

Obrazy. 4. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno. I.

Profili di registi della seconda generazione russa

Massimo Lenzi

In questo terzo *obraz* dedicato a Simonov, la peculiare, caleidoscopica qualità del protagonista ci indurrà ad esorbitare dai rigidi ambiti selettivi indicati dal sottotitolo redazionale della serie.

Rendere adeguato conto della sua attività post-bellica, infatti, ci è sembrato impossibile senza porla a confronto con una ricostruzione succinta ma dettagliata delle ricerche perseguite nel Teatr im. Vachtangova (TIV) da lui diretto, che in buona parte, come si è detto rilevandone la difformità rispetto al Teatro del Soviet di Mosca (TeMos) di Jurij Zavadskij,¹ non saranno riconducibili direttamente ai suoi allestimenti, bensì a porzioni più o meno cruciali ed estese delle carriere registiche di personaggi come Aleksandra Remizova, peraltro già appartenente al nucleo storico della compagine vachtangoviana, o – laddove il termine «generazione» risale al suo primo significato – Evgenij Simonov, figlio di Ruben.

Ancor prima delle famigerate risoluzioni del 1946 che, come vedremo tra poco, avrebbero paralizzato per lunghi anni le consolidate, elastiche virtù del teatro drammatico russo-sovietico nel piegarsi ai cangianti indirizzi politico-culturali dettati dall'alto, ovvero aggirarli, i primi mesi di pace furono dettati dalla volontà di sopprimere «le possibili conseguenze della guerra vittoriosa contro il fascismo. Bisognava senza indugio annichilire nei liberatori dell'Europa lo spirito orgoglioso e indipendente, la capacità di riflessione e sinanche di allegria».²

L'efficace sintesi di Anatolij Smeljanskij, da noi già riportata verso la conclusione del precedente *obraz* simonoviano, si attaglia egregiamente a spiegare perché fu stroncato il nuovo spettacolo dello sfortunato Babočkin, che dopo l'uscita dal TIV di Aleksej Dikij e Nikolaj Ochlopkov³ aveva finalmente trovato lo spazio per

¹ Cfr. Massimo Lenzi, *Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodì*, «Mimesis Journal», 1, 2, dicembre 2012, pp. 41-42 (qui oltre il saggio sarà citato con la sigla Ob2).

² 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. Režissër. Teatr, Moskva 1999, p. 14.

³ Cfr. Massimo Lenzi, *Obrazy. 3. Ruben Nikolaevič Simonov: ora panica con incipiente eclisse*, «Mimesis Journal», 2, 1, giugno 2013, pp. 129-139 (qui oltre il saggio sarà citato con la sigla Ob3)..

cimentarsi nuovamente nella regia. Per quanto – o forse, se si accede alla succitata lettura di Smeljanskij, proprio perché – reduce dagli strepitosi successi ottenuti durante la guerra dal suo «vaudeville storico» *Davnym-davno* (C'era una volta),⁴ nel nuovo *Novogodnjaja noč'* (La notte di San Silvestro, 1945) il drammaturgo Aleksandr Gladkov aveva creduto di trasporne le atmosfere gioiose e sbarazzine all'attualità della Pace riconquistata. Ne fece le spese la *première* di Babočkin, che la critica bollò come «odiosamente frivola».⁵

Per quanto effimere, le ultime due *première* di quella stagione valgono bene a delineare le opposte pulsioni maturate anche al TIV sull'orlo dell'abisso imminente. Così Remizova firmò *Komu podčinjaetsja vremja* (A chi soggiace il tempo, 1946), nuovo poliziesco della premiata ditta di gialli teatrali dei (fittizi) fratelli Tur, specializzata in miscele sceniche di pronta cassa tra *detective* all'americana ed esaltazione delle campagne repressive di turno, e stavolta per di più coadiuvata dal pubblico ministero Lev Šejnin, già stretto collaboratore del Grande Inquisitore Andrej Vyšinskij sin dai tempi del processo a Kamenev e Zinov'ev, nonché provetto drammaturgo. Simonov stesso avrebbe poi concluso la stagione con un *unicum* inconsulto nella sua teatrografia: una *Elettra* (1946) sofoclea la cui scelta stessa non poteva che tradire la goffa ansietà con cui il riconosciuto maestro della lievità commedistica, nonché decantato erede ufficiale della «teatralità festante» vachtangoviana, temeva di vederla agguagliata di punto in bianco a chi sa quale «odiosa frivolezza».

