

Béatrice Picon-Vallin

TEATRO POLITICO, TEATRO POETICO

*Più che una serata a teatro, come nel nostro caso
ogni rappresentazione è qui una serata nella loro vita
e una serata nella loro storia¹.*

Peter Sellars

Non c'è teatro senza scandalo.

Nikolai Erdman

Dal 1992 il Teatro Taganka di Mosca non esiste più che a metà, diviso da liti interne e fratricide fra due compagnie nemiche che coabitano difficilmente e nello stesso edificio². Una delle due, diretta dal suo capo storico, Iouri Petrovitch Ljubimov continua a portare il nome di *Teatro della Taganka* e a rappresentare gli spettacoli che negli anni Sessanta e Settanta hanno profondamente segnato e nutrito la vita del pubblico sovietico, presentandone anche di nuovi.

Dopo essersi cimentata a lungo in una lotta dura ed estenuante contro il potere repressivo, una volta ritrovata la libertà, la compagnia ha iniziato a smembrarsi, esprimendo con la scissione il peso del suo passato ricco ma difficile, lo stato di caos, la violenza, le inquietudini e i nuovi dissensi della società russa. La storia della Taganka abbraccia e riflette punto per punto quella dell'URSS dopo il disgelo e dopo la perestroika.

Tra il 1964 e il 1982, il Teatro della Taganka diretto da Ljubimov è stato uno dei «bastioni» della vita culturale moscovita, una scena in presa diretta sul suo tempo, un teatro-leggenda ancor prima di aver avuto il tempo di passare alla storia. In questa sala di quasi 500 posti, il gruppo aveva tessuto con una larga cerchia di spettatori una forte relazione emotiva e intellettuale che non ricopriva nessuna unità sentimentale ma che era tuttavia d'ordine *pubblico*. Scivolata con Ljubimov nell'apertura che si richiudeva alla fine del disgelo, la Taganka fu caricata – e per lungo tempo – di tutto il potenziale creativo di questo periodo.

¹ *Ljubimov and the End of an Era: An Interview with Peter Sellars*, in *Theater*, vol. XVI, n. 2, New Haven, Yale School of Drama, Spring 1985, p. 8.

² Per uno studio approfondito del Teatro Taganka cfr.: *Ljubimov. La Taganka, Les voies de la création théâtrale*, études réunies et présentées par B. Picon-Vallin, vol. 20, Paris, CNRS Editions, 1997, da cui l'autrice ha tratto in parte il testo che qui presentiamo.

Nella posizione in cui si colloca, fin dall'inizio, contro l'estetica dominante e in cui, attraverso la propria lettura dell'*Anima buona di Sezuan* di Brecht – vero cavallo di Troia che permette di ritornare alle fonti occulte delle avanguardie sovietiche degli anni Venti – il Teatro della Taganka presenta principi di recitazione esteriorizzata e di messinscena metafisica e affronta con la direzione di Ljubimov la rigidità e l'assurdità del sistema totalitario poststaliniano: diventa politico senza porsi immediatamente sul terreno politico. La successione dei suoi spettacoli si avvicina ad un duello che si misura sempre con l'esistenza, come con *Il vivo*, adattato da un racconto di B. Maev, glorioso spettacolo, messo in scena nel 1968 e costantemente proibito, proibito tutti gli anni, e che vedrà la sua prima ventuno anni dopo – fatto unico nella storia del teatro. Dalla sua origine la Taganka si presenta nel contesto sovietico come un «teatro scandalo» che non cessa di battersi contro gli organi politici e culturali e che senza l'aiuto della stampa ma con l'appoggio solo di mormorii passati di bocca in bocca, occupa per circa vent'anni il centro ufficioso della vita teatrale, non solamente quello della capitale ma anche dell'URSS intera, grazie alle numerose tournée che effettuerà.

