

Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodì

Profili di registi della seconda generazione russa

Massimo Lenzi

Con il percorso di Zavadskij, tratteggiato nel precedente *obraz*,¹ la vicenda di Ruben Nikolaevič Simonov s'intreccia a distanza, formando una traiettoria ora parallela, ora speculare, ora inversa.

Parallela: entrambi forgiati da Vachtangov, entrambi dopo la sua morte, pur proseguendo l'attività nei propri collettivi di appartenenza, avviarono e diressero uno Studio intitolato al proprio nome, destinato a intraprendere un'opera di diffusione dal basso dell'insegnamento del Maestro, navigando a vista tra i sempre più infidi scogli dell'epoca; ed entrambi in seguito si trovarono a guidare per un trentennio, sostanzialmente coincidente, due tra i massimi teatri drammatici della capitale sovietica.

Speculare: Zavadskij, come si è visto,² era stato designato dai vertici del MCHAT come erede naturale di Vachtangov nella gestione del Terzo Studio, ma se ne era allontanato quasi subito, agli inizi della fase che sarebbe culminata con la sua definitiva emancipazione in Teatr im. Vachtangova (Teatro Vachtangov; TIV),³ viceversa Simonov non solo ne condivise ogni vicenda ulteriore del TIV, ma lo avrebbe diretto per lunghi decenni, scortandolo dall'era del Terrore staliniano, attraverso il disgelo, sino all'inizio della stagnazione:⁴ sicché la sua figura, rispetto a quella di Zavadskij, risulta in retrospettiva maggiormente appannata dal grigiore dell'ufficialità.

Inversa: se Zavadskij impresse le sue prime orme sulle vette dell'arte scenico-drammatica con almeno tre capolavori attoriali (dal secondo Antoine ad Almaviva passando per Calaf),⁵ e risalì poi à rebours nel proprio Studio alla propria iniziale, più complessiva formazione artistica, esercitandola in forma pressoché esclusiva nella canonica (per la cultura teatrale russa) funzione di regista-pedagogo, Simonov rimase sempre innanzi tutto attore e pedagogo, sia pur devolvendo alla mansione di

¹ Massimo Lenzi, *Obrazy. 1. Jurij Aleksandrovič Zavadskij*, in «Mimesis Journal», I, 1, 2012, pp. 72-85 (qui oltre citato con la sigla Ob1).

² Cfr. Ob1, 74.

³ In risposta alle reiterate pressioni di Nemirovič-Dančenko per accorpate Secondo e Terzo Studio del MCHAT dopo la morte di Vachtangov, (cfr. Ob1, 74, n. 8), verso la fine del 1923 il collettivo assunse la denominazione Gosudarstvennaja akademičeskaja Studija im. E. B. Vachtangova (Studio Accademico Statale Vachtangov; GASiV), che nel 1926 avrebbe ottenuto il nome e la qualifica di Teatro.

⁴ Il nome dei Simonov sarebbe rimasto legato alla scena vachtangoviana anche dopo la morte di Ruben, allorché la direzione sarebbe passata al figlio Evgenij sino ai primi anni della *perestrojka*.

⁵ Cfr. Ob1, 73-74, 75.

regista del TIV la dovuta quota di allestimenti. Di conseguenza, se – come crediamo di aver mostrato⁶ – il profilo e il livello artistico attinti dalle produzioni del Teatr im. Mossovet (Teatro del Soviet di Mosca; TeMos) nei decenni zavodskijani furono segnati in misura pressoché monocratica dalle regie del suo direttore, le cifre stilistiche e la qualità media degli allestimenti del TIV durante il periodo coevo della guida di Simonov furono determinati (soprattutto nel periodo post-bellico) principalmente da altri registi.

La ricostruzione del profilo, ben più sinuoso del precedente, di questo secondo protagonista della nostra serie *in progress* di saggi richiederà pertanto un'ulteriore suddivisione, mirata ad una ricostruzione complessiva e organica delle diverse modalità con cui Simonov lasciò la sua impronta nel cuore del teatro drammatico russo e sovietico novecentesco: laddove la produzione registica, trascelta a criterio espositivo primario della nostra serie di saggi, s'intesserà, risultandone talora trascolorata, alla più gloriosa carriera attoriale e alle non meno cruciali virtù direttive e pedagogiche.

In questo primo *obraz* simonoviano seguiremo dunque le vicende dell'allievo di Vachtangov precedenti al trentennio in cui egli fu alla guida del TIV. D'altronde, come i nostri scopi e la natura del materiale imporranno in misura viepiù crescente nei saggi successivi, verranno richiamati sin da adesso (e magari diversamente esposti) eventi e contenuti già presentati nel testo dedicato a Zavadskij, nonché anticipati in misura più o meno sostanziale tematiche e fatti che (magari opportunamente ricontestualizzati) riproporranno all'attenzione del lettore in altri successivi profili, in specie quelli dedicati a Boris Zachava, Aleksej Popov, Andrej Lobanov, Nikolaj Akimov, Aleksej Dikij e Nikolaj Ochlopkov.

Ruben Simonyanc⁷ nacque il 2 aprile (n. s.) 1899 a Mosca, dove il padre si era trasferito per aprire una rivendita di tappeti sulla via che prende il nome e l'abbrivio dal ponte Kuzneckij. Come precisa il nipote Ruben Evgen'evič Simonov,⁸

in buona sostanza, noi siamo armeni di Vladikavkaz. Recentemente ho trovato un certificato di nascita di mio nonno Ruben Simonov, che ha sempre chiamato suo padre Nikolaj Davidovič. Ma secondo questo certificato il mio bisnonno si chiamava Nikogayos

⁶ Cfr. Ob1, 78-83.

⁷ Secondo una corretta romanizzazione dell'armeno classico, come codificata nel 1996 dallo standard ISO 9985.

⁸ Figlio di Evgenij Rubenovič Simonov, a sua volta figura di spicco della prima generazione di registi russo-sovietici formati nel secondo dopoguerra, nonché successore del padre alla guida del TIV fino al 1987. Nato il 1° luglio 1953, Ruben Evgen'evič Simonov è attore e regista del Moskovskij dramatičeskij teatr (Teatro Drammatico Moscovita) fondato nel 1988 e intitolato al nonno, e tiene corsi di arte attoriale presso il Teatral'noe učilišče im. Ščukina (Istituto Teatrale Ščukin; TUŠČ), erede della struttura formativa costituita presso il TIV sin dalla sua costituzione in entità produttiva autonoma (benché sulla base di una dichiarata continuità pedagogica se ne faccia ufficialmente risalire la nascita al 23 ottobre 1914, giorno in cui Vachtangov iniziò il suo primo corso regolare presso la Studija Mansurovskaja [Studio Mansurov], così detto dal nome della strada in cui era ubicata). Per alcuni aspetti preliminari a quel passaggio, rimandiamo a Ob1, 74-75.

Davtyanovič Simonyanc⁹. Tra l'altro, la caserma dei vigili del fuoco di Vladikavkaz è Casa Simonov. Si chiama proprio così, or non è molto me ne hanno mandato una foto da Vladikavkaz.¹⁰

Nel 1919 Simonyanc', pagato l'immane tributo di famiglia agli studi giuridici che accomuna intere generazioni di artisti e intellettuali russi nei decenni a cavallo della *fin de siècle*, li abbandonò dopo il primo anno¹¹ e s'iscrisse alla Studija Šaljapina (Studio Šaljapin), una delle massime istituzioni russe di formazione teatrale dell'epoca, dove per un tratto fu compagno di corso, tra gli altri, di Ol'ga Androvskaja, futura stella del MCHAT,¹² e Andrej Lobanov. Nel 1920, come ricorda ancora il nipote, il giovane studente

vide l'annuncio di una selezione che Vachtangov avrebbe tenuto per l'accesso allo Studio Mansurov [...]. Lo presero, ma Vachtangov disse che nello Studio dovevano esserci più cognomi russi, e così Ruben Simonyanc' divenne Ruben Simonov.¹³

Dal 13 settembre 1920, giorno in cui lo Studio Mansurov pose fine al suo statuto di semiclandestinità¹⁴ ed entrò a far parte della galassia del MCHAT come suo Terzo Studio, il ribattezzato Simonov avrebbe legato a quella struttura la propria esistenza, giungendo a sfiorarvi il mezzo secolo di militanza creativa. E per quanto impiegato ancora in parti marginali, egli visse dunque, come un battesimo di fuoco, ogni attimo che preparò e compose i tre giorni in cui Vachtangov sottopose i propri lavori più o meno ufficiali del 1918 a un sublime parossismo di furente autopalinodia.

Già abbiamo sintetizzato i termini in cui, il 13 novembre 1921,¹⁵ tale sorte toccò al *Miracle de Saint-Antoine* di Maeterlinck¹⁶ co-firmato da Zavadskij, dove Simonov fu Joseph.

Due giorni dopo fu la volta del proprio unico lavoro čechoviano. La *Svad'ba* (Le nozze) che Vachtangov aveva allestito nel 1918 allo Studio Mansurov era intrisa della medesima accoratezza pietistico-intimista che, derivando dalla perdurante influenza del tolstoismo di Suleržickij, aveva contraddistinto anche il primo cimento maeterlinckiano. La sera stessa della consacrazione del proprio collettivo a Terzo

⁹ In questo caso, non potendo disporre della grafia originale armena, per amor di conformità riportiamo intuitivamente al suddetto standard la traslitterazione cirillica riferita dal testo, che se romanizzata direttamente produrrebbe «Nikogajos Davtjanovič Simonjanc».

¹⁰ Da *Energia krovi* [L'energia del sangue], memoria raccolta ed elaborata da Valerij Stol'nikov per la rivista "Rossijsko-armjanskij delovoj žurnal", come riportata dal sito Mielofon.ru (<http://www.mielofon.ru/film/vfs/person/simonov/person.htm>).

¹¹ Durante il quale, con le altre matricole Michail Astangov e Osip Abdulov, partecipò alle attività della sezione teatrale del club studentesco «Nauka i iskusstvo» («Scienza e arte»), diretta dall'amico comune Andrej Lobanov.

¹² Cfr. ad esempio Ob1, 75, dove si è accennato alla sua definitiva consacrazione come Susanna in *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro* (1927), al fianco di Zavadskij-Almaviva.

¹³ *Energia krovi*, cit.

¹⁴ Come noto, Stanislavskij a suo tempo aveva espressamente proibito a Vachtangov di esercitarvi ogni funzione registico-pedagogica.

¹⁵ Non a caso ancor oggi il TIV celebra regolarmente in quella data il proprio anniversario.

¹⁶ Cfr. Ob1, 73.

Studio del MCHAT, benché Vachtangov avesse già attraversato la crisi ideologica del 1919¹⁷ – e il suo prestigio presso le nuove autorità fosse stato sancito dal conferimento della direzione della sezione teatrale (TEO) del Commissariato del Popolo per l'Istruzione (Narkompros) – l'evento era stato celebrato presentando alla *troupe* della casa-madre, in omaggio al suo Nume tutelare, una versione sostanzialmente conforme dell'atto unico di Čechov.

