personaggi). Alterando così lo sviluppo della storia, il testo di Potëmkin rompe con le convenzioni drammaturgiche e produsse un effetto totalmente destrutturante. E se questa re-invenzione parodica risultò comprensibile all'uditorio russo che ne capiva le continue citazioni e dislocamenti parodici, nel pubblico italiano provocò uno shock³³.

Nonostante ciò lo spettacolo suscita l'attenzione della critica che nel complesso apprezza la scelta di un testo così fuori del comune e giudica le scene degne della passione teatrale del "mago" Bragaglia.

Tutte le recensioni iniziano con uno scarnificato racconto della vicenda, deprivata dei diversi piani parodici. Ad esempio il critico del "Tevere" pur definendola il colmo delle conquiste dongiovannesche, la considera una farsa:

Nel *Don Giovanni sposo della Morte* Poliakov e Potëmkin hanno creato il "colmo" – come direbbe Petrolini – delle conquiste dongiovannesche. Infatti Don Giovanni conquista la Morte venuta per compiere il proprio ufficio secondo l'usanza millenaria. Umiliandola nella sua superbia di assoluta Signora, col dimostrarle che invece lei, signora morte, non è altro che una povera schiava agli ordini dell'Eternità, la quale per mezzo suo rinnova in continuo la vita coll'uccidere per far rinascere, col sostituire ad ogni morto una nuova fresca giovane creatura, ad ogni croce una culla; quindi facendole credere che nella voce e nelle mani riconosce una meravigliosa somiglianza con Anna, l'ultimo suo grande vero amore, Don Giovanni conduce la Morte nella vita, la fa donna e la sposa.

La Morte ha abbandonato la falce che verrà raccolta dal fido servo di Don Giovanni – Leporello – il quale padrone del mezzo con cui la fosca signora uccide, diventerà medico illustre, sicuro che qualsiasi cura sarà un elisir di lunga vita, non essendoci più la Morte nel mondo. La Morte è divenuta così donna che vive anche di minuscoli mali, come sarebbe ad es. quello che si chiama un patereccio a un dito.

Ma dieci anni di fedele vita coniugale con la Morte, ridotta ad essere una donna qualunque, sono sufficienti per stancare lo sposo, come il mondo si stanca contemporaneamente di vivere senza morte che elimini a mano a mano recando quei benefici cui aspirano gli interessati egoismi umani.

E un bel giorno, profittando della ribellione del popolo, stufo di avere un re 92enne e sobillato dal reggente, vuole ad ogni costo la morte che elimini anche gli incomodi nelle famiglie, Don Giovanni rende al mondo la Morte riconsegnandole la cupa falce, nonostante il lamento della sposa che avendo imparato a vivere vorrebbe continuare la propria vita di donna in eterno. Appena tornata se stessa, cioè la Morte, questa riprende l'interrotto ufficio col posare la mano sulla fronte di Don Giovanni che è il primo a morire. Lo seguono subito il re e tutti coloro che dieci anni prima avrebbero dovuto liberare di se stessi l'umano genere [...].

Fra i secondari episodi che spesso la svisano questa è la linea principale del lavoro. Ma il concetto della morte che si muta in vita, suggerito forse da quel profondo e misterioso senso di morte che l'uomo avverte nell'amore, cosicché ognuno può desiderare di morire per amore, anzi di morire nell'attimo più intenso dell'amore, cosicché la più intensa espressione di questo possa confondersi con la morte, lo spasmodico *più in là*, l'oltre della vita umana (Don Giovanni passando dalla cella ad un reale sentimento ama nella morte Anna), tale concetto si è tramutato, sperduto, volatilizzato tra episodi ora burleschi, ora lirici, ora scherzosi per cui ad un certo punto il lavoro si è mutato in farsa³⁴.

Più severa è la critica di Corrado D'Errico, che definisce frammentario il testo:

della trovata di indiscutibile intelligenza sulla quale il lavoro si basa, niente è realizzato. Di ciò che doveva essere lo sviluppo teatrale dei tre atti, cioè del dramma dell'umanità senza morte, non si hanno che pochi e superficiali accenni. Si indugia invece in scene frammentarie e cucite faticosamente intorno all'episodio, si indugia sopra una piccola filosofia letteraria di Don Giovanni e su una Morte in caricatura, che non è affatto una Morte, ma un personaggio qualunque messo lì con quel formidabile nome. Tutto nel lavoro è sbizzato, accennato...³⁵.

Silvio d'Amico apre la sua recensione, magnificando l'originalità del «teatrino d'eccezione» di Bragaglia che ha ideato «messinscene singolari e suggestive», ma si rammarica che la recitazione degli attori sia stata improvvisata e approssimativa, quindi inadatta ad un testo complesso come quello di Potëmkin:

Ieri non si trattava di un dramma ma di una commedia ironica: *Don Giovanni sposo della Morte* di Poliakoff e Potëmkin, tradotto da Raissa Naldi. E ci sarebbero voluti appunto eleganza e stile.

