

Claudia Pieralli

La prosa filosofica di N. Evreinov negli anni dell'emigrazione.
Introduzione al trattato *Otkrovenie iskusstva*
e analisi dei temi principali

Considerazioni introduttive

Durante gli anni di emigrazione trascorsi a Parigi, N. Evreinov scrisse un'opera di taglio filosofico molto ambiziosa per gli obiettivi che si poneva, tuttora rimasta inedita. Benché negletta dalla critica, essa si rivela di particolare importanza ai fini di una ricostruzione esaustiva dell'eredità teorica di Evreinov, oltre che come documento della storia intellettuale della diaspora russa. Prima di apprestarci a una presentazione del trattato *Otkrovenie iskusstva*, è tuttavia indispensabile fornire alcuni chiarimenti circa lo stato delle conoscenze dell'opera dell'autore.

Apologeta della teatralità, regista, drammaturgo, teorico e storico del teatro, teorico e filosofo dell'arte, N. Evreinov occupa nella storia della cultura russa un ruolo di indubbio spessore. Tuttavia, ancora oggi, si tende ad identificarlo con la cultura del secolo d'argento, in particolare con le correnti estetizzanti del circolo dei *Miriskusstniki* e le avanguardie artistiche presenti in Russia prima e dopo l'Ottobre. L'eclettismo e la mutevolezza della sua personalità artistica e intellettuale hanno però reso difficile un suo inquadramento perfino all'interno di questo contesto: la sua posizione in campo artistico nel primo ventennio del Novecento russo si è riflessa in ambito critico nella tendenza a tracciare profili costruiti apofaticamente, ove si è descritto l'artista in base a ciò che egli 'non è'¹.

¹ I primi commentatori dell'opera di Evreinov si erano concentrati sul suo moto di reazione al naturalismo, tra questi S. D'Amico lo ritraeva come il "soldato della grande crociata antiverista" (D'Amico 1942: 21); vedi anche Makovskij 2000: 505. Circa la difficoltà di posizionare Evreinov nel contesto delle ricerche estetiche del primo Novecento in Russia, cf. anche Kazanskij 1925: 4 e 34 e Golub 1984: XVIII. In Russia, dove si comincia a riscoprire l'autore solo in seguito alla caduta del regime comunista, è stata riconosciuta l'impossibilità di ridurre Evreinov entro gli schemi di qualsiasi movimento artistico, senza però tentare di individuare le componenti specifiche della sua opera sia come teorico che come drammaturgo e regista, come si evince dal giudizio di Tomaševskij: "Особенность творчества, да и самой личности Евреиннова, состоит в том, что его почти невозможно отнести к какому-то конкретному 'изму'". (Tomaševskij 1993: 188). Vedi anche Kannak 1992: 183. Limitandoci all'area russa, la collocazione dell'opera di Evreinov nel primo Novecento è stata analizzata in modo più circostanziato solo a partire dall'ultimo decennio.

N. Evreinov risulta ben noto per essere stato, nel primo ventennio del Novecento, un fervente avversario del naturalismo di marca MChAT e un sostenitore della de-letterarizzazione del teatro, a favore della riconquista di una sua completa autonomia, fondata su un rivoluzionamento del concetto di teatralità (*teatral'nost'*)². La critica però, concentrandosi prevalentemente sul suo ruolo nella storia del teatro russo, ha operato una riduzione sensibile della sua immagine. Infatti, la produzione di Evreinov teorico, scrittore e artista è quantitativamente sterminata e tipologicamente varia, e resiste a tentativi di stringente schematizzazione di genere: se da un lato questa non si limita all'ambito teatrale, dall'altro, come già S. D'Amico metteva pionieristicamente in rilievo, neanche la sua teoria teatrale è da vedersi solo come una riflessione sulla pratica scenico-drammatica, giacché questa dà subito il segno inequivocabile dell'interdisciplinarietà intellettuale del suo autore³.

Emigrato in Europa nel 1925⁴, ma stabilitosi a Parigi solo nel 1927, Evreinov continuò a lavorare come regista, drammaturgo e sceneggiatore, ma soprattutto a svolgere l'attività di storico del teatro russo e memorialista, e di teorico dell'arte. Proprio questa seconda stagione dell'opera del Nostro resta sotto più versanti poco conosciuta⁵, in primo luogo per quanto riguarda gli scritti inediti. Manca ad esempio del tutto, ad una ricognizione della critica, l'esame del trattato *Otkrovenie iskusstva*, opera monumentale scritta a Parigi nel corso degli anni Trenta, che si configura come il testamento intellettuale dell'autore. In questa sede, sulla base di uno studio analitico dell'inedito, si voglio-

² Per quanto concerne il periodo prerivoluzionario, il pamphlet-manifesto *Apologija Teatral'nosti* (1908) è testo chiave per cogliere la posizione di Evreinov nel calderone di sperimentazioni e ricerche che coinvolsero sia la produzione teatrale, sia il dibattito teorico-filosofico sviluppatosi attorno a questa. Lo scritto evidenzia bene la prospettiva dell'autore rispetto ai due principali filoni di ricerca estetica coevi, da un lato il naturalismo, imperniato sul principio della referenzialità mimetica, dall'altro il simbolismo teatrale, il quale tuttavia, non esprime un complesso unitario di vedute e concezioni dell'evento scenico (si rinvia in merito a Rizzi 1988: 8). Circa la teoria della teatralità e gli scritti teorici di Evreinov degli anni '10 cf. Abensour 1981 e Ivanov 2003; vedi anche Kazanskij 1925, per il quale Evreinov è autore di una concezione affatto nuova del teatro.

³ “[...] nel *Teatro nella vita*, libro non già di studi teatrali ma di psicologia, l'autore non parla degli spettacoli che si danno sulle scene: parla, in genere, della vita morale e sociale” (D'Amico 1942: 20).

⁴ In seguito ai successi teatrali dei primi anni Venti, Evreinov lascia la Russia in un momento di grande popolarità. Circa la decisione di emigrare confesserà, anni a seguire, che in patria avrebbe sofferto l'isolazionismo e la segregazione culturale in cui vedeva versare la Russia bolscevica (cf. Kašina-Evreinov 1954: 84). Alcuni critici sostengono che sia stato l'apoliticismo di Evreinov e la seguente impossibilità ad asservire la sua arte al regime a spingerlo verso questa scelta (cf. Kannak 1992: 185).

⁵ A questo proposito si veda Litavrina, che nella sua ricostruzione dell'universo teatrale russo a Parigi denuncia la quasi assenza di studi su questo importantissimo periodo dell'opera di Evreinov (cf. Litavrina 2003: 120-121).

no portare alla luce contenuti nuovi della riflessione teorica, quindi fornire le coordinate principali del pensiero estetico di Evreinov negli anni dell'emigrazione.

La prosa filosofica dell'emigrazione: il trattato Otkrovenie iskusstva

Il trattato di teoria dell'arte *Otkrovenie iskusstva*⁶, conservato in tre redazioni in tre diversi archivi⁷, risulta ufficialmente datato nel fondo dell'autore presso l'archivio RGALI di Mosca 1934-1937. Tuttavia, un controllo incrociato dei carteggi permette di riposizionare con certezza la stesura dell'opera tra il 1930 e il 1937⁸. Nel 1930, contestualmente all'inizio dell'elaborazione dell'opera, Evreinov si affilia alla loggia russa "Jupiter", attiva dal 25 gennaio 1927⁹. Tra il testo in esame e il contesto del movimento massonico russo a Parigi esiste infatti una connessione: parti del trattato erano destinate alle riunioni segrete di loggia, come il secondo capitolo *Le molle segrete dell'arte (Tajnye pružiny iskusstva)*.

⁶ Negli unici riferimenti disponibili, l'opera viene qualificata come "фундаментальный эстетический трактат" (Tomaševskij 1997: 233 e Savkina 2003: 98), come "философский трактат" (Semkin 2005: 681), infine come "fundamental study of art" (Smith 2005: 99).

