

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

– 81 –

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINCUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access "diamante" fondata e diretta da Beatrice Tottosy dal 2004 al 2020
"Diamond" Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottosy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Anna Wegener

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscienfifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Paolo La Spisa, Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Sarıçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Arianna Amodio, Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Alessandra Lana, Giovanna Lo Monaco, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; anna.wegener@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

Letteratura, dissenso, emigrazione

Studi sulla Russia in ricordo
di Glauco Vanti

a cura di

Marco Sabbatini, Giovanna Siedina

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2025

Letteratura, dissenso, emigrazione : studi sulla Russia in ricordo di Claudia Fieralli / a cura di Marco Sahbatini, Giovanna Siedina. – Firenze : Firenze University Press, 2025.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 81)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221508260>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 979-12-215-0826-0 (PDP)

ISBN 979-12-215-0827-7 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0826-0

The editorial products of BSPM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antomielli (managing editor), Arianna Amodio, Marta Beretta, Letizia Bertero, Silvia Bertoldi, Francesca Castaldo, Niccolò Castellini, Beatrice Cataldo, Crystal Corrieri, Daniela Daini, Valeria D'Angelo, Alessia Dari, Gaia Fele, Gnilia Ghelli, Marta Griseri, Bianca Lapi, Rosangela Laricchia, Alessia Leoni, Caterina Lo Gioco, Chiara Lulli, Luciana Madonia, Chiara Mayer, Alberto Mini, Carolina Muccini, Elisa Mussetti, Aurora Onofri, Desiree Organtini, Sara Paolini, Chiara Parrini, Matilde Pieri, Matteo Pitzalis, Viola Ragonese, Simone Ranieli, Alice Rossi, Giulia Santini, Daniele Svezia, Giorgia Tramonte, Francesca Zollo (students of the Master in Print and Digital Publishing, Department of Education, Languages, Interculture, Literatures and Psychology, University of Florence, academic year 2024-25), Eleonora Caramitti, Sandra Hernandez, Irene Palazzini (interns), with the collaboration of Alessia Gentile, Alessandra Lana, Viola Romoli, Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

Gianfranco Bandini (Editor-in-Chief), Claudia Andreini, Roberto Bartoli, Roberto Bianchi, Fabio Boncinelli, Marco Bontempi, Francesco Valerio Collotti, Alessandro Cuccoli, Dimitri D Andrea, Anna Dotfi, Mario Pagone, Marcello Garzaniti, Cristiano Giometti, Donatelia Lippi, Fabio Lucchesi, Giovanni Mari, Paolo Maria Mariano, Giovanni Minutoli, Roberto Morani, Angela Orlandi, Benedetta Emanuela Palladino, Lucia Re, Donato Romano, Lnisia Rovero, Silvia Scaramuzzi, Teresa Spignoli, Antonio Vinciguerra, Salomé Vuelta García.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2025 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

**ИСКУССТВО 20 БЕКА/
MODERN AND
CONTEMPORARY ART**



Sommario

Ringraziamenti	11
Premessa <i>Giovanna Siedina, Marco Sabbatini</i>	13
PARTE I	
Letteratura di reclusione in Russia: le origini	
Aux origines de la littérature carcérale en Russie ? <i>Le Testament de Magnus dans la Chronique enluminée d'Ivan le Terrible</i> <i>Pierre Gonneau</i>	25
Alle origini della letteratura di reclusione in Russia: <i>il Discorso consolatorio del monaco in carcere di Massimo il Greco</i> <i>Marcello Garzaniti</i>	33
Scrittura e memoria dal Gulag	
Повседневная жизнь ГУЛАГа (1929-1939): по воспоминаниям и переписке Н. П. Анциферова <i>Дарья С. Московская</i>	49
“Монгольская царица” Анна Баркова (по материалам историко-литературного проекта Клаудии Пьералли) <i>Марина Ариас-Вихиль</i>	61

Un indispensabile atto d'amore. Le lettere dal <i>gulag</i> (1948-1954) di Aleksandr Klibanov a sua moglie Natal'ja El'cina <i>Roberta De Giorgi</i>	87
Историк, философ, эмигрант, политзаключенный: судьба Л.П. Карсавина в судьбе России <i>Ольга А. Жукова</i>	99
Echi teatrali	
<i>Ošibka smerti</i> di Velimir Chlebnikov e <i>Vesëlaja smert'</i> di Nikolaj Evreinov <i>Gabriella Elina Imposti</i>	113
Boris Kazanskij e il teatro: dai contributi per <i>Zapiski peredvižnogo teatra</i> a "Metod teatra" <i>Noemi Albanese</i>	127
"Я читаю, перечитываю и люблю Мольера с детских лет". Bulgakov and Molière, a tribute as self-recognition? <i>Cheti Traini</i>	139
Altre voci dal Novecento	
Pratiche di auto-mitologia e di mitologia del collettivo rivoluzionario in <i>Front 1918-1919</i> di Larisa M. Rejsner <i>Virginia Pili</i>	151
The Transnational Socialization of <i>tamizdat</i> as a Family Affair: The Chernovs and Andreevs Networks <i>Ilaria Sicari</i>	165
La Comes e il caso Simjavskij-Damiel'. La crisi della diplomazia culturale tra Italia e Urss nel 1966 <i>Marco Sabbatini</i>	187
I lemmi "ovato" e "tondo": due termini vasariani complessi alla luce delle rese russe <i>Giovanna Siedina</i>	205
PARTE II AD MEMORIAM	
Claudia Pieralli nel ricordo di colleghi, studenti e amici	
La pienezza della mancanza <i>Francesca Biagini</i>	229
Il mio ricordo di lei <i>Claudia Borrelli</i>	231

In ricordo di Claudia <i>Federico Iocca</i>	233
Un'amicizia incompiuta <i>Paolo La Spisa</i>	235
Per Claudia Pieralli – 28 maggio 2024 <i>Giovanni Maccari</i>	237
In ricordo di Claudia <i>Luciano Mecacci</i>	241
О подхваченных и пропущенных словах <i>Валерий Золотухин</i>	243
Ricordi e percorsi di ricerca	
Per Claudia Pieralli <i>Maurizia Calusio</i>	247
Il contributo di Claudia a Memorial: i progetti sul dissenso e le ricerche sulla poesia concentrazionaria <i>Elda Garetto, Francesca Gori</i>	249
Un omaggio <i>Luba Jurgenson</i>	253
Contributo in memoria di Claudia Pieralli. Trovare le parole. Per tradurre, per raccontare... <i>Sergio Rapetti</i>	259
“Zona” e “traccia” nella produzione critica di Claudia Pieralli: per una fenomenologia dell'altrove <i>Alessandra Reccia</i>	269
Contributors	279

