

Massimo Lenzi

Obrazy. 1. Jurij Aleksandrovič Zavadskij
Profili di registi della seconda generazione russa

Gli studi occidentali sulla regia teatrale del Novecento russo presentano un conclamato squilibrio fra l'attenzione dedicata ai grandi padri fondatori (Stanislavskij, Mejerchol'd, Tairov, Vachtangov) e le decine di maestri delle varie generazioni a loro coeve e successive. Questa discrasia qualitativa e quantitativa, che talora ha portato a sovrapporre alla natura capillare dell'oggetto approcci riduttivamente agiografici o personalistici, quando non affrettate semplificazioni settarie, può essere ricondotta in buona parte a una carente considerazione delle peculiarità affatto uniche dello statuto sistemico (a partire dalla formazione) entro cui da sempre in quella cultura si producono spettacoli. Altrove ho cercato di ovviare agli schematismi impliciti in questa visione, mirando ora a individuare alcune origini e caratteristiche essenziali di questo statuto, ora a ridurre quello squilibrio tramite narrazioni storiografiche capaci di mostrare nella sua effettiva continuità diacronica un congruo scorcio degl'infiniti rivoli di cui si compose l'attività scenico-drammatica della Russia novecentesca. Tra le giunture principali che uniscono questi due ambiti di ricerca, spicca beninteso all'occhio del teatrologo la centralità della mansione registico-pedagogica: la Russia è ancora l'unico Paese del mondo in cui i registi sono di norma formati come tali da altri registi in strutture pubbliche di formazione superiore.

Stanti tali premesse, a partire da questo numero presenteremo una serie di agili saggi volti a esporre, in forma sintetica e pianamente cronologica, le traiettorie creative di alcuni dei massimi protagonisti della cosiddetta "seconda generazione" della grande regia scenico-drammatica russa. Improntati a una missione divulgativa, questi profili avranno la mera ambizione di tracciare solchi da approfondire e ampliare in eventuali, successivi contributi provvisti di ben altra esaustività monografica, o se si preferisce: *obrazy* che lo spettatore-ricercatore possa considerare nella loro innaturale, impossibile separatezza onde magari ricondurli all'organico *interplay* del dramma da essi incarnato sulla scena, non meno irrevocabile e fantasmatica, della memoria storica.

Nato il 12 luglio (n. s.) 1894 in un'agiata famiglia moscovita dai variegati interessi artistici, l'adolescente Jurij Aleksandrovič Zavadskij si era distinto per un'intensa attività filodrammatica ginnasiale, cui erano seguiti studi giuridici e artistico-figurativi. Nel 1915 Zavadskij era stato ammesso allo Studio di Vachtangov (poi Terzo Studio del MCHAT), dove svolse inizialmente anche mansioni di scenografo, accostandosi altresì alle recenti ricerche di Craig, Evreinov, Fuchs, Mejerchol'd e Reinhardt. Nell'autunno 1918 il giovane scrittore Pavel Antokol'skij, anch'egli collaboratore dello Studio, aveva introdotto Zavadskij nella cerchia di Marina Cvetaeva, che dedicò al giovane attore il ciclo di versi *Komediant* (Il commediante). Fu proprio dal poemetto di Antokol'skij *Kot v sapogach* (Il gatto con gli stivali) che Zavadskij trasse *Obručenie vo sne* (Fidanzamento con il sogno, 1919), suo esordio allo Studio come regista, destando peraltro

l'insoddisfazione di Vachtangov, che aveva criticato «l'astrazione arcaica e il convoluto simbolismo»¹ dello spettacolo.²

Nondimeno, negli ultimi, convulsi mesi della propria esistenza, allorché Vachtangov sapeva che il cancro allo stomaco gli avrebbe concesso solo una manciata di giorni per affermare definitivamente la sua nuova estetica teatrale, il Maestro volle Zavadskij al suo fianco per co-firmare l'auto-palinodia del suo primo *Miracle de Saint-Antoine*. Nella versione del 1918 gli attori erano stati educati a praticare un «realismo dell'anima» che, scaldato da toni di tenerezza reciproca e «da un umorismo amorevole e cordiale», attuiva la flebile denuncia della «cecità» di coloro che – allora piuttosto compatiti che condannati da Vachtangov – si rivelavano incapaci di accettare il miracolo del Santo e lo facevano mettere in ceppi.³ Adesso (13 novembre 1921) a quella tiepida e accorata mansuetudine psicologica il regista sostituì bruscamente un adirato *j'accuse* verso i valori borghesi, personificati dagli *obrazy* grotteschi e meschini dei nemici di Antoine, «ottusi, insolenti, avidi mostri»⁴. Congruamente, Zavadskij dette a costui l'aspetto di

un asceta ispirato, un saggio dalla fronte ampia e dai lunghi capelli bianchi gettati all'indietro, un luminoso pellegrino vestito d'un rozzo saio cinto da una corda, attorno a cui figure corrose da una sordida e tetra spilorceria si accalcavano con spocchia da sedicenti benefattori, compiaciuto "buon senso" e crudele cinismo.⁵

Il duplice apporto dell'allievo fu dunque strumentale nel segnare l'avvio di quel sisma stilistico e ideologico a cui Vachtangov bramava di sottoporre i canoni stessi dell'intensità emozionale conseguibile con i mezzi dell'arte scenica: vorticoso processo che in poco più di tre mesi condusse dal nuovo allestimento maeterlinckiano all'epocale *Principessa Turandot* (28 febbraio 1922), ove accanto agli altri principali, futuri maestri della scuola vachtangoviana – la Turandot di Cecilija Mansurova, l'Adelma di Anna Oročko, il Tartaglia di Boris Ščukin e il Truffaldino di Ruben Simonov – Zavadskij fu il principe Calaf.

Il lavoro sul testo gozziano avrebbe dovuto mostrare l'applicazione di un approccio al lavoro attoriale che Vachtangov aveva concepito per superare in una sintesi avanzata le istanze psicologistiche di Stanislavskij e quelle convenzionaliste di Mejerchol'd. In sostanza, si trattava di mostrare il cosiddetto «atteggiamento verso l'obraz» ovvero di istruire l'attore (in un *training* ove le tecniche dell'improvvisazione assumevano un ruolo centrale) a entrare e uscire continuamente dalla propria parte, instaurando con essa una relazione complessa che fosse capace di mostrare la propria padronanza immedesimativa – per dirla con Vachtangov, la «gioia della metamorfosi» – e al contempo il proprio sguardo laterale, ironico-trascendentale (in implicita adesione a un dettato estetico blokiano) verso il personaggio incarnato, *in fieri*.