⁷ In questo articolo prenderemo in esame la redazione depositata a Mosca (RGALI, f. 982, op.1, e.c. 1-3: 1-635). Del trattato esistono altri due testimoni, che si trovano, rispettivamente, alla Bibliothèque Nationale de France (BNF, Coll 22, inv. 114 e 125) e presso l'archivio Bachmet'ev della Columbia University di New York. La variante disponibile alla BNF risulta essere una prima redazione del testo, una brutta copia della versione depositata allo RGALI. L'aspetto disordinato del manoscritto, la stesura a mano, i passaggi mancanti rispetto alla versione moscovita e le note di inserimento al testo sono elementi sufficienti per stabilire che si tratta di una versione precedente a quella dattiloscritta, più ordinata e completa, depositata all'archivio di Mosca.

⁸ A invalidare la datazione ufficiale sono in particolare la testimonianza della moglie (cf. Kašina-Evreinova 1954: 70) e il carteggio con Kamenskij del 1934, dove Evreinov scrive: "В заключение, о моих сочинениях для 'души': Одно из них – театрально-философический роман, который еще не закончен. Другое, почти законченная книга по теории искусства; ее заглавие: 'Искусство как сверх-мастерство' (Учение о художественной ценности, независимой от технического совершенства). Эта книга стоила мне четырех лет напряженного труда" (Evreinov 1988: 249). È da notare, che mentre del romanzo filosofico-teatrale non restano tracce esplicite nel fondo di Evreinov allo RGALI, questa definizione è stata erroneamente attribuita ad *Otkrovenie iskusstva*, di cui si sono diffuse notizie inesatte (cf. Kupcova 1997: 163). Durante l'elaborazione del testo inoltre, l'autore modifica il titolo, che in una prima stesura si trovava sciolto nella perifrasi *O chudožestvennoj cennosti, nezavisimoj ot tehničeskogo soveršenstva (Del valore artistico, indipendentemente dalla perfezione tecnica)*. Nella redazione conservata alla BNF, il primo titolo risulta inserito come sottotitolo all'opera (cf. BNF, coll 22, inv. 125: 1).

⁹ Si tratta di un distacco autonomo nato dalla scissione della loggia "Zolotoe runo" nelle più piccole "Prometej" e "Jupiter". A metà degli anni Trenta, con l'incremento degli emigrati russi affiliati all'ordine, le logge russe presenti a Parigi si raggrupparono ufficialmente in un organismo chiamato "Ob'edinenie lož rabotajuščich na russkom jazyke" e afferente alla Grande Loge de France (RGVA, f. 730, op.1, d. 2: 25).

Non solo, l'elaborazione di tutta l'opera appare in relazione con la militanza dell'autore nella massoneria, dove l'attività di ricerca era fortemente incoraggiata¹⁰.

L'imponente manoscritto di Evreinov (635 fogli dattiloscritti di 1500 caratteri in media per pagina) è un'indagine critica attorno alla struttura logica dell'esperienza estetica e delle dinamiche psico-emotive in essa coinvolte ed è oggettivamente valutabile come un sistema di pensiero: l'autore enuclea due categorie, *iskonnoe ja* e *sverch-masterstvo*, che, nell'economia logica del sistema, funzionano come i due pilastri concettuali su cui viene edificata l'interpretazione teorica dell'esperienza estetica. Nel percorso verso questa 'rivelazione', la descrizione delle varie dinamiche in atto nell'esperienza di creazione così come di fruizione dell'opera d'arte, viene articolata nella triade concettuale di specifico (*specifikum*), funzione (*funkcija, naznačenie*) e metodi (*metody*), vale a dire: la ricerca del *principium individuationis* del linguaggio artistico rispetto ad altre sfere e in primo luogo la religione, l'individuazione del fine ultimo dell'arte e l'esposizione dei metodi che ne consentono un'efficace realizzazione (Evreinov 1934-1937: 426-635). Poiché ognuno di questi tre concetti è individuato come parametro strutturale dell'esperienza estetica autentica, la trattazione di Evreinov è da vedersi come una teoria dei criteri normativi della buona opera d'arte.

Otkrovenie iskusstva si presenta come un testo pluristratificato, che pone a chi vi si accosta non pochi problemi di approccio e contestualizzazione. Tecnicamente, l'abuso di teoreticità non sempre sostenuto da un aggancio a esempi concreti, la difficoltà dell'autore ad articolare un discorso chiaro e logicamente conseguente, senza invece restare sommerso nell'intreccio citazionistico, rappresentano gli ostacoli più evidenti alla lettura. La compresenza, e dunque la stratificazione delle modalità di lettura del testo, determinano una pluralità di approcci analitici possibili: *Otkrovenie iskusstva* può esser letto come segno di un rapporto culturale di un intellettuale emigrato con emblemi della tradizione culturale nazionale, come un'opera dal sottotesto massonico (se non addirittura una sorta di criptotesto destinato solo agli incontri di loggia), come voce che si leva nel contesto dei dibattiti coevi di altri intellettuali russi sul destino e la natura dell'arte (in particolare rispetto a Vejdle, Berdjaev, Fedotov, Sezeman), o infine, più 'monodicamente', come il culmine dell'evoluzione del pensiero estetico dell'autore, che inizia il suo percorso nel periodo del modernismo. La nostra indagine, che si concentrerà su due concetti fondamentali del trattato, sarà condotta principalmente in prospettiva diacronica, ovvero sulla base del confronto con le idee cardinali della filosofia teatrale di Evreinov degli anni '10,

¹⁰ L'attività di ricerca intesa come studio della filosofia massonica, o di qualsiasi argomento di storia e letteratura *alla luce* della filosofia massonica favoriva l'ascesa nella gerarchia massonica. Infatti, per seguir le tappe della via iniziatica, affermavano i massoni, "la première voie est le 'Savoir'" (RGVA, f. 730, op. 1, d. 184: 25). Relativamente al periodo 1930-1935, l'attività massonica di Evreinov è documentata da una serie di relazioni su temi di filosofia, semiotica e arte. Alcune sono pubblicate, (cf. Evreinov 2004) altre si conservano nel fondo alla BNF (cf. "O funkcii iskusstva", BNF, coll. 22, inv. 128).

sostanzialmente espressa negli scritti *Apologija Tetral'nosti* (*Apologia della teatralità*, 1908), *Teatr kak takovoj* (*Il teatro come tale*, 1912), *Teatr dlja sebja* (*Il teatro per sé*, 1915-1917), *Teatr i ešafot* (*Il teatro e il patibolo*, 1918). *Otkrovenie iskusstva* mostra infatti una continuità tematica profonda con le ricerche teoriche del periodo delle avanguardie e del modernismo, di cui si pone come l'estremo sviluppo, la più raffinata evoluzione.

Gli intenti dell'opera

La prefazione all'opera (*Vnušenie iskusstva, vmesto predislovija*) chiarisce che l'indagine di Evreinov nasce come risposta a due constatazioni, una di tipo esperienziale-soggettivo, l'altra di tipo storico-critico: da un lato la presa di coscienza che l'arte è una manifestazione dell'essere misteriosa, che funziona secondo leggi proprie tuttora insondate, dall'altro l'insoddisfazione per lo stato delle conoscenze teoriche sul fenomeno dell'arte e il suo specifico linguaggio (cf. Evreinov 1934-1937: 2-4 e 126-127). Le due constatazioni, codificate nell'enucleazione del termine 'suggestioni' (*vnušenija*), sono di due tipi: le "suggestioni primordiali di origine arcaica" (*iskonnnye vnušenija archaičeskogo proischoždenija*), e le "suggestioni involontarie" (*nevol'nye vnušenija*). Le 'suggestioni primordiali' sono condizionamenti acquisiti per trasmissione ereditaria, sono dunque metatemporali e inestricabilmente connesse col subconscio. Questo genere di condizionamenti viene come risvegliato durante l'esperienza estetica – che all'inconscio prevalentemente si rivolge¹¹. Le 'suggestioni involontarie' invece, hanno origine sociale e culturale: acquisite mediante la tradizione o l'educazione, si trovano, a differenza di quelle primordiali, prevalentemente in relazione con il lato cosciente della psiche. Si tratta, in altre parole, del complesso dei giudizi precostituiti, delle opinioni eterodirette o eteronome che costringono la coscienza a un giudizio critico – che si rivela in ultima analisi acritico – sull'opera d'arte¹². Ebbene, se in sede di studio teorico le prime vanno indagate e comprese, delle seconde invece, se dell'arte si vuol fare un'esperienza autentica, ci dobbiamo liberare.