Don Giovanni, condannato dall'Inquisizione per i suoi delitti, sta per essere ghermito dalla Morte; ma la Morte è femmina ed egli seduce anche lei. Occupata ad amare il seduttore, la Morte lascia che Leporello le rubi la falce e si metta a fare il medico, guarrendo facilmente tutte le malattie dal momento che al mondo non si muore più. Di qui la tragedia sociale delle giovani generazioni che premono invano contro le vecchie per prenderne il posto; e la rivoluzione, orrendamente capitanata dal principe ereditario che vuole la corona, contro il vecchio re che non vuole più cederla in quanto divenuto immortale. Occorre che la Morte, disillusa o disincantata, come si dice adesso, dall'aver scoperto che Don Giovanni non ama in lei se non l'unica donna amata attraverso le famose "mille e tre", Donna Anna, si riprenda la falce e cominci a mietere, ristabilendo la Regola necessaria. Argomento non del tutto nuovo (ricordiamo una vecchia leggenda russa), ma capace di suscitare echi immensi. Purtroppo qui sono appena pallidamente tentati. Noi avemmo l'impressione che, a suggerirceli con grazia significativa, sarebbe stata necessaria una recitazione accortamente stilizzata e colorita di magica ironia. Questo mancò e fu un peccato³⁶.

Complessa risulta per il pubblico italiano soprattutto la scena della rivolta, così interpretata dal recensore del "Popolo di Roma" che dopo aver riassunto la trama conclude:

Questa vicenda condotta con vera maestria nel primo e secondo atto non è sfruttata nelle estreme conseguenze del caso straordinario nel terzo atto [...]. Le conseguenze dell'inerzia della Morte affogano in un caos di dimostrazioni popolari che dicono più o meno tutte la stessa cosa, enunciano tutte la posizione dell'invenzione ma non la sviluppano. E tra le manchevolezze del terzo atto è da osservare l'equivoco in cui sono caduti gli autori sugli effetti di folla. Essi possono costituire lo sfondo di un'azione, non già rappresentare l'azione stessa³⁷.

Percepisce invece il sottotesto parodico il critico G. G. Ruberti su "Comœdia", che la definisce «un'ironica e sapiente commedia russa», danneggiata

purtroppo da una «recitazione, piuttosto fiacca», che non ha dato «il necessario rilievo alla favola, cui non mancano però scene di fine e colorita ironia»³⁸.

Gli echi di stampa conservatisi sugli spettacoli di Anton Giulio Bragaglia delineano un quadro assai variegato: alcuni testimoniano delle brillanti realizzazioni del regista e delle sue innovazioni soprattutto nei microdrammi e nelle pantomime; altri evidenziano i problemi, con cui doveva scontrarsi nella teatralizzazione di più complessi testi drammaturgici. Tutti insistono però sul significativo ruolo di *teatro sperimentale*, svolto dagli Indipendenti nel panorama artistico della Roma degli anni Venti-Trenta, come preciserà in un articolo del 1933 Massimo Bontempelli: «la funzione storica di Bragaglia è stata chiara. Il suo teatro ha rappresentato per sei anni da noi quello che altrove sono stati venti o trent'anni *d'avanguardia* di vario genere. Noi non ne avevamo nessuna a teatro; Bragaglia ce le ha date tutte»³⁹.

Il Teatro degli Indipendenti, fedele al carattere di un cabaret internazionale, ha avuto sulla scena drammatica italiana la funzione di divulgare testi inediti e nuove ricerche scenografiche – dal futurismo al cubismo, impressionismo, dadaismo, espressionismo; è stato un luogo privilegiato per la sperimentazione artistica, un laboratorio teatrale innovativo, un punto d'incontro di diverse culture, uno spazio artistico in grado di superare i limiti dei singoli linguaggi artistici e realizzare una felice contaminazione delle arti.

Note

1. Oltre a conoscere molti esponenti dell'avanguardia teatrale europea, A. G. Bragaglia era in contatto con i registi russi Aleksandr Tairov, Vsevolod Mejerchol'd e Nikolaj Evreinov, di cui scrive di continuo nelle sue riviste.

2. Cfr. A. G. Bragaglia, *Del teatro teatrale, ossia del teatro*, Tiber, Roma 1929, p. 167. Sin dagli esordi Bragaglia si impegna in una esplorazione sistematica delle infinite possibilità espressive legate all'illuminoteca e attribuisce alla luce una funzione eminentemente psicologica che accompagna e sostiene l'azione dell'attore, commentando il dramma ed intensificandone la suggestività (cfr. S. Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Bulzoni, Roma 1995, pp. 105-7).