Per tutti la morsa si chiuse nell'estate successiva, quando il Comitato centrale del partito (14 agosto) emise la risoluzione *O žurnalach "Zvezda" i "Leningrad"* (Sulle riviste "Z." e "L."), in cui si condannava «lo spirito di accondiscendenza» manifestato da quegli organi di stampa «al cospetto della contemporanea cultura borghese dell'Occidente», chiudendo così le porte alla coeva produzione drammaturgica straniera, e aprendo la strada alla «lotta anticospopolita», peraltro rivolta precipuamente contro l'*intelligencija* ebraica, le cui vittime teatrali principali ed esemplari sarebbero state la persona di Solomon Michoels, assassinato il 13 gennaio 1948,⁶ e la carriera di Aleksandr Tairov, che il 9 maggio 1949 fu espulso dal suo Kamernyi teatr (KT).⁷ (Un mese e mezzo dopo, peraltro, Tairov e Alisa

⁴ Cfr. Massimo Lenzi, *Obrazy. I. Jurij Aleksandrovič Zavadskij*, «Mimesis Journal», 1, 1, marzo 2012, pp. 78-79 (qui oltre il saggio sarà citato con la sigla Ob1).

⁵ Cfr. A. Smeljanskij, *Predlagaemye obščestvennye... cit.*, p. 14. Babočkin si volse allora al cinema, ambito ove poteva contare sullo statuto d'icona vivente assicuratosi dalla creazione del protagonista di *Čapaev*. Nel 1948 anch'egli avrebbe lasciato il TIV per raggiungere Dikij al Malyj.

⁶ Una ricostruzione completa, puntuale e approfondita della vicenda creativa ed esistenziale di Michoels è stata recentemente fornita da Antonio Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, Accademia University Press, Torino 2013.

⁷ Poche settimane dopo anche il glorioso teatro fu chiuso, e l'anno dopo parte della sua troupe andò a costituire il nucleo del nuovo Moskovskij dramatičeskij teatr im. Puškina (Teatro Drammatico Puškin di Mosca; DTP).

Koonen furono assegnati proprio al TIV di Simonov, dove nei sedici mesi residui della propria esistenza i due maestri sarebbero rimasti sostanzialmente inattivi). Quel primo editto fu seguito a ruota (26 agosto) dal più specifico *O repertuare dramatičeskich teatrov i merach po ego ulučšeniju* (Sul repertorio dei teatri drammatici e le misure da intraprendere per migliorarlo), ove si prescriveva ai teatri di allestire ogni stagione tre «nuovi spettacoli di alta qualità sotto il profilo ideologico e artistico dedicati a temi sovietici contemporanei».

Come sintetizza efficacemente il sito ufficiale del TIV, per quanto concerneva le nuove produzioni «il repertorio lirico-commedistico amato dai vachtangoviani venne a trovarsi di fatto sottoposto a divieto».⁸

Su un piano più generale, la risoluzione si sommava in modo perverso all'ennesima riorganizzazione amministrativa dei teatri decretata quello stesso anno da un'apposita legge: se la totale subordinazione al Ministero della cultura ne accentuava l'assfissa burocratica, e la ratifica della loro natura stanziale fu attuata secondo la *ratio* carceraria di impedirne le tourné anche all'interno del Paese, la norma secondo cui ogni città al di sopra dei 30.000 abitanti avrebbe dovuto ospitare almeno un teatro drammatico, un teatro musicale, un teatro di figura e un TJUZ⁹ condusse a una proliferazione di nuovi centri produttivi bisognosi di maestranze artistiche e tecniche, e le crescenti aspettative d'impiego così alimentate indussero anche le più prestigiose istituzioni formative ad allargare criteri selettivi tradizionalmente assai severi, portando in breve all'iperfezione dei maggiori collettivi del Paese e a una caduta verticale della qualità nelle distribuzioni. Se pure non conobbe le vere e proprie sindromi di elefantiasi verificatesi allora a Mosca (MCHAT e Malyj) e Leningrado (GosDrama e BDT), anche la direzione simonoviana del TIV fu affetta allora da questo ulteriore problema, che si sarebbe trascinato a lungo.¹⁰