¹ *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach*, [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. II (1921-1925), a c. di K. L. Rudnickij, p. 35. (Più oltre citeremo questa edizione come ISDT).

² Più in generale, il manifestarsi di simili tendenze non fu estraneo alla decisione di Stanislavskij, che nel 1920 decise di intervenire personalmente nell'attività didattica del Terzo Studio con una serie di lezioni ispirate ai principi del proprio «sistema» così come si erano sino allora manifestati e consolidati.

³ *Istorija russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], Prosveščenie, Moskva 1984, vol. I (1917-1945), a c. di Ju. A. Dmitriev e K. L. Rudnickij, p. 28. (Più oltre citeremo questa edizione come IRSDT).

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

Per Zavadskij e i suoi compagni si trattava di lavorare su di un triplice piano: la combinazione tra una rigorosa osservanza della forma registica (il disegno plastico-vocale della parte entro il ritmo e la cadenza dinamica dell'*ensemble*) e una «piena libertà d'improvvisazione» che sortisse l'effetto di una recitazione «leggera e quasi svagata»; i «passaggi istantanei» da toni ironico-buffoneschi o confidenzial-gigioneschi a sguardi di autentiche reviviscenze (principio a cui Vachtangov, pur nelle sue recenti disillusioni per i precetti stanislavskijani, non volle mai derogare) che si esprimevano in «maestose folate di abissale autenticità lirica»; un'osservanza del criterio della «massima semplicità e umiltà» nei rapporti scenici fra gli artisti, e fra ciascuno di essi e il pubblico.⁶

Fu così che a quella *Turandot* si legò per sempre il senso di un'utopia teatrale che il suo autore non avrebbe mai potuto perseguire, e pure sarebbe incessantemente riaffiorata nella storia dell'arte scenico-drammatica novecentesca: non solo e non tanto il senso, forse riduttivo e talora malinteso, di “festa teatrale”, quanto piuttosto il suo dialettico rovescio di una *teatralità festante*, ovvero di uno «spettacolo concepito e realizzato come una festa capace al contempo di mostrare la gioia della recitazione scenica e trasmetterla agli spettatori nella sua pura, insondabile essenza».⁷

Ancora tre mesi, e Vachtangov si sarebbe spento. Con Stanislavskij e gran parte del MCHAT impegnati in una lunga *tournee* occidentale, e con i problemi di ristrutturazione del sistema teatrale sollevati dalla recente adozione della NEP, gli Studi si trovarono investiti da molteplici tensioni, ben presto polarizzate tra i fautori di una più marcata autonomia dalla casa-madre, tale da condurre a una sostanziale emancipazione produttiva e amministrativa, e chi invece riteneva indispensabile mantenerne e rafforzarne la funzione laboratoriale “protetta” in subordinazione agli interessi e alle strategie della scena principale. Nemirovič-Dančenko, ovviamente, non lesinò gli sforzi affinché prevalesse quest'ultima tendenza, specie nel caso della pattuglia dei vachtangoviani, il cui recente prestigio aveva assunto dimensioni internazionali con la prima *tournee* oltre frontiera del Terzo Studio. Nel 1923, al ritorno in patria dello Studio, il patriarca residente del MCHAT ne nominò Zavadskij direttore unico, ma il collettivo, per tutta risposta, elesse un proprio «Attivo artistico», presieduto da Boris Zachava.⁸

L'*impasse* si risolse nel 1924, anno cruciale per le sorti di Zavadskij, che dopo avere licenziato (31 gennaio) la sua prima regia professionale, al ritorno di Stanislavskij fu aggregato al MCHAT in qualità di attore e inaugurò al contempo una propria struttura pedagogico-produttiva.

Il *Ženit'ba* (Il matrimonio) con cui Zavadskij si congedò dal Terzo Studio fu ancora tutto interno alla temperie convenzionalista dell'ultima fase vachtangoviana. Proposto quasi tre anni prima del leggendario *Revizor* di Mejerchol'd, l'allestimento della commedia gogoliana fu immerso in un «generale quadro mistico» segnato dallo «sconnesso abracadabra delle musiche» e «dagli effetti di luce caliginosi»,⁹ e giocato sull'espedito – ancora una volta di vaga ispirazione blokiana, nonché reminiscenze degli esperimenti di

⁶ Ivi, pp. 29-30.

⁷ Ivi, p. 30.

⁸ La mossa di Nemirovič-Dančenko era diretta a fondere Secondo e Terzo Studio del MCHAT, ma i vachtangoviani riuscirono infine a salvaguardare la propria autonomia, che nel 1926 sarebbe sfociata nella fondazione del nuovo Teatr im. Vachtangova (Teatro Vachtangov; TIV), che peraltro ottenne subito la qualifica di «accademico».

⁹ ISDT, II, p. 47.

Evreinov – della proliferazione dei quattro personaggi principali in altrettante serie di sosia, i quali

sbarrando gli occhi e mandando striduli ululati vagavano come selvaggi maligni percorrendo in lungo e in largo l'impalcatura scenica, bruscamente inclinata in basso, come verso un Tartaro,¹⁰ [mentre] dietro i *décors* di panno grigio resi traslucidi da ricercati punti a giorno strisciavano i sosia-spettro di Kočkarev, fuggendo a volte sulla scena per aiutarlo a puntellare la poltrona, e manifestare ovviamente di concerto la propria ubiquità.¹¹

Passato all'organico del MCHAT, Zavadskij vi sarebbe rimasto sino al 1931. Per quanto sporadica, la sua partecipazione a riprese¹² e nuove produzioni avrebbe comunque donato alla sua carriera attoriale una nuova gemma da incastonare tra Antoine e Calaf: l'Almaviva di *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro* (1927)¹³ di Beaumarchais, diretto da Stanislavskij. Effigie di despota falso e arrogante nel suo costume «follemente sfarzoso», Zavadskij-Almaviva fungeva da bersaglio concentrato dell'incontenibile vitalità del Figaro di Nikolaj Batalov e della Susanna di Ol'ga Androvskaia, corifei di una folla plebea irta di fanciulli che «li sosteneva con ardore spingendo, agitandosi, insorgendo», salvo erigersi a protagonista assoluta nelle grandi scene di massa del tribunale e delle nozze.¹⁴