3. Convinto fautore del teatro come linguaggio essenzialmente visivo, al teatro degli Indipendenti Bragaglia dà grande risalto alle esperienze scenografiche più avanzate, chiamando a collaborare artisti di punta: là emerge la genialità di Ivo Pannaggi con i suoi personaggi meccanici, l'estro di Antonio Fornari con le sue scenografie irreali o fiabesche, il costruttivismo di Vinicio Paladini, le delicate intuizioni scenografiche di Antonio Valente, le originali invenzioni teatrali di Enrico Prampolini, che insieme a Balla e Depero aveva affrescato con segno futurista anche i locali del teatro.

4. Sull'attività del Teatro degli Indipendenti e le regie di A. G. Bragaglia cfr. A. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984; A. Alberti, *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Bulzoni, Roma 1978.

5. A. G. Bragaglia, *Il teatro degli Indipendenti di Bragaglia*, in "Il Nuovo Paese", 16 gennaio 1923.

6. Mi riferisco soprattutto alla Casa degli Intermezzi, aperta a San Pietroburgo nell'ottobre 1910 in via Galernaja 33, diretta da Vsevolod Mejerchol'd-Dottor Dappertutto, dal pittore Nikolaj Sapunov e dal poeta Michail Kuzmin, in cui si rappresentò un repertorio di farse, operette e numeri di varietà (cfr. A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1965, pp. 145-50).

7. Questa idea di Bragaglia, realizzata dall'architetto Virgilio Marchi, serviva anche a sostenere finanziariamente le iniziative del Teatro. Cfr. M. Verdone, F. Pagnotta, M. Bidetti, *La Casa d'Arte Bragaglia (1918-1930)*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 37-9.

8. Sul rapporto di A. G. Bragaglia con il fascismo cfr. Verdone, Pagnotta, Bidetti, *La Casa d'Arte Bragaglia (1918-1930)*, cit., pp. 327-31; L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1974; G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, il Mulino, Bologna 1994.

9. Tra le *pièces* di scrittori russi al Teatro degli Indipendenti sono messi in scena i drammi di Solomon Poljakov e di Osip Felyne (pseudonimo di O. A. Blinderman). Tra gli autori "rus-si" riscosse grande successo il drammaturgo Wassili Cetoff Sternberg, inventato dallo scrittore senese Luigi Bonelli. Cfr. L. Piccolo, *Novità agli Indipendenti: russi reali e immaginari in scena*, in *Archivio russo-italiano*, v, *Russi in Italia*, Collana di Europa Orientalis, Salerno 2009, pp. 219-36.

10. La giovane Evgenija Borisenko, appena trasferitasi a Roma, all'inizio non convinse gli esperti di danza, ma Bragaglia ne intuì le potenziali doti, inventò per lei la danza espressionista e le spianò la via del successo. Ricorda Elena Boberman Sciltian, che nel presentarsi la danzatrice dicesse qualcosa come: «io sono russa! Ja russkaja». E da allora il nome che per lei ideò Bragaglia, per sfruttare la moda dei danzatori russi lanciata da Sergej Djagilev, fu Jià Ruskàja.

11. Musicista di origine russa, figlio di Nadine Grigor'evna Basilevskaja, che aveva sposato nel 1891 il marchese Girolamo Sommi Picenardi.

12. *Il Teatro degli Indipendenti. L'inaugurazione*, in "La Tribuna", 20 gennaio 1923.

13. *La bajadera dalla maschera gialla al Teatro degli indipendenti*, in "La Tribuna", 26 gennaio 1923.

14. *Due novità da Bragaglia*, in "Il Nuovo Paese", 31 gennaio 1923.

15. *Il dramma del numero 77 al Teatro degli Indipendenti*, in "La Tribuna", 16 febbraio 1923; *Al Teatro degli Indipendenti*, in "Il Giornale d'Italia", 14 febbraio 1923.

16. *Due novità agli Indipendenti*, in "La Tribuna", 15 marzo 1923.

17. Cfr. L. Tichvinskaja, *Povsednevnyj žizn' teatral'noj bogemy Serebrjanogo veka: Kabare i teatry minjatur v Rossii (1908-1917)*, Molodaja gvardija, Moskva 2005, pp. 47-67.

18. Inserzione pubblicitaria, in "L'Italie", venerdì 7 ottobre 1921.

19. "L'Italia", Roma 4 giugno 1922.

20. I. Pannaggi, *Prefazione*, in *Catalogo della mostra alla Galleria SM 13*, Roma, 20 gennaio-8 febbraio 1969, p. 64. Sullo spettacolo cfr. A. C. Toni, *L'attività artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921-1926)*, La Nuova Foglio editrice, Macerata 1976, pp. 31-2.

21. Cfr. Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, cit., pp. 120-1; Toni, *L'attività artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921-1926)*, cit., p. 32.

