

Riabilitazione postuma

di Francesca Tuscano

Béatrice Picon-Vallin

MEJERCHOL'D

ed. orig. 1994-1999,
a cura di Marcello Manuali
e Claudio Massimo Paternò,
pp. 493, 184 ill., € 35,
Micro Teatro Terra Marique,
Perugia 2006

Mejerchol'd di Béatrice Picon-Vallin è uno di quei libri che nascono da studi ai quali un ricercatore sembra predestinato. Frutto di quasi quarant'anni di ricerca in tutti gli archivi ex sovietici, tradotta dal francese e curata (sotto la supervisione di Fausto Malcovati) dal Centro internazionale studi di Biomeccanica teatrale è un'opera fondamentale non solo per la storia del teatro, ma per quella dell'Ottobre russo. La maggiore studiosa europea di Mejerchol'd non pensava tuttavia di diventare tale quando, alla fine degli anni sessanta, aveva scelto di scrivere la propria tesi di laurea su Majakovskij. Scelta "scomoda" in un periodo in cui il poeta della Rivoluzione creava ancora imbarazzo in Russia come in Occidente, tra co-

munisti e anticomunisti. Così la studentessa parigina, in cerca di una guida "coraggiosa", aveva scritto al più raffinato studioso italiano di Majakovskij (ma anche di Mejerchol'd e del teatro russo del Novecento), Angelo Maria Ripellino. E, attraverso i consigli di chi, in tempi non "sospetti", aveva già stabilito la grandezza artistica e umana dei due grandi innovatori del teatro contemporaneo, era passata, "naturalmente", dallo studio su Majakovskij a quello su Mejerchol'd. Al regista, all'epoca, anche se in Urss già iniziava il serio studio della sua opera, non era stato ancora riconosciuto il giusto ruolo nella riforma del teatro novecentesco.

Troppo forte il mito di Stanislavskij, in Russia quanto in Occidente. Eppure, e lo aveva riconosciuto per primo proprio Stanislavskij, suo maestro/allievo, il teatro contemporaneo (e il cinema, partendo da Ejzenštejn) doveva (e deve) molto di più al regista di *Misterija-Buff* (*Mistero buffo*) che all'autore del celebre "metodo".

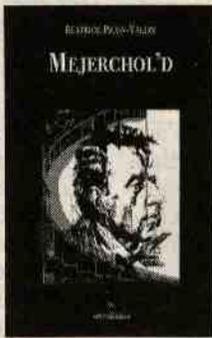
Mejerchol'd, nato dunque con Stanislavskij, aveva intrapreso ben presto una sua strada, quella del teatro del corpo, della ricerca sullo spazio e il tempo teatrale. Dopo la Rivoluzione, la sua scelta aveva acquistato nuovo slancio. In un mondo in cui il futuro diventava realtà, il pubblico era il popolo, la funzione pedagogica

dell'arte era finalmente tutt'uno con l'avanguardia, non solo culturale, ma politica, il naturalismo e l'introspezione del teatro stanislavskiano venivano scardinati da Costruttivismo, Futurismo, avanguardie musicali. Nasceva la Biomeccanica, il trionfo del corpo "teatrale", della scena che ingloba il pubblico, del regista-autore, legittimato a distruggere la sacralità del testo, per farlo suo. L'utopia rivoluzionaria, però, durò poco. La borghesia riapparve e, con la "normalizzazione" post-rivoluzionaria, anche il suo piccolo mondo meschino, odiato dalle avanguardie. Gli anni venti segnarono la fine delle utopie e della generazione che, come Roman Jakobson

avrebbe acutamente scritto nel suo saggio sulla morte di Majakovskij, aveva "dissipato i suoi poeti". Tra questi - vittima "scandalosa" - Majakovskij, appunto, la "stella polare" (Ripellino) di Mejerchol'd. Per il regista iniziava un futuro di disillusioni e censura. Mejerchol'd, il rivoluzionario che aveva aderito "senza riserve o rammarichi al potere sovietico" (Ripellino), sarebbe stato riabilitato solo nel 1955, quindici anni dopo la sua fucilazione, dal partito in cui non aveva mai smesso di credere.