Nonostante l'enorme successo ottenuto in questa parte,¹⁵ Zavadskij non derogò dal proprio intento principale, che sin dall'uscita dal Terzo Studio era stato la prosecuzione e ulteriore articolazione del magistero pedagogico vachtangoviano lungo la linea di «attivo superamento di naturalismo e convenzionalismo»¹⁶ che il Maestro aveva iniziato a tracciare con *Principessa Turandot*. Di fatto, la stabilità e il prestigio derivantegli dall'appartenenza all'*ensemble* del MCHAT garantirono a Zavadskij gli spazi di manovra necessari e sufficienti a dedicarsi con assiduità sempre più esclusiva al proprio Studio, stavolta affatto autonomo dalla scena accademica.

Aperta in forma privata già nel 1923, allorché vi aveva accolto anche alcuni transfughi del Secondo Studio del MCHAT (fra cui Pavel Massal'skij e il ventitreenne futuro maestro Andrej Lobanov), l'anno successivo la struttura pedagogica fu inaugurata ufficialmente come Studija Zavadskogo (Studio Zavadskij, SZ), e nel 1927 ricevette lo statuto di ente produttivo con la denominazione Teatr-studija p/r Zavadskogo (Teatro-Studio diretto da Zavadskij, TSZ). Lungamente preservato da rapporti compromissori con il pubblico routinario, questo spazio di ricerca permane tuttora largamente inesplorato dagli studi teatrali occidentali, e nondimeno esso fu uno degli alvei ove si depositarono

¹⁰ Leonid Šumskij, "Ženit'ba" (3 studija) ["Il matrimonio" (3° Studio)], in «Večernie Izvestija», 4 febbraio 1924 (cit. da ISDT, II, p. 47).

¹¹ Il'ja Trajnin, "Ženit'ba" Gogolja v 3-j studii MCHAT ["Il matrimonio" di Gogol' al 3° Studio del MCHAT]), in «Pravda», 3 febbraio 1924 (cit. da ISDT, II, p. 47).

¹² Tra queste, spiccò il suo Čackij nel *Gore ot uma* (Che disgrazia l'ingegno), allestito originariamente nel 1906.

¹³ Oltre ai suoi meriti intrinseci, lo spettacolo valse da definitivo suggello all'assimilazione delle migliori energie maturate tra 1919 e 1924 al Secondo Studio, tradizionalmente più ottemperante verso le strategie della casa-madre: da Elizaveta Teleševa e Boris Veršilov (costui già con Zavadskij al Terzo Studio sino al 1919), che Stanislavskij associò alla regia riservandosi la direzione artistica dell'allestimento, a Nikolaj Batalov (Figaro) e Ol'ga Androvskaia (Susanna).

¹⁴ IRSDT, I, p. 140.

¹⁵ Zavadskij l'avrebbe interpretata per l'ultima volta nel 1936, cinque anni dopo la sua uscita dal collettivo del MCHAT.

¹⁶ ISDT, II, p. 46.

più in profondità gli insegnamenti di Vachtangov, acquisendovi prospettiva storica e lungimiranza operativa.

Nella compagine iniziale del SZ erano entrati anche l'altro allievo maggiore di Vachtangov, Ruben Simonov,¹⁷ e protagonisti del Terzo Studio come Michail Astangov e Osip Abdulov, nonché, tra le nuove leve, Vera Mareckaja (peraltro, già precocissima "studista" del Maestro), Nikolaj Mordvinov e Rostislav Pljatt. Tra i pedagoghi figuravano altri vachtangoviani come Oročko, Iosif Rapoport e Iosif Tolčanov, ai quali si aggiunsero in seguito personalità emergenti del MCHAT come Nikolaj Chmelëv, Vera Sokolova e Elizaveta Teleševa.

Le scelte dei testi rivelarono una propensione esterofila che, negli stessi anni in cui si andava affermando la drammaturgia neo-sovietica di stampo eroico-rivoluzionario,¹⁸ accostarono la percezione delle proposte del SZ/TSZ a quelle del Kamernyj teatr (Teatro da Camera, KT) di Tairov. La piccola scena era stata inaugurata nel 1926 dal lavoro giovanile di Alfred de Musset *On ne badine pas avec l'amour*, che come il successivo *Volpone, or the Fox* (1932) di Ben Jonson fu contraddistinto da una lettura registica «ironico-stilizzata».¹⁹ In *Ein besserer Herr* (Un signore perbene, 1929), *Lustspiel* dell'espressionista Hasenclever, Zavadskij condusse ai primi successi Mareckaja e Pljatt. *The Devil's Disciple* (1933) di Shaw e *L'École des contribuables* di Louis Verneuil (1935) dettero modo al regista di affermare la continuità qualitativa delle produzioni del proprio teatro e la maturità del suo *ensemble* nel segno di impaginazioni «vistose», ostentata «recitazione ludica» e «spirito sperimentale».²⁰

I consensi forse maggiori vennero però al TSZ dall'unica incursione nel territorio dei classici russi, cui Zavadskij tornava dieci anni dopo il tumultuoso *Ženit'ba*. Certo più sobrio, *Volki i ovcy* (Lupi e pecore, 1934) si basava su una concezione registica tuttavia originale: sopprimendo la programmatica accentuata distinzione tra personaggi positivi e negativi dei classici ostrovskijani, resa canonica dal leggendario *Les* (La foresta, 1924) di Mejerchol'd,²¹ la vicenda scenica vi era ricondotta *en abîme* alla rappresenta-

¹⁷ Il quale nel 1928 avrebbe fondato un proprio Teatr-Studija (Teatro-Studio, TS), altro snodo cruciale nella diffusione del verbo vachtangoviano, nonché nucleo originario del futuro Moskovskij teatr im. Leninskogo komsomola (Teatro della Gioventù Comunista Leniniana di Mosca; MTiLK).