Senza smarrirsi, Ljubimov che ha 47 anni quando diventa regista³, sa pilotare la sua compagnia in una zona a rischio dove si iscrive tutta la sua storia, fatta di resistenze alle paure e ai diktat dei funzionari del ministero e del partito. Con i tagli e le cuciture imposti dalla censura, con le sue cicatrici, ogni spettacolo è marchiato a fuoco da un lato da questo processo di mutilazioni e dall'altro dalla volontà di far arretrare i limiti dell'«autorizzazione». Dunque al contenuto particolare di ogni spettacolo si aggiunge sempre per il pubblico, estremamente attento a dare ascolto, l'avventura drammatica della sua creazione, dove si avverte il terribile gioco con i paradossi del sistema sovietico. Frank Castorf, regista tedesco in un altro paese dell'Est, la RDT⁴, sottolinea bene che «allora il teatro aveva uno statuto

³ Nato nel 1917 a Jaroslavl, Ljubimov ha avuto una bella carriera d'attore di teatro e di cinema prima di passare nel 1959 alla pedagogia e poi, nel 1964, alla regia. Dopo aver frequentato la scuola del teatro Vachtangov sotto l'insegnamento del grande attore Scukin, Ljubimov interpreta molti ruoli sia nel Teatro Vachtangov che nel cinema con discreto successo. Nel 1963, con gli allievi della scuola Vachtangov, chiamata ora Scukin in onore dell'attore nel frattempo scomparso, Ljubimov mette in scena *L'anima buona di Sezuan* di Brecht con grande impatto sul pubblico. Quando nel 1964 è chiamato a dirigere il Teatro della Taganka, Ljubimov riprende il dramma di Brecht con gli allievi che formano così la nuova compagnia del teatro.

⁴ La Repubblica Democratica Tedesca unificatasi alla Repubblica Federale Tedesca nel 1990 (n.d.t.).

a parte. Era la sola disciplina dove non si poteva giocare d'astuzia con il regime»⁵.

Giocare d'astuzia, camminare «sul filo». Dal 1964 al 1984 – data dell'esilio di Ljubimov dopo la crisi violenta che lo contrappose dal 1982 al 1984 al teatro e che si concluse con la sua tripla destituzione, dal suo posto di direttore del teatro, dalla sua nazionalità, dalla sua appartenenza al Partito Comunista – la Taganka ha sempre fatto pie-none tutte le sere, immagine storica di un teatro necessario come il pane, dal momento che il suo pubblico poteva passare notti intere a fare la fila nella speranza di ottenere un biglietto: «Taganskaia...», ho ancora nelle orecchie la richiesta supplichevole di un biglietto all'uscita dalla stazione del metro. I suoi spettacoli non erano solamente avvenimenti culturali ma date nella vita politica e sociale del paese, e le sue rappresentazioni erano scadenze nella vita individuale di ogni spettatore.

Certamente occorre collocare i fatti nel loro contesto. Da una parte il teatro aveva allora poca concorrenza – non c'era infatti da aspettarsi niente da una televisione noiosa e totalmente controllata – d'altra parte, la resistenza al totalitarismo non era spoglia di ambiguità. Posta per le sue convinzioni politiche o artistiche nel collimatore del potere, il gruppo della Taganka non ne poteva uscire che conoscendo bene i suoi ingranaggi per averli visti funzionare da vicino. Occorreva avere appoggi la cui caduta però avrebbe significato anche la propria brutale condanna. Occorreva sapersi servire delle proprie forze ma anche delle debolezze del sistema, dei conflitti interni. Occorreva sapere che si poteva resistere, saper organizzare questa resistenza nel modo di lavorare. E avere una grande riserva di energia, cosa che d'altra parte già esige ogni attività di messinscena. Ljubimov sapeva fare tutto questo e possedeva senza dubbio il doppio dell'energia necessaria al lavoro scenico.