Boris Kazanskiĭ e il teatro: dai contributi per *Zapiski Peredvižnogo teatra* a “Metod teatra”

Noemi Albanese

Abstract:

Among Kazansky's many fields of research, a special place, albeit limited to his youth, belongs to the theatre. The beginning of this interest dates back to 1910, when he met Mejerchol'd during a trip to Greece organised by Zieliński. His move to Perm' in 1917 marked another crucial stage: he founded a theatre and collaborated on a studio with his wife, N. Radiova-Kazanskaya. This experience allowed him to collaborate with the journal *Zapiski Peredvizhnogo teatra*, for which he wrote several articles, useful for him also to reflect deeper on the structure of the book dedicated to Evreinov, *Metod teatra (Analiz sistemy N.N. Evreinova)* (1925). Based on these texts, the present article aims to provide an overview of the scholar's production on theatre-related topics.

Keywords: Boris Kazansky, Evreinov, Mejerchol'd, *Zapiski Peredvizhnogo teatra*

La produzione scientifica di Boris Kazanskiĭ (1899-1962) si distingue per poliedricità e copre una vasta area che va dall'antichistica alla linguistica, dalla *puškinistica* al cinema e al teatro¹. È proprio la solida formazione classicista, maturata grazie alla guida di Micbail Rostovcev e di Tadeus Zieliński² negli anni di studio e di preparazione alla carriera accademica svolti presso l'Università di Pietroburgo³, a costituire per Kazanskiĭ il punto di osservazione privilegiato e il paradigma interpretativo di riferimento per analizzare qualsiasi fenomeno. La filologia,

¹ Per un'introduzione a Kazanskiĭ, cfr. Sini, Albanese 2023.

² Entrambi gli studiosi svolgono un ruolo determinante nella formazione del giovane e ne sono punti di riferimento fondamentali anche negli anni successivi. Nel 1918, l'abbandono di Rostovcev della Russia per l'America lascia in Kazanskiĭ un vuoto, tanto che in una lettera a Mejerchol'd del 16 novembre 1921, egli scrive: “Лично для меня очень невыгодно сказывается отсутствие М.И. Ростовцева, у которого я занимался по преимуществу. Зелинский для меня совсем нет. Он не может ни достаточно авторитетно [руководить] моей научной работой, ни поддержать меня в моей карьере” (Ivanov 2019, 71). Trad.: Su di me si ripercuote in maniera personalmente molto sfavorevole l'assenza di M.I. Rostovcev, col quale per lo più collaboravo. Zieliński per me non va bene. Non può né dirigere in maniera sufficientemente autorevole il mio lavoro di ricerca, né sostenermi nella carriera. Laddove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

³ Kazanskiĭ si laurea nel 1908 e collabora con la cattedra di filologia classica dal 1913 al 1918. Dopo un breve periodo a Perm' e Tomsk torna a Leningrado nel 1920, dove collabora con

infatti, concepita da Zieliński come scienza enciclopedica dagli ampi orizzonti (cfr. Novikov, Perfilova 2009, 109), permette un approccio trasversale che consente di svelare “il radicamento della cultura moderna nell’Antico” (Larocca 2019, 188), ovvero di riavvicinare il mondo classico alla contemporaneità, ricostruendone le derivazioni e i legami di significato. Si sviluppa così l’idea del Terzo Rinascimento slavo, una “palinogenesi culturale, vera e propria *paideia* con lo scopo di recuperare le radici antiche per superare la crisi spirituale di fine secolo e condurre la Russia e gli altri popoli slavi a vivere il proprio Rinascimento” (ivi, 192), i cui principali ideatori si possono identificare in Zieliński, Annenkov e Ivanov (cfr. Braginskaja 2004). È proprio grazie a una suggestione di Ivanov che, nel 1910, Zieliński organizza un viaggio in Grecia per riscoprire le fonti della classicità; sarà questa l’occasione, per Kazanskij, di conoscere Mejerchol’d (parte, anch’egli, della comitiva) e di dirigere per la prima volta i suoi interessi verso il teatro.

1. Il viaggio in Grecia e la scoperta del teatro

Per il Terzo Rinascimento slavo il ritorno all’antichità e la sua riscoperta sono necessari per salvare la civiltà europea dalla barbarie, e si configurano pertanto come parte essenziale di un progetto antropologico che ha come centro una revisione del concetto di arte, intesa “не просто как создание произведений искусства, а как глубинная связанность Я и Другого”⁴ (Červjakov 2019, 14). Fondamentale per la realizzazione di tale disegno è il ritorno a una concezione della parola diversa da quella contemporanea, ancorata alla sacralità della parola scritta, a favore della parola “viva”, orale, preponderante nel mondo classico. Questa ricerca troverà una delle sue realizzazioni nella fondazione, nel 1918, dell’Institut Živogo slova (ai cui lavori non a caso prese parte anche Zieliński), per i cui membri è fondamentale andare in direzione della rinascita dello “слов[о] экспрессивно[е], реализованно[е] в драме, пластике и жесте, как это было в античной хоре”⁵ (Sirotkina 2015, 117). Cruciale in questo contesto, che si nutre dell’influsso di Nietzsche e della lettura che ne offre Vjač. Ivanov (cfr. Malcovati 1986, Simeokaja 2008), è la riscoperta del teatro classico e del rito dionisiaco come sua origine. È proprio a questo che guardano, in maniera diversa, moltissimi intellettuali e drammaturghi dell’epoca, da Bachtin e Pumpjanskij (cfr. Larocca 2018), a Piotrovskij (figlio illegittimo di Zieliński), Sergej e Ernest Radlov (che diverranno, rispettivamente, cognato e suocero di Kazanskij). In questa direzione si muove, verso la fine del primo decennio del XX secolo, anche Mejerchol’d, che aveva iniziato a frequentare i “mercoledì della torre” a casa di Ivanov e di sua moglie Zinov’eva-Annibal, momenti di incontro e fervido scambio culturale e di idee ai quali par-

diverse istituzioni, tra cui il GIII e l’Accademia russa delle scienze. Studioso ormai affermato dirige, dal 1955 al 1957, la cattedra di filologia classica dell’Università di Leningrado.

⁴ Trad.: Non semplicemente come creazione di un’opera d’arte, ma come profonda coesione tra l’Io e l’Altro.