¹⁸ Il *Prostaja vešč'* (Una cosa semplice, 1927) con cui Zavadskij firmò e presentò un adattamento scenico di alcuni racconti di Boris Lavrenëv fu piuttosto un'anticipazione che una concessione alla tendenza. Infatti solo nel 1928 Lavrenëv avrebbe esordito come drammaturgo, dando alle scene sovietiche quel *Razlom* (Frattura) con cui sarebbe entrato nel ristretto novero dei pionieri di quel genere drammaturgico, soprattutto – come vedremo in uno dei nostri prossimi *obrazy* – grazie all'allestimento firmato all'ex-Terzo Studio, definitivamente emancipatosi nel 1926 in Teatr im. Vachtangova (Teatro Vachtangov, TIV), da Aleksej Popov. Lo spettacolo del TSZ segnò altresì il debutto di Mordvinov, che avrebbe condiviso con Zavadskij tutta la propria carriera artistica.

¹⁹ ISDT, III, p. 175.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ L'origine di questa tradizione esegetica di Ostrovskij deve essere piuttosto ascritta alla pleiade vachtangoviana. In particolare, il 20 marzo del 1923 Zachava aveva presentato *Pravda chorošo, a sčast'e lučše* (La verità è un bene, ma la felicità è ancor meglio). Lo spettacolo era stato scelto per la prima, citata *ournée* internazionale del Terzo Studio accanto a tre lavori del defunto Maestro: *Princessa Turandot*, *Svad'ba* e la seconda edizione di *Le Miracle de Saint-Antoine*, alla quale evidentemente si ispirava la concezione registica "manichea" allora adottata da Zachava nella rigida suddivisione dei personaggi (cfr. ISDT, II, p. 46). Ancor prima di Zavadskij, e sempre in ambito vachtangoviano, questo recente *cliché* ostrovskijano era stato confutato dal *Talanty i poklonniki* (Talent e ammiratori, 1931) con cui Lobanov, salutato da un grande successo di critica, aveva firmato il proprio debutto registico presso il TS di Simonov

zione, affatto convenzionale, di una commedia frettolosamente rabberciata da una compagnia provinciale ottocentesca.

Il procedimento della “scena sulla scena” era messo a nudo sin dall'inizio, allorché dall'oscurità usciva la figura di un antiquato maestro di cappella militare e l'orchestra dello Studio attaccava un valzer brioso non meno che claudicante.²²

Nella «recitazione ironica», stile cui lo stesso Zavadskij aveva dato corpo originario nei due grandi spettacoli vachtangoviani, emerse la Glafira di Mareckaja, ormai affermata interprete cinematografica.²³

Nel 1932, dopo l'uscita dal MCHAT, Zavadskij si era visto assegnare anche la direzione del Central'nyj teatr Krasnoj Armii (Teatro Centrale dell'Armata Rossa, CTKA), che tenne in parallelo alla guida del TSZ sino al 1935.²⁴ Anche in virtù della ragione sociale del teatro, qui Zavadskij dovette modificare le scelte di repertorio. Il regista ne approfittò per lasciare la sua impronta nella epopea scenica del dramma eroico-rivoluzionario, che in pochi mesi dette ai teatri moscoviti alcuni tra i suoi frutti più significativi con un trittico che ne segnò al contempo l'apice e il declino. Se il 18 dicembre 1933 Tairov aveva presentato al KT l'epocale *Optimističeskaja tragedija* (Una tragedia ottimistica) di Vsevolod Višnevskij, culmine indiscusso di questo genere scenico-drammatico, l'anno successivo – in parallelo con l'ardito *Železnyj potok* (Il torrente di ferro)²⁵ firmato dal mejerchol'diano Nikolaj Ochlopkov presso il suo Realističeskij teatr (Teatro Realistico, RT), evoluzione del Quarto Studio del MCHAT – Zavadskij dette al CTKA *Gibel' eskadry* (La fine della squadra), dramma di Aleksandr Kornejčuk sull'affondamento della Flotta del Mar Nero ordinata da Lenin durante la guerra civile, conseguendo un'apprezzabile combinazione patetico-romantica tra monumentalismo, stilizzazione ed espedienti convenzionalisti.²⁶

In margine all'ondata “anti-formalista” che culminò nella chiusura del MCHAT-2, erede del Primo Studio, e del TIM di Mejerchol'd, il TSZ fu trasferito a Rostov sul Don, dove i suoi allievi costituirono il nucleo dell'*ensemble* del nuovissimo Teatr im. Gor'kogo (Teatro Gor'kij, TIG), diretto fino al 1940 dallo stesso Zavadskij. Dagli spazi angusti o comunque “cameristici” del TSZ²⁷ il collettivo scenico si trovò così proiettato nella gestione dell'enorme, avveniristico edificio progettato da Vladimir Gel'frejch e Vladimir Ščuko, la cui sala principale poteva contenere 2.250 spettatori.

(cfr. IRSDT, III, p. 154). Su questo spettacolo torneremo in uno dei nostri prossimi *obrazy*, dedicato appunto a Lobanov.

²² IRSDT, I, p. 237.

²³ Mareckaja aveva esordito diciannovenne sullo schermo con Jakov Protazanov, pioniere della cinematografia russa del quale – come di Boris Barnet, Fëdor Ocep, Grigorij Rošal', Iosif Chejfic – rimase attrice prediletta.

²⁴ Allorché fu rilevato da Popov, che a quella scena avrebbe legato indissolubilmente il proprio nome per tutto il restante quarto di secolo della propria esistenza.

²⁵ Drama che Aleksandr Serafimovič aveva tratto dal proprio romanzo sulle vicissitudini della colonna Tamanskaja.

²⁶ Cfr. IRSDT, I, p. 219-220.

²⁷ Secondo Ekaterina Judina, curatrice della voce *Zavadskij, Jurij Aleksandrovič* nella risorsa on-line *Enciklopedija Krugosvet*

(http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/zavadski_yuri_aleksandrovich.html), il trasferimento del collettivo «fu sostenuto da tutti poiché il teatro aveva continui problemi di sede», trovandosi perlopiù costretto a lavorare nella «piccola sala di un seminterrato sulla Sretenka».