francescatusciano@hotmail.com

F. Tuscano è dottoranda in letterature comparate presso l'Università di Perugia



Professione di fede

di Marida Rizzuti

Caryl Emerson

VITA DI MUSORGSKIJ

ed. orig. 1999, trad. dall'inglese
di Alessandro Cogolo,
pp. 151, € 15,
Edi, Torino 2006

Questa è una biografia insolita che non pretende di cogliere, in un certo senso, l'impenetrabilità del suo soggetto". Così esordisce Caryl Emerson nella premessa al suo libro *Vita di Musorgskij*: un avvertimento che ci guida lungo i sei capitoli (più un epilogo) in cui si struttura il volume; completa il discorso un postudio musicale a cura di David Geppert, concentrato esclusivamente sulla produzione artistica del compositore. In centocinquanta pagine la vita di Musorgskij è ripercorsa e commentata con un ampio sguardo anche alla letteratura critica che ha contraddistinto la ricezione dei suoi lavori; questi documenti sono poi un'occasione per allargare l'orizzonte verso aspirazioni, problemi e incomprensioni che riguardarono più in generale la musica russa dell'Ottocento.

La documentazione biografica di Musorgskij è piuttosto scarsa: questa penuria di materiale ha incoraggiato l'intrecciarsi di testimonianze autentiche con dicerie senza riscontro, tramandate con ostinazione: un continuo intreccio di verità e leggenda in cui non è facile orientarsi. Questi due aspetti sono stati affrontati in modo diverso dai suoi biografi; Emerson non sdegnò alcun elemento, ma lo sottopone a un vaglio scrupoloso; partendo da queste premesse, la sua *Vita di Musorgskij* soddisfa quindi l'interesse, la curiosità del lettore neofita deciso ad avvicinarsi al compositore russo per la prima volta e lascia appagato anche il lettore cosciente, consapevole delle problematiche che si possono incontrare nello studio della sua biografia.

Le relazioni con il circolo di Balakirev (la cosiddetta *moguèaja kuèka*, ossia il "possente mucchietto" di cinque brillanti amici musicisti, fra cui Musorgskij) e i rapporti con il critico Stasov sono approfonditi sia attraverso la corrispondenza personale sia attraverso le differenti letture degli studiosi nel corso del Novecento. È un libro ricco e completo, in cui la vita del compositore è affrontata non solo dal punto di vista aneddotico, per quanto la piacevolezza di molti episodi serva a ravvivare il tono narrativo e catturare il lettore; a Emerson interessa tuttavia soprattutto inquadrare il discorso biografico in relazione ad alcuni eventi storici importanti nella storia russa del XIX secolo: in particolare l'emancipazione dei servi della gleba e le riforme sociali del 1861-63, che ebbero tan-

te ripercussioni sulla vita privata e quindi sul destino pubblico di Musorgskij. La figura del compositore risulta così meno sfuggente e, attraverso lo studio attento della fitta corrispondenza con i suoi amici, emerge con evidenza quella che può essere definita l'estetica di Musorgskij, quello che egli riteneva prioritario nella creazione artistica e drammatica, le implicazioni insite nel "lavorare con la musica": "La formula della sua artistica *profession de foi* può essere spiegata dal suo modo di intendere, come compositore, il compito dell'arte: l'arte è un mezzo per comunicare con le persone, non è fine a se stessa. Questo principio guida ha definito l'intera sua creatività". E Musorgskij stesso a definirsi con questi termini un anno prima di morire, in una breve autobiografia scritta su invito di Hugo Riemann, che voleva inserirla nel suo *Musiklexikon*. La ricerca del dialogo con le persone ha orientato non solo la sua estetica, ma anche i legami creativi e personali o i rapporti con la tradizione russa; di tutto ciò è possibile trovare riflessi nelle sue composizioni.