22. Cfr. A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959, pp. 120-6.

23. Citato in Verdone, Pagnotta, Bidetti, *La Casa d'Arte Bragaglia (1918-1930)*, cit., p. 86.

24. Alla storia e alle attività di "Brodjačaja sobaka" A. E. Parnis e R. D. Timenčik hanno dedicato un straordinario lavoro, in cui viene ricostruito il clima letterario-artistico del più famoso cabaret pietroburghese, il comportamento volutamente provocatorio dei frequentatori, l'atmosfera di gioco che permeava ogni azione (dagli scandali alla lettura di versi, alle canzoni). Cfr. A. E. Parnis, R. D. Timenčik, *Programmy "Brodjačej sobaki"*, in *Pamjatniki kul'tury: Novye otkrytija: Ežegodnik 1983*, Leningrad 1985, pp. 160-257.

25. N. Ocup, *Sovremenniki*, Pariž 1961, p. 113.

26. Tichvinskaja, *Povsednevnyj žizn' teatral'noj bogemy Serebrjanogo veka: Kabare i teatry minjatur v Rossii (1908-1917)*, cit., p. 41.

27. L'apparizione in scena dell'aiuto regista parodiava le concezioni teatrali simboliste, soprattutto le idee di Fëdor Sologub, che nell'articolo *Teatr odnoj voli* aveva ipotizzato di mettere insieme sulla scena autore e attore, perché ciascuno di loro potesse esprimere la propria interpretazione del dramma (F. Sologub, *Teatr odnoj voli*, in *Kniga o sovremennom teatre*, Sankt-Peterburg 1908, pp. 186 ss.).

28. Su questa pagina poco nota della biografia artistica di Potëmkin cfr. R. Jangirov, "Evviva Casanova!": o *venecijskich ocerkach Petra Potemkina* // Archivio russo-italiano VII, Collana di Europa Orientalis, Salerno 2011, pp. 247-79.
29. J. Comin, "Snob" du Sternheim ouvre la saison di Théâtre des Indépendents, in "L'Italie", 5 gennaio 1926.
30. al. ce., *Riapertura degli Indipendenti: "Snob" di Carlo Sternheim e "Bianco e nero" di Potiemkine*, in "Il Tevere", 4 gennaio 1926. Cfr. Alberti, Bevere, Di Giulio, *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, cit., pp. 216-7.
31. Il testo russo è pubblicato nella raccolta *Izbrannye stranicy* di P. P. Potëmkin, a cura di Saša Černyj, stampata a Parigi nel 1928 dopo la morte dell'autore (il testo è citato da questa edizione); la traduzione di Raisa Ol'kienickaja Naldi non si è conservata. Sull'attività in Italia di questa poetessa e traduttrice, che negli anni Venti collabora con le edizioni Alpes traducendo testi teatrali di Čechov, Arcybašev, Evreinov, Poljakov e Minskij cfr. <http://www.russinitalia.it>. Sulla fortuna di Don Giovanni in Russia cfr. P. Ferretti, *Don Giovanni in Russia. Echi del mito nella poesia e nel teatro della prima metà del Novecento*, Carocci, Roma 2011.
32. Un primo tentativo di raffigurare un Don Giovanni disilluso si incontra nella *pièce* di Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan* (1921), mentre l'immagine di un Don Giovanni vecchio si ritrova in numerosi testi poetici dell'emigrazione, scritti dopo la rappresentazione francese e romana del testo di Potëmkin: nel sonetto *V izgnan'e* (1927) di Sergej Rafalovič, in *Sedaja prjad', i ruki Don Žuana* (1929) di Vadim Andreev, nel dramma in versi *Smert' Don Žuana* (1929) di Korvin-Piotrovskij. Cfr. I. Babanov, *Apologija Don Žuana*, in "Zvezda" 1996, n. 10; Ferretti, *Don Giovanni in Russia*, cit.
33. Furono inoltre perse tutte le allusioni alla tradizione russa del Don Giovanni di inizio Novecento nella resa dei poeti simbolisti e acmeisti.
34. Vice, *Al Teatro degli Indipendenti*, in "Il Tevere", 12 aprile 1926.
35. C. D'Errico, *Le novità agli Indipendenti: "Don Giovanni sposo della Morte" di Poljakow e Potiemkine*, in "L'Impero", 13 aprile 1926.
36. S. D'Amico, *Novità agli Indipendenti*, in "La Tribuna", 13 aprile 1926.
37. "Don Giovanni sposo della morte" di Poliakov e Potiemkine al Teatro degli Indipendenti, in "Il Popolo di Roma", 13 aprile 1926.
38. G. Ruberti, "Don Giovanni sposo della morte" di Poliakov e Potiemkin agli Indipendenti, in "Comoedia", 20 maggio 1926, p. 39.
39. "L'Italia Vivente", 25 agosto 1933.