

Obrazy. 3. Ruben Nikolaevič Simonov: ora panica con incipiente eclisse

Profili di registi della seconda generazione russa

Massimo Lenzi

Per la prima volta dalla morte di Vachtangov, dunque,¹ nell'autunno del 1939 il teatro moscovita che affondava le proprie radici nel suo diretto magistero² ebbe un primo regista: Ruben Simonov, che due anni dopo avrebbe assunto anche la direzione artistica del teatro.³

Peraltro, abbiamo visto come allora i generi e gli stili scenici (performativi e allestitivi) che, traendo la loro costante ispirazione dalla commedia e dal *vaudeville*, avevano contraddistinto l'ascesa di Simonov nella considerazione di pubblico e critica, non fossero affatto totalmente sovrapponibili all'immagine pubblica complessiva del TIV. Scorrendo la vicenda attoriale e registica del Nostro abbiamo anzi riscontrato come il crescente affanno del teatro nel conciliare la propria multiforme identità post-vachtangoviana con le pressioni indotte, a partire almeno dal 1932, dall'estetica di Stato (dalla prima campagna anti-formalista all'affermazione del realismo socialista), giunti all'altezza della stagione 1936-1937 – coeva ai primi grandi processi del Terrore staliniano e alla campagna di «ristrutturazione» dei collettivi teatrali ordita da Keržencev⁴ – virasse sensibilmente verso un caos propositivo che indusse, con toni più o meno opportunistici e ipocriti, a ravvisare la

¹ Il presente lavoro si riallaccia senza soluzione di continuità al precedente *Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodi*, «Mimesis Journal», 2 (1), dicembre 2012, pp. 41-67 (qui oltre citato con la sigla Ob2). Onde agevolare il lettore nella ricostruzione di questa ulteriore tessitura interna, alla prima occorrenza dei nomi di personaggi ivi già citati (a eccezione di quelli contestualmente occasionali o per cui viceversa sono stati realizzati o previsti appositi profili nella presente serie di saggi) daremo in nota il semplice cognome seguito da due punti e dal numero delle pagine.

² Con precipuo riferimento alle produzioni del Maestro che segnarono il primo tratto della vicenda artistica di Jurij Zavadskij e Ruben Simonov, nelle pagine iniziali degli *obrazy* precedenti abbiamo ripercorso alcune delle tappe principali che condussero dalla Studija Mansurovskaja alla fondazione del TIV. Cfr. in particolare Massimo Lenzi, *Obrazy. 1. Jurij Aleksandrovič Zavadskij*, «Mimesis Journal», 1 (1), giugno 2012, pp. 74-75 (qui oltre citato con la sigla Ob1); Ob2, 41 (n. 3), 42 (n. 8), 43-47.

³ Inizialmente quella carica fu affidata a Osval'd Glazunov, che – come vedremo qui oltre – sarebbe stato espulso dal teatro in seguito agli eventi convulsi relativi all'evacuazione del TIV da Mosca. – Glazunov: Ob2, 56, 58 (n. 96), 60 (n. 109), 61.

⁴ Cfr. Ob2, 52.

necessità di introdurre anche al TIV una gestione monocratica sino ad allora estranea alle sue tradizioni, piuttosto inclini a rifugiarsi nella tiepida e fantasmatica ombra dell'inattaccabile Nume tutelare a cui il teatro era intitolato per coltivare una pluralità di indirizzi e ricerche. Se insomma le insegne del monocrate erano toccate a Simonov, questo non implicava affatto, da parte delle istanze esterne al teatro o dei membri del suo collettivo scenico, né un'adesione unilaterale né un avallo preliminare all'idea di teatralità che il nome del nuovo primo regista universalmente evocava.

È invece vero che, già nello stesso cruciale 1932 inauguratosi al TIV con lo scandalo dell'*Amleto* di Nikolaj Akimov,⁵ lo *Egor Bulyčov i drugie* (E. B. e gli altri, 1932) firmatovi da Boris Zachava⁶ con enorme successo di critica⁷ aveva innestato sull'assito della scena vachtangoviana un «secondo stile», che con la sua pensosa austerità avrebbe dovuto fare da complemento alla vena di lievità, secondo alcuni talora trascendente in frivolo disimpegno o viceversa grottesca corrosività dissacrante, che si faceva solitamente risalire a Vachtangov e al suo principio della «teatralità festante»: vizi e virtù delle quali il Simonov attore e regista, peraltro più nella prima che nella seconda fase, era ritenuto il più fedele depositario.

Ma sul finire del decennio, allorché le epurazioni interne alla classe dirigente raggiunsero il loro acme più cruento, si osservò un ulteriore, brusco mutamento nei repertori dei teatri drammatici,⁸ che laddove, per motivi vari e spesso opposti, potevano godere di una qualche autonomia, ricorrevano sempre più spesso a generi leggeri e disimpegnati oppure a vicende relegate in tempi storici remoti. In una sorta di paradossale mimesi dei cartelloni sovietici in programmi tardooctocenteschi degni del più disincantato impresario e del suo pubblico borghese, tra le nuove produzioni, accanto a una prepotente risorgenza della commedia classica (primi fra tutti Goldoni e un Ostrovskij ormai “normalizzato”),⁹ erano così assai frequenti

⁵ Cfr. *ivi*, 55-56.

⁶ In Zachava, protagonista (come Akimov) di uno dei nostri prossimi *obrazy*, ci siamo già ripetutamente imbattuti in Ob1 e Ob2.

⁷ Cfr. Ob2, 58, n. 98.

⁸ Cfr. Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, testo&immagine, Torino 2004, pp. 193-196.

⁹ “Normalizzato” rispetto all'abitudine – invalsa sin dal 1923 in variegata risposta all'impulso promosso dall'allora Commissario del Popolo per l'Istruzione (Narkompros) Anatolij Lunačarskij in occasione del centenario ostrovkijano – di utilizzare il retaggio del grande drammaturgo come terreno di sperimentazione scenica volta a coniugare con vis più o meno sincretica i dettami universali del realismo e le istanze proposte dall'attualità politica e sociale. Emblematicizzata dal celebre *Les* (La foresta) di Mejerchol'd, tale tendenza produsse un numero cospicuo di lavori di rilievo, alcuni dei quali ci è già capitato di segnalare nel ristretto ambito delineato dalla presente serie di saggi (cfr. a esempio Ob1, 76-77, n. 21, Ob2, 53), ma in generale trascolorò ben presto in duraturo *cliché* pseudo-avanguardistico, o piuttosto tardo-modernistico, sulla cui valenza strategica nell'ambito della storia del teatro drammatico russo novecentesco ci siamo soffermati altrove (cfr. M. Lenzi, *La natura della*

quelle dedicate alla commedia leggera e al *vaudeville*, ovvero al nuovo genere «storico-patriottico», organico al revival nazionalistico panrusso promosso da Stalin nello scorcio finale del decennio per le sue virtù di propedeusi ideologica a una nuova guerra mondiale che, come nel resto del mondo, anche in URSS si dava per scontata e imminente.