⁵ Trad.: La parola espressiva, realizzata nel dramma, nelle arti plastiche e nel gesto, come nell’antica danza corale [χορεία].

tecipava gran parte dell'*intelligencija* dell'epoca, incluso Zieliński, che conobbe il regista proprio in occasione di uno di questi siniposi (cfr. Volkov 1929a, 217-218).

La riscoperta delle fonti classiche attraverso un'esperienza che permetta di toccarle con mano e respirarne la persistenza nei secoli è l'obiettivo del viaggio che, su iniziativa di Ivanov, Zieliński organizza nel 1910 per i suoi studenti dell'Università di San Pietroburgo e le studentesse dei corsi Bestužev, cui si uniscono lo stesso Ivanov e Mejerchol'd, allora impegnato nella raccolta di materiali per realizzare delle messe in scena su temi classici (cfr. Sirotkina 2015, 115-116) e che risponde all'invito con estremo interesse, come si evince da una sua lettera del 31 maggio 1910:

Я еду в Грецию с экскурсией под руководством проф. Зелинского. Вяч. Ив. требовал, чтобы я ехал... Я увижу Грецию сквозь призму Зелинского. Редкий случай. Не воспользоваться — совершить преступление. Здесь я не только увижу, но и научусь. Я буду знать то, что вычитывать из книг надо годами. (Volkov 1929b, 102)⁶

Per Mejerchol'd, che nel corso della sua carriera si è occupato o ha preso parte a poche messe in scena di drammi antichi, il teatro classico è comunque un punto di riferimento e riflessione centrale, tanto da costituire per lui, insieme alla commedia dell'arte, la base da cui ogni attore contemporaneo deve necessariamente partire (cfr. Trubočkin 2024, 95). La quintessenza del teatro classico, infatti, per il regista è da rintracciare in una particolare organizzazione dello spazio scenico, plastico e povero di decorazioni; è proprio il ripensamento di questo spazio a consentire l'innovazione, in particolare grazie al tramite del teatro di convenzione (*uslovnyj*) (cfr. Sazonova 2014, 85-87). A questo proposito, come ricorda Volkov (cfr. Volkov 1929b, 116), il viaggio sarà di grandissima ispirazione per Mejerchol'd al momento della messa in scena dell'*Elektra* di Strauss al teatro Mariiŋskij nel 1913, dove sono particolarmente evidenti le suggestioni arcaiche e legate alla civiltà micenea. Sempre in Grecia matura l'idea del *Don Giovanni*, che condivide in particolare con Kazanskiĭ nel corso del viaggio da Itea a Patrasso, come appunta nel taccuino alla data del 23 giugno:

[...] Проснувшись, вижу чудесные берега Пелопоннеса. Руднева поет песенки Римского-Корсакова, Лядова, Гречанинова, песенки далекой родной Руси. Диль читает по-гречески "Орестею" Эсхила. Горы, море, облака, повисшие на горах, все так смешалось, как бывает только во сне. Слышатся звуки Вагнера. Я рассказываю Казанскому о моих замыслах в "Дон-Жуане". (Volkov 1929b, 111)⁷

⁶ Trad.: Vado in Grecia, con la visita organizzata sotto la direzione del prof. Zieliński. Vjač. [eslav] Iv.[anov] ha richiesto che andassi... Vedrò la Grecia attraverso il prisma di Zieliński. È un'occasione rara. Non approfittarne sarebbe un delitto. Non solo vedrò, ma imparerò. Conoscerò cose che, se apprese dai libri, richiedono anni.

⁷ Trad.: Una volta sveglio, vedo la straordinaria costa del Peloponneso. Rudneva canta i canti popolari di Rimskij-Korsakov, Ljadov, Grečaninov, i canti della lontana Rus' natia. Dil' legge in greco l'"Orestea" di Eschilo. I monti, il mare, le nuvole sospese sulle montagne, tutto

Durante il viaggio, che assume sempre più i tratti di un pellegrinaggio “к целебным истокам европейской культуры и цивилизации” (Ivanov 2019, 47)⁸, Mejerchol'd stringe particolare amicizia con Nikolaj Radlov e Kazanskij. A quest'ultimo, soprattutto, il regista si rivolgerà con la richiesta di traduzioni, consigli e suggerimenti bibliografici nel corso di uno scambio epistolare che, con alcune pause, si svilupperà lungo l'arco di ben ventitré anni, e che ha origine nella particolare affinità elettiva che notava già durante il viaggio Vera Švarsalon: “У Мейерхольда развивался необыкновенный роман с этим же мальчиком в белом костюме и красной феске”⁹ (cit. in ivi, 48). Sono infatti di grande trasporto i toni della corrispondenza di questi primi anni di conoscenza, in particolare nelle lettere indirizzate dal giovane al regista (cfr. ivi, 52-70), che permettono anche di osservare il sorgere, in lui, di un interesse sempre più profondo per il teatro, da legare anche alla frequentazione con Natal'ja Radlova, che sposerà nel maggio del 1913. La donna, figlia del filosofo, filologo e traduttore Ernest Radlov, sorella del regista teatrale e drammaturgo Sergej e dell'artista Nikolaj, aveva studiato arti sceniche e lavorato come attrice a Vmnyčja nel 1911-12 e, tornata a Pietroburgo, per il Peredvižnoj Teatr (cfr. Sal'man 2018, 135-136). Dal confronto con lei e con la sua esperienza professionale Kazanskij imparerà molto sulla teoria e la pratica del teatro, conoscenze che avrà modo di mettere a frutto sia durante gli anni a Perm', sia durante quelli della collaborazione con la rivista *Zapiski Peredvižnogo teatra* (Note del teatro degli Ambulanti).

2. Perm', Tomsk, ancora Perm' e Pietrogrado. La collaborazione con *Zapiski Peredvižnogo teatra*

Nell'estate del 1917 Kazanskij viene trasferito a Perm', dove ricopre la carica di professore straordinario di filologia classica presso quella che era allora una delle sedi distaccate dell'Università di Pietrogrado. Il periodo passato qui, seppur breve, è molto intenso, come racconta a Mejerchol'd qualche anno dopo:

[...] я был в Перми председателем Народного университета, спас его от упразднения при белых, расширил его так, что открыл при нем Общедоступный театр (режиссером у нас был Аркадьев Г. А., знали когда-нибудь такого? жена его – Князева; а жена создала и подняла Школу сценического искусства и Студию). (Ivanov 2019, 71)¹⁰

si è mescolato così come accade solo in sogno. Riecheggiano i suoni di Wagner. Racconto a Kazanskij le mie idee sul 'Don Giovanni'.

