

Emilio Mari
Sapienza Università di Roma

Un finale per *Terre dissodate*:
(ri)scritture sceniche del romanzo kolchoziano

Abstract

The aim of this paper is to analyze the practices of theatrical adaptation of Mikhail Sholokhov's *Virgin Soil Upturned* in the context of the rapidly changing Soviet politics and aesthetics of the early 1930s. Despite being acclaimed by the government as a model of the new Party-oriented peasant literature produced by professional writers, the novel perhaps scored its biggest success in peripheral amateur and spontaneous theaters, whose distance from Moscow could still grant them a certain level of autonomy from the emerging canon of Socialist Realism. Especially if considered in the framework of the theoretical debates of literary journals, these plays show how, even after the Great Turn of 1929, Soviet theatres continued to be a social laboratory where propaganda discourse and popular taste, high and low genres mixed heterogeneously, before the totalitarian art paradigm would eventually prevail.

1. *Introduzione: sistemi di segni e sistemi di gusto*

Il modo di comprendere dei contadini è radicalmente diverso da quello delle masse cittadine. Si è visto, per esempio, che il pubblico rurale non è in grado di cogliere due serie di fatti simultanee [...]. Segue soltanto un'unica successione, che deve svolgersi cronologicamente davanti a esso, esattamente come nelle immagini che venivano srotolate nei racconti dei cantastorie. [...] Perciò si pensa attualmente alla fondazione di un "Istituto per lo studio dello spettatore", in cui studiare sperimentalmente e teoricamente le reazioni del pubblico. (Benjamin 2012, 258-59)

Così, nel saggio *Zur Lage der russischen Filmkunst* (1927), Benjamin parlava di psicologia del popolo cinquant'anni prima che Bourdieu pubblicasse

la sua *Critique sociale du jugement*.¹ È con quest'ultimo lavoro che l'annoso dibattito sulla scelta dei prodotti culturali da parte delle masse – perché la classe operaia preferisse, nonostante tutto, Chaplin a Chopin – avrebbe trovato fondamento scientifico. Nell'URSS di fine anni Venti, scopriva Benjamin visitandone capitale e province, simili esperimenti erano condotti in modo più artigianale ma altrettanto efficace. Si pensi al fondatore della comune “Majskoe utro” Adrian Toporov, il cui metodo pedagogico era basato sulle reazioni a caldo dei contadini alla lettura dei classici e dei contemporanei;² oppure ai questionari di valutazione (*ankety*) sottoposti ai lavoratori di fabbrica in coincidenza con l'uscita di un'opera presso le edizioni di Stato;³ o ancora alle migliaia di lettere, d'ammirazione o d'accusa, indirizzate agli scrittori da vastissime schiere di lettori-critici militanti appena alfabetizzati.⁴ Tali testimonianze, rilette all'indomani della caduta dell'URSS attraverso la lente del revisionismo storiografico,⁵ hanno contribuito a indebolire quel paradigma totalitario che concepiva il subalterno solo in termini passivi, avvalorando al contrario l'ipotesi che l'arte di regime possa scaturire dal basso – come risultato della richiesta del pubblico e dell'imbarbarimento del gusto – almeno e più di quanto non possa essere imposta dall'alto.⁶

1 Cfr. Bourdieu 1983.

2 Dall'esperienza della comune fu tratto un importante volume (Toporov 1930), oltreché numerosi interventi sui periodici letterari dell'epoca.

3 Nel caso specifico di *Terre dissodate* un esperimento fu condotto nello storico stabilimento moscovita “Falce e martello” (Ečėistova, Lebedev, 1934).

4 Sempre per Šolochov si segnala la recente uscita presso la casa editrice dell'Istituto di letteratura mondiale Gor'kij (IMLI RAN) di una corposa raccolta di lettere dei lettori allo scrittore (Kornienko 2020).

5 Cfr., ad esempio, gli ormai classici Dobrenko 1997; Dobrenko 1999; Fitzpatrick 2000.

6 Nel 1934 Šolochov appuntava: “Il lettore di massa è salito in tribuna e ci ha assegnato una missione colossale, a cui sarà estremamente difficile adempiere nell'immediato. Ci ha comunicato che scriviamo male, che non lavoriamo abbastanza sulla lingua, che dalle nostre opere gli scrittori principianti non riescono a trarre insegnamento” (Kornienko 2020, 13).



Figg. 1-2. Ricerche sovietiche sul gusto del pubblico contadino.

Il tema stesso di questa ricerca,⁷ se rapportato al contesto sovietico, si presta a una riflessione condotta non tanto sul piano della creazione dell'opera letteraria quanto su quello del suo consumo: la trasposizione teatrale, per come fu intesa nell'URSS degli anni Venti e Trenta, fu infatti una forma di traduzione 'verticale' fra diverse sensibilità estetiche prima ancora che un esercizio di traduzione 'orizzontale' fra sistemi di segni comparabili (il romanzo e la scena).

Questa affermazione vale, sia pure in misura diversa, per tutte le espressioni del teatro russo rivoluzionario; ma è tanto più evidente se consideriamo l'oggetto specifico del nostro discorso, cioè il romanzo kolchoziano sulla collettivizzazione e le sue riduzioni sceniche. Prodotto tipico della Rivoluzione culturale staliniana, questo genere doveva costituire l'apice di una nuova letteratura contadina atta a celebrare la ricostruzione socialista delle campagne. Tale progetto, promosso dal governo attraverso le associazioni letterarie, si

⁷ Il presente articolo raccoglie, riordinandole, idee, indagini e conclusioni emerse nell'ambito del Progetto di Ricerca di Ateneo "Regia teatrale e romanzo. Aspetti metodologici, questioni storiografiche e analisi dello spettacolo" coordinato da Marta Marchetti (Sapienza Università di Roma).

sviluppo su due piani diversi: da un lato, in linea con le speranze di democratizzazione dei mestieri artistici al tempo ancora vive fra le masse, offrì il pretesto a centinaia di scrittori alle prime armi (o persino semplici contadini) per emanciparsi dalle retrovie e introdursi nel mondo letterario, con esiti spesso ben distanti dalle aspettative ideologiche dei committenti statali;⁸ dall'altro, come per lo stesso Šoločov e altri autori affermati e vicini al potere, rappresentò il terreno di sperimentazione di un nuovo canone di scrittura popolare (o meglio nazionalpopolare) corretta nello stile e nel contenuto, anticipatrice del metodo realsocialista.⁹

Terre dissodate, apparso sulla rivista *Novyj mir* nel 1932, è probabilmente l'esempio più compiuto di questa nuova concezione ossimorica di 'accademismo popolare', che avrebbe di lì a poco trovato legittimazione politica al I Congresso degli Scrittori Sovietici (1934). La pubblicazione del romanzo, salutata dalla stampa con grande fervore, segnò di fatto l'archiviazione dell'utopia low-brow – l'idea di una letteratura 'dal basso', uscita dal fondo delle campagne – e il ritorno a una più tradizionale concezione di creazione come attività professionale riservata a pochi eletti (dal Partito, naturalmente, prima che dalle Muse). Ciononostante, lontano da Mosca, il romanzo conobbe un destino ben diverso da quello assegnatogli dai funzionari del Cremlino e dal suo stesso autore. Calcando le scene dei teatri spontanei, rurali e provinciali negli anni 1932-1937, entro cui si muoverà la nostra riflessione, *Terre dissodate* fu oggetto di continui adattamenti alle esigenze concrete dei suoi fruitori, riscritture che possono dirci molto sulla pratica della trasposizione del romanzo nell'URSS degli anni Trenta, e in senso più ampio sui processi di negoziazione fra discorso di Stato e individuale, politiche estetiche e gusto popolare.

