

# Obrazy. 6. Andrej Michajlovič Lobanov, o del nomadismo

Profili di registi della seconda generazione russa

*Massimo Lenzi*

Oltre a delineare le vicende creative e istituzionali di due tra gli astri principali dell'originaria pleiade vachtangoviana, i precedenti profili pubblicati su queste pagine<sup>1</sup> – succinto quello dedicato a Jurij Zavadskij, la cui opera è stata sia pur episodicamente trattata dalla storiografia teatrale d'Occidente; addirittura invece quadripartito quello consacrato a una puntigliosa ricognizione dell'attività attoriale, registica e gestionale di Ruben Simonov, assai meno frequentata dagli studi teatrologici non russi o ex-sovietici – sono valsi implicitamente a ricostruire gran parte dei primi decenni di vita del Teatr im. E. B. Vachtangova (Teatro Vachtangov, Тив),<sup>2</sup> sommo prototipo del passaggio di una struttura “studistica” (così intendiamo recare la locuzione *studijnaja*, affatto peculiare della cultura teatrale russa sin dal XIX secolo, giacché carica di articolazioni specifiche che renderebbero fuorviante una resa sul tipo del nostro “laboratoriale” o, peggio ancora, “sperimentale”) allo statuto maggiore di istituzione teatrale statale e accademica.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Massimo Lenzi, *Obrazy. 1. Jurij Aleksandrovič Zavadskij*, «Mimesis Journal», I (2012), 1, pp. 72-85; *Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodi*, «Mimesis Journal», I (2012), 2, pp. 41-67; *Obrazy. 3. Ruben Nikolaevič Simonov: ora panica con incipiente eclisse*, «Mimesis Journal», II (2013), 1, pp. 125-140; *Obrazy. 4. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno. I*, «Mimesis Journal», III (2014), 1, pp. 78-86; *Obrazy. 5. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno. II*, «Mimesis Journal», IV (2015), 2, pp. 71-92. Qui oltre li citeremo rispettivamente come Ob1, Ob2, Ob3, Ob4, Ob5.

<sup>2</sup> Uniformandoci ai profili precedenti, riporteremo nel testo alla prima occorrenza i nomi originali delle istituzioni teatrali, seguiti tra parentesi da una traduzione e da una sigla o abbreviazione più o meno convenzionalmente adottata: a quest'ultima per brevità ricorreremo eventualmente nel prosieguo della trattazione.

<sup>3</sup> La qualifica accademica fu ufficialmente attribuita alla compagine vachtangoviana sin dal 1922, nel periodo immediatamente successivo alla morte del Maestro, allorché essa recava ancora la qualifica di Terzo Studio del Teatro d'Arte: circostanza storicamente unica – né ovviamente priva di implicazioni paradossali adombrate nell'accostamento stesso dei due termini “studio” e “accademia” – e politicamente carica di significati in uno snodo storico stretto e convulso durante il quale l'inizio della *tournee* occidentale della casa-madre di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko lasciava scoperto un fianco dell'accesissima lotta in corso tra “accademici” e “sinistristi”, scontro che non di rado giunse a coinvolgere gli organismi dirigenti del Partito, impegnati allora ad articolare la fase aurorale della NEP, implicitamente connessa anche a una riconsiderazione radicale di tutte le tipologie di struttu-

Ora, come ci accadde di mostrare allora,<sup>4</sup> sia nelle vicende di Zavadskij che, con maggiore assiduità e continuità in quelle di Simonov, un ruolo in qualche misura negletto, fatta eccezione per il Teatro d'Arte di Mosca (qui di seguito MCHAT),<sup>5</sup> sinanche dalla teatrologia russa sovietica e postsovietica, fu svolto da un movimento opposto per quanto frequente – meglio: sostanzialmente normativo – nella cultura teatrale russa sin dal tardo Ottocento: quello della filiazione di Studi più o meno istituzionalmente legati a scene statali maggiori, e talora addirittura di “scuole” (*školy*) annesse a quegli Studi stessi.

Scorrendo le vicende di quegli Studi, in entrambi i casi (occasionalmente nel profilo dedicato a Zavadskij, con assiduità e dettaglio ben maggiori nella serie di saggi riservati a Simonov) ci siamo imbattuti nell'attività di Andrej Michajlovič Lobanov: avvalendoci, come dichiarato già in sede di presentazione dei nostri *obrazy*,<sup>6</sup> della facoltà di riportare quei brani ricontestualizzandoli – sia pur con i ritocchi ritenuti necessari per eccesso o per difetto, e cogliendo anzi l'occasione per emendare qualche inesattezza in cui fossimo incorsi – ci accingiamo adesso a tentarne una ricostruzione sommaria.

Peraltro, sin dagli inizi la formazione teatrale di Lobanov fu caratterizzata da un'irrequieta partecipazione a molti dei principali Studi moscoviti, intermessa da un'effimera iniziativa autonoma e da sodalizi più o meno duraturi con altre personalità illustri o emergenti (dallo stesso Vachtangov a Nikolaj Chmelëv passando per Fëdor Šaljapin, Michail Astangov, Vasilij Sachnovskij, oltre ovviamente ai protagonisti dei nostri *obrazy* precedenti).

Per un buon quarto di secolo, e soprattutto nel suo primo decennio, quell'attività – costituendo in ciò un esempio affatto atipico nell'impiego e nella dislocazione dei quadri artistici in epoca sovietica – sarebbe stata caratterizzata da una sorta di incessante nomadismo e/o pendolarismo tra varie istituzioni e tipologie produttive scenico-drammatiche, tuttavia concentrate a Mosca,<sup>7</sup> peregrinazioni che solo nello

re e istituzioni teatrali, già radicalmente investite dagli effetti dei primissimi decreti dell'Ottobre in tema di politica culturale. A suo tempo cercammo di articolare alcuni aspetti e snodi di questo plesso storiografico in: Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, testo&immagine, Torino 2004, pp. 65-125 (più in particolare, sulla contesa tra “accademici” e “sinistristi”, cfr. pp. 78-91).

<sup>4</sup> Cfr. Ob1, pp. 75-77; Ob2, pp. 48-54.

<sup>5</sup> Sigla generalmente assunta per abbreviare la denominazione originale: Moskovskij chudoževstvennyj akademičeskij teatr (Teatro d'Arte Accademico di Mosca). La qualifica di “accademico” fu conferita al teatro nel 1919, ma per comodità del lettore, useremo anacronisticamente questa sigla anche riferendoci al periodo precedente, laddove in letteratura si usa invece più correttamente riferirsi al Teatro d'Arte di Mosca come al MCHAT.

<sup>6</sup> Ob1, p. 72. Cfr. anche Ob2, p. 42.

<sup>7</sup> Alla città natale Lobanov fu sempre legato da un attaccamento quasi morboso: anche durante la seconda guerra mondiale, contrariamente alla stragrande maggioranza dei suoi colleghi, sarebbe rimasto a Mosca, benché non gli mancassero le proposte per trasferirsi in grandi teatri, o addirittura

scorcio finale postbellico trovarono un approdo inatteso nella direzione di un'importante istituzione teatrale.

In tal senso, soprattutto questo primo *obraz* lobanoviano costituirà anche l'occasione per fornire al lettore un saggio, speriamo utile e indicativo, dello statuto particolarissimo degli Studi entro il contesto tipologico entro cui venne a ricomporsi nel primo decennio sovietico la già originale articolazione della produzione scenico-drammatica in Russia.<sup>8</sup> Al tempo stesso, diversamente dagli altri *obrazy*, sostanzialmente imperniati sull'esposizione delle caratteristiche degli spettacoli che diressero, gestirono o a cui parteciparono i protagonisti, questo primo nostro saggio su Lobanov sarà prevalentemente focalizzato su una ricostruzione delle sue vicende esistenziali e dei loro contesti.

La maggiore biografia di Lobanov ne sintetizzò l'attitudine nomadistica riportandone un'autorevolissimo ricordo: «Com'ebbe giustamente a osservare Marija Osipovna Knebel', Lobanov cercava continuamente una casa tutta sua e non la trovava mai».<sup>9</sup>

Per converso, e al contempo, il suo magistero pedagogico si esercitò con una continuità vieppiù stabile che, espandendosi da quei contesti frammentari e spesso convulsi, trovò sin dal 1933 nel GITIS il suo fulcro istituzionale: qui con Lobanov si sarebbero laureati, tra gli altri, Henrikas Vancevičius, figura centrale nell'evoluzione e fioritura di quel teatro lituano postbellico che, nutrito negli anni Trenta delle lezioni di Michail Čechov, avrebbe attinto un livello universale nelle produzioni di Eimuntas Nekrošius;<sup>10</sup> e Georgij Tovstonogov, massimo esponente della terza generazione registica russa, quella emersa nell'immediato dopoguerra, che a Lobanov non avrebbe mai cessato di richiamarsi come a «un regista che veniva dal futuro».<sup>11</sup>

dirigerli, presso i ben più tranquilli centri di evacuazione e sfollamento. Cfr. su questo G. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* [Sull'eroe di questo libro], introduzione a: Aa Vv, *A. M. Lobanov. Dokumenty, Stat'i. Vospominanija* [A. M. Lobanov. Documenti. Saggi. Memorie], a cura e con note e un'introduzione di G. G. Zorina, Iskusstvo, Moskva 1980, pp. 36-37.

<sup>8</sup> A quei paradigmi tipologici, consolidati nelle descrizioni storiografiche prodotte dalla teatrologia russa, ci riferimmo esplicitamente assumendoli come una delle due linee principali di ordinamento dei materiali nel capitolo «Tipologie e stili del sistema teatrale-drammatico preottobresco a Mosca e San Pietroburgo», in: M. Lenzi, *La natura della convenzione* cit., pp. 24-65. In particolare, seguimmo allora la tipologia proposta da: Irina Petrovskaja, *Teatr i zritel' rossijskich stolic. 1895-1917* [Il teatro e lo spettatore delle capitali russe. 1895-1917], Iskusstvo, Leningrad 1990. A entrambi questi lavori rimandiamo il lettore desideroso di approfondimenti nel merito.

<sup>9</sup> G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 15.

<sup>10</sup> Anch'egli laureatosi al GITIS (1978) con Andrej Gončarov, uno dei maestri principali della generazione postbellica, già a sua volta allievo al GITIS (1936-1941) di Lobanov e Nikolaj Gorčakov, formatosi costui presso la facoltà registica della scuola del nascente Tiv, presso cui si era laureato nel 1924 sotto la guida, fra gli altri, di Boris Ščukin e Zavadskij.

<sup>11</sup> G. A. Tovstonogov, *Režissër iz buduščego* [Un regista che veniva dal futuro], in: *A. M. Lobanov.*

Ponte tra i due versanti artistico e pedagogico, meglio: loro imprescindibile nesso organico sul piano esistenziale come su quello metodologico, una virtù che nelle memorie di decine di attori e registi di alcune generazioni del teatro russo e sovietico non ha cessato di trapelare per decenni trasmettendoci un'immagine pressoché leggendaria: quella di un Lobanov autentico «mago delle prove».<sup>12</sup>

Né quelle sue atipiche vicissitudini, per certi versi intenzionali (almeno nella misura in cui sono state spesso attribuite alle risoluzioni adottate dal suo carattere particolarmente «discreto, riservato, ben educato»,<sup>13</sup> «modesto, [...] taciturno, timido»),<sup>14</sup> gli avrebbero impedito di allestire alcuni spettacoli di straordinaria rilevanza in fasi storiche diverse del teatro drammatico russo novecentesco, e di occupare nella coscienza dei contemporanei, verso la fine del suo percorso artistico, la posizione di singolare custode di esperienze registico-pedagogiche preziosissime nel lungo, minaccioso, e per molti esiziale passaggio dagli anni Venti, l'età delle ricerche più avanzate, a quel «rinascimento scenico-drammatico» russo poststaliniano su cui ci è capitato di soffermarci nei saggi precedenti:<sup>15</sup> passaggio che Lobanov seppe compiere con un tasso di compromessi di gran lunga inferiore a quello della stragrande maggioranza dei suoi colleghi, e anzi producendo alcuni spettacoli che, ben oltre la sua volontà, sarebbero stati subito percepiti – specie nell'immediato secondo dopoguerra – come ancora di salvataggio per le tradizioni più nobili del teatro russo, oasi di purezza artistica dinanzi a cui la caligine della retorica di regime più bieca e ottusa soleva arretrare spaurita e impotente.<sup>16</sup>

*Dokumenty, Stat'i. Vospominanija* cit., pp. 388-392.

<sup>12</sup> Cfr. Ruben Simonov, *Vospominanija* [Memorie], in: Aa Vv, *Ruben Simonov. Tvorčeskoe nasledie. Stat'i i vospominanija o R. N. Simonove* [R. S. L'eredità creativa. Saggi e memorie su R. N. Simonov], a cura di Natal'ja Litvinenko, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1981, pp. 155-160.