La recente esperienza a capo del CTKA fu allora cruciale per Zavadskij, che potendo e dovendo proiettarsi nella dimensione di un vero e proprio teatro di repertorio (peraltro concepito come modello futuribile per l'estensione degli *standard* impiegati nelle due capitali ai centri maggiori della provincia) in quattro stagioni riprese o licenziò più di duecento produzioni!²⁸ Emblematicamente inaugurato da un'edizione di *Ljubov' Jarovaja* (L. J.), il dramma di Konstantin Trenëv che circa un decennio prima aveva dato il via al genere eroico-rivoluzionario, il *tour de force*²⁹ culminò trionfalmente nel 1940 con una *Locandiera* ove, al fianco del Ripafratta di Mordvinov, Mareckaja creò la migliore Mirandolina russa di sempre,³⁰ contribuendo a offuscare la fama delle edizioni goldoniane di Stanislavskij. Circostanza, quest'ultima, sancita poche settimane dopo, allorché Zavadskij scelse quello spettacolo per celebrare il proprio ritorno a Mosca come primo regista del Teatr im. Mossoveta (Teatro del Soviet di Mosca, TeMos), dove portò con sé gli esponenti di punta della compagnia del TIG, già formati al TSZ.

Al TeMos (e al GITIS, dove parallelamente cominciò a tenere propri corsi, promossi nel 1947 a cattedra nominale) Zavadskij avrebbe trascorso il resto della propria vicenda artistica, rafforzandone l'indole di scena post-vachtangoviana dopo la gestione triennale (1936-1938)³¹ di quel teatro affidata a maestri di formazione direttamente stanislavskijana o michailčechoviana come Ivan Bersenev, Serafima Birman e Sof'ja Giacintova, tutti già animatori di Primo e Secondo Studio del MCHT/MCHAT, nonché alla testa del liquidato MCHAT-2.

Dopo l'ostrovskijano *Bespridannica* (Senza dote, 1940) occasionalmente allestito al Teatr Revoljucii (Teatro della Rivoluzione, TR), ove Zavadskij ebbe modo di dirigere l'eccezionale terzetto composto da Astangov, Marija Babanova e Sergej Martinson,³² nel periodo pre-bellico e bellico, allorché per un tratto il TeMos fu sfollato ad Alma-Ata, lo spettacolo goldoniano (peraltro mai uscito di cartellone Zavadskij vivente) costituì l'ossatura di altri allestimenti di grande successo, sovente dedicati a *pièce* impregnate dall'effimero gusto dell'epoca, ove il bisogno di gioiose evasioni si combinava più o meno organicamente al desiderio di reagire alla catastrofe e alla possente onda di patriottismo destata, oltre ogni retorica ufficiale, dall'occupazione nazifascista.

Così, nel *vaudeville* eroico-umoristico di Aleksandr Gladkov *Davnym-davno* (C'era una volta), dedicato alla impresa della «ragazza-ussaro» Nadežda Durova durante la campagna antinapoleonica del 1812, Mareckaja avrebbe affiancato la sua interpretazione a quella di altre stelle come Babanova, Ljubov' Dobržanskaja e Elena Junger, dirette in quel ruolo da Nikolaj Akimov al Leningradskij teatr komedii (Teatro della Commedia di

²⁸ Cfr. Ekaterina Judina, *Zavadskij, Jurij Aleksandrovič*, voce cit.

²⁹ Tra gli allestimenti zavadskijani per il TIG più citati dalla storiografia teatrale russa si contano *Otello*, *La bisbetica domata*, *I masnadieri*, e un *Gore ot uma* dove lo stesso regista, dopo la ripresa del MCHAT, tornò a impersonare Čackij, e soprattutto le *pièce* di Gor'kij che, dopo il ritorno in patria dell'autore e la sua consacrazione a icona vivente del neonato realismo socialista, erano divenute attributo imprescindibile dei repertori sovietici. Tuttavia, con scelta anticonformistica, Zavadskij (che solo nel 1944 si sarebbe iscritto al PCUS) privilegiò il retaggio pre-ottobresco dell'autore, allestendo *Vragi* (I nemici) e, soprattutto, un *Meščane* (Piccolo-borghesi) che in prospettiva storica sarebbe stato considerato uno snodo cruciale per i grandi allestimenti gor'kijani dell'epoca del disgelo, primo fra tutti lo straordinario *Meščane* dato nel 1966 all'Akademičeskij Bol'šoj teatr im. Gor'kogo (Grande Teatro Drammatico Accademico Gor'kij, ABDT) da Georgij Tovstonogov.

³⁰ Cfr. ISDT, IV, p. 171.

³¹ Allora denominato Teatr im. MOSPS, sigla stante a designare il Soviet dei sindacati della regione moscovita.

³² Cfr. ISDT, IV, p. 211-212.

Leningrado, LTK) nella Leningrado assediata, da Lobanov al TR e da Popov al CTKA nelle rispettive sedi di sfollamento.³³

In precedenza, sulla scorta dell'enorme successo popolare che nel 1939 aveva premiato *Tanja*, dramma sentimental-intimistico di Aleksej Arbutov allestito da Lobanov al TR, Zavadskij aveva firmato *Mašen'ka* (1941), dove Aleksandr Afinogenov innestò quel plesso tematico nel contesto a lui caro del «dramma con soffitto»,³⁴ mostrando la convivenza forzata tra uno studioso avvezzo a un riservato isolamento e l'eponima nipotina quindicenne. Mareckaja e Evsej Ljubimov-Lanskoj³⁵ garantirono allo spettacolo una cospicua e robusta tenuta.³⁶

Dopo aver proseguito il suo ciclo goldoniano con *Un curioso accidente* (1942), largamente giocato sugli stilemi "turandottiani" dell'improvvisazione ludica,³⁷ Zavadskij curò la migliore versione di *Našestvie* (L'invasione, 1943), *instant-play* di Leonid Leonov sulla vita quotidiana di una cittadina russa occupata, vista tramite le contraddittorie vicende di un suo nucleo familiare³⁸. Decisiva per l'«impronta di grottesco tragico» che caratterizzò la recitazione dell'*ensemble* fu la partecipazione congiunta allo spettacolo di Astangov, aggregato alla compagnia del TeMos durante lo sfollamento, e Vasilij Vanin, suo corifeo sin dagli albori e già prima «maschera popolare» del teatro neo-sovietico.³⁹ Parimenti memorabile fu la coppia formata da Mordvinov e Boris Olenin (quest'ultimo considerato da molti il miglior Jago russo del secolo) nell'*Otello* del 1944, letto da Zavadskij con particolare incisività psicologica e razionalistica.⁴⁰

Alla fine della guerra il TeMos di Zavadskij poteva così contare su uno dei migliori *ensemble* del Paese, ove ai veterani del SZ/TSZ (Abdulov, Mareckaja, Mordvinov, Pljatt), poi forgiati dai ritmi produttivi del TIG, si affiancavano il carisma di Vanin e la robusta esperienza di Olenin.