8 Sugli strati inferiori (*nizy*) della letteratura kolchoziana e, in generale, per una impostazione teorica del problema si rimanda a Mari 2020.

9 Già nel 1941, in uno dei primi studi filologici sul tema, si affermava la piena 'letterarietà' (*knižnost'*) della lingua di Šoločov, fondata sulla compresenza di elementi classici, di origine slavo-ecclesiastica, e lessemi popolari, tuttavia sempre filtrati attraverso la tradizione colta: "In *Terre dissodate* non si osservano tendenze morfologiche estranee alla lingua letteraria russa" (Sojfer 1941, 145). Su *Terre dissodate* come prototipo di romanzo realsocialista si veda anche l'articolo di Karl Radek apparso un anno dopo la pubblicazione del romanzo sul volume *La nostra opinione sulla letteratura*, redatto da funzionari politici del Partito (Radek 1933).

2. Šolochov e le grandi forme sulle piccole scene

È opinione diffusa fra gli storici della cultura sovietica che di teatro spontaneo (*samodejatel'nyj teatr*), dopo la svolta impressa da Stalin nel 1929, si possa parlare solo in termini convenzionali.¹⁰ Eppure, se è indubbio che a Mosca la campagna per la 'qualificazione tecnica' e la 'professionalità dell'attore' procedette di pari passo con il primo piano quinquennale, la ricezione di *Terre dissodate* sulle scene periferiche dimostra quanto la rete di organizzazioni locali (*me-stnye organizacii*) funzionò ancora a lungo da modello alternativo, là dove non apertamente opposto, a quello in fieri del realismo socialista. Meno soggetti al controllo del centro, i circoli drammatici consentirono infatti la sopravvivenza di una visione più autonomista della creazione artistica e, in generale, lo sviluppo di quelle che De Certeau (2001) avrebbe definito tattiche di resistenza, sia pur sottili o persino inconsapevoli, al sistema che si andava affermando. A riprova di tali tendenze si pone la varietà, per non dire contraddittorietà degli approcci alla questione del rapporto fra *samodejatel'nost'* e arte professionale (*profiskusstvo*), che animò il dibattito teatrale sovietico nei mesi precedenti alla comparsa del romanzo. Se ad esempio ai dirigenti del Narkompros era già chiaro alla fine del 1930 come la nascita di un teatro (e di una drammaturgia) autenticamente socialista non potesse prescindere da una rivalutazione dell'ars scenica – e i decreti *Sul miglioramento della qualità dei teatri* e *Sul ruolo e i compiti dell'arte spontanea* emanati a dicembre di quell'anno ne davano un primo inequivocabile segnale –, l'attività quotidiana nei circoli amatoriali indica quanto il divario fra teoria e pratica fosse ampio. Al Congresso pansovietico

10 Come rileva Vasil'eva (2014, 61), "l'introduzione del lessema *samodejatel'nost'* nella lingua ufficiale sovietica accelerò la perdita del suo significato romantico originario e la formazione di un legame semantico diretto con gli istituti di Stato operanti nel campo della cultura e del tempo libero. Sebbene l'omonimia *samodejatel'nost'* come pratica artistica e *samodejatel'nost'* come attivismo sociale permanga fino agli anni Sessanta, tale dinamica semantica mise in discussione la *samodejatel'nost'* come forma di vita quotidiana, connessa al 'nuovo *byt'* e alla cultura rivoluzionaria, sia sul piano linguistico che nella pratica sociale". Ben altra e più innocua sfumatura avrebbe in effetti assunto il concetto di arte spontanea a partire dal 1934 e in epoca tardo staliniana: privata della sua funzione di partecipazione attiva alla vita pubblica, così come del suo carattere alternativo e dissacratorio nei confronti dell'arte accademica, la *samodejatel'nost'* finì per tramutarsi nel suo opposto, ovvero in semplice dilettantismo (*ljubitel'stvo*).

degli operatori del teatro rurale, tenutosi nel maggio del 1931, la prospettiva di una subordinazione gerarchica delle compagnie spontanee a quelle professionali suscitò reazioni alquanto avverse. Come affermava rovesciando i termini della questione il delegato del CDISK,

È ora di smettere di considerare l'arte spontanea una produzione di seconda scelta, un surrogato dell'arte 'autentica'. Sebbene ufficialmente si affermi il contrario, tuttavia nella pratica tale opinione è largamente condivisa. L'arte spontanea è una forza creativa senza la quale il teatro professionale non può svilupparsi. Al contrario, quest'ultimo può costituire solo una parte della prima [...] Un esempio concreto di questo atteggiamento 'civilizzatore' è offerto dall'attività del Teatro Malyj presso la fabbrica "Falce e martello". Il teatro ha inviato laggiù un gruppo di attori famosi, i quali hanno iniziato a mettere in scena alcuni drammi di Ostrovskij, soffocando i movimenti agitprop che stavano formandosi nel frattempo in fabbrica. Invece di studiare le condizioni locali e di aiutare i collettivi del posto a combattere per la produzione industriale con mezzi artistici, il Teatro Malyj ha cercato di trasmettergli meccanicamente tutta la propria esperienza. (Imas 1931, 30-31)¹¹

A far da mediazione fra la volontà di autodeterminazione dei circoli e il richiamo all'ordine degli enti di governo furono le riviste teatrali, che tuttavia fino al 1934 non si espressero in modo univoco. *Derevenskij teatr*, l'organo di stampa della Casa Centrale dell'Arte Spontanea, condusse una politica conciliatoria che non si arrestò neanche dopo la ricostruzione dei suoi quadri, avvenuta nel febbraio del 1931 per volere del Narkompros. Nell'editoriale che avrebbe dovuto annunciare il nuovo corso della rivista – significativamente ribattezzata *Iskusstvo massam*¹² – si legge:

Che cosa significa lo slogan "Arte alle masse"? Da una parte significa mostrare alle immense masse di lavoratori le più grandi conquiste dell'arte professionale, dall'altra invece vuol dire

11 È significativo che gli atti del congresso, pubblicati nello stesso anno all'interno dell'opuscolo *Vie di sviluppo del teatro rurale*, ricevettero un'accoglienza estremamente ostile. Si riporta a titolo d'esempio un passo della recensione della rivista *Rabočij i teatr*: "Veprinskij ritiene che i teatri professionali debbano sorgere dai collettivi che nascono e crescono spontaneamente. È un'affermazione completamente priva di logica e di senso. L'autore non ha la benché minima idea dei compiti e delle vie di sviluppo dell'arte spontanea, né del complesso processo di maturazione e educazione del teatro professionale proletario". (*Vrednaja kniga o derevenskom teatre* 1932, 7)

12 Il nuovo nome "Arte alle masse", cioè destinata alle masse, riformulando in modo tanto sottile quanto arguto lo slogan della critica di sinistra "Iskusstvo v massy" ("Arte alle masse", cioè prodotta dalle masse), può leggersi di per sé come una concessione al paternalismo di Stato.

rendere l'arte accessibile alle masse, ovvero rendere queste masse non solo consumatrici, ma anche produttrici di opere d'arte. [...] Il Decreto del Narkompros del 9 dicembre 1930 ha segnato uno spartiacque nello sviluppo dell'arte spontanea. Fino ad oggi essa si è evoluta in modo caotico, praticamente senza alcun aiuto né controllo. Il Decreto è il primo documento ufficiale che ne riconosce l'importanza come fattore politico e predispone una serie di misure concrete in suo supporto. (Naš žurnal 1931, 7)

Poco più avanti, si poneva la questione del repertorio nei seguenti termini:

Non possiamo lamentarci della mancanza di materiale da mettere in scena nei teatri spontanei; il problema è che, il più delle volte, quantità e qualità non coincidono affatto. È per questa ragione che, insieme alla battaglia per il contenuto politico-ideologico del repertorio, riteniamo una nostra priorità batterci per la qualità. Dobbiamo porre fine una volta per tutte all'improvvisazione e al pressapochismo nell'ambito della drammaturgia rurale, alla cattiva abitudine di scrivere una pièce in due o tre giorni, per di più su temi di cui sia ha una visione a dir poco confusa. Bisogna smettere di guardare al repertorio per le campagne come a qualcosa che può essere prodotto con procedimenti più scadenti di quelli delle grandi pièce professionali, da 'artigiani' finiti in letteratura per puro caso.¹³ (Ibid.)