<sup>13</sup> Ivi, p. 155.

<sup>14</sup> G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 13. Cfr. il ricordo che Ksenija Tarasova serbò del primo incontro con Lobanov alla riunione di fondazione dello Studio di Simonov, presso cui sarebbe diventata sua attrice d'elezione: «Mi sembrò un tipo un po' strano. Giudicate voi stessi: tutt'attorno animazione, giovani eccitati, occhi che brillavano, e tra di noi – un tale accigliato, burbero, come fosse offeso o scontento di qualcosa. In seguito, conoscendo Lobanov, compresi che questo atteggiamento gli veniva dalla timidezza, dalla discrezione, dalla concentrazione interiore. Capii quanto buona, sincera, affettuosa e sostanziosa fosse quella persona» (*A. M. Lobanov. Dokumenty, Stat'i. Vospominanija* cit., p. 199).

<sup>15</sup> Cfr. Ob1, p. 81 (e nota 49), Ob4, pp. 82, 85.

<sup>16</sup> Si confronti anche solo questo giudizio, peraltro appartenente a una fonte accademica ufficiale e a un'epoca ancora anteriore alla *perestrojka*: «Gli avvenimenti negativi della vita pubblica [ci si riferisce alla politica interna sovietica negli anni dell'immediato dopoguerra, N.d.T.] toccarono l'arte scenica e vi si riflessero nell'angustia e povertà del repertorio come nella monotonia degli strumenti d'espressione. Cionondimeno i maestri del teatro, fedeli al proprio dovere artistico, non vollero rassegnarsi a questo stato delle cose. Contro la “forma piatta e leccata”, contro il “grigiume terroristico” e la “passività creativa” levarono fervide proteste N. P. Ochlopkov, A. M. Lobanov e A. D. Popov, che proseguivano ostinatamente le proprie ricerche intensive di nuove forme di spettacolo» (*Istorija russkogo sovetskogo*

Ma ancor prima che si potesse delineare con nettezza quella sua posizione nella storia dell'arte scenico-drammatica russa novecentesca, la vicenda di Lobanov, rispetto a quelle di Zavadskij e Simonov, più lineari, "stabilizzate", e giunte al pubblico riconoscimento in tempi relativamente più rapidi, manifestò nelle qualità "nomadistiche" del suo primo tratto affinità maggiori, quand'anche di portata ovviamente non comparabile – nonché vissuta, a quanto pare, con temperamenti pressoché opposti: la fragilità interiore di Vachtangov immersa nella passione e irruenza creatrice, l'apparenza schiva e talora scostante di Lobanov volta a proteggere la forza d'animo e intima integrità del suo lavoro artistico – con quella breve e altissima del loro Maestro.

Lobanov nacque il 28 luglio 1900 (10 agosto del vecchio stile), ovvero circa sei anni dopo Zavadskij e sedici mesi dopo Simonov, in una modesta casa demaniale situata all'interno del 1° Ginnasio classico maschile di Mosca, nel complesso di via Volchonka n. 16 che sino alla maggiore età avrebbe costituito il suo microcosmo. Suo padre ne era l'economista; la madre, maestra elementare, dopo la nascita del fratellino di Andrej abbandonò l'insegnamento e «per arrotondare le entrate familiari si mise a cucire biancheria per la ditta "Mur i Merliz"».<sup>17</sup>

Iscrittosi al Ginnasio dove continuava a lavorare il padre, all'età di quindici anni fu ammesso al circolo filodrammatico «riservato agli studenti più grandi», che «Andrej Michajlovič frequentava immancabilmente», e presso cui, sotto lo sguardo benevolente del professor Aleksandr Lugovskoj (buon amico di Valerij Brjusov, nonché in gioventù adepto e conoscente di Lev Tolstoj e Anton Čechov), furono realizzate anche alcune *soirée*, dedicate a Ostrovskij e Turgenev, di cui resta qualche documento.<sup>18</sup> Lo spettacolo in cui furono presentati gli atti unici turgeneviani<sup>19</sup> – Lobanov vi aveva coinvolto anche il fratellino e una cuginetta – ebbe luogo il 10 novembre (v. s.) 1917, quarto giorno della Rivoluzione d'Ottobre, mentre il cortile che separava le case demaniali dal Ginnasio si trovava sotto il fuoco incrociato dei combattimenti.<sup>20</sup> Sin da allora «erano in molti a consigliargli di pensare seriamente a un futuro nel teatro»,<sup>21</sup> ma conseguito il diploma ginnasiale, nell'estate 1918 Lobanov s'iscrisse al Dipartimento di giurisprudenza della Facoltà di scienze

*dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], 2 voll., Prosveščenie, Moskva 1984-1987; vol. I, a cura di Ju. A. Dmitriev e K. L. Rudnickij, 1984, p. 13.

<sup>17</sup> G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 8.

<sup>18</sup> Cfr. Ivi, p. 9.

<sup>19</sup> *Zavtrak u predvoditelja* (Una colazione dal maresciallo della nobiltà) e *Večer v Sorrento* (Una sera a Sorrento).

<sup>20</sup> «Sul campanile della chiesa del Cristo Salvatore c'erano i bolscevichi, e nell'Istituto Aleksandrovskij in via Vozdviženka gli *junker*: noi stavamo nel bel mezzo» (dalle memorie scritte e orali di Tat'jana Lugovskaja, figlia del professor Lugovskij, riportate in G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 10).

<sup>21</sup> *Ibid.*

sociali dell'Università di Mosca, dove strinse amicizia con Osip Abdulov,<sup>22</sup> Michail Astangov<sup>23</sup> e Ruben Simonov.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Su Abdulov cfr. Ob1, pp. 76, 79; Ob 2, pp. 43 (e nota 11), 49, 52. Compagno di Lobanov e Simonov in molte loro imprese, Abdulov sin da quello stesso 1918 si iscrisse alla Šaljapinskaja studija (Studio Šaljapin, Šs), debuttandovi come attore nel 1919 e rimanendovi sino al 1923. Nella stagione 1924-1925 fu con Lobanov nella *troupe* del Teatr im. V. F. Komissarževskoj (Teatro V. F. Komissarževskaja, ТiК), e nelle tre successive prima al MCHAT, poi al Moskovskij teatr satiry (Teatro della Satira di Mosca, Mts) e al Gosudarstvennyj dramatičeskij eksperimental'nyj teatr pri Profklubnoj masterskoj (Teatro Sperimentale Drammatico di Stato presso il Laboratorio del Circolo Sindacale, Tsds), dove si riunì a Lobanov. Dal 1929 lavorò al Teatr-studija pod rukovodstvom Ju. A. Zavadskogo (Teatro-Studio diretto da Ju. A. Zavadskij, Tsz), sino al 1936, allorché Mejerchol'd lo volle nel proprio teatro eponimo (TIm). Nel 1938, quando questo fu chiuso e il Maestro di Penza cadde in disgrazia, Abdulov passò al Teatr Revoljucii (Teatro della Rivoluzione, Tr), dove avrebbe di nuovo incrociato per qualche tratto i propri destini con quelli di Lobanov, passando poi nel 1943 al Teatr im. Mossoveta (Teatro del Soviet di Mosca, TeMos) diretto da Zavadskij. Qui rimase fino alla morte, avvenuta nel 1953.

<sup>23</sup> Su Astangov cfr. Ob1, pp. 76, 78-79; Ob2, 43 (e nota 11), 49 (e nota 45), 52; Ob4, p. 85. Astangov (nome d'arte di Michail Ružinkov) iniziò gli studi universitari frequentando in parallelo le lezioni private di Anna Matveeva, già attrice del Malyj teatr dal 1898 al 1916. Precocemente impegnato nell'organizzazione delle nuove istituzioni rivoluzionarie (dal 1919 al 1921 fu amministratore e direttore della sezione per la produzione del soviet del sobborgo operaio moscovita di Chamovniki), fra il 1920 e il 1922 si sarebbe iscritto con Abdulov, Lobanov e Simonov allo Studio di Gejrot, attore del MCHAT, e successivamente alla Šs, dove fu tra gli allievi prediletti di Leonidov (vedi qui oltre, note 31 e 34). Nella stagione 1922-1923 esordì come attore professionista del Teatr Doma pečati (Teatro della Casa della Stampa), e in quella successiva precedette Lobanov e Abdulov come membro della *troupe* del ТiК. Nel 1925 passò al Tr, allora feudo mejerchol'diano diretto da Aleksej Gripič, già allievo prediletto del Maestro di Penza nei suoi laboratori prerivoluzionari, che aveva fortemente apprezzato le qualità di Astangov nella creazione di una serie di *obrazy* attoriali che la critica contemporanea volle ascrivere a uno stile recitativo del tutto nuovo, denominato «grottesco psicologico». Deluso della situazione di anarchia gestionale venutasi a creare al Tr per la decisione di Mejerchol'd di concentrarsi sulle ricerche del teatro eponimo e sulla riorganizzazione delle strutture di formazione superiore delle arti sceniche, nel 1927 Astangov lasciò quel teatro e accolse le proposte estemporanee di vari collettivi della capitale e di altri grossi centri (Odessa, Kazan' e Leningrado). Nel 1930, avuto sentore o notizia che Aleksej Popov, già allievo prediletto di Suleržickij e Vachtangov, allora in rotta di collisione con il Tiv, avrebbe assunto la direzione del Tr, cercò e ottenne di rientrarvi. Negli undici anni successivi divenne la stella più fulgida di quella scena, incarnandovi la prassi pedagogica dell'«attore d'intelletto» [aktër-intellektual] propugnata da Popov. Tra il 1941 e il 1943, su esplicita richiesta di Pudovkin e Ejzenštejn, che nel 1928-1929 aveva avuto il già trentaseienne Popov tra gli allievi del proprio laboratorio al VGIK (che allora si chiamava ancora Gosudarstvennaja škola kinematografii [Scuola Cinematografica di Stato]), Astangov fu aggregato agli studi cinematografici della «Mosfilm», trasferiti ad Alma-Ata in regime di sfollamento. Già affermato interprete anche sullo schermo, qui Astangov sarebbe stato diretto, fra gli altri, da Pudovkin, Romm, Kozincev e Trauberg. Nel 1943 passò per un biennio con Abdulov al TeMos di Zavadskij, per approdare dopo la guerra al Tiv, ove sarebbe rimasto, sotto la direzione di Simonov, per tutto il ventennio che gli restava da vivere.

<sup>24</sup> Nelle sue memorie incompiute (R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 5-161), Simonov dedica un bozzetto all'amico (pp. 155-160) dove racconta tra l'altro come in quel primo, affamato inverno di guerra civile i quattro ragazzi passassero di norma i giorni di festa in casa dei Lobanov, abitudine che avrebbero conservato per molti anni sino al periodo della NEP, e come anche nei decenni successivi

Presso il club studentesco «Nauka i iskusstvo» (Scienza e arte), «i quattro moschettieri»<sup>25</sup> furono tra gli artefici dello studio filodrammatico ove

Lobanov meravigliò quei giovani per la sua capacità di “vivere” [*pereživat*'] sulla scena e incarnarvi i caratteri più complessi; V. E. Ardov<sup>26</sup> raccontò quanto ebbe a emozionarsi durante le prove di un brano del *Michael Kramer* di Hauptmann, anche se non scrive quale parte vi interpretasse Lobanov. Arnold Kramer era interpretato da Abdulov. Lobanov curò la regia della scena tra Arnold e Liese Bänisch. Fu dietro sua iniziativa che si era deciso di lavorare su quella pièce di Hauptmann. Oltre a interpretare con successo e allestire singoli *études*, brani, scene, a diciott'anni, stando alle parole di O. N. Abdulov, Lobanov era diventato l'ideologo di questo circolo studentesco.<sup>27</sup>

non fosse cessata l'abitudine di incontrarsi nel tempo libero a casa di uno dei quattro o del futuro amico Rapoport (p. 158). In particolare, Simonov asserisce che «per tutta la vita [...] non passò settimana che [io e Lobanov] non c'incontrassimo».