Proprio per l'attento lavoro sulle fonti e per il vaglio del materiale magmatico inerente il compositore russo e, più in generale, dei compositori russi del XIX secolo, il volume convince e appassiona il lettore. Con garbo e consapevolezza critica viene affrontata anche la questione dell'identità sessuale del compositore, che sollecita periodiche riflessioni nel corso del volume. Quando si scivola verso i *gender studies* è difficile arginare il discorso; ma è brava Emerson a esaminare i fatti (pochi, in questo caso, e aperti a diverse letture) senza condizionarli a una visione preconstituita, facendosi schermo persino di garbate allusioni letterarie.

M. Rizzuti è dottoranda in letterature comparate allo IULM di Milano



Un manuale nel suo contesto

di Susanne Franco

Curt Sachs

STORIA DELLA DANZA

ed. orig. 1933, trad. dal tedesco di Tullio de Mauro,
prefaz. di Diego Carpitella,
pp. 527, € 16,20, Net, Milano 2006

Con una nuova e sgargiante copertina è stata ripubblicata da un marchio del Gruppo Saggiatore, e presentata come un classico della disciplina, la *Storia della danza* del musicologo tedesco Curt Sachs. Che il volume sia uscito nella versione originale tedesca nel 1933 e nella prima traduzione italiana (per altro già firmata da Tullio de Mauro) nel 1966, e da allora costantemente ristampato con la stessa prefazione dell'etnomusicologo Diego Carpitella, pare non avere destato perplessità. Sul senso di questa operazione editoriale vale però la pena di spendere un breve commento, iniziando proprio dalle parole di Carpitella, che all'epoca sottolineavano il ritardo - trentatré anni - con cui in Italia si prendeva atto del rilievo di un simile contributo scientifico, e che oggi - ad altri quarant'anni di distanza - rivelano un duplice paradosso. L'Italia non ha mai investito in modo coerente e sistematico nella ricerca sulla danza, una disciplina considerata da sempre come minoritaria, e l'editoria si è dimostrata distratta o lenta nell'inserire in catalogo titoli di valore, salvo poi mantenerli fin troppo a lungo, come nel caso dello studio di Sachs.

Classe 1881, Sachs, che in quanto ebreo lasciò la Germania hitleriana proprio nel '33 e che dopo un lungo soggiorno a Parigi si trasferì definitivamente negli Stati Uniti dove insegnò musicologia in prestigiose università, era profondamente radicato nella tradizione etnologica del

suo paese, in particolare nel metodo comparatistico della Kulturkreislehre. In questo suo saggio (il cui titolo originale, *Storia mondiale della danza*, la dice lunga su impianto e scopo) costruisce un quadro analitico per studiare le danze di "tutte" le culture e infatti più che di una storia della danza sarebbe opportuno parlare di una storia delle "origini" di questa pratica e/o arte corporea.

La prima parte, intitolata *La danza nel mondo*, organizza sulla base di precise tipologie la varietà di quello che nei contesti e nelle epoche più disparati è definito come "danza". Solo la seconda parte, *La danza attraverso i secoli*, è dedicata a un vero excursus storico dall'età della pietra a quella del tango, tagliando fuori l'intera stagione della danza moderna per ovvie ragioni cronologiche. I documenti e i dati su cui si fondano le argomentazioni di Sachs relative alle culture extraoccidentali sono stati desunti in larga parte indirettamente e acriticamente da altri studi; d'altro canto quelli che riguardano la danza in Europa sono estremamente limitati rispetto alla quantità e qualità che avrebbe potuto prendere in considerazione. Possiamo dunque attribuire a Sachs il merito di avere diffuso l'idea che lo studio della danza non può prescindere dal contesto culturale di cui è espressione. Ciò nondimeno non possiamo ignorare che fino ad anni molto recenti gran parte delle storie della danza ha ereditato dall'impostazione di Sachs anche sostanziosi residui di un pensiero evolucionista ed etnocentrico, e una concezione statica della cultura basata su tassonomie fuorvianti e su dicotomie fallaci (per esempio tra società matrilineari e patrilineari come automaticamente matriarcali e patriarcali) oltre che sulla negazione a priori di eccezioni e incongruenze, passibili di mettere in crisi la "solida" struttura generale.