Ma adesso, incentrando su quel testo¹⁸ lo spettacolo-trilogia *Večer A. P. Čechova*,¹⁹ si trattava di smascherare in chiave grottesca l'«abietto girotondo di filistei e triviali sporcaccioni di provincia» che, con movenze di «chimerica fantomaticità», attorniavano il «generale-sposo» Revunov-Karaulov, dostoevskijanamente ridotto da Osip Basov al simulacro di un «vecchietto umiliato e offeso». ²⁰ Tra gli *obrazy* concepiti come «congegni a molla, manichini agghindati» che entro le scenografie di Isaak Rabinovič «si movevano a sbalzi, a strattoni, a singulti, come se avessero agrezza di stomaco», ovvero come «“appestati”» che «all'arrivo del “generale” [...] gli andavano incontro, scavalcandosi, urtandosi, per mettersi in vista, e infine si allineavano in pose solenni, come ad una rassegna», v'era anche il pasticcere greco Dymba di Ruben Simonov. Quel «festino [...] orchestrato come un afoso crescendo di ressa, di tafferugli, di pigiapigia» avrebbe insufflato l'eco equivoca delle sue «dozzinali romanze»²¹ in tutti gli ulteriori quarantasette anni della sua vita artistica, talora prorompendo indesiderata nella ben altrimenti congeniale, quand'anche remotamente perseguita, «teatralità festante» a cui pochi mesi dopo Simonov-Truffaldino avrebbe preso parte nell'epocale *Princessa Turandot* del Maestro.²²

La morte di Vachtangov colse dunque il talento attoriale del giovane Simonov in una fase ancora acerba, laddove le personalità sceniche di suoi colleghi come Zavadsij, Osip Basov, Cecilija Mansurova, Anna Oročko, Boris Ščukin, Iosif Tolčanov e Boris Zachava avevano già potuto manifestarsi con maggiore pienezza. E invero, nel travagliato biennio successivo²³ il ruolo di Simonov nel collettivo vachtangoviano parve piuttosto defilato. Ma – altra linea biografica parallela a

¹⁷ Appassionata e illuminante rimane la descrizione fornitane da Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*.

I maestri della regia nel teatro russo del Novecento, Einaudi, Torino 1974, pp. 242-248.

¹⁸ Preceduto e seguito, rispettivamente, da un altro atto unico, lo «scherzo» *Jubilej* (L'anniversario), e da un adattamento del racconto *Vory* (Ladri).

¹⁹ Si noti che nella teatrologia occidentale si è soliti citare come *Svad'ba* anche questo spettacolo, inducendo qualche confusione con l'edizione del 1918 e, soprattutto, con la poc'anzi citata ripresa offerta al collettivo del MCHAT il 13 settembre 1920.

²⁰ *Istorija russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], Prosveščenie, Moskva 1984, vol. I (1917-1945), a cura di Ju. A. Dmitriev e K. L. Rudnickij, p. 28. (Più oltre citeremo questa edizione come IRSDT).

²¹ A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima...*, cit., pp. 253-254

²² Cfr. Ob1, 73-74, dove abbiamo cercato di enucleare una sintesi di quelle che, tra le coordinate stilistiche, espressive e pedagogiche del capolavoro scenico di Vachtangov, ci sono parse le più funzionali allo svolgimento dei limitati compiti critici e storiografici di questa nostra prima serie di profili, dedicati ai principali registi forgiati direttamente dal suo magistero.

²³ Cfr. qui sopra, n. 3, e Ob1, 74.

quella di Zavadskij²⁴ – fu nel 1924 che la sua personalità artistica prese a dispiegarsi in forme più nitide e plurime.

Peraltro, nomi e circostanze che segnarono allora un primo arricchimento del suo *emploi* ancor scarno risultano assai congeniali all’ordito che andiamo tessendo in questi profili, rivelando in filigrana il passaggio tra due fasi cruciali della scena vachtangoviana: se il 29 gennaio Simonov aveva creato il Ževakin dell’ardita *Ženit’ba* (Il matrimonio) gogoliana con cui Zavadskij se ne era congedato,²⁵ seguito al MCHAT da un ristretto manipolo di studisti (tra cui Ivan Kudrjavcev, cui Simonov subentrò come Pantalone in *Turandot*), l’«Attivo Artistico» che, presieduto da Zachava,²⁶ dirigeva collegialmente la neo-costituita Gosudarstvennaja Akademičeskaja studija im. Vachtangova (Studio Accademico²⁷ Statale Vachtangov; GASiV), risolse di marciare spedito sulla via dell’emancipazione producendo due nuovi allestimenti.

Il primo fu affidato a un trentunenne che, dopo una prolungata militanza (1912-1918) negli studi del Teatro d’Arte, durante e dopo la guerra civile si era fatto le ossa in provincia, tornando poi nel 1923 a far parte di quello che, ancora per poco, si sarebbe chiamato Terzo Studio. Così Aleksej Popov, protagonista di uno dei nostri prossimi *obrazy*,²⁸ inaugurò la propria egemonia registica sul TIV, peraltro bruscamente interrotta alla fine del decennio, con un *Komedii Merime* (Commedie di Mérimée) impaginato da Nivinskij con «materiali sgargianti» ed artifici di generico stampo convenzionalista,²⁹ e tuttavia «privo di qualsiasi “gioco teatrale”» di stampo vachtangoviano, bensì recitato su «una scena ribollente di passioni autentiche con tutta la loro impetuosa dismissura».³⁰ A tale afflato romantico Simonov corrispose con un Viceré (nell’atto unico *Le Carrosse du Saint-Sacrement*) che acclarò per la prima volta i requisiti fondamentali del suo talento

²⁴ Cfr. Ob1, 74-76.

²⁵ Cfr. Ivi, 74-75.

²⁶ A cui si doveva l’unico allestimento del Terzo Studio dopo la morte del Maestro, prima del *Ženit’ba* di Zavadskij già licenziato sotto la nuova sigla “autonoma”: quel *Pravda chorošo, a sčast’e lučše* (La verità è un bene, ma la felicità è ancor meglio) sul cui significato per le coeve tradizioni sceniche ostrovskijane ci siamo già soffermati (Ob1, 76, n. 21).

²⁷ La qualifica di «accademico» era dovuta alla perdurante dipendenza amministrativa dello Studio dal MCHAT.

²⁸ Da qui in avanti la vicenda di Simonov si salderà ripetutamente con quella di molti altri protagonisti della nostra serie di saggi. Sarà pertanto inevitabile, in futuro, tornare più volte sugli stessi eventi, né desiderabile riorientare forzatamente l’esposizione per mero gusto di varietà della scrittura. Preferiamo dunque rischiare che queste future ripetizioni, comunque ricontestualizzate, siano sentite a suo tempo dal lettore come fastidioso vezzo stilistico, confidando peraltro nella loro virtù di consolidarne la memoria, quando più affaticata dall’avvicinarsi di nomi e sigle non sempre familiari, a mo’ di lamine basali delle tessere di un mosaico narrativo, i cui incastri – scontando l’azzardo ulteriore di una certa qual petulanza autoreferenziale – provvederemo, come già in questo secondo profilo è più volte avvenuto, a segnalare in sede di notazione

²⁹ «Piccoli archi, un sipario azzurro che calava ad angolo dispiegando i titoli rabescati delle singole *pièce*» tratte da *Le Théâtre de Clara Gazul*, sulle quali era incentrato l’allestimento, «e la scritta “Studio Vachtangov”» (<http://www.vakhtangov.ru/shows/komediimerime> [dal sito ufficiale del TIV]).

³⁰ *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach*, [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. II (1921-1925), a cura di K. L. Rudnickij, p. 48. (Più oltre citeremo questa edizione come ISDT).

attoriale: «grazia naturale, squisito dono commedistico, propensione al disegno scenico eccentricamente affilato».³¹ Capeggiato da Mansurova e Tolčanov, l'*ensemble* di quel primo spettacolo del dopo-Vachtangov sancì, oltre a quella di Simonov e della coetanea Varvara Popova, anche la maturazione di Anatolij Gorjunov e Aleksandra Remizova, poco più che ventenni, nonché la consacrazione del più esperto Leonid Šichmatov.³²

Il secondo allestimento del GASiV andò in scena il 16 dicembre 1924 e fu firmato da Simonov, che sin dall'inizio della stagione aveva ricevuto, oltre alla qualifica di attore, anche quella di regista dello Studio. Il *vaudeville* di Dmitrij Lenskij *Lev Guryč Siničkin, ili Provincial'naja debutantka* (L. G. S., ovvero La provinciale debuttante)³³ fu dunque il terreno su cui Simonov pose la prima pietra della sua carriera registica. Non meno emblematico delle corde drammatiche ognora predilette dalla sua incipiente teatrografia che congeniale alla temperie apicale del "riflusso" NEPiano, lo spettacolo si avvale di collaborazioni importanti. Nikolaj Erdman sottopose il testo a revisione e redasse per le musiche di Nikolaj Sizov ulteriori, appositi *couplets* tesi a virare in grottesco usi e costumi dei moderni *nepmany* di provincia, mentre le scenografie furono curate da suo fratello Boris.³⁴

Il protagonista eponimo fu affidato a Ščukin (cui si alternò lo stesso Simonov), che con Basov e Šichmatov fu l'unico tra gli interpreti principali ad aver varcato la trentina, mentre a Oročko, Viktor Kol'cov e Boris Šuchmin, praticamente coetanei del regista, spettava il ruolo di anziani di una nuova generazione che, passando per Gorjunov, Vera Golovina (già al fianco di Simonov nello *Svad'ba* di *Večer A. P. Čechova*) e Konstantin Mironov giungeva sino all'esordiente diciottenne Valentina Vagrina. In retrospettiva, dunque, il significato maggiore dello spettacolo consistette nell'aver per primo (stante la natura frammentaria del precedente *Komedii Merime*) fornito un contesto unitario tra gli allievi diretti di Vachtangov e quelle nuove e nuovissime leve dello Studio che, non avendo partecipato se non talora in marginalissimi frangenti ai suoi capolavori scenici, avrebbero incarnato con Simonov gran parte della storia del futuro TIV nei decenni a venire.

Sempre nel 1924, in virtù della sua nuova qualifica registica, Simonov aveva anche cominciato a insegnare nell'Istituto teatrale attivo presso il GASiV,³⁵ accompa-

³¹ *Ibidem*.

³² Cfr. <http://www.vakhtangov.ru/shows/komediimerime>, cit.

³³ Andato in scena per la prima volta il 3 novembre (v. s.) 1839 al Bol'šoj teatr di Mosca come beneficiata della danzatrice Aleksandra Voronina-Ivanova, e pubblicato nel 1840 come «versione autorizzata» di *Le père de la débutante* di Emmanuel Théaulon de Lambert e Jean-François Bayard, il testo di Lenskij in realtà ne serbava solo le linee portanti, russificando l'ambiente e i personaggi e mirando a riprodurre la realtà del teatro provinciale russo, affatto dissimile da quella ritratta nell'originale francese.

³⁴ Già attore del Kamerny teatr (Teatro da Camera; KT) di Tairov (1917-1918) e dal 1919 attivo nella sezione circense del TEO, Boris Erdman fu esponente di punta degli artisti visivi aderenti all'«Ordine degli immaginisti», il noto movimento poetico fondato da Anatolij Mariengof, Vadim Šeršenevič e Sergej Esenin.

³⁵ Cfr. qui sopra, n. 8.

gnandone così sin dagli esordi la rapida ascesa nel ristretto novero delle massime strutture di formazione teatrale superiori del Paese, ove permane tuttora.

Alla fine dell'anno Simonov aveva dunque consolidato la sua funzione di fulcro dell'*ensemble* post-vachtangoviano, e al contempo intrapreso il suo cammino di regista e pedagogo. E se il 1924 era stato per lui l'anno della svolta, il 1926 sarebbe stato quello del definitivo decollo.

Fu allora che Simonov effettuò una delle rarissime sortite *extra moenia*, offrendo al «Komedija (byvšij Korš)» («Commedia [ex-K.]»)»³⁶ il suo primo cimento nella drammaturgia contemporanea: la *première* della «rassegna satirica» *Vokrug sveta na samogo sebja* (Il giro del mondo su se stesso), sorta di *vaudeville* neo-sovietico del giovane Vasilij Škvarkin, destinato ad affermarsi sul crinale dei decenni come uno dei fondatori della commedia neo-sovietica di lingua russa.

Poco dopo, toccò proprio a Simonov dirigere lo spettacolo con cui la scena vachtangoviana coronava il lungo cammino verso la propria emancipazione gestionale e autonomia produttiva, recando per la prima volta sulle locandine l'attuale dizione. Proseguendo la linea di repertorio dell'esordio, e ispirandosi altresì al trattamento che Lenskij aveva a suo tempo riservato alla commedia-*vaudeville* di Théaulon e Bayard,³⁷ per quel primo allestimento del TIV il regista volse il dramma romantico di Hugo *Marion Delorme* (1926) in una «commedia recitata da attori girovaghi» zigani, caratterizzata da una regia «scintillante e stilizzata» nonché «da un'esecuzione attoriale ironica»,³⁸ ove il principio dell'atteggiamento verso l'*obraz* si rovesciava in rappresentazione «della straordinaria innaturalità della vita, mostrata dagli allievi di Vachtangov» – tra cui Oročko-Marion, Basov-Luigi XIII, Šichmatov-Didier, Kol'cov-de Villac, Mironov-L'Angely e Elena Men'šova-Rose – «applicando i procedimenti stessi del maestro».³⁹

Come nella regia della *pièce* di Škvarkin, anche l'esordio di Simonov-attore nel repertorio contemporaneo avvenne sul terreno della satira. Ben più corrosivo era peraltro il Bulgakov di *Zojkina kvartira* (L'appartamento di Zojka), né meno tormentate furono le fortune sceniche della sua *première*, allestita al TIV da Popov il 28 ottobre 1926, rispetto al coevo *Dni Turbinych* (I giorni dei Turbin), l'adattamento scenico del romanzo *Belaja gvardija* (La Guardia bianca) presentato tre settimane prima al MCHAT.⁴⁰

³⁶ Così era stato ribattezzato nel 1925 il glorioso Teatr Korša (Teatro Korš), già trasformato subito dopo l'Ottobre in Cooperativa attoriale. Fondato nel 1882, subito dopo l'abolizione del monopolio dei teatri imperiali ed erariali, da Fëdor Korš, massimo impresario moscovita del periodo prerivoluzionario, il «Komedija (byvšij Korš)» sarebbe stato definitivamente chiuso nel 1933, e i suoi locali affidati a una filiale del MCHAT, alla quale fu accorpata anche gran parte della sua *troupe*.

³⁷ Cfr. qui sopra, n. 33.

³⁸ ISDT, III, 110.

³⁹ Pavel Markov, *O teatre* [Sul teatro], 4 voll., Iskusstvo, Moskva 1974-1977; vol. II (*Teatral'nye portrety* [Ritratti teatrali]), p. 223.

⁴⁰ Malgrado il romanzo di Bulgakov avesse ricevuto il via libera dagli organismi della censura editoriale, la decisione del MCHAT di allestire *Dni Turbinych* destò grande turbamento all'interno del Glavrepertkom (sigla stante a designare il Sottocommissariato per il repertorio teatrale). Recentemente istituito presso il Narkompros in rinnovata continuità con l'analoga struttura governativa ecclesialzarista, questo epifenomeno della nascente iperfezione burocratica si trovava allora – come qualsiasi

Tratta dalla cronaca giudiziaria, la commedia presentava la vicenda della *nep-woman* Zoja, che sotto la copertura di un laboratorio di taglio e cucito aveva allestito un bordello, onde raccogliere fondi per emigrare. In quel lavoro il TIV ritrovò una grande carica creativa, saggiamente incanalata da Popov entro *mizansceny* entro cui gli attori erano perlopiù lasciati liberi di trovare le modalità più «festanti» della propria presenza scenica, ricorrendo all'improvvisazione. Ne sortì una «cacofonia della cospirazione»⁴¹ ove tra lavoranti-prostitute, più o meno ignare avventrici,⁴² loschi *nepmany* “mascherizzati” nel modo più ripugnante, cinesi impassibili di quando in quando zuccherati da sbuffi di cocaina, enormi coltelli e un trascurato cadavere, più che aggirarsi danzavano una loro guizzante sarabanda Mansurova-Zojka, Simonov nei panni del cugino Ametistov, fascinosa avventuriera e allegro amministratore dell'impresa, la “stagista” Anna Vadimova di Oročko, e i capi dei suddetti narcocinesi (il Gan-Dza-Lin *alias* Gasoline di Tolčanov e il «perfido Che-Ru-Bim» *alias* Cherubino di Gorjunov), tutti opportunamente sorvegliati dalla Madame Ivanova di Elizaveta Alekseeva e dal presidente del comitato condominiale, l'Alliluja di Zachava, sbronzo perso e tangentario provetto.⁴³

Viepiù esaltata dal successo clamoroso dello spettacolo, la creazione dell'Ametistov bulgakoviano costituì la prima autentica vetta attoriale di Simonov. Nello stesso autunno in cui la attinse, egli cominciò a lavorare all'organizzazione di un proprio Studio, coinvolgendo sin dai primi cicli informali di lezioni membri del TIV come il musicista Sizov e l'attore Iosif Rapoport, e di altri teatri, *in primis* Lobanov, e raccogliendovi gradualmente giovani leve provenienti da altre, eterogenee strutture didattiche.⁴⁴ Nel 1928 il Teatr-studija pod rukovodstvom R. N. Simonova (Teatro-Studio diretto da R. N. Simonov; TSS) si sarebbe affiancato alla

altra istituzione – a doversi confrontare con la piattaforma dell'opposizione di sinistra, che stava raggruppando una quota cospicua dei massimi dirigenti e dei quadri intermedi, conducendo la lotta interna al partito ad un'asprezza senza precedenti dai giorni della guerra civile. Dopo una lunga e accesa discussione, il capo di gabinetto risolse infine di rimettere la decisione a Lunačarskij, che – a sua volta timoroso di opposte strumentalizzazioni – dette il nulla osta per lo spettacolo solo alla vigilia della prima (5 ottobre 1926), riservando peraltro al MCHAT l'esclusiva scenica dell'adattamento, quasi a scongiurarne preventivamente ogni possibile virtù di contagio in quel delicato panorama politico-culturale (Cfr. IRSDT, I, 87-88).

⁴¹ ISDT, III, 10.

⁴² Queste e quelle impersonate, tra le altre, da Popova, Remizova, Vagrina e Marija Sinel'nikova.

⁴³ Cfr. *Ibidem.* e <http://www.vakhtangov.ru/shows/zoykinakv> (dal sito ufficiale del TIV). - Sulle travagliate vicende dello spettacolo, stretto tra l'entusiasmo del pubblico, la freddezza infastidita dell'autore, l'accanimento censorio di tal Fëdor Raskol'nikov, capo del Glavreperkom, e le ondivaghe reazioni delle autorità superiori, torneremo in dettaglio nell'*obraz* dedicato a Popov.

⁴⁴ Principalmente neolaureati del GITIS (allora denominato CTTI, sigla per Central'nyj tekhnikum teatral'nogo iskusstva, ovvero Politecnico Centrale d'Arte Teatrale) e allievi dello Studio Šaljapin edella Sinaja ptica (L'uccellino azzurro). In un periodo successivo (1934) sarebbe confluita nella struttura di Simonov anche una parte della *troupe* del Baumanskij teatr rabočich rebjat (Teatro Bauman dei Figli di Operai), nucleo originario del futuro Central'nyj detskij teatr (Teatro Centrale per l'Infanzia; CDT; ovvero l'attuale Rossijskij akademičeskij molodëžnyj teatr [Teatro Accademico Giovanile Russo; RAMT]), struttura che, come ci accadrà di rilevare nei nostri profili successivi, avrebbe svolto un ruolo cruciale nella preparazione di quel «rinascimento scenico-drammatico» post-bellico, del quale abbiamo enucleato le tappe principali trattando di Zavadskij (Cfr. Ob1, 81, n. 49).

parallela struttura di Zavadskij⁴⁵ nell'opera di diffusione del verbo vachtangoviano,⁴⁶ costituendo perquasi un decennio il fulcro dell'intensa opera pedagogica del suo fondatore.⁴⁷

Nel frattempo, il sanguigno Ščekotav di Zachava, lo Rževskij di Šichmatov, il Mgulin di Rapoport e la Chimera di Sinel'nikova animarono *Na krovi* (Nel sangue, 1928), firmato al TIV da Simonov e Pavel Antokol'skij,⁴⁸ il quale aveva adattato l'omonimo romanzo d'avventura che, in pieno spirito tardo-NEPiano, l'ex-militante rivoluzionario Sergej Mstislavskij aveva dedicato agli eventi storici a cui aveva preso parte durante la rivoluzione russa del 1905, e che avevano portato alla disfatta l'ala terrorista dei socialisti rivoluzionari.⁴⁹

Il 6 novembre 1928 Simonov inaugurò il TSS dirigendo una propria versione scenica del «romanzo parodistico»⁵⁰ *Krasavica s ostrova Ljulju* (La bella dell'isola Ljul'), appena pubblicato sotto lo pseudonimo di P'er Djum'el' da Sergej Zajackij, allora consorte letterario di Bulgakov e Leonid Leonov. Simonov ridusse a una successione di danze e pantomime le mirabolanti avventure, tra naufragi, cannibali e maremoti, di una combriccola di giovanotti parigini che, avendo visto in un film una fascinosa fanciulla, s'imbarcano alla ricerca dell'isola remota ov'ella dimora nella finzione cinematografica, salvo scoprire, dopo aver fatto il giro del mondo, che l'interprete del film è una portinaia del quartiere dove abitano. Lo spettacolo, completamente autofinanziato,⁵¹ incontrò buone critiche e successo di pubblico.⁵²

⁴⁵ Aperta nel 1924 (allorché della compagine iniziale faceva parte anche Simonov con gli ex-compagni di università Astangov e Abdulov), la Studija Zavadskogo (Studio Zavadskij; SZ) nel 1927 aveva ricevuto la qualifica di ente produttivo e si era conseguentemente ridenominata Teatr-studija pod rukovodstvom Zavadskogo (Teatro-Studio diretto da Zavadskij; TSZ).

⁴⁶ Cfr. Ob1, 75-78.

⁴⁷ In applicazione delle direttive generali impartite da Stalin, Commissario alle nazionalità, nella capitale furono aperti in quel periodo una miriade di Studi teatrali rivolti alle diverse Repubbliche ed etnie del Paese. Simonov diresse allora a Mosca il 1°, 2° e 3° Studio armeno e, succedendo a Zachava (1930), lo Studio teatrale uzbeko (cfr. <http://www.vakhtangov.ru/persones/rnsimonov> [dal sito ufficiale del TIV]).

⁴⁸ Già autore del poemetto *Kot v sapogach* (Il gatto con gli stivali) che dieci anni prima Zavadskij aveva scelto per il proprio controverso esordio registico (cfr. Ob1, 72-73).

⁴⁹ Già esponente del Partito Socialista Rivoluzionario di Gor'kij, in qualità di Commissario del Soviet di Pietrogrado, Mstislavskij aveva proceduto all'arresto dello zar Nicola II nel febbraio 1917. In seguito si era dimesso dall'incarico di Custode della famiglia imperiale ed era stato tra i dirigenti della fazione del PSR favorevole al processo rivoluzionario avviato nell'Ottobre. Nel 1918 era stato membro della delegazione dei Soviet a Brest-Litovsk per le trattative che condussero all'uscita della Russia dalla prima guerra mondiale. Uscito dalla vita politica attiva sin dal 1921, Mstislavskij si era dedicato all'attività letteraria, già intrapresa anni prima con un'opera storica sulla Carboneria italiana. Per quanto non avesse mai preso la tessera del Partito bolscevico, nel 1938 Mstislavskij sarebbe stato incaricato di redigere la biografia ufficiale di Molotov, allora Presidente del consiglio dei commissari del popolo (ovvero Capo del governo), e di lì a poco Ministro degli esteri dell'URSS nonché numero due della nomenclatura del partito.

⁵⁰ Ovvero «romanzo da leggere per strada», come recava il sottotitolo del testo.

⁵¹ Al TSS venne assegnato un edificio da ristrutturare sulla Bol'shaja Dmitrovka. I lavori si protrassero a lungo, e solo il 20 novembre 1933 fu inaugurata la nuova sala, della capienza di circa 400 posti. Sino ad allora il TSS, privo di una propria sede, allestì i propri spettacoli in vari club di Mosca e dintorni, nella Casa della Cultura dell'Armenia Sovietica e nella sala riunioni dell'Accademia delle Scienze Artistiche, presso cui Simonov aveva organizzato un laboratorio teatrale sperimentale. Il 20

Nei nove anni successivi l'attività attoriale, registica, pedagogica e direttiva di Simonov s'intrecciò fittamente tra TIV, TSS e vari Studi nazionali.⁵³ Al TSS egli dapprima affiancò altri registi (rispettivamente Lobanov e Rapoport) nella produzione di un dittico del giovane Vladimir Deržavin:⁵⁴ in linea con la sterzata allora attuata nel repertorio dei teatri sovietici, *My dolžny chotet'* (Noi dobbiamo volere, 1930) e *Na linii ognja* (Sulla linea del fuoco, 1931) allontanarono bruscamente Simonov dai prediletti lidi della commedia portandolo sul terreno di quel «dramma senza soffitto»⁵⁵ che poco prima aveva prodotto un dissidio insanabile tra il TIV e Popov.⁵⁶

Le generiche lodi e incoraggiamenti ricevuti da autorevoli critici come Viktor Ermans indussero Simonov ad affrontare da solo l'ulteriore cimento posto al TSS dalla giungla, per lui infida e fitta, dei generi neo-sovietici. Appigliandosi alla definizione di «commedia eroica» con cui Elena Tarvid aveva sottotitolato il proprio *Entuziasty* (Gli entusiasti, 1932), dedicato alla vita della gioventù operaia den-

aprile 1930 al TSS sarebbe stato conferito il titolo di «peredvižnyj» (= ambulante) con afferenza presso la Direzione delle Imprese Moscovite di Spettacolo, che assegnò ai membri più anziani del collettivo un modesto stipendio. Simonov avrebbe ricordato quanto «incredibilmente difficili» fossero stati i primi tre anni di vita del TSS (cfr. AA. VV., *Ruben Simonov. Tvorčeskoe nasledie. Stat'i i vospominanija o R. N. Simonove* [R. S. L'eredità creativa. Saggi e memorie su R. N. Simonov], a cura di Natal'ja Litvinenko, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1981, *passim*).

⁵² Cfr. *Ibidem*.

⁵³ Frutto del lavoro presso questi ultimi fu una delle rare incursioni di Simonov nella drammaturgia classica patria, ovvero l'ostrovskijano *Dochodnoe mesto* (Un posto lucrativo) presentato nel 1929 all'Armjanskij teatr im. Sundukjana di Erevan (Teatro Armeno Sundukjan) con gli allievi dei suoi Studi armeni moscoviti.

⁵⁴ Poeta allora ventiduenne che di lì a poco Gor'kij, al suo ritorno in patria, avrebbe preso sotto la sua ala protettiva, e che in seguito si sarebbe conquistato la fama di sommo traduttore dei grandi classici della poesia persiana.

⁵⁵ La vittoria definitiva della linea staliniana del «socialismo in un solo Paese» nella lotta interna al partito aveva portato radicali mutamenti (piano quinquennale, campagna di elettrificazione e potenziamento dell'industria pesante, collettivizzazione forzata delle campagne) che si riflessero anche sul piano della politica culturale, chiamata a promuovere la «edificazione del socialismo» e aprendo così la strada alla proclamazione del «realismo socialista» come estetica di Stato (1932). In drammaturgia, sul crinale tra anni Venti e Trenta questo indirizzo portò alla ribalta due gruppi di autori, capeggiati da Aleksandr Afinogenov e Nikolaj Pogodin, alfiere rispettivamente del dramma «con soffitto» o «senza soffitto»: laddove il primo perorava le virtù artistiche e sociali di una trattazione psicologico-individuale della vita contemporanea, riallacciandosi discretamente al retaggio čechoviano, il secondo esaltava le potenzialità intrinseche a questa nuova tematica nella rappresentazione di rapporti umani incentrati sull'etica e sui luoghi della produzione collettivistica (cfr. anche Ob1, 79, n. 34).

⁵⁶ Come informava la «Literaturnaja gazeta» del 12 maggio 1930, i contrasti «artistico-ideologici» sorti con la *troupe* del TIV indussero il teatro a estromettere Popov dai propri ranghi alla vigilia della *première* di *Temp* (Al tempo), primo dramma della trilogia-principe del filone redatta da Pogodin appositamente per il regista della scena vachtangoviana. Popov si trasferì al Teatr Revoljucii (Teatro della Rivoluzione; TR), mentre il *Temp* del TIV andò comunque in scena l'11 novembre 1930, firmato da Basov, Mironov, Oročko e Ščukin. Sulla vicenda torneremo più in dettaglio nell'*obraz* dedicato a Popov.

tro e fuori dei luoghi di lavoro, il regista risolse allora di subordinare *mizansceny* «con» e «senza soffitto» ad un generale principio musicale.⁵⁷

Analogo trattamento ricevette il più ambizioso *Machinal* della statunitense Sophie Treadwell, lavoro con cui Simonov (affiancato in regia dall'attore del TIV Aleksandr Gabovič) inaugurò il 20 novembre 1933 la sala del TSS. Qui furono i toni tardo-espressionistici del dramma ad essere stemperati (e fors'anche edulcorati) dal continuo ricorso a canzoni popolari americane, chiamate a dettare tempi e modalità delle presenze sceniche.⁵⁸ Ribattezzato per l'occasione *Ellen Džons* (Ellen Jones), dal nome della protagonista, lo spettacolo sostenne bene la concorrenza del contemporaneo allestimento del Kamernyj teatr (Teatro da Camera; KT) di Tairov, e la Jones di Ksenija Tarasova⁵⁹ si affiancò nei cartelloni moscoviti a quella della grande Alisa Koonen.

Con *Podnjataja celina* (Terre dissodate, 1934) Simonov tornò alle tematiche «edificatorie». Invero, il materiale offertogli dal romanzo di Michail Šolochov era di ben altro taglio e spessore rispetto ai lavori di Deržavin e Tarvid. Con la pubblicazione dei primi tre tomi di *Tichij Don* (Il placido Don) il giovane scrittore, e futuro premio Nobel, aveva già acquistato fama mondiale, e l'opportunità di allestire per primo un adattamento della sua nuova, ingente fatica narrativa fu colta come un'occasione unica per consolidare il prestigio ormai acquisito dal TSS, e al contempo riallinearne le ricerche estetiche in una direzione meno problematica rispetto ad altre recenti produzioni.⁶⁰ Simonov impegnò pertanto tutte le risorse attoriali del suo teatro-studio allo scopo di fornire un quadro esaustivo e dettagliato dell'epopea della collettivizzazione rurale cui il romanzo era dedicato, rinunciando alle consuete diluizioni di genere e mutuando i consolidati procedimenti popoviani: in ispecie, l'estrema articolazione delle scene di massa, con cui sopperire alle dimensioni limitate della volumetria messa a disposizione dal nuovo edificio.⁶¹ In prospettiva storica, quel *Podnjataja celina* avrebbe segnato l'inizio di una tradizione scenica ridotta ma qualitativamente assai elevata, culminata in epoca post-staliniana con gli allestimenti dello stesso Popov, di Boris Ravenskich e di Georgij Tovstonogov.⁶²

Nel successivo *Sem'ja Volkovyč* (La famiglia Volkov, 1935), dramma «con soffitto» di Aleksandr Davurin, fu lodata la maturità dell'*ensemble* del TSS, peraltro condotta da Simonov «sul piano della modellatura di semplici *obrazy* naturali», tale da porre in rilievo una prerogativa percepita come insolita da una cultura teatrale avvezza all'egemonia incontrastata di quello che da noi si è soliti definire «teatro di

⁵⁷ Cfr. AA. VV., *Ruben Simonov. Tvorčeskoe nasledie...*, cit. Nel 1934 Simonov trasse da *Entuziasty* la sceneggiatura del film *Vesennye dni* (Giorni di primavera), la sua unica regia cinematografica, ov'egli interpretò anche la parte del protagonista.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 446.

⁵⁹ Tra le prime allieve di Simonov, dopo lo scioglimento del TSS Ksenija Tarasova avrebbe trascorso tutta la propria onorata carriera al Malyj, conquistando anche una discreta popolarità cinematografica.

⁶⁰ Segnatamente, quelle firmate da Lobanov, di cui diremo nelle prossime pagine.

⁶¹ Cfr. ISDT, IV, 61.

⁶² Questi ultimi, peraltro, avrebbero potuto ormai inglobare anche il secondo tomo dell'opera, pubblicato solo nel 1959.

regia»: per dirla con gli accenti piacevolmente sorpresi dell'autorevole «Sovetskoe iskusstvo», «il lavoro pensoso del regista rende questo uno spettacolo precipuamente “attoriale”». ⁶³ Dopo uno *Svidanie* (L'appuntamento, 1936), commedia di Konstantin Finn, in cui Simonov poté finalmente tornare al genere prediletto, il regista si accinse al compito, per lui più ingrato, di celebrare il centenario della morte di Puškin con un proprio adattamento del romanzo incompiuto *Dubrovskij* (D., 1937), i cui toni «romantico-elevati» gli risultarono particolarmente ostici. ⁶⁴ Sul finire dello stesso 1937, allorché Simonov si apprestava a proporre *Bespridannica* (Senza dote), suo primo cimento ostrovskijano professionale, di cui erano già state completate le prove generali, il Comitato per gli affari delle arti del famigerato Platon Keržencev ordinò la chiusura del TSS e il suo accorpamento ⁶⁵ al Teatr rabočej moloděži (Teatro della Gioventù operaia; TRAM) ⁶⁶ di Mosca. ⁶⁷ Più che per l'intrinseco valore delle sue regie (alternate, come vedremo, a quelle coeve realizzate per il TIV, beninteso d'impegno e portata ben diversi) la vicenda del TSS incise sulla formazione della personalità artistica di Simonov per il piglio e la modalità della sua direzione, segnati dall'assoluta priorità conferita al personale impegno pedagogico e dalla volontà, probabilmente ispirata a una sobria consapevolezza dei propri limiti, di valorizzare la propria struttura legandone le sorti a quelle di un talento registico più duttile e sicuro del proprio, o quanto meno ad esso complementare: tutti elementi che ritroveremo nel trentennio (specie il segmento post-bellico) in cui Simonov avrebbe guidato il TIV.

Così, i maggiori successi artistici vennero al TSS da quel Lobanov che già aveva diretto le matricole Simonov, Michail Astangov e Osip Abdulov negli spettacoli studenteschi del circolo universitario «Nauka i iskusstvo». Protagonista di uno dei

⁶³ David Tal'nikov, «*Sem'ja Volkovyč*» (La famiglia Volkov), in «Sovetskoe iskusstvo», 13 gennaio 1936.

⁶⁴ Cfr. ISDT, IV, 187.

⁶⁵ Oltre ai casi più noti del Teatr im. Mejerchol'da (Teatro Mejerchol'd; TIM) e del MCHAT-2, provvedimenti di chiusura e accorpamento colpirono, tra le strutture maggiori, anche i Teatri-Studio di Zavadskij (cfr. Ob1, 77) e Aleksej Dikij, lo Studio di Nikolaj Chmelëv, il Teatr-Studija im. Ermolovoj (Teatro-Studio Ermolova, presso cui aveva da poco intrapreso la sua carriera registica Marija

Knebel'), il moscovita Dramatičeskij teatr im. VCSPS (Teatro Drammatico del VCSPS, sigla stante a designare il Soviet Centrale delle Associazioni Professionali dell'URSS), diretto dallo stesso Dikij, nonché il Realističeskij teatr (Teatro Realistico; RT) di Nikolaj Ochlopkov.

⁶⁶ Il movimento dei TRAM era sorto sullo scorcio finale degli anni Venti come tentativo di “normalizzazione” dell'attività teatrale del Proletkul't. In una sorta di tardiva rivalsa, Keržencev, che del Proletkul't era stato il massimo teorico teatrale (cfr. Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, testo&immagine, Torino 2004, p. 72 e *passim*), approfittò dell'occasione per potenziarne la rete, e ordinò l'accorpamento ai TRAM di innumerevoli teatri e studi di tutto il Paese.

⁶⁷ Pochi mesi dopo, dalla fusione tra TSS e TRAM moscovita sarebbe sorto il Moskovskij teatr im. Leninskogo komsomola (Teatro della Gioventù Comunista Leniniana di Mosca; MTiLK), affidato alla direzione di Ivan Bersenev, Serafima Birman e Sof'ja Giacintova, tritico di comprovata fede stanislavskijana che sino a due anni prima aveva guidato il disciolto MCHAT-2, di cui il MTiLK divenne in pratica il prosecutore artistico. Nel dopoguerra il MTiLK sarebbe stato uno dei principali teatri drammatici moscoviti, posizione che detiene tuttora sotto la più snella denominazione storica di Lenkom, ricevuta nel 1990.

nostri prossimi profili, allorché ricontestualizzeremo queste sue prime regie con qualche maggior dettaglio, Lobanov trovò la sua precoce consacrazione proprio sull'angusta scena simonoviana.⁶⁸ Dopo avere debuttato al TSZ co-firmando con Zavatskij *Ein besserer Herr* (Un signore perbene, 1929) di Walter Hasenclever⁶⁹ e affiancato Simonov nel suddetto *My dolžny chotet'*, nella tarda primavera del 1931 Lobanov diresse in solitaria *Talanty i poklonniki* (Talent e ammiratori) di Ostrovskij, primo cimento classico del TSS. Scostandosi nettamente dalle recenti tradizioni, il regista tralasciò di attualizzare il testo – operazione che sin dal celeberrimo *Les* (La foresta, 1924) di Mejerchol'd era diventata pressoché obbligatoria e perlopiù stancamente routinaria per chiunque si accostasse ad Ostrovskij – e si concentrò piuttosto sull'individuazione di un comune registro «critico-grottesco» per tutti i personaggi, anche quelli tradizionalmente positivi, verso cui gli interpreti dovevano applicare il principio dell'«atteggiamento verso l'*obraz*»:⁷⁰ insomma, un'ambiziosa sintesi tra gli insegnamenti di *Erik XIV*⁷¹ e quelli di *Principessa Turandot*, peraltro salutata da un enorme successo di critica, che pose all'istante il giovane collettivo all'attenzione del mondo teatrale moscovita. Nel 1933 il MCHAT avrebbe presentato un proprio *Talanty i poklonniki* firmato da Stanislavskij, ma cionostante lo spettacolo rimase in cartellone per tutto l'arco vitale del TSS, varcando la soglia delle mille repliche (il più delle volte andate esaurite), e segnando nel comune consenso storiografico il frutto artistico più alto maturato sulla scena simonoviana.

Per il collettivo del teatro la posizione attinta da Lobanov divenne ancor più manifesta allorché Simonov gli lasciò campo libero sul proprio terreno drammaturgico (e pedagogico)⁷² prediletto, affidandogli la direzione del *pastiche* scenico *Vodevili epochi francuzkoj revoljucii* (Vaudeville dell'epoca della rivoluzione francese, 1932). Il compito, cui Simonov attribuiva molta importanza nella crescita della sua giovane *troupe*, fu assolto da Lobanov con disinvoltura, destoricizzando l'azione e spostandola su un piano intriso di spirito satirico ove gli eventi della Rivoluzione Francese, con l'ausilio di agili numeri di varietà e intermezzi, si mescevano con

⁶⁸ L'unico spettacolo del TSS che non recasse la firma isolata o congiunta di Simonov o Lobanov fu *Raskoldovannyj klad* (Il tesoro disincantato), commissionato nel settembre 1929 dall'Accademia delle Scienze Artistiche da cui ancora dipendeva il teatro-studio. Viktor Švemberg, membro dell'Accademia e specialista di teatro delle marionette, trasformò la commedia di Sergej Gorodeckij e Aleksandr Kondrat'ev in una sorta di tarda *agitka* volta a promuovere la sottoscrizione di prestiti allo Stato. (Su struttura e funzione delle *agitki* durante la guerra civile, cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione...*, cit., pp. 70, 73-74 e *passim*).

⁶⁹ Cfr. Ob1, 76. Cogliamo l'occasione per precisare che lo spettacolo del TSZ fu re-intitolato *Kompass* (Compass [= Bussola, sia in tedesco che in russo]), dall'allegorico cognome dei consorti Harry e Lia, protagonisti della *pièce*.

⁷⁰ Cfr. ISDT, III, 154.

⁷¹ L'altro capolavoro del furente Vachtangov post-Ottobresco, che aveva presentato il dramma di Strindberg al Primo Studio del MCHAT il 29 marzo 1921, con Michail Čechov nella parte dell'eponimo protagonista.

⁷² Più volte Simonov avrebbe espresso la convinzione del ruolo basilare della commedia leggera musicale e danzata nella formazione del suo attore ideale, capace di «parlare dei grandi problemi con la lingua lieve del personaggio di un *vaudeville*» (AA. VV., *Ruben Simonov. Tvorčeskoe nasledie...*, cit.).

situazioni e personaggi volti a mettere in caricatura gli albori della società sovietico-NEPiana di un decennio prima.

Ben oltre si spinse Lobanov in *Višnëvyj sad* (Il giardino dei ciliegi, 1934). L'allestimento del TSS fu deliberatamente costruito come una farsa chiassosa, ove il proverbiale lirismo tragico del capolavoro čechoviano si convertiva in caleidoscopico e sinanche macchiettistico smascheramento dell'inconsistenza delle motivazioni dei personaggi, ricondotte – secondo principi bollati dalla storiografia sovietica con l'abusata formula del «sociologismo volgare» – ai loro concreti impulsi fisiologici ed economici.⁷³ In tale contesto, Lobanov seppe peraltro diversificare gli stili recitativi, riuscendo a guidare gli attori alla costruzione di *obrazy* nient'affatto privi di ambigua raffinatezza psicologica (l'Anja di Tarasova) o «toccante drammatismo» (il Gaev di Nikolaj Tolkačev, rudemente contrapposto allo «spelacchiato» Trofimov di Evgenij Zabijakin, che peraltro recitava ubriaco il celebre monologo sull'uomo e il lavoro a vantaggio dei camerieri di una trattoria).⁷⁴ Allorché ad avvicinarsi nella galleria dei nostri profili sarà la volta di Lobanov, diremo qualche parola ulteriore sui burrascosi strascichi di questo spettacolo čechoviano, che avrebbe attirato sul suo autore la durevole acrimonia di gran parte di molti tra coloro che tre anni prima avevano salutato con entusiasmo il suo *Talanty i poklonniki*. Nell'attuale contesto, basterà ricordare che Simonov, più volte stimolato a prendere le distanze dallo spettacolo, se ne assunse intiera la responsabilità, tornando nei decenni successivi a rivendicare «l'esattezza e la profondità» della lettura di Lobanov,⁷⁵ puntualmente stroncata da successive generazioni di storiografi teatrali ufficiali.

Né è da dimenticare che proprio in quel fatidico 1934 la cosiddetta «campagna anti-formalista» attinse un primo acme. Peraltro, come si è visto, nello stesso anno Simonov dette al TSS un *Podnjataja celina* assai più ligio all'invalso paradigma estetico del realismo socialista, il che valse probabilmente a smussare le punte più acuminata degli strali rivolti al proprio teatro-studio. In quella temperie, dopo alcune produzioni minori,⁷⁶ Lobanov avrebbe comunque segnato anche il tratto conclusivo della scena simonoviana, allorché, per l'immancabile tributo a Gor'kij, nume tutelare della nuova estetica scenico-drammatica, invece di volgersi alla sua produzione recente, ricorse con velata *vis* polemica – come peraltro Nikolaj

⁷³ Cfr. ISDT, IV, 77-78.

⁷⁴ IRSDT, I, 237.

⁷⁵ Cfr. AA. VV., *Ruben Simonov. Tvorčeskoe nasledie...*, cit.

⁷⁶ *Vsegda v pjat'* (Sempre alle cinque, 1936) da William Somerset Maugham, e *Muzykantskaja komanda* (La squadra dei musicisti, 1936), *pièce* per il pubblico giovanile pubblicata da Daniil Del', popolare pseudonimo dall'attore del TJUZ di Leningrado Leonid Ljubaševskij. Sotto l'etichetta di TJUZ (sigla per Teatr junogo zritelja o Teatr junych zritelej, ovvero Teatro/i del/i Giovane/i Spettatore/i) erano stati progressivamente istituzionalizzati a partire dagli anni Trenta vari collettivi di teatro per l'infanzia sorti sin dalla Guerra civile nelle principali città del Paese, estendendone la destinazione a un pubblico di adolescenti e giovani adulti. Analogamente ai Teatry dlja detej, ovvero Teatri per bambini (cfr. qui sopra, n. 44), alcuni TJUZ svolsero e continuano a svolgere – si pensi anche solo al TJUZ moscovita di Genrietta Janovskaja – una funzione centrale nella storia teatrale sovietica e post-sovietica, non di rado caratterizzata da produzioni di qualità decisamente esorbitante rispetto alla ristretta missione originaria.

Chmelëv e Marija Knebel' al rinnovato Teatr im. Ermolovoj (Teatro Ermolova; TIE) e Tairov al KT – al pre-rivoluzionario *Deti solnca* (I figli del sole), ultimo allestimento offerto dal TSS prima dell'abortito *Bespridannica* di Simonov e dell'accorpamento al TRAM moscovita.

Peraltro, fu proprio in parallelo all'intenso decennio di vita del TSS che la figura di Simonov s'impose al grande pubblico come imprescindibile cardine dello straordinario *ensemble* del TIV. Sorta con l'Ametistov bulgakoviano, qui la stella del Simonov attore non cessò di ascendere sino a tutto il periodo bellico, allorché vi sarebbe culminata, e intersecandosi più episodicamente con la cura degli allestimenti, che Simonov vi avrebbe intensificato solo in coincidenza con la chiusura del TSS, a ridosso della sua nomina a primo regista e direttore artistico della scena vachtangoviana.

Dopo aver duettato nei panni di Wurm con il von Walter di Tolčanov sull'etichetta della scena-78 giri predisposta da Nikolaj Akimov⁷⁷ per lo schilleriano *Kabale und Liebe* (Intrigo e amore, 1930) firmato da Antokol'skij, Basov e Zachava (né, per la gioia di Simonov, potevano mancare apposite romanze-Biedermeier composte da Sizov), e avere traslato con successo da Broadway una scanzonata *première* sovietica di *The Front Page* (1930) di Ben Hecht e Charles MacArthur,⁷⁸ Simonov prese parte così all'*Amleto*-scandalo che nel 1932 segnò il debutto registico dello stesso Akimov.⁷⁹

Recando a soglie estreme il principio teorico vachtangoviano «dell'elemento ironico nell'arte teatrale» e quello tecnico dell'«atteggiamento verso l'*obraz*», e adeguatamente sorretto dalle musiche originali di Dmitrij Šostakovič, Akimov suggerì agli attori di recitare, invece dei personaggi, altrettanti «commedianti dell'epoca di Shakespeare che rappresentassero un *Amleto*, recependo e rendendo solo [...] le peripezie esteriori» della *pièce*, voltata in eccentrico canovaccio.⁸⁰ Ciascuno munito d'improbabili, lunghissimi e sgargianti mantelli che, nel gioco di ripide scale e piazzuole inclinate disposte sulla scena, parevano trasformare l'azione – quasi palinodia post-craighiana o frutto di un *wormhole* spazio-temporale che la recapitasse direttamente tra i cimenti amletici di Bene – in una sagra di festoni ambulanti, Gorjunov fece di Amleto uno «scaltrò intrigante» e «pingue ghiottone»,⁸¹ degno compare di un'Ofelia cui Vagrina conferì «l'aspetto di una ragazzina dissoluta e alquanto alticcia»,⁸² mentre, vittime dell'«uggiosa

⁷⁷ Anche il grande regista-scenografo sarà ineludibile oggetto di un prossimo profilo su queste pagine.

⁷⁸ Reintitolata per l'occasione *Sensacii!* (Fatti sensazionali!).

⁷⁹ Ufficialmente nel cartellone di *Amleto* Akimov presiedeva un «collettivo dell'allestimento» composto da Antokol'skij, Rapoport, Ščukin, Zachava e dallo stesso Simonov, ma di fatto la regia fu totalmente sua, e al suo unico nome viene ricondotta da tutta la storiografia teatrale russa, come peraltro, in via eccezionale, precisa e sottolineata lo stesso sito ufficiale del TIV (cfr. <http://www.vakhtangov.ru/history/followers>).

⁸⁰ ISDT, III, 149. – Si noteranno le assonanze con la *moralité légendaire* di Jules Laforgue *Hamlet ou Les suites de la piété filiale*, cui sarebbe ricorso Carmelo Bene per i suoi capolavori amletici; né ci è dato sapere se Akimov (magari indirizzato da Antokol'skij) si fosse riferito coscientemente a quella fonte.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² IRSDT, I, 238.

petulanza» loro ammannita dalla Gertrude primadonna di Oročko, Simonov e Ščukin trasformarono i propri Claudio e Polonio in guitteggianti «vili nevrastenici».⁸³

Nel crescente profluvio di contumelie che, ammutolendo gli iniziali commenti entusiastici, sommerse lo spettacolo, spesso si udirono *a parte* laudativi per Simonov-Claudio, il che ovviamente, sommandosi alla definitiva affermazione del TSS, contribuì a rafforzare la sua posizione nel collettivo vachtangoviano. Così, dopo meno di un anno quell'*Amleto* fu sacrificato all'insorgente campagna anti-formalista,⁸⁴ e tra le nuove produzioni che gli subentrarono nel cartellone vi fu la nuova regia di Simonov. In *Intervencija* (L'intervento, 1933) il drammaturgo Lev Slavin aveva sperimentato una versione, per così dire, "brillante" del genere «eroico-rivoluzionario»,⁸⁵ applicandone i connotati strutturali alla situazione caotica e cosmopolita di Odessa nel 1919, allorché la città era stata occupata dalle truppe interventiste franco-senegalesi, poi rinforzate da reparti rumeni e greci.

Coadiuvato da Tolčanov, il regista ne approfittò per trarne un insieme di bozzetti esotico-avventurosi speziati dal fascino romantico del sottobosco malavitoso. In particolare, con procedimenti forse mutuati dal *Dibbuk* di Vachtangov, Simonov condusse gli attori alla creazione di *obrazy* incardinati entro nuclei di svariate gestualità etnico-popolari, e Rabinovič li collocò in accalcati *dehors* di bar e locali prospicienti un porto brulicante di vita, i cui eterogenei avventori il compositore Boris Asaf'ev provvide a irrorare con ilari sprazzi di *cakewalk* e *ragtime* che animavano all'occorrenza sciame di *entraineuse*, sciantose e danzatrici.⁸⁶ Tra i corifei di quel *cast*-caleidoscopio, insieme allo stesso Tolčanov e ai vari Mansurova, Oročko e Rapoport, spiccò Šuchmin, che pose allora un definitivo suggello alle sue già comprovate virtù di caratterista.⁸⁷

In *Človečeskaja komedija* (La commedia umana, 1934), ove il poeta e drammaturgo Pavel Suchotin aveva ridotto per la scena alcune linee soggettistiche dello sterminato ciclo balzachiano, i registi Ščukin e Aleksandr Kozlovskij scelsero di affidare Rastignac e Lucien ad altrettante seconde file dell'orchestra vachtangoviana,⁸⁸ riservando Vautrin a Osval'd Glazunov e assegnando ai vari Oročko, Mansurova, Zachava e Simonov (che fu il Duca de Chaulieu) il compito di scolpire sullo sfondo incisive caratterizzazioni di nobili, notabili e potenti, novero entro cui si fece notare Vagrina, riconvertita dall'Ofelia «alquanto alticcia»

⁸³ ISDT, III, 149.

⁸⁴ Già nell'aprile 1932 la risoluzione del Comitato centrale del partito *O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij* (Sulla ristrutturazione delle organizzazioni artistico-letterarie) aveva condotto alla «liquidazione di numerosissimi gruppi, scuole e associazioni in tutti i campi artistici», gettando inoltre le prime fondamenta ideologiche della «lotta al formalismo in arte» (<http://www.vakhtangov.ru/history/followers>, cit.)

⁸⁵ Su alcuni tratti e allestimenti di questo genere scenico-drammatico, cfr. Ob1, 76-77 e n. 18. Per una succinta analisi dei contesti in cui esso sorse, cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione...*, cit., pp. 126-131 e *passim*.

⁸⁶ Cfr. ISDT, IV, 108-110.

⁸⁷ Cfr. <http://www.vakhtangov.ru/shows/intervencia> (dal sito ufficiale del TIV).

⁸⁸ Rispettivamente Vasilij Kuza e Dmitrij Dorlijak.

dell'*Amleto* di Akimov in «dolce contessina biondocrinita».⁸⁹ Impreziosito dalle musiche originali di Šostakovič, lo spettacolo fu tra le prime creste dell'ondata di adattamenti dalla grande narrativa occidentale (soprattutto francese) ottocentesca allestiti dai massimi teatri del Paese tra il 1934 e il 1938,⁹⁰ mirando ad ancorare la nuova estetica ufficiale ai capisaldi del realismo letterario. Di conseguenza, Rabinovič ripiegò stavolta su soluzioni naturalistiche congrue alla temperie anti-formalista, se pure non prive di una qualche *grandeur* timidamente convenzionalista (i «palchi teatrali in più ordini ricolmi di spettatori acclamanti») né di accenti cupi (le «case spettrali sorgenti nella nebbia tra gli spruzzi della Senna»⁹¹).

Sulla strada di Simonov si pose poi con esiti alterni l'ineludibile «dramma senza soffitto». Se come regista egli non seppe trarre granché dallo *Šljapa* (Il cappello, 1935) con cui Valerian Pletnëv, già direttore del Proletkul't fra 1921 e 1932, tentò di virare il genere in commedia, altra sostanza l'attore trovò nel nuovo cimento dell'alfiere indiscusso del genere, Nikolaj Pogodin, sul cui terreno drammaturgico si era peraltro già consumata la separazione tra il TIV e Popov.⁹² Così, fu nei panni del protagonista di *Aristokraty* (Aristocratici, 1935) che Simonov raggiunse un primo vertice nella considerazione della critica contemporanea. Una volta di più, il consenso unanime con cui fu accolto il nuovo *obraz* simonoviano dev'essere letto alla luce di un acceso contesto polemico, entro cui il lavoro dell'attore seppe raggiungere un apprezzato punto di equilibrio.⁹³ Con questo dramma Pogodin aveva infatti acquisito al proprio genere d'elezione un nuovo filone tematico: quello della «rieducazione collettivista» negli istituti penali. Di quella realtà il drammaturgo aveva fornito una versione mediamente edulcorata, dipingendone i personaggi – peraltro prudentemente circoscritti al mondo della criminalità comune – con tinte romantiche di segno opposto, ed inserendone le vicende quotidiane in rassicuranti contesti umoristici, quand'anche intermessi da episodi dal patetismo straziante.

Qualche mese prima Nikolaj Ochlopkov aveva firmato al Realističeskij teatr (Teatro Realistico; RT) la prima di *Aristokraty*, trasponendo il testo nelle forme di un aperto *divertissement* teatrale, basato su una recitazione buffonesca ispirata ai procedimenti della Commedia dell'Arte e – come vedremo meglio nel profilo che non mancheremo di dedicare all'allievo di Mejerchol'd – situato in uno spazio riorganizzato in ossequio a quei dettami marcatamente convenzionalistici che erano il suo marchio di fabbrica.⁹⁴ Subito dopo il TIV, in aperta polemica con la lettura di Ochlopkov, chiese a Pogodin di riscrivere *Aristokraty* smussandone i toni umoristici, e affidò a Zachava l'allestimento del testo così rivisto.⁹⁵

⁸⁹ <http://www.vakhtangov.ru/shows/chelovecheskayakomedy> (pagina del sito ufficiale del TIV).

⁹⁰ In corrispondenza con il mutamento della politica estera sovietica, tesa ad affiancarsi alla Francia frontista come riferimento dell'incipiente resistenza al nazifascismo dilagante in Europa.

⁹¹ ISDT, IV, 158.

⁹² Cfr. qui sopra, n. 56.

⁹³ Cfr. Pavel Markov, *Pravda teatra* (La verità del teatro), Iskusstvo, Moskva 1965, pp. 486-489.

⁹⁴ Cfr. IRSDT, I, 208-209.

⁹⁵ Cfr. P. Markov, *Pravda teatra*, cit., p. 486.

Nel mesto concerto di «persone cupe e accigliate, inasprite»⁹⁶ che Vadim Ryndin, al suo esordio come scenografo del TIV dopo i trionfi conseguiti con Tairov al KT,⁹⁷ intruppò «su una lugubre terra raggelata» irta di «scogli austeri e altissimi pini» coronati dalla torretta di guardia del campo, il Capitan Kostja di Simonov svolgeva la sua parte solistica⁹⁸ «con discrezione e semplicità ščukiniana», sottolineandone «l'aspirazione nervosa ma illusoria a conservare la propria indipendenza, il proprio “prestigio”» di criminale.⁹⁹

Dopo un *obraz* che ha lasciato tracce minori negli annali del teatro,¹⁰⁰ Simonov affiancò e superò il successo conseguito dal suo Capitan Kostja con il Benedetto creato per il *Much Ado About Nothing* con cui Zachava e Rapoport inaugurarono la stagione 1936/1937 del TIV. Tornare a Shakespeare dopo l'*Amleto* di Amikov, e perdipiù quando ormai si era messa in moto la nefasta opera “riorganizzatrice” di Keržencev, significava per il teatro muoversi sull'angusto crinale tra un'invereconda sconfessione del proprio recente retaggio e una temeraria ignoranza delle aspettative che le autorità nutrivano verso una delle scene-simbolo della grande cultura teatrale del Paese. Zachava e Rapoport non solo riuscirono a percor-

⁹⁶ IRSDT, I, 209. Oltre a Simonov, il *cast* comprendeva tra gli altri anche Alekseeva, Glazunov, Golovina, Kol'cov, Men'sova, Mironov, Popova e Šuchmin (cfr. <http://www.vakhtangov.ru/shows/aristokraty> [dal sito ufficiale del TIV]).

⁹⁷ Segnatamente, l'allestimento della *Optimističeskaja tragedija* (Una tragedia ottimistica, 1933) di Vsevolod Višnevskij era allora considerato implicito standard di riferimento per chiunque volesse attingere al retaggio scenico convenzionalista senza infrangere l'ormai ineludibile etichetta estetica del realismo socialista.

⁹⁸ Contrapponendosi alla cosiddetta «struttura centrifuga» (ovvero, contraddistinta da una polifonia di personaggi) della drammaturgia pre-rivoluzionaria di Gor'kij, i nuovi lavori drammaturgici scritti dopo il suo ritorno in patria, e la sua conseguente canonizzazione a nume tutelare della nuova estetica letteraria, s'incentravano su una struttura «centripeta» (cioè imperniata su un unico protagonista) a cui Pogodin pensò bene di adeguare il rifacimento del suo *Aristokraty* per il TIV. Peraltro allorché lo stesso Zachava – come vedremo meglio nel profilo a lui dedicato – aveva allestito *Egor Bulyčov i drugie* (E. B. e gli altri, 1932), la prima delle nuove *pièce* «centripete» di Gor'kij, la critica più paludata, da sempre insofferente verso la prevalente lievità commedistica della scena vachtangoviana che era incarnata proprio da Simonov, aveva salutato con entusiasmo la nascita di un «secondo stile» del TIV. È proprio tra il cimento gor'kijano di Zachava e gli *Aristokraty* di Simonov che conviene probabilmente situare la nascita di un dualismo che, qualora semplicisticamente ricondotto a una mera dimensione personale, non solo risulterebbe sterile o fuorviante, ma impedirebbe di apprezzare e valutare, come cercheremo di fare nei prossimi *obrazy* simonoviani, i tormentosi e talora schizofrenici indirizzi di repertorio (non meno che i tentativi mai dismessi di sintesi scenica) perseguiti dal TIV nel ventennio successivo, sino al disgelo, nel quadro di equilibri politico-culturali non meno ondovaghi e precari, quand'anche segnati dalle varie fasi ed ondate del Terrore staliniano.

⁹⁹ IRSDT, I, 209.

¹⁰⁰ Il Jean di *Florisdorf* (F., 1936), dramma dedicato da Friedrich Wolf alla recente sanguinosa repressione dei moti operai a Vienna, ed allestito in prima mondiale al TIV da Antokol'skij e Remizova. Allo spettacolo presero parte tra gli altri anche Sinel'nikova e Zachava. Già autore di *pièce* su tematiche sociali di grande impatto provocatorio nella Germania di Weimar (ad esempio quel *Cyankali* [C.] che nel 1929 gli era valsa una settimana di carcere per aver trattato la tematica-tabù dell'aborto), Wolf nel 1921 aveva fondato a Stoccarda la compagnia di agit-prop «Spieltrupp Südwest». All'avvento di Hitler, Wolf era emigrato a Mosca, dove avrebbe pubblicato in tedesco le proprie opere sino alla fine della guerra.

rerlo indenni, ma colsero in quegli abissi circostanti una piccola perla che si aggiunse alla collana dei grandi allestimenti shakespeariani russi del decennio.¹⁰¹

Capeggiato da Simonov-Benedetto e Mansurova-Beatrice, l'*ensemble*¹⁰² dette luogo a uno spettacolo che si dichiarava ispirato alla *Principessa Turandot* del Maestro, riprendendone invero – aldilà delle ovvie convenienze tattiche che spingevano il TIV a sottolineare la prestigiosa filiazione – alcune soluzioni stilistiche. Così, sull'assito libero della scena, incorniciato da Ryndin entro un leggiadro sistema tripartito di quinte e fondale, si svolgeva una «popolana buffoneria farsesca» strutturata secondo i criteri della «teatralità festante».¹⁰³ Le musiche di scena di Tichon Chrennikov, da cui furono tratte canzoni di enorme successo, contribuirono non poco alla durevole popolarità di quel *Molto rumore per nulla*, e gli *obrazy* creati da Simonov e Mansurova furono analizzati e studiati, ancor più che dalla critica teatrale, da intere generazioni di studenti di corsi e facoltà attoriali nelle massime istituzioni pedagogico-teatrali russe.¹⁰⁴

Nonostante tutte le accortezze e i tatticismi, negli stessi mesi del 1937 in cui il TSS cadeva sotto la falce dei provvedimenti di Keržencev, anche il TIV fu sfiorato dal culminante sinibbio del Terrore staliniano, e come allora spesso accadde, secondo dinamiche apparentemente paradossali che non sempre gli storici, anche teatrali, hanno saputo palesare appieno, riscattandole da generalizzanti approssimazioni di comodo. Cercando di piegarsi al vento della repressione vieppiù poderoso, il 13 aprile il teatro presentò infatti la prima di *Bol'soj den'* (Il grande giorno), *pièce* di Vladimir Kiršon, «autore-funzionario»¹⁰⁵ tanto incistato nella nomenclatura staliniana¹⁰⁶ quanto affetto da un epigonismo ideologico e da un conservatorismo stilistico¹⁰⁷ che nemmeno i teatri maggiori avevano saputo riscattare.¹⁰⁸ Il successivo

¹⁰¹ Cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione...*, cit., pp. 162-167.

¹⁰² Che annoverava tra gli altri anche Kol'cov, Šuchmin e Vagrina.

¹⁰³ IRSDT, I, 243.

¹⁰⁴ Dopo la guerra Simonov e Mansurova furono rilevati nell'allestimento da una coppia destinata a gloria e influenza non certo minore: quella formata da Jurij Ljubimov e Julija Borisova.

¹⁰⁵ <http://www.vakhtangov.ru/history/followers>, cit.

¹⁰⁶ Sin dalla sua fondazione (1925) tra i massimi dirigenti della potente Rossijskaja associacija proletarskich pisatelej (Associazione degli scrittori proletari russi; RAPP), Kiršon era stato tra i più solleciti nello schierarsi contro la sinistra del partito nella lotta senza quartiere che aveva spianato la strada alla crescente egemonia di Stalin.

¹⁰⁷ La sua polemica «filoclassicistica» contro Višnevskij e Pogodin muoveva addirittura dalla rivendicazione della necessità di recuperare le unità pseudo-aristoteliche onde conferire «unità di classe [...] alla rappresentazione del proletariato in marcia verso l'edificazione del socialismo» (intervento cit. da Vol'fgang Kazak, *Leksikon russoj literatury XX veka* [Lessico della letteratura russa del XX secolo], RIK «Kul'tura», Moskva 1996, p. 200).

¹⁰⁸ Fu questo, ad esempio, il caso di *Rel'sy gudjat* (Fischiano le rotaie) che il mejerchol'diano Nikolaj Petrov, sul quale torneremo nella nostra serie di *obrazy*, allesti nel 1926 al Gosudarstvennyj akademičeskij teatr dramy (Teatro Statale Accademico del Drama; GosDrama), com'era stato ribattezzato dopo l'Ottobre l'Aleksandrinskij, la gloriosa scena imperiale pietroburghese (cfr. ISDT, III, 118); o ancor più clamorosamente di *Chleb* (Pane) testo concepito per spiegare e giustificare le deportazioni connesse alla politica di collettivizzazione forzata dell'economia rurale. Allestito nel 1931 da Il'ja Sudakov al MCHAT, e impreziosito da dignitosi lavori attoriali di allievi stanislavskijani di prima grandezza come Chmelëv, Boris Dobronravov e Michail Kedrov, *Chleb* tenne il cartellone del MCHAT solo per i pochi giorni necessari a tappare la stampa di recensioni che, liquidato lo

26 maggio Kiršon fu improvvisamente destituito dalle sue cariche, espulso dall'Unione degli scrittori e dal partito. Pochi giorni dopo sarebbe stato arrestato, e il 20 luglio 1938 fucilato. Ovviamente, lo spettacolo¹⁰⁹ fu prontamente stroncato e, nonostante il TIV risolvesse di toglierlo all'istante dal cartellone con tanto di pubblica autocritica, sulla stampa si aprì un subdolo dibattito sull'opportunità che un teatro tanto glorioso potesse ancora ricorrere all'«anacronistica» e «immatura» forma della direzione collettiva, incapace di conferirgli una linea culturale meno titubante ed ondivaga.¹¹⁰

Si aprì così nel TIV una fase di grave incertezza sui cui dettagli non abbiamo condotto ricerche sufficientemente accurate per poter esprimere, non che giudizi, mere ipotesi. Sta di fatto che, dopo la rimozione di Keržencev dalla direzione del Comitato per gli affari delle arti, avvenuta nell'aprile 1938, alcuni dei collettivi «riorganizzati» poterono godere di maggiore autonomia decisionale;¹¹¹ e che nell'estate 1939, per la prima volta dalla sua fondazione, il TIV avrebbe avuto un primo regista: per l'appunto, Simonov.

Passaggio probabilmente cruciale verso questa soluzione fu l'affidamento al futuro direttore dello spettacolo con cui il TIV, ancora nell'occhio del ciclone abbattutosi sul teatro con *Bol'soj den'*, assolse il delicatissimo compito di celebrare il ventennale dell'Ottobre. Il 7 novembre 1937 Simonov¹¹² presentò dunque *Čelovek s ruž'em* (L'uomo con il fucile), pièce con cui Pogodin inaugurava un genere che ha assunto una cospicua rilevanza nella storia dello spettacolo russo novecentesco, teatrale e tecnologico: quello della cosiddetta *Leniniana* o «Leniniade». Germinato dall'ormai esausto (e politicamente non più opportuno) dramma «eroico-rivoluzionario», il nuovo filone tematico era beninteso dedicato alla rappresentazione drammatica, scenica o filmica, di scorci della biografia di Lenin, di volta in volta proposti lungo tutta la gamma che porta dal documentale al «romanzato». Va da sé che gran parte di tali lavori, come le loro relative produzioni, sarebbero risultate affette da toni agiografici spesso debordanti il limite del grottesco involontario; né tuttavia mancarono (in teatro, sino agli anni Ottanta,¹¹³ e

spettacolo in due righe, si profondevano in nauseabondi pistolotti sulla necessità dei «gravi cambiamenti strategici» adottati dagli organi amministrativi centrali e locali (ISDT, III, 13, 25).

¹⁰⁹ Firmato da Vasilij Kuza e Ščukin, e con la partecipazione, fra gli altri, dello stesso Ščukin e di Tolčanov, Šuchmin e Glazunov.

¹¹⁰ <http://www.vakhtangov.ru/history/followers>, cit.

¹¹¹ Ad esempio, Ochlopkov e gran parte dell'*ensemble* del RT, già forzatamente accorpato al KT di Tairov, alle cui linee stilistiche erano evidentemente estranei, trovarono temporaneo e operoso rifugio proprio presso il TIV.

¹¹² Affiancato nominalmente in cabina di regia da Kuza, particolarmente bisognoso di redimersi dal peccato di avere apposto anche la propria modesta firma sul disgraziato spettacolo precedente. Almeno, è questa l'impressione che si ricava dalla notizia del sito del TIV, secondo cui «l'infaticabile Kuza si barricò in ufficio con Pogodin e gli stette letteralmente addosso «col bastone» esigendo che finisse in tempo» la pièce per poterla presentare alla faticosa scadenza:

<http://www.vakhtangov.ru/history/followers>, cit.