Dal canto suo, il potere si difendeva neutralizzando la forza di deflagrazione del teatro collocandolo poco a poco in una situazione di dissidente «autorizzato» e che poteva anche essere «sedotto»: come quando, nel 1971, la forza emotiva dello spettacolo *Ma le albe qui sono calme*⁶ mise d'accordo Ljubimov e il municipio di Mosca che decise di dotare la compagnia di una seconda sala più grande e

⁵ In *Le Monde*, Paris 14 octobre 1995, p. 26.

⁶ Adattamento di Ljubimov et Glagoline di un testo in prosa di Boris Vassiliev.

confortevole. Ljubimov si batté allora perché non lo si edificasse sulle rovine della sala precedente, un luogo simbolico e pieno di calore. Vinse la causa ma ovviamente tutta la faccenda si trascinò per anni e la sala grande, vicino a quella più piccola, non si aprì che all'inizio del decennio seguente. Complessità dei rapporti, delle strategie, chiarezza della posta in gioco.

Polmone della capitale e dell'immenso paese, la Taganka era controllata dal potere. Ma nel campo di forza del suo palcoscenico nudo e nel contatto stabilito tra scena e sala da particolari modi di essere presenti degli attori, tutto sembrava parlare – ogni immagine, ogni gesto, ogni oggetto e perfino il silenzio – per dire ad alta voce quello che al di là della «zona tagankiana» non si diceva che nello spazio privato delle cucine moscovite. La minaccia del divieto «riscaldava» la sala, vi infondeva i sentimenti della comunità, dotando lo spettacolo di un'energia propria la cui circolazione poteva però diluirsi o bloccarsi durante le tournée fuori dell'URSS, nei «paesi capitalisti», dove i codici e i valori erano differenti. Il calore della ricezione a Mosca o nelle altre città dell'URSS poteva talvolta eccedere il valore intrinseco dello spettacolo. E qui sta forse la peculiarità del teatro che non esiste mai se non nel suo tempo ridotto e infinitamente ricco dello scambio, nel modo in cui uno spettacolo è «celebrato» da un pubblico che sostiene gli attori, rinforza i significati attraverso la qualità del suo ascolto e delle sue reazioni, nell'anonimato collettivo che sembra proteggere possibili rappresaglie da parte del potere.

Altri registi – Georgui Tovstonogov, Oleg Efremov, Anatoli Efros, Piotr Fomenko – lavorarono negli spazi che riuscirono con diversi mezzi a conquistarsi e a conservare, o nei luoghi dove si spostavano, sopravvivendo così all'inseguimento della censura. Ljubimov non era dunque solo nel paesaggio teatrale. E nel teatro-nave di cui era capitano non si trattava solamente d'un uomo – il regista, di un gruppo – un gruppo stabile, di un'arte o di un luogo teatrale dove quest'arte principalmente si esercitava (perché gli attori erano anche invitati nelle fabbriche della periferia per darvi spettacoli, in tournée di provincia o ciascuno separatamente, a Mosca, per concerti di poesia o di canzoni). Si trattava anche di un pubblico a cui gli spettacoli erano precisamente destinati, con il quale erano concepiti. La grande opera di Ljubimov si situa precisamente negli anni Sessanta e Settanta, nel cuore di Mosca e dell'URSS, una città e un paese che aveva perduto la memoria, dove la pratica dell'essere cittadino si era estremamente rarefatta. «In quale stato saremmo usciti dal periodo di stagnazione, se non ci fosse stata la Taganka» scriveva nel 1989 il critico teatrale Boris Zingerman. Andare alla Ta-

ganka era come compiere un atto civile. Era anche un momento di vita più intenso, perché più cosciente e più gioioso – né fuga, né sogno – di quello che aveva corso fuori le mura del teatro.