<sup>25</sup> Così Simonov racconta le origini del club, del gruppo e del nomignolo: «All'università, secondo usi da tempo invalsi, si eleggevano gli anziani del corso. I quattro anziani di ciascun corso costituivano il consiglio universitario degli anziani. I compagni del primo corso elessero me. Durante una delle prime riunioni decidemmo di organizzare il club “Nauka i iskusstvo”. Ci fu offerta come sede uno scantinato che si trova nei locali dell'attuale grande magazzino alimentare, accanto all'hotel Moskva, di fronte alla Casa dei Soviet. Rimettemmo in ordine quei locali ricavandone una sala da 400 posti, vi collocammo una scena, delle quinte, camerini per gli artisti. Tutti i lavori vennero fatti dagli studenti. Tingemmo soffitti e pareti, allestimmo un *parterre*, attaccammo alle sedie i numeri, costruimmo l'attrezzatura. A questi lavori presero parte A. Lobanov, M. Astangov, O. Abdulov. In quei giorni la nostra amicizia si rafforzò. Gli studenti ci chiamavano “i quattro moschettieri”. Il club si articolò nelle sezioni scientifica, letteraria e artistica. Ma la principale forza di attrattiva fu costituita dallo studio filodrammatico. A dirigerlo furono invitati due neolaureati dell'università: V. Narodeckij e Ju. Rešimov, che lavoravano come attori all'Opytno-pokazatel'nyj teatr (Teatro-modello sperimentale), che aveva sede nell'edificio invernale del giardino “Ermitaž”» (R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 156-157).

<sup>26</sup> Viktor Efimovič Zigberman (Ardov sarebbe stato lo pseudonimo con cui avrebbe firmato le proprie opere letterarie), coetaneo di Lobanov e matricola dell'Università moscovita come i «quattro moschettieri», ai tempi del circolo lavorava come attore presso il cabaret «Nerydaj». A partire dal 1921 intraprese una fortunata e prolifica (le sole prose sono raccolte in oltre quaranta volumi) carriera di caricaturista, pubblicista e autore di testi satirico-umoristici nei generi e nelle forme più svariate, ivi compresa quella drammaturgica e la scrittura per il cinema, senza trascurare un'apprezzata produzione teorica, dedicata specialmente alla tecnica dei generi parlati nel varietà e nel circo, e assurta per decenni al rango di manualistica nei relativi istituti di formazione superiore (come la facoltà di arti circensi e di varietà del ГИТИС). Dal 1927 avrebbe diretto la sezione repertorio del Leningradskij teatr satiry (Teatro della Satira di Leningrado). Tra gli amici che frequentarono assiduamente la sua casa, divenuta proverbiale sede d'incontro dei circoli intellettuali e artistici di varie generazioni della fronda sovietica, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva, Michail Zoščenko, Arsenij Tarkovskij (padre di Andrej), Aleksandr Solženecyn, Iosif Brodskij.

<sup>27</sup> G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 10. Il ricordo di Ardov è riportato da: Aa Vv, *O. N. Abdulov. Stat'i. Vospominanija*, [O. N. Abdulov. Saggi. Memorie], a cura di E. Abdulova-Metel'skaja, Iskusstvo, Moskva 1969, p. 136.

Un ulteriore prezioso ricordo, arricchito da qualche dettaglio tecnico più circostanziato, ci viene da Simonov, che individua indole e provenienza delle virtù sorgive manifestate dal diciottenne Lobanov in quel contesto, per quanto filodrammatico, pure fondato su istanze sperimentali:

Uno dei primi a entrare nello studio fu Andrej Michajlovič Lobanov. Un caso fortunato condusse lì anche me, che non pensavo ancora di fare l'attore. La prima volta provai con lui *Gore ot uma* (Che disgrazia l'ingegno!),<sup>28</sup> Lobanov faceva Čackij, io Famusov. La comprensione dell'arte drammatica vi procedeva prevalentemente tramite *études* che conducevamo in forma improvvisata sui temi più diversi. I più riusciti erano gli *études* con Lobanov, che era uno splendido partner: sapeva trovare al volo una situazione veridica, stabilire una relazione attraente con il partner, individuare uno sviluppo inatteso e organico dell'*étude*. Si sentiva l'influsso del MCHAT e del Primo Studio.<sup>29</sup> Con Lobanov facemmo degli *études* su un tema della pièce di Herman Heijermans *Op hoop van zegen* (Speriamo bene!),<sup>30</sup> che era stata allestita al Primo Studio: l'incontro tra due fratelli. Alla fine dell'*étude* ci abbracciamo piangendo felici. I nostri pedagoghi espressero un ottimo giudizio, confermato dalle calde reazioni del pubblico durante le serate aperte in cui mostravamo i nostri lavori.<sup>31</sup>

Nell'autunno del 1919, per cause di forza maggiore (una violenta inondazione dello scantinato e il feroce secondo inverno della guerra civile, che non consentiva di destinare risorse al suo restauro), il circolo filodrammatico del club studentesco si sciolse e «i quattro moschettieri» entrarono nello Studio di Aleksandr Gejrot, attore del MCHAT.<sup>32</sup> È qui che Lobanov e i suoi amici vennero a contatto diretto con

<sup>28</sup> Qui e oltre, nel testo come nelle note, allorché citiamo i titoli dei testi letterari, ci conformiamo all'uso seguito negli *obrazy* precedenti: alla prima occorrenza riportiamo l'originale in corsivo, seguito tra parentesi da una nostra traduzione o da quella che riteniamo la più corrente. Nelle eventuali ulteriori occorrenze useremo invece il solo titolo originale, beninteso in corsivo. Fanno eccezione, oltre ovviamente alle eventuali opere italiane, quelle che – per scelta necessariamente arbitraria – riterremo essere percepite dal lettore italiano come provviste di una sufficiente, indiscutibile universalità. Per l'appunto, il caso della commedia di Griboedov, primo capolavoro assoluto di questo genere nella drammaturgia russa, si situa probabilmente per noi in una zona grigia che farebbe sobbalzare d'indignazione ogni alunno delle scuole medie inferiori russe. Ma tant'è: in tempi di cieco, tetro, sciagurato e perlopiù biascicato oscurantismo anglofono, vieppiù perpetrato in sedi accademiche, forse qualche goccia di sano relativismo linguistico aspersa qua e là potrà suscitare nel lettore anche un solo, istantaneo, minuscolo brivido di contrizione [N.d.T.].

<sup>29</sup> Scene, come quella del Malyj teatr, peraltro assiduamente frequentate già dal Lobanov ginnasiale (cfr. qui oltre, nota 33) [N.d.T.].

<sup>30</sup> Reintitolata in russo *Gibel "Nadeždy"*, ovvero «Il naufragio della "Speranza"», dal celebre dipinto di Caspar David Friedrich. Così viene solitamente citata negli scritti dedicati dai teatrologi italiani agli Studi del Teatro d'Arte [N.d.T.].

<sup>31</sup> R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 157.

<sup>32</sup> Nato nel 1882 a San Pietroburgo, e nipote di un celebre generale (copertosi di gloria nelle guerre



il retaggio di Stanislavskij e Suleržickij,<sup>33</sup> anche se nel tratto finale della propria esistenza, con l'ironia mite ma appuntita che gli era peculiare, il regista avrebbe ricordato alla moglie di Abdulov come nei pochi mesi trascorsi sotto la guida di Gejrot «si volesse fare di noi degli yogi indiani».<sup>34</sup> Fu comunque allora che il cammino dei «moschettieri» cominciò a divergere, sia pur lievemente e brevemente. Simonov infatti mollò Gejrot quasi subito per trasferirsi alla Šaljapinskaja studija (Studio Šaljapin, Šs), dove negli ultimi giorni dell'anno, o nei primissimi del 1920, fu comunque raggiunto dagli altri «moschettieri».<sup>35</sup> Contestualmente e definitivamente lasciata l'università, alla Šs «si presentò a Lobanov l'opportunità straordinaria di assistere alle conversazioni, lezioni e prove di Vachtangov,<sup>36</sup> di

caucasiche degli anni Quaranta del XIX secolo, teatro di alcune delle prime opere di Lev Tolstoj, che vi combatté al suo comando), in seguito attivo e facoltoso editore, dopo un'ineludibile formazione militare Gejrot aveva intrapreso ventunenne gli studi artistici, trasferendosi all'estero, tra Parigi e Firenze. Tornato in Russia, nel 1911 era stato invitato da Evreinov come attore-scenografo allo Starinnyj teatr (Teatro Antico). Nel 1913 Stanislavskij lo aveva voluto al MCHAT e al Primo Studio come aiutante di Suleržickij. In seguito Gejrot avrebbe lavorato anche con Tairov al Kamernyj teatr (Teatro da Camera, KТ) e alla Šs.

<sup>33</sup> Simonov rammenta che il giovanissimo Lobanov era «innamorato del MCHAT e del Primo Studio» e della «speciale atmosfera di amicizia e coesione fra i giovani attori allevati da Stanislavskij e Suleržickij», ed esprime il convincimento che «proprio la grande vis umana che promanava dalla scena nei lavori del Primo Studio, dove aveva cominciato a brillare il talento del giovane Vachtangov, che a quel tempo vi aveva già allestito due spettacoli, *Das Friedensfest* (Festino di pace) di Hauptmann e *Syndafloden* (Il diluvio) di Berger», avesse «determinato in misura significativa il destino scenico» dell'amico (R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 156). – Più avanti (p. 157) Simonov dà una motivazione esplicita del passaggio nello Studio di Gejrot: «Decidemmo di studiare il sistema di Stanislavskij e a questo scopo ci rivolgemmo all'attore del MCHAT e del Primo Studio A. A. Gejrot, che era sostituto di Kačalov nella parte del Barone di *Na dne* (I bassifondi), e interpretava quella di Billy Bear in *Syndafloden*. A. A. Gejrot ci fece conoscere le sezioni principali del sistema». Merita a questo proposito ricordare come quel lavoro del drammaturgo svedese Henning Berger, presentato per la prima volta nel 1908, avesse avuto un durevole successo internazionale. Oltre all'allestimento vachtangoviano presentato al Primo Studio del MCHAT il 14 dicembre (v. s.) 1915, esso fu adattato nel 1917 da Frank Allen per le scene di Broadway, dove la parte di Bear venne interpretata dal ventiquattrenne Edward G. Robinson, e successivamente trasposto sullo schermo dal fortunatissimo film di Frank Lloyd *The Sin Flood*, proiettato in anteprima a New York il 19 ottobre 1922.

<sup>34</sup> Testimonianza raccolta da G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 11.

<sup>35</sup> Sulla Šs, si veda: R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 42-73.

<sup>36</sup> Sulle lezioni tenute da Vachtangov alla Šs, si veda: R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 60-73. In un altro passo delle proprie memorie (p. 157) Simonov, evidentemente associando la propria scelta futura a quella di Lobanov, attribuisce erroneamente il contatto diretto fra costui e Vachtangov a un precoce passaggio dell'amico nello Studio del Maestro, passaggio invece mai avvenuto.

partecipare agli *études* con Šaljapin, di provare con Leonidov,<sup>37</sup> di guardar lavorare il giovane Dikij<sup>38</sup>».<sup>39</sup>

Esposte in fase di maturazione umana e artistica a questi potenti influssi, quelle giovani personalità artistiche cominciarono a manifestare le proprie specifiche individualità. Galina Malinovskaja, un'altra coetanea e compagna di Lobanov alla Šs, riferì a Zorina di sue «discussioni tempestose (Abdulov e Astangov bisognava conoscerli) sulla posizione e il significato dell'attore nel teatro»<sup>40</sup> risalenti a quel periodo; temperie peraltro in contrasto assai netto con un tratto caratteriale che, già manifestatosi sin dal circolo studentesco, emerse sempre più nettamente in questo nuovo contesto pregno di emozioni e tensioni qualitativamente inedite per quei giovani, già inconsapevoli aspiranti «yogi indiani» di Gejrot, contribuendo probabilmente a specificare in esclusiva direzione della regia la passione scenico-drammatica del ventenne Lobanov. Secondo molte testimonianze, tra cui quelle dello stesso Abdulov e di Iosif Rapoport – altro studista della Šs che ivi strinse amicizia con Lobanov e gli altri «moschettieri», e che in seguito avrebbe occupato una posizione durevole, operosa e a tratti brillante nella pleiade vachtangoviana ove peraltro stava già per inserirsi<sup>41</sup> – il futuro regista riusciva a estrinsecare sulla scena solo una parte minima o addirittura insignificante del potenziale manifestato

<sup>37</sup> Leonid Mironovič Leonidov (1873-1941) era uno degli attori più celebri e prestigiosi del MCHAT sin dal 1903 (Stanislavskij, che aveva fatto carte false per scritturarlo, lo considerava «l'unico attor tragico russo»). Tra il 1921 e il 1922, nel burrascoso periodo immediatamente precedente alla lunga *tournée* mondiale del teatro, Leonidov svolse le mansioni di direttore della *troupe* e del repertorio. Sulle scene del MCHAT, dove rimase per tutta la vita, aveva esordito come Cassio nel *Giulio Cesare* shakespeariano, creandovi tra gli altri il Vas'ka Pepel del gor'kijano *I bassifondi* (1903), Lopachin nel *Giardino dei ciliegi* (1904), *obraz* con cui il personaggio čechoviano si sarebbe identificato per decenni nell'immaginario e nella memoria collettiva del pubblico teatrale russo (circostanza che, nel trentennale di quella *première*, celebrato da Lobanov, come si vedrà nel nostro prossimo saggio, con un'edizione fondata su una rilettura sbalorditiva e "sacrilega" del *Giardino* [cfr. Ob2, p. 54], avrebbe creato non pochi grattacapi aggiuntivi al nostro «moschettiere»), e Dmitrij Karamazov nei *Fratelli Karamazov* (1910).

<sup>38</sup> Ad Aleksej Dikij dedicheremo uno dei prossimi *obrazy*. In lui ci siamo peraltro già imbattuti in Ob1, p. 81 (nota 49); Ob2, p. 52 (nota 65); Ob3, pp.132-133, 135-136 (e note 65-67), 137-138 (e nota 71); Ob4, pp. 78, 79 (nota 5); Ob5, p. 86.

<sup>39</sup> G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 13.

<sup>40</sup> Ivi, p. 11.

<sup>41</sup> Nella Šs Rapoport era entrato diciassettenne come studista-attore, ma il patriarca Fëdor Šaljapin, attivo soprattutto a San Pietroburgo, ravvisandone la vivacità e lo spirito d'intraprendenza, gli affidò subito anche mansioni organizzative. Nello stesso 1920 Rapoport sarebbe entrato nello Studio di Vachtangov, del quale avrebbe seguito le vicende (stabilizzatesi definitivamente nel 1926 con il distacco dalla casa-madre e la trasformazione ufficiale dello Studio in Tiv), lavorandovi come attore e regista per l'intero, ulteriore mezzo secolo della sua esistenza. Su Rapoport cfr. Ob1, p. 76; Ob2, pp. 48, 49, 50, 55 (nota 79), 56, 58, 66; Ob3, p. 128 (nota 17), 131, 137; Ob4, p. 85; Ob5, p. 84 (nota 76). Una breve scheda biografica si può trovare anche sul sito ufficiale del Tiv (attuale denominazione: Gosudarstvennyj akademičeskij teatr imeni E. V. Vachtangova [Teatro Accademico Statale Vachtangov]): <<http://www.vakhtangov.ru/persones/irapoport>>, consultato il 27 ottobre 2016.

nelle prove e negli *études*, palesando sempre più «una timidezza ereditata<sup>42</sup> e quasi morbosa».<sup>43</sup>

In particolare, nella sintesi riportata da Zorina, per Rapoport egli «”non manifestava particolare iniziativa”, si teneva in disparte, tranquillo, senza farsi notare, quasi non metteva piede sul palcoscenico dello Studio», mentre per Abdulov l'amico «già nel club studentesco recitava in modo straordinario durante le prove, ma durante gli spettacoli il pubblico oltre la prima fila non sentiva una parola, e Lobanov non eseguiva nessuna delle *mizansceny* escogitate da lui stesso».<sup>44</sup> Peraltro la stessa fonte soggiunge che in futuro a Lobanov sarebbe piaciuto «sentir raccontare queste storie, e mostrava lui stesso come borbottava allora le battute, lasciandosi imbarazzato con l'indice i margini del tavolo dietro cui stava seduto».<sup>45</sup> Simonov, per contro, avrebbe ricordato come «in quegli anni giovanili erano peculiari dell'arte di Lobanov un sentimento organico della verità scenica e una fantasia meravigliosa. Era libero, sciolto, naturale, concentrato».<sup>46</sup>

Nel luglio 1920 Vachtangov terminò le sue lezioni presso la Šs. Il successivo 13 settembre la cosiddetta Mansurovskaja studija (Studio Mansurov) pose fine al suo statuto di semiclandestinità, acquisendo il rango ufficiale di Terzo Studio del MCHAT e dando origine all'epopea che nei diciassette mesi e quindici giorni successivi avrebbe condotto al cielo Empireo di *Principessa Turandot*,<sup>47</sup> tre mesi e un giorno prima della morte del suo regista trentannenno, e da lì, per successivi sussulti, dissidi e sbandamenti, alla fondazione del Tiv.<sup>48</sup> Né certo avrebbe potuto presagire questo cammino il gruppo cospicuo di giovani studisti della Šs che Vachtangov trascinò via con sé, come aggrappati alla passione creatrice che da lui promanava. Tra loro gli amici vecchi e nuovi di Lobanov. Forse intimorito dall'indole di quel Maestro, che «duro, esaltato e splendido, [...] si sentiva un capo e aveva bisogno di seguaci»,<sup>49</sup> costui rimase presso Šaljapin

<sup>42</sup> Dal padre: cfr. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., pp. 8-9.

<sup>43</sup> Ivi, p. 12.

<sup>44</sup> Si noti come la testimonianza di Abdulov, relativa al circolo studentesco, contrasti con «le calde reazioni del pubblico» rammentate poc' anzi dall'altro «moschettiere» Simonov, peraltro più genericamente e in riferimento a un singolo episodio.

<sup>45</sup> G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 12.

<sup>46</sup> R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 157.

<sup>47</sup> Relativamente a questo unico caso, come già nei saggi precedenti di questa serie, deroghiamo alle norme sopra riferite alla nota 28 rovesciandole (riportando cioè il solo titolo russo dell'allestimento e non quello originale del testo italiano allestito), a rimarcare l'unicità della valenza universalmente acquisita dallo spettacolo di Vachtangov rispetto al testo gozziano su cui si basò. Ovviamente, per una qualsiasi altra edizione scenica russa riporteremmo solamente il titolo *Turandot*.

<sup>48</sup> Cfr. Ob 2, pp. 43-47.

<sup>49</sup> Pavel Markov, *Vachtangovskaja studija. K pjatiletnemu jubileju* [Lo Studio vachtangoviano. Per il quinto anniversario], in: *O teatre* [Sul teatro], 4 voll., Iskusstvo, Moskva 1974-1977; vol. 3 (*Dnevnik*

per seguire le lezioni di Leonidov, che succedette a Vachtangov, e partecipare alle prove dell'altro vachtangoviano Dikij, che nel 1921 avrebbe esordito come regista proprio alla Šs allestendo il dramma storico di Arthur Schnitzler *Der grüne Kakadu* (Il pappagallo verde), con Rapoport nei panni del protagonista Prospère, ex-direttore di un teatro parigino nei primi giorni della Rivoluzione Francese. Buffi grovigli della sorte.

Negli stessi mesi Lobanov preparò puntigliosamente l'esame di ammissione alla scuola del Secondo Studio del MCHAT e prese a frequentare assiduamente «il piccolo villino del vicolo Granatnyj» che era stato abbandonato dallo Studio di Gejrot e concesso in autogestione ai giovani moscoviti come luogo di studio e di svago: «se allo Studio nessuno si accorgeva di lui, qui egli era l'anima di quel “teatro per se stessi” *sui generis*, trascinando i coetanei con le sue conoscenze, la sua fantasia, il suo umorismo». <sup>50</sup> Superato l'esame, anche Lobanov lasciò la Šs.

In base al terzo tomo degli annali *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*<sup>51</sup> si può fare una stima ipotetica di quante volte Andrej Michajlovič abbia presenziato alle lezioni e alle prove di K. S. Stanislavskij. M. S. Volkova<sup>52</sup> racconta che durante una prova dell'*Ispettore generale* al MCHAT K. S. Stanislavskij chiamò presso di sé Andrej Michajlovič, che faceva la comparsa come ospite al ballo del Governatore [...] e conversò a lungo con lui.<sup>53</sup>

*teatral'nogo kritika* [Diario di un critico teatrale]), 1976, p. 363. L'articolo uscì originalmente sulla rivista «Krasnaja Niva», 1925, N° 50.

<sup>50</sup> G. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 13.

<sup>51</sup> Ci si riferisce a I. N. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo. Letopis'* [La vita e le opere di K. S. Stanislavskij. Cronaca], 4 voll., Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1971-1974. Vol. 3 (1916-1926), a cura di N. N. Čuškin, 1973 [N.d.T.].

<sup>52</sup> Marija Sergeevna Volkova, attrice e futura moglie di Lobanov. Nel 1937 sarebbe entrata nella *troupe* del Tr, che orfano di Popov versava allora in una grave crisi, vieppiù accentuata dall'incipiente sinibbio di *ukazy* promananti dal Comitato per gli affari delle arti presieduto dal famigerato Keržencev, la cui vittima più illustre sarebbe stato il TIM di Mejerchol'd, ma che investì pressoché tutte le scene drammatiche moscovite e leningradesi, fatta eccezione per il MCHAT, il Malyj e pochissimi altri. (Peraltro, una volta silurato Keržencev e tornata un po' di calma, sarebbe stato proprio Lobanov a risollevare di colpo le sorti del Tr, allorché nel 1939 vi fu invitato ad allestire *Tanja*, pièce di Aleksej Arbuзов, che – come vedremo nel prossimo *obraz* lobanoviano – con sconcerto e sinanche prostrazione dell'eccellente drammaturgo, il regista ospite condusse a un successo clamoroso travolgendone indirizzi stilistici e di genere, conflitti, situazioni, nonché l'impianto strutturale stesso, e ricavandone sottilissimi equilibri psicologici che fecero parlare di una improvvisa resurrezione del primo MCHAT čechoviano: si pensi che Arbuзов era fermamente convinto di avere scritto una pièce eroico-romantica!). Tuttavia non sappiamo se fra 1941 e 1943 Volkova fosse rimasta a Mosca, vicina al marito, o avesse seguito il Tr nella sua sede di sfollamento, a Taškent. Dal 1947 la ritroviamo comunque al Teatr im. M. N. Ermolovoj (Teatro Ermolova, TIE), diretto appunto da Lobanov.

<sup>53</sup> G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., pp. 14-15.

Ma anche i frequenti contatti diretti con il patriarca del teatro drammatico russo novecentesco non valsero come antidoto alla rapida disillusione che Lobanov maturò nei confronti dei metodi «pavidì e subalterni»<sup>54</sup> del Secondo Studio di quel periodo, che a fronte del turbinoso e turbolento dinamismo eretico dei vachtangoviani veniva concepito – soprattutto da Nemirovič-Dančenko – come ridotta e riserva strategica per parare i virulenti colpi «sinistristi» assestati dall'Ottobre teatrale di Mejerchol'd.

Giunto sino a concepire uno spassoso piano di «distruzione definitiva» del Secondo Studio, da attuarsi tramite l'apertura (in pieno stile NEPiano) di una rivendita/mescita di vini georgiani e liquori caucasici di fronte all'ingresso dello Studio stesso,<sup>55</sup> Lobanov trasse comunque da quella breve permanenza due cose preziose, peraltro non prive di nessi: la nuova, solida amicizia con un ragazzo nato esattamente un anno dopo di lui, ovvero quel Nikolaj Chmelëv che nella seconda metà del decennio sarebbe diventato in brevissimo tempo uno degli astri nascenti del MCHAT, contribuendo a risollevarne le sorti con un pugno di giovani attori (Boris Dobronravov, Klavdija Elanskaja, Mark Prudkin, Vera Sokolova, Michail Janšin, Viktor Stanicyn) dei quali fu presto riconosciuto come leader, e con cui i fondatori dell'onusto teatro poterono finalmente avvicendarne i mostri sacri nei nuovi allestimenti come nelle distribuzioni dei monumenti scenici d'inizio secolo; e una rinnovata fiducia nei propri mezzi, che gli fu finalmente chiaro dovessero essere focalizzati entro l'esclusivo ambito registico-pedagogico.<sup>56</sup>

Non fu certo una mera coincidenza che proprio il ventenne Chmelëv, futuro direttore artistico del MCHAT nell'ultimo biennio della guerra, vaticinasse infatti per il nuovo amico «un futuro da grande regista», giudizio di cui ancora mezzo

<sup>54</sup> Si vedano, alla stregua di Zorina e a titolo esemplare, i giudizi duri e sferzanti sull'attività del Secondo Studio emessi allora da Pavel Markov, il futuro decano della teatrologia russa che in quei frangenti storici si trovò come giovane critico a difendere dai "sinistristi" l'"accademico" MCHAT: «Io temo che il Secondo Studio [...] si intirizzisca nelle morte forme dello stereotipo, pavento che non saprà trovare e determinare un proprio volto» (*Uzor iz roz. Vtoraja studija Mchat* [Un fregio di rose. Secondo Studio del MCHAT], in: *O teatre* cit., vol. 3, p. 10 [recensione uscita originalmente sulla rivista «Vestnik teatra», 1920, N° 59]); «il volto persistentemente nebuloso e confuso del Secondo Studio non si è ancora delineato con chiarezza» (*Skazka ob Ivane-durake. Vtoraja studija Mchat*, [La fiaba di Ivan lo sciocco. Secondo Studio del MCHAT], ivi, p. 57 [recensione uscita originalmente sulla rivista «Teatral'noe obozrenie», 1922, N° 5]). Ancora nel 1925 Markov, in un'ampia rassegna delle produzioni proposte dai teatri moscoviti, avrebbe scritto del Secondo Studio come della «più ossequiosa alle leggi del MCHAT di tutte le sue colonie, e la meno riuscita» (*Teatral'naja žizn' v Moskve. Načalo sezona 1924/25 goda* [La vita teatrale a Mosca. L'inizio della stagione 1924/1925], ivi, p. 201 [articolo uscito originalmente sulla rivista «Pečat' i revoljucija», 1925, N° 1]).