Secondo l'autore, poiché l'approccio all'arte risulta in genere predeterminato, lo è anche ogni tentativo di liberarci da questi condizionamenti. Di conseguenza, ogni iniziativa di rinnovamento in arte è illusoria ed esprime soltanto un profondo spirito di contraddizione, che a sua volta alimenta la massa dei giudizi indotti¹³. Sul piano storico,

¹¹ La scelta del termine 'suggestione' può essere stata suggerita dalla lettura di Freud e in genere dall'avvento della psicoanalisi. All'inizio degli anni Venti, Freud richiamava in particolare l'attenzione verso l' 'enigmaticità' e l'indefinibilità di questo concetto, come si legge ne *L'Io e l'Es* (cf. Freud 1977: 280).

¹² Evreinov 1934-1937: 6.

¹³ Riportiamo per esteso, in originale, il brano cui facciamo riferimento: "не будет преувеличением, если скажем, что нигде пожалуй так настойчиво и так бурно не проявляется 'дух противоречия', как в 'неограниченной' по мнению большинства, спорной области искусства. Если бы я вспомнил только те революционные 'измы', какие – за годы моей жизни в искусстве – тормозили его, огулашали, затемняли, коверкали, пытали на всевоз-

Evreinov lancia qui la sua invettiva contro gli 'ismi' rivoluzionari che pochi anni addietro avevano invaso il campo delle sperimentazioni artistiche in Russia, e che, avendo piegato l'arte a ideali preposti e a fini propagandistici, l'avevano storpiata e resa insincera. Il passo manifesta così una presa di distanza dalle avanguardie artistiche, frutto del cambiamento prodottosi nell'autore in seguito all'emigrazione. Questo spostamento verso un atteggiamento anti-rivoluzionario e 'anti-innovativo', siglato da Tomaševskij nella locuzione di "metamorfosi regressiva" (Tomaševskij 1993: 188), rappresenta, in ognuno diversamente declinato, un tratto comune nella riflessione di altri intellettuali emigrati di quel periodo, che a loro volta esprimono un rifiuto degli 'ismi' rivoluzionari, o delle nuove correnti nell'arte contemporanea¹⁴.

Dovendoci liberare dai condizionamenti indotti, prosegue dunque Evreinov nella sua trattazione, sarà necessario, per appropriarsi in modo autonomo di una qualsiasi esperienza estetica, adottare un atteggiamento critico, affrancarsi da tutte quelle informazioni, più o meno consapevolmente acquisite, che impediscono una percezione autentica dell'opera d'arte. Potremmo così accorgerci che, a fianco dell'arte intesa come sapienza tecnica, ovvero come espressione delle qualità formali di un'opera, (arte intesa come *masterstvo*), esiste un tipo del tutto diverso di arte (*sverch-masterskoe iskusstvo*), il cui valore o la cui forza (di suggestione, appunto) trascende completamente questi aspetti ("un'arte, la cui essenza va colta e apprezzata come una sorta di valore 'meta-formale', ovvero, al di là di ogni dipendenza dalla perfezione tecnica"¹⁵). È proprio alla reimpostazione del problema estetico come indagine del valore 'meta-formale' dell'arte, cioè non fondato sull'oggettività dei valori formali e di compiutezza tecnica, che è dedicato il trattato *Otkrovenie iskusstva*.

La prefazione, così come anche il primo capitolo "Della discutibilità dell'arte. Paradossi della critica dell'arte" (*O spornosti iskusstva. Paradoksy iskusstvovedenija*) e il terzo "A caccia di una definizione dell'arte" (*V pogone za opredeleniem iskusstva*), sono finalizzati a motivare le intenzioni dell'opera, che risulta ispirata dalla necessità di rifondare una scienza teorica del fenomeno dell'arte basata su valori epistemici, mediante la reimpostazione dell'approccio metodologico. Si tratta di un compito necessario, dal momento che lo 'specifico' del linguaggio delle forme simboliche, denuncia l'autore, non è ancora

можных 'прокрустовых ложах', - у меня не хватило бы терпеница, чтобы их все перечислить, ни бумаги, чтобы их все описать" (*Ibidem*).

¹⁴ Tra questi pensiamo a Vejtle, che rimproverava all'arte di avanguardia di essere un'arte rivoluzionaria e distruttiva (cf. Sokolov 1994: 291), o a Muratov, partecipe assieme ad altri di una generale tendenza al conservativismo estetico (cf. Rizzi 2003: 114), o ancora a Makovskij, che non riconosceva lo statuto di arte autentica alle varie sperimentazioni dell'arte astratta, poiché questa non poteva aspirare a fini spirituali superiori, come invece si prefiggeva di fare (Makovskij 1950: 5-8).

¹⁵ "Искусство, сущность коего надо оценивать как некое сверх-мастерство, то есть - вне всякой зависимости от технического совершенства" (Evreinov 1934-1937: 9).

stato individuato. Alla dimostrazione di questa ipotesi critica sono finalizzati i capitoli primo e terzo, ove l'autore applica i presupposti enunciati nella prefazione circa l'opportunità di armarsi di uno spirito critico, e sottopone così a una strenua critica le invarianti strutturali su cui storicamente si è andato costituendo il concetto di arte. Nel primo capitolo Evreinov polemizza contro le tradizionali categorie di bellezza, o "principio estetico" (*estetičeskoe načalo*), "verità o fedeltà alla natura" (*vernost' prirode*), "bene o principio etico" (*nравstvennoe načalo*), "maestria, stile, qualità formali" (*masterstvo, stil', forma*), "idea o contenuto" (*smysl, soderžanie*), e "ispirazione" o "sentimento lirico" (*vrochnovenie, liričeskoe čuvstvo*). Nessuna di queste categorie identifica il linguaggio specifico dell'arte (cf. Evreinov 1934-1937: 34-81). Infatti: la bellezza (*krasota*) è inaccoglibile come principio estetico per l'estrema variabilità di questa categoria (come aveva ben sottolineato Tolstoj nel suo *pamphlet*¹⁶), la verità è inutile, poiché l'arte è sempre frutto di un "invenzione creativa" (*tvorčeskij vymysel*) anche là dove si ha arte realistica¹⁷, il bene non ha a che vedere con l'arte poiché questa è indipendente da ogni sorta di committenza morale. Le qualità formali (*masterstvo*) sono solo un elemento non necessario a che l'opera susciti un'emozione profonda, (come ci dimostrano i falsi d'autore). Il soggetto o il contenuto (*ideja-smysl-soderžanie*), inteso come *logos*, non è indispensabile (lo dimostrano tutte le avanguardie artistiche che fanno della mancanza di un soggetto oggettivabile il loro criterio di ispirazione¹⁸). Infine anche l'ispirazione, viene smentita come elemento necessario alla creazione artistica, poiché la si può realizzare mediante la messa in opera di altre facoltà dello spirito e dell'intelletto, come la volontà¹⁹. Il capitolo terzo vede l'autore impegnato in un'analoga requisitoria decostruttiva, stavolta indirizzata a evidenziare inadeguatezze e paradossi delle maggiori scuole di pensiero presenti in Russia negli ultimi anni (ovvero la scuola formalista e le teorie marxiste-leniniste sull'arte), e

¹⁶ Il saggio-pamphlet di Tolstoj "Che cos'è l'arte?" (*Čto takoe iskusstvo?*, 1898), è per Evreinov, in questo capitolo, un modello di strutturazione retorica. Non solo entrambe le discettazioni si aprono con la discussione sull'accettabilità del concetto di 'bellezza', ma sia Tolstoj, sia Evreinov, giungono a screditare la validità della triade sacramentale di bello-bene-verità di ascendenza baumgartheriana come criterio di identificazione di un'arte degna di questo nome (cf. Tolstoj 1964: 100-101). Evreinov tuttavia non si riferisce a Baumgarten come padre di questo insegnamento, ma a Solov'ev (cf. Evreinov 1934-1937: 35), dal quale, con molta probabilità, aveva mutuato il termine "trasfigurazione" (*preobraženie*).

¹⁷ Questa concezione dell'invenzione creativa anticipa uno dei temi portanti della "teoria in-estetica dell'arte" di V. Vejdle, come l'ha definita Sokolov (cf. Sokolov 1994: 288-297). In *Umiranje iskusstva* Vejdle afferma infatti che l'anima della creazione artistica è niente altro che "l'invenzione poetica" (*poetičeskij vymysel*), pervenendo così a enunciare una sorta di isomorfismo preciso tra la creazione artistica e l'invenzione poetica, cf. Vejdle 1937: 18-19).