È in tale cornice che s'inserisce l'inizio della direzione di Simonov, coevo alla nuova fase politico-militare inaugurata dalla firma del patto von Ribbentrop-Molotov, i cui vantaggi tattici, a conflitto iniziato, il governo sovietico sfruttò con una campagna di «invasioni preliminari» dei Paesi occidentali limitrofi, dalla Polonia alla Finlandia. Né stupisce che, all'inizio di quella stagione 1939/1940, Simonov mirasse a riportare il TIV sotto l'egida dei propri generi prediletti, momentaneamente favoriti e rilegittimati dalle suddette contingenze storiche generali.

Peraltro, temendo forse di accentuare le spinte schizoidi a cui da *Amleto* in poi l'asse portante dell'*ensemble* era stato sottoposto, piuttosto che avventurarsi in una nuova produzione maggiore, Simonov scelse accortamente di marcare l'incipit della propria direzione con un'operazione "in minore" che, senza rinunciare a quei generi – e trascegliendone anzi un bastione drammaturgico universale come *Un chapeau de paille d'Italie*, nella Russia sovietica assai meno inflazionato che altrove – tuttavia rispondesse alla conclamata esigenza di recuperare al TIV una identità unitaria, al contempo sottolineando con forza la dimensione pedagogico-teatrale dei propri intenti. Una volta di più, l'evento fu consacrato a un'occasione celebrativa, stavolta interna alla vita del teatro, e per più di un verso significativa, né scevra di sottili rimandi.

Il 7 ottobre 1939, a soli quarantacinque anni, si era spento colui che, nella considerazione generale, era ritenuto (ancor più dello stesso Simonov, e fors'anche alla pari di Zavadskij) il maggiore degli allievi diretti di Vachtangov: Boris Ščukin,¹⁰ il cui ultimo trionfo scenico abbiamo visto corrispondere con la creazione di Lenin nel *Čelovek s ruž'em* (L'uomo con il fucile) diretto due anni prima da Simonov, affiancata e replicata sugli schermi, sino a raggiungere dimensioni iconico-popolari, dall'incarnazione del protagonista del film di Michail Romm *Lenin v Oktjabre* (L. in Ottobre).¹¹ Candidato naturale a ricoprire il ruolo di guida poi assunto da Simonov, ed impeditone solo dalle condizioni di salute, Ščukin – oltre che stella polare della metà maschile del firmamento TIViano – era stato anche il leader indiscusso del Teatral'noe učilišče (Istituto Teatrale) annesso al teatro sin

convenzione..., cit., pp. 11-16 e *passim*). Va da sé che con l'avvento delle campagne anti-formalistiche, i vantaggi compromissori di tale *cliché* fossero venuti a cadere.

¹⁰ Ščukin: Ob2, 44, 46, 50 (n. 56), 55 (n. 79), 56, 58, 60-62.

¹¹ *Ivi*, 60-62.

dai suoi primordi,¹² che fu immediatamente, e tuttora permane, intitolato al suo nome, e che qui oltre citeremo con la sigla TUŠč.

Per celebrare ufficialmente la circostanza,¹³ nonché tributare a Ščukin, più che un doveroso e imprescindibile omaggio, l'implicito riconoscimento postumo del suo diritto a ricoprire in propria vece la carica che gli era stata testè conferita, Simonov scelse dunque di promuovere a spettacolo inaugurale della stagione, e dunque della propria direzione, lo *Un chapeau de paille d'Italie* proposto l'estate precedente dall'Istituto Teatrale del TIV come saggio finale di laurea sotto la supervisione dello stesso Ščukin.

Per l'occasione il regista Andrej Tutyškin¹⁴ mantenne programmaticamente il profilo laboratoriale dell'allestimento della farsa di Eugène Labiche, integrandone il *cast* con un'unica allieva diretta di Vachtangov (Anna Zaporožec) e con una manciata di giovani poco più anziani dei protagonisti del saggio, alcuni dei quali sarebbero stati protagonisti durante la guerra della Frontovaja brigada (Brigata del Fronte) costituita dal TIV come compagnia itinerante per servire le prime linee dei combattenti. Fecero eccezione Alla Kazanskaja e Jurij Ljubimov,¹⁵ promossi sul campo, e un'altra neolaureata, la scenografa Sof'ja Junovič,¹⁶ che negli anni Sessanta avrebbe affiancato Tovstonogov in alcuni degli spettacoli-chiave del Bol'shoj dramatičeskij teatr (Grande Teatro Drammatico; BDT) di Leningrado.

Negli stessi giorni Simonov consolidò la propria fama recente di grande interprete della commedia classica¹⁷ creando per il *Revizor* di Zachava e Aleksandra Remizova,¹⁸ prima produzione vera e propria del suo TIV, un Chlestakov che, affiancandosi al Benedetto shakespeariano, fu maliziosamente letto come alternativa comico-brillante al perfido Chlestakov di sapore mejerchol'diano presentato

¹² Cfr. *ivi*, 42 (n. 8).

¹³ Altresi collegata alla elevazione ufficiale del TUŠč al rango di struttura di formazione teatrale superiore.

¹⁴ Lui stesso laureatosi ventenne all'Istituto Teatrale del TIV nel 1930 con Ščukin, e reintegrato sulla scena vachtangoviana dopo avere intrapreso in varie città del Paese un'intensa e precoce carriera teatrale e cinematografica.

¹⁵ Come si ricorderà, anche il futuro fondatore del Taganka aveva partecipato alla prima di *Čelovek s ruž'em* (cfr. Ob2, 61, e la relativa n. 118 sull'ingresso dello studente Ljubimov all'Istituto Teatrale del TIV e sulle sue primissime partecipazioni alla vita di quel collettivo scenico).

¹⁶ Dopo la laurea in Arti grafiche e plastiche conseguita nel 1938 all'Accademia delle Arti di Leningrado, Junovič si era appositamente trasferita a Mosca per specializzarsi in scenografia presso l'Istituto Teatrale del TIV.

¹⁷ Ci riferiamo a uno dei vertici attoriali attinti da Simonov, così come tratteggiato in Ob2, 58-59: il Benedetto del *Much Ado About Nothing* con cui Zachava e Iosif Rapoport avevano inaugurato le nuove produzioni della stagione 1936/1937 del TIV.

¹⁸ Remizova: Ob2, 46, 48 (n. 42), 58 (n. 100).

l'anno prima al Malyj da Igor' Il'inskij.¹⁹ Nel disegno registico, contrappeso ideale di quella lievità avrebbe dovuto essere il Podestà di Ščukin, che venne a mancare durante l'ultima fase delle prove, e le tinte più grottesche a cui frettolosamente ricorse il subentrante Anatolij Gorjunov²⁰ furono ritenute a tal fine incongrue.²¹

Prima della fine di quella stagione, il TIV neo-simonoviano pose il suo suggello anche sul terzo settore di repertorio più o meno direttamente incentivato dalle condizioni dell'epoca: il cosiddetto «dramma storico-patriottico». In *Fel'dmaršal Kutuzov* (Il feldmaresciallo K., 1940) di Vladimir A. Solov'ëv, *pièce* anche strutturalmente esemplata su anacronistici modelli ottocenteschi, Nikolaj Ochlopkov, allora temporaneamente in servizio presso il TIV,²² seppe comunque reperire spunti congrui al trattamento convenzionalista dello spazio scenico, tripartito da Vladimir Dmitriev²³ in modo tale da consentire uno sviluppo sincronico dell'azione.²⁴ Con l'ennesima svolta che un anno dopo sarebbe stata impressa agli avvenimenti storici dall'avvio dell'Operazione Barbarossa, le analogie sempre più evidenti tra la contemporaneità e gli eventi della campagna anti-napoleonica del 1812 condotta da Kutuzov, poste sotto l'identico, sempre più evidente segno del graduale, inarrestabile passaggio dalla disfatta al trionfo, avrebbero cinto il testo di un'aureola pressoché profetica (con tanto di traslazione dalla figura del condottiero a quella di Stalin) e fatto dello spettacolo un *must* dell'*intelligencija* russo-sovietica,²⁵ conferendo alla nuova direzione del TIV ulteriore credito e prestigio in un ristretto, tragico periodo ove, con singolare coincidenza (e in contingenze, come vedremo fra poco, non meno paradossali), il fondo del baratro attinto dalle vicende belliche del Paese si sarebbe giustapposto all'acme insuperato della carriera teatrale di Simonov. Ma sino al 1942 niente lo lasciava presagire.