<sup>55</sup> Cfr. una lettera a F. B. Zاراјskaja, riportata da una memoria di Elizaveta Abdulova-Metel'skaja, moglie di Abdulov, raccolta in: Aa Vv, *A. M. Lobanov. Dokumenty, Stat'i. Vospomnanija* cit, p. 164.

<sup>56</sup> Cfr. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 14.

secolo dopo la stessa consorte di Lobanov, depositaria di questo ricordo, non cessava di stupirsi.<sup>57</sup> E ancor meno casuale fu che a far desistere Lobanov – ormai dopo la seconda guerra mondiale – dalla sua anomala e consolidata prassi di “nomade in patria” sarebbe stato l’ormai buon vecchio amico Chmelëv, chiamandolo come proprio vice in quel Teatr im. M. N. Ermolovoj (Teatro M. N. Ermolova, ТИЕ) ove nel fatidico 1937 uno dei provvedimenti di Keržencev<sup>58</sup> aveva fatto forzosamente confluire lo Studio da lui fondato cinque anni prima, e che alla sua morte prematura e improvvisa sarebbe diventata la prima e ultima “casa” artistica di Lobanov. Quanto scomoda e sinanche amara, lo vedremo a suo tempo.

Uscito dunque dal Secondo Studio all’inizio dell’estate 1922, Lobanov si dette subito da fare per aprirne uno proprio.<sup>59</sup> Superate alcune difficoltà e una falsa partenza,<sup>60</sup> ripiegò su un preesistente «circolino» scolastico, intimisticamente denominato «Naša studija» (Il nostro Studio), e lo diresse per circa un anno e mezzo in condizioni apparentemente ottimali. Riservato ai neodiplomati delle scuole superiori,

lo Studio lavorò alla realizzazione di una serata di vaudeville e all’adattamento scenico di un romanzo di Jack London. Era situato nelle cantine di un caseggiato al n. 5 di via Arbat. Vi regnava un’atmosfera di splendida amicizia tra gli allievi adolescenti e il giovane Andrej Lobanov. Il fascino della personalità del direttore, la sua purezza umana, la preoccupazione per quei giovani, il suo senso di responsabilità per il loro futuro, tutto questo rendeva lezioni e prove di Lobanov semplici e pregni di contenuti. Non a caso in quello studio cominciarono il proprio cammino creativo attori di talento come Pavel Massal’skij,<sup>61</sup> Dmitrij

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Cfr. qui sopra la nota 52. Si veda anche Ob2, p. 52 (e nota 65).

<sup>59</sup> Cfr. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 15, che riporta per esteso una lettera a G. N. Malinovskaja dell’agosto 1922, dove Lobanov si propone fra l’altro di coinvolgere nell’iniziativa Astangov.

<sup>60</sup> La sede originalmente assegnatagli in via Ostoženka si rese improvvisamente indisponibile quando già Lobanov aveva fatto pubblicare sui giornali la notizia dell’apertura e fissato le date per le audizioni.

<sup>61</sup> Nato nel 1904, Massal’skij fu tra gli attori più in vista della seconda generazione del MCHAT, dove sarebbe entrato nel 1925 dopo un passaggio nello Studio di Zavadskij, e rimasto sino al 1979, anno della sua scomparsa. Intrapresa nel 1947 l’attività pedagogica nella scuola interna al MCHAT, ne sarebbe stato per oltre trent’anni uno dei docenti più insigni: tra i suoi diplomati, attuali decani dell’arte scenico-drammatica russa come Oleg Vasilašvili, attore-emblema del Bol’shoj dramatičeskij teatr (Grande Teatro Drammatico, БДТ) di Tovstonogov, e Tat’jana Doronina (prima e attuale direttrice di una delle due strutture in cui nel 1987 Oleg Efremov volle dividere il MCHAT, quella intitolata a Maksim Gor’kij); nonché una parte cospicua dei giovani che sotto la guida di Anatolij Efros avrebbero dato vita nel 1956 al «Sovremennik» («Il Contemporaneo»), il nuovo teatro drammatico che segnò la vita artistica e culturale del periodo immediatamente successivo al XX congresso del Pcus, cedendo poi gradualmente il testimone al Taganka, com’è universalmente designato il Moskovskij teatr dramy i komedii na Taganke (Teatro Moscovita del Dramma e della Commedia di via Taganka), fondato nel 1964 da Jurij Ljubimov; e finalmente il poeta, compositore e attore Vladimir Vysockij, cuore pulsante dello stesso Taganka ove trascorse sin dalla fondazione i sedici anni che gli restavano da vivere, crean-

Fivejskij,<sup>62</sup> Nikolaj Larin.<sup>63</sup> Molti degli allievi di Lobanov si ritrovarono poi nello studio di Zavadskij.<sup>64</sup>

Ancora nel 1968, anno in cui scrisse quel capitolo delle sue memorie incompiute in vista del decennale della scomparsa dell'amico, Simonov avrebbe addirittura esortato, con una certa enfasi, «gli attori, i registi, gli studiosi d'arte, tutti coloro a cui è caro il nome di Lobanov», a ricordare «questo pezzo dimenticato della storia sovietica, quel Teatro-studio sorto sull'Arbat nei primi anni della rivoluzione, poiché fu proprio qui che mosse i suoi primi passi l'insigne regista».<sup>65</sup>

Ma nell'estate del 1924 Lobanov ritenne conclusa anche questa esperienza, applicando a se stesso un criterio maturato nella deludente esperienza con il Secondo Studio («se non vuoi rimanere a lungo impantanato nell'apprendistato, devi andartene in tempo»),<sup>66</sup> e passò in qualità di pedagogo nello studio aperto poco prima da Zavadskij, portando con sé con un gruppo scelto di allievi. Nella Studija Zavadskogo (Studio Zavadskij, Sz)<sup>67</sup> Lobanov poté così esprimere e volgere in senso attivo, con piena responsabilità e relativa continuità – vi avrebbe insegnato ancora per molti anni – le competenze specifiche già sufficientemente estese e affinate che aveva assorbito passivamente nelle trascorse esperienze di filodrammatico e studista, trovando finalmente un ambiente sufficientemente confortevole per applicarle senza esporsi da solo, né tuttavia subire pressioni eccessive, e acquisirne di nuove prima di cimentarsi nella realizzazione autonoma di un allestimento “professionale”. Detto altrimenti, il suo incipiente nomadismo andava acquisendo i tratti di una transumanza artistica volta a coprire più territori e direzioni.

Da allora in poi, come osserva Zorina, «alla casa che per un tempo breve o lungo sarebbe diventata il suo asilo egli donava generosamente il proprio talento, la

dovi un Amleto che secondo molti attinse vette espressive novecentesche raggiunte in precedenza solo da Michail Čechov, nonché artista forse il più profondamente amato degli ultimi due decenni della Russia sovietica, la cui memoria rimane tuttora viva come icona generazionale di portata certo non inferiore a quella di suoi coetanei e massimi cantori della Controcultura occidentale come Bob Dylan o Leonard Cohen.

<sup>62</sup> Passato direttamente con Lobanov dalla «Naša studija» allo Studio di Zavadskij, Fivejskij vi avrebbe militato sino allo scioglimento del 1936. Trasferito per un quadriennio al Rostovskij teatr dramy (Teatro Drammatico di Rostov), fu poi aggregato alla *troupe* del ТИЕ, dove alla fine della guerra si sarebbe trovato nuovamente sotto la guida di Lobanov.

<sup>63</sup> Nel 1925 sarebbe entrato ventunenne al МЧАТ, dove rimase per tutta la vita, conclusasi nel 1976, svolgendo anche, come Massal'skij, mansioni di pedagogo nella scuola annessa al teatro.

<sup>64</sup> R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 157.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 15.

<sup>67</sup> Nel 1927 lo Studio sarebbe stato ufficialmente riconosciuto come «ente di produzione di spettacoli» con la denominazione Театр-студия под руководством Ю. А. Завадского (Teatro-Studio diretto da Ju. A. Zavadskij, Tsz). Su Sz e Tsz si veda Ob 1, pp. 75-77.

propria diabolica energia di regista, le proprie idee, trovate e scoperte, ma per lui era vitale che in quella casa, al suo arrivo, le stufe fossero accese e dalle finestre non soffiassero spifferi». <sup>68</sup> A tener calda per Lobanov la Sz contribuivano peraltro le frequenti collaborazioni a vario titolo degli altri tre «moschettieri», nonché la presenza di futuri astri come la diciottenne Vera Mareckaja, già studentessa adolescente della Šs e appena diplomatasi con Zavadskij presso la scuola annessa al Terzo Studio del MCHAT. <sup>69</sup> Dalla pleiade vachtangoviana provenivano anche gli altri pedagoghi della Sz: oltre al quinto «moschettiere» Rapoport, Anna Oročko <sup>70</sup> e Iosif Tolčanov, <sup>71</sup> ai quali si sarebbe aggiunto in un secondo momento l'ultimo amico, Chmelëv. Insomma: più che sincerarsi che non ne provenissero «spifferi», dalle

<sup>68</sup> G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 16.

<sup>69</sup> Che pochi mesi prima del suo esame di diploma si era definitivamente staccato dalla casa-madre ricevendo la denominazione ufficiale di Gosudarstvennaja akademičeskaja studija im. E. B. Vachtangova (Studio Accademico Statale Vachtangov). Su Mareckaja e la sua futura posizione di *leader* indiscussa della *troupe* del TEMOS di Zavadskij, peraltro preventivamente corroborata da una brillante e precoce carriera cinematografica, iniziata quasi in contemporanea al suo ingresso nella Sz, cfr. Ob1, pp. 76-80 (e nota 23).

<sup>70</sup> Studentessa di Vachtangov sin dal 1916, quando aveva diciotto anni (il Maestro ne aveva colto soprattutto il potenziale di grande attrice tragica), Oročko seguì tutte le vicende del suo collettivo, creando tra l'altro Adelma in *Princessa Turandot*, sino alla fondazione del Tiv, nel quale militò per tutta la vita, che si sarebbe spenta nel 1965. Già nel 1922, subito dopo la morte di Vachtangov, si era dedicata con assiduità a svolgere quelle mansioni specificamente didattiche del Terzo Studio, da cui sarebbe poi sorta, come struttura tuttora annessa al Tiv (con rango prima preuniversitario, e dal 1945 parauniversitario di «formazione teatrale superiore») il Teatral'noe učilišče (Istituto teatrale, TUŠC) intitolato dal 1939 alla memoria di Boris Ščukin, settore al quale Oročko avrebbe sempre più dedicato le proprie energie migliori, fino a divenirne, nel periodo postbellico, una delle docenti più insigni. Tra i suoi allievi, decani del teatro russo come Alla Demidova, attrice d'elezione di Ljubimov al Taganka, nonché presente nella filmografia, tra gli altri, di Michail Romm, Larisa Šepit'ko, Andrej Tarkovskij, Igor' Talankin e Kira Muratova; Vladimir Etuš, successore di Oročko al TUŠC e attore di punta del Tiv postbellico (cfr. Ob3, p. 137; Ob5, pp. 74, 76, 81, 86, 89), spesso segnalato dalla critica come raffinato interprete del retaggio attoriale vachtangoviano; e altri attori con cui il pubblico identificò il Tiv di Ruben Simonov, come Grigorij Abrikosov (cfr. Ob5, pp. 87, 89, 91), Aleksandr Grave (cfr. Ob5, pp. 76, 80, 81, 84 [nota 76]), Viktor Zozulin (cfr. Ob5, p. 75). Fu il gruppo dei suoi laureati al TUŠC del 1964 a costituire con Ljubimov il nucleo originario del Taganka. Su Oročko cfr. Ob1, pp. 73, 76; Ob2, pp. 44, 46-48, 50 (nota 56), 56; Ob4, p. 84

<sup>71</sup> Tolčanov intraprese la propria formazione teatrale piuttosto tardi. A 26 anni, nel 1918, s'iscrisse alla cosiddetta Mamonovskaja studija (Studio del vicolo Mamonov, Ms), fondata da Zavadskij e Boris Zachava, nel quale ci siamo imbattuti ripetutamente nei profili precedenti (cfr. Ob1, p. 76 [nota 21]; Ob2, p. 44, 45 [e nota 26], 48, 49 [e nota 47], 55, 56, 57-59 [e note 98, 100], 62, 66; Ob3, pp. 128-129 [e nota 17], 130, 134 [nota 64], 137, 140; Ob4, pp. 83-85, 86; Ob5, pp. 71, 81, 83 [nota 70], 85-86, 87). Poco dopo la Ms confluì nello Studio di Vachtangov, e da allora Tolčanov avrebbe seguito la vicenda di quel collettivo in tutte le sue tappe, dedicandosi sin dal 1920 all'attività di pedagogo, creando Barach in *Princessa Turandot* e forgiandovi ottantacinquenne nel 1976 il suo ultimo *obraz* (il John Morton, vescovo di Ely, del *Riccardo III* shakespeariano). Su Tolčanov cfr. Ob1, p. 76; Ob2, pp. 44, 46, 48, 55, 56, 60 (nota 109), 62 (e nota 124); Ob3, p. 136; Ob5, pp. 73 (nota 18), 76, 79, 84 (e nota 76), 86, 87, 89.



finestre della Sz Lobanov avrebbe anche potuto buttarsi a capofitto, e invece del selciato avrebbe trovato una selva di braccia o un tappeto di corpi umani distesi a soffiare per farvelo planare dolcemente...