⁸ Trad.: Alle sorgenti curative della cultura e civilizzazione europee.

⁹ Trad.: Mejerchol'd aveva una storia fuori dal comune con questo ragazzo dal vestito bianco e il fez rosso.

¹⁰ Trad.: [...] ho diretto a Perm' l'Università popolare, l'ho salvata dal venire soppressa sotto i bianchi, l'ho potenziata a punto tale da avervi aperto un teatro per tutti [Общедоступный] (il regista era G. A. Arkad'ev, l'avete mai sentito? Sua moglie è Knjazeva; mia moglie, invece, ha fondato e messo su la Scuola di Arti sceniche e uno Studio).

Il 25 dicembre 1918 l'arrivo in città dell'armata di Kolčak impedisce lo svolgimento delle lezioni del secondo semestre, con l'università che cambia funzione e assume la veste di ospedale militare e caserma (cfr. Sal'man 2018, 136). Con l'avanzata dell'Armata rossa, nel giugno 1919, inizia l'evacuazione e gran parte della popolazione di Perm' viene portata a Tomsk, dove Kazanskij lavora per qualche tempo per la cattedra di filologia classica dell'università locale. Torna a Perm', riprendendo le attività legate al teatro e allo studio, nella primavera del 1920, mentre l'autunno dello stesso anno segna il rientro definitivo a Pietrogrado. Qui lo studioso dirige la sezione di arti verbali del RIII (dal 1924 al 1931, GIII) e si avvicina ai membri di OPOJaZ e alle loro ricerche. Sua moglie, invece, insegna impostazione vocale nello studio del *Peredvižnoj teatr* e, dal 1923, collabora con l'Institut Živogo slova.

Proprio a questi anni risalgono i primi contributi critici di Kazanskij sul teatro contemporaneo, che vedono sostanzialmente tutti¹¹ la luce, tra il 1922 e il 1923, sulle pagine della rivista di Gajdeburov e Skarskaja *Zapiski Peredvižnogo teatra*. La collaborazione dello studioso con il periodico comincia con la sua traduzione di una lettera dell'attore e regista teatrale inglese Edward Gordon Craig alla madre, Ellen Terry, particolarmente rilevante perché affronta la questione della sostanza e delle leggi dell'arte teatrale e le cui conclusioni parzialmente coincidono, come sottolineato in una nota della redazione, con quelle di Skarskaja (cfr. Krèg 1922). Oltre a questa unica traduzione, Kazanskij pubblica due recensioni, una al volume di Vol'kenštejn dedicato a Stanislavskij (cfr. Kazanskij 1922d), l'altra alla miscelanea *Gorod* (cfr. Kazanskij 1923c), e sette articoli, tutti relativi ad aspetti di riflessione teorica e pratica sul teatro contemporaneo, quindi perfettamente inseriti nel contesto del dibattito intellettuale dell'epoca, particolarmente fervido su questi temi. Punto di partenza comune è la percezione della crisi coeva del teatro e dei teatri (pietroburghesi in particolare, cfr. Kazanskij 1922c, 2) dovuta, secondo lo studioso, all'incapacità dei registi e dei drammaturghi di connettersi veramente con lo spettatore e di coinvolgerlo nelle loro ricerche, favorendo il prevalere di personalismi rispetto a un fare fronte comune che permetterebbe, invece, di imboccare la giusta direzione (cfr. *ibidem*). Il teatro, così, si trova in un momento di chiusura su se stesso, percepito come necessario perché si possa poi procedere a un'apertura basata su presupposti nuovi, in cui sia evidente il predominare dell'espressione dei movimenti dell'anima poiché “не тело, как таковое, есть материал его [: dell'autore] мастерства, но тело, как средство экспрессии и сам[ая] душа, как

Radlova-Kazanskaja coordinava, inoltre, un circolo artistico-letterario (cfr. Ivanov 2020, 99) e insegnava in alcuni gmnasi (cfr. Sal'man 2018, 135).

¹¹ Trovano altra collocazione editoriale solo alcune sparute recensioni (cfr. Ivanov 2019, 79, seppure le indicazioni bibliografiche contengano alcune imprecisioni), tra le quali spicca Kazanskij 1924, dedicata al volume di Evreinov *Azazel' i Dionis* (*Azazel* e *Dioniso*), che si caratterizza per il taglio particolarmente critico e sarcastico che mette in discussione alcuni assunti contenuti nel volume proprio sulla base della solida formazione classicista del recensore più che del recensito.

источники материя экспрессии” (Kazanskij 1922b, 2)¹². Kazanskij identifica in una certa diffusa “nostalgia per la forma” (cfr. Kazanskij 1923a, 2) l’elemento che permette di presentare l’arrivo di una nuova epoca e lo lega alla riscoperta della forza immortale del classicismo, che porta con sé una nuova idea di ritualità, per la quale il teatro deve diventare sempre di più un atto sociale e collettivo: “тяготение в обрядности в наше время особенно знаменательно именно потому, что оно обнаруживает, может быть, еще бессознательную, но глубокую тоску по сверх-индивидуальным силам искусства и быта” (ivi, 3)¹³. Il contributo *Novatory teatra* (Gli innovatori del teatro) (Kazanskij 1922a) si sofferma in particolare sulle figure di Gajdehurov e S. Radlov, le cui ricerche – seppur accomunate dalla consapevolezza che un teatro di sola regia condurrebbe a un vicolo cieco (cfr. ivi, 1) – presentano comunque modalità e stili diversi, riassumibili nell’opposizione rispettivamente tra un teatro di puro sentimento e uno di pura azione (cfr. ivi, 2). A Radlov e, nello specifico, alla messa in scena dell’*Ubijstvo Arči Brajtona* (L’omicidio di Archie Brighton) e dell’*Opus № 1*, avvenuta l’8 gennaio 1923, è dedicato un contributo diviso in due parti, la prima a firma di Kazanskij e la seconda a firma di Kuprijanov (cfr. Kazanskij, Kuprijanov 1923), in cui il primo sottolinea il carattere innovativo delle due opere, nonostante la presenza di una serie di difetti dovuti all’eccessiva verbosità e collegati al ruolo predominante riservato alla maestria dell’attore, a scapito del regista e del testo, ritenuti secondari a punto tale da portarlo a denunciare l’assenza del principio artistico, che dovrebbe invece essere irrinunciabile (cfr. ivi, 5). La percezione chiara di un periodo di intense ricerche in divenire (con tutti i limiti del caso) emerge anche dalla cronaca della messa in scena di *Vosstanie angelov* (La rivolta degli angeli), opera tratta dall’omonimo libro di A. France che apre, il 22 ottobre 1922, la prima stagione del Pietrogradese Teatr Novoj dramy¹⁴ (cfr. Belogorskij, Kazanskij 1922), immaginato da uno dei suoi fondatori, A. Gripič, come un teatro “созидающийся в условиях переходного времени и намечающий путь к социалистическому театру” (Rumanovskaja 2022, 78)¹⁵. Infine, particolarmente critico e sarcastico è l’ultimo articolo pubblicato da Kazanskij sugli *Zapiski*, dedicato alla messa in scena di Tatlin di *Zangezi* di Chlebnikov, testo che definisce “труд[ый] и скучн[ый] [...] неблагородн[ая] матери[я]” (Kazanskij 1923b, 5¹⁶)¹⁷.