¹¹³ Ad esempio, il *Tak pobedim!* (Così vinceremo!, 1981) di Michail Šatrov presentato al MCHAT da Oleg Efremov. Sulle vicende tormentate (e a tratti esilaranti) di questa produzione si veda la testimonianza di prima mano (l'autore, nonché insigne teatrologo, collaborò con Šatrov a una revisione del testo successiva a una prima bocciatura dell'allestimento) offerta da Anatolij Smeljanskij,

sullo schermo ancora nel nuovo millennio)¹¹⁴ lavori di sicuro pregio e interesse sul piano strutturale ed emotivo, talora per virtù intrinseche, più sovente per il trattamento loro riservato sulla scena o sul set.¹¹⁵

Čelovek s ruž'em, e la sua *première* simonoviana, possono fregiarsi entrambe di alcuni di questi meriti. Rinunciando a proporre un mero collage delle miriadi di documenti e discorsi mandati a memoria da generazioni di sovietici sin dai banchi delle elementari, Pogodin limitò l'attività scenica di Lenin ad alcune scene ravvivate da rapidi scambi di battute, storicamente plausibili ma relativamente anti-retoriche, con il protagonista eponimo della *pièce*, il soldato-contadino Ivan Šadrin, ovvero l'«uomo con il fucile» che – di guardia presso le stanze dello Smol'nyj adibite dagli insorti a sede del governo rivoluzionario durante i primi giorni dell'Ottobre – va acquisendo coscienza della portata degli eventi in corso. Dal canto suo, Simonov affidò a Vladimir Dmitriev, sobrio impaginatore degli spettacoli “realistici” del MCHAT, il compito di riprodurre in modo accurato ma non ridondante il contrasto tra le linee classicheggianti dell'edificio, irradiate da un lungo corridoio perpendicolare alla ribalta, che conduceva ai locali del governo, e il subbuglio di uomini e masserizie in cui le circostanze storiche lo avevano trasformato nei giorni rievocati dalla *pièce*.

Questa soluzione scenografica risultò massimamente funzionale alla scansione dinamica dell'azione, affatto implicita nella staticità tutta dialogica del testo, che l'*ensemble* guidato da Simonov (il quale si riservò l'arduo compito di interpretare Stalin)¹¹⁶ articolò ulteriormente in una serie di minute caratterizzazioni: il piano della ribalta era infatti abitato o percorso in ogni direzione da una folla caotica di civili, telegrafisti, marinai e soldati, impersonati tra gli altri da Glazunov, Gorjunov, Kol'cov e Šuchmin,¹¹⁷ nonché da un nugolo di studenti dell'Istituto Teatrale del TIV, ivi compreso il ventenne Jurij Ljubimov.¹¹⁸ Da questa massa,

Predlagaemye obščastatel'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, pp. 118-123.

¹¹⁴ Si pensi anche solo al film di Aleksandr Sokurov *Telec* (Toro), uscito nelle sale cinematografiche russe il 24 febbraio 2001.

¹¹⁵ La relativa fortuna e pregnanza del genere può essere spiegata anche da quello che a uno sguardo superficiale può sembrare il suo limite più macroscopico: l'intangibilità critica della figura di Lenin, unico collante mitologico delle varie fasi storiche attraversate dall'URSS, avrebbe così sortito l'effetto apparentemente paradossale (né ancora del tutto esaurito) di ricondurre ad improbabile linearità le svolte più radicali nella storia del Paese. Per dirla con la formulazione un po' schematica ma efficace di Smeljanskij, «nell'arte sovietica della fine degli anni Trenta Lenin era stato la giustificazione del terrore. Il Lenin della metà degli anni Cinquanta fu la giustificazione del corso antistalinista. Il Lenin dell'inizio degli Ottanta, un tentativo di parlare dello stato di quel regime che da Lenin traeva la propria genealogia» (A. Smeljanskij, *Predlagaemye obščastatel'stva...*, cit., pp. 118-119).

¹¹⁶ Compito reso ancor più delicato e ingrato dall'autore, che con scelta anodina aveva restituito il personaggio al suo sfondo storico appropriato, salvo esaltarne il ruolo in rare scene di contorno.

¹¹⁷ Alekseeva interpretò invece la moglie del protagonista.

¹¹⁸ Nel 1936, dopo la chiusura del MCHAT-2, presso il cui Studio era iscritto, Ljubimov era passato al Teatral'noe učilišče (Istituto Teatrale) del TIV per laurearvi poco prima che nel 1939, alla morte di Ščukin, fosse intitolato al nome del grande allievo di Vachtangov (cfr. qui sopra, n. 8). Come studente, Ljubimov aveva preso parte in ruoli episodici alle repliche di *Principessa Turandot* e *Much Ado*

posto a guardia dell'imbocco che conduceva alla sala dove si riuniva il governo rivoluzionario, il «balbuziente» Šadrin di Tolčanov si allontanava per farsi incontro a Lenin che discendeva il corridoio, e dare inizio all'azione chiedendogli: «St-ti-matissimo, sa mi-mica dov'è che ci s-s-arebbe un p-po' di tè?».¹¹⁹ Ovviamente, il Lenin di Ščukin,¹²⁰ che nella manciata di mesi residui della propria esistenza prevalse su Maksim Štrauch¹²¹ come interprete d'elezione del personaggio, dovette «aspettare qualche minuto per rispondere, lasciando che si placasse l'ovazione della sala» alla sua iconica comparsa.¹²²

Di gran lunga il più riuscito di quella prima ondata della «Leniniade»,¹²³ lo spettacolo di Simonov fu tra i più fortunati del TIV,¹²⁴ e valse a conferire dignità artistica al genere. Viceversa, scarsissime tracce lasciò negli annali del teatro il successivo *Šel soldat s fronta* (Tornava il soldato dal fronte, 1938), adattamento dal racconto di Valentin Kataev *Ja, syn trudovogo naroda...* (Io, figlio del popolo lavoratore...) che Simonov diresse stemperando sulle sue lievi corde registiche i toni tragici della vicenda, ambientata in un villaggio ucraino durante la guerra civile.

A quello stesso 1938 risale anche la prima incursione di Simonov nella regia musicale, allorché fu invitato dal Bol'šoj ad allestire la popolare opera lirica di Zakaria Paliashvili¹²⁵ *Abessalom i Eteri* (Absalom ed Eteri), ove in accordo al titolo temi biblici s'intrecciano con figure dell'epos alto-medioevale georgiano.

La firma di Simonov sarebbe poi comparsa fra quelle di Mironov e Zachava sulle locandine di *Put' k pobedi* (Il cammino verso la vittoria, 1939), dramma iperagiografico ove Aleksej N. Tolstoj celebrava le gesta di Stalin sul fronte meridionale della guerra civile. Più che gli esiti dell'allestimento, le cronache posteriori registrano soprattutto l'epica festa campestre organizzata dal teatro nella tarda primavera precedente, onde convincere il celebre autore a concedergli l'agognata *première*.¹²⁶

About Nothing. Il Primo telegrafista di *Čelovek s ruž'em* fu la prima creazione professionale del futuro maestro e fondatore del Taganka.

¹¹⁹ Cfr. <http://www.vakhtangov.ru/shows/cheloveksruij> (dal sito ufficiale del TIV).

¹²⁰ Il grande attore del TIV impersonò il Capo rivoluzionario anche nel parallelo, celebre *Lenin v Oktjabre* (Lenin in Ottobre) con cui Michail Romm, la stessa sera della prima di *Čelovek s ruž'em*, inaugurò la «Leniniade» nelle sale cinematografiche.

¹²¹ Diretto quella sera stessa da Petrov al TR nella *première* di un altro segmento inaugurale della «Leniniade», l'assai meno fortunato *Pravda* (La verità) di Aleksandr Kornejčuk, già tra i massimi esponenti della drammaturgia «eroico-rivoluzionaria».

¹²² <http://www.vakhtangov.ru/shows/cheloveksruij>, cit.

¹²³ Cfr. ISDT, IV, 125-128.

¹²⁴ *Čelovek s ruž'em* fu ripreso ancora nel 1970, allorché a Ščukin e Tolčanov subentrarono degnamente Nikolaj Ul'janov e Nikolaj Gricenko.

¹²⁵ Riportiamo il nome del compositore secondo la romanizzazione ufficiale adottata nel 2002 dall'Accademia Georgiana delle Scienze. La traslitterazione dal cirillico produrrebbe invece Zacharij Palilašvili.

¹²⁶ Né si sa quanto l'esito inatteso di quel picnic domenicale abbia influito sulla sua prolungata titubanza, almeno stando alla testimonianza di Jurij B. Elagin, come riferita da A. B. Kozlov, *A. N. Tolstoj bez motora* (A. N. T. senza motore), in «Rybinskaja nedelja», n. 30 (156), 3 agosto 2011. Richiamata infatti l'intera compagnia dal *dom otdyča* del teatro, la residenza in cui gli attori stavano

Sarebbe stato quello lo spettacolo conclusivo dell'ultima stagione del TIV pre-simonoviano. Nell'autunno del 1939, per la prima volta dalla morte del Maestro, la prestigiosa scena moscovita avrebbe avuto un primo regista, che due anni dopo avrebbe assunto anche la direzione artistica del teatro. Nel prossimo *obraz* ricostruiremo il tratto iniziale trascorso da Simonov alla guida del TIV, in coincidenza con la residua traiettoria del suo arco vitale. Vedremo così come a cavallo del secondo conflitto mondiale – in un ennesimo, paradossale intreccio fra la Storia e la cultura teatrale russa – l'acme della carriera artistica di Simonov si sarebbe sovrapposto all'*imum coeli* delle sorti belliche del suo Paese.

trascorrendo un periodo di vacanze vicino alle rive del fiume Pachra, i dirigenti del TIV si armarono di barche, «caviale, porchette, storioni in gelatina, funghi marinati, prosciutto, galletti alla georgiana e quindici litri di vodka». Gli attori più prestanti furono messi alla voga, e alle attrici più giovani e belle fu affidato il ruolo di danzatrici e cantanti. Al loro arrivo «su una lussuosa ZIS-101», Tolstoj e consorte furono «salutati da una salva di fucili di caccia», e lo scrittore ben presto si mise alla testa degli *stopki*, i brindisi accompagnati dal rituale sacrificio del bicchiere, «reso peraltro problematico dagli strati di cuscini» con cui si era provveduto a foderare il fondo del barcone principale riservato all'ospite. Scesi a riva, in un crescendo di polke e romanze zingane, «la situazione ad un tratto si complicò», ed allorché «Aleksej piombò su un cuscino e si addormentò profondamente», la «piega inattesa» assunta dagli eventi indusse «vogatori e ballerine, che quanto a *stopki* non erano certo rimasti indietro a Tolstoj, a guardarsi gli uni le altre con sommo interesse e formare coppie che, nonostante le suppliche e le minacce degli amministratori del teatro», decisero di autoreintegrarsi nei propri diritti di lavoratori strappati alla giornata festiva, «avviandosi per il bosco verso l'albergo».

Simonov negli anni Venti

Il Terzo Studio del MCHAT (1921)

Simonov nel 1939

La Carrosse du Saint-Sacrement (da *Komedii Merime* [Commedie di Mérimée]),
regia di Alek (1924)

Amleto, regia di Nikolaj Akimov - Ruben Simonov è Claudio (1932)



Cecilia Mansurova in *Molto rumore per nulla*,
regia di B. Zachava e I. Rapoport (1936)

Simonov come Ruben nello stesso spettacolo

Lev Gurič Synskin nella versione del Teatro Studio

Intervencija (L'intervento, 1933)

Čelovek Ružem (1937): Ščekin è Lenin