Così, in *Vstreča v temnote* (Incontro nell'oscurità, 1945) di Fëdor Knorre, lavoro incentrato sulla figura della maestra di una cittadina occupata dai nazisti che si dedica nottetempo all'assistenza dei partigiani feriti, il compito di elaborare *obrazy* consone al principio anti-romantico dell'«eroico per entro l'ordinario» fu affidato al talento di Abdulov e, soprattutto, Mareckaja, le cui interpretazioni furono ritenute affini a quelle dei coevi capolavori del neorealismo cinematografico italiano⁴¹. In *Russkij vopros* (La questione russa, 1946) di Konstantin Simonov, *pièce* aurorale dell'incipiente guerra fredda, toccò

³³ Cfr. ISDT, V, pp. 56, 58, 64.

³⁴ Adottata nei tardi anni Venti proprio per definire la drammaturgia dell'esordiente Afinogenov, l'etichetta era invalsa a definire le *pièce* ambientate in contesti domestico-esistenziali come distinte dai «drammi senza soffitto» (specialmente quelli di Nikolaj Pogodin), ove si rappresentavano vicende dei luoghi della produzione o della rieducazione.

³⁵ Già direttore del TeMos (originariamente denominato Teatr im. MGSPS, sigla stante a designare il Soviet delle associazioni professionali del governatorato di Mosca), Ljubimov-Lanskoj aveva condotto per primo il giovane teatro all'attenzione generale dirigendovi nel 1925 *Štorm* (Tempesta), originale *pièce* in cui il pubblicitista e funzionario di partito Vladimir Bill'-Belocerkovskij aveva saputo forgiare un modello aurorale di dramma eroico-rivoluzionario.

³⁶ Cfr. ISDT, IV, pp. 89-92.

³⁷ Cfr. ISDT, V, p. 77.

³⁸ Con *Front* di Aleksandr Kornejčuk e *Russkie ljudi* di Konstantin Simonov, la *pièce* di Leonov formò un trittico sulle contemporanee vicende belliche che non uscì mai dai cartelloni dei teatri di tutta l'URSS dai primi mesi della guerra sino al 9 maggio 1945, giorno della vittoria.

³⁹ IRSDT, I, p. 305.

⁴⁰ Cfr. ISDT, V, p. 74.

⁴¹ Ivi, pp. 57-58.

alle qualità di «attore-intellettuale» di Pljatt incarnare la vicenda del protagonista Smit, un giornalista americano che viene licenziato e lasciato dalla moglie per non aver saputo scrivere un *reportage* sufficientemente denigratorio sull'URSS.⁴² In *Brandenburgskie vorota* (La porta di Brandeburgo, 1946), *pièce* psicologica di Michail Svetlov ambientata durante i giorni recentissimi della presa di Berlino, Zavadskij sperimentò un tipo di spettacolo al contempo *engagé* e brillante, caratterizzato da una «forma morbida e cantabile, trasparente e pura», ove a Olenin e Vsevolod Sanaev era affidato il compito d'incarnare le personalità contrapposte dei due generali protagonisti.⁴³

Come molti altri maestri, in quell'immediato scorcio post-bellico Zavadskij dovette dunque consacrare il proprio talento alla sempre più asfittica drammaturgia patria contemporanea, con le sole eccezioni di un *Gabbiano* (1945) ricordato per l'inusuale «complesione tragica» conferita a Maša da Mareckaja,⁴⁴ e di *Gospođa ministarka* (La signora ministro), popolare commedia del serbo Branislav Nušić, che fornì a Zavadskij l'occasione per tornare alle atmosfere del TSZ, e fu pertanto risolta tramite «procedimenti tipici di commedia popolare, farsa buffonesca e arti circensi», chiamati a esaltare la proverbiale «recitazione ludica» di Mareckaja.⁴⁵

Nel decennio successivo Zavadskij si dedicò soprattutto all'attività didattica: la direzione dello Studio aperto dal TeMos con la qualifica di Istituto Teatrale (corrispondente a una scuola secondaria superiore), dove già nel 1943 si era iscritto il diciottenne Anatolij Efros, e quella della propria cattedra presso la facoltà registica del GITIS, i cui corsi furono frequentati nell'anno accademico 1955-1956 da Jerzy Grotowski. Nel periodo più buio dell'«aconflittualità»⁴⁶ il maestro conobbe un prolungato periodo di stasi produttiva, e mirò piuttosto a gestire e rinnovare le distribuzioni degli allestimenti già in repertorio, firmando solo uno *Štorm* (Tempesta, 1951) privo di particolari motivi d'interesse se non quello di celebrare la *pièce* con cui oltre un quarto di secolo prima il teatro si era imposto all'attenzione generale del pubblico,⁴⁷ e un *Maskarad* (Un ballo in maschera, 1952) ove il classico di Lermontov era sottoposto a un trattamento prudentemente convenzionalista.⁴⁸

È difficile dissentire dal giudizio generale della storiografia critico-teatrale russa e sovietica, secondo cui Zavadskij, diversamente da altri maestri coevi, non seppe cogliere con adeguato tempismo le opportunità del disgelo. Certo la sua firma manca dal nutrito gruppo di capolavori che, nel quinquennio che anticipò e seguì di un anno il

⁴² Cfr. IRSDT, II, pp. 24-25.

⁴³ Anna Obrazcova, *Teatr imeni Mossovet* [Il Teatro del Mossovet], Iskusstvo, Moskva 1959, p. 179; cfr. anche ISDT, V, p. 96.