¹⁸ Futuristi, cubofuturisti, immaginisti, dadaisti sono accomunati da ciò che l'autore definisce come "культ бессодержательности". (Evreinov 1934-1937: 68).

¹⁹ Sebbene i suoi riferimenti spazino all'interno di una letteratura tipologicamente molto varia, in particolare ha in mente le tesi di produttivisti come Arvatov.

del freudismo (cf. Evreinov 1934-1937: 125-265). Riguardo a quest'ultimo, la critica del metodo psicanalitico come modalità di approccio allo studio del fenomeno dell'arte è tutta costruita sulla ricezione del freudismo tra i critici di orientamento marxista, ovvero Vološinov, Voronskij, Grigor'ev e V.M. Friče²⁰. Secondo l'analisi del nostro autore, in ognuna di queste scuole di pensiero manca una visione organica di quel complesso intertesto che è l'opera d'arte, l'approccio è unilaterale e per questo infruttuoso: il formalismo rivolge attenzione solo a forma e procedimenti (*masterstvo*), limitando l'indagine al significante e trascurando il lato psicologico, le teorie marxiste-leniniste impongono all'arte scopi dall'esterno, il freudismo è concentrato, all'opposto del formalismo, solo sulla psicologia dell'autore e confonde l'investigazione del processo generativo dell'opera (psicologia della creazione) con la sua valutazione (psicologia della percezione), oltre naturalmente, a non cogliere lo specifico²¹.

Categorie fondanti del sistema di pensiero: "Io primordiale" (iskonnoe ja) e "arte meta-formale" (sverch-masterskoe iskusstvo)

La reimpostazione del problema estetico viene compiuta da Evreinov mediante l'introduzione di due concetti nuovi, *ja iskonnoe* e *sverch-masterskoe iskusstvo*, che diventano le categorie fondanti sui cui l'autore costruisce il suo impianto teorico. Per spiegare il concetto di 'Io primordiale' o 'archetipico'²², che si trova al centro del sistema di pensiero esposto in *Otkrovenie iskusstva*, daremo prima una descrizione critica a partire dal testo, poi un'interpretazione in prospettiva diacronica.

²⁰ Il difetto che i teorici marxisti riconoscono all'indirizzo freudiano è tendenzialmente la concezione astoricistica dell'inconscio, che non è visto attraverso il prisma dello sviluppo storico-sociale, cf. Voronskij, *Frejdiizm i iskusstvo* ("Krasnaja Nov", 1925, 7, p. 260), cit. in Evreinov 1934-1937: 256.

²¹ Evreinov torna altrove nel trattato sul tema della non specificità della spiegazione freudiana dell'arte. L'argomento principale a sostegno di questa tesi è nell'analisi del processo di 'compensazione' tramite l'arte del complesso di Edipo. L'autore osserva che la soddisfazione di questo 'scompenso' può essere ottenuta egualmente mediante la religione, come dimostrano i totem zoomorfi che sostituiscono per il credente l'immagine del padre in prima istanza, poi quella del dio. (Cf. *Ivi*: 330).

²² Circa la scelta di Evreinov dell'aggettivo *iskonnoe*, si tratta con grande probabilità di un'appropriazione dell'aggettivo in cui è tradotta in russo la locuzione "immagini primordiali" di Jung (*iskonnnye obrazy*, cf. Jung 1929: 430 e sgg.). In base a ciò si è scelto di tradurre *ja iskonnoe* in "Io primordiale". Riteniamo accettabile anche la traduzione in "Io archetipico", proprio in forza dello stretto collegamento col concetto di "immagine primordiale" (*Bild*) o "archetipi" formulato da Jung ("Denomino *primordiale* l'immagine, quando essa ha carattere *arcaico* [...]. L'immagine primordiale, cui ho dato il nome di 'archetipo', è sempre collettiva, vale a dire che è comune almeno a tutto un popolo o a tutta un'epoca" (Jung 1969: 453.) Nell'opera questo nesso non viene reso esplicito.

Secondo l'autore, la creazione artistica costituisce la testimonianza del fatto che in noi vive come un io-altro, un'alterità, di cui non si ha una conoscenza razionalmente intelligibile:

Ma l'arte non è forse solo uno tra gli stimoli di vivificazione di un'alterità che in noi si nasconde? [...]. Una simile domanda punta dritta al cuore della verità. Tuttavia, per convincerci di ciò, come è necessario fare, dobbiamo avvicinarci quanto più possibile all'enorme e misterioso problema di quella vita *altra*, che in noi si nasconde²³.

L'arte costituisce quindi un veicolo di espressione di quei contenuti che si trovano in una sfera misteriosa della psiche, sottratta al controllo della nostra ragione²⁴. Tra le prime formulazioni di questo io *altro*, ovvero di questa alterità psichica ed emotiva (*inobytie*) che l'esperienza estetica risveglia da uno stato di quiescenza, troviamo la seguente enunciazione:

Vive in noi, senza affatto tener conto della nostra *cultura*, un certo *stravagante antenato dall'etica tutta sua*, che crea a sua volontà e discrezione e a dispetto della nostra²⁵.

In questo quadro critico uno degli elementi di originalità nel pensiero dell'autore, è nella definizione del rapporto che questo Io intrattiene con la porzione cosciente della nostra psiche. Ciò permette di cogliere una prima differenziazione tra fenomeno dell'arte e fenomeno della religione:

con questo essere arcaico [...] con questo abitante del nostro io recondito così diverso da noi, diverso per età, per bisogni primari, per abilità, per "capricci" e "maniere" [...], noi possiamo o *lottare*, come si lotta contro qualcosa di "peccaminoso" (o contro chi commette un qualche "peccato"), oppure possiamo *appacificarvi*, e così facendo,

²³ "А не есть ли искусство лишь один из стимулов оживления таящегося в нас инобытия? [...] подобный вопрос метит прямо в сердцевину истины. Но, чтобы убедиться в этом как следует, надо вплотную приблизиться к огромной и таинственной проблеме таящегося в нас *инобытия*" (Evreinov 2004: 29).

²⁴ Altrove scrive: "искусство вплотную подходит к нашему бессознательному, вызывая в нем, путем почти магического, иррационального воздействия, путем тончайших, не сразу уловимых ассоциаций, - наши исконные религиозные и сексуальные представления" (Evreinov 1934-1937: 321).

²⁵ "в нас живет, нисколько не считаясь с нашей культурой, некий своенравный, блаженной предок, творящий свою волюшку наперекор нашей собственной" (Evreinov 2004: 42). Si noti, che la riflessione dell'autore si pone come un originale sviluppo della legge freudiana della ripetizione della filogenesi nell'ontogenesi, per cui ogni individuo ripete in sé l'evoluzione storica del suo genere (cf. Freud 1933: 166, citato in Evreinov 2004: 39), e si trova profondamente influenzata dalla concezione jungiana di 'inconscio collettivo' e di 'immagini primordiali', o 'archetipi', come segno di "predisposizioni ereditate filogeneticamente" (Jung 1929: 289-290, citato in Evreinov 2004: 42).

rabbonirlo. Il primo [...] è il percorso che conduce alla religione e alla morale che quest'ultima determina, il secondo invece conduce all'*arte*²⁶.

Questo io altro, primordiale appunto, è ciò che chiede all'arte l'appagamento di ideali arcaici (o archetipi in senso jungiano), i quali non hanno niente in comune con gli ideali che ci detta la coscienza. L'«Io primordiale» è dunque un concentrato di accumuli mnestici che ognuno porta con sé nell'inconscio e che l'artista esprime sottoforma di rideterminazioni soggettive (che Evreinov definisce «immagini ideali», *ideal'nye obrazy*). Si tratta di reminiscenze di tipo totemico, istintualità ataviche, impulsi alla violenza, sofferenze subite impressesi sulla lastra di una memoria collettiva. L'«Io primordiale» è così un bacino di esperienze ancestrali e storiche, che, mano a mano che l'uomo vive, ingloba in sé nuove informazioni. Nell'esperienza di contemplazione estetica, ogni volta che un'opera d'arte è autentica, questo serbatoio *illimitato* di immagini e forze viene scoperto²⁷. Per quanto invece riguarda i processi psicologici connessi alla creazione artistica, l'«Io primordiale» è il principio generativo profondo dell'atto creativo, memoria-archivio ancora senziente. In questa specifica accezione, l'«Io primordiale» svolge per Evreinov una funzione suppletiva del più abusato concetto di 'ispirazione'. Inoltre, questa porzione 'quiescente' della psiche, risvegliata da un'esperienza estetica autentica mediante un effetto di 'suggestione', può esser interpretata come una forma particolare di sub-coscienza o di 'memoria collettiva', da non confondersi con la memoria storica²⁸. In questo senso, l'idea di 'Io primordiale' si trova al crocevia tra la nozione jungiana di 'inconscio collettivo' e quella di 'ricordo puro' di Bergson. Infatti, 'Io archetipico' e 'ricordo puro' esistono entrambi come concentrato mnestico a livello di inconscio e funzionano in modo identico da un punto di vista dinamico: ciò che noi ricordiamo non è per Bergson il 'ricordo puro'²⁹, così come ciò che è rappresentato nell'arte e smuove l'animo, non è direttamente il nostro 'Io ancestrale'.