13 Tale consuetudine fu oggetto di scherno da parte dei grandi umoristi Il'f e Petrov in un breve feuilleton pubblicato a giugno del 1933 sulla *Komsomol'skaja pravda*, nel quale si immaginava la tipica ideazione di una raccolta di drammi kolchoziani. Vale la pena riportare il passo per intero: "Cari compagni Il'f e Petrov, vi alleghiamo il piano della raccolta *Primavera*, che uscirà in allegato alla rivista *L'arte spontanea*. Contiamo sulla vostra partecipazione. La campagna attende un repertorio di qualità. Un vostro riscontro è assolutamente necessario'. Nella stanza piombò il silenzio. Finalmente si mostrò in tutta la sua interezza il problema di una svolta netta verso le campagne, che giustamente attendono un repertorio di qualità. Già prendevano forma davanti agli occhi degli scrittori le immagini della loro futura attività. Sarebbero andati in un villaggio, avrebbero studiato i contadini, assistito alla brusca trasformazione della loro concezione del mondo, avrebbero riempito interi taccuini di materiali, si sarebbero insomma comportati come novelli Flaubert o Turgenev. E alla fine, dopo un anno o due, avrebbero completato l'opera e l'avrebbero inviata alla redazione della rivista. Ecco come gli autori immaginavano il loro percorso di acquisizione della tematica rurale. Tuttavia, la lettera allegata al piano della raccolta infranse in un colpo solo quel sogno meraviglioso. Si scoprì che non c'era bisogno di andare proprio da nessuna parte, che la letteratura non è affatto quella cosa difficile che si credeva, che Flaubert e Turgenev erano degli allocchi da vaudeville e che facevano esattamente il contrario di ciò che serviva; si scoprì, insomma, che era tutto infinitamente più facile. Per la costruzione di tutta questa letteratura kolchoziana si concedeva un tempo record: quindici giorni. Bisognava rassegnarsi, cacciarsi in quei limiti ristretti. La campagna attendeva, bisognava affrettarsi!". (Il'f e Petrov 1961, 254-55).

La fortuna di *Terre dissodate* sulle scene sovietiche si deve, specialmente nel caso dei circuiti periferici, anche a questa congiuntura: il romanzo si inserì in un quadro politico-culturale in rapido mutamento, prestandosi da un lato al progetto statale di un superamento delle piccole forme (*malye formy*) d'arte scenica in direzione del dramma socialista, dall'altro offrendo ai teatri contadini l'opportunità di raccontare la quotidianità e le grandi trasformazioni in atto attraverso codici espressivi la cui liceità non era stata ancora apertamente negata. Anche per questo fu possibile, per molti circoli locali, reinterpretare e tradurre il romanzo in un linguaggio scenico – e in senso lato in un linguaggio estetico – estraneo alle intenzioni dell'autore. Si potrebbe aggiungere che la struttura stessa di *Terre dissodate* – che nel 1932, curiosamente in linea con la mutevolezza del suo tempo, si presentava al lettore con un finale ancora aperto – implicava la sfida della riscrittura. Come notò subito un cronista di *Teatr i dramaturgija*,

Al giorno d'oggi esistono già diversi adattamenti scenici di *Terre dissodate* di Šoločov. La situazione dei teatri è piuttosto curiosa: il romanzo è ancora da finire, il seguito dell'intreccio è ignoto agli autori delle riduzioni, eppure la forma drammatica richiede un'azione compiuta e conclusa. Perciò ciascun autore 'escogita' il finale al posto di Šoločov. (Bačelis 1933, 18)

E in effetti non ci volle molto, almeno a giudicare dalle riviste teatrali, perché la questione della trasposizione si tramutasse in una riflessione, pur confusa e a tratti ingenua, sulla paternità dell'opera. La decisione di Šoločov di rivolgersi al Teatro-Studio di Simonov (TSS) per elaborare una riduzione ufficiale e autorizzata del romanzo da riprodurre fedelmente sulle scene periferiche suscitò un acceso dibattito pubblico, che coinvolse l'autore e le associazioni proletarie. Le ragioni del malcontento di queste ultime si possono riassumere così: riallacciandosi alla tradizione accademica dell'*inscenirovka* romanzesca avviata negli anni Dieci dal MChAT (Mari 2021), attorno al quale lo stesso Simonov aveva orbitato (Lenzi 2012), il TSS allestì uno spettacolo testo-centrico, troppo lungo per il pubblico di massa (40 scene) e farraginoso nell'insieme.¹⁴ Il Consiglio dei sindacati di

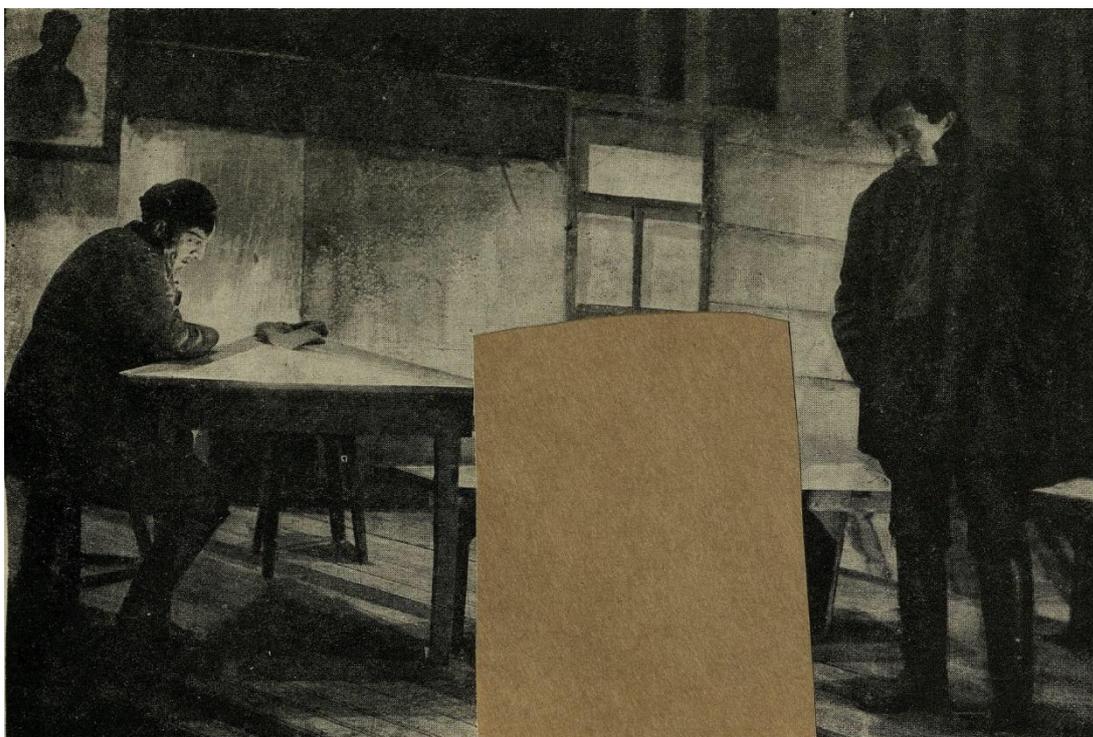
14 La pièce, firmata dal drammaturgo e romanziere Nikolaj Krašeninnikov, apparve nel 1934 in appendice alla rivista *Kolchoznyj teatr*. La sua aspirazione normativa è comprovata dalle note di Simonov e dalle precise indicazioni scenografiche che corredano il testo "in-