Di più: premesse e contesti di quel duplice, opposto movimento s'intrecciarono fitti e contorti nell'ordito della Storia. Già il 2 febbraio 1940 (la data si sarebbe conosciuta con certezza solo mezzo secolo dopo) Mejerchol'd era stato fucilato, e sulle prime il lavoro di Ochlopkov, il suo allievo forse più prestigioso, era stato accolto dalla critica ufficiale con ostentata, pignola freddezza, certo non intiepidita prima della fine dell'anno dalla sostanziale indifferenza con cui furono accolti prima il

¹⁹ Cfr. *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach* [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. IV (1933-1941), a cura di E. I. Poljakova, pp. 188-190, 196. (Più oltre citeremo questa edizione come ISDT).

²⁰ Gorjunov: Ob2, 46, 48, 55, 61.

²¹ Cfr. ISDT, IV, 196.

²² Cfr. Ob2, 60 (n. 111).

²³ Dmitriev: Ob2, 61.

²⁴ Cfr. *Istorija russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], Prosveščenie, Moskva 1984, vol. I (1917-1945), a cura di Ju. A. Dmitriev e K. L. Rudnickij, p. 234. Su questo, come sugli altri spettacoli TIViani di Ochlopkov, torneremo più distesamente nel profilo dedicato al grande allievo di Mejerchol'd.

²⁵ Cfr. *ibid.* e <<http://www.vakhtangov.ru/shows/kutuzov>> (dal sito ufficiale del TIV).

Dangerous Corner del britannico John B. Priestley, autore assiduo nei cartelloni sovietici di quegli anni, allestito da Gorjunov e Remizova nell'impaginazione scenica di Akimov; poi lo *Učitel'* (Il maestro) che il prestigioso cineasta Sergej Gerasimov aveva adattato dalla sceneggiatura del proprio recente, omonimo film, affidato alla regia di Zachava e scenografato da Vadim Ryndin.²⁶ E all'inizio del 1941, mentre Simonov offriva al Bol'šoj il suo secondo cimento operistico,²⁷ le due ulteriori novità del TIV dovettero fare i conti con altrettante produzioni parallele dei maggiori teatri leningradesi.

Per il «dramma sociale» di Hauptmann *Vor Sonnenaufgang* (Prima dell'alba), Simonov promosse Remizova a direttrice dell'allestimento, sovraordinandola a Konstantin Mironov²⁸ e Anna Oročko.²⁹ Alla sua prima prova «in solitaria», la regista puntò su una «profonda elaborazione psicodinamica dei caratteri». Lodata per le insolite «vette patetiche» della sua *Inken Peters, Cecilija Mansurova*³⁰ riscattò il Clausen di Glazunov, che fu invece confrontato sfavorevolmente al parallelo *obraz* creato pochi mesi prima da Boris Suškevič al Teatr im. Lensovet (Teatro del Soviet di Leningrado; TIL) nello spettacolo da lui stesso firmato.³¹ Ma nell'ottobre successivo, a ostilità iniziate, l'allestimento del TIV fu soppresso: quando l'inarrestabile avanzata degli invasori aveva colto Glazunov nella sua dacia di Istra, egli risolse infatti (forse, per sfuggire all'internamento)³² di dirigersi a occidente, nella natia Lettonia, continuando a lavorare nei territori occupati. Accusato di collaborazionismo,³³ l'attore fu radiato dai ranghi del TIV, e la sua carica di direttore artistico sommata d'ufficio a quella di Simonov.

²⁶ Ryndin: Ob2, 58-59.

²⁷ L'«opera comico-fantastica» di Pëtr Čajkovskij *Čerevički* (Gli stivaletti).

²⁸ Mironov: Ob2, 46, 47, 50 (n. 56), 58 (96), 62.

²⁹ Oročko: Ob2, 44, 46, 47, 48, 56.

³⁰ Mansurova: 44, 46, 48, 56, 59.

³¹ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/solnce>> (dal sito ufficiale del TIV).

³² All'anagrafe l'attore nonché direttore artistico del TIV si chiamava Glaznek, e sin dallo scoppio delle ostilità «aveva cominciato a circolare la voce ch'egli fosse di origine tedesca» (<<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> [dal sito ufficiale del TIV]), per quanto, a dire il vero, tale cognome contenga una radice slava e suoni piuttosto come tipico delle varie zone di sovrapposizione e relativa integrazione storica tra popolazioni germanofone, ebraiche e balto-slave (e infatti, come per esempio Ejzenštejn, Glaznek-Glazunov era originario della Lettonia). Comunque, secondo la stessa autorevole fonte, quando fu deciso l'immediato sffollamento del TIV, Glazunov (come del resto altri compagni d'arte) non era riuscito a raggiungere il grosso del collettivo.

³³ L'accusa fu formalizzata nell'ottobre 1944, quando Glazunov fu catturato dalle armate sovietiche a Riga e condannato a otto anni di lavori forzati. Secondo quanto informa il dizionario on-line *Kino-teatr.ru*, il TIV «si adoperò non poco per la sua liberazione, e ci era quasi riuscito quando Glazunov perì in un incidente: il camion che trasportava i reclusi nella notte invernale siberiana si guastò, restando bloccato sui binari della ferrovia. All'avvicinarsi di un treno, le guardie non permisero ai prigionieri di lasciare il mezzo, che fu schiacciato con tutti i suoi occupanti dal convoglio» (<<http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/sov/29226/bio>>).

