

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 33, 2021

RUBRICA "IL PARLAGGIO"

Dossier Jurij Petrovič Ljubimov Parte #1. Dove tutto ebbe inizio

Dossier Jurij Petrovič Ljubimov.

Part #1. Where it all began

MARCELLO GALLUCCI, ORNELLA CALVARESE

ABSTRACT

Il presente Dossier Ljubimov – Parte prima vuole essere il primo di una serie dedicata ad uno dei più eminenti artisti della seconda metà del XX secolo. Il regista russo (1917-2014), fondatore del mitico teatro "Na Taganke", indimenticabile isola di libertà degli anni '70 in URSS, ha al suo attivo più di cento regie, tra messe in scena di prosa, poesia e opere liriche che la critica italiana incomprensibilmente ha trascurato. Tanto più se si considera che prima e dopo l'esilio forzato nel 1983, egli lavorò a lungo nel nostro paese, mettendo in scena ben 4 opere al Teatro alla Scala e successivamente dirigendo il maggio fiorentino. Presentiamo qui il regista a partire da materiali raccolti durante conversazioni personali avute con lui negli ultimi 15 anni della sua lunga vita.

PAROLE CHIAVE: *Jurij Ljubimov, Teatro Taganka, Teatro russo, Teatro del secondo Novecento.*

This Dossier Ljubimov – Part One is intended to be the first in a series dedicated to one of the most eminent artists of the second half of the 20th century. The Russian director (1917-2014), founder of the legendary "Na Taganke" theatre, an unforgettable island of freedom in the USSR in the 1970s, has to his credit more than a hundred productions, including prose, poetry and opera that Italian critics have incomprehensibly overlooked. All the more so considering that before and after his forced exile in 1983, he worked in our country for a long time, staging no less than four operas at La Scala and later directing the Florentine May. Here we present the director from materials collected during personal conversations with him during the last 15 years of his long life.

PAROLE CHIAVE: *Jurij Lyubimov, Taganka Theatre, Russian Theatre, Theatre of the Second Twentieth Century.*

AUTORI

Marcello Gallucci insegna Storia dello Spettacolo presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Ideatore del seminario internazionale di studi L'Eresia del Teatro, dedicato a Ingemar Lindh e Jurij P. Ljubimov (1998-99), e stage di formazione e introduzione all'arte dell'attore, