

Obrazy. 5

(Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno.

II.¹ Profili di registi della seconda generazione russa

Massimo Lenzi

Entro il cordone sanitario eretto da Ruben Simonov attorno al Teatr im. Vachtangov (TIV) contro la peste asfissiante dell'«aconflittualità»,² emersero dunque con tratti marcati e peculiari due personalità registiche, che sarebbero state chiamate ad articolare con continuità la proposta del teatro a cavallo dell'epoca del disgelo, e proiettarne le due “anime” in territori stilistici ed espressivi più consoni ai tempi e al nuovo pubblico. Compito che le produzioni di Aleksandra Remizova³ e Evgenij Simonov, più di quelle firmate dal padre di quest'ultimo e da Boris Zachava, seppero allora assolvere con efficacia.

Del resto, se anagraficamente pochi anni separavano Remizova da Simonov e Zachava,⁴ con i quali aveva potuto condividere le prime esperienze della scena vachtangoviana, si è visto altresì come i suoi primi cimenti registici la collocasse già in una generazione successiva. In retrospettiva, a Remizova va soprattutto il merito di aver saputo offrire al TIV una “terza via” in una fase (peraltro non riconducibile al mero grande silenzio postbellico, ma tutt'altro che latente sin dagli anni Trenta) in cui il teatro era stato reiteratamente condotto verso lidi distanti dalla propria vocazione originaria, e sempre più manifestamente collocati entro un orizzonte – specie nel repertorio classico – uniformemente illuminato dal faro esegetico gor'kijano.

Nell'asfissia dell'immediato dopoguerra, Simonov aveva dapprima affidato alla regista un autore inattaccabile come il Kornejčuk dil *Priežžajte v Zvonkovoje* (Venite

¹ Il presente lavoro conclude il profilo dedicato a Ruben Simonov nei precedenti *Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodì*, «Mimesis Journal», 2, 1 (dicembre 2012); *Obrazy. 3. Ruben Nikolaevič Simonov: ora panica con incipiente eclisse*, «Mimesis Journal», 2, 1 (giugno 2013); e *Obrazy. 4. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno. I.*, «Mimesis Journal», 3, 1 (giugno 2014). Qui oltre li citeremo rispettivamente come Ob2, Ob3 e Ob4.

² Cfr. Ob4, pp. 81-83.

³ Su Remizova cfr. Ob2, pp. 46, 48 (n. 42), 58 (n. 100); Ob3, pp. 128, 130, 133; Ob4, pp. 78, 79, 86.

⁴ In Zachava, soggetto di uno dei nostri prossimi profili, ci siamo già ripetutamente imbatuti su queste pagine (segnatamente in *Obrazy. I. Jurij Aleksandrovič Zavadskij*, «Mimesis Journal», 1, 1 (marzo 2012); e Ob2), mentre la sua attività postbellica presso il TIV è stata ampiamente tratteggiata in Ob4.

a Z., 1947), peraltro gratificato dallo Stepan di Nikolaj Gricenko,⁵ saggiandone poi la capacità di avventurarsi nell'insidiosissima produzione occidentale contemporanea e reggere alla montante campagna anticoscopolita con la *première* russa del milleriano *All My Sons* (1948), dove Remizova inaugurò un'intensa e proficua collaborazione con il magistero scenotecnico di Nikolaj Akimov.⁶ Le scenografie chiaroscurali di costui giovarono non poco alla maturazione del suo stile registico sobrio e asciutto nei quattro atti e undici quadri che Stanislav Radzinskij (padre del più noto Edvard) trasse dal romanzo di Victor Hugo *I miserabili* (1950), ove invero il Jean Valjean di Aleksandr Abrikosov risultò oscurato dalla magistrale Fantine di Cecilija Mansurova,⁷ mentre accanto al Javert di Michail Plotnikov,⁸ all'Enjolras di Jurij Ljubimov⁹ e alla Cosetta di Alla Parfan'jak, alla sua prima creazione cospicua, il TIV consacrò allora in Julija Borisova, interprete di Éponine, un'altra sua fulgida stella.¹⁰

All'inizio della fase storica successiva, l'importanza del ruolo di Remizova fu sancita dalla decisione di riprendere il suo sfortunato esordio. Stavolta *Vor Sonnenaufgang* (1954) fu portato al successo dal Clausen di Michail Astangov,¹¹ mentre Mansurova lasciò Inken a Ljudmila Celikovskaja.¹² Borisova e Gricenko avrebbero invece fornito le prove migliori nel fiacco «melodramma quotidiano» di Dmitrij Mamin-Sibirjak *Na zolotom dne* (Sul fondo dorato, 1955), al quale, diversamente da numerose coeve edizioni, la regia di Remizova seppe conferire «tinte vivide e dense» e caratterizzazioni «cospicue e inattese».¹³ Akimov tornò a sostenere la regista con l'impaginazione «discreta e dimessa» di *Odna* (Sola, 1956), dove Remizova dovette peraltro affrontare difficoltà non dissimili, stanti i sovrattorni sentimentali e lo schematismo dialogico con cui il drammaturgo Samuil Aleščin cercò di far dimenticare i propri trascorsi aconflittuali cimentandosi nella tematica, allora in gran voga, delle «relazioni interpersonali», ma producendo, in sostanza, una variante attualizzata di «dramma con soffitto»,¹⁴ che tuttavia «rimase salda nel

⁵ Su Gricenko cfr. Ob2, p. 62 (n. 124); Ob3, pp. 137, 139; Ob4, p. 84.

⁶ Anche il grande regista-scenografo sarà oggetto di un prossimo profilo su queste pagine.

⁷ Su Mansurova cfr. Ob1, p. 73; Ob2, pp. 44, 46, 48, 56, 59; Ob 3, pp. 130, 134; Ob4, p. 86.

⁸ Su Plotnikov cfr. Ob3, p- 135 (e n. 61).

⁹ Sugli esordi al TIV del futuro maestro e fondatore del Taganka cfr. Ob2, pp. 59 (e n. 104), 61 (e n. 118); Ob3, 128, 134 (n. 54), 137; Ob4, pp. 80, 83, 84.

¹⁰ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/otverjennie>> (dal sito ufficiale del TIV). Su Borisova, cfr. Ob2, p. 59 (e n. 104); Ob3, p. 134 (n. 58).

¹¹ Su Astangov cfr. Ob1, pp. 76, 78, 79; Ob2, pp. 43 (n. 11), 49 (n. 45), 52; Ob 4, pp. 84, 85.

¹² Cfr. Cfr. *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach* [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. VI (1953-1967), a cura di A. N. Anastas'ev, p. 141. (Più oltre citeremo questa edizione come ISDT). Su Celikovskaja cfr. Ob 3 p. 134 (e n. 56: circa la contrapposizione tra "celikisti" e "paškisti" nel pubblico del TIV), p. 139.

¹³ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/nazolotom>> (dal sito ufficiale del TIV).

¹⁴ Sui drammi «con» o «senza soffitto», cfr. Ob1, p. 79 (n. 34).

repertorio» del TIV grazie anche alla Marija Michajlovna di Larisa Paškova¹⁵ e al Vecchio padre di Plotnikov.¹⁶ Risonanza minore ebbe il successivo *Dve sěstry* (Due sorelle, 1957), raro cimento drammaturgico del favolista Fëdor Knorre.

L'*Idiota* (1958), dato da Remizova nell'adattamento di Jurij Oleša quando ancora il mondo teatrale russo e sovietico era in preda al clamore suscitato dall'allestimento leningradese di Georgij Tovstonogov e dall'epocale Myškin di Innokentij Smoktunovskij, non poté che risultarne oscurato. Invero, puntando sulla combinazione tra l'impaginazione antinaturalistica di Isaak Rabinovič, che produsse il suo ultimo grande lavoro combinando fondali neutri, fotoscenografie e oggetti-*décor* in legno intagliato, e un approfondito, fors'anche eccessivamente analitico lavoro psicologico nella costruzione degli *obrazy* (il Myškin di Gricenko, che reso «autenticamente malato» dalla «comprensione della verità», contagiava la «fiera, danzante cinciallegra» della Aglaja di Celikovskaja, trascinandola nella «paralisi attonita» di una «stanca rassegnazione»; la Nastas'ja Filippovna «rattenuta e taciturna» di Borisova, e tuttavia capace di «un odio ardente», spinta in egual misura dall'«attrazione» e dal «disprezzo» verso il prossimo; il Rogožin di Nikolaj Ul'janov,¹⁷ portato a celare il proprio irruente temperamento attoriale da modi recitativi «austeri, quasi silenziosi»),¹⁸ lo spettacolo dostoevskijano di Remizova dette al TIV simonoviano un apporto sostanziale alla riconquista di *standard* produttivi elevati.

Dopo l'interlocutorio *Aggēla* (Angela, 1958), tre atti con prologo del greco Giórgos Sevastíoglou, dove si segnalò la Nera di Parfan'jak, Remizova cambiò decisamente rotta, e in *Damy i Huzary* (Le dame e gli ussari, 1960), classico primo-ottocentesco del commediografo polacco Aleksander Fredro si propose di riacquisire pienamente al teatro stili e atmosfere di quel *Lev Guryč Siničkin* che trentasei anni prima aveva segnato l'esordio registico di Simonov.¹⁹ E proprio al direttore del TIV Remizova aveva riservato la parte, vagamente goldoniana, del protagonista;²⁰ ma questi rifiutò, sostenendo di «non averne le forze», e dichiarandosi in seguito persuaso che «non avrebbe mai potuto recitare la parte meglio» di quanto poi fece Jurij Jakovlev, il cui *emploi* pullulava già, per contro, di «giovani intellettuali e bellimbusti».²¹ Lo spettacolo fu risolto accentuando in chiave di «baruffa» la serie spropositata di intrighi ridanciani offerta dalla farsa-*vaudeville*.²²

¹⁵ Sugli esordi di Larisa Paškova, sorella minore di Galina, cfr. Ob4, p. 85.

¹⁶ Cfr. ISDT, VI, p. 59.

¹⁷ Su Ul'janov, cfr. Ob2, p. 62 (n. 124); Ob4, pp. 83, 84, 86.

¹⁸ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/idiot>> (dal sito ufficiale del TIV). Nel cast anche Tolčanov (nella parte di Epančin).

¹⁹ Cfr. Ob2, p. 46.

²⁰ Un vecchio maggiore in pensione che si converte dalla misoginia a una troppo tarda devozione verso il gentil sesso.

²¹ ISDT, VI, p. 243; <<http://www.vakhtangov.ru/shows/damuiigusaru>> (dal sito ufficiale del TIV).

²² *Ibid.*

Il *Platonov* (1960) di Gricenko e la «stridula maschera cinica» del Trileckij di Jakovlev, donde l'attore lasciava peraltro trasparire «tutta la fragile irrevocabilità della propria vacua solitudine», segnarono il buon esito del cimento čechoviano di Remizova,²³ che diresse poi *Čěrnje pticy* (Uccelli neri, 1962), ultima e crepuscolare commedia di Nikolaj Pogodin con cui il TIV rese omaggio alla memoria dello scrittore recentemente scomparso. La Sof'ja di Mansurova nobilitò *Železnyj angel* (L'angelo di ferro, 1963), tratto dai racconti di Pavel Nilin, ove Remizova si cimentò in uno dei generi scenici più caratteristici dell'epoca, quello della cosiddetta «composizione prosastica», ove alla mera dialogizzazione di alcune linee tematiche principali si affiancavano altri, molteplici livelli epicizzanti.

Uno dei maggiori successi di pubblico arrise a Remizova con *The Millionairess* (1964) di Shaw, ancora gratificato dalle scenografie di Akimov. A fronte della surreale maschera incroccata, tumefatta e porcina del Dr. Bland (icasticamente ribattezzato per l'occasione Blender Blend) di Vladimir Etuš,²⁴ l'Epifania «viziata e capricciosa» di Borisova e il Dr. Kabir «elegante, morbido, ironico» di Jakovlev sembrarono piuttosto esemplati sulla Sophia Loren e il Peter Sellers della fortunata (anche in Urss) versione cinematografica della *pièce* girata quattro anni prima dal regista britannico Anthony Asquith. «Ben distante dal paradossale velenoso sarcasmo di Shaw», ed emblema di un TIV «tornato ormai di moda», lo spettacolo sarebbe rimasto in cartellone per quasi tre lustri.²⁵

In *Nasmešlivoje moë sčast'e* (Beffarda è la mia felicità, 1965) Leonid Maljugin aveva tratto dall'epistolario di Anton Čechov un «racconto scenico in due parti», incentrate rispettivamente sui rapporti fra lo scrittore e due delle donne che avevano segnato diversi periodi della sua vita: Lidija «Lika» Mizinova²⁶ e, beninteso, Ol'ga Knipper-Čechova. Risolto da Remizova «in forma di concerto», lo spettacolo vide Jakovlev-Čechov condurre un disegno della parte «complesso e pluristratificato», cui seppe meglio corrispondere una Borisova-Mizinova «insicura e contraddittoria, laconica eppure eloquente», che non Ljudmila Maksakova, il cui fascino naturale, tanto più prorompente e ostentato quanto meno concordante con le sembianze del personaggio storico, parvero a tratti trasformare Knipper in poco probabile *femme fatale*.²⁷

Per il pluripremiato *Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty* (1968) Remizova poté avvalersi dell'ultimo lavoro di Akimov, che il grande regista-scenografo (spentosi tre mesi prima di Ruben Simonov) non sarebbe riuscito a vedere ultimato. I suoi

²³ ISDT, VI, p. 139.

²⁴ Su Etuš cfr. Ob3, p. 137.

²⁵ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/millionersha>> (dal sito ufficiale del TIV).

²⁶ Cantante, attrice, critica letteraria e teatrale, intima amica di Čechov e prototipo della Nina del *Gabbiano*.

²⁷ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/happyness>> (dal sito ufficiale del TIV).

ingenui fondali pastellati e costumi infiocchettati furono senza dubbio congeniali all'arsenale di caratterizzazioni (tra cui si segnalò l'ussaro Kurčaev del debuttante Viktor Zozulin) cui la regista risolse di ricondurre i personaggi della commedia di Ostrovskij. Così, nel Krutickij «dalla testa simile a una palla da biliardo e dal cervello altrettanto liscio», Plotnikov «dette il suo capolavoro», mentre «un irricoscibile Gricenko disegnò Mamaev come un idiota aggressivo, un mostriciattolo che si muoveva come una scavatrice ambulante e proferiva maestose sentenze dai molti significati». ²⁸ Carattere al quadrato era il Glumov-Zelig di Jakovlev, «estasiato leccapiedi con Krutickij, severo smascheratore dei principi morali» con il Gorodulin di Jurij Volynceev, «giovanotto timido e riservato con la Mamaeva lussureggiante di Maksakova». ²⁹

Se dunque i lavori di Remizova furono decisivi nel riconquistare al TIV simonoviano uno standard apprezzato e credibile nel panorama poststaliniano, fu tuttavia più congruamente alla generazione successiva che il teatro fu allora debitore delle sue produzioni di punta: quella rappresentata da Evgenij Simonov.

Ancor prima di esservi assunto stabilmente come regista, ³⁰ il figlio d'arte aveva peraltro diretto sulla scena vachtangoviana una serie di spettacoli che, almeno in un caso, l'avrebbero riportata al centro dell'attenzione del mondo teatrale. Ancora in tempi di totale paralisi del repertorio, il direttore-padre gli aveva peraltro riservato il privilegio di debuttare con una *pièce* che sapeva nascondere sotto il manto di un'irreprendibile aconfittualità le predilette, «frivole» virtù della commedia leggera: e in *Letnij den'* (Una giornata estiva) di Cezar' Solodar' ³¹ il venticinquenne rampollo aveva inoltre potuto giovare di due degli assi che la compagnia del TIV poteva giocare in quello stile scenico: Etuš e il fido Andrej Tutyškin. ³²

Sotto la supervisione nominale di Anna Oročko ³³ al neoregista spettò poi il più impegnativo *The Two Gentlemen of Verona*, spettacolo di fine anno del 1952 ove,

²⁸ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/mudrec>> (dal sito ufficiale del TIV).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Laureatosi nel 1947 al dipartimento attoriale del tušč, dal 1948 al 1954 Evgenij Simonov era stato direttore artistico del Rabočij teatr klub «Kaučuk» (Teatro-Club Operaio «Caucciù»). Solo nel 1958 avrebbe ricevuto ufficialmente la mansione di regista del TIV.

³¹ Corrispondente di guerra, versificatore provetto (sue le liriche della celebre canzone *Kazaki v Berline* [Cosacchi a Berlino]), librettista d'elezione del compositore Dmitrij Kabalevskij, giornalista sportivo, nonché instancabile confezionatore di gaie commedioline, *feuilletons*, romanzi gialli e racconti umoristici, l'ebreo antisionita Solodar' aveva saputo destreggiarsi tra le orde pubblicistiche scagliatesi sulle scene sovietiche dopo le famigerate risoluzioni del 1946 con perizia non minore di quella che la sua formazione giuridica (allora particolarmente richiesta tra i compagni d'etnia) gli consentì di esercitare nel periodo più duro delle persecuzioni antiggiudaiche su cui si concentrarono le gesta più efferate della «lotta anticospopolita».

³² Su Tutyškin cfr. Ob3, p. 128 (e n. 14), pp. 132, 137.

³³ Su Oročko cfr. Ob1, pp. 73, 76; Ob2, pp. 44, 46, 47, 48, 50 (n. 56), 56; Ob4, p. 84.

accanto a Ljubimov-Valentino e Parfan'jak-Silvia, debuttò Jakovlev nei panni di Thurio, e al quale Nikolaj Erdman contribuì redigendo gli scenari di appositi intermezzi, dove il corteggio di Servi e Musicanti era capeggiato dalla Lucetta di L. Paškova, dal Ciriola di Etuš e dallo Schizzo dell'altro esordiente Maksim Grekov. Seguì *Gorja bojat'sja – sčast'ja ne vidat'* (Pena temere, fortuna non vedere,³⁴ 1954), adattamento della fiaba di Samuil Maršak, con cui Evgenij Simonov attinse il primo successo indiscusso, mostrando una vena registica fresca e spigliata che si esponeva senza imbarazzo ai primi tepori del disgelo. Impaginato entro suggestivi interni-*lubok* dal maestro Konstantin Juon, già allievo del grande Valentin Serov, lo spettacolo («il più felice»³⁵dalla fine della guerra) accentuò nel materiale drammaturgico gli aspetti più atti a trasformarlo in apologo della nuova fase politica del Paese,³⁶ e fu salutato come un consequenziale, salubre ritorno alle – se non ancora «festanti», almeno «gioiose» – tradizioni del Nume eponimo del TIV, incarnate sulla scena da Varvara Popova,³⁷ Boris Šuchmin,³⁸ Iosif Tolčanov³⁹ e lo stesso Ruben Simonov. Per l'occasione, costui dopo lunghi anni regalò al figlio un nuovo *obraz*, quello di Re Dormidont, parte in cui si alternò con Etuš, attore che cominciò allora a costruirsi la fama di esegeta scenico quanto mai puro di una cosiddetta «maniera vachtangoviana». I lavori di Ul'janov e Jakovlev e dello stesso Etuš conferirono all'allestimento anche il significato di una saldatura generazionale dell'*ensemble* sotto il segno di auspicati tempi nuovi.⁴⁰

Dopo le recensioni «spietate» che sancirono il «deciso fallimento»⁴¹ di *Da, vot ona-ljubov'* (Sì, eccolo, è lui: l'amore, 1955), commedia di Vera Ketlinskaja, ove il regista pose al fianco di Jakovlev due attori in ascesa come Aleksandr Grave e il giovane Anatolij Kacynskij, l'autentico giubileo della progenie dell'armeno di Vladikavkaz, venditore di tappeti, fu celebrato il 23 dicembre 1956, serata che regalò alla famiglia Simonov l'insuperato vertice della carriera registica di Evgenij e l'ultima grande creazione attoriale di Ruben. Nelle pagine di *Filumena Marturano*,⁴²

³⁴ Detto popolare a un dipresso riecheggiante il nostro «Chi non risica non rosica».

³⁵ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> cit.

³⁶ Mentre tutti «sfuggono con l'inganno» alle grinfie del personaggio allegorico di Pena Sventura, il soldato Ivan la affronta e soggioga, mostrando che non v'è più da temerla e «liberando il paese dalla Pena» (cfr.<<http://www.vakhtangov.ru/shows/gorye>> [dal sito ufficiale del TIV]).

³⁷ Su Popova cfr. Ob2, pp. 46, 48 (n. 42), 58 (n. 96); Ob4, p. 84.

³⁸ Su Šuchmin cfr. Ob2, pp. 46, 56, 58 (n. 96), 59 (n. 102), 60 (n. 109), 61; Ob4, p. 86.

³⁹ Su Tolčanov cfr. Ob1, 76; Ob2, pp. 44, 46, 48, 55, 56, 60 (n. 109), 62 (e n. 124),

⁴⁰ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/gorye>> cit.

⁴¹ Arkadij Rajkin, *Vospominanija* [Memorie], cit. da Fëdor Razzakov, *Drugoj Arkadij Rajkin. Tëmnaja storona biografii znamenitogo satirika* [A. R. Il lato oscuro della biografia del celebre attore satirico], Eksmo, Moskva 2011.

⁴² Soprattutto tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, Eduardo De Filippo ha goduto di grandissima popolarità in Urss, risultando tra i più rappresentati in assoluto nel repertorio straniero contemporaneo. In generale, nel teatro russo novecentesco solo Goldoni, tra i drammaturghi del nostro Paese, ha potuto

sfogliate all'impetuoso vento che si era sprigionato dieci mesi prima dal xx congresso del Pcus, il regista scorse l'opportunità di operare una sintesi tra tradizioni antiche e recenti del teatro, innestando prudenti dosi di convenzionalismo *à-la-Turandot* entro uno "stil quotidiano" non più soggetto alla tutela delle pose ideologiche gor'kijane, quanto piuttosto riecheggiante gli accorati toni pietistici del Vachtangov pre-1919. Ne sortì uno spettacolo che «privo d'ogni velleità di operare spietati smascheramenti», seguiva «con pensosa tristezza la vita di un piccolo essere umano immerso nel mondo capitalistico», tenendo tuttavia un occhio attento alle radici di un testo, considerato nelle sue latenti virtù di portato organico della civiltà teatrale della Commedia dell'Arte: da qui il ricorso a procedimenti come l'improvvisazione strutturata e il contatto diretto con il pubblico in sala, peraltro in felice equilibrio con la scelta di toni da «confessione lirico-sensuale» a cui ricondurre il tema registico centrale dell'«addio alla giovinezza».⁴³

Per le tinte meridionali Simonov ricorse al maestro della scuola nazionale armena Martiros Saryan, che tuttavia ripudiò ogni impetuoso cromatismo pittorico volgendosi a «*konstrukcii* laconiche e semplici guarnite da pochi colori, scelti peraltro con accurata esattezza: la balastrata in legno di una terrazza aperta sull'esterno entro archi leggeri, ove l'oro aranciato delle colonnine si stagliava sul vivido cielo azzurro».⁴⁴ In quell'ambientazione intima la Filumena di Mansurova e il Domenico Soriano di Ruben Simonov guidarono un *ensemble* cameristico composto da altri allievi diretti di Vachtangov come Marija Sinel'nikova-Rosalia⁴⁵ e Leonid Šichmatov-Alfredo,⁴⁶ chiamati a raccordarsi con «rinnovati criteri di sincerità, disvelamento e drammatismo»⁴⁷ alle generazioni più giovani del teatro (L. Paškova-Lucia, Ul'janov-Michele, Jakovlev-Riccardo e Kacynskij-Umberto). Quel *Filumena Marturano* fu il primo autentico successo del TIV nel dopoguerra, e uno dei suoi maggiori di tutti i tempi, restando in cartellone sino agli anni Settanta e tornandovi a più riprese nei decenni successivi.

Evgenij Simonov si volse poi ad Aleksej Arbuzov, padre putativo delle nuove generazioni di drammaturghi e simbolo di quella parte dell'*intelligencija* letteraria e teatrale che durante le varie fasi del Terrore staliniano aveva consapevolmente

vantare altrettanta diffusione e incidenza (sotto quest'ultimo riguardo, è doveroso aggiungere anche i lavori pirandelliani di Anatolij Vasil'ev).

⁴³ ISDT, VI, p. 170.

⁴⁴ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/filumena>> (dal sito ufficiale del TIV).

⁴⁵ Su Sinel'nikova cfr. Ob2, pp. 48 (n. 42), 49, 58; Ob4, pp. 84, 86.

⁴⁶ Su Šichmatov cfr. Ob2, pp. 46, 47, 49.

⁴⁷ *Istorija russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], Prosvetšenie, Moskva 1984 (qui oltre citato come IRSDT); vol. II (1948-1980), a cura di Ju. A. Dmitriev, p. 75.

scelto la marginalità e talora l'indigenza pur di non derogare alla purezza lineare delle proprie ricerche.⁴⁸

Gorod na zare (La città all'alba, 1957) soffrì del raffronto a distanza con la *première* del 1941,⁴⁹ che nell'atmosfera destalinizzata aveva ormai acquisito l'aureola leggen-

⁴⁸ Rimasto orfano a undici anni, durante la guerra civile Arbuzov aveva vissuto come bambino di strada a Pietrogrado, assistendo ogni sera agli spettacoli del Bol'soj dramatičeskij teatr (BDT; Grande Teatro Drammatico), finché era stato rinchiuso in una casa di correzione. Nel 1922, quattordicenne, aveva cominciato a lavorare in teatro come comparsa del Mariinskij. Nel 1926 si era diplomato presso lo Studio di Pavel Gajdeburov, uno dei misconosciuti patriarchi del teatro russo novecentesco. Gajdeburov, già fondatore il 23 novembre 1903 del leggendario Obščedostupnyj i peredvižnoj teatr (OiPT; all'incirca Teatro Ambulante e Per Tutte le Tasche), per il quale tra l'altro aveva firmato la propria prima regia Tairov, che nel 1944 lo avrebbe chiamato al KT, e poi dal 1955 voluto settantottenne da Ruben Simonov nella compagnia del TIV, dove avrebbe trascorso gli ultimi cinque anni della sua esistenza, Gajdeburov aveva subito accolto il diciottenne Arbuzov nel proprio teatro. Nel 1928 Arbuzov aveva fondato con altri attori coetanei un proprio Cech eksperimental'noj dramy (Officina del Dramma Sperimentale), lavorando al contempo come regista delle Živye gazety (Giornali Viventi), estemporanee scene di strada sui temi del giorno. Nel 1928-1929 fondò e diresse l'Agitvagon (Agit-Vagone), un teatro montato su rotaie che portava i propri spettacoli nelle cittadine più remote raggiungibili dalla rete ferroviaria. Dopo un primo tentativo drammaturgico passato inosservato (*Klass* [La classe], 1930), Arbuzov si era trasferito a Mosca entrando nella troupe del TIM e assumendo la guida della sezione letteraria del Teatr malych form Proletkul'ta (Teatro delle Piccole Forme del Proletkul't). Nel 1938 si formò a Mosca lo Arbuzovskaja studija (AS; Studio Arbuzoviano). Riprendendo un progetto concepito da Gor'kij e Stanislavskij nel lontano incontro del 1911 a Capri, né mai realizzato, Arbuzov e il regista Valentin Pluček, allievo di Mejerchol'd dall'infanzia singolarmente parallela alla propria, intesero forgiare un collettivo in cui scrittura drammaturgica, concezione scenica e creazione attoriale si fondessero sin dall'inizio del lavoro creativo. Molti intellettuali videro quest'operazione come estremo baluardo difensivo contro la restaurazione filo-MCHATiana imposta dal regime, e benché osteggiata essa fu lungamente seguita e promossa su parte della stampa, anche in coincidenza del grande successo di pubblico ottenuto nel 1939 dalla Tanja in cui Andrej Lobanov (altro protagonista di uno dei nostri prossimi profili) aveva diretto Marija Babanova, la somma allieva di Mejerchol'd (che era stato appena arrestato) per la quale Arbuzov aveva scritto espressamente il dramma.

⁴⁹ Frutto del lavoro intrapreso tre anni prima dal giovane collettivo della AS, di cui si è detto alla nota precedente, il dramma era incentrato sui primi giorni della fondazione di una nuova città sull'Amur ad opera di un gruppo di *komsomol'cy*. Facendo di necessità virtù, Pluček predispose sulla «piccola e scomoda scena di un circolo» uno spazio convenzionalmente privo di scenografie: «soltanto un'esile giovane betulla, delle piazzole a forma di rombo, un rialzo per il "coro", cassette e cubi con i quali si poteva creare tutto quello che serviva». Entro questo spazio «tutti i partecipanti allo spettacolo si trovavano insieme in scena, formando (alla maniera del dramma antico) un coro a più voci che commentava vivacemente i fatti [...], presagiva e sognava ad alta voce quello che era segretamente vagheggiato dagli eroi. Uscendo dal coro si facevano avanti i singoli interpreti, i quali, dopo avere recitato il proprio episodio, tornavano a dileguarsi nella massa» (IRSDT, I, p. 214). Stanti tali premesse, i recensori di alcune tra le maggiori testate specialistiche – in aperta polemica con la tradizione del MCHAT – «constatarono con un certo stupore le «intonazioni čechoviane» di molte scene» (*Ibid.*) dello spettacolo, attribuendo a quel tipo di sperimentazione un'autentica e organica consonanza con le radici lirico-patetiche di quei contenuti drammatici, classici o contemporanei, che sulle scene maggiori venivano sempre più pesantemente edulcorati. La promettente funzione di fronda della AS fu troncata dall'entrata in guerra dell'URSS, allorché quasi tutti i giovani studisti furono chiamati al

daria di sfida temeraria e romantica rivolta a una retorica teatrale ipocrita e insulsa. A fronte di questa percezione prevalente del testo e dei procedimenti “studistici” che lo avevano generato, e benché per riprodurne l’ambientazione “povera” fosse stato appositamente reclutato Anatolij Bosulaev, fondatore della scuola scenotecnica cosiddetta «laconica» – il quale peraltro si limitò a citare ostentatamente il celebre precedente, sgombrando completamente l’assito scenico e predisponendo un anonimo sistema di quinte e fondali neutri color panno – l’inevitabile viraggio “professionale” della «cronaca romantica», come recava con ben altri intenti il sottotitolo del lavoro arbuзовiano, sottomise la recitazione dei vari Borisova, Grekov,⁵⁰ Gricenko, Jakovlev, L. Paškova e Ul’janov a un generale tono di patetismo che parve a molti irrigidito, inattuale e in definitiva tale da rendere scenicamente irrelativa l’interazione tra i personaggi e il Coro, assetto cruciale della *pièce*.⁵¹

Di *Večnaja slava* (Gloria eterna, 1958), agiografica *pièce* di Boris Rymar’ sulle virtù eroiche della gioventù sovietica, resta traccia solo per il Baklanov del neodiplomato Vasilij Lanovoj, sostanzialmente un clone teatrale del protagonista di *Pavel Korčagin* (P. K.),⁵² con cui l’attore, ancora studente, si era affermato sugli schermi sovietici. Estesa in un sol colpo la propria gamma registica ai classici patri e al verso drammatico con un’edizione delle *Malen’kie tragedii* (Piccole tragedie, 1959) di Puškin cui presero parte, tra gli altri, Tolčanov, Ljubimov, Kacynskij, Gricenko e Celikovskaja,⁵³ Evgenij Simonov tornò ad Arbuзов con ben altro cipiglio.

In *Irkutskaja istorija* (Una storia di Irkutsk, 1959) il drammaturgo aveva attinto il capolavoro della sua maturità, proponendo un modello articolato e raffinato di rappresentazione della vita quotidiana, basato sul sapiente dosaggio di realismo psicologico, lirismo filosofico e soluzioni strutturali innovative. Allestendone la *première*, il giovane Simonov vi ricondusse il Coro (guidato da Vjačeslav Šalevič, fresco di laurea al Tušč’⁵⁴ a quattro attori in costume nero, liberamente inseriti nell’azione situata da Ioseb Sumbatashvili⁵⁵ entro uno spazio neutro, suddiviso a

fronte. Sotto lo stesso nome Arbuзов avrebbe fondato nel 1970 una scuola moscovita di formazione drammaturgica ove affinarono le proprie tecniche di scrittura per la scena alcuni tra gli autori più in vista delle generazioni più recenti, prima tra tutte Ljudmila Petruševskaja. Prima ancora, Arbuзов sostenne strenuamente futuri capiscuola della drammaturgia russa del dopoguerra come Aleksandr Volodin e Aleksandr Vampilov.

⁵⁰ Che riprese allora il personaggio del «toccante sognatore» Zjablik, parte da lui stesso creata nel 1941 come membro diciottenne della AS (cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> cit.)

⁵¹ Cfr. ISDT, VI, p. 113.

⁵² Adattamento per lo schermo del romanzo di Nikolaj Ostrovskij *Kak zakaljalas’ stal’* (Come fu temprato l’acciaio), manifesto del realismo socialista sulla cui versione scenica si era infranta vent’anni prima la vicenda artistica e umana di Mejerchol’d.

⁵³ Cfr. IRST, II, p. 48; cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/tragedii>> (dal sito ufficiale del TIV).

⁵⁴ Sigla per Teatral’noe učilišče im. Ščukina (Istituto Teatrale Ščukin), struttura formativa del TIV (cfr. Ob2, p. 42 [n. 8]).

⁵⁵ Come già in precedenza (Ob2, n. p. 116) riportiamo il nome dello scenografo secondo la romaniz-

metà da una strada-striscia che si dipartiva da un «pontile stretto e diritto» posto presso la ribalta. Regista e scenografo scelsero poi di esplicitare il riferimento alla tipica situazione del «dramma senza soffitto» porgendo solo indirettamente, grazie a espedienti rumoristici e illuminotecnici confinati verso il fondo, cenni scenici al cantiere siberiano ove i personaggi vivevano la loro vicenda esistenzial-sentimentale. Il successo della produzione, dove Ul'janov attinse in Sergej uno degli apici della sua carriera, venne però a identificarsi con la Valja di Borisova (peraltro dedicataria del testo), una «commessa sbrigativa, accorta, sicura di sé e sempre allegra sino alla volgarità», mentre Ljubimov-Viktor, il terzo dei protagonisti, rimase piuttosto in ombra.⁵⁶ In compenso lo spettacolo – dove si segnalò anche il Serdjuk di Plotnikov – fu il trampolino di lancio per alcuni tra i migliori allievi (primo tra tutti Lanovoj) dei corsi tenuti al Tušč, che ormai assorbivano Ljubimov in misura prevalente, e dai quali qualche anno dopo sarebbe sorta la gloriosa epopea del Taganka.

Quella regia di Simonov figlio avrebbe assunto il suo pieno risalto di lì a pochi mesi in relazione a successive, prestigiose edizioni di *Irkutskaja istorija*, come modello di un neo-convenzionalismo vachtangoviano da contrapporre, finalmente alla pari, a quello di stampo post-mejerchol'diano che caratterizzò l'edizione del MTM⁵⁷ firmata da Nikolaj Ochlopkov, e con esito largamente favorevole rispetto alla mal riuscita sintesi stilistica operata nel cimento arbutoviano di Tovstonogov, ormai leader indiscusso della nuova regia sovietica, al BDT leningradese.

Dopo *Gibel' bogov* (La caduta degli dei, 1960) – indigesto *pamphlet* scenico di Anatolij Sofronov con cui l'inamovibile direttore del rotocalco di Stato «Ogonëk» cercò invano di accreditare la sua rozza ideologia nazionalpopulista,⁵⁸ e di cui Evgenij Simonov profitò per sbrigliare seconde file dell'orchestra vachtangoviana, nonché beniamini degli abbonati più onnivori del TIV, come Grave e Antonina Gunčenko – il regista concluse il proprio trittico arbutoviano con *Poterjannyj syn'* (Il figliol prodigo, 1961), «melodramma» di vaga ispirazione čechoviana alla cui struttura, ben più tradizionale di *Gorod na zare* e *Irkutskaja istorija*, l'allestimento si adeguò, affidandosi precipuamente allo Švarc di Ruben Simonov, suo ultimo *obraz* né certo tra i più memorabili, alla cui complessità psicodinamica certo non giovarono l'affiancamento al Pëtr del semiesordiente Vjačeslav Šalevič,⁵⁹ atterrito da

zazione ufficiale adottata nel 2002 dall'Accademia Georgiana delle scienze. La traslitterazione dal cirillico produrrebbe invece Iosif Sumbatašvili.

⁵⁶ ISDT, VI, p. 110; cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/irkutskaya>> (dal sito ufficiale del TIV).

⁵⁷ Sigla per Moskovskij teatr im. Majakovskogo (Teatro Majakovskij di Mosca).

⁵⁸ Facendo peraltro leva sul coevo strepitoso successo teatrale della sua «saga rurale» *Strjapucha* (La massaia), cui come vedremo anche il TIV dette un proprio decisivo contributo. Quanto all'affollato versante politico della produzione drammaturgica di Sofronov, esso aveva goduto di scarsissima fortuna scenica anche nei tempi più favorevoli alla sua impostazione «grande-russa», che ovviamente lo aveva visto in prima fila nella «lotta anticospopolita».

⁵⁹ Diplomatosi al Tušč nel 1958.

cotanto *partner*, o l'esuberanza un po' irrelativa della Liza di Borisova.⁶⁰ Viceversa, la Gervaise di L. Paškova e soprattutto il Coupeau di Etuš avrebbe coronato il buon esito dell'adattamento del romanzo di Zola *L'Assomoir* (1965), firmato al TIV con Vladimir Šlezinger⁶¹ allorché a Evgenij Simonov si stavano per dischiudere le onuste porte della direzione del Malyj, teatro nei cui ranghi era già passato all'inizio della stagione 1962/1963.

Se quanto a continuità qualitativa delle produzioni, fermezza di mano registica, oculatezza nelle scelte di repertorio e sapienza nella predisposizione della propria tavolozza scenico-stilistica il contributo dato da Evgenij Simonov in quella prima fase della sua permanenza al TIV⁶² fu dunque inferiore a quello di Remizova, è indubbio che senza spettacoli come *Gorja bojat'sja...*, *Filumena Marturano* e *Irkutskaja istorija* la scena vachtangoviana, seguendo la sorte di altre prestigiose istituzioni, non avrebbe saputo risvegliarsi appieno dal generale letargo dei primi anni del dopoguerra.

Munita dal figlio di quei radi ma saldi ancoraggi, e tessuta dapprima a larghe maglie da Zachava, poi con fili robusti da Remizova, la fitta rete ordita perlopiù oscuramente da Ruben Simonov si compose anche di pochi altri raccordi, perlopiù occasionali regie d'attore che citeremo qui per amor di completezza. Le virtù temperamentali di Gricenko furono scelte dal regista Sergej Luk'janov⁶³ onde ispessire un *Novye vremena* (Tempi nuovi, 1953) che era valso a Giorgi Mdivani, drammaturgo di lungo corso, per aderire tempestivamente alla svolta preannunciata dalla condanna ufficiale della «aconflittualità», mentre nel *Posle razluki* (Dopo la separazione, 1957) diretto da Grave e impaginato da Akimov, i fratelli Tur cercarono di far dimenticare i loro trascorsi di *fan* della delazione⁶⁴ virando verso lidi esotico-sentimentali più consoni all'epoca, abitati in scena dal Raymond de Hesperange di

⁶⁰ Cfr. l'intervista con l'attore e futuro cineasta, nonché attuale direttore del Moskovskij dramatičeskij teatr im. Ruben Simonova (Teatro Drammatico Ruben Simonov di Mosca) contenuta in Marina Rajkina, *Vjačeslav Anatol'evič Šalevič* [V. A. Š.], "Moskovskij Komsomolec", 6 luglio 2007.

⁶¹ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> cit. Nel 1972 quell'edizione teatrale del romanzo zoliano sarebbe stata ripresa in un fortunato sceneggiato televisivo. Su Šlezinger cfr. Ob3, p. 137.

⁶² Nel 1969, qualche mese dopo la morte del padre, Evgenij Simonov avrebbe diretto il TIV con alterne fortune sino al 1987, allorché, ormai in piena *perestrojka*, le polemiche sempre più vivaci e insistenti sulla qualità delle produzioni della scena vachtangoviana condussero al suo allontanamento. Evgenij Simonov reagì fondando nel 1988 con i propri neodiplomati del Tušč uno Studio intitolato al padre. Nel 1995, dopo la morte di Evgenij Simonov, il Teatr-studija im. Ruben Simonova (Teatro-Studio Ruben Simonov) fu elevato a teatro professionale e ridenominato Moskovskij dramatičeskij teatr im. Ruben Simonova (Teatro Drammatico Ruben Simonov di Mosca). Come detto poc'anzi, attualmente il teatro è guidato da Šalevič, l'attore del TIV che nel 1979 si è laureato ai corsi registici superiori del GTIS.

⁶³ Su Lukjanov cfr. Ob4, pp. 83, 84.

⁶⁴ Cfr. Ob4, p. 79.

Ljubimov. Ad Aleksandr Gabovič⁶⁵ – già alla testa della Frontovaja brigada [Brigata del fronte] durante l'attività bellica del TIV – e Šlezinger toccarono rispettivamente *Svetlaja* (Limpida, 1955), di Viktor Lavrent'ev, e un adattamento di *The Adventures of Huckleberry Finn* (1958) che andò ad aggiungersi alla discreta fortuna di Mark Twain sulle scene sovietiche del dopoguerra.

Naturalmente, in quel contesto spicca retrospettivamente l'esordio registico di Ljubimov, dedicato a *Mnogo li čeloveku nado?! (Ma a un uomo serve forse molto?!, 1959)*, pièce di Aleksandr Galič, che alla scrittura per la scena e il set affiancò una popolare carriera di cantautore e poeta. Nell'occasione, il futuro maestro guidò una pattuglia di suoi neodiplomati del Tušč, corroborando una procedura che qualche anno dopo lo avrebbe portato a fondare il Taganka. Quanto a *Two for the Seesaw* (1963), il *two-character play* dello statunitense William Gibson fu affidato dalla regista Dina Andreeva al Jerry Ryan di Lanovoj e alla Gittel di Borisova, che la critica ritenne degni dei loro illustri interpreti d'oltrecortina.⁶⁶

Alla tradizione presimonoviana della regia attorial-collettiva del TIV d'anteguerra si riallacciò l'allestimento di *Sixième étage* (1956), pièce sempreverde di Alfred Gehri che conobbe allora un improvviso revival sulle maggiori scene sovietiche.⁶⁷ Se nel contemporaneo spettacolo del BDT Tovstonogov recepì il testo del drammaturgo svizzero come una sorta di *Na dne* attualizzato, diluito e traslocato dai «bassifondi» del capolavoro di Gor'kij al sesto piano di una misera pensione parigina,⁶⁸ al TIV Dina Andreeva, Gricenko e Šlezinger, interpreti delle parti principali, cofirmarono una successione di «dimessi ma incantevoli»⁶⁹ quadretti di *bohème* parigina non esenti da superficiali accenni alle più moderne abitudini della gioventù esistenzialista. Subito dopo, Ljubimov e Celikovskaja furono *Romeo e Giulietta* (1956) nello spettacolo, impreziosito dalle scenografie di Vadim Ryndin e dall'apposito spartito

⁶⁵ Su Gabovič cfr. Ob2, p. 51; Ob3, p. 133; Ob4, p. 85.

⁶⁶ ISDT, VI, p. 171. Cfr. anche <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> cit. Originariamente creato a Broadway da Henry Fonda e Anne Bancroft (1958), *Two for the Seesaw* era stato poi ridotto per lo schermo dallo stesso Gibson. Il film di Robert Wise (1962), con Robert Mitchum e Shirley MacLaine, ebbe grande successo anche in Urss, inducendo molti teatri a mettere in cartellone il dramma da cui era stato tratto. Così, poco prima dell'allestimento del TIV, *Two for the Seesaw* aveva segnato l'esordio registico di Galina Volčëk al "Sovremennik" ["Il Contemporaneo"], scena di punta del "teatro del disgelo".

⁶⁷ Poco prima, a diciotto anni dall'esordio scenico di *Sixième étage*, il Théâtre de la Comédie di Ginevra ne aveva ospitata a titolo celebrativo la cinquemillesima replica mondiale (nel 1972 se ne sarebbero contate più di ventimila). L'evento era stato riportato con rilievo anche dalla stampa specializzata sovietica, che aveva colto l'occasione per rimarcare la filiazione gor'kijana del lavoro di Gehri.

⁶⁸ Cfr. Jurij Rybakov, *G. A. Tovstonogov. Problemy režissury* [G. A. T. Problemi di regia], Iskusstvo, Leningrad 1977, pp. 9, 42.

⁶⁹ Su Rapoport cfr. Ob1, p. 76; Ob2, pp. 48, 49, 50, 55 (n. 79), 56, 58-59; Ob3, pp. 128 (n. 17), 131, 137; Ob4, p. 85.

di Dmitrij Kabalevskij, con cui il veterano Iosif Rapoport⁷⁰ iscrisse il proprio nome al glorioso *carpet* dei registi shakespeariani “in solitaria” del TIV.⁷¹

In queste mutevolissime temperie postbelliche, la tenue vena postvachtangoviana del Ruben Simonov regista non poté che cedere il passo, oltre che alle accresciute mansioni pedagogiche,⁷² alle responsabilità e alle virtù tattiche del Simonov direttore, cui si dovette rassegnare, o forse precipitare, a sottrarsi il magistero del Simonov attore, pur così recentemente elevato agli altari dei più alti riconoscimenti critici e statuali, e adesso, per otto lunghi anni, asserragliato a difesa del TIV dentro un’inespugnabile fortezza di repliche da cui, come in una fiaba caucasica, solo il Re Dormidont del figlio lo avrebbe liberato.

Dopo l’*Elettra* con cui, concludendo la stagione 1945/1946, Simonov aveva cercato improvvisamente di prendere abissali distanze preventive da un’eretica «frivolozza» cui peraltro nessuno aveva (né avrebbe) osato accostare il suo nome, specie in coincidenza con l’uscita sugli schermi del film di Pudovkin *Admiral Nachimov* (L’ammiraglio N.), che gli sarebbe valso nel 1947 un ulteriore Premio Stalin,⁷³ e sino a disgelo inoltrato, il direttore del TIV si prese cura, con una qualche ostinata voluttà, della parte più incurabile del repertorio contemporaneo: quella sancita dall’obbligo di allestire «nuovi spettacoli dedicati a temi sovietici contemporanei». Da *Doroga pobedi* (La strada della vittoria, 1946), nuovo cimento storico di Vladimir A. Solov’ëv,⁷⁴ stavolta dedicato all’epopea della clandestinità durante l’occupazione nazista,⁷⁵ a *V naši dni* (Ai nostri giorni, 1952), sublime saggio di aconfliktualità redatto da Sofronov, il mesto elenco incluse *Neugasimoe plamja* (La fiamma inestinguibile, 1947) del pubblicista Boris Polevoj; *V načale veka* (Agli inizi del secolo, 1949), frutto degli sforzi congiunti del famigerato terzetto composto dai fratelli Tur

⁷⁰ Peraltro, nel 1936 Rapoport aveva già affiancato Zachava nella regia di *Much Ado About Nothing*: cfr. Ob2, pp. 58-59, 66; Ob3, p. 128 (n. 17).

⁷¹ Nel fatidico 1946 a Simonov era stata infatti conferita anche la direzione della prima cattedra di Arte attoriale del Tušč.

⁷² Simonov incarnò nel film la figura storica del generale ottomano Osman Nuri Pascià. Per il film ricevettero il Premio Stalin anche Vsevolod Pudovkin e Aleksej Dikij, interprete del protagonista eponimo, che vide così completata la sua riabilitazione (cfr. Ob3, pp. 132-133, ove si tratteggiano sommariamente le vicissitudini repressive subite del regista fra 1936 e 1941; ma anche per Dikij è previsto su queste pagine un apposito, venturo profilo). Presentato nel 1947 alla Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia, il film anche qui ricevette due riconoscimenti: uno per le migliori scene di massa, l’altro assegnato a Dikij per speciali meriti artistici.

⁷³ Autore del fortunatissimo «dramma storico-patriottico» *Fel’dmaršal Kutuzov* (1940): per un cenno alla regia del TIV, firmata allora da Ochlopkov, cfr. Ob3, p. 129.

⁷⁴ Testo e spettacolo peraltro stroncati il 28 dicembre 1946 dalla “Pravda” in quanto afflitti da «pomposo schematicismo [...] più conveniente a una parata che a opere d’arte» (Grigorij Bojadžiev, *Doroga pobedy* [La strada della vittoria], cit. da ISDT, V, pp. 106-107).

⁷⁵ Cfr. Ob4, p. 79.

e Lev Šejnin;⁷⁶ *Krepost' na Volge* (La fortezza sul Volga, 1949), polpettone storico-rivoluzionario di Il'ja Kremlëv; *Gosudarstvennyj sovetnik* (Il consigliere di Stato, 1950) di Maks Sagalovič e Boris Fajans; *V seredine veka* (Alla metà del secolo, 1951), ulteriore cimento drammaturgico del Piccolo Inquisitore Šejnin.⁷⁷

Croce gemmata di quel rosario, nonché «massimamente celebrato tra gli allestimenti “anticapitalistici” del teatro», fu *Zagovor obrečënych* (La congiura dei condannati, 1949), dove Nikolaj Virta, uno degli scrittori più autorevoli della nomenclatura staliniana,⁷⁸ aveva rappresentato le vicende di «un complotto fascista in un immaginario Paese europeo contemporaneo».⁷⁹ Cofirmata da Gabovič, scenografata da Ryndin e interpretata, tra gli altri, da Astangov, Anatolij Gorjunov,⁸⁰ Oročko, Tolčanov, Borisova e Ljubimov, l'edizione del TIV (coeva alle improrogabili versioni degli altri maggiori teatri delle due capitali)⁸¹ fu sommersa da un diluvio di Premi Stalin. Allo stesso filone tematico apparteneva la nuova *pièce* di Pogodin, *Missurijskij val's* (Valzer sul Missouri, 1950), allestita con minore successo da Simonov e Rapoport per le scenografie di Ryndin, e creata tra gli altri da Astangov, Šichmatov, Plotnikov e Ljubimov.⁸²

Prima di prestare il proprio corpo d'attore ad atmosfere consimili, allorché creò

⁷⁶ *V naši dni* e *Neugasimoe plamja* furono co-firmati da Remizova, *V načale veka* e *V seredine veka* da Rapoport e *Gosudarstvennyj sovetnik* dall'attore del TIV Nikolaj Pažitnov. Tra le interpretazioni di cui resta qualche traccia negli annali del teatro, quelle di Tolčanov (*Krepost' na Volge*), Grave (*Doroga pobedi* e *Krepost' na Volge*), Dar'ija Peškova (*V naši dni*), Parfan'jak (*V naši dni* e *Krepost' na Volge*) e Ul'janov (*Krepost' na Volge*). I maggiori scenografi del TIV furono coinvolti nell'impaginazione di *Doroga pobedi* (Vladimir Dmitriev), *V načale veka* (Rabinovič), *Neugasimoe plamja* e *V seredine veka* (entrambi affidati a Ryndin). Cfr. ISDT, V, pp. 106-107, 124, 140.

⁷⁷ Nel 1943 Virta aveva ricevuto, tra l'altro, l'incarico di sottoporre a censura la prima edizione russo-sovietica della Bibbia, e «non ravvisandovi alcuna deviazione dall'ideologia comunista» la aveva licenziata per la stampa sotto la propria supervisione «senza alcun taglio» (V. A. Torčikov, A. M. Leontjuk, *Vokruge Stalina. Istoriko-biografičeskij spravočnik* [Attorno a Stalin. Manuale storico-biografico], cit. dalla risorsa on-line <http://hrono.info/biograf/bio_we/virta.html>).

⁷⁸ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> cit.

⁷⁹ Su Gorjunov cfr. Ob2, pp. 46, 48, 55, 61; Ob3, pp. 129, 130, 131.

⁸⁰ Cfr. ISDT, V, p. 129.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Secondo la testimonianza del nipote di Ruben Simonov, proprio al potentissimo dirigente sovietico, nonché appassionato seguace delle sorti del TIV, si dovette una speciale protezione della scena vachtangoviana negli anni più foschi delle varie purghe, nonché il trattamento di favore riservatogli al tempo dello sfollamento, allorché Mikoyan riuscì a far recedere Stalin dalla sua decisione di trasferire il TIV a Novosibirsk, provvedimento che sarebbe di fatto equivalso a una deportazione, ed evacuarlo invece nella più ospitale sede di Omsk. Nella riunione del Politburo dove Stalin presentò la sua proposta, adducendo la motivazione della «necessità di elevare il livello culturale delle popolazioni siberiane e transuraliche», Mikoyan avrebbe obiettato sarcastico: «Sì, ottima idea. Mandiamoci anche la Galleria Tret'jakov». (Da *Energia krovi* [L'energia del sangue], memoria di Ruben Evgen'evič Simonov raccolta ed elaborata da Valerij Stol'nikov per la rivista “Rossijsko-armjanskij delovoj žurnal” e riportata dal sito Mielofon.ru: <<http://www.mielofon.ru/film/vfs/person/simonov/person.htm>>).

sullo schermo Mikoyan⁸³ [Mikojan] nel grande affresco storico di Mikheil Ch'iaureli [Michail Čiaureli] *Padenie Berlina* (La caduta di Berlino, 1949), Simonov era riuscito a ritagliarsi un'unica oasi chiamando per la prima volta Arbusov a collaborare con il TIV onde affidargli un adattamento del romanzo di Turgenev *Nakanune* (Alla vigilia, 1948), del quale, affiancato da Gabovič e Oročko, si riservò la direzione dell'allestimento. Entro le scenografie di Dmitriev, la cui accuratezza niente cedeva alla semplice, pragmatica robustezza di linee e volumi, si mosse un *ensemble* atipico, i cui vertici, formati dallo Stachov di Viktor Kol'cov,⁸⁴ dall'Insarov di Astangov e dallo Šubin di Ljubimov – chiamato con successo a confermare le doti mostrate di recente nel *Molodaja gvardija* di Zachava, spettacolo del quale in qualche modo *Nakanune* costituiva un'implicita variazione classica à rebours – furono programmaticamente (nell'ottica turgeneviana dei «padri e figli») posti a reggere, con la loro elasticità psicodinamica, la trama esile e nervosa delle *mizansceny* agite dagli allievi del Tušč.⁸⁵

Ad Arbusov fu dedicato anche il primo allestimento poststaliniano di Simonov, che affiancato da Remizova diresse *Evropejskaja chronika* (Una cronaca europea, 1953), ove l'autore di *Gorod na zare* attingeva con echi čechoviani alle vicende dell'*intelligencija* occidentale negli anni Trenta e Quaranta. Sentendosi ormai libero di tornare a spalmare sulla propria tavolozza registica le tinte a lui più grate, Simonov convertì le sottigliezze psicologiche del testo in «occasione d'intreccio commedistico»,⁸⁶ talché alla produzione del TIV (sobriamente impaginata da Ryndin e interpretata, tra gli altri, da Jakovlev e Dar'ija Peškova)⁸⁷ i critici più impazienti di novità, o forse più zelanti nel rapido allinearsi al nuovo corso, preferirono la coeva edizione di *Evropejskaja chronika* risolta in chiave più aspra e con soluzioni scenotecniche più moderniste da Akimov al Teatr im. Lensovet (Teatro del Soviet di Leningrado; TIL),⁸⁸ ove nel 1949 il regista-scenografo era stato confinato con la duplice accusa di «formalismo» e «occidentalismo», e che già nel 1952 aveva ospitato la sua edizione del classico satirico di Saltykov-Ščedrin *Teni* (Ombre), alla quale la teatrologia russa avrebbe assegnato in retrospettiva la palma di saggio aurorale del «rinascimento scenico-drammatico».⁸⁹

A questi toni il TIV si sarebbe peraltro immediatamente adeguato col successivo, già menzionato *Raki*,⁹⁰ spettacolo cofirmato da Simonov con Zachava e Igor' Il'inskij

⁸³ Su Kol'cov cfr. Ob2, pp. 46, 47, 58 (n. 96), 59 (n. 102), 61; Ob3, pp. 132, 139; Ob4, p. 84.

⁸⁴ Cfr. ISDT, V, p. 96.

⁸⁵ Cfr. Ivi, p. 132.

⁸⁶ Su Peškova cfr. Ob4, p. 85.

⁸⁷ Cfr. IRSDT, II, p. 82.

⁸⁸ Cfr. Ob1, p. 81, n. 49.

⁸⁹ Attualizzazione anti-burocratica del *Revizor* gogoliano redatta dal poeta-drammaturgo Sergej Michalkov (cfr. Ob4, p. 84).

⁹⁰ Per lo spettacolo del 1937 si rimanda a Ob2, pp. 60-62.

– il sommo creatore scenico di alcuni tra i capolavori mejerchol'diani – con cui il teatro avrebbe fatto ufficialmente ingresso nell'epoca del disgelo.

Nondimeno, proprio allora Simonov parve rinunciare a ogni personale velleità propositiva con ostinazione non inferiore a quella con cui aveva assolto la funzione, ormai esaurita, di “parafulmini” del repertorio. Vuoi come tacita ammissione di una propria sopravvenuta inattualità, vuoi per concedersi un' indefinita pausa sabbatica dopo gli anni del buio, vuoi per dedicarsi con rinnovata lena all'attività pedagogica e tornare dopo tanti anni a creare quei nuovi *obrazy* che contribuirono ai primi successi del figlio Evgenij, o fors'anche, e finalmente, per ritagliarsi nei nuovi tempi un ossimorico *status* da icona postumo-vivente, fatto sta che negli anni seguenti Simonov si sarebbe dedicato esclusivamente a firmare restauri scenici: a quello di *Čelovek s ruž'em* (L'uomo col fucile, 1954),⁹¹ dove la parte di Lenin, già creata da Boris Ščukin, toccò stavolta a Plotnikov, seguì la ripresa di *Oleko Dundič* (Aleko Dundič, 1955),⁹² offerta alla memoria di Dikij, recentemente scomparso, che tredici anni prima aveva diretto lo stesso Simonov nella parte eponima che gli era valsa il primo Premio Stalin e che ora, nelle nuove scenografie di Rabinovič, egli passò a Gricenko, il quale peraltro, al fianco di Borisova, ne trasse «una delle sue parti migliori».⁹³

Ancor più manifestamente autocelebrativa era stata la regia radiofonica di quel *Lev Guryč Siničkin, ili Provincial'naja debjutantka* (L. G. S., ovvero La provinciale debuttante, 1955) con cui trent'anni prima Simonov aveva firmato la sua prima produzione teatrale,⁹⁴ e che replicò ove possibile il *cast* originale (Simonov stesso, Oročko, Šuchmin, Kol'cov, Vera Golovina),⁹⁵ integrandolo con Tolčanov ed esponenti di spicco delle generazioni successive come Šlezinger, Celikovskaja, Plotnikov e Grekov.

Alle forme tecnologiche del dramma Simonov tornò qualche mese dopo con la sua ultima interpretazione cinematografica, il padre Cardi del film di Aleksandr Fajncimmer *Ovod* (Il tafano, 1955), trasposizione del romanzo *The Gadfly* dell'irlandese Ethel Lilian Voynich, ambientato tra la Toscana e la Romagna del quarto decennio del XIX secolo, lavoro che in terra sovietica aveva sempre goduto di una discreta popolarità.⁹⁶ Accanto ai vachtangoviani Simonov ed Etuš, in minoritaria rappresentanza dell'*élite* teatrale moscovita, Fajncimmer radunò un autentico stato

⁹¹ Per lo spettacolo del 1942 si rimanda a Ob3, pp. 133-134.

⁹² Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/oleko>> (dal sito ufficiale del TIV).

⁹³ Tratteggiata in Ob2, p. 46.

⁹⁴ Su Golovina cfr. Ob2, pp. 46, 58 (n. 96); Ob3, p. 132; Ob4, p. 86.

⁹⁵ Già nel 1928 il compositore Michail Žukov ne aveva tratto un'opera lirica di grande successo.

⁹⁶ Peraltro *Foma Gordeev* costituì di per sé una delle opere di Gor'kij più visitate nella riconsiderazione del suo retaggio operata dall'*intelligencija* artistica russa durante la fase ascensionale del disgelo, come avrebbe dimostrato anche la riduzione cinematografica offertane nel 1959 da Mark Donskoj, già autore un ventennio prima della celebre «trilogia di Gor'kij».

maggiore dai massimi *ensemble* leningradesi: Nikolaj Simonov, Vadim Medvedev e Vladimir Čestnokov dall'accademico GosDrama, Elena Junger, *leader* incontrastata del Teatr Komedii (Teatro della Commedia di Leningrado; LTK) di Akimov, nonché l'altro neo-akimoviano Pavel Pankov, che aveva seguito il maestro nell'esilio al TIL e stava per essere chiamato al BDT, ove si sarebbe riunito al compagno di set Efim Kopeljan, stella sorgente di quella scena sotto l'incipiente, nuova direzione di Tovstonogov. Non stupisce pertanto che il film scalasse le classifiche dei botteghini sovietici per l'anno 1955, piazzandosi al terzo posto e sfiorando complessivamente i quaranta milioni di spettatori.

Tanto più inattesa fu la scelta con cui Simonov tornò a dirigere una nuova produzione dopo quella triennale peregrinazione celebrativo-mediatica, presentata altresì nel periodo che lo avrebbe portato da Re Dormidont e Domenico Soriano, sue prime creazioni attoriali postbelliche. In effetti, mentre la vena gor'kijana di Zachava ormai languiva irreversibilmente, fu proprio Simonov a incaricarsi di rilanciare quella "seconda anima" del TIV con un proprio adattamento del romanzo *Foma Gordeev* (1956) che, in linea con i coevi fermenti del «rinascimento scenico-drammatico», assestò un primo colpo alla corrente esegesi pubblicistica della drammaturgia di Gor'kij, aprendo così un varco che avrebbe condotto, da lì a un decennio, ai grandi spettacoli gor'kijani di Tovstonogov.⁹⁷

Qui la vicenda del protagonista era ricondotta a più consone tinte tragico-romantiche che Juon estrinsecò in scenografie-dicotomia ove «le ampie distese attorno al Volga» si alternavano ai «soffocanti palazzi chiassosamente decorati delle famiglie di mercanti»⁹⁸, rispecchiando esiti e premesse delle «ricerche afflitte e assetate»⁹⁹ condotte dal giovane protagonista tra le vette e gli abissi della sua diversissima sorte. Grigorij Abrikosov, neodiplomato del Tušč, ottenne al suo esordio un grande successo personale, mutando convenientemente quell'*obraz* da «ragazzo tenero e dal cuore semplice» a «uomo furente, capace di nutrire un odio feroce», e finalmente balbuziente mendico presso il portone del palazzo costruito con i soldi dell'eredità estortagli.¹⁰⁰ Mentore e carnefice di quel Foma, né di lui meno scisso, era il padrino Jakov Majakin, cui Tolčanov conferì rispettivamente – quasi a richiamare le due stagioni ideologiche del proprio Maestro – tratti di mite solidità tolstoiana e una grottesca avidità memore degli spettacoli vachtangoviani del 1921.¹⁰¹ Nella parte di Medynskaja, la consolidata rotazione tra Celikovskaja e Paškova completò il buon esito dello spettacolo, attirando la parte del pubblico meno interessata a squisite questioni esegetiche.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Cfr. IRSDT, II, p. 71.

⁹⁹ Cfr. ISDT, VI, p. 15.

¹⁰⁰ Cfr. Ob3, p. 127.

¹⁰¹ Cfr. Ob3, pp. 138-139.

Ma i successivi *Bol'soj Kirill* (K. il Grande, 1957) e *Nepisanyj zakon* (Una legge non scritta, 1958), entrambi scenografati da Rabinovič, delusero prontamente chi sperava che quel *Foma Gordeev* fosse stato il mero preludio di una nuova stagione del Simonov regista. Nel primo, il crepuscolare Il'ja Sel'vinskij aveva declinato in «dramma popolare» il genere della «Leniniade», né Simonov, scegliendo il testo per celebrare il 40° anniversario dell'Ottobre, seppe far altro che traslare dal recente restauro di *Čelovek s ruž'em* Plotnikov-Lenin, che l'insipienza delle situazioni sceniche peraltro ridusse a fotogramma ambulante del Capo, e affiancargli un'altra icona vivente del vecchio «dramma eroico-rivoluzionario» come Astangov.¹⁰² Nonostante l'impiego della stella Borisova, risonanze ancor più impalpabili ebbe il secondo allestimento che, dedicato a un frutto minore della penna, già di per se flebilissima, di Vladimir Pistolenko, sarene rimasta nelle cronache solo per il debutto del neodiplomato Šalevič.

Simonov tornò così a modulare il principio vachtangoviano della «teatralità festante» su toni di umile e lieve comicità brillante, solitamente nutrita da un *obraz* femminile debordante, e su quel terreno un po' frusto parve almeno riuscire a gettare un ponte, esile ma percorribile, tra le generazioni di attori e spettatori più sensibili alle tradizioni del TIV di *Un chapeau de paille d'Italie*¹⁰³ e *Mam'zelle Nitouche*.¹⁰⁴ Gliene fornì il destro il nazional-popolare Sofronov, autore di una fortunatissima saga rurale che, a cavallo del decennio, coronò il sottogenere della «commedia kolchoziana» in gran voga sin dalla fine degli anni Quaranta, allorché esso aveva aperto rari sprazzi di freschezza nella densa caligine della drammaturgia aconfittuale.¹⁰⁵ In *Strjapucha* (La massaia, 1959) Simonov ricondusse così la vicenda alla forma prediletta del *vaudeville*, riuscendo a trarne uno spettacolo «gioioso, festante e sfrontato» imperniato esclusivamente sulle generazioni attoriali del dopoguerra (Gricenko, Jakovlev, L. Paškova, Ul'janov), guidate dalla esuberante Pavlina di Borisova sullo sfondo di «fiumi d'un azzurro abbagliante, nubi ricciute e angurie enormi», frutto dello «stil pittoresco» dello scenografo Milij Vinogradov.¹⁰⁶ In *Strjapucha zamužem* (La massaia prende marito, 1961), Simonov accentuò gli aspetti opportunamente modernizzati del *sequel*, peraltro riconducibili all'usato artificio del «teatro nel teatro»: lo stesso *cast* dell'episodio precedente fu integrato dalla debuttante Maksakova, neodiploma-

¹⁰² Anche le sceneggiature avevano allora attinto copiosamente a questo sotto-genere drammaturgico, con esiti non sempre disprezzabili. Il lettore dubitoso può prendere visione, ad esempio, del leggiadro film di Boris Barnet *Ščedroe leto* (Un'estate prodigiosa, 1950).

¹⁰³ ISDT, VI, pp. 121-122.

¹⁰⁴ ISDT, VI, pp. 122-123; Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/strypuhazamuzem>> (dal sito ufficiale del TIV).

¹⁰⁵ Al TIV «circolava una battuta secondo cui Ruben Simonov aveva allestito *Živoj trup* solo per poter cantare» alle prove «le romanze zigane» (<<http://www.vakhtangov.ru/shows/zivoitrup>> [dal sito ufficiale del TIV]).

¹⁰⁶ Cfr. ISDT, VI, pp. 140, 144; <<http://www.vakhtangov.ru/shows/zivoitrup>> cit.

ta del Tušč, chiamata a interpretare Maša, una giovane attrice moscovita che metteva in subbuglio la vita del *kolchoz* fornendo un'inattesa alternativa al dominante «eterno rural-femminino» di Borisova-Pavlina.¹⁰⁷

Altrove Simonov cercò di applicare la lievità del suo tocco registico a produzioni più impegnative. Già prima del secondo *Strjapucha*, in *Dvenadcatyj čas* (La dodicesima ora, 1960) le interpretazioni di Borisova, Etuš, Ljubimov e Gunčenko non erano valse a vivacizzare la produzione del nuovo, minore cimento di Arbusov. Maggiore attenzione era toccata al *Faust* (1961) di Gounod, l'ulteriore escursione operistica, l'ultima, offerta da Simonov al Bol'šoj. E proprio a un originale, quand'anche opinabile, riconduzione al principio musicale della struttura drammatica, procedimento prediletto dal Simonov regista, egli ricorse sul terreno del repertorio classico patrio, peraltro ormai costellato di innumerevoli varianti e sperimentazioni sceniche. Così, nel tolstojano *Živoj trup* (Il cadavere vivente, 1962) il conflitto centrale tra Protasov (Gricenko) e Karenin (Jakovlev), come pure gli *obrazy* creati da un autentico *cast-firmamento* (composto tra gli altri da Mansurova, Sinel'nikova, Tolčanov, G. Abrikosov, Kacynskij, Kol'cov, Šichmatov, Celikovskaja), finirono per fare da mero sfondo alle romanze zigane (repertorio di cui lo stesso Simonov era ottimo interprete)¹⁰⁸ intonate in grandi scene di gruppo dalla Maša di Maksakova, che ivi colse la sua affermazione definitiva, con l'ausilio del grande chitarrista Sergej Sorokin, che a ogni replica si recava appositamente al TIV da Leningrado.¹⁰⁹

Al filone non sempre provvido dei restauri scenici Simonov tornò poi celebrando con una ripresa «rinnovata» di *Princessa Turandot* (1963) il centenario della nascita di Stanislavskij e l'ottantesimo anniversario di quella di Vachtangov. Schivando l'arduo compito di riproporre l'epocale allestimento nella sua originaria funzione di saggio esemplare dell'«atteggiamento verso l'*obraz*», il regista si limitò a concertare un tradizionale, disimpegnato e a tratti appesantito accostamento di maschere e personaggi affidati alle stelle dell'ormai celebrata «seconda generazione» del TIV¹¹⁰ (Borisova-Turandot, Maksakova-Adelma, Kacynskij-Timur, Lanovoj-Calaf, Jakovlev-Pantalone, Gricenko-Tartaglia, Ul'janov-Brighella, Grekov-Truffaldino) entro un'ambientazione neutra di panni, tendaggi e velari, a sua volta dimentica del principio dinamico attivo con cui Vachtangov aveva risolto il rapporto tra

¹⁰⁷ Di cui non faceva più parte Ljubimov, che aveva appena fondato il Taganka con i neodiplomati del suo corso al Tušč.

¹⁰⁸ Cfr. IRSDT, II, pp. 84-85; <<http://www.vakhtangov.ru/shows/turandot2>> (dal sito ufficiale del TIV).

¹⁰⁹ Il soldato Mark Bessmertnyj (alla lettera Marco Immortale) che, caduto sul fronte, viene rifiutato sia dal Paradiso che dall'Inferno, ed è dunque costretto a tornare in vita.