Leningrado, allora responsabile del coordinamento dei teatri spontanei alloggiati nei club operai, diffuse una circolare che invocava alla libertà di scelta e interpretazione del testo, evidenziando i limiti della versione del TSS:

[...] non v'è una frase del romanzo, fatta eccezione per gli episodi con Marina, che non sia stata inclusa nella trasposizione. Persino i titoli delle scene ricalcano i capitoli del romanzo. Di 'nuovo' e 'originale' nella versione di Krašeninnikov v'è solo il finale: un corteo che intona l'*Internazionale*. ('Sam u sebja pod stražej' [Monopolizirovannyj Šolochov] 1933, 15)

Šolochov, con una lettera aperta apparsa sulla *Literaturnaja gazeta* (Šolochov 1933), assecondò le istanze dei sindacati, revocando l'esclusiva accordata al TSS e spianando di fatto la strada alla diffusione di *Terre dissodate* nei teatri spontanei. Tra le riduzioni conservate – e le moltissime altre di cui non è rimasta traccia scritta (e purtroppo ricostruibili dalle fonti iconografiche) – ve ne sono alcune che testimoniano in modo puntuale i processi di 'volgarizzazione' (cioè traduzione 'verticale' fra dislivelli socio-culturali) che interessarono il romanzo nei primissimi anni della sua storia editoriale: dalla pièce in quattro quadri *Zveri* (Bestie) firmata dal drammaturgo esordiente Miron Chardin e incentrata a mo' di racconto brigantesco sui soli antagonisti (Chardin 1934), ai diversi adattamenti per il teatro di figura (Romm 1934) basati sul tradizionale spettacolo di Petruška riletto in chiave agit-prop. In altri casi, come nel monologo dattiloscritto dell'umorista Boris Timofeev *Ded Šukar*. *Estradnij rasskaz po romanu M. Šokolova 'Podnjataja celina'* (Nonno Šukar'. Racconto per il varietà tratto dal romanzo di M. Šokolov 'Terre dissodate'), si puntava a valorizzare (se non estremizzare) le componenti comico-farsesche della narrazione.

dirizzate ai registi e agli attori dei teatri spontanei nei kolchoz". Altrettanto curiosa la raccomandazione ai direttori dei circoli spontanei di "leggere il romanzo prima di metterlo in scena" e di "inviare alla redazione un resoconto dettagliato dell'allestimento dello spettacolo e delle reazioni degli spettatori, con allegate fotografie", che chiosa il volume. (Podnjataja celina 1934, 54)





Figg. 3-6. *Terre dissodate* sulle scene periferiche (Teatro Drammatico di Gor'kij, regia di S. Vinogradov; Teatro cittadino di Smolensk, regia di Z. Slavjanova; Teatro di burattini di E. Demmeni, riduzione di G. Tarasov)

L'accoglienza di queste riduzioni è altrettanto indicativa: sebbene grazie ad esse il romanzo conquistasse platee sempre più variegata, la stampa di Partito sottolineava l'inadeguatezza degli spettacoli rurali, accostandoli ora alle recenti sperimentazioni dell'avanguardia formalista nel campo del teatro di massa, ora alle passate tradizioni del dramma popolare (*narodnaja drama*), ora all'“immaginazione melodrammatica” della letteratura di boulevard (*bul'varnaja literatura*) pre-rivoluzionaria.¹⁵ Questi gli epiteti più frequenti: *schematičnost'* (schematismo), *uslovnost'* (convenzionalità), *grotesk* (grottesco), *masočnost'* (stilizzazione, stereotipizzazione), *karrikaturnost'* (caricaturalità), *komičnost'* (comicità buffonesca), *šumnost'* (chiassosità), *lubočnost'* (primitivismo), *oblegčėnnost'* (semplificazione), *ljubitel'sčina* (dilettantismo), *patetičnost'* (patetismo), *vzvolnovannost'* (emozionalismo), *poverchnost'* (superficialità), *sezonnost'* (vacuità, frivolezza),¹⁶ *nedogovorėnnost'* (involutezza espressiva). Non è difficile, certo, intravedere dietro simili posizioni la connaturata diffidenza dei *Kulturträger* bolscevichi verso l'arte contadina, da cui non erano esenti neanche i più convinti sostenitori della *samodejatel'nost'*. Platon Keržencev, nel suo *Tvorčeskij teatr* (Il teatro creativo), pur di negare ogni pretesa di autonomia creativa e organizzativa dei villaggi da Mosca, preferì ricondurre le espressioni autoctone dei primi a un concetto piuttosto vago di gusto *middlebrow*: “Nessuno vorrà sostenere che una tale cultura [contadina] esista. Dal punto di vista culturale, il teatro contadino sarà quasi sempre il tipico teatro piccoloborghese” (Keržencev 1979, 120). D'altro canto, a ben guardare, le difficoltà (vere o presunte) delle compagnie spontanee nell'approcciarsi alla forma romanzesca derivavano non solo dal persistere di un'estetica popolare immune ai colpi della Rivoluzione culturale, bensì anche dall'indecisione e dai continui dietrofront ideologici degli stessi funzionari teatrali

15 Sul concetto di immaginazione melodrammatica si rimanda al classico: Brooks 1985.

16 Il termine *sezonnost'* (letteralmente ‘stagionalità’) era all'epoca impiegato in senso dispregiativo per indicare il contenuto più leggero e disimpegnato degli spettacoli estivi pre-rivoluzionari: “Quando i teatri erano frequentati da borghesi benestanti, il cambiamento stagionale del carattere e persino dell'essenza delle attività sceniche era un fenomeno del tutto naturale. Ora, rivolgendoci unicamente allo spettatore operaio e avendo posto come obiettivo del secondo piano quinquennale il funzionamento dei teatri tutto l'anno, l'ipotesi di un abbassamento della qualità degli spettacoli estivi non è più ammissibile”. (Protiv letnich nastroenij 1932, 1)

del Partito. Ancora nel 1929, nonostante le spinte dall'alto al rinnovamento del repertorio in senso letterario,¹⁷ *Derevenskij teatr* esortava i circoli dilettantistici a “semplificare le pièce complesse” ricorrendo a una tecnica, quella dell'*uproščenie*, già elaborata in epoca pre-rivoluzionaria all'interno della Casa di Polenov (allora Sezione per l'assistenza ai teatri rurali e di fabbrica).¹⁸ Allo stesso modo, nel 1930 la rivista diffondeva una serie di materiali istruttivi per la scrittura di piccole forme drammaturgiche, invitando le compagnie al riuso creativo non solo di temi folklorici, ma persino dei procedimenti del *café-chantant* cittadino:

Sono gli autori locali, meglio degli scrittori professionisti, a conoscere i temi più appropriati per il pubblico contadino. [...] La semplicità e la flessibilità delle piccole forme le rendono adatte a rappresentare la realtà di uno specifico villaggio, *sovchoz* o *kolchoz*. [...] I materiali qui proposti serviranno dunque da supporto agli scrittori principianti nell'acquisizione delle tecniche di composizione delle piccole forme. Intendiamo con esse, in base alla loro origine:

- 1) Forme del varietà: racconto popolare (*raïk*), monologo, dialogo, scenetta, canzone, stornello (*častuška*), versetti (*kuplety*).
- 2) Forme di club: giornale vivente, relazione sceneggiata, montaggio letterario.
- 3) Piccole forme teatrali: vaudeville, operetta, rassegna. (Borodin, Dolen 1930, 12)

Non sorprende allora, in questo scenario, che le stesse tendenze si riscontrino in quegli anni, seppur in modo meno evidente, nei teatri spontanei di Mosca e Leningrado. Rievocando una discussa messinscena del 1936 degli *Aristocratici* di Pogodin in cui “the criminals were portrayed as romantic, tragic figures. By contrast, their secret police overseers, the intended heroes of the

17 Pur esagerandone la portata e anticipandone i tempi, Maria Di Giulio rilevava un processo di ricostruzione del teatro rivoluzionario effettivamente in corso: “il rifiuto del professionalismo, che per un decennio aveva costituito uno degli elementi basilari della pratica teatrale spontanea, viene considerato, nel maggio del 1927, un aspetto pericoloso e contrario all'ideologia marxista. L'EChK, quale portavoce e diffusore di tali principi, viene definitivamente privato della sua piattaforma ideologica che rappresentava la base trainante e la fonte creativa di tutto il teatro spontaneo” (Di Giulio 1985, 56). Si può aggiungere, come si è affermato a più riprese in questa sede, che grandi e piccoli centri non risposero affatto all'unisono alle direttive del Partito.

18 I materiali della Sezione (principalmente ritagli di giornale e altri documenti attestanti le attività da essa condotte nelle fabbriche e nei villaggi) sono oggi conservati presso l'Archivio del Museo Statale Centrale A. A. Bachrušin, f. 514.

piece, looked wooden and unconvincing”, Lynn Mally concludeva: “Although the director meekly denied any illicit intentions, amateur performances still permitted subversive interpretations” (2000, 16). Non diversamente tre anni prima, quando *Terre dissodate* approdò sulle scene leningradesi del LO-SPS (Teatro del consiglio regionale dei sindacati), le critiche furono tali da costringere il regista (nonché autore della riduzione in atto unico del romanzo)¹⁹ Aleksandr Viner all’autocritica pubblica (Viner 1933a) e a un radicale ripensamento dello spettacolo, di cui fu allestita in gran fretta una seconda versione. È sufficiente riportarne alcuni passi per intuire quanto politiche e pratiche teatrali fossero, a pochi mesi dall’apertura del I Congresso degli Scrittori Sovietici, tutt’altro che allineate:

L’ingenuità e lo schematicismo della trasposizione di Viner hanno fatto sì che nella pièce si conservassero i nomi degli eroi, le loro singole azioni e battute, ma restassero invece nascoste le molle che fanno scattare l’azione. Le immagini del romanzo hanno perduto la loro forza e intensità. Conservando l’intreccio, il teatro ne ha eliminato la motivazione. (Kirillov 1934, 3)

Šukar’ in particolare è reso in modo primitivo, come un qualunque “vecchietto” da vaudeville. Il teatro non ha percepito le note tragiche nei suoi racconti divertenti e al contempo tristi, nei quali si riflette la schiavitù dell’esistenza prerivoluzionaria e la mentalità oppressa del povero contadino. [...] Il forzato psicologismo nella rappresentazione dei kulaki si mescola all’eccentricità buffonesca di Šukar’. Si osserva inoltre una certa ricerca del facile effetto. Basti pensare alla scena dell’assassinio di Choprov, accompagnata dalla melodia della fisarmonica. L’azione tragica degrada così in artificioso melodramma. (Golubov 1934, 4)

C’è da augurarsi che il Teatro del LPSPS festeggi il decennale di attività con una nuova spinta creativa, cercando di ampliare i generi e le tematiche e di portare i propri lavori a un livello professionale, avvicinandoli allo stile autentico del realismo socialista. (Verchovskij 1935, 25)

19 Il testo della pièce fu stampato l’anno dopo ed è consultabile per intero (Viner 1935).



Fig. 7-8 – *Terre dissodate* al Teatro del LPSPS, regia di A. Viner

3. *Dal gusto popolare allo stile nazionalpopolare: conclusione*

Si è visto dunque come la fortuna scenica di *Terre dissodate*, perlomeno negli anni 1932-34 ma in parte anche dopo, creò il terreno per il confronto e la negoziazione fra visioni alternative o meglio contrapposte di teatro: laddove le compagnie spontanee ‘articolano’ il testo secondo le capacità tecniche degli attori dilettanti e la sensibilità del pubblico locale, spingendosi spesso oltre il confine (piuttosto labile) fra ortodossia e deviazionismo, il governo tentò al contrario di sfruttarne le potenzialità normative nell’ottica di una revisione delle attività

dei circoli su basi drammaturgiche e professionali. Tale processo subì una brusca accelerazione in seguito al Congresso del 1934, quando nella retorica ufficiale e nelle arti sovietiche la categoria del popolare, e con essa quel richiamo all'autonomia espressiva e all'attivismo delle masse che aveva costituito la linfa vitale dell'arte spontanea, cedette il passo allo stile nazionalpopolare (o, avvalendosi della celebre definizione di Milan Kundera, al *Kitsch* totalitario). La ricostruzione partì ancora una volta dalle riviste teatrali, chiamate al non facile compito di tramutare l'astrazione del metodo realsocialista in prassi scenica. È significativamente in quell'anno 1934 che *Samodejatel'noe iskusstvo*, tribuna dei circoli dilettantistici impegnati nei villaggi, fu rinominata *Kolchoznyj teatr* e reindirizzata negli intenti e nei metodi di lavoro. Né è casuale che alla sua direzione fu posto ora un letterato di mestiere, Fëdor Panfërov, il quale affermava:

Sulle scene rurali imperversa ovunque la paccottiglia [nell'originale *chaltura*, cioè opere di terz'ordine]. Certi scribacchini, convinti di adattare le pièce alla "mentalità primitiva" dei contadini, le riempiono di volgari sdolcinatezze, del tutto ignari del fatto che i nostri spettatori, pur se spesso analfabeti, sono perfettamente capaci di distinguere il buono dal cattivo gusto. Certamente una kolchoziana semianalfabeta non sarà nelle condizioni di accostarsi alla lettura di un romanzo, di un raccolto lungo, ma di certo è in grado di recepire uno spettacolo teatrale e si emozionerà solo se questo è di qualità. (Panfërov 1934, 2)

Ancor meno velate le critiche del vice-direttore Leonid Subbotin, indirizzate agli organi della *samodejatel'nost'* e all'intero sistema teatrale da essa ispirato:

I circoli spontanei non possiedono ancora le capacità e l'esperienza necessarie a correggere i difetti delle pièce e a migliorarne la qualità [...] La responsabilità è di molti: in parte dei nostri più illustri drammaturghi, incuranti dei problemi del teatro rurale; ma soprattutto dell'ente centrale per l'arte spontanea dei villaggi, il CDISK, che avrebbe dovuto battersi per un repertorio di qualità e impedire, invece di sostenere, la diffusione di pièce scadenti. Non sono esenti da colpe neanche gli stessi circoli, i loro direttori, e persino il pubblico dei villaggi". (Subbotin 1934a, 3)²⁰

20 Aggiungeva Subbotin in merito al CDISK: "In tutti questi anni non è riuscito a superare quell'idea populista e aristocratica di arte contadina come arte di seconda scelta, che era stata propria della Casa di Polenov in epoca pre-rivoluzionaria. Ancora al Congresso degli operatori del teatro rurale del 1931 il CDISK opponeva il teatro spontaneo a quello professionale, negando il fatto che il primo dovesse apprendere i metodi del secondo. Al contrario, ha continuato come prima a coinvolgere nella stesura del repertorio scrittori di secondo e terz'ordine, pubblicando opere di infimo valore artistico e persino politamente pericolose". (Subbotin 1934b, 30-31)

Al di là della divergenza (solo apparente) delle visioni sul ruolo del pubblico, tali testimonianze illustrano come nel discorso di propaganda si stesse progressivamente consolidando un'opposizione manichea: da un lato la *ljubitel'sčina* delle forme espressive autonome o non allineate, dall'altro l'impegno del Partito per riaffermare il valore e la *čistota* del linguaggio artistico. Cosa poi precisamente Panfërov, Subbotin e i funzionari del Narkompros intendessero per "qualità" e "purezza" lo si può dedurre dai numeri successivi della rivista.²¹ Se il repertorio dei teatri spontanei, come è stato ampiamente dimostrato (Di Giulio 1985, 56-57; Mally 2000, 195-96), si caratterizza sempre più in quegli anni per la riabilitazione dei classici della drammaturgia nazionale – da Gogol' a Čechov, passando naturalmente per Ostrovskij (Puškin 1935; Kulik 1935) – le testate di *Kolchoznyj teatr* ricalcano le parole d'ordine del Partito: *Kolchoznoj derevne – bol'soe iskusstvo* (Portiamo la grande arte nei villaggi kolchoziani). È proprio dalla spinta alla normalizzazione dell'arte sovietica che trae origine, a partire dal 1934, la rete dei Teatri kolchoziani-sovchoziani (*Kolchozno-sovchoznye teatry*):

Per decisione del Partito e del governo, considerato il desiderio dei contadini kolchoziani di accedere alla vera, grande arte, il Narkompros ha già fondato in tutta l'URSS più di 80 teatri kolchoziani-sovchoziani itineranti professionali. Per garantire la qualità degli spettacoli, i migliori teatri di Mosca hanno avviato un'opera di supervisione su questi

21 Il concetto di *čistota* (purezza) è una chiave di lettura utile a chiarire i presupposti teorici della svolta realsocialista, ovvero l'abbandono dell'approccio 'dal basso' ai processi creativi, che aveva caratterizzato la cultura bolscevica fino al primo piano quinquennale, e il recupero di una visione sostanzialmente elitistica dell'arte, sebbene celata sotto la formula (elusiva) del nazionalpopolare. In termini specificamente scenici ciò significò una degradazione del pubblico da soggetto attivo e protagonista del fatto teatrale a spettatore passivo, reso quasi infantile, di una rappresentazione dall'intento pedagogico e dall'incedere catartico (ricordiamo le affermazioni di Panfërov sulla necessità di "emozionare il pubblico" riportate poc'anzi). È importante notare, ai fini del nostro discorso, che il teatro kolchoziano servì al governo da banco di prova per questo processo di infantilizzazione del fruitore dell'opera, in seguito applicato anche alla letteratura (Dobrenko definirà quella realsocialista una "letteratura adulta per bambini"). Così leggiamo nell'articolo del 1935 *O čistote' spektaklja* (Sulla purezza dello spettacolo): "Quando chiesero a Stanislavskij come si dovesse recitare nel teatro per bambini, egli rispose 'Esattamente come nel teatro per adulti, solo in modo più pulito, più puro'. Questa affermazione si addice perfettamente al teatro kolchoziano: lo spettatore contadino è ingenuo, semplice, crede a tutto ciò che gli viene mostrato". (Valerin 1935, 16)

teatri. I grandi maestri della regia moscoviti sono stati inviati nei teatri kolchoziani-sovchoziani per trasmettere ai villaggi tutta l'esperienza dell'arte professionale. (Subbotin 1934c, 1-2)

In tale cornice anche *Terre dissodate* conobbe un rinnovato successo, stavolta più duraturo, e una seconda fase di ricezione. Che il romanzo si prestasse a modello di accademismo popolare (o meglio nazionalpopolare) realsocialista fu subito chiaro, tantoché già alla fine del 1934 N. Aleksandrov poteva annunciare che “[...] la teoria sull'impreparazione del pubblico kolchoziano a recepire le forme d'arte più elevate è stata sconfessata dalla pratica. I contadini sovietici esigono i migliori esempi della drammaturgia classica e contemporanea. Un enorme successo riscuote in particolare *Terre dissodate* di Šolochov, oggi l'opera più rappresentata nei teatri kolchoziani-sovchoziani” (Aleksandrov 1934, 12). Tuttavia, ben altro carattere avrebbero assunto tali spettacoli rispetto a quelli spontanei. Come si evince dalle fonti pubblicistiche successive al 1935, furono tre i capisaldi della riforma delle scene periferiche: al declassamento del pubblico da produttore a consumatore di cui si è già detto, si affiancò prima la riqualificazione del lavoro dell'attore (inteso ora in senso stanislavskijano)²² e poi un richiamo sempre più insistente all'autorità del testo.²³ Così a ottobre di quell'anno *Rabočij i teatr* definiva sardonicamente *Terre dissodate* del Kolchoztram (Teatro kolchoziano della gioventù operaia), diretto erede della tradizione spontanea,²⁴ un “tentativo di ‘superare’ Šolochov” (Kubanskij 1935, 7). Il dato è significativo, se consideriamo che appena due anni prima, protestando a gran voce

22 Nel 1935, ad esempio, *Kolchoznyj teatr* pubblicava alcuni estratti da *La mia vita nell'arte* nell'intento di fornire agli operatori dei Teatri kolchoziani-sovchoziani “istruzioni concrete e basate sull'esperienza su come ci si deve approcciare alla nostra professione”. (Gorčakov 1935, 7)

23 In aperta rottura, quindi, con la tradizione del genere dell'*inscenirovka* romanzesca, portata avanti fin dai tempi pre-rivoluzionari da una fitta schiera di aspiranti scrittori dei ceti medi o inferiori: “up-and-coming authors who were appropriating cultural heritage, simplifying its contents, privileging its most immediate meanings, and showing very little respect for what Walter Benjamin would have called the aura (uniqueness) of a work of art”. (Mari 2021, 57)

24 Sulla posizione liminare del TRAM di Leningrado (e dei suoi epigoni provinciali) nella dialettica diletterismo/professionismo teatrale si veda Molly 2000, 109-45.