Tutti questi contributi permettono a Kazanskij di affinare i propri strumenti e le proprie abilità di critico teatrale, rendendolo più sicuro nell’affrontare i più alti

¹² Trad.: Non è il corpo in quanto tale il materiale della sua abilità, ma il corpo come mezzo espressivo e l’anima stessa, come fonte e materia di espressione.

¹³ Trad.: Il tendere alla ritualità oggi è particolarmente significativo proprio perché rivela una profonda, ma, forse, ancora inconscia nostalgia per le forze sovraindividuali dell’arte e del *byt*.

¹⁴ La breve esperienza del Teatr Novoj dramy (1922-1923) è ad oggi poco studiata; per un approfondimento si rimanda a Rumanovskaja 2022.

¹⁵ Trad.: Sorto nelle condizioni di un tempo di transizione e indicante la strada verso il teatro socialista.

¹⁶ Per un’analisi dettagliata della recensione si veda Rossomachin 2023.

¹⁷ Trad.: Complesso e noioso [...] materia poco nobile.

compiti a cui aveva intenzione di dedicarsi: una monografia su Mejerchol'd (che non vedrà mai la luce) e una su Evreinov, pubblicata nel 1925.

3. "Metod teatra" tra Evreinov e Mejerchol'd

La fascinazione per l'arte e la personalità di Mejerchol'd che invade Kazanskij fin dal primo incontro si traduce nella sua volontà di dedicare una monografia al regista, compito che considera estremamente difficoltoso e a cui si accosta quasi con sacro timore, ma al quale pure si impegna con costanza, raccogliendo materiali e chiedendo chiarimenti a più riprese al diretto interessato. Dallo scambio epistolare emerge, in particolare, il focalizzarsi dello studioso sulle diverse fasi dell'evoluzione della concezione del teatro del regista e sul ruolo ricoperto dai principi della commedia dell'arte, che Kazanskij ritiene abbiano influenzato – nella declinazione offertane da Mejerchol'd – le ricerche di tutti gli altri registi coevi, anche quelli apparentemente più lontani come Radlov, Gripič, Evreinov e Gajdeburov:

Моя работа меня очень увлекает, и чем больше я углубляюсь в нее и уясняю себе проблемы нового театра, тем больше я убеждаюсь в том, какую огромную роль в создании и эволюции нового театра играла именно Ваша деятельность. Поэтому мне очень хотелось бы суметь представить Вас во весь рост в своем очерке развития новой русской сцены. (Ivanov 2019, 72)¹⁸

Preparandosi con cura a questo compito Kazanskij decide, per mettersi alla prova¹⁹, di scrivere una monografia su Evreinov: *Metod teatra (Analiz sistemy N.N. Evreinova)* (Il metodo teatrale [Analisi del sistema di N. N. Evreinov]) esce nei primi giorni del 1925 e, nel panorama dei libri dedicati al drammaturgo fino a quel momento, si presenta già come un unicum, "la prima vera esegesi della produzione di Evreinov del periodo russo", caratterizzata da un "taglio non biografico, ma strettamente analitico" (Pieralli 2015, 26). Nel contesto generale dei giudizi su Evreinov, altamente polarizzati, il testo di Kazanskij rappresenta un'analisi favorevole (anche se, a nostro parere, non così entusiasta come vorrebbero alcuni critici; cfr. Ryženkov 2013, 8), sostenuta, nel suo costituirsi, da frequenti incontri tra il critico e il regista (cfr. Kašima-Evreinova 1964, 15).

Da un punto di vista strutturale la monografia viene aperta da un'introduzione dal significativo titolo di *Motivirovka (Vmesto predislovija)* (Motivazione [In luogo

¹⁸ Trad.: Il mio lavoro mi appassiona molto, e quanto più mi ci addentro e mi chiarisco i problemi del nuovo teatro, tanto più mi convinco dell'enorme ruolo che ha giocato proprio la Sua opera nella creazione ed evoluzione del nuovo teatro. Per questo vorrei davvero essere capace di presentarla in tutta la sua statura nel mio saggio sullo sviluppo della nuova scena russa.

¹⁹ Lo dichiarerò apertamente a Mejerchol'd inviandogli *Metod teatra* in dono: "Я хочу, чтобы эта книжка была для меня полезным упражнением для подхода к гораздо более сложной, трудной, но зато настолько же и более серьезной, ценной и радостной работе – о Вас. Об этом я мечтаю давно, но не решался взяться за такую огромную тему" (Ivanov 2019, 136). Trad.: Voglio che questo libretto sia per me un utile esercizio per avvicinarmi a un lavoro di gran lunga più complesso, difficile, ma anche più serio, prezioso e felice, su di Lei. È qualcosa che sogno da tempo, ma non mi sono deciso ad affrontare un tema tanto enorme.