⁴⁴ Cfr. Vitalij Vul'f, *Planeta Ve Pe. K stoletiju ljubimejšej aktrisy mnogich pokolenij* [Pianeta Vu Pi. Per il centenario dell'attrice prediletta da molte generazioni], in «Rossijskaja gazeta», 31 luglio 2006.

⁴⁵ ISDT, V, 151; cfr. anche IRSDT, II, p. 32.

⁴⁶ «Principio» ideologico proposto alla fine degli anni Quaranta, e ufficialmente sconfessato dalla «Pravda» il 7 aprile 1952, in base al quale «si supponeva che in una *pièce* sovietica il conflitto potesse sussistere soltanto fra personaggi buoni e altri migliori» (Anatolij Smeljanskij, *Predlagaemye obščojatel'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).

⁴⁷ Cfr. qui sopra, n. 35.

⁴⁸ ISDT, V, p. 156.

periodo storico cruciale che va dalla morte di Stalin al rapporto segreto del XX congresso del PCUS, formarono il «rinascimento scenico-drammatico» russo.⁴⁹

Ma se soluzioni altrettanto timide di quelle d'inizio decennio avrebbero contrassegnato *Le allegre comari di Windsor* (1957), nondimeno in *Dali neogljadnye* (Sterminate lontananze, 1957), agiografica *pièce* di Nikolaj Virta sulla vita quotidiana di un *kolchoz*, Zavadskij tornò a sperimentare introducendo una sostanziale e innovativa variante dell'ormai classico procedimento epicizzante del «conduttore», di ascendenza nemirovičiana:⁵⁰ qui infatti la figura dell'Autore, affidata a Pljatt, non era chiamata a intessere fili diegetici nella struttura studiatamente frammentaria della vicenda, né solo a commentarne i punti salienti, ma aveva soprattutto la funzione di interrompere l'azione per suscitare commenti del pubblico, o essere viceversa inaspettatamente chiamato in causa da un anonimo *kolchoznik* interpretato da Boris Novikov, che ottenne in questo spettacolo la propria affermazione definitiva.⁵¹ Ulteriore funzione, per così dire, lirico-estranante aveva l'apparato scenografico-luministico predisposto da Aleksandr Vasil'ev (con Anatolij Bosulaev tra i massimi allievi di Vadim Ryndin e Nisson Šifrin), incentrato su rapide alternanze cromatiche e sugli splendidi paesaggi russi proiettati in diapositive sul fondale neutro.⁵²

L'illuminotecnica (stavolta naturale) di Vasil'ev fu ancora tra le attrattive principali di *Bitva v puti* (Una battaglia in corso, 1959), dramma proto-produzionista⁵³ di Galina Nikolaeva e Stanislav Radzinskij (padre del più noto Edvard), che Zavadskij trattò in modo agile ma decisamente più tradizionale. Qui accanto a Novikov si misero in luce Michail Pogoržel'skij e l'esordiente Valentina Talyzina.

Inaugurati da allestimenti meno acclamati come *Letom nebo vysokoe* (D'estate il cielo è alto, 1960) di Virta, il čechoviano *Lešij* (1960)⁵⁴ e *Antej* (Anteo, 1961) di Nikolaj Zarudnyj, gli anni Sessanta portarono di nuovo alla ribalta l'arte registica di Zavadskij. Traendo dal proprio celebrato romanzo *Sovest'* (Coscienza) un omonimo adattamento scenico Dora Pavlova aveva di fatto inaugurato il nuovo genere produzionista, una sorta di aggiornamento del «dramma senza soffitto» volto a rappresentare in modo problematico i conflitti e la maturazione della personalità in ambienti di lavoro più

⁴⁹ L'elenco, convenzionale ma consolidato da una letteratura teatrologica contrassegnata da continuità generazionale e diversità d'indirizzi critici, comprende le due versioni del classico satirico di Michail Saltykov-Ščedrin *Teni* (Ombre) allestito da Akimov (1952) al Teatr im. Lensovet (Teatro del Soviet di Leningrado, TIL) e Aleksej Dikij (1953) al Dramatičeskij teatr im. Puškina di Mosca (Teatro Drammatico Puškin, DTP); la trilogia majakovskijana (*Banja* [Il bagno], *Klop*, [La cimice], *Misterija-Buff* [Mistero-bouffe]) realizzata fra il 1953 e il 1957 al Moskovskij Akademičeskij teatr satiry (Teatro Accademico Moscovita della Satira, MATS) da Valentin Pluček, talora affiancato da Nikolaj Petrov e Sergej Jutkevič; l'ostrovskijano *Groza* (L'uragano, 1953) e *Amleto* (1954) firmati da Ochlopkov per il Moskovskij teatr im. Majakovskogo (Teatro Majakovskij di Mosca, MTM); il čechoviano *Ivanov* (1954) che Marija Knebel' dette al DTP; il *Vlast' t'my* (La potenza delle tenebre, 1956) di Lev Tolstoj che Boris Ravenskich produsse per il moscovita Malyj teatr (Piccolo Teatro), scena decana di Russia; infine, i primi vertici assoluti offerti dal magistero registico di Georgij Tovstonogov al pubblico leningradese: la *Optimističeskaja tragedija* (1955) diretta al Gosudarstvennyj Akademičeskij teatr Dramy im. Puškina (Teatro Accademico del Dramma Puškin, GosDrama) e l'adattamento scenico di *L'idiota* (1957) presentato al Bol'šoj teatr im. Gor'kogo (Grande Teatro Drammatico Gor'kij, BDT).

⁵⁰ Nemirovič-Dančenko aveva introdotto questa tipologia di «personaggio scenico extratestuale» già nell'adattamento scenico di *I fratelli Karamazov* presentato al MCHT nel 1910.

⁵¹ ISDT, VI, pp. 80-83.

⁵² IRSDT, II, p. 54.

⁵³ Per una definizione del genere «produzionista», si veda poco oltre nel testo.