Ma in piena NEP, ci volevano anche i soldi. Così, nello stesso 1924 Lobanov fu accolto come attore da Vasilij Sachnovskij, che aveva rifondato il Teatr im. V. F. Komissarževskoj (Teatro V. F. Komissarževskaja, ТИК) e assunto nuovamente la guida di quella scena, che prima dell'Ottobre aveva condotto a elevata dignità artistica.<sup>72</sup> Sachnovskij vi diresse Lobanov in una tra le poche, e invero bizzarra, sue interpretazioni attoriali che abbiano lasciato echi nella critica: quella della moglie di Sobakevič nell'adattamento scenico del romanzo di Gogol' *Le anime morte*, curato dallo stesso regista e andato in scena con discreto successo nel 1925.<sup>73</sup> Peraltro, è da rimarcare che ancora nel 1976 Pavel Markov, ormai decano della teatrologia russo-sovietica, ebbe a definire quello spettacolo «tanto stupefacente quanto non pienamente apprezzato»,<sup>74</sup> mentre Lobanov, che «per la prima volta in vita sua» partecipò allora all'intero ciclo di produzione dell'allestimento «di un regista di scuola non MCHATiana», avrebbe sempre ricordato quell'esperienza come preziosa, influente e insostituibile nel proprio sinuoso percorso formativo.<sup>75</sup>

Qualche traccia positiva lasciò anche, nello spettacolo *Otžitoe vremja* (Un'epoca che ha fatto il suo tempo) – così fu titolato un *mélange* di *Svad'ba Krečinskogo* (Le nozze di Krečinskij) e *Delo* (Un affare giudiziario), prime due pièce della classica trilogia di Suchovo-Kobylin, predisposto e diretto da Nikolaj Volkonskij, allora

<sup>72</sup> Sachnovskij aveva ricevuto un'approfondita formazione umanistica, studiando alla Facoltà di filosofia dell'Università di Friburgo (1904-1907), e laureandosi poi nel 1910 in quella storico-filosofica dell'Università di Mosca. Sin dal 1907 aveva intrapreso un'intensa attività di critica letteraria e teatrale, e nel 1912 era stato chiamato in qualità di conferenziere da Fëdor Komissarževskij nel proprio Studio, uno dei più importanti della Russia prerivoluzionaria, dal quale nel 1914, quando Sachnovskij ne era ormai diventato il primo regista-pedagogo, germinò appunto il ТИК, impresa privata che, nel quadro della riforma delle tipologie teatrali attuata dopo l'Ottobre, non venne nazionalizzata e chiuse dunque i battenti. Nel 1919 Sachnovskij aveva proposto così alle autorità l'istituzione di una nuova struttura di produzione scenico-drammatica. La proposta venne accolta e la nuova scena, denominata Gosudarstvenny pokazatel'nyj teatr (Teatro-Modello di Stato, GPT), rimase attiva fino al 1921. Quando la NEP ebbe nuovamente consentito l'apertura di sale e locali privati, Sachnovskij si dette da fare per raccogliere fondi, e nel 1923 riaprì il ТИК. Nel 1926, dopo la seconda chiusura del ТИК, sarebbe approdato al MCHAT, assumendone nel 1932 la vicedirezione artistica.

<sup>73</sup> Sul confronto che Lobanov avrebbe proposto nel 1938 tra questa edizione scenica del capolavoro gogoliano e quella realizzata dallo stesso Sachnovskij nel 1932 per il MCHAT, si veda G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 15.

<sup>74</sup> P. A. Markov, *V. G. Sachnovskij*, «Teatr», 1976, 5.

<sup>75</sup> Cfr. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., pp. 15, 17, 20. In particolare Zorina si riferisce alle dichiarazioni di Lobanov contenute nei documenti inediti raccolti nei *Materialy po istorii sovetskoj režissury* [Materiali di storia della regia sovietica], preparati periodicamente per uso interno dal Vserossijskoe teatral'noe obščestvo (Associazione teatrale panrusa, VTO), e relativi agli anni 1945-1946.

primo regista del Malyj teatr invitato al ТИК<sup>76</sup> – il Nel'kin interpretato da Lobanov nello stesso 1925 accanto ad Abdulov-Raspljuev.<sup>77</sup>

In quello scorcio mediano del decennio vieppiù stringenti necessità economiche ed esistenziali resero così le peregrinazioni di Lobanov simili alla mappa dell'edificanda rete viaria sotterranea moscovita: fatto duplice capolinea alla stazione pedagogica della Sz e a quella attoriale del ТИК, a partire dallo stesso 1924 l'ansimante «moschettiere» condusse infatti per qualche anno contorte e convulse tratte registiche tra vari collettivi filodrammatici di fabbriche e aziende, dedicandosi «con ritmi di lavoro pressoché inverosimili» all'allestimento di spettacoli – non di rado graziati da fulminee “marchette” di attori famosi dei maggiori teatri della capitale – cui tuttavia, perfettamente consapevole della valenza di apprendistato indipendente che quelle esperienze gli offrivano, soleva riservare «un'enorme tensione di forze spirituali» e una «dedizione assoluta». Dunque un po' per strategia, e molto per necessità, quel continuo zigzagare pareva lasciare qualche traccia, e «ben presto in tutta Mosca cominciò a spargersi la voce che c'era un giovane regista di talento. Le proposte<sup>78</sup> piovevano una dopo l'altra».<sup>79</sup>

Nell'autunno del 1926 la conformazione di quella singolare metropolitana teatrale subì così una ristrutturazione decisiva. In primo luogo, con la chiusura del ТИК di Sachnovskij (tipica impresa privata NEPPiana, e dunque soggetta a retribuzioni ondivaghe), il capolinea attoriale di Lobanov si trasferì al Gosudarstvennyj dramatičeskij eksperimental'nyj teatr pri Profklubnoj masterskoj (Teatro Sperimentale Drammatico di Stato presso il Laboratorio dei Circoli Sindacali, TSDS) organizzato e diretto da Volkonskij: sede certo meno prestigiosa ma più stabile, remunerativa e al contempo concepita come *summa* organica professionale del contesto filodrammatico entro cui egli continuava a condurre la propria apprezzata attività registica (con il che si semplificavano i tragitti e si riducevano le disomogeneità fra questa e il proprio mestiere, adesso almeno salariato, di attore). E soprattutto, proprio nel prediletto quartiere creativo della regia – Piazza Rossa

<sup>76</sup> Formatosi tra 1910 e 1913 presso il menzionato Studio di Fëdor Komissarževskij, antesignano del ТИК, e quelli condotti in privato dai grandi attori Kazimir Bravič e Pëtr Jarcev, Volkonskij aveva retto le sorti del ТИК nell'ultima stagione preottobresca, succedendo a Sachnovskij, sino alla sua chiusura. Dal 1919 al 1931 fu tra i registi del Malyj teatr, che diresse appunto a più riprese.

<sup>77</sup> Cfr. R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 158, dove ci s'informa altresì che nell'autunno del 1925 Volkonskij avrebbe chiamato i due «moschettieri» anche nella *troupe* del neonato Novyj teatr (Teatro Nuovo), il cui nucleo era costituito dai neodiplomati della Škola-studija pri Malom teatre (Scuola-studio presso il Malyj teatr), da lui diretto. Il contesto farebbe però supporre che Simonov confonda questo ricordo con le evenienze del coevo spettacolo diretto da Volkonskij al ТИК.

<sup>78</sup> Provenienti, beninteso, da strutture sostanzialmente filodrammatiche, o come si diceva allora «autoattive» [*samodejatel'nye*] [N.d.T.].

<sup>79</sup> G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., p. 16.

della Mosca artistica di Lobanov – egli poté intravedere l’inizio dei lavori per la costruzione di un terzo, principale capolinea, quand’anche... itinerante.

Simonov aveva infatti ricevuto da un gruppo di giovani attori della Šs, della Studija «Sinjaja ptica» (Studio «L’uccellino azzurro») e diplomandi del Central’nyj tehnikum teatral’nogo iskusstva (Politecnico Centrale di Arte Teatrale, CETETIS),<sup>80</sup> la richiesta di «mettersi a capo dell’organizzazione di un teatro»<sup>81</sup> formato da loro. Iniziò così il percorso (manco a dirlo, travagliato) che avrebbe condotto al Teatr-studija pod rukovodstvom R. N. Simonova (Teatro-Studio diretto da R. N. Simonov, Tss).

Nei primi giorni di quell’autunno Lobanov fu invitato alla riunione fondativa del progetto, per conto del quale, nelle intenzioni di Simonov, egli avrebbe dovuto svolgere le mansioni esclusive di regista assieme ai vachtangoviani Rapoport e Viktor Švemberger,<sup>82</sup> ai quali si sarebbe aggiunto in seguito l’allora diciannovenne Aleksandr Gabovič.<sup>83</sup>

Alla riunione organizzativa tracciammo un piano d’azione: all’inizio avremmo lavorato come teatro itinerante, e in seguito, dopo aver mostrato i nostri spettacoli al pubblico teatrale moscovita, ci saremmo conquistati una sede. L’obiettivo era di condurre audaci lavori sperimentali, cercare nuove vie di sviluppo dell’arte teatrale. [...] Ma c’erano anche motivi ideali molto importanti per organizzare quell’impresa. Ci emozionavano

<sup>80</sup> Così a partire dall’anno accademico 1924/1925 era stato ridenominato il GITIS in seguito alla decisione di promuoverlo al rango parauniversitario, appunto, di Politecnico. La denominazione cambiò altre volte fino al 1935, quando l’Istituto, serbandò il suo statuto, sarebbe tornato a chiamarsi GITIS.

<sup>81</sup> Cfr. Ruben Simonov. *Tvorčeskoe nasledie...* cit., p. 81.

<sup>82</sup> Una dettagliata scheda biografica sulla figura poco nota di Švemberger, ricordata soprattutto per la sua attività nel teatro di figura, ma già collaboratore letterario di Vachtangov nel primissimo Studio fondato dal Maestro nel 1915 insieme all’architetto, artista, scenografo, attore e docente Anatolij Ottovič Gunst (1858-1919), si può trovare online sul sito-archivio del Literaturnyj portal imeni Tamary Gadde (Portale letterario Tamara Gadde): <<http://gabbe.ru/index.php/ru/drams-tales/coms-friends-m/25-soratkini-i-druzya/325-shvemberger-viktor-aleksandrovich>>, consultato il 27 ottobre 2016. Cfr. anche Ob 2, p. 53 (nota 68), dove si dà conto dell’allestimento della commedia di S. Gorodeckij e A. Kondrat’ev *Raskoldovannyj klad* (Il tesoro disincantato), realizzato da Švemberger nel settembre 1929 per lo Studio simonoviano, ancora in attesa della sua denominazione sociale definitiva. Cogliamo l’occasione per emendare il giudizio là imprudentemente esposto, ovvero che il taglio propagandistico dello spettacolo fosse dovuto più a scelta registica che non all’indole del testo, facendoci fuorviare dalla circostanza che fosse firmato da un poeta raffinato come Sergej Mitrofanovič Gorodeckij, già consorte letterario di Blok, e fino a pochi anni prima direttore della sezione letteraria del Tr. Le circostanze di quell’allestimento sono infatti chiarite da R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 85, e da noi riportate più oltre.