Mere circostanze artistiche parrebbero invece aver determinato l'ancor più sommessata accoglienza riservata alla successiva produzione, incentrata sull'ulteriore creazione attoriale di Simonov. Nella primavera 1941, a un anno dalla morte di Michail Bulgakov, il TIV e il GosDrama³⁴ presentarono entrambi il suo adattamento di *Don Chisciotte*, diretto rispettivamente da Rapoport e Vladimir Kožič, già allievo di Aleksej Popov.³⁵ Il Chisciotte leningradese di Nikolaj K. Čerkasov – l'attore che aveva appena attinto fama universale come protagonista del film di Ejzenštejn *Aleksandr Nevskij* – conseguì esiti plastici impressionanti:

il corpo è dolente, malato, sgraziato, quasi trasparente, è un corpo che non serve; e poi c'è la testa, in cui si concentra tutta l'energia di quest'uomo. [...] Non è solo la spada di Don Chisciotte a manifestarsi posticcia, ma anche la mano e il braccio che l'afferrano sono evidenti residui d'attrezzeria teatrale. Sono il corpo, le mani e le braccia d'un teorico, il suo equipaggiamento fisico. Braccia e mani servono per collegarsi con il mondo esteriore, e in Don Chisciotte devono essere braccia e mani deboli. Di quando in quando la testa del Chisciotte čerkasoviano pare vivere d'una vita separata. Succede allora qualcosa di fantastico: come se su quelle spalle strette, dopo essersi arrampicato su quel lungo corpo umano, quasi fosse un alto piedistallo, si accovacciasse nascondendo le zampine un triste uccello canuto.³⁶

Quella *performance* di Čerkasov non poté che oscurare il Chisciotte di Simonov, tutto contenuto entro l'usuale *cliché* realistico-romantico, nonché talora appesantito da improvvise folate di psicologismo da *raisonneur* entro cui si raggelava anche la «fisicità da artigiano» di Sancho-Gorjunov³⁷ e pareva «avvizzire la gracile leggiera» della Dulcinea di Nina Zorina.³⁸ La Antonia di Galina Paškova segnò altresì la prima creazione di una delle attrici più amate dagli *aficionados* del TIV post-bellico.

³⁴ Una delle sigle (le altre più comunemente usate essendo Ak-Drama e LenAkDrama) con cui veniva comunemente designato il Gosudarstvennyj akademičeskij teatr dramy (Teatro Statale Accademico del Dramma), come nel 1920 era stato ribattezzato l'Aleksandrinskij teatr. Successivamente associata al nome di Puškin, la gloriosa scena imperiale pietroburghese fu restituita nel 1990 al suo nome originario, peraltro poi affiancato dalla dizione d'era sovietica, premessa da un «Rossijskij» (= russo).

³⁵ Già più volte menzionato negli *obrazy* precedenti, anche Popov sarà oggetto di un apposito profilo.

³⁶ Nikolaj Berkovskij, *Rycar' pechal'nogo obraza. "Don Kichot" v Teatre dramy im. Puskina* [Il Cavaliere dalla trista figura. "Don Chisciotte" al Teatro del Dramma Puškin], «Iskusstvo i žizn'», 4, 1941, p. 24. Già nel 1926 al TJUZ di Leningrado il giovane Čerkasov aveva fornito dell'eroe di Cervantes una figurazione sorprendente, la cui surreale elasticità rimandava irresistibilmente ai caratteri creati dai primi maestri dell'animazione come Otto Messmer o a quelli, di là da venire, dei fratelli Fleischer. Nel 1957 la variante cinematografica di quell'*obraz* eccelso sarebbe stata diretta da Grigorij Kozincev, che a Čerkasov affiancò il Sancho Pancho di Jurij Tolubeev (nel cast anche Serafima Birman e Galina Volček).

³⁷ A sua volta impietosamente confrontato con l'*obraz* creato al GosDrama da Boris Gorin-Gorjainov, già stella della scena imperiale pietroburghese.

³⁸ ISDT, vol. V (1941-1953), a cura di I. L. Višnevskaja, p. 111.

Né l'andamento di quell'ultima stagione prebellica poteva migliorare la sera del 21 giugno 1941, allorché – circa sei ore prima dell'inizio dell'Operazione Barbarossa – il sipario del TIV si aprì su un ambizioso *Maskarad* (Un ballo in maschera). Contando nelle virtù di gestione dinamica della distribuzione manifestate nel post-laboratoriale *Un chapeau de paille d'Italie*, Simonov affidò il capolavoro di Lermontov al trentenne Tutyškin, che usò prime leve vachtangoviane come Vera Golovina,³⁹ Viktor Kol'cov⁴⁰ e Boris Šuchmin⁴¹ in veste di anonimi corifei dei gruppi di giocatori e maschere danzanti, lanciando al fianco dell'Arbenin di Iosif Tolčanov⁴² la Nina di Kazanskaja, pressoché debuttante. Ricordato soprattutto per aver dato modo ad Aram Chačaturjan⁴³ di comporre le musiche di scena comprendenti il celebre *Valzer*, un mese e un giorno dopo lo spettacolo fu stroncato, stavolta letteralmente, da un bombardamento che distrusse il teatro, uccidendo nei panni del principe Zvezdič il veterano Vasilij Kuza⁴⁴ e disseminando «per giorni e giorni» sull'Arbat le scenografie dello spettacolo⁴⁵.

In autunno, allorché parve imminente l'assedio di Mosca, fu presa la decisione di evacuare dalla capitale i principali collettivi scenici. Il 14 ottobre, convocati *ad horas*, i componenti del collettivo furono avviati a Omsk, sede di sfollamento del TIV. Qui i vachtangoviani condivisero sino all'agosto 1943 i locali del locale Teatro Drammatico, alternandosi a quella compagnia.⁴⁶ E fu su quella scena orientale che Simonov toccò il vertice della propria fama, con due *obrazy* che nel 1943 gli sarebbero valsi il Premio Stalin. Né i paradossali meandri formati dagli intrecci più o meno perversi con la Storia mancarono di segnare i contesti: entrambi furono infatti creati dall'attore sotto la guida di due registi che ad Omsk, presso il suo TIV, trovarono rifugio, non che dalle distruzioni belliche, da misure repressive di varia entità: Ochlopkov e Aleksej Dikij.

Delle vicende che condussero l'allievo di Mejerchol'd a confluire nel TIV già si è fatto fugace cenno.⁴⁷ Quanto alla vicenda assai tortuosa di Dikij, anch'egli protagonista di un nostro venturo profilo, basterà qui ricordarne alcuni scorci, specie quello immediatamente precedente al suo esordio registico presso il teatro diretto

³⁹ Golovina: Ob2, 46.

⁴⁰ Kol'cov: Ob2, 46, 47, 58 (n. 96), 59 (n. 102), 61.

⁴¹ Šuchmin: Ob2, 46, 56, 58 (n. 96), 59 (n. 102), 60 (n. 109).

⁴² Tolčanov: Ob2, 44, 46, 48, 55, 56, 60 (n. 109), 62.

⁴³ Diversamente dalla scelta da noi operata altrove per i nomi armeni, preferiamo riportare nel testo il nome del celebre compositore nella traslitterazione dal cirillico russo, certo più familiare al lettore italiano di quella dettata dallo standard di romanizzazione ISO 9985, adottato in Ob2, che produrrebbe Aram Xačaturyanë.

⁴⁴ Kuza: Ob2, 56 (n. 88), 60 (n. 109 e 112).

⁴⁵ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/maskarad>> (dal sito ufficiale del TIV).

⁴⁶ «Tre volte la settimana andavano in scena gli spettacoli del Teatro di Omsk, quattro volte quelli del TIV» (<<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>>, cit.).