della prefazione]) a cui seguono quattro capitoli (“Apologija Evremova” [Apologia di Evremov]; “Kritika čistogo teatra” [Critica del teatro puro]; “Metod teatra” [Il metodo teatrale]; “Evremov, kak takovoj” [Evreinov in quanto tale]), ognuno suddiviso in piccoli paragrafi che rendono la lettura agevole, e chiusa da “Zaključenie” (Conclusioni) e da un “Opyt racional’noj bibliografii” (Tentativo di bibliografia ragionata). Fm dalle primissime pagine è proprio la volontà di razionalizzare, di fare ordine, il centro dell’indagine, mossa da un tentativo di comprendere che, come è tipico per la *forma mentis* di Kazanskij, vede la propria origine e si nutre nel confronto con ciò che è antico. Evremov, pertanto, viene definito come un vero e proprio fenomeno (*javlenie*, cfr. Kazanskij 1925, 4, 9) utile per comprendere l’evoluzione del teatro contemporaneo e provare addirittura a indovinarne i risvolti futuri. La complessità insita nelle ricerche del drammaturgo è tale che Kazanskij a più riprese sembra quasi giustificarsi col lettore, ad esempio rimandando la trattazione approfondita di temi particolarmente densi (come il concetto di *teatral’nost’* [teatralità], o di *teatr dlja sebja* [teatro per se stessi]) ad altra sede (cfr. *ivi*, 5). È proprio l’insistenza sulla *teatral’nost’*, interpretata come “strumento per valorizzare le qualità apparenti e sensibili di un’opera d’arte [...] il fine di intensificare l’emozione dell’esperienza estetica, o di rendere un messaggio [...] in grado di fare maggiore presa sul pubblico” (Pieralli 2015, 27) e quindi con un focus predominante sull’azione compiuta sullo spettatore, a costituire uno dei cardini dell’argomentazione di Kazanskij. Tale concetto verrà ripreso, qualche anno più tardi, anche dallo stesso Evremov in *Otkrovenie iskusstva* (La rivelazione dell’arte) per supportare la sua nuova elaborazione della teoria dell’arte (cfr. Evreinov 2012, 503-548).

Secondo Kazanskij un’altra peculiarità di Evremov consiste nel far coincidere, nella sua visione, teatro e vita. Il teatro, inoltre, è concepito in maniera nuova, de-letterarizzato, autonomo e non più schiacciato sul testo letterario, come si propone di dimostrare tutto il primo capitolo, che insiste in particolare sul significato del ‘nuovo’, sul suo rapporto con ciò che lo ha preceduto e con la propria epoca (cfr. *ivi*, 23-25) così da tentare di comprenderne il “contenuto artistico” (“творческое содержание”; cfr. *ivi*, 14). Come in molti degli articoli pubblicati sugli *Zapiski*, emerge, come impressione dominante, quella di vivere in un momento di innovazione, ma anche di tramonto, che costringe a fare i conti con un nuovo modo di concepire la realtà e a superare le tendenze imperanti a inizio secolo e riassumibili nell’estetica di *Mir iskusstva* (Il Mondo dell’arte), che aveva portato a un’ipertropia dell’arte:

Мы родились в сумерки. [...] Мы родились с заботой о хлебе насущном и о справедливости – но с полной атрофией чувства театральности, инстинкта преобразования жизни, воли к творчеству небывалого. И вот случилось то, что и должно было случиться: чем больше люди стали пренебрегать театральностью, отказываясь от искусства в жизни, тем им тошнее стало жить. [...] Таково мироощущение Евреинова: основная пружина его личности – протест против унижающих тенденций окружающей

действительности, стремление идти наперекор господствующему пониманию жизни. (Ivi, 19)²⁰

Il senso di teatralità si definisce, dunque, come forza primigenia, spontanea, cieca, mai convenzionale o astratta, tanto che Kazanskij suggerisce che il rifiuto da parte di Evreinov dell'estetica dominante, percepita come ormai debole e vuota di senso, parta proprio da qui: “для Евреинова творчество – уже не прерогатива благородного искусства, а существеннейшая, органическая функция личности, жизненная эссенция, имманентная ей, поднимающаяся из нее самой и изнутри ее властвующая” (ivi, 44)²¹. Si genera così un apparente paradosso: solo nella misura in cui la vita si fa teatro per l'uomo, *teatr dlja sebja*, diventa vita autentica, in grado di permettere a un mondo altrimenti estraneo, insensato e rivoltante di farsi accogliente. La *teatral'nost'*, unita al grottesco (cfr. ivi, 142-144), rappresenta dunque la quintessenza del metodo di Evreinov, strumento di riconoscimento e confronto col reale dal forte ruolo sociale ma del quale vanno ripensati gli spazi di realizzazione e fruizione attraverso un approccio rinnovato alle fonti classiche (cfr. ivi, 154).

Una volta pubblicata la monografia Kazanskij, fiero del lavoro compiuto e fiducioso che gli abbia dato gli strumenti per apprestarsi a più alte opere, ne invia una copia a Mejerchol'd, sottovalutando ingenuamente la portata dei rapporti burrascosi che intercorrevano tra quest'ultimo e Evreinov. Nella lettera d'accompagnamento scrive:

Дорогой Всеволод Эмильевич, А. А. Гвоздев передаст Вам только что вышедшую мою книгу о Евреинове. К сожалению, я не мог сделать на ней надпись, которую хотел; [...] Но Вы увидите из «мотивировки», из всего существа этой книжки, если не из собственного чувства ко мне, – что, когда я писал ее, я постоянно мысленно видел Вас и ориентировался на Вас и вдохновлялся Вами. Вам я мог бы посвятить ее, Вергилию в моем нисхождении в театр! Но я не мог внешне посвятить ее Вам, хотя внутренне она всецело Вам принадлежит, ибо я “омейерхольдил” Евреинова, конечно. [...] Вы, милый старый друг, Вы так глубоко вошли в мою жизнь, Вы вряд ли знаете даже, как много значите для меня и как крепко и хорошо я верю в Вас.

²⁰ Trad.: Siamo nati al tramonto. [...] Siamo nati con la preoccupazione del pane quotidiano e della giustizia, ma con un senso di teatralità, un istinto di trasformazione della vita, un desiderio di creare qualcosa di medito del tutto atrofizzato. E così è accaduto quanto doveva accadere: quanto più gli uomini hanno iniziato a trascurare la teatralità, a rifiutare l'arte nella vita, tanto più è diventato loro disgustoso vivere. [...] Questa è l'idea che del mondo ha Evreinov: la molla fondamentale della sua personalità è nella protesta contro le tendenze umilianti della realtà circostante, nel tentativo di andare in direzione opposta rispetto all'idea dominante che si ha della vita.

²¹ Trad.: Per Evreinov la creazione non è più prerogativa dell'arte nobile, bensì una funzione basilare, organica della personalità, un'essenza vitale ad essa immanente, che da lì sorge e la domina dall'interno.