Antoine Vitez sottolineò che la Taganka assumeva un ruolo di «coscienza politica e morale della società»⁷. Questo era possibile attraverso un repertorio costruito a predominanza nazionale e che radunava grandi testi di teatro, ma soprattutto di prosa e di poesia russa o sovietica, adattati e montati insieme: così la Taganka si indirizzava al suo pubblico, gli poneva questioni cruciali, dialogava con lui. La Taganka era un teatro di repertorio nel senso il più largo e più forte del termine: un luogo dove si poteva vedere e rivedere negli spettacoli quello che uno aveva amato, quello che lo aveva incuriosito, quello che non si era capito, quello che non si voleva approfondire; un luogo insomma dove lo spettacolo si evolveva nel tempo con gli attori che invecchiano o che cambiano con gli spettatori – *L'anima buona di Sezuan* è oggi ancora rappresentato in questo teatro con nuovi interpreti e nel 1989, ad alcune battute, scoppiavano sempre gli applausi tanto la rappresentazione continuava a riguardare gli spettatori – infine un luogo dove ogni nuova opera poteva dialogare, sera dopo sera, con quelle che l'avevano preceduta o che l'avrebbero seguita nella programmazione della settimana o dell'anno.

Nel 1963-64, il primo spettacolo di Ljubimov e della sua compagnia, *L'anima buona di Sezuan*, terminava con la convinzione del coro di giovani attori, appena usciti dalla classe diretta dal regista all'Istituto Scukin di Mosca, appropriandosi insieme del monologo dell'Attore dell'epilogo brechtiano:

Caro pubblico, cerca il finale.
È necessario che ce ne sia uno conveniente.
È necessario, necessario.

L'ultima replica di *Boris Godunov* di Puskin messo in scena e proibito nel 1982, che non rivedrà la luce prima del 1989, è un appello alla sala: «Perché tacete?». Ljubimov lo faceva dire davanti ad una sala illuminata a giorno.

Vedendo così la trasformazione dell'uomo e del mondo in un dato tempo, quello dell'epoca brezneviana, la Taganka tentava di aprire la scena sulla vita e sulle azioni proprie a modificarla. Faceva atto di resi-

⁷ A. Vitez, *Un art de la provocation* (entretien avec M. Dondey, 1984) in *Ljubimov. La Taganka, Les voies de la création théâtrale*, cit. p. 400.

stenza e offriva nello stesso tempo l'arena del palcoscenico all'analisi dei rapporti di potere, uno dei grandi temi degli anni Sessanta, che stava a cuore alla generazione di coloro che, come Ljubimov, erano entrati nel Partito Comunista nel 1953, dopo aver vissuto la vicinanza e la solidarietà della guerra e che pensavano di poter migliorare le cose dall'interno⁸. Ma quando si considera l'insieme della sua storia, si scopre anche un altro tipo di ricorrenza, sia nel repertorio che nelle situazioni sceniche. La Taganka infatti cercava ostinatamente anche un faccia a faccia con i grandi artisti russi scomparsi, attraverso rituali della memoria – creazione di ritratti, minuti di silenzio, l'avvampare della fiamma dei ricordi – che prendevano posto sul palcoscenico o nelle scale del teatro. La Taganka privilegiava il tema della morte e delle sparizioni a quello della guerra ai crimini di massa, passando per la morte del Poeta – dedicando grandi spettacoli a Puskin, a Majakovskij o a Vladimir Vyssotski, l'attore bardo che recitò *Amleto* e che si accompagnava con la chitarra, cantando le sue composizioni audaci sulla scena della Taganka nei montaggi spesso concepiti insieme.

Teatro politico, teatro della *polis* – luogo di raccolta necessaria e festosa uno dei pochi dove si sentiva parlare delle «faccende» della città e del paese, e teatro poetico – dove l'opera dei poeti costituiva il nodo del repertorio, la Taganka articolava così il suo lavoro teatrale, la scelta delle opere, la recitazione dell'attore e la messinscena: su questo dialogo potente della vita e della morte, dell'azione e della memoria, in ugual modo perseguitate e rigettate dalle minacce del potere in atto, dalle forbici della censura e dalle menzogne delle lingue di legno.