⁸ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> (dal sito ufficiale del TIV).

⁹ Sigla stante a designare la tipologia dei Teatry junich zritelej, ovvero Teatri dei giovani spettatori.

¹⁰ Sul medio termine, la normativa avrebbe prodotto anche una sorta di eterogenesi dei fini, saldandosi con gli effetti delle «riorganizzazioni» prebelliche di kerženceviana memoria, allorché – come già si è visto avvenire con la “deportazione volontaria” a Rostov del TŠZ di Zavadskij (cfr. Ob1, pp. 77-78) – misure più o meno larvamente punitive avevano sortito l'effetto di disseminare in tutto il Paese la presenza di molti tra gli allievi più insigni di Stanislavskij, Mejerchol'd e Vachtangov. Allorché sopravvenne il «disgelo», si era così consolidata una sterminata infrastruttura teatrale che poté rilanciare in tutta l'URSS, oltre alle maggiori tradizioni, gli standard produttivi sempre più audaci elaborati a Mosca e Leningrado, fornendo al contempo (sia pure entro situazioni di norma condizionate da occhiate vigilanze) occasioni sempre più ampie e variegiate di crescita artistico-professionale e contaminazioni reciproche tra gli stili scenici, incentivate altresì dall'estensione ai maggiori centri della provincia del sistema di formazione teatrale da sempre vigente nelle capitali. Qui peraltro, già a partire dalla metà degli anni Cinquanta, si assistette a una crescente pressione generazionale: interi corsi di strutture formative superiori statali o scuole e Studi attinenti ai singoli teatri, una volta licenziata una leva di iscritti, davano vita a nuove scene autonome dirette dai propri maestri e docenti. Su tutti, il «Sovremennik» di Efremov e il Taganka di Ljubimov.

Del resto, anche solo la routine quantitativa prescritta dalla risoluzione sul repertorio non poteva che scardinare l'inscindibile nesso tra sistema di formazione e tempi della produzione che in epoca sovietica, anche durante le ricorrenti folate repressive, aveva lasciato intatto e veicolato, ed anzi eretto a norma, le condizioni fisiologiche su cui si basava (e si basa) la qualità del teatro drammatico russo, che, quanto alla qualità, e a prescindere da qualsiasi considerazione ideologica, si trovava adesso alla mercé di un sottobosco di drammaturghi-funzionari *parvenu* reso vieppiù rigoglioso dall'impossibilità pressoché assoluta di attingere alla drammaturgia extra-sovietica, sorta d'immensa quanto acefala bottega di Scribe pansovietica, infestata da un'implacabile congerie di pubblicisti collusi, quando non coincidenti, con critici e recensori.

Prima della fine del decennio, il mondo teatrale sarebbe stato ulteriormente fiaccato dal venefico, ufficioso diffondersi della cosiddetta «teoria dell'aconflittualità», secondo la quale «si supponeva che in una *pièce* sovietica il conflitto potesse essere soltanto fra personaggi buoni e migliori»,¹¹ col che le confezioni della suddetta bottega di Scribe assunsero le forme, ulteriormente grottesche (e, verrebbe da dire, oltremodo «accondiscendenti») ai meccanismi di consenso più rodati «della contemporanea cultura borghese dell'Occidente») di macchine da *happy ending* retrodatati all'apertura del sipario. Tale situazione permarrà immutata fino agli inizi della stagione 1952/1953.

A prescindere da qualsiasi giudizio di merito, sino ad allora sarebbe stata di fatto sospesa ogni pulsione dialettica nella formazione del repertorio. Quel processo d'incessante ri-calibrazione delle ricerche stilistiche nella costituzione dell'identità di un collettivo scenico alla ricerca di punti d'equilibrio sempre sfuggenti e cangianti, e per ciò stesso tanto più dinamici e vitali, che abbiamo visto esercitarsi con gradi di efficacia i più variabili nelle contingenze storiche in continuo mutamento, e in presenza dei relativi, mutevoli condizionamenti esterni, sinanche i più pesanti e tragici, – quel processo geometricamente vettoriale e geneticamente strutturale (struttura sociale, politica, pedagogica, produttiva) che al TIV come altrove alimentò la più grande cultura teatrale del Novecento, quel processo precipitò dunque in una rete sconfinata di anfratti carsici. E, quel che più conta, nella coscienza dei contemporanei, e massimamente in quella dei Zavadskij e dei Simonov, ovvero della generazione che attraversando quell'oceano in continua tempesta era approdata alla piena maturità biografico-artistica e alla conduzione del movimento teatrale russo-sovietico, tale sospensione non poteva che essere presagita *ad libitum*. Almeno sulle scene maggiori,¹² quella generazione ammutoli

¹¹ A. Smeljanskij, *Op. cit.*, p. 14.

¹² Riserva doverosa, quando si pensi anche solo al CDT (cfr. Ob2, p. 48, n. 44) dove sin dal 1949 si trovarono a interagire generazioni artistiche rappresentate da personaggi come Malevič, Knebel',

di botto per sei, sette anni, e quando riprese voce in moltissimi casi la raucedine era diventata cronica, o semplicemente attorno si parlava un'altra lingua, ignota, l'idioma di nuove generazioni.

Questa prolungata cesura non può non riflettersi anche nella nostra narrazione. Né intendiamo limitarci a replicarla con gli interminabili minuti di silenzio di cui sostanzialmente consta una storiografia teatrale che in Occidente troppo spesso discetta di Stanislavskij e Dodin o Vasil'ev, di Mejerchol'd, Vachtangov e Ljubimov, saltando la questione generale delle origini e derubricando a inestricabile babele di apodittiche specificità "nazionali" e obnubilanti incubi totalitari la questione particolare delle due-tre generazioni che coi loro corpi d'artista gettarono un ponte tra questi e quelli.

A quest'altezza, e per un lungo tratto, non diciamo lo storico, ma il cronista prende atto che cessa semplicemente di esistere il repertorio, riferimento contestuale primario che sin qui gli è ben valso a disporre la sua materia in costellazione relativamente significativa. E quando quel quadro riemergerà vieppiù nitido, non si potrà far finta che niente sia successo. Nell'esposizione delle vicende ulteriori del TIV simonoviano ci par dunque che la natura dell'oggetto richieda di sostituire l'approccio cronologico-analitico sin qui seguito con un approccio paradigmatico volto a enucleare il contributo in divenire delle principali personalità registiche: quelle che dapprima, negli angustissimi limiti del possibile, contribuirono a saggiare o assecondare quel silenzio (e Simonov stesso, come vedremo, fu allora piuttosto tra questi ultimi), e connotarono poi la riemersione della scena vachtangoviana ad atmosfere assai più respirabili, peraltro aggettanti su un panorama ormai irreversibilmente mutato ben oltre i limiti generazionali cui è programmaticamente dedicata questa serie di saggi.

A tal fine, per inquadrare l'ulteriore ventennio abbondante della direzione simonoviana sarà sufficiente richiamarne gli snodi macrostorici più acclarati. Nel grande silenzio una prima breccia si sarebbe aperta il 7 aprile 1952, giorno in cui la "Pravda" ricusò e sconfessò la teoria dell'aconflictualità. Nei mesi successivi si scorsero le prime avvisaglie del cosiddetto «rinascimento scenico-drammatico» russo,¹³ giunto a rigoglio dopo la morte di Stalin (5 marzo 1953) e saldatosi all'incipiente era del «disgelo», temperie politico-culturale che si sarebbe affermata definitivamente nel febbraio 1956, con il XX congresso del PCUS, culminando nello scorcio iniziale del decennio successivo e scivolando poi lentamente nella fase della cosiddetta «stagnazione», i cui prodromi gli storici sono soliti datare

Tovstonogov, Efremov, Anatolij Efros e Viktor Rozov, drammaturgo-simbolo della «rinascita scenico-drammatica».

¹³ Cfr. Ob1, pp. 81-82 e n. 49.

convenzionalmente al 14 ottobre 1964, giorno in cui Chruščëv fu destituito dalle massime cariche del partito e dello Stato.

Nel primo tratto post-bellico spettò soprattutto a Boris Zachava il compito di effettuare qualche sortita dalle nebbie pressoché impenetrabili del repertorio, ove Simonov reggeva il timone del TIV navigando a vista. Le usate corde sceniche con cui sin dal lodatissimo *Egor Bulyčov i drugie* (E. B. e gli altri) del 1932¹⁴ l'altro maggiore allievo di Vachtangov aveva insinuato tra le quinte del teatro intitolato al Maestro una seconda anima, per così dire, compuntamente gor'kijana, si rivelarono allora preziosissime nel soffocare in fasce qualsiasi sospetto di «frivolezza». In *Molodaja gvardija* (La giovane guardia, 1947), adattamento dell'omonimo romanzo di Aleksandr Fadeev redatto da Gleb Grakov, Jurij Ljubimov¹⁵ fornì un ritratto complesso e credibile del protagonista Oleg Koševoj, teso tra accensioni ostentatamente infantili e subitanee «prove da adulto» contraddistinte da inflessibili rigidità. Lo spettacolo fu così salutato come sobria alternativa al coevo, «monumentale» *Molodaja gvardija* realizzato da Ochlopkov al Moskovskij teatr dramy (Teatro moscovita del dramma; MTD).¹⁶

Dopo aver firmato un'*Ognennaja reka* (Il fiume di fuoco, 1949) ove Vadim Koževnikov, autore noto per la sua prosa di guerra, aveva giocato le sue carte nell'atmosfera particolarmente propizia ai suddetti *parvenu* della scrittura drammaturgica, Zachava cercò di risollevarne il tono del cartellone instaurando almeno un nesso tra l'obbligatoria routine e quell'infima parte delle tradizioni del TIV che risultasse veicolabile nelle contingenze dell'epoca. Così, quand'anche afflitta da toni e soluzioni inopportunamente minuziose e quotidianiste,¹⁷ la nuova edizione di *Egor Bulyčov i drugie* (1951)¹⁸ valse da terapia disintossicante per un rinnovato *ensemble*, ove alla «splendida» Šurka di Galina Paškova¹⁹ si sommarono i primi lavori cospicui di Michail Ul'janov, nella parte di Laptev, e soprattutto Sergej Luk'janov, che ereditò da Ščukin il protagonista del dramma gor'kijano.²⁰

Ma quando Zachava tentò di costruire sul successo di *Molodaja gvardija* ulteriori articolazioni del proprio stil gor'kijano, avvalendosi di testi pur timidamente propizi

¹⁴ Cfr. Ob3, p. 126.

¹⁵ Sugli esordi al TIV del futuro maestro e fondatore del Taganka cfr. Ob3, pp. 128; 134 n. 54; 137.

¹⁶ *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach* [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. V (1941-1953), a cura di I. L. Višnevskaja, pp. 102; 105-106 (più oltre citeremo questa edizione come ISDT). Cfr. anche <<http://www.vakhtangov.ru/shows/gvardia>> (dal sito ufficiale del TIV).

¹⁷ Cfr. ISDT, V, pp. 102; 170-171.

¹⁸ Alla scomparsa di Boris Ščukin (1939) il teatro aveva deciso di togliere dal repertorio il fortunato allestimento gor'kijano dopo sette anni di repliche. Per i riflessi della morte di Ščukin sui destini del TIV e dello stesso Simonov, cfr. Ob3, pp. 127-128.

¹⁹ Su Galina Paškova cfr. Ob3, pp. 131; 134; 139.

²⁰ <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>>, cit. Cfr. anche ISDT, pp. 170-171.

a reperire più efficaci sintesi sceniche tra fervore ideologico e dimessa quotidianità edificante, i risultati furono fallimentari. Fu questo il caso del dittico composto da *Pervye radosti* (Prime gioie, 1950) e *Kirill Izvekov* (K. I., 1951), che Konstantin Fedin adattò dai propri romanzi²¹ con l'ausilio di Vladimir Mescheteli: spettacoli che il regista aveva ambiziosamente concepito come occasione per una definitiva saldatura tra l'ultima generazione di giovani talenti del TIV (i vari Ljubimov, Luk'janov, Paškova, Ul'janov, Nikolaj Gricenko),²² stelle come Anna Oročko²³ o Michail Astangov²⁴ e altri veterani come Viktor Kol'cov, Marija Sinel'nikova o Varvara Popova.²⁵

Nel 1953, cogliendo i primi spiragli del disgelo, Simonov e Zachava – quasi a segnare l'avvenuto ricongiungimento delle due anime del TIV sotto il segno emblematico di un comune retaggio convenzionalista di cui altri spettacoli coevi andavano riaffermando, non che la lungamente denegata legittimità estetica, l'intatta vitalità – invitarono dal Malyj il mejerchol'diano Igor' Il'inskij per co-firmare *Raki* (I gamberi), satira palesemente modellata dal poeta-drammaturgo Sergej Michalkov²⁶ su un'attualizzazione anti-burocratica del *Revizor* gogoliano e rinvigorita dal Lopuchov di Kol'cov, «nomenclaturista» non meno bolso che truce.²⁷ Zachava cercò poi di cogliere i primi refoli del disgelo allestendo *Kandidat partii* (Il candidato del partito, 1953), lavoro di Aleksandr Kron che pubblicato due anni prima, e nonostante l'autore appartenesse alla schiera degli autori più ligi ai nuovi canoni di regime, era stato aspramente criticato perché non abbastanza «aconflittuale». Come spesso avvenne in quei mesi, il successo della première²⁸ fu dovuto meno a meriti intrinseci che alla gratitudine di un pubblico boccheggianti, pronto ad aggrapparsi ad ogni minimo segnale di novità, e alla solerzia di recensori-funzionari puntati sul vivo dalla tematica (un giovane che, alla vigilia del colloquio d'accettazione della richiesta d'iscrizione al partito, discute sul lavoro e in famiglia delle proprie future responsabilità) nonché ansiosi di allinearsi al nuovo corso post-staliniano. Vantaggi su cui Zachava non

²¹ Il secondo originariamente intitolato *Neobyknovennoe leto* (Un'estate straordinaria).

²² Sugli esordi di Gricenko cfr. Ob2, p. 62 n. 124 e Ob3, pp. 137; 139.

²³ Su Oročko cfr. Ob1, pp. 73; 76; Ob2, pp. 44; 46-48; 50 e n. 56; 56.

²⁴ Ricongiuntosi al compagno-studista Simonov nel 1945, dopo gli allori mietuti a più riprese presso il Teatr Revoljucii (Teatro della Rivoluzione; TR) tra 1925 e 1941 e un passaggio al TeMos di Zavadskij nell'ultimo biennio di guerra. Su Astangov cfr. Ob1, pp. 76; 78-79; Ob2, pp. 43 n. 11; 49 n. 45; 52.

²⁵ Cfr. ISDT, V, p. 140, e <<http://www.vakhtangov.ru/shows/pervyeradosti>> (dal sito ufficiale del TIV). Su Kol'cov cfr. Ob2, pp. 46-47; 58 n. 96-59 n. 102; 61 e Ob3, pp. 132; 139. Su Sinel'nikova cfr. Ob2, 48 (n. 42), 49, 58 (n. 100). Su Popova cfr. Ob2, pp. 46; 48 n. 42; 58 n. 96.

²⁶ Autore del testo russo dell'inno dell'URSS, nonché padre dei cineasti Andrej Michalkov-Končalovskij e Nikita Michalkov.

²⁷ Cfr. ISDT, VI, pp. 52-53; *Istorija russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], Prosveščenie, Moskva 1984, vol. II (1946-1980), a cura di K. L. Rudnickij, A. M. Smeljanskij, T. K. Šach-Azizova, p. 55. (Più oltre citeremo questa edizione come IRSDT).

²⁸ Cfr. ISDT, V, pp. 118-119.

poté certo contare allorché volle spostarsi su uno dei terreni prediletti dal «rinascimento scenico-drammatico»: il nuovo approccio ai classici.

Né, a fronte del clamore suscitato dal trattamento cui Marija Knebel' aveva sottoposto la poetica di Čechov nel coevo Ivanov del Dramatičeskij teatr im. Puškina (Teatro Drammatico Puškin; DTP), poteva certo bastare a Zachava ricondurre *Il gabbiano* (1954) – ove Larisa Paškova, sorella minore di Galina, dette in Maša la sua prima parte di spicco – al proprio rodato “stil quotidianista”, ormai avvertito come anacronistico ed anzi addirittura retrovertito rispetto alla memoria ancor viva di allestimenti “pre-rinascimento” del capolavoro čechoviano come quelli firmati dieci anni prima da Tairov al KT o nel 1952 da Vera Redlich al teatro del circolo «Krasnyj fabel» (Fiaccola rossa).

Così, l'ombra imponente dell'*Amleto* con cui nel 1954, al Moskovskij teatr im. Majakovskogo (Teatro Majakovskij di Mosca; MTM),²⁹ Ochlopkov si era inserito a pieno titolo in quella vigorosa ondata di rinnovamento, acquisendo il Bardo al retaggio convenzionalista mejerchol'diano, si sarebbe stagliata netta su Zachava allorché, dopo avere diretto il minore *Ostry dyžur* (Un compito aspro, 1956) del drammaturgo polacco Jerzy Lutowski, egli si accinse a un'operazione parallela, dando al TIV un *Amleto* (1958) ispirato alla lettura vitalistica di Romain Rolland, già vagheggiata da Vachtangov, che toccò ad Astangov (anche co-regista dello spettacolo) insufflare nel protagonista. Quella sarebbe stata l'ultima regia di Zachava. Probabilmente egli comprese che la propria funzione di traghettatore del TIV verso tempi migliori si era ormai esaurita, e con scelta d'insolita umiltà intraprese una nuova carriera di ricercatore di scienze artistiche,³⁰ tornando episodicamente a recitare.³¹

Ma nell'epoca più buia, come vedremo, era stato Simonov stesso ad assumersi in prima persona la responsabilità del lavoro più sporco, lasciando agli altri registi del teatro, meno autorevoli di Zachava, le premiere di autori-monumento a prova di bomba. Fu questo soprattutto il caso del fido Rapoport, che dopo aver diretto l'imprescindibile *Russkij vopros* (La questione russa, 1947) di Konstantin Simonov, *pièce-manifesto* dell'incipiente guerra fredda,³² firmò *Makar Dubrava* (M. D., 1948) di Kornejčuk, che segnò l'esordio professionale della minore delle sorelle Paškova, e un capolavoro dell'«aconflittualità» come l'idilliaco *Pojut žavoronki* (Cantano le allodole, 1951) del bielorusso Kandrat Krapiva, ove debuttò Dar'ja Peškova, ventunenne nipote di Gor'kij.

A Gabovič toccò invece la minore delle due incursioni effettuate allora dal TIV nel campo minato della «contemporanea cultura borghese dell'Occidente»: *Deep*

²⁹ Come nel 1953 era stato ribattezzato il MTD.