²⁶ «с этим древним существом [...] с этим столь отличным от нас тайнственным жильцом нашего сокровенного Я, отличным по своему возрасту, по основным запросам, навыкам, 'капризам' и 'замашкам', [...] мы можем либо бороться, как с чем-то, (или с кем-то) 'греховным', либо ладить, убажывая его. Первый путь [...] есть путь религии и обусловленной ею морали, второй – искусства». (*Ivi*: 52).

²⁷ «'Беспредельность' мира образов граничит с 'древним хаосом', таящимся 'на дне нашей души', с 'неизмеримо древних времен', и пробуждение его, конечно, возможно для сверх-мастерского искусства, когда последнему удастся вполне пробудить наше исконное 'Я', т.е., (имплиците) все силы, заключенные в нем, считая с изначального 'хаоса'». (*Ivi*: 334).

²⁸ Ci richiamiamo alla nozione elaborata da Halbwachs, con la quale l'idea di *ja iskonnoe* è imparentata per il fatto di non identificarsi nella memoria storica, ovvero con la conoscenza del particolare, registro di dati e fatti (cf. Halbwachs 1987: 128).

²⁹ Scrive Bergson: «non appena diventa immagine, il passato lascia lo stato di puro ricordo e si confonde con una certa parte del mio presente. Il ricordo, attualizzato in immagine, differisce

Una spiegazione di come l'‘Io primordiale’ interviene nell'esperienza estetica è data nell'analisi del processo di contemplazione-fruizione dell'arte ‘meta-formale’ come riviviscenza metapsicologica del ricordo ancestrale, che costituisce una parte della teoria della temporalità nell'esperienza estetica esposta in *Otkrovenie iskusstva*. Il dispiegamento dei diversi momenti psichici che si producono sotto l'effetto istantaneo dell'opera d'arte ‘meta-formale’ è illustrato in uno degli schemi allegati al trattato³⁰. Lo schema è costruito su otto passaggi consequenziali, il dispiegamento di stati muove in successione dal vertice della coscienza, verso gli abissi sconfinati dell' ‘Io archetipico’³¹. L'ultimo punto dello schema indica da quale regione remota dei ricordi si origina il momento della percezione del lato meta-formale dell'opera d'arte. Nell'istante di percezione di ciò che sta oltre la forma, colui che contempla l'opera d'arte, riattraversa tutti gli stati depositati nella memoria archetipica (punti 6-8): la rappresentazione che vediamo nell'opera d'arte porta in superficie e *riattualizza* così il nostro ‘Io archetipico’, che viene stimolato da elementi precisi dell'opera d'arte. Osserviamo che Evreinov annette qui la spiegazione del funzionamento della ‘memoria-immagine’ elaborato da Bergson (passato che viene ripescato dalla regione del ‘ricordo puro’ e riattualizzato alla coscienza del presente, a seconda dello stimolo proveniente dalla situazione contingente³²) al problema della percezione dell'arte nell'istante, come momento *ipermentistico*. Mediante la ricostruzione di

profondamente, dunque, da questo puro ricordo. L'immagine è uno stato presente e può essere partecipe del passato soltanto grazie al ricordo da cui è uscita. Il ricordo, al contrario, impotente finché rimane inutile, resta puro da ogni mescolanza con la sensazione, senza legame con il presente, e di conseguenza, inestensivo” (Bergson 1996: 119).

³⁰ Lo schema è intitolato *Серед психических моментов, образующих возникновение искусства, как сверх-мастерства, в мгновении* (La successione dei momenti psichici che generano l'arte meta-formale nell'istante), Evreinov 1934-1937: 316/b (ob.)

³¹ “1) Восприятие внешности произведения искусства – начертательный, скульптурный, звуковой и пр. (преэстетический момент). 2) Реакция на форму искусства (рефлекторно-эстетический момент). 3) Поверхностное постижение содержания искусства (более рациональное осознание сюжета, темы, тенденции и пр.). 4) Смутная рационально-чувственная реакция на содержание искусства, соответственно преобладающей в нем тенденции (сексуальной, религиозной, моральной, социальной и пр.). 5) Общее представление о мастерской стороне искусства (формы, выражающей ближайшее содержание искусства). Бегло-оценочный самоотчет о данном искусстве. 6) Иррациональный отклик на сверх-мастерское, заключающееся в искусстве; отклик, исходящий из религиозного чувства, сложившегося к позднему периоду истории культуры. 7) Более глубокий (отдаленный) отклик того-же характера, исходящий, с одной стороны, из религиозного чувства, сложившегося в начальный период истории культуры, а, с другой, – из первобытно-инфантильных сексуальных импульсов в их сочетании с религиозными санкциями и запретами. 8) Стихийный отклик зоологического начала нашего ‘исконного Я’ (пробуждение животных инстинктов и влечений, вызывающихся первобытной борьбой за существование, включая подспудное влечение к смерти)” (*Ibidem*).

³² Cf. Bergson 1996: 142.

come si susseguono le reazioni di percezione estetica, in senso metapsicologico, Evreinov dimostra come l'arte 'oltre la forma' realizzi una compensazione all'interno della nostra psiche, la quale si trova fratturata tra un Io razionale (*Ja soznatel'nogo graždanina*) e un Io atavico, pulsionale e archetipico (*Ja iskonnoe*). L'esperienza estetica autentica rappresenta così un momento prezioso, poiché è l'unica possibilità di cui si dispone per assicurare un livello apprezzabile di *intereszza* alla psiche:

ai beni 'paradisiaci' della consolazione religiosa ormai perduti, [...] *alla chiarissima riviviscenza di quelle seduzioni antiche*, verso le quali diviene particolarmente ricettivo l'uomo istruito, a tutto questo lo fa ritornare l'arte meta-formale, la quale, incarnando in sé gli ideali del nostro 'Io primordiale' [...] risveglia quest'ultimo [...], soddisfa nello stesso modo *ideale* le sue passioni arcaiche, infine ristabilisce il legame con il nostro 'Io cosciente', *reintegrando* in tal modo l'intereszza della nostra psiche³³.

A questo punto, appare legittimo chiedersi da dove si origini l'idea di 'Io archetipico' o 'primordiale' nel complesso delle concezioni estetiche dell'autore. Se ricorriamo alla chiave del confronto con la filosofia teatrale degli anni '10, potremmo accorgerci che l'«Io primordiale» si configura come l'ultima ipostasi del controverso concetto di 'istinto teatrale', pernio delle elaborazioni teoriche giovanili. In *Teatr kak takovoj* (*Il teatro come tale*, 1912) Evreinov concepiva l'istinto teatrale alla stregua di una legge biologica, come un istinto ludico primordiale tipico di ogni individuo, che non contemplava fini estetici³⁴ e che trovava espressione mediante un atto di *trasfigurazione*³⁵. Tra i vari punti di contatto che si potrebbero argomentare, osserviamo come, similmente all'«Io archetipico», l'istinto teatrale si qualificava come la «chiave di accesso a fenomeni della vita umana, altrimenti inconoscibili nella loro enigmaticità»³⁶. Tuttavia, l'autore non disponeva allora dei concetti della psicoanalisi su cui l'idea di *ja iskonnoe* si basa, e di questo anello mancante risentivano anche le talora contraddittorie formulazioni di 'istinto teatrale'.