¹¹⁰ Cfr. Anatolij Smeljanskij, *Predlagaemye obstojatel'stva. Iz žizni russkogo teatra vtoroj poloviny XX veka* [Le circostanze date. Dalla vita del teatro russo della seconda metà del XX secolo], Artist. Rezissër. Teatr, Moskva 1999, p. 61.

attore, costume e spazio, talché della leggendaria impaginazione scenica di Ignatij Nivinskij rimase poco o niente.¹¹¹

Nel successivo *Pravda i krivda* (Verità e iniquità, 1964), adattamento del romanzo ucraino di Michajlo [Michail] Stel'mach, Simonov accentuò i toni umoristici della vicenda allegorico-popolare del protagonista,¹¹² parte che risultò particolarmente congeniale alle corde di Gricenko, ivi affiancato da Šichmatov, Borisova e Jakovlev. Più emblematica risultò la vicenda di *Dion* (Dione, 1965), come il TIV ribattezzò *Rimskaja komedija* (Una commedia romana), dove Simonov affrontò per la prima volta i lavori di Leonid Zorin, drammaturgo versatile e assai popolare, quand'anche non sempre amato dalle autorità, specie nel passaggio storico allora in corso tra disgelo e stagnazione. Allestendo quella *pièce* sapida e arguta che, liberamente ambientata nella Roma di Domiziano e Dione Crisostomo, non mancava di cogliere imbarazzanti raffronti con la realtà sovietica contemporanea,¹¹³ il regista mostrò tuttavia di «non aspirare ad allusioni pericolose», disinnescandole anzi in favore di uno storicismo che, per quanto «vivo e appassionato»¹¹⁴, non era certo mai stato tra le corde più vibranti della sua lira registica: infatti, contrariamente alla parallela versione leningradese di Georgij Tovstonogov al BDT, e nonostante le difficoltà censorie incontrate da Zorin per la pubblicazione del testo,¹¹⁵ lo spettacolo (creato tra gli altri da Ul'janov,¹¹⁶ Gricenko, Borisova, Kol'cov, Plotnikov, Lanovoj e Alla Kazanskaja)¹¹⁷ filò via liscio come l'olio.¹¹⁸

A contrasto con la ripresa di *Princessa Turandot*, più fresche e motivate parvero le soluzioni non dissimili adottate per *Zoluška* (Cenerentola, 1966), che Simonov volse in «fiaba in due atti» da una vecchia ma fortunata sceneggiatura di Evgenij Švarc,¹¹⁹ profittando dell'occasione per rodare un *ensemble* in gran parte inedito che, accanto al «riuscitissimo» Pas-des-Trois di Lanovoj e alla Matrigna di una Valentina

¹¹¹ Cfr. A. Smeljanskij, *Predlagaemye obščestvennye delja... cit.*, pp. 61-62.

¹¹² Che subentrò in Dione Crisostomo a Luk'janov, venuto a mancare nel primo tratto di lavorazione dello spettacolo.

¹¹³ Su Kazanskaja cfr. Ob3, pp. 128, 132, 137.

¹¹⁴ Diversamente dalle abitudini del TIV, in questo non diverse da quelle dei teatri drammatici dell'epoca, Dion costituì anche l'occasione per sperimentare rotazioni non gerarchiche ma paritarie, che videro impegnati G. Abrikosov, Maksakova, Šichmatov ed Etuš.

¹¹⁵ Cfr. A. Smeljanskij, *Predlagaemye obščestvennye delja... cit.*, pp. 61-62.

¹¹⁶ Che subentrò in Dione Crisostomo a Luk'janov, venuto a mancare nel primo tratto di lavorazione dello spettacolo.

¹¹⁷ Su Kazanskaja cfr. Ob3, pp. 128, 132, 137.

¹¹⁸ Diversamente dalle abitudini del TIV, in questo non diverse da quelle dei teatri drammatici dell'epoca, Dion costituì anche l'occasione per sperimentare rotazioni non gerarchiche ma paritarie, che videro impegnati G. Abrikosov, Maksakova, Šichmatov ed Etuš.

¹¹⁹ Redatta nel 1945 dal rinomato favolista-drammaturgo per l'omonimo, pluripremiato film di Nadežda Koševerova e Michail Šapiro, recentemente restaurato.

Vagrina¹²⁰ da molti anni ormai ai margini della *troupe*, vide l'esordio della neodiplomata Inna Alabina e la prima parte da protagonista di Ekaterina Rajkina (già Zelima nella recente ripresa di *Principessa Turandot*).¹²¹

Analoghi a *Dion* furono invece contesto e concetto del successivo *Konarmija* (L'armata a cavallo, 1966). Infatti, quando si seppe che Simonov aveva rivolto la propria attenzione al ciclo di racconti di Isaak Babel', un gruppo di reduci della leggendaria Armata di Budënyj si dolse pubblicamente del progetto, definendo «diffamatorio» il testo e rispolverando la polemica suscitata oltre quarant'anni addietro dalla sua prima comparsa.¹²² Ma i veterani non trovarono pane per i loro denti. Alcuni attori del TIV, fra i quali Šalevič, lo volsero infatti in un «poema eroico in due parti» ove gli episodi più controversi erano smussati o direttamente sostituiti da brani delle opere di Majakovskij, impersonato in scena da Lanovoj in guisa di Conduttore. Ne sortì un ibrido tra due generi scenici allora in gran voga, la «composizione prosastica» e lo «spettacolo poetico», ove entro lo scarno apparato scenografico predisposto da Enar Stenberg, e imbaldanzite – quasi un risarcimento ai reduci – dalla celebre Marcia di Budënyj, le varie generazioni del teatro (capeggiate da Šichmatov, Sinel'nikova, Ul'janov, Jakovlev, Borisova, Kacynskij, Parfan'jak, Šalevič, Gričenko, G. Abrikosov, a cui si unirono tra gli altri i giovani Volyncev ed Eleonora Šaškova, nonché un pugno di attori che durante la seconda guerra mondiale avevano lavorato con il TIV nella Frontovaja brigada [Brigata del Fronte]) incarnarono *obrazy* «dall'animo semplice, autentici, accaniti e inconciliabili come bambini», dando luogo a una rappresentazione risolta in tono «leggiadro e romantico», quand'anche «elevata, toccante» e sinanche «allegra». ¹²³

Per il cinquantenario dell'Ottobre, Simonov scelse ancora la via filologica, offrendo una nuova versione di *Virineja* (V.), il dramma che, coadiuvata da Valerian Pravduchin, Lidija Sejfullina aveva trasposto per la scena dal proprio racconto omonimo, e con il quale il 13 ottobre 1925 Aleksej Popov aveva inaugu-

¹²⁰ Su Vagrina, già creatrice di Ofelia nello scandaloso *Amleto* di Akimov (1932), cfr. Ob2, pp. 46, 48 (n. 42), 55, 56-57, 59 (n. 102).

¹²¹ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/zolushka>> (dal sito ufficiale del TIV).

¹²² Voluta da Majakovskij, la pubblicazione dei primi racconti del ciclo sulla rivista del LEF aveva a suo tempo (1923-1924) suscitato un aspro dibattito, che condusse a varie reprimende delle autorità e addirittura alla richiesta, da parte di Budënyj, che Babel' fosse giustiziato. Ciononostante nel 1926 venne pubblicata una prima edizione di *Konarmija* (Babel' continuò a lavorarvi fino al 1937), e quando nel 1932 Gor'kij rientrò in patria, ne caldeggiò una nuova edizione, uscita l'anno successivo. Dopo l'arresto (15 maggio 1939) e l'esecuzione (27 gennaio 1940) dell'autore, e sino al disgelo, il libro fu proibito. Babel' fu riabilitato nel 1954, e sin dal 1957 *Konarmija* era stato nuovamente pubblicato a cura di Il'ja Erenburg, che ne sancì lo statuto di «irrinunciabile pietra miliare della letteratura russo-sovietica».

¹²³ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/shows/konarmija>> (dal sito ufficiale del TIV).

rato al futuro TIV¹²⁴ quel genere «eroico-rivoluzionario» che aveva segnato una netta cesura nell'adeguamento degli stili scenici al repertorio neosovietico. A fronte della tensione anche sperimentale con cui altri teatri colsero l'occasione del giubileo rivoluzionario,¹²⁵ i toni mediamente celebrativi dello spettacolo ne resero estremamente tenue la risonanza critica. Borisova-Virineja garantì alla riedizione un esito dignitoso, mentre le nuove e nuovissime leve accolsero allora, accanto a Šalevič e Alabina, Marianna Vertinskaja, figlia del celebre *chansonnier* Aleksandr Vertinskij, alla quale venne affidata la prima parte da neodiplomata del Tušč.

Ma fu tornando a Zorin che Simonov concluse la propria carriera registica con uno dei suoi maggiori successi, apponendovi il sigillo stilistico probabilmente più congeniale alla sua estetica, prevalentemente implicita: quello della completa dissoluzione nel gioco scenico, ovvero – con attutita eco vachtangoviana – «esprimere tutto tramite gli attori».¹²⁶ Così, nella più leggiadra tra le numerose edizioni di *Varšavskaja melodija* (Melodia varsaviana, 1967), il commento chopiniano eseguito in orchestra dalla pianista Bella Davidovič e la sobria impaginazione di Stenberg funsero da mero sostegno alla *pièce*-duetto recitata dal Viktor «semplice, terreno, schietto» di Ul'janov e dalla Elena «delicata e nervosa» di Borisova, tutta giocata (come già Mansurova-Filumena Marturano) sull'estrinsecazione psicodinamica dei «caratteri nazionalpopolari» della polacca: una «combinazione tra capricciosa femminilità e fermezza, salda e sicura efficienza, forza interiore», ove la «natura artistica» del personaggio era resa da una presenza scenica «espansiva, umoristica», costellata da «giochi incessanti e arguti».¹²⁷ Ne sortì uno spettacolo dalla «forma avara ma piena di musicalità interiore».¹²⁸

Ruben Nikolaevič Simonov, al secolo Ruben Simonyanc', si sarebbe spento a Mosca il 5 dicembre 1968.

¹²⁴ All'epoca ancora denominato Gosudarstvennaja akademičeskaja Studija im. E. B. Vachtangova (Studio Accademico Statatale Vachtangov; GASiV).

¹²⁵ Fu questo il caso delle nuove edizioni di altri capisaldi del genere, come lo *Štorm* (Tempesta) di Vladimir Bill'-Belocerkovskij, allestito da Jurij Zavadskij al Teatr im. Mossoveta (Teatro del Soviet di Mosca; TeMos; cfr. Ob1, p. 82) o la *Optimističeskaja tragedija* (Una tragedia ottimistica) di Vsevolod Višnevskij, prodotta per il Malyj da Leonid Varpachovskij; nonché di spettacoli concepiti in accordo a generi scenico-drammatici di maggiore attualità, come il «dramma documentale», in cui si cimentarono Tovstonogov, che firmò al BDT *Pravdu! Ničego krome pravdy!!!* (La verità, nient'altro che la verità!), redatto per l'occasione dallo storico Daniil Al' con i verbali della famigerata Commissione Overman; e Oleg Efremov al "Sovremennik", per il quale Michail Šatrov redasse il trittico *Dekabristy* (I decabristi), *Narodovol'cy* (acronimo stante a designare gli aderenti al partito Narodnaja volja) e *Bol'seviki* (I bolscevichi); o finalmente il dittico di «composizioni poetiche» *Poslušajte!* (Sentite!) e *Pugačëv* (P.), con cui Ljubimov al Taganka consacrò quel cinquantenario dell'Ottobre ai versi, rispettivamente, di Majakovskij e Esenin.

¹²⁶ IRSDT, II, p. 99.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*