³⁰ Disciplina in cui avrebbe conseguito il dottorato nel 1964.

³¹ Ad esempio, interpretando il generale Kutuzov nel colossale cinematografico di Sergej Bondarčuk *Guerra e pace* (1968).

³² Cfr. Ob1, pp. 79-80.

Obrazy. 4. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno. I

Are the Roots (1947), robusto lavoro antirazzista degli statunitensi James Gow e Arnaud d'Usseau dove primeggiò la Belle di Sinel'nikova. Peraltro, la pièce ebbe allora grande diffusione sulle scene sovietiche,³³ circostanza che sarebbe valsa agli autori l'inclusione nelle «liste nere» maccartiste.³⁴ Nel poco spazio che le circostanze lasciavano al repertorio classico, *refugium peccatorum* della pericolosissima «frivolezza», s'inserì Sidorkin con la commedia di Ostrovskij *Serdce ne kamen'* (Il cuore non è pietra, 1948).

A una versione più austera delle “cineserie” di *Princessa Turandot* gli osservatori più superficiali delle vicende del TIV vollero invece ricondurre *Bái Máo Nǚ* (La ragazza dai capelli bianchi, 1952), opera-balletto che He Jingzhi e Ding Yi, su incarico del Partito Comunista Cinese, avevano redatto in base a una precedente stesura poetico-narrativa ove nel 1945 i membri dell'Accademia di Letteratura e Arte Yan'an Lu Xun avevano rielaborato collettivamente una serie di testimonianze dirette delle vessazioni subite dalle popolazioni rurali (soprattutto femminili) negli anni Venti e Trenta. L'enorme rilievo politico-culturale attribuito in patria al film tratto dallo scenario³⁵ indusse Simonov a reclutare per l'occasione Gerasimov, che (affiancato dai colleghi cineasti e sceneggiatori Samson Samsonov e Tat'jana Lioznova) ne ricondusse l'ordito complesso e le scansioni eterogenee alla più digeribile forma del «dramma popolare», cui le scenografie «finemente stilizzate» di Ryndin conferirono l'aspetto di una «leggenda contemporanea» incarnata tra gli altri da Mansurova, Alekseeva, Golovina, Paškova, Sinel'nikova, Šuchmin e Ul'janov.³⁶

In questo quadro, entro il cordone sanitario eretto da Simonov emersero con tratti marcati e peculiari due personalità registiche, chiamate ad articolare con continuità la proposta del TIV 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 Remizova³⁷ e Evgenij Simonov, più di quelle firmate dal padre di quest'ultimo e da Zachava, seppero allora assolvere con efficacia.

Su queste due figure s'incentrerà una parte sostanziale del prossimo, ultimo *obraz* dedicato a Ruben Simonov.³⁸

³³ Cfr. ISDT, V, p. 130.

³⁴ Negli USA la pièce sarebbe tornata d'attualità nel 1960, allorché fu ripresa sulle scene Off Broadway destando grande attenzione sui maggiori organi di stampa in relazione ai coevi movimenti antirazzisti e alle relative posizioni dei candidati nella campagna per le imminenti elezioni presidenziali.

³⁵ Soggetto a plurimi rifacimenti di natura ideologica, il lavoro sarebbe andato in scena all'Opera Nazionale di Pechino solo nel 1958, ma già nel 1950 ne era stato tratto l'omonimo film di Shui Hua e Wáng Bīn che viene solitamente considerato il capostipite della cinematografia cinese post-rivoluzionaria.

³⁶ <<http://www.vakhtangov.ru/shows/sedaya>> (dal sito ufficiale del TIV).

³⁷ Su Remizova cfr. Ob2, pp. 46; 48 n. 42; 58 n. 100 e Ob3, pp. 128; 130; 133.

³⁸ Diversamente da quanto annunciato in chiusura di Ob3, si è convenuto per motivi editoriali di suddividere in due saggi distinti l'analisi dell'attività post-bellica dell'allievo di Vachtangov.