<sup>83</sup> Gabovič faceva parte del gruppo di giovani che, stando a Simonov, gli aveva avanzato la proposta originaria, e avrebbe militato in quel collettivo per tutti gli undici anni in cui il progetto si sarebbe sviluppato, dirigendone anche la sezione didattica. Nel 1939 Simonov, appena nominato primo regista del Tiv, lo volle con sé, e al Tiv sarebbe rimasto fino al 1956, svolgendovi però un’attività prevalentemente attoriale. Su Gabovič cfr. Ob2, p. 51; Ob3, p.133; Ob4, pp. 85-86; Ob5, pp. 82, 84, 85.

lo splendido lavori degli attori della scuola di Stanislavskij, l'alta, virtuosistica tecnica registica di Mejerchol'd, l'eccelso addestramento corporeo degli attori del Kamernyj teatr [Teatro da Camera, КТ, N.d.T.], ma non vedevamo da nessuna parte un'applicazione sintetica di tutto quel che ci seduceva. A quella sintesi aveva mirato il defunto Evgenij Bagrationovič Vachtangov, e su quel cammino di assimilazione critica dell'esperienza dei vecchi maestri decise di mettersi lo Studio.<sup>84</sup>

Il futuro Tss funzionò in modo informale e saltuario ancora per molto tempo, affrontando «condizioni incredibilmente dure»,<sup>85</sup> vuoi perché sin da quella riunione iniziale i fondatori convennero sulla necessità di provvedere a organizzarlo in modo tale che l'impresa risultasse meno effimera di altre consimili, vuoi soprattutto perché le condizioni oggettive dei suoi membri<sup>86</sup> non avrebbero comunque consentito passi più rapidi.

In uno degli *obrazy* precedenti abbiamo già trattato in modo abbastanza esaustivo la storia di quello Studio,<sup>87</sup> dedicandoci sostanzialmente ai suoi conseguimenti artistici.

Prima di ripercorrerla sotto una nuova luce focalizzata su Lobanov, non sarà inutile premetterle una succinta esposizione delle vicende tortuose che da quell'inizio avrebbero condotto, tre anni e mezzo dopo, al pieno riconoscimento legale dello Studio simonoviano.<sup>88</sup>

Dopo quella riunione solo nel 1927 fu affrontata la questione del repertorio, e si decise di esordire con un adattamento scenico del romanzo-parodia di Sergej Zajaickij *Krasavica s ostrovo Ljulju* (La bella dell'isola Ljul'), curato in prima battuta dall'autore stesso, e poi ulteriormente emendato da Simonov.<sup>89</sup> La natura particolare del testo, fortemente caldeggiato da Simonov, consentiva ampie scorriere in direzione della «sintesi» spettacolare preconizzata, ma ben presto ci si rese conto che, stanti la complessità dell'impresa, il poco tempo a disposizione e l'assenza di una sede, si sarebbe dovuto organizzare un provvisorio apparato

<sup>84</sup> R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 81.

<sup>85</sup> Ivi, p. 88.

<sup>86</sup> «Di giorno gli studisti lavoravano e potevano provare soltanto la sera e di notte. Era dura anche per me: svolgevo un gran lavoro al Tiv sia come regista che come attore, recitavo quasi tutte le sere» (ivi, p. 85).

<sup>87</sup> Cfr. Ob2, pp. 48-56.

<sup>88</sup> Fonte principale di queste notizie è lo stesso direttore, che le espone per esteso in R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 83-86.

<sup>89</sup> Secondo l'attrice Ksenija Tarasova, però, Simonov lesse la pièce al collettivo «letteralmente il giorno dopo» la riunione iniziale dell'autunno 1926 (*A. M. Lobanov. Dokumenty, Stat'i. Vospominanija* cit., p. 199). Tarasova avrebbe vissuto l'intera parabola dello studio simonoviano, passando al Malyj dopo la sua chiusura (1936). Sulla paternità dell'adattamento scenico, si veda qui oltre la nota 105.

didattico che, come vedremo, poté peraltro avvalersi della collaborazione gratuita di alcune personalità artistiche di grande rilievo.

Nella primavera dello stesso 1927 Simonov era entrato come pedagogo e regista al CETETIS, e in estate, alla fine degli spettacoli di diploma, chiese e ottenne di utilizzare il teatro della struttura a vantaggio di uno Studio interno che integrasse il proprio nascente collettivo con un gruppo di neodiplomati. Alla fine dell'anno il teatro però fu chiuso, lasciando di nuovo il gruppo, per di più allargato, senza una sede.

Nel gennaio del 1928 lo Studio fu accolto dai conterranei dei genitori di Simonov (nato Simonyanc')<sup>90</sup> nella sala da concerto della Casa della Cultura dell'Armenia Sovietica, munita di un semplice palco nudo. «Soldi per preparare le scene non ne avevamo, e su mia proposta venne aperta una sottoscrizione interna fra i membri dello Studio; mettemmo insieme una certa somma, e in seguito ai donatori sarebbero state restituite le somme versate».<sup>91</sup>

A giugno lo spettacolo venne presentato una prima volta senza sipario né quinte, dopodiché una parte del gruppo manifestò apertamente la propria insofferenza per il ritardo con cui arrivava la sospirata «legalizzazione». Simonov dichiarò che avrebbe lasciato la direzione dello Studio. «Nel giardino della Casa della Cultura si tenne una riunione che durò tutta la notte. N. V. Pažitov<sup>92</sup> mi convinse a non lasciare lo Studio e a continuare la grande impresa iniziata. Era già mattino quando ritirai la mia decisione».<sup>93</sup>

In autunno il gruppo, nella speranza di acquisire crediti presso le autorità preposte, si risolse con riluttanza a confluire nella Studija pri Akademii chudoževstvennyh nauk (Studio presso l'Accademia di Scienze Artistiche), e Simonov si accollò anche la direzione di un cosiddetto «laboratorio teatrale sperimentale» per conto di quella borsa istituzione. Fu sotto quell'egida che il 6 novembre 1928 il collettivo poté ripresentare il suo unico spettacolo a un pubblico meno anonimo e più «influyente», avviando un percorso di popolarità crescente che nell'anno successivo portò all'adesione di ulteriori, giovanissime nuove leve. Parvero essere così finalmente maturate le condizioni per spingere a uno stadio ulteriore il progetto e ampliare il repertorio: Simonov e Rapoport avrebbero posto mano a un altro lavoro di Zajaickij, *Gibel' Britanii* (La fine del "Britannia"), mentre a Lobanov sarebbe

<sup>90</sup> Cfr. Ob2, pp. 42-43.

<sup>91</sup> R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 84.

<sup>92</sup> Nikolaj Pažitov apparteneva al gruppo dei neodiplomati aggregatisi al costituendo TTS durante la breve permanenza degli studisti al CETETIS. Avrebbe militato nello Studio simonoviano sino al 1936, anno della sua chiusura, allorché entrò a far parte della *troupe* del Tiv, dove rimase per i restanti quarant'anni della propria esistenza. Volto noto al grande pubblico russo e sovietico degli anni Cinquanta e Sessanta per le sue frequenti partecipazioni ad adattamenti per lo schermo di grandi capolavori letterari e drammaturgici (*Molto rumore per nulla*, *L'idiota*, *Resurrezione*) o testi di fama universale (*Le dodici sedie*), svolse anche un'intensa e apprezzata attività pedagogica presso il GITIS.

<sup>93</sup> R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 85.

stato affidato il delicatissimo compito di iniziare gli studisti al repertorio classico, allestendo *Talanty i poklonniki* (Talenti e ammiratori) di Ostrovskij. Senonché un pubblicista membro dell'Accademia, certo A. Kondrat'ev che la direzione aveva appioppato al collettivo, «suggerì» a Simonov che «in quanto studio teatrale sperimentale, dovessimo propagandare le novità della vita contemporanea», e gli affibbiò *Raskoldovannyj klad* (Il tesoro disincantato), una pièce-libello destinata a promuovere una campagna di finanziamenti pubblici, da lui firmata insieme al poeta Sergej Gorodeckij. I due allestimenti preventivati furono posposti *sine die*. «Ci toccò lavorare alla pièce che promuoveva i prestiti allo Stato».<sup>94</sup> Forse però la “marchetta” sortì qualche effetto, visto che «lo Studio riuscì a rappresentare abbastanza spesso i due spettacoli. Cominciammo a raccattare qualche soldo, di cui avevamo assai bisogno. L'Accademia ci prestava il nome ma non ci dava una copeca».<sup>95</sup> E, soprattutto, visto che «nell'aprile del 1930 lo Studio fu registrato presso la Direzione delle imprese di spettacolo moscovite» con la sua denominazione definitiva e la qualifica di «itinerante». C'erano voluti tre anni e mezzo per far nascere il Tss. «Ormai eravamo un teatro [...], itinerante,<sup>96</sup> è vero, ma pur sempre un teatro. La parte più anziana della *troupe* cominciò a ricevere una paga (20 e 40 rubli al mese), e questo consentiva loro di dedicare tutte le proprie forze al teatro».<sup>97</sup>

Quelle vicende certo concorsero a trasformare lo scorcio finale del decennio in uno dei periodi più duri e meno gratificanti della vita artistica di Lobanov, almeno se dobbiamo prestar fede alla sua biografia principale. I tre diversi versanti proposti da Sz, TSDs (ove, per i soliti motivi di cassa, si sobbarcò anche la noiosissima mansione di «membro del consiglio artistico-metodologico per l'elaborazione del materiale illustrativo per le lezioni» della scuola annessa) e dal futuro Tss – per non parlare delle perduranti deambulazioni tra questo e quel collettivo filodrammatico aziendale, che dopo la fondazione dello studio simonoviano avevano chiaramente «esaurito ogni potenziale di scuola registica» – cominciarono a presentarglisi negli aspetti più routinari.<sup>98</sup>

Al Tss «spesso arrivava alle prove direttamente dagli spettacoli» del TSDs, e a volte «non faceva nemmeno in tempo a togliersi il trucco».<sup>99</sup>

<sup>94</sup> *Ibid.* Cfr. qui sopra, nota 82.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> Nel 1931 o 1932 al Tss sarebbe stato finalmente assegnato un edificio da ristrutturare in via Bol'shaja Dmitrovka. I lavori si protrassero a lungo, e solo il 20 novembre 1933 fu inaugurata la nuova sala, che disponeva di circa quattrocento posti (cfr. G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., pp. 22, 25, 35).

<sup>97</sup> R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 85-86.

<sup>98</sup> G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., pp. 17-18.

<sup>99</sup> Ivi, p. 18.

Fu in quello stato di «letargo esteriore»<sup>100</sup> che Lobanov pose mano alle sue prime coregie professionali, risalenti al 1928. Peraltro fu proprio Simonov che, preoccupato per l'amico, suggerì a Zavadskij di esentare per qualche tempo Lobanov dalle mansioni didattiche più pesanti e, in attesa che si dipanassero i grovigli del futuro Tss, affidargli una regia "protetta" dalla sua autorevole cofirma di direttore: infatti la Sz già nel 1927 aveva ricevuto il via libera per costituirsi in ente produttivo con una denominazione parallela a quella poi assunta dal Tss: Teatr-studija pod rukovodstvom Ju. A. Zavadskogo (Teatro-Studio diretto da Ju. A. Zavadskij, Tsz). Lobanov confermò dunque con Zavadskij l'allestimento di *Ein besserer Herr* (Un signore perbene),<sup>101</sup> commedia *boulevardier* di Walter Hasenclever, dove diresse fra gli altri Mareckaja e Rostislav Pljatt,<sup>102</sup> futuri astri del Teatr im. Mossoveta (Teatro del Soviet di Mosca, TEMos) zavadskijano.<sup>103</sup> Il moderato successo dello spettacolo non dovette però recare eccessivo sollievo al coregista, se ancora un paio di anni dopo, in una lettera alla moglie, Lobanov avrebbe ricordato con qualche fastidio, sia pure espresso negli immancabili toni ironici, quel suo lavoro alla «pessima pièce»<sup>104</sup> dove l'autore di *Der Sohn* (Il figlio) aveva ormai nettamente derogato da forme, istanze e stilemi dell'Espressionismo teatrale, di cui era stato uno dei principali esponenti.

Sfrecciando sempre più affannato da un angolo all'altro di Mosca, in sovrapposizione alle traiettorie connesse al poco letificante semidebutto presso il Tsz, Lobanov affiancò dunque Simonov e Rapoport nella lunghissima gestazione, poc'anzi riepilogata, di *Krasavica s ostrova Ljulju*,<sup>105</sup> adattamento scenico del «romanzo da leggersi in viaggio» pubblicato sotto lo pseudonimo di P'er Djum'el' da Sergej Zajaickij, allora consorte letterario di Bulgakov e Leonid Leonov, dove si narrano

<sup>100</sup> Ivi, p. 17.

<sup>101</sup> Cfr. Ob1, 76. Lo spettacolo del Tsz fu re-intitolato *Kompas* (Bussola, sia in tedesco che in russo), dall'allegorico cognome dei consorti Harry e Lia, protagonisti della pièce.