contro il monopolio assegnato da Šoločov al TSS di Simonov, la redazione aveva sostenuto che il “destino del romanzo non è un affare dell’autore ma un affare pubblico” (“Sam u sebja pod stražej” [Monopolizirovannyj Šolochov] 1933, 15). Lo stesso Šoločov mostrò non poco interesse a ristabilire la paternità dell’opera. Prima cedendo nuovamente alle lusinghe del TSS, che gli commissionò una pièce originale basata sull’intreccio di *Terre dissodate*, rimasta però incompiuta.²⁵ E infine impegnandosi in prima persona nel progetto che avrebbe dovuto suggellare l’ingresso del romanzo nell’empireo realsocialista: la trasposizione operistica di Dzeržinskij, andata in scena al Bol’šoj e poi al Malyj nell’autunno del 1937. Non occorre addentrarci nella vicenda che assicurò al compositore le grazie di Stalin, ben analizzata da M. Frolova-Walker (2006) nel contesto del processo di costruzione dell’opera ‘nazionale’ sovietica. Vale però la pena di aggiungere qualche considerazione, ai fini e alla fine del nostro discorso. I materiali preparatori alla messinscena mostrano con quanto zelo Dzeržinskij, già incaricato due anni prima di musicare *Il placido Don*, si ripropose di trasmettere lo ‘spirito del luogo’, intraprendendo un lungo viaggio per osservare con piglio stanislavskijano la realtà delle campagne collettivizzate. Eppure, nonostante il pathos documentario, l’effetto della rappresentazione sarà quanto mai vignettistico: il ricorso alla nuova canzone di massa (*massovaja pesnja*) anziché alle tradizioni cosacche – emblematico di quello slittamento consapevole dalla *pesnja* alla *pesennost’* (o dal *fol’klor* alla *fol’klornost’*) di cui parlava H. Günther (2000, 385) – i costumi e le danze da oleografia, e il finale che oggi definiremmo un perfetto esempio di nazionalbolscevismo: i sabotatori del kolchoz vengono messi a tacere, mentre un *tableau vivant* di contadini intona “Combatteremo con tutte le forze per la nostra patria felice / affinché fiorisca spaventando il nemico / affinché cresca e conquisti la vittoria” (Podnjataja celina 1937, 41). Siamo dunque ormai lontani dall’*Internazionale* dei teatri spontanei, e prossimi a una nuova forma di sciovinismo (o provincialismo)²⁶ di Stato

25 Questa la dichiarazione dell’autore alla stampa: “Ho scritto quasi metà della pièce ma poi ho dovuto metterla da parte per terminare i romanzi [*Il placido Don* e *Terre dissodate*]. Si tratta della mia prima opera teatrale e capite bene che non è un’impresa facile. Spero di finirla entro la metà del 1935”. (P’esa o kolchoze 1934, 4)

26 Come ha rilevato Abensour (1990, 622), “in campo teatrale, il provincialismo diventa un obiettivo deliberatamente perseguito, poiché la dottrina della costruzione del comunismo ‘in un solo paese’ implica a contrario la chiusura verso l’esterno e la ferma condanna

che, al netto della connotazione etnica, poco si differenzia da quella prodotta negli stessi anni dalla propaganda fascista e nazionalsocialista. Antonio Gramsci, analizzando nei *Quaderni del carcere* la società italiana dell'epoca, invitava a distinguere le forze 'progressive' della cultura popolare (cioè quelle "determinate spontaneamente da condizioni di vita in processo di sviluppo e che sono in contraddizione, o solamente diverse, dalla morale degli strati dirigenti")²⁷ dalle sue rappresentazioni celebrative e fossilizzanti, coniato per queste ultime il termine di "provincialismo folcloristico".²⁸ È forse proprio tale passaggio, non meno attuale e valido per il nostro discorso, che meglio si presta a riassumere la parabola di *Terre dissodate* sulle scene sovietiche.

di qualsiasi ricerca, considerata un segno di 'servilismo nei confronti dell'Occidente' o di 'deviazionismo borghese'".

27 Che il concetto gramsciano di folklore 'moderno' (o 'progressivo', secondo la celebre riformulazione di De Martino) possa essere applicato con profitto agli stadi iniziali di sviluppo dell'arte spontanea sovietica lo confermano le componenti rivoluzionarie del primo: "infatti, nel folklore progressivo l'accento batte sull'emergere di una iniziativa culturale e istituzionale degli strati subalterni in quanto tali. Su questa iniziativa possono far leva nuovi sistemi di organizzazione statale che si proiettino realmente verso l'avvenire". (Prestipino 1976, xv).

28 "Quando si parla di 'caratteri nazionali' occorre ben fissare e definire ciò che si intende dire. Intanto occorre distinguere tra nazionale e 'folcloristico' [...]: il folcloristico si avvicina al 'provinciale' in tutti i sensi, cioè sia nel senso di 'particolaristico', sia nel senso di anacronistico, sia nel senso di proprio a una classe priva di caratteri universali". (Gramsci 1975, 1660)



Figg. 9-10. Trasposizione operistica di *Terre dissodate* per il decennale della Rivoluzione d'Ottobre al Teatro Accademico dell'Opera Malyj (musica di I. Dzeržinskij, libretto di L. Dzeržinskij)

Bibliografia

- Al'tman, I. 1934. "Novyj uspech molodogo teatra. 'Podnjataja celina' v teatre pod rukovodstvom R. Simonov." *Literaturnaja gazeta*, 44: 2.
- Aleksandrov, N. 1934. "Teatry socialističeskoj derevni." *Rabis*, 9: 12-13.
- Bačelis, Il'ja. 1933. "Pisatel', dramaturg, teatr." *Teatr i dramaturgija*, 5: 15-19.
- Benjamin, Walter. 2012. "Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia." In *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, 256-260. Torino: Einaudi.
- Borodin, A., e D. Dolen. 1930. "Kak rabotat' nad malymi formami. V pomošč' derevenskomu avtoru." *Derevenskij teatr*, 3: 12-14.
- Bourdieu, Pierre. 1983. *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: il Mulino.
- Brooks, Peter. 1985. *L'immaginazione melodrammatica*. Milano: Pratiche.
- Chardin, Miron. 1934. *Zveri. P'esa v 4 kartinach po romanu Šolochova 'Podnjataja celina'*. Moskva: Literatura i mistectvo.
- De Certeau, Michel. 2001. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro.
- Di Giulio, Maria. 1985. *Teatro spontaneo e rivoluzione. La vicenda e i testi del Samodejatel'nyj teatr*. Firenze: Sansoni.
- Dobrenko, Evgenij. 1997. *Formovka sovetskogo čitatelja. Social'nye i estetičeskie predposylki recepcii sovetskoj literatury*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij proekt.
- Dobrenko, Evgenij. 1999. *Formovka sovetskogo pisatelja. Social'nye i estetičeskie istoki sovetskoj literaturnoj kul'tury*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij proekt.
- Druzin, V. 1937. "Zametki o fol'klоре v sovetskoj proze." *Literaturnyj sovremennik*, 5: 216-223.
- Ečėistova, B., e A. Lebedev. 1934. *Večer rabočej kritiki po 'Podnjatoj celine' M. Šolochova*. Moskva: Profizdat.
- Fitzpatrick, Sheila, ed. 2000. *Stalinism. New Directions*. London-New York: Routledge.