⁴⁷ Cfr. Ob2, 52 (n. 65), 60 (n. 111).

da Simonov. Già tra i protagonisti del Primo Studio del MCHAT e della sua successiva emancipazione in MCHAT-2, allorché era stato il principale avversario della conduzione di Michail Čechov, dopo varie peregrinazioni nel 1935 Dikij si era

vista assegnare la guida del moscovita Dramatičeskij teatr im. VCSPS (Teatro Drammatico del VCSPS),⁴⁸ erede “normalizzato” del glorioso Pervij rabočij teatr Proletkul'ta (Primo Teatro Operaio del Proletkul't; PRTP). L'anno successivo il teatro era stato tra i primi a cadere sotto la mannaia di Keržencev, che ne aveva ordinato l'accorpamento al Teatr im. MOSPS.⁴⁹ Trasferitosi al Bol'šoj dramatičeskij teatr (Grande Teatro Drammatico; BDT) di Leningrado, il 17 agosto 1937 Dikij era stato arrestato, e il 2 settembre 1938 condannato dal Tribunale Speciale a 5 anni di detenzione nel gulag di Solikamsk, nella regione di Perm. Per ragioni logistiche,⁵⁰ il 28 agosto 1941 il provvedimento di detenzione era stato revocato e trasformato in confino a Omsk, dove all'arrivo del TIV Simonov aveva chiesto e ottenuto di aggregare Dikij alla compagnia.

Dopo avere costituito la suddetta Frontovaja brigada, che affidata alle cure di Aleksandr Gabovič,⁵¹ Oročko e Remizova avrebbe accompagnato le truppe sino alla presa di Berlino,⁵² Simonov assegnò proprio a Dikij la prima produzione del TIV sfollato, andata in scena il 22 febbraio 1942. In *Oleko Dundić* (Aleko Dundić), *pièce*-ponte tra i generi eroico-rivoluzionario e storico-patriottico che Aleksandr Ržeševskij e Michail Kac avevano dedicato alla figura dell'omonimo combattente jugoslavo dell'Armata di Buděnnij durante la guerra civile,⁵³ traendone peraltro

⁴⁸ Sigla stante a designare il Soviet Centrale delle Associazioni Professionali dell'URSS.

⁴⁹ Il futuro Teatr im. Mossoveta (Teatro del Soviet di Mosca; TeMos), del cui trentennio iniziale, contraddistinto dalla direzione di Zavadskij, abbiamo riassunto le vicende principali in Ob1, 78-83.

⁵⁰ Già sul finire del 1939, con le campagne militari in Polonia e Finlandia successive al patto von Ribbentrop-Molotov e la coeva annessione all'URSS delle repubbliche baltiche, il campo di Solikamsk era stato destinato all'internamento di cittadini sovietici di origine estone e lettone. Allo scoppio delle ostilità, il gulag si era riempito di russi di lingua e tradizioni tedesche. In particolare, quelli insediati da secoli nella zona del Volga, tra le regioni di Saratov e dell'allora Stalingrado (poi restituita al nome storico di Volgograd), mantenevano un altissimo grado di coesione etnico-culturale, e sin dal 19 dicembre 1923 avevano ottenuto un riconoscimento territoriale istituzionale *sub specie* di Repubblica Socialista Sovietica Autonoma dei Tedeschi dell'Oltrevolga. Nonostante i suoi abitanti fossero stati tra le popolazioni più colpite dalle campagne di collettivizzazione forzata delle campagne (tra la fine degli anni Venti e il 1933 il tasso di mortalità si era più che quadruplicato), al momento dell'invasione nazista la Repubblica contava ancora oltre 600.000 residenti, oltre due terzi dei quali di lingua e tradizioni tedesche.

⁵¹ Gabovič: Ob2, 51.

⁵² Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>>, cit.

⁵³ Anche in questo caso, l'argomento poggiava su evidenti analogie storiche, dando voce alla riesumata ideologia della «fratellanza slava» (corollario del suddetto indirizzo neo-nazionalistico panrusso) in implicito onore dei popoli della Jugoslavia. Già occupato dalle armate nazifasciste prima dell'invasione dell'URSS, il Paese balcanico aveva infatti visto precocemente sorgere il primo grande

poco più (o poco meno) che una selva di monumenti dei grandi generali rivoluzionari,⁵⁴ il Dundič di Simonov – come peraltro il personaggio storico originale – seppe farsi largo con un *obraz* il cui sembiante «ardito e volitivo» era continuamente intermesso da una «ombrosa fragilità caratteriale al limite del nevrotico» che, stavolta priva di ingombranti riscontri, parve convertire in virtù positive i vizi psicodinamici già riscontrati nel suo Chisciotte.⁵⁵ (Nella parte episodica di Irina, il pubblico di Omsk ebbe inoltre il privilegio di vedere la ventiduenne Ljudmila Celikovskaja, già avviata al rango di controversa *star* del cinema sovietico,⁵⁶ alternarsi a Paškova, sua rivale nei favori dei *fan* del TIV nel dopoguerra, entro cui si formarono addirittura due fazioni contrapposte di «"celikisti" e "paškisti" che non di rado vennero alle mani».)⁵⁷

In prospettiva, pare comunque lecito asserire che proprio con *Oleko Dundič* il Simonov attore fosse riuscito definitivamente a convincere la critica di sapersi adoperare con immutata maestria anche su personaggi esulanti dal suo *emploi*-fortino di consolidate virtù commedistiche. Agile impugnatura di quella tavolozza ormai composita sarebbe stato allora l'eponimo protagonista del *Cyrano de Bergerac* che il successivo 20 novembre Ochlopkov presentò senza rinunciare ai propri dettami stilistici in costante odor d'eresia formalista. Nell'allestimento del classico di Edmond Rostand toccò a Ryndin predisporre un girotondo di moschettierigiganti cui, non senza piccate reminiscenze chisciottesche, Simonov-Cyrano rivolgeva le proprie schermaglie rino-verbali «con romantica temerarietà che metteva in ombra le tinte ironico-grottesche del personaggio, adeguandole allo spirito eroico dei tempi», e distogliendole pertanto dalla «leggiadria dell'intelletto» di Mansurova-Roxane.⁵⁸

Tra quei due fortunati *obrazy* creati dal suo direttore, anche il TIV aveva peraltro assolto l'inderogabile compito di dar corpo scenico a un ristretto novero di *instant*

movimento di Resistenza antifascista, che già nell'autunno precedente era riuscito a liberare, difendere e amministrare per circa un mese un ampio territorio della Serbia occidentale, proclamandovi la storica Repubblica di Užice.

⁵⁴ Tra cui, oltre a Ordžonikidze e Vorošilov, lo stesso Budėnnyj, interpretato da Zachava.

⁵⁵ ISDT, V, 56.

⁵⁶ Attrice d'elezione dell'infaticabile cineasta Konstant Judin, specializzato in commedie brillanti tanto regolarmente stroncate dalla critica quanto premiate da un enorme successo di pubblico, la popolarità della figura di Celikovskaja, che esaltava il clamore suscitato dalla sua fama di "mangiatrice d'uomini", tennero in costante apprensione gli organi di sorveglianza degli apparati di sicurezza. Stalin stesso avrebbe depennato di proprio pugno il nome dell'attrice dall'elenco dei premiati per il capolavoro di Ejzenštejn *Ivan Groznyj* (*Ivan il Terribile*, 1944), dove Celikovskaja aveva impersonato la zarina Anastasija (cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/persones/celikovskaya>>).