Работать над книгой о Вас будет для меня большой радостью, огромной личной задачей. (Ivanov 2019, 74)²²

Mejerchol'd, offeso, non risponderà alla lettera, tanto che Kazanskij tornerà a scrivergli a luglio, sottolineando il successo della sua monografia anche all'estero e chiamandolo "друг небрежный и равнодушный" (ivi, 75)²³. Si incontreranno di persona nell'autunno del 1925 e, in quell'occasione, il regista non manca di manifestare allo studioso tutto il proprio dissenso, del quale Kazanskij comunque ancora si stupisce, come racconta in una lettera a Evreinov del 2 novembre 1925:

Я с ним [: Mejerchol'd] виделся несколько раз, и он сразу же мне сказал, что сердит на меня по поводу книги о Вас! Каково! И это не было только кокетство с его стороны. Он действительно дует на меня и не доверяет больше моей дружбе. (Ivanov 2020, 96)²⁴

Da quel momento i rapporti tra i due si interrompono e Kazanskij è costretto ad abbandonare l'idea della monografia dedicata a Mejerchol'd, della cui redazione è invece chiamato a farsi carico Volkov, al quale il drammaturgo apre i propri archivi (cfr. Volkov 1929a, 1929b). Riprenderanno a sciversi solo all'inizio degli anni Trenta, ma la corrispondenza sarà caratterizzata da toni estremamente freddi, impersonali, e relativa solo a questioni puramente lavorative. Con Evreinov, emigrato il 30 gennaio 1925, la corrispondenza epistolare continua ancora fino al 1928, quando si interrompe a causa di una diversa percezione del nuovo stato di cose in Unione Sovietica, attaccato dal regista e difeso strenuamente da Kazanskij (cfr. Ivanov 2020, 116-119).

Una volta chiusi i rapporti con i due registi, per lo studioso vengono sostanzialmente a mancare le ragioni alla base del suo interesse scientifico per il teatro: l'ultima opera legata a questo tema è la curatela delle *Memorie* di P. Karatygin (cfr. Karatygin 1928-1929), che conclude il decennio che ha visto venire alla luce gli scritti di Kazanskij di critica teatrale, lasciando spazio a nuovi contributi a tema antichistico e legati alla *puškinistica*.

²² Trad.: Caro Vsevolod Èmil'evič, A. A. Gvozdev le consegnerà il mio libro appena uscito su Evreinov. Sfortunatamente non ho potuto apporvi la dedica che avrei voluto; [...] ma vedrà dalla 'motivazione', dall'essenza tutta del libro, se non già grazie ai suoi sentimenti nei miei confronti che, nello scriverlo, era Lei che di continuo vedevo nella mia mente, era Lei verso cui mi orientavo, è da Lei che ho tratto ispirazione. Avrei potuto consacrarlo a Lei, Virgilio nella mia discesa al teatro! Non ho potuto dedicarle il libro esteriormente, ma interiormente le appartiene completamente, poiché, ovviamente, ho 'mejerchol'dizzato' Evreinov. [...] Lei, caro vecchio amico, è entrato nella mia vita in maniera così profonda, probabilmente non sa nemmeno quanto significhi per me, quanto fermamente creda in Lei. Lavorare a un libro su di Lei sarà per me una grande gioia, un'enorme impresa personale.

²³ Trad.: Amico noncurante e insensibile.

²⁴ Trad.: Ci siamo visti alcune volte e lui mi ha subito detto di essere arrabbiato con me per il libro su di Lei! Come! E non è stata solo civetteria da parte sua. Davvero è arrabbiato con me e non crede più alla mia amicizia.

Riferimenti bibliografici

- Belogorskij Anatolij, Kazanskij Boris (1922), “‘Vosstanie angelov’ v Teatre Novoj Dramy” (‘La rivolta degli angeli’ nel Teatr Novoj Dramy), *Zapiski Peredvižnogo teatra* (Note del teatro degli Ambulanti), 38, 14 nojabrja, 3-4.
- Braginskaja Nina (2004), “Slavjanskoe vozroždenie antičnosti” (Il rinascimento slavo dell’antichità), *Russkaja teorija, 1920-1930-e gody: materialy 10-ch Lotmanovskich čtenij, Moskva, dek. 2002 g. (Teoria russa, 1920-1930: materiali delle X letture lotmaniane)*, Moskva, RGGU, 49-80.
- Červjakov Nikolaj (2019), “Ideja tret’ego slavjanskogo vozroždenija i nevel’skaja škola filosofii” (L’idea del terzo rinascimento slavo e la scuola filosofica di Nevel’), *Vestnik moskovskogo universiteta. Serija 7. Filosofija* (Messaggero dell’università di Mosca. Serie 7. Filosofia), 4, 3-16.
- Evremov Nikolaj (2012 [1930-1937]), *Otkrovenie iskusstva* (La rivelazione dell’arte), otv. red. Ju. Lisakova, pod. teksta, stat’i K. P’eralli, Sankt-Peterburg, Mir’.
- Ivanov Vladislav (2019), “Perepiska B. V. Kazanskogo i Vs. È. Mejerchol’d (1910-1933)” (Corrispondenza di B. V. Kazanskij e Vs. E. Mejerchol’d), in Id. (red.), *Mnemosina. Dokumenty i fakty iz istorii otečestvennogo teatra XX veka* (Mnemosine. Documenti e fatti dalla storia del XX secolo del teatro patrio), vyp. 7, Moskva, Indrik, 47-92.
- (2020), “Letters from Boris Kazansky to Nikolay Evreinov (1925-1928): Publication, Introductory Article and Comments”, *Slavica Tergestina*, 25, 2, 86-124.
- Karatygin Pëtr (1928-1929), *Zapiski* (Note), novoe izd. po rukopisi pod red. B. Kazanskogo, T. 1-2, Leningrad, Academia.
- Kašma-Evremova Anna (1964), *N. N. Evreinov v mirovom teatre XX veka* (N. N. Evremov nel contesto del teatro internazionale del XX secolo), Pariž, Les Editeurs Réunis.
- Kazanskij Boris (1922a), “Novatory teatra” (Gli innovatori del teatro), *Zapiski Peredvižnogo teatra* (Note del teatro degli Ambulanti), 34, 17 oktjabrja, 1-2.
- (1922b), “Faktura v teatre” (La struttura nel teatro), *Zapiski Peredvižnogo teatra* (Note del teatro degli Ambulanti), 39, 20 nojabrja, 2.
- (1922c), “‘Teatral’nye bolezni’” (Malattie teatrali), *Zapiski Peredvižnogo teatra* (Note del teatro degli Ambulanti), 43, 19 dekabrja, 2-3.
- (1922d), “V. Vol’kenštejn. Stanislavskij. Izd. ‘Šipovnik’. M. 1922 g., str. 90” (recenzija), *Zapiski Peredvižnogo teatra* (Note del teatro degli Ambulanti), 44, 26 dekabrja, 5.
- (1923a), “Obrjadnost’ i teatr” (Ritualità e teatro), *Zapiski Peredvižnogo teatra* (Note del teatro degli Ambulanti), 47, 23 janvarja, 2-3.
- (1923b), “Chlebnikov v postanovke Tatlina” (Chlebnikov messo in scena da Tatlin), *Zapiski Peredvižnogo teatra* (Note del teatro degli Ambulanti), 58, 5 ijunja, 5.
- (1923c), “‘Gorod’. Sbornik pervyj. Ptr. 1923. Str. 112” (recenzija) (‘La città’. Volume I. Pietrogrado. 1923. Pp. 112 [recensione]), *Zapiski Peredvižnogo teatra* (Note del teatro degli Ambulanti), 58, 5 ijunja, 8.
- (1924), “N. N. Evreinov. Azazel’ i Dionis (O proischoždenii sceny v svjazi s začatkami dramy u semitov)” (N.N. Evreinov. Azazel e Dioniso [Le origini della scena in relazione agli inizi del dramma presso i semiti]), *Sovremennik. Literaturno-chudožestvennyj žurnal* (Il Contemporaneo. Rivista letteraria e d’arte), 2, 305-306.
- (1925), *Metod teatra (Analiz sistemy N.N. Evreinova)* (Il metodo teatrale [Analisi del sistema di N. N. Evremov]), Leningrad, Academia.
- Kazanskij Boris, Kuprijanov N. (1923), “Teatral’no-issledovatel’skaja studija (S. Radlova)” (Lo studio teatrale e di ricerca [di S. Radlov]), *Zapiski Peredvižnogo teatra* (Note del teatro degli Ambulanti), 48, 29 janvarja, 4-6.