- Frolova-Walker, Marina. 2006. "The Soviet Opera Project. Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin." *Cambridge Opera Journal XVIII*, 2: 181-216.
- Golubov, V. 1934. "Dva spektaklja ('Podnjataja celina' i 'Žizn' zovet' v teatre LOSPS)." *Izvestija*, 218: 4.
- Gorčakov, N. 1935. "O knige K. S. Stanislvszkogo 'Moja žizn' v iskusstve." *Kolchoznyj teatr*, 9-10: 7-10.
- Gramsci, Antonio. 1975. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi.
- Günther, Hans. 2000. "Totalitarnaja narodnost' i eë istoki." In *Kanon socrealizma*, a cura di Hans Günther e Evgenij Dobrenko, 377-389. Sankt-Peterburg: Akademičeskij proekt.
- Il'f, Il'ja, e Evgenij Petrov. 1961. "Brodjat po gorodu staruchi." In *Sobranie sočinenij v 5 t. T. 3: Rasskazy, fel'etony, stat'i, reči (1932-1937); Vodevili i kinoscenarii*. 254-258. Moskva: Goslitizdat.
- Imas, Mark, ed. 1931. *Puti razvitija derevenskogo teatra*. Moskva-Leningrad: Narkompros RSFSR.
- Ioffe, B. 1933. "Nepodnjataja celina (Teatr LOSPS)." *Junyj proletarij*, 23: 16.
- Keržencev, Platon, 1979. *Il teatro creativo. Teatro proletario negli anni '20 in Russia*. Roma: Bulzoni.
- Kirillov, A. 1934. "'Podnjataja' p'esa." *Literaturnyj Leningrad*, 1: 3.
- Kornienko, Natal'ja, ed. 2020. «Očen' prošu otvetit' mne po suščestvu...» *Pis'ma čitatelej M.A. Šolochovu. 1929-1955*. Moskva: IMLI RAN.
- Kubanskij, G., 1935. "'Preodolenie' Šolochova. 'Podnjataja celina' v Kolchoztrame." *Rabočij i teatr*, 29: 7.
- Kulik, A. 1935. "Ostrovskij i Čechov na kolchoznoj scene." *Kolchoznyj teatr*, 1: 44.
- Lenzi, Massimo. 2012. "Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodi." *Mimesis Journal*, 2: 41-67.
- Mally, Lynn. 1993. "Autonomous Theater and the Origins of Socialist Realism: The 1932 Olympiad of Amateur Art." *Russian Review*, 52: 198-212.

Mally, Lynn. 2000. *Revolutionary Acts. Amateur Theater and the Soviet State 1917-1938*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Mari, Emilio. 2020. "Per una definizione di 'letteratura kolchoziana': arte di propaganda, primitiva o provinciale?" In *La carta delle idee. Studi e prospettive sulle riviste artistico-letterarie russe*, a cura di Ornella Discacciati e Emilio Mari, 215-252. Roma: UniversItalia.

Mari, Emilio. 2021. "Understanding the Novel through Popular Culture: Notes on Russian and Soviet (Avto)instsenirovka." *Arti dello Spettacolo / Performing Arts VII*, 7: 56-61.

Matveev. 1937. "Podnjataja celina' v Bol'shom teatre CCCP: Ha general'noj repeticii." *Literaturnaja gazeta*, 34: 6.

"Naš žurnal". 1931. *Iskusstvo massam*, 3: 7-8.

Panfërov, Fëdor. 1934. "O zadačach žurnala." *Kolchoznyj teatr*, 1: 1-2.

"P'esa o kolchoze. Michail Šolochov o svoich bližajšich tvorčerskich planach." 1934. *Komsomol'skaja pravda*, 150: 4.

Podnjataja celina. Muzykal'naja drama v 4 aktach. Muzyka I. I. Dzeržinskogo. 1937. Moskva: Izdanie Leningradskogo akademičeskogo malogo opernogo teatra.

Podnjataja celina. P'esa v 4 dejstvijach po romanu M. Šolochova. Inscenirovka N. A. Krašeninnikova. 1934. Moskva: "Krest'janskaja gazeta".

Poljanovskij, G. 1937. "Tvorčeskaja pobeda: 'Podnjataja celina' na scene Bol'shogo teatra." *Literaturnaja gazeta*, 58: 5.

Prestipino, Giuseppe. 1976. "I due livelli nelle due culture." In *Antonio Gramsci. Arte e folclore*, a cura di Giuseppe Prestipino, vii-xxv. Roma: Newton Compton.

"Protiv 'letnich' nastroenij." 1932. *Rabočij i teatr*, 17: 1-2.

Puškin, I. 1935. "Kolchozniki smotrjat klassičeskie proizvedenija." *Kolchoznyj teatr*, 1: 38-39.

Radek, Karl. 1933. "Roman Šolochova 'Podnjataja celina' – obrasec socialističeskogo realizma." In *Naše slovo o literature*, a cura di Aleksandr Krupnov. 43-50. Moskva: Mosk. t-vo pisatelej.

- Romm, S., 1934. "Podnjataja celina' na širme." *Rabočij i teatr*, 12: 14.
- "Sam u sebja pod stražež' (Monopolizirovannyj Šolochov)". 1933. *Rabočij i teatr*, 28: 15.
- Sojfer, Mark. 1941. "Narodnye slovoobrazovatel'nye elementy avtorskoj reči v romane M. Šolochova 'Podnjataja celina'". *Naučnye zapiski Dnepropetrovskogo gosudarstvennogo universiteta XXIX*, 3: 145-156.
- Šolochov, Michail. 1933. "Pis'mo k redakciju." *Literaturnaja gazeta*, Novembre 23: 6.
- Subbotin, Leonid. 1934a. "Voprosy repertuara." *Kolchoznyj teatr*, 1: 3-6.
- Subbotin, Leonid. 1934b. "Bezdejstvjuščij centr." *Kolchoznyj teatr*, 1: 30-32.
- Subbotin, Leonid. 1934c. "Za kačestvo." *Kolchoznyj teatr*, 5: 1-3.
- Toporov, Adrian. 1930. *Krest'jane o pisateljach*. Moskva: Gosizdat.
- Valerin, S. 1935. "O 'čistote' spektaklja." *Kolchoznyj teatr*, 11-12: 16-22.
- Vasil'eva, Zinaida. 2014. "Samodejatel'nost': v poiskach sovetskoj modernosti." *Novoe literaturnoe obozrenie XIV*, 4: 54-63.
- Verhovskij, N. 1935. "Prazdnik rabočego teatra. K 10-letiju teatra LOSPS." *Rabočij i teatr*, 8: 24-25.
- Viner, Aleksandr. 1933a. "Teatr im. LOSPS pererabatyvaet spektakl'." *Krasnaja gazeta*, November 29: 3.
- Viner, Aleksandr. 1933b. "'Podnjataja celina'." *Krasnaja gazeta*, Novembre 3: 3.
- Viner, Aleksandr. 1935. *Podnjataja celina. P'esa v 4 dejstvijach po romanu M. Šolochova*. Moskva: CEDRAM.
- "Vrednaja kniga o derevenskom teatre." 1932. *Rabočij i teatr*, 4: 6-8.

Emilio Mari is Assistant Professor of Russian Language and Literature at Sapienza – University of Rome, where he graduated with honors in 2012 and 2013. In 2017 he received his PhD in Literary, Linguistic and Comparative Studies from the University of Naples ‘L’Orientale’ and in 2019-2021 worked as a Research Fellow at the University of International Studies of Rome – UNINT. His areas of research include the semiotics of space and the relationships between Russian literature, architecture and landscape (urban, rural, provincial), Russian popular culture, folklore and mass culture, microhistory of the USSR, politics and practices of everyday life (leisure studies, material culture and consumer studies), Russian theatre and performing studies. He is a co-editor of *eSamizdat. Journal of Slavic Cultures* and the author of the book *Between the Rural and the Urban: Landscape and Popular Culture in Petersburg, 1830-1917*, which gain him the 2019 International Pushkin Award.