³³ «к этим- то утраченным 'райским' благам религиозной утехе [...] *к ближайшему переживанию вновь этих древних соблазнов*, к коим становится особенно восприимчив образованный человек, — его и возвращает сверх-мастерское искусство, которое, путем воплощения *идеалов* нашего 'исконного Я' [...] пробуждает его [...], убажает тем-же *идеальным* путем его архаические влечения, в результате, восстанавливает связь его с нашим, 'сознательным Я', *рединтегруя* таким образом целостность нашей психики» (Evreinov 1934-1937: 380).

³⁴ «[...] что мне толку в эстетике, когда она мешает мне творить свободно другую жизнь, быть может даже наперекор тому, что называется хорошим вкусом [...]» (Evreinov 2002: 44).

³⁵ Scriveva Evreinov in *Teatr kak Takovoj*: «анархическое чувство каждого из нас, которое прежде всего хочет настоящего и до безумия смелого преобразования [...] презрительность театральности — вот лозунг [...] отнюдь не путем эстетизации достигается театрального преобразования» (Evreinov 2002: 45).

³⁶ «[...] ключом к нескрываемому без него, в своей загадочности, явлениям человеческой жизни» (Evreinov 2005: 277).

Registriamo così anche alcune differenze rispetto alle concezioni estetiche degli anni Dieci: se l'istinto di tetralità presiedeva alla creazione artistica di tipo scenico-teatrale, ora l'*iskonnoe Ja* è la fonte generativa di tutti i linguaggi di espressione simbolica. Inoltre, come dimostrano bene le tesi esposte nel saggio *Teatro per se stessi*, l'atto di creazione era visto in una prospettiva rigidamente soggettivistica, dove l'artista appariva egoisticamente coinvolto in una sorta di 'questione personale'³⁷. Questo soggettivismo dominante viene abbandonato in *Otkrovenie iskusstva* a favore di una visione ultra-soggettivistica. Determinante ora nell'atto creativo – così come nella sua contemplazione – è la risposta a esigenze profonde dell'Io, un io che non ha nulla di autobiografico ma anzi affonda le radici in un inconscio metaindividuale e metatemporale. Il suo rapporto con la soggettività dell'artista, si ridetermina ogni volta nell'atto creativo, che è reso unico dai metodi che questi impiega (che sono o di semplificazione o di teatralizzazione, come verrà esposto nella sezione relativa ai metodi).

Ancora analizzando il concetto di 'Io primordiale' all'interno di una prospettiva diacronica, potremo avvalorare l'interpretazione fin qui esposta, nonché delineare ulteriormente l'evoluzione del pensiero estetico dell'autore rispetto al periodo prerivoluzionario. In *Otkrovenie iskusstva*, con la formulazione del concetto jungiano di 'Io primordiale', l'autore perfeziona la riflessione sul tema della negazione dell'*ethos* nell'arte, che costituisce uno dei cardini del suo pensiero. Infatti, dalla tesi di laurea *Storia delle punizioni corporali in Russia (Istorija telesnych nakažunij v Rossii, 1904)*, al *Delitto come attributo del teatro (Prestuplenie kak atribut teatra*³⁸) alla celebre lezione *Il teatro e il patibolo (Teatr i ešafot, 1918)*, l'idea dell'origine del teatro dalla spettacolarizzazione della crudeltà in funzione esemplificatorio-catarfica, da un'esperienza emotivamente perturbante e quindi ontologicamente a-morale, è un *letimotiv* fondamentale nella meditazione dell'autore sulla genesi dell'arte. A testimoniarlo, è anche la grande quantità di stralci documentari e ritagli di articoli di cronaca sulle esecuzioni capitali da lui raccolti in emigrazione per l'approfondimento del tema e riguardanti in particolare l'elemento di teatralizzazione nei processi politici nella Russia sovietica³⁹. Tuttavia, se prima l'annullamento della prospettiva moralistica si esprimeva nel riconoscimento del potenziale attrattivo della componente delittuosa del rappresentato, e in questo si rinveniva la carica primigenia del teatro (cf., in particolare, Evreinov 1996: 26-41), adesso si passa a una lettura del fenomeno dell'arte *tout court*

³⁷ “всякое художественное произведение, заслуживающее этого названия, возникает как вопрос, на который хочет ответить художник [...] этот искомый ответ, это решение составляют потребность его ума, его души. Созданием произведения он и удовлетворяет этой потребности, – он отделяется от нее, как Лермонтов ‘отделался’ от своего ‘демона’ – стихами. В этом-то смысле художник творит для себя (Евреинов 2002: 312).

³⁸ Si tratta di un capitolo contenuto all'interno del più ampio *Teatr dlja sebja* (1915-1917).

³⁹ RGALI, F. 982, Op.1, Ed. chr. 302. Gli articoli raccolti e gli estratti presi dalla stampa internazionale tra gli anni '30 e '50 e ora conservati nel suo fondo personale sono tutti contrassegnati in rosso dall'autore con la sigla “T. i E.”, ovvero le iniziali di “Teatr i ešafot”.

come appagamento di istanze di quel lato dell'animo umano (*l'iskonnnoe ja*) dove vige l'annullamento di qualsiasi regolamentazione etica. Ora, non si tratta di guardare ai 'temi' o ai 'soggetti' di un'opera d'arte, (un romanzo può benissimo difendere temi cristiani – come alcuni grandi romanzi di Dostoevskij – e tuttavia fare appello a sentimenti di altro tipo nel modo in cui questi temi sono rappresentati), ma al modo in cui le storie sono raccontate, ai sentimenti atavici e alle immagini (gli archetipi) su cui fa leva la meditata costruzione di una scena⁴⁰. Tuttavia, circa la dimensione amorale della creazione artistica, si registra anche una presa di distanza dalle concezioni prerivoluzionarie. Infatti, in *Otkrovenie iskusstva*, l'«Io primordiale» non ha il dominio incontrastato nella creazione artistica, la quale non si configura, in ultima analisi, come il suo semplice canale di sfogo. Nella sezione relativa ai metodi di costruzione dell'opera d'arte (capp. VIII e IX), l'autore chiarisce che nel processo di creazione, interviene un 'principio di equilibrio' (*princip bezuščerbnosti*), che realizza una sorta di compromesso tra questo 'Io archetipico' e l'io odierno e razionale. Si tratta, in altre parole, di un'azione di controbilanciamento delle prerogative dell'«Io primordiale», mediante l'attenuazione degli elementi perturbanti alla coscienza (appunto “*bezuščerbno dlja sozmatel'nogo Ja*” scrive l'autore), che viene svolta per via razionale. In questa armonizzazione che l'opera d'arte ideale deve realizzare tra le istanze di un 'Io arcaico' e quelle di un 'Io odierno' si registra il recupero parziale, da parte di Evreinov, di una valutazione in termini etici dell'arte⁴¹. Le idee giovanili dell'eccesso e dell'iperbole teatrale, ma anche quella del teatro come delitto subiscono dunque un'evidente attenuazione, giacché l'autore, introducendo un'esigenza di decenza etico-estetica nei termini che veniamo di esporre, esprime chiaramente una preoccupazione per l'integrità morale della coscienza.

Masterstvo e Sverch-masterstvo

A fianco del concetto di 'Io primordiale', l'altra categoria fondante del discorso filosofico di Evreinov sulla natura dell'esperienza estetica è la distinzione tra “arte della forma” o “arte della tecnica⁴²” (*masterskoe iskusstvo*) e “arte oltre la forma” o “meta-for-

⁴⁰ Gli esempi sono tratti quasi tutti da *Brat'ja Karamazovy* di Dostoevskij.

⁴¹ “Вот в интересах именно последнего Я, - скрупулезного, изнеженного, на протяжении веков культуры, 'сознательного Я', и приходится в искусстве прибегать к 'буферам' там, где продукты – питательные и целительные для нашего 'исконного Я', – могут причинить попутно моральный или иной какой вред нашему 'сознательному Я'” (Evreinov 1934-1937: 529).