- Krèg Gordon (1922), "Pis'mo k Èllen Terri ot eë syna" (Lettera a Ellen Terry da suo figlio), *perevod B. Kazanskogo, Zapiski Peredvižnogo teatra* (Note del teatro degli Ambulanti), 33, 8 oktjabrja, 2-3.
- Larocca Giuseppina (2018), "Il paradigma dell'antico. Lev Pumpjanskij e la classicità", *Studi Slavistici*, 15, 1, 165-182.
- (2019), "L'Antichità di Tadeusz Zieliński", in M. C. Bragone, M. Bidovec (a cura di), *Il mondo slavo e l'Europa*, Firenze, Firenze University Press, 187-197.
- Malcovati Fausto (1986), "The Myth of the Suffering God and the Birth of Greek Tragedy in Ivanov's Dramatic Theory", in K. L. Jackson, L. Nelson (eds), *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*, New Haven, Yale Center for International and area studies, 290-292.
- Novikov Michail, Perfilova Tat'jana (2009), "F.F. Zelinskij i ideja slavjanskogo vozroždenija" (F. F. Zelinskij e l'idea del rinascimento slavo), *Izvestija VGPU*, 37, 3, 107-116.
- Pieralli Claudia (2015), *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov tra teatralità e 'poetica della rivelazione'*, Firenze, Firenze University Press.
- Rossomachin Andrej (2023), "Zabytyj otklik na tatlinovskuju postanovku Zangezi (Antikonstruktivistiskaja recenzija opozavovca Borisa Kazanskogo) (Un giudizio dimenticato sulla messa in scena di Tatlin di Zangezi [la recensione anticonstruttivista del membro di OPOJaZ Boris Kazanskij]), *Russian Literature*, 135-137, 155-173.
- Rumanovskaja Elena (2022), "E. L. Švarc i Teatr novoj dramy v Petrograde (1922-1923)" (E. L. Švarc e il Teatr novoj dramy a Pietrogrado [1922-1923]), in *Pečat' i slovo Sankt-Peterburga. Peterburgskie čtenija 2022* (La stampa e la parola di San Pietroburgo. Letture pietroburghesi 2022), Sankt-Peterburg, SPbGUPTD, 77-81.
- Ryženkov Vitalij (2013), *Nikolaj Evreinov v kul'turnoj žizni Rossii i Zarubež'ja* (Nikolaj Evreinov nella vita culturale russa e d'oltreconfine), Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin.
- Sal'man Marina (2018), "O Sergej Radlove i Osipe Mandel'stame (Po archivnym istočnikam)" (Su Sergej Radlov e Osip Mandel'stam [Sulla base di materiali di archivio]), *Slavica Revalensia*, 5, 133-208.
- Sazonova Valentina (2015), "V. È. Mejerchol'd i ego teatral'noe nasledie" (V. E. Mejerchol'd e la sua eredità teatrale), *Vestnik TGU* (Il messaggero della TGU), 1, 1, 81-90.
- Simeokaja Julija (2008), *Tri obraza Nicše v russkoj kul'ture* (Tre immagini di Nietzsche nella cultura russa), Moskva, Institut filosofii RAN.
- Simi Stefania, Albanese Noemi (2023), "Boris Kazanskij: retorica e poetica del discorso di Lenin", *Enthymema*, 34, 1-49.
- Sirotkina Irina (2015), "'T'fu, čërt, opjat' oni tut pljašut.' Plastika, ritmika i muzykal'noe dviženie v Institute živogo slova" ('Pfui, diavolo, sono di nuovo qui a danzare'. Plastica, ritmica e movimento musicale nell'Institut živogo slova), in V. Feščenko (otv. red.), *Živoe slovo: logos – golos – dviženie – žest* (La parola viva: logos - voce - movimento - gesto), Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 115-127.
- Trubočkin Dmitrij (2024), "Mejerchol'd i antičnost'" (Mejerchol'd e l'antichità), *Teatr. Živopis'. Kino. Muzyka* (Teatro. Pittura. Cinema. Musica), 3, 95-105.
- Volkov Nikolaj (1929a), *Mejerchol'd. Tom I: 1874-1908* (Mejerchol'd. Tomo I: 1874-1908), Moskva-Leningrad, Academia.
- (1929b), *Mejerchol'd. Tom II: 1908-1917* (Mejerchol'd. Tomo II: 1908-1917), Moskva-Leningrad, Academia.
- Vostrova Galina (2012), "U istokov teatral'noj antropologii: N. N. Evreinov" (Alle fonti dell'antropologia teatrale: N. N. Evreinov), *Znanie. Ponimanie. Umenie* (Conoscenza. Comprensione. Abilità), 4, 185-192.