⁵⁴ Nello stesso 1960 Zavadskij diresse a Broadway un'edizione di *Il giardino dei ciliegi*.

attuali e urbani (uffici, istituzioni amministrative e scientifiche), intrecciandoli al contempo con le tematiche interpersonali ed esistenziali tradizionalmente peculiari del «dramma con soffitto». Tra gli innumerevoli allestimenti di *Sovest'*, quello di Zavadskij al TeMos (1963) fu ritenuto di gran lunga il migliore in virtù della sua capacità di trasformare «la sequenza ininterrotta di riunioni prevista dal testo» in un autentico dramma di formazione del protagonista, cui Gennadij Nekrasov conferì un dinamismo psicologico univoco ma efficace, entro *mizansceny* ricondotte a soluzioni neutralmente neo-naturaliste e talora addirittura proto-minimaliste.⁵⁵

Nel 1964 (anno in cui il TeMos venne elevato al rango accademico) Zavadskij affidò a Pljatt il compito d'incarnare lo spietato *pathos* razionalista del protagonista di *Caesar and Cleopatra* di Shaw, e a Mordvinov quello di dar corpo post-romantico all'ardore «raffinato e crudele» dell'Arbenin di una seconda, ben più riuscita edizione scenica di *Maskarad*.⁵⁶ Spingendosi sulle antiche orme dell'*Erik XIV* vachtangoviano, il regista introdusse nel dramma di Lermontov la figura «quasi hoffmanniana» del Direttore d'Orchestra, «persona ossessa e inesorabile dalla criniera canuta» che dal suo podio di caligine violacea concertava tanto l'accompagnamento musicale (culminante nel valzer appositamente composto da Aram Chačaturjan) che l'accadimento scenico stesso, «quasi reggendo le sorti dei personaggi».

Tutto il sembiante dello spettacolo era solennemente lugubre. Le scenografie di Boris Volkov, imbacuccate di foschia, illuminate dal balenio dei lampadari e dei candelabri di gala, parevano come dissolversi nello spazio. Gli *obrazy* erano risolti in modo parco, trattenuto e polisemantico.⁵⁷

In quel contesto Zavadskij sostituì la «salvifica» follia finale di Arbenin con una lunga pausa, durante la quale Mordvinov era viceversa colto da una «crudele lucidità» che strappava al suo *obraz* tutta la sua «regale alterigia», lasciando in scena un «uomo spossato e sconfitto, consapevole del proprio sbaglio atroce».⁵⁸

A un'ulteriore riedizione scenica Zavadskij affidò nel 1967 la celebrazione del cinquantenario dell'Ottobre: nel nuovo *Štorm*, con palese citazione di *Principessa Turandot*, *troupe* e regista si presentavano al pubblico senza costumi, a sipario aperto sulla scena sgombra, collegata alla platea da un'ampia gradinata sopra la buca d'orchestra. Zavadskij iniziava a leggere un saluto commemorativo e, mano a mano che procedeva, impercettibilmente gli attori si distribuivano piccoli reperti-segnacolo della storica edizione realizzata su quella scena nel 1925 da Ljubimov-Lanskoj (un cappello, una coccarda, un fazzoletto), per dar luogo senza soluzione di continuità a una sequenza-concerto di brani della *pièce* connessi da versi composti per l'occasione da Robert Roždestvenskij.⁵⁹

Nel 1969 Zavadskij realizzò *Peterburgskie snovidenija* (Sogni Pietroburghesi), composizione prosastica tratta da *Delitto e castigo* di Dostoevskij e destinata a consacrare le autonome virtù di una nuova generazione di attori del TeMos. Letto come percorso di una reciproca comprensione tragica resa possibile dall'energia lirico-sacrificale della

⁵⁵ ISDT, VI, pp. 107-108.

⁵⁶ IRSDT, II, p. 135.

⁵⁷ Pavel Markov, *O teatre* [Sul teatro], 4 voll., Iskusstvo, Moskva 1974-1977; vol. IV (*Dnevnik teatral'nogo kritika 1930-1976* [Diario di un critico teatrale 1930-1976]), p. 498.

⁵⁸ IRSDT, II, p. 118.

⁵⁹ ISDT, VI, pp. 180-181.

Sonja di Ilja Savvina, fra il Raskol'nikov di Gennadij Bortnikov (neo-laureato al GITIS con Zavadskij) e il giudice istruttore Porfirij di Leonid Markov, lo spettacolo si svolgeva interamente entro una riproduzione fotocromatica (opera di Vasil'ev) del cortile interno della casa pietroburghese ove ebbe luogo il «delitto» che aveva ispirato Dostoevskij, «ora perso nella caligine, ora pozzo oscuro e profondo che s'illumina vividamente e insoffribilmente nelle sue singole parti». ⁶⁰ A palinodia della catarsi morale conclusiva del romanzo, nel finale le fotocromie si dissolvevano dalle quinte ove, tra gemiti e nembi di fumo, erano avvicendate da proiezioni di esplosioni nucleari in rapido, angoscioso montaggio. ⁶¹

Fu quello l'ultimo spettacolo firmato dal regista. Negli otto anni che gli restavano da vivere, Zavadskij affiancò alla direzione del TeMos l'attività saggistico-teorica, ⁶² dedicandosi con rinnovata intensità alla didattica presso il GITIS. Tra i suoi laureati di quell'ultimo tratto si contarono personalità tuttora alla guida di importanti istituzioni scenico-drammatiche come Michail Levitin ⁶³ e Aleksej Borodin. ⁶⁴ Jurij Aleksandrovič Zavadskij si spense il 5 aprile 1977.

⁶⁰ P. Markov, *O teatre* [Sul teatro], op. cit, pp. 490-491.

⁶¹ IRSDT, II, pp. 123-124.

⁶² Raccolta in: Jurij Zavadskij, *Učiteli i učeniiki* [Maestri e allievi], Iskusstvo, Moskva 1975; e Jurij Zavadskij, *Roždenie spektaklja (Po materialam tvorčeskoj laboratorii)* [Nascita di uno spettacolo (In base a materiali di laboratorio creativo)], Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1975.

⁶³ Dal 1987 primo regista e dal 1990 direttore artistico del Moskovskij teatr «Ermitaž» (Teatro Ermitaž di Mosca).

⁶⁴ Dal 1980 primo regista e dal 1992 direttore artistico del Central'nyj detskij teatr (Teatro Centrale per l'Infanzia, CDT), ridenominato nello stesso anno Rossijskij akademičeskij moloděžnyj teatr (Teatro Accademico Russo per la Gioventù, RAMT).