⁴² L'aggettivo *masterskoe* rinvia normalmente alle categorie di perfezione, sublime estetico, esemplarità di esecuzione artistica. Tuttavia, la nostra proposta di traduzione tiene conto dell'accezione specifica in cui Evreinov declina questo termine (e derivati) nel proprio trattato: l'autore elabora il proprio concetto di *masterstvo* a partire dalla definizione 'tecnocratica' fornita da Dal' come di “capacità particolare, risultato tecnico, compiutezza formale” (cf. Dal' 1882: 49), coerentemente a ciò, all'inizio del trattato, *masterstvo* è affiancato ai due sinonimi “stile” e “forma”

male”⁴³ (*sverch-masterskoe iskusstvo*). La distinzione serve in principio per differenziare il troppo ampio e plurisignificato concetto di arte⁴⁴. L'opposizione di 'arte della forma' e 'arte oltre la forma' poggia, in modo speculare, sulla distinzione tra due componenti della psiche: una temporale e soggettiva (l'“Io del cittadino cosciente”, *Ja sozmatel'nogo graždanina*), l'altra metatemporale e sovraindividuale (il lato arcaico, primordiale o archetipico, che chiama *Iskonnoe Ja*)⁴⁵.

In una prospettiva di analisi diacronica, l'opposizione dialettica di 'arte della forma' e 'arte oltre la forma', può vedersi come la riformulazione della diade 'arte estetica' / 'arte teatrale' su cui si incardinava la riflessione teorico-estetica di Evreinov del periodo precedente la Rivoluzione. La prima era un'arte costruita, un atto di “formazione” (*formacija*), estranea alla natura in quanto tale, la seconda, fermandosi alla “trasformazione” (*transformacija*), era l'espressione diretta di una componente profonda dell'animo (l'istinto di teatralità), e quindi era parte stessa della natura e non espressione di un sentimento estetico; per questo motivo era detta pre-estetica⁴⁶. In *Otkrovenie iskusstva*, l'idea di istinto teatrale evolve nel più raffinato concetto di 'Io primordiale' ed è in base a questo che si

(Evreinov 1934-1937: 34); nel trattato il concetto di *mastersstvo* si connota poi negativamente in quanto designa un tipo di arte fredda e inautentica che non è in grado di suscitare un'emozione profonda in chi la contempla. A questa è contrapposta l'arte “meta-formale” (spesso specificata come “искусство, в высшем смысле этого слова”), la cui forza di suggestione non si basa sul livello di perfezione tecnica. Per questo motivo ci sembra più coerente col pensiero dell'autore privilegiare, nella traduzione del lemma, i significati di forma/qualità formali e tecnica.

⁴³ L'interpolazione di un trattino tra il prefisso *sverch* e il sostantivo *mastersstvo* suggerisce una lettura della locuzione in una direzione non superlativa: “iper” (*sverch*) non intensifica la connotazione semantica del sostantivo *mastersstvo*, ma anzi la nega. Per questo si sceglie di tradurre con “extra”, o “meta” nel senso di “al di fuori da”, e quindi “oltre”, avvalorando lo stacco rispetto al sostantivo, il suo superamento.

⁴⁴ Cf. *Ivi*: 127.

⁴⁵ “Древнему человечеству (который, как бы не был он загнан ‘молодым человеком’ на задворки нашей психики, остается и в оковах Сасоном, грозящим потрясти своды ‘храма’ нашей души) – этому бессмертному носителю архаичных велений, влечений и навыков, искусство не только нужно (как некая ‘блажь’), оно ему необходимо до крайности, как ‘хлеб насущный’, но не как мастерство, а как такое явление, при посредстве которого древний ‘человечище’ мог бы хоть иллюзорно изживать, во время ‘приливов’, свои вековые страсти и страстишки, находить отклик своим ‘допотопным’ стремлениям, вспоминать свои первобытные утехы и хотя бы ‘мысленно’ отдаваться своим ставшим бесполезным навыкам. Если мы начнем сравнивать, что-же общего между искусством ‘сознательного гражданина’, составляющего малую часть нашей психики, искусством бессознательного существа [...] мы увидим, что [...] это совсем разные концепции искусства, настолько противоположные друг друга, что даже странным кажется, как это до сих пор и то и другое подводили под одно наименование!” (*Ivi*: 433).

⁴⁶ Così in *Teatr kak Takovoj* tentava di distinguerle: “Театральное искусство уже потому преестетического, а не эстетического характера, что трансформация, каковой является по

riformulano tutti i termini in cui è fornita un'interpretazione esaustiva dell'esperienza estetica.

La categoria concettuale di *sverchb-masterstvo* può essere vista come una definizione di arte pura. In questo senso è l'affermazione di una visione 'in-estetica' dell'arte, come negazione dell'assolutizzazione gnoseologica dell'arte come bellezza, ciò che si appresta a fare Vejdle nel suo saggio *L'agonia dell'arte* (*Umiranie iskusstva*, 1937). All'opposto dell'arte meta-formale, invece, l'arte della forma, o 'arte della tecnica' è un'arte non vera e soprattutto non efficace, perché funziona come un *mezzo* finalizzato a un uso, è 'l'arte del cittadino cosciente' e non è dunque in grado di suscitare una 'suggerione'⁴⁷ in chi la contempla. Per questo la si può tradurre anche nella locuzione di 'arte strumentale' ed è accostabile sia al concetto greco di *technè*, sia a ciò che Fedorov classificava come arte del simulacro (*iskusstvo podobij*). Un tipo di arte questo, che il filosofo considerava incapace di dire qualcosa di autentico sulla vita, ma solo di fare un'inutile parafrasi dei contenuti del mondo, per come questi appaiono, e non per ciò che essi sono⁴⁸.

Gli scorci che si sono fin qui dati di quest'opera permettono di tracciare alcune conclusioni. Per ciò che riguarda la linea 'autoriale' e quindi diacronica, il trattato rappresenta la *summa* delle concezioni estetiche dell'autore, l'approdo di un travagliato percorso di ricerca inauguratosi ancora in pieno modernismo, con la pubblicazione dello studio-manifesto *Apologija Teatral'nosti*. Nel nuovo quadro che emerge alla luce della lettura dell'opera, il concetto di 'Io primordiale' come spiegazione all'origine dell'emozione estetica si pone come criterio fondante in base a cui viene strutturata una teoria

существо театральное искусство, примитивнее и доступнее, чем формация, каковой по существу является эстетическое искусство" (Evreinov 2002: 46).

⁴⁷ *Iv:* 435.

⁴⁸ L'arte del simulacro secondo Fedorov è equivalente a ciò che Evreinov intende per *masterskoe iskusstvo*, entrambe sono attività inautentiche poiché incapaci di 'rivivificare la vita'. Nella prospettiva cristiana di Fedorov, l'arte del simulacro è condannata e detta idolatrica perché opera una sterile imitazione del mondo per come questo appare ai sensi: "Искусство как подобие, подобие всему, что есть на земле – есть воспроизведение мира в том виде, как он представляется внешним чувствам [...] искусство подобия есть изображение неба, лишаящего нас жизни, и земли, поглощающей живущих. Потому-то это искусство и осуждается божественною заповедью как язычество, как идолопоклонство или идололатрия [...] и идеолатрия", (Fedorov 1995: 230). A questa arte Fedorov contrappone l'arte dell'impresa comune, che ha per fine la patrifazione del cosmo, ovvero la resurrezione dei morti per mezzo dei vivi, in altre parole la rivivificazione della vita (si veda, *Iv:* 160-161 e 229-230). Il concetto di arte meta-formale forgiato da Evreinov come unica arte autentica in grado di rivivificare realtà perdute e che il nostro inconscio primordiale reclama alla coscienza riprende la teoria fedoroviana dell'arte come resuscitamento simbolico di una vita trapassata nella non-vita ("*iskusstvo voskresenija i vosstanovlenija*"). Tuttavia, se in Fedorov la teoria estetica confina con una concezione cosmologica incentrata sul concetto ortodosso della resurrezione, dove l'atto di creazione ha valore cristico, Evreinov non si muove in una prospettiva religiosa, quanto strettamente psicologica.

dell'arte che ambisce a spiegare esaustivamente i processi psicologici connessi a un'esperienza estetica che si qualifica come 'autentica'. Per ciò che invece riguarda il contesto coevo all'opera, *Otkrovenie iskusstva* va considerato come un documento prezioso, la cui conoscenza contribuisce a integrare la visione della storia intellettuale della diaspora russa della prima ondata.