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Cfr. ISDT, V, 74-76. Come sarebbe avvenuto per la coppia Benedetto-Beatrice di *Much Ado About Nothing* (cfr. Ob2, 59 [n. 104]), anche in questo caso nelle copiose riprese post-belliche del *Cyrano* TIViano i nuovi astri Ljubimov e Julija Borisova si sarebbero avvicinati ai due grandi allievi di Vachtangov.

plays che – svolgendo in tutto il Paese una funzione non dissimile da quella che per le platee anglosassoni ebbe la coeva produzione cinematografica hollywoodiana – celebravano la Resistenza all'offensiva nazifascista, ancora nella sua fase di massima pressione ed espansione. Il 22 giugno 1942, primo anniversario dell'invasione, decine di teatri avevano allestito contemporaneamente *Russkie ljudi* (Gente russa) del ventiseienne Konstantin Simonov, che a un discreto, recente successo di drammaturgo aveva appena cominciato ad abbinare un'enorme popolarità come corrispondente di guerra.⁵⁹ L'allestimento del TIV, firmato ancora da Dikij, passò in secondo piano rispetto a quelli di altri allievi più o meno diretti di Stanislavskij,⁶⁰ segnalandosi soprattutto per la felice assimilazione all'*ensemble* vachtangoviano di Michail Plotnikov.⁶¹

Nell'autunno Aleksandr Kornejčuk, altro esponente di punta della drammaturgia neo-sovietica degli anni Trenta, specializzato in pezzi di «Leniniade» e «drammi con soffitto»,⁶² pubblicò *Front* (Il fronte). Il lavoro fu immediatamente ripreso in edizione speciale dalla «Pravda» e messo contemporaneamente in cartellone da ventidue teatri del Paese.⁶³ Il 6 novembre 1942 fu Ruben Simonov stesso a firmarne l'edizione del TIV. Dacché aveva assunto la direzione del teatro, era la prima

⁵⁹ Al termine del conflitto, i reportage dal fronte di Konstantin Simonov sarebbero stati raccolti in volumi dalle tirature altissime, spianandogli la strada verso posizioni di grande prestigio nella nomenclatura politico-culturale dell'URSS post-bellica. Nel 1956, in qualità di redattore capo della rivista letteraria «Novyj mir», Konstantin Simonov avrebbe rifiutato la pubblicazione di *Doktor Živago*, (Il dottor Ž.), vicenda che pochi mesi dopo avrebbe condotto all'edizione in prima mondiale del romanzo di Boris Pasternak, nella traduzione italiana di Piero Zveterevich, per i tipi di Feltrinelli. Ancora nel 1973 l'autore di *Russkie ljudi* sarebbe stato (tra gli altri, con Kataev, Šolochov, Čingiz Ajtmatov e Konstantin Fedin) tra i principali firmatari di una lettera alla «Pravda», pubblicata il 31 agosto, in cui si sosteneva la posizione di pubblica censura del fisico Andrej Sacharov da parte di alcuni membri dell'Accademia delle Scienze dell'URSS, accomunando a quella condanna ideologica Aleksandr Solženicyn. Il breve documento avrebbe costituito il punto d'appoggio per l'emersione e l'accentuazione della campagna pubblica di repressione contro il movimento dei «dissidenti», sancendo al tempo la *leadership* mediatica esercitata su di essi (ovviamente, per mero e clandestino riverbero dai mezzi d'informazione occidentali) dai due grandi personaggi, dalle posizioni invero assai dissimili.

⁶⁰ Segnatamente, quello realizzato da Nikolaj Gorčakov presso il Moskovskij teatr dramy (Teatro del Drama di Mosca; MTD), l'unico teatro drammatico attivo nella capitale durante il periodo di sfollamento delle scene maggiori; e soprattutto quello firmato a Sverdlovsk da Nikolaj Chmelëv, Marija Knebel' e Viktor Stanicyn per il MCHAT (cfr. ISDT, V, 36-38).

⁶¹ Passato già nel 1938 al TIV dai ranghi popoviani del Central'nyj teatr Krasnoj Armii (Teatro Centrale dell'Armata Rossa).

⁶² Per cenni brevi (nonché meramente funzionali al contesto della nostra serie di profili) alle caratteristiche di queste tipologie tematico-drammaturgiche, rimandiamo a Ob2, 60-62 (sulla *Leniniana* o «Leniniade»); Ob1, 79 (n. 34) e Ob2, 50 (n. 55) (sui drammi «con» o «senza soffitto»).

⁶³ Cfr. <<http://www.vachtangov.ru/shows/front>> (dal sito ufficiale del TIV).

volta che tornava alla regia, e stavolta lo spettacolo dei vachtangoviani si accaparrò i maggiori consensi della critica.⁶⁴

Come Ochlopkov per *Cyrano*, anche Simonov dovette peraltro molto del suo successo al duttile Ryndin, che stavolta si limitò a foderare la scatola scenica di panno militare. Da questo ascetico contesto gli interpreti, pressoché privi di altri appoggi, si rivolgevano direttamente al pubblico porgendo i dialoghi-cardine dal limite della ribalta e ricorrendo all'immenso arsenale di caratterizzazioni improvvisative peculiare alle tradizioni del TIV. Accanto al Gajdar di Tolčanov, spiccarono un altro prestigioso transfuga come Boris Babočkin,⁶⁵ nei panni del protagonista Ognev, e soprattutto Dikij, il quale assolse egregiamente il compito delicatissimo, stanti i recenti trascorsi personali, d'impersonare la figura negativa di Gorlov, un glorioso generale dell'Armata Rossa sciaguratamente restio ad avvalersi delle moderne concezioni tattico-tecnologiche per combattere l'attrezzatissimo nemico.⁶⁶ Come in *Čelovek s ruž'em*, Simonov parve dunque saper stemperare la retorica dei materiali drammaturgici tramite soluzioni sceniche improntate a una linearità di stampo grafico e, soprattutto, procedimenti recitativi idonei ad applicarvi salubri dosi di estemporaneità, a tutto vantaggio della credibilità delle vicende rappresentate. Anche *Front*, del resto, rimase per lunghi anni in cartellone, e fu ripreso nella veste originale da successive generazioni di attori e registi del TIV.⁶⁷

Così, a tredici giorni dall'inizio dell'offensiva sovietica a Stalingrado, intrapresa il giorno prima dell'uscita del *Cyrano* di Ochlopkov, anche le prudenti ricerche del Simonov-regista conoscevano una consacrazione che, nella percezione dei contemporanei, si affiancava al riconoscimento del suo magistero attoriale come punto più brillante, o quanto meno discernibile, di un retaggio vachtangoviano offuscato dalla fitta caligine dell'epoca.

⁶⁴ Cfr. ISDT, V, 41.

⁶⁵ Nel 1936 Babočkin era passato dal GosDrama al BDT su invito di Dikij, suo amico fraterno, e allorché il regista era stato incarcerato gli era subentrato nella direzione. Nel 1940 Babočkin aveva lasciato la guida del BDT (scelta che l'attore-regista avrebbe poi definito «il più grande errore della mia vita»: cfr. Boris Babočkin, *Vospominanija. Dnevnik. Pis'ma* [Ricordi. Diari. Lettere], Materik, Moskva 1996, p. 215) per passare a Mosca come semplice attore del TIV.