Nel 1984, dopo la proibizione di tre spettacoli, Ljubimov lascia l'URSS. Diabolico, il potere pone allora alla testa della Taganka Anatoli Efros la cui estetica è agli antipodi della sua. Mentre Ljubimov, in esilio, mette in scena Dostoevskij, Puskin, *La Passione secondo San Matteo* di Bach, e altre opere, il repertorio della Taganka è svuotato e gli attori sono trattati brutalmente. Qualcuno lascia la compagnia, lo stesso Efros muore nel 1987, e nel marzo, uno degli attori della compagnia, Nikolai Goubenko accetta la direzione del teatro. Quando Ljubimov potrà tornare a Mosca, darà nel 1988 e nel 1989, due differenti prime – *Boris Godunov* e *Il vivo* – che abbiamo già citato. L'emozione e l'entusiasmo sono al massimo. Ma la Taganka parte in tournée e Ljubimov continua parallelamente a onorare i suoi ingaggi all'estero. Dopo l'intenso ritro-

⁸ Cfr. l'intervista con Ljubimov, M. Rostropovitch, G. Vichnevskaja, di Stefan Fischer, Losanna 30 dicembre 1983, inedito (Archivi B. Lehmann).

varsì – della compagnia con il suo capo e di un teatro con il suo pubblico rapito – si sviluppano dei disaccordi fra gli artisti fomentati dall'agitazione per le tournées, le assenze prolungate di Ljubimov, la paura per l'avvenire e la mancanza di una linea d'azione. Tadeusz Kantor diceva che era senza dubbio più facile prendere posizione nei confronti della cortina di ferro che nei confronti di quel «muro di gomma» che era diventato il potere dopo la perestrojka.

Il 30 ottobre 1992, la compagnia riunita – ma non tutti sono presenti – vota la spartizione del teatro e nell'aprile dell'anno seguente, Goubenko che è alla testa della metà della compagnia divisa e ribattezzata arbitrariamente *Confraternita degli attori della Taganka*, si vede attribuita dal Mossoviet di Mosca la sala grande, mentre la piccola resta a Ljubimov e a coloro che gli sono rimasti fedeli. La relazione fra i due uomini e i due gruppi si aggravano: processi e picchetti messi da Goubenko per difendere il suo territorio. Da parte sua Ljubimov chiude la sua Taganka e continua le sue messinscene e le sue peregrinazioni all'estero, prima di ritornare a Mosca. Riceverà onori e decorazioni: Premio di stato al Cremlino, Ordine del merito della patria nel 1997, ma il teatro resta inesorabilmente diviso, dilaniato, e perdura la frontiera che si è materializzata all'interno, la grave discordia, peraltro alimentata dalle intrighi fra le diverse fazioni politiche. Infaticabile, il regista, che ha festeggiato pubblicamente nel settembre del 2002 i suoi 85 anni, restaura i suoi antichi spettacoli, tentato dal ricreare una compagnia con alcuni attori che sono sempre restati con lui, malgrado la violenza dell'avventura degli anni novanta, qui descritta, e i giovani allievi che va formando all'Istituto Scukin. Ha appena finito di preparare un *Faust* di Goethe, opera che aveva progettato di mettere in scena nel 1981-82.

Così, a fianco della Taganka, simbolo di un magnifico passato collettivo, di un teatro necessario, che funzionava sotto Breznev come un braciere simbolico con il suo piccolo logo rosso e nero, si leva un destino, quello di un uomo che ha attraversato il secolo con la sua miracolosa ed energica presenza individuale. La storia di una compagnia è diventata quella di un artista. Se questo non toglie niente alla grandezza di quest'uomo, il teatro ha senza dubbio perduto un gruppo che in Russia, come diceva Mejerchol'd all'inizio del XX secolo, è stato «un'arte e nello stesso tempo qualcosa di più di un'arte».

(Traduzione di Nicola Savarese)