Bibliografia

Manoscritti

- Les confidences sur l'art*, (*Otkrovenie iskusstva*), Coll. 22, Inv. 125, pp. 1-50, (BNF, Département des Arts du Spectacle, Parigi).
- La révélation de l'art*, (*Vnušenie iskusstva*), Coll. 22, Inv. 114, pp. 1-753, (BNF, Département des Arts du Spectacle, Parigi).
- Ustav ob'jedinenija dočernych lož' velikoj loži Francii, provodivšičh svoi zasedanija na russkom jazyke*, f. 730, op.1, d.2, Rossijskij Gosudarstvennyj Voennyj Archiv (RGVA), Mosca.
- Doklady členov loži o religiozno-etičeskich principach masonstva i po ego istorii*, F. 730, Op.1, d. 184, (RGVA), Mosca.
- Evreinov 1934-1937: N. N. Evreinov, *Otkrovenie iskusstva*, F. 982, Op. 1, Ed.Chr. 1-3, pp. 1-635. Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva (RGALI), Mosca.
- Makovskij 1950: Makovskij S.K. *Iskusstvo bespredmetnoe i iskusstvo dlja predmeta*, f. 2512, op.1, e.c. 53 (RGALI), Mosca.

Opere stampate

- Abensour 1981: G. Abensour (a cura di), *N. Evreinov, l'apôtre de la théâtralité*, Paris 1981 (= "Revue des Études Slaves", LIII, 1981, 1).
- Bergson 1996: H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito* (tit. or. *Matière et mémoire*), a cura di A. Pessina, Bari 1996.
- D'Amico 1942: S. D'Amico, *Tutto il mondo fa l'istrione*, in: *Dramma sacro e profano*, Roma 1942, pp. 15-28.
- Dal' 1882: V. Dal', *Tolkovnyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka v četerych tomach*, Sankt Peterburg-Moskva 1882.
- Evreinov 1988: *Pis'ma N.N. Evreinova k V.V. Kamenskomu*, "Sovremennaja Dramaturgija", 1988, 4, pp. 237-255.

- Evreinov 1996: N. Evreinov, "Teatr i ešafot. K voprosu o proischoždenii teatra kak publičnogo instituta", in: V.V. Ivanov (a cura di), *Mnemožina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka*, Moskva 1996, pp. 21-41.
- Evreinov 2002: N.N. Evreinov, *Demon teatral'nosti*, a cura di A. Zubkov, V. Maksimov, Moskva-Sankt Peterburg 2002.
- Evreinov 2005: N.N. Evreinov, *Original o portretistach*, a cura di T. Džurova, A. Zubkov, V. Maksimov, Moskva 2005.
- Evreinov 2004 : N.N. Evreinov, *Tajnye pružiny iskusstva. Stat'i po filosofii iskusstva, etike i kul'turologii, 1920-1950 gg.*, a cura di I. Čubarov, Moskva 2004.
- Fedorov 1995: N.F. Fedorov, *Iskusstvo podobij (mnimogo chudožestvennogo vosstanovlenija) i iskusstvo dejstvitel'nosti (dejstvitel'noe voskreešenie)*, in: N.F. Fedorov, *Sobranie sočinenij v četerych tomach*, a cura di A.G. Gačeva e S.G. Semenova, II, Moskva 1995, pp. 231-232.
- Freud 1997: S. Freud, *Opere 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, IX, trad. it. di C. Musatti, Torino 1977.
- Golub 1984: S. Golub, *Evreinov. The theatre of paradox and transformation*, Ann Arbor 1984.
- Halbwachs 1987: M. Halbwachs, *La memoria collettiva* (tit. or. *La mémoire collective*), a cura di P. Jedlowskij, Milano 1987.
- Ivanov 2003: V.V. Ivanov, *Ot reteatralizacii teatra k teatral'noj antropologii*, in: V.V. Ivanov, *Teatr XX-ogo veka. Zakonomernosti, razvuitja*, Moskva 2003, pp. 124-144.
- Jung 1929: K.G. Jung, *Psichologičeskie tipy* (tit. or. *Psychologische Typen*, trad. russa di S. Lorie), [Zürich] 1929.
- Jung 1969: C.G. Jung, *Tipi psichologici* (tit. or. *Psychologische Typen*), trad. it. di C. Musatti e L. Aurigemma, Torino 1969.
- Kannak 1992: E.O. Kannak, *Vernost': Vospominanija, rasskazy, očerki*. Paris 1992.
- Kazanskij 1925: B.V. Kazanskij, *Metod teatra. Analiz sistemy N.N. Evreinova*, Lenin-grad 1925.
- Kašina-Evreinova 1954: A. Kašina-Evreinova, *N.N. Evreinov v mirovom teatre XX-ogo veka*, Paris 1954.
- Kupcova 1997: O.N. Kupcova, *N. Evreinov*, in: A.N. Nikoljukin (a cura di), *Literaturnaja enciklopedija russkogo žarubež'ja, v četyrech tomach*, I, Moskva 1997, pp. 161-163.
- Litvarina 2003: M.G. Litavrina, *Russkij teatral'nyj Pariž*, Sankt-Peterburg 2003.
- Makovskij 2000: S.K. Makovskij, *Na parnase serebrjanogo veka*, Ekaterinburg 2000.
- Rizzi 1988: D. Rizzi, *La rifrazione del simbolo. Teorie del teatro nel simbolismo russo*, Venezia 1988.

- Rizzi 2003: D. Rizzi, *Sovremennoe iskusstvo ili antiiskusstvo? (Ob estetičeskoj koncepcii P. Muratova)*, "Europa Orientalis", XXII, 2003, 2, pp. 101-114.
- Semkin 2005: A.D. Semkin, N.N. Evreinov, in *Russkaja literatura XX-ogo veka. Bibliografičeskoj slovar' v 3-ch tomach*, Moskva 2005, pp. 678-681.
- Smith 2005: A. Smith, N.N. Evreinov, in: M. Rubins (a cura di), *Twentieth-Century Russian Émigré Writers*, Detroit 2005, pp. 93-101
- Sokolov 1994: M.N. Sokolov, "Neestetičeskaja teorija iskusstva" *Vladimira Vejdle*, in: E.P. Čelyšev, D.M. Machovskij (a cura di) *Kul'turnoe nasledie Rossijskoj emigracii 1917-1940*, I, Moskva 1994, pp. 288-297.
- Tomaševskij 1997: A. Tomaševskij, N.N. Evreinov, in: V.V. Šelochaev, N.I. Kaniščeva (a cura di), *Russkoe žarubež'e. Zolotaja kniga emigracii. Pervaja tret' XX veka, Moskva 1997*, pp. 232-233.
- Tomaševskij 1993: A. Tomaševskij, N. Evreinov – *regressivnaja metamorfoza avangardistkoj osoby v kontekste emigracii*, in: *Russkij avangard v krugu evropejskoj kul'tury. Meždunarodnaja konferencija (Moskva, 4-7 janvarija 1993)*, Moskva 1993, pp.188-189.
- Tolstoj 1964: L.N. Tolstoj, *Čto takoe iskusstvo?*, in: L.N. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach* (a cura di N.N. Akopovoj, N.K. Gudzija, N.N. Guseva), Moskva 1964, XV (*Stat'i ob iskusstve i literature*), pp. 44-242.
- Vejdle 1937: V. Vejdle, *Umiranie iskusstva*, Moskva 1937.

Abstract

Claudia Pieralli

N. Evreinov's Aesthetics in the Emigration Years: Analytical Approaches to the Treatise Otkrovenie iskusstva and Fundamental Themes

The present paper focuses on a particular side of Evreinov's heritage: the critical prose dedicated to the philosophy and theory of symbolic forms. Actually, if Evreinov's theories on theatricality and theatralization of life worked out during the 10's are widely known, then not the same may be said about the contribution he has given in the post-revolutionary era, which proves to be a turning point in the orientation of his philosophical reflection. This second and unknown period of Evreinov's thought is significantly testified by an impressive and unpublished text, written during his emigration years in Paris in the Thirties: the treatise *Otkrovenie Iskusstva*.

My paper argues two theses, the first of which has a thematical-analytical nature: *Otkrovenie Iskusstva* is a proper 'system of thought', based on its own categories. The second thesis has a wider methodological import: recovering unpublished sources forgotten in archives is a necessary task if we want to restore historiographical and exegetical completeness of the legacy of any author. The treatise represents in fact the final outcome of a long and relentless work in theoretical meditation on art, on its genesis, its features and aims and provides elements of interest for the contextual study of the cultural history of Russian emigration during the Thirties.