⁶⁶ Cfr. ISDT, V, 40-42. Si ricordi che le cosiddette Grandi Purghe del 1937-1938, quelle in cui era appunto rimasto coinvolto Dikij, avevano mietuto a migliaia i quadri dell'Armata Rossa, peraltro bersaglio centrale della repressione anche durante e dopo la guerra, talché il 25 febbraio 1946 la stessa denominazione del nucleo principale delle Forze armate del Paese (per esteso, Armata Rossa Operaio-contadina) sarebbe stata ufficialmente mutata in Armata Sovietica, esplicando l'intento di recidere una volta per tutte il legame generazionale con i combattenti della guerra civile e saldandosi così senza soluzione di continuità alla seconda ondata di massa del Terrore.

⁶⁷ Così nel 1975, per il trentennale della vittoria, lo spettacolo sarebbe stato restaurato da Evgenij Simonov, figlio di Ruben, con Michail Uljanov e Vasilij Lanovoj nelle parti già create da Dikij e Babočkin.

Al pubblico di Omsk il TIV dette ancora un duplice tributo, tanto minore quanto tutto interno alla vena prediletta dal suo direttore, nonché agli umori più gai ispirati dalla felice inversione delle sorti belliche: nella primavera successiva, alla capitolazione della Sesta armata di von Paulus a Stalingrado (2 febbraio 1943), Simonov affidò a Tutyškin *Il servitore di due padroni*, ulteriore tassello nel programmatico svezamento dei ranghi più giovani della compagnia, mentre poco dopo Michail Sidorkin, altro esponente di quella generazione, fu incaricato di produrre *Sinij platoček* (Il fazzolettino azzurro), quasi un musicarello teatrale di Kataev dedicato alla popolarissima canzone del jazzista polacco Jerzy Petersburski.⁶⁸ Oltre a Kazanskaja e Ljubimov, quel filone di spettacoli, privilegiato da Simonov sin dal suo esordio alla guida del TIV, vide formarsi alcune tra le nuove stelle post-belliche, fra cui Vladimir Etuš, Nikolaj Gricenko e Vladimir Šlezinger.⁶⁹

Dopo l'esito vittorioso della controffensiva sovietica nella battaglia di Kursk (23 agosto 1943) e la conseguente cessazione della minaccia diretta su Mosca, il TIV e gli altri teatri sfollati dalla capitale poterono rientrare nelle loro sedi. Saziata la curiosità del suo pubblico con gli allestimenti prodotti a Omsk e i relativi *obrazy* (Dundić, Cyrano), che al rientro gli erano prontamente valsi il Premio Stalin, Simonov volle impinguare il carniere del repertorio classico patrio, peraltro relativamente scarno, nonché già sanguinosamente interrotto dalle bombe che avevano mandato in pezzi *Maskarad. Zachava* firmò così un'edizione di *Groza* (L'uragano, 1944) che solitamente non viene registrata fra le maggiori del capolavoro ostrovskijano, nonché un restauro dell'edizione vachtangoviana dell'atto unico *Jubilej* (L'anniversario) con cui si era conclusa la serata-trittico *A. P. Čechov*, dedicata al 40° anniversario della morte dello scrittore.⁷⁰ Introdotto da un canonico *Predloženie* (Una proposta di matrimonio) in cui Rapoport diresse gli allievi del TUSČ ricostruendo la regia di un saggio di laurea già firmato a suo tempo da Ščukin, lo spettacolo regalò al TIV anche l'ultimo contributo registico di Dikij,⁷¹

⁶⁸ Cfr. ISDT, V, 58-59. Già autore di *Tango Milonga* (1928) – standard poi portato al successo internazionale, tra gli altri, da Al Jolson ed Édith Piaf con il titolo *Oh, Donna Clara* – allo scoppio della guerra Petersburski era riparato a Białystok, nella parte orientale della Polonia, ben presto occupata dai sovietici. Qui alla fine del 1939 aveva capeggiato il Belorusskij respublikanskij džaz-orkestr (Orchestra Jazz della Repubblica Bielorussa), *ensemble* per il quale aveva composto lo spensierato *Sinij platoček*.

⁶⁹ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>>, cit.

⁷⁰ Cfr. Ob2, 44, 46.

⁷¹ All'inizio della stagione successiva Dikij sarebbe passato al Malyj, mentre a Ochlopkov fu assegnata allora la direzione del MTD, cui nel 1943 era stato accorpato il Teatr Revolucii (Teatro della Rivoluzione; TR), già fondato da Mejerchol'd in parallelo al proprio TIM e "seconda gamba" della sua irresistibile ascesa durante la NEP (a un'analisi dell'interazione estetico-stilistica e politico-culturale tra queste due scene, in relazione al disegno egemonico-teatrale allora perseguito dal Maestro di Penza, abbiamo dedicato un apposito paragrafo di *La natura della convenzione...*, cit., pp. 109-125)

che per l'occasione allestì il segmento centrale, adattato per la scena dal racconto *Ved'ma* (La strega).

Nell'ultimo dicembre di guerra, Simonov bagnò i recenti allori concedendosi la direzione di *Mam'zelle Nitouche* (1944). Il regista volle ricondurre il libretto di Henri Meilhac e Albert Millaud allo statuto di commedia-*vaudeville*,⁷² in ciò sorretto dal grafico nitore stilizzato delle scene di Akimov nonché dal testo degli intermezzi redatti da Nikolaj Erdman – quasi a concelebrare il ventennale dell'esordio registico di Simonov, che anche allora⁷³ si era avvalso della collaborazione dell'autore di *Mandat* (Il mandato) e *Samoubijca* (Il suicidio),⁷⁴ e il recente, relativo riscatto di quest'ultimo da una serie di misure repressive⁷⁵ – intermezzi che

⁷² Cfr. ISDT, V, 59.

⁷³ Cfr. Ob2, 46.

⁷⁴ Le disgrazie di Erdman (vedi la nota successiva) erano cominciate proprio con *Samoubijca*, scritto sulle ali del successo conseguito da *Mandat* al TIM, dove Mejerchol'd, forte tra l'altro dei giudizi entusiastici espressi da lettori autorevoli del manoscritto come Osip Mandel'stam, Gor'kij, Lunačarskij e Stanislavskij, avrebbe dovuto allestire il nuovo dramma nel 1928. Ma la *pièce* fu bollata come «reazionaria» da un quotidiano moscovita e la scelta del TIM fu bloccata dal Glavrepertkom (sigla stante a designare il Sottocommissariato per il repertorio teatrale; cfr. Ob2, 47-48 [n. 40]), che silurò anche il susseguente tentativo del TIV, dove Popov era risoluto a lanciare di nuovo la sfida già vinta con il bulgakoviano *Zojkina kvartira* (L'appartamento di Zojka; cfr. Ob2, 47-48). Fu quindi la volta di Stanislavskij, che nel 1930 scrisse personalmente a Stalin per ottenere il permesso di allestire *Samoubijca*, riuscendo ad arrivare alle soglie della prima, quando però lo spettacolo fu di nuovo proibito. Nel 1932 Mejerchol'd tornò alla carica, e preparò lo spettacolo presentandolo a un'apposita commissione del partito presieduta da Lazar' Kaganovič, che non concesse il nulla osta. Peraltro, la maledizione di *Samoubijca* continuò a perseguire lo scrittore anche oltre il proprio cammino terreno, conclusosi nel 1970. Nel 1982 Valentin Pluček riuscì ad allestire il dramma presso il Moskovskij akademičeskij teatr satiry (Teatro Accademico della Satira di Mosca; MATS), salvo vedersi revocare il permesso dopo una manciata di repliche, e i nuovi tentativi intrapresi subito dopo da Evgenij Simonov al TIV e da Ljubimov al Tagan'ka furono anch'essi fermati da varie autorità censorie. Solo nel 1986, agli albori della *perestrojka*, Pluček sarebbe riuscito a sbloccare il proprio *Samoubijca*, che sulla scorta dell'enorme successo qualche mese dopo ottenne finalmente l'accesso anche agli scaffali delle librerie sovietiche.