<sup>102</sup> Diciottenne all'atto di costituzione ufficiale del Tsz, Pljatt faceva parte dello Studio già da un anno, e fu tra coloro che ne seguirono le sorti allorché nel 1936 uno dei primi *ukazy* di Keržencev ne dispose il trasferimento a Rostov sul Don, ove il collettivo zavadskijano avrebbe dovuto costituire il nucleo fondativo del Teatr im. Gor'kogo (Teatro Gor'kij). Dopo due stagioni Pljatt poté rientrare a Mosca, e fu assegnato alla *troupe* del Teatr im. Leninskogo komsomola (Teatro della Gioventù Comunista Leniniana, LENKOM), appena sorto dalla fusione forzata fra il Tss e altri collettivi. Tra 1941 e 1943 fu aggregato al Tr sffollato, e al ritorno nella Capitale si ricongiunse con Zavadskij al TEMos, dove avrebbe militato per i quarantasei anni che gli restavano da vivere. Su Pljatt cfr. Ob1, p. 76, 79-80, 81, 82.

<sup>103</sup> Sul TEMos si veda Ob1, pp. 78-83.

<sup>104</sup> G. Zorina, *O geroe etoj knigi* cit., pp. 17-18.

<sup>105</sup> Riprendendo e ampliando quanto più sinteticamente esposto su questo allestimento in Ob2, p. 49, ne approfitteremo per emendare implicitamente anche alcune inesattezze in cui allora siamo incorsi: nella fattispecie, là attribuiamo la regia al solo Simonov, che inoltre, diversamente da quanto allora esposto, non redasse direttamente l'adattamento, ma pose mano a una versione per la scena già predisposta dall'autore.

le mirabolanti avventure di una combriccola di parigini che, ospiti di un banchiere, assistono dopo un lauto banchetto alla proiezione privata di un film in cui compare l'eponima, fascinosa fanciulla, e stregati da tanta beltà s'imbarcano senza indugio alla ricerca dell'isola remota ov'ella dimora nella finzione cinematografica, salvo scoprire, dopo aver circumnavigato il globo terracqueo tra naufragi, cannibali e maremoti, che l'interprete del film è la portinaia del loro anfitrione banchiere.

Avvalendosi dei preziosi contributi di un ventiduenne Igor' Moiseev<sup>106</sup> ancora alle prime armi coreografiche, chiamato a svezzare quella pattuglia di coetanei nell'arte della danza; del compositore del Tiv Nikolaj Sizov, che oltre a comporre le musiche originali s'industriò a reperire oltreoceano alcune delle primissime incisioni di blues, sulle cui dodici battute gli studisti provavano ad accordare eloquio scenico e movimenti non coreutici; e della grande Nadežda Lamanova,<sup>107</sup> già costumista di *Principessa Turandot*, che da brava nonna insegnava paziente agli studisti-pargoli l'arte del taglio e cucito, la regia adottò altresì procedimenti dichiaratamente ispirati al «Teatro-Festa» del capolavoro vachtangoviano: «noi stessi cambiavamo a vista le scenografie, scrollavamo le palme quando il vento soffiava “a buriana”, e facevamo ondeggiare “il mare”». <sup>108</sup>

Secondo Simonov le «pantomime» e i «procedimenti cinematografici» di cui la regia volle generosamente farcire il testo dell'adattamento scenico ne traducevano «il carattere satirico-pamphlettistico» nelle forme del «varietà eccentrico, avvicinandoci alla spettacolarità del teatro di rivista» basato sulla «splendida tecnica degli attori di varietà dell'Europa occidentale» e «dei teatri di piccole forme della scena sovietica». Una tale commistione di generi indusse il collettivo a dotarsi di «un apposito apparato didattico», fondato sullo slogan «creando imparare e imparando creare». <sup>109</sup>

Come scenografo prestò la propria opera Georgij Jakulov, protagonista di innumerevoli stagioni delle ricerche pittoriche russe,<sup>110</sup> che piegandosi volentieri alle risor-

<sup>106</sup> Nel 1924, subito dopo il conseguimento del diploma presso quella che, fondata già nel 1773, è oggi la Moskovskaja gosudarstvennaja akademija choreografii (Accademia Coreografica Statale di Mosca, MGACH), e che allora recava la qualifica di Choreografičeskij tekhnikum (Istituto tecnico coreografico), il futuro patriarca della «coreografia popolare» sovietica era stato ammesso nella *troupe* del Bol'šoj. Nel 1937, grazie anche al forte sostegno di Molotov, allora capo del governo sovietico, Moiseev avrebbe fondato l'Ansaml' narodnogo tanca Sssr (Ensemble di Danza Popolare dell'Urss), poi celebrato in tutto il mondo come Moiseev Ballet.

<sup>107</sup> Stilista e designer di moda, già fornitrice ufficiale della Casa imperiale, dopo l'Ottobre collaborò con le avanguardie artistiche ponendo le basi per gli standard della nuova moda sovietica. Nel 1925 aveva ricevuto sessantaquattrenne il Grand-prix all'Esposizione Internazionale di Parigi.

<sup>108</sup> Così Ksenija Tarasova in: *A. M. Lobanov. Dokumenty, Stat'i. Vospominanija* cit., p. 199.

<sup>109</sup> R. Simonov, *Vospominanija* cit., pp. 83-84.

<sup>110</sup> Allievo del grande Valentin Serov, negli anni prerivoluzionari Jakulov fu con Michail Larionov tra i protagonisti del gruppo «Golubaja roza» (Rosa azzurra) e della più ampia cerchia orbitante attorno alla rivista «Mir iskusstva» (Il mondo dell'arte), presentando le proprie opere alle esposizioni inter-



se pressoché nulle dello Studio – tutti quei prestigiosi collaboratori prestarono la loro opera gratuitamente – insegnò ai ragazzi come «modellare coccodrilli di cartapesta e fabbricare palme di canapa e tela. Di notte, aiutati da Jakulov, ritagliavamo, tingevamo, incollavamo, in preda a un'autentica infatuazione».<sup>111</sup>

A Lobanov, compatibilmente con le sue giornaliere peregrinazioni, fu lasciata piena autonomia nel lavoro degli attori sulle parti, arte nella quale Simonov ne riconobbe allora le «virtù magicamente ineguagliabili», inaugurando così una prassi di collaborazione «fondata su una completa fiducia e stima reciproche. Non riesco a ricordare un solo caso in cui durante il lavoro avessimo dissentito sia nella soluzione di uno spettacolo nel suo complesso che in quella di singole scene o nel trattamento degli *obrazy*. C'integravamo a vicenda. Per dirla con la lingua degli scacchi, Lobanov era sempre forte nelle aperture. Il mio compito era quello di finire la partita».<sup>112</sup>

Ricordando in retrospettiva quella congerie di concitate esperienze iniziali, ancora negli anni Sessanta Simonov avrebbe sostenuto che l'approccio a quel primo allestimento avesse forgiato l'essenza di tutta l'attività decennale del futuro Tss, e composto il viatico che «attraversando la storia di tutti gli spettacoli da esso prodotti, rimane corretto anche oggi».<sup>113</sup>

Nondimeno, la natura eccentrica dello spettacolo, rispetto alle esperienze sino allora maturate da Lobanov, dovette limitarne la portata del lavoro con gli attori-studisti a una qualche originale, quand'anche intensa,<sup>114</sup> applicazione dell'unico contesto affine, ma già piuttosto remoto, in cui Lobanov si era imbattuto durante la propria formazione scenico-drammatica: le lezioni di Vachtangov alla Šs.

Con il nuovo decennio era però arrivato il sospirato riconoscimento del Tss, e le prospettive erano promettenti. Ma Simonov, manifestando in embrione quell'atteggiamento flessibile e prudente, né tuttavia remissivo, che avrebbe poi caratterizzato negli anni più bui la propria attività di direttore del Tiv,<sup>115</sup> ritenne opportuno

nazionali da essa promosse, durante una delle quali strinse grande amicizia con Delaunay. Durante i primi anni della rivoluzione aderì a ricerche contigue a quelle dei futuristi e dei cubisti orfici, passando poi tra i seguaci del costruttivismo plastico d'indirizzo tatliniano, allorché s'intensificò il suo lavoro in ambito scenico (ove collaborò tra gli altri con Tairov, Prokof'ev e Djagilev), e risultando poi tra i più attivi esponenti dell'Obščestvo molodych chudožnikov (Associazione dei Giovani Artisti, solitamente abbreviato in OBMoCHU) e dell'Institut chudoževstvennoj kul'tury (Istituto di cultura artistica, INCHUK) fondato e diretto da Malevič.

<sup>111</sup> A. M. Lobanov. *Dokumenty, Stat'i. Vospominanija* cit., p. 199 (memoria di Tarasova).

<sup>112</sup> R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 158.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> Ricorda Tarasova che alle prove di di *Krasavica s ostrova Ljulju* «Andrej Michajlovič ci proponeva soluzioni e trovate inattese, ispirate dal suo umorismo, suggerendoci *mizansceny* e sviluppando singoli brani dello spettacolo» (A. M. Lobanov. *Dokumenty, Stat'i. Vospominanija* cit., p. 199).

<sup>115</sup> Cfr. Ob4 e Ob5.

consolidare l'impresa ufficialmente neonata procrastinando ulteriormente i due allestimenti preventivati dopo il successo di *Krasavica s ostrova Ljulju*, per inserire subito in repertorio un dittico del giovane Vladimir Deržavin,<sup>116</sup> che fu accolto tra i coetanei studisti con il preciso compito di fornire materiali consoni all'esigenza di «propagandare le novità della vita contemporanea» già espresse nello sciagurato caso di *Raskoldovannyj klad*, senza però dovere accogliere, com'era accaduto allora, pressioni dall'esterno, e potendo al tempo stesso affidare l'elaborazione drammaturgica di quelle «novità», trattate su di un piano più generale, a energie creative generazionalmente fresche e schiettamente dedite a un'impresa artistica comune.

I testi di Deržavin, *My dolžny chotet'* (Noi dobbiamo volere) e *Na linii ognja* (Sulla linea del fuoco) costituirono un esempio mediano di «dramma senza soffitto», ovvero opere destinate a trattare conflitti personali e sociali nell'ambito dei luoghi di produzione e in relazione alla parola d'ordine dell'«edificazione del socialismo».<sup>117</sup> Simonov si limitò a “proteggerne” gli allestimenti, presentati rispettivamente nel 1930 e nel 1931, affiancando il proprio nome a quello dei registi effettivi, ovvero Lobanov per il primo e Rapoport per il secondo.

Con il suo *My dolžny chotet'* Lobanov poté dunque festeggiare il compimento del primo decennio di multiforme attività teatrale regalandosi il primo lavoro intieramente realizzato per una scena professionale «riconosciuta». Ne sortì uno spettacolo «abbastanza interessante», sorretto da «tutta una serie di lavori attoriali riusciti»;<sup>118</sup> ma proprio i toni attutiti di quei lavori, dettati da un afflato quasi sul'eržickijano – premessa di quello «stil quieto» che avrebbe contraddistinto la regia lobanoviana rendendola implicitamente antagonista al piattume e alla pompa che devastò la scena drammatica russa e sovietica nell'immediato dopoguerra – misero in ombra questo spettacolo rispetto a quello successivo di Rapoport, assai meno raffinato e più colorito, che valse al Tss l'incoraggiamento, ricordato da Simonov, di un autorevole critico come Viktor Ermans.<sup>119</sup>

Lobanov, però, contemporaneamente all'uscita di *My dolžny chotet'*, dopo oltre un anno di attesa, aveva finalmente ricevuto il via libera (e i 40 rubli mensili) per potersi dedicare alla commedia di Ostrovskij *Talanty i poklonniki*, con cui Simonov, si ricorderà, si era proposto di inaugurare una linea esegetica dei classici subito dopo l'esordio dello Studio.

<sup>116</sup> Poeta allora ventiduenne che di lì a poco Gor'kij, al suo ritorno in patria, avrebbe preso sotto la sua ala protettiva, e che in seguito si sarebbe conquistato la fama di eccelso traduttore dei classici della poesia persiana.

<sup>117</sup> Su questa tipologia drammaturgica e sulla sua contrapposizione al «dramma con soffitto», cfr. Ob1, p. 79 (nota 34) e Ob2, p. 50 (nota 55).

<sup>118</sup> R. Simonov, *Vospominanija* cit., p. 85.

<sup>119</sup> Cfr. Ivi, p. 96.

Quel lavoro avrebbe segnato l'autentico, irruente ingresso del Tss nel panorama teatrale moscovita e russo-sovietico contemporaneo, e posto una pietra miliare sull'accidentato, e per molti versi insidiosissimo percorso della regia ostrovsckijana novecentesca. E a quell'allestimento ci volgeremo nel prossimo *obraz*, dedicato alle vicende ulteriori di Andrej Michajlovič Lobanov.