⁷⁵ Negli stessi mesi in cui Mejerchol'd tentava per la seconda volta di allestire *Samoubijca*, Erdman si accingeva a collaborare con Vladimir Mass e il regista Grigorij Aleksandrov alla sceneggiatura del film *Vesëlye rebjata* (uscito nelle nostre sale con il titolo «Tutto il mondo ride – Allegri ragazzi»), passato alla storia come fondatore del musical sovietico. Nel 1933, essendo caduti nelle mani della polizia certi versetti e parodie satiriche composti da Erdman e Moss durante l'elaborazione della sceneggiatura, i due scrittori furono arrestati sul set del film. Erdman fu condannato a tre anni di confino a Enisejsk, nel cuore della Siberia centro-meridionale, e alla privazione a tempo indeterminato dei diritti civili. Scontata la misura restrittiva, Erdman rimase comunque soggetto al divieto di tornare nella capitale, e con l'avanzata delle armate naziste, in qualità di sottoposto a residenza coatta, fu spedito nelle retrovie più remote. Era l'ottobre 1941, e poche settimane dopo il successivo film di Aleksandrov, *Volga-Volga* (V. V.), di cui Erdman nel 1938 aveva co-redatto la sceneggiatura, sarebbe stato gratificato del Premio Stalin. Sul convoglio dei deportati, durante una sosta a Saratov, città dove il MCHAT era appena sfollato, gli giunse un invito di Ivan Moskvina (peraltro controfirmato da Lavrentij Berija, Commissario generale per la sicurezza e massimo esecutore delle direttive stalinia-

introducevano nell'azione un piano *en abîme* ove ci si figurava che una scomiccherata compagnia americana tentasse di adattare la propria ineducata gestualità alle maniere fini ma leggere richieste dal testo.⁷⁶ A tal fine Simonov accentuò la funzione di sfondo dello spartito originale di Hervé, commissionando al musicista del teatro Aleksandr Golubencev⁷⁷ apposite musiche di scena per il secondo atto, e soprattutto assunse in prima persona la responsabilità del processo di integrazione dell'*ensemble*. Così, nella parte di Champlatreux al veterano Kol'cov si alternava Nikolaj Gricenko,⁷⁸ il quale figurava anche come Michael, l'improbabile regista degli operettisti americani, mentre sulle «scene di massa eleganti e screziate in cui era impegnata tutta la gioventù» del teatro si stagliavano l'esuberante plasticità della Paškova o l'elastica grazia di Celikovskaja, che condivisero alternandosi in Denise la loro prima parte di protagonista.⁷⁹

Rimasto per molti anni in cartellone, lo spettacolo sarebbe diventato un'agognata isola di lievità in un repertorio che ben presto regole esplicite e implicite mai così vincolanti ed assurde avrebbero reso, al TIV come altrove, claustrale al limite dell'asfissia. Come ha efficacemente sintetizzato Anatolij Smeljanskij,

l'ondata repressiva abbatutasi sul teatro sovietico dopo la guerra non fu casuale. Gli ideologi staliniani sopprimevano così le possibili conseguenze della guerra vittoriosa contro il fascismo. Bisognava senza indugio annichilire nei liberatori dell'Europa lo spirito orgoglioso e indipendente, la capacità di riflessione e sinanche di allegria.⁸⁰

Se a questa «capacità di allegria» attinse ancora Simonov nel *Poslednij den'* (L'ultimo giorno) del congeniale Vasilij Škvarkin, affermato pioniere della commedia brillante sovietica di lingua russa,⁸¹ e a quello «spirito orgoglioso e indipendente» non poteva che ispirarsi ancora la *Carmen* di Bizet commissionata

ne), ove il grande attore e futuro successore di Nemirovič-Dančenko gli proponeva un incarico come autore dell'Ensemble di canti e danze del NKVD, la struttura sovietica corrispondente al Ministero degli Affari Interni: qui Erdman avrebbe collaborato, tra gli altri, con Šostakovič e Ljubimov. Così aggirato il divieto di risiedere a Mosca, e reintegrato nei propri diritti civili, Erdman avrebbe inaugurato proprio con *Mam'zelle Nitouche* una nuova, per quanto defilata, serie di collaborazioni con i maggiori teatri moscoviti, culminata negli ultimi anni della sua vita con l'incarico di *dramaturg* del Taganka.

⁷⁶ Cfr. ISDT, V, 59.

⁷⁷ Al TIV dal 1935 al 1949, il compositore Golubencev vantava un'amplissima esperienza come direttore della sezione musicale di molti teatri, fra cui il PRTP (1924-1930) e il Realističeskij teatr (Teatro Realista; RT) di Ochlopkov (1932-1935), del quale aveva caldeggiato il passaggio al TIV. Tra il 1932 e il 1936 Golubencev aveva inoltre diretto le cattedre di Letteratura musicale e di Musica nello spettacolo drammatico presso il GITIS.

⁷⁸ Gricenko: Ob2, 62 (n. 124).

⁷⁹ <<http://www.vakhtangov.ru/shows/mnitush>> (dal sito ufficiale del TIV); cfr. anche ISDT, V, 58-59.

⁸⁰ A. Smeljanskij, *Predlagaemye obstojatel'stva...*, cit., p. 14.

⁸¹ Cfr. Ob2, 47.

dal Bol'soj a Simonov nei giorni della Vittoria, sul trionfo e iperallusivo dramma storico in versi di Vladimir A. Solov'ëv *Velikij gosudar'* (Il grande sovrano, 1945) con cui Zachava inaugurò la prima stagione post-bellica del TIV – oltre a gravare il confronto, anche stavolta impari, con l'Ivan il Terribile «tenebroso e tormentato» che Čerkasov tradusse dal set del coevo, incompiuto ciclo ejzenštejniano al parallelo allestimento di *Trudnye dni* (Giorni difficili) di Aleksej N. Tolstoj firmato da Leonid Viv'en al GosDrama⁸² – già s'imprimeva netta l'ombra dell'imminente abisso in cui per molti anni sarebbe sprofondata la qualità dei repertori.

Nell'oscurità di quel precipizio, così repentinamente subentrata al mezzodì della sua carriera creativa, Simonov avrebbe pazientemente ordito una rete di salvataggio per il suo TIV, sacrificando a quel compito dirigenziale tempi, modi e qualità del suo impegno attoriale e registico. Da contesti ed eventi di quello scorcio post-bellico prenderà dunque le mosse il prossimo *obraz* simonoviano, l'ultimo dedicato alla figura dell'allievo di Vachtangov.

⁸² Cfr. ISDT, V, 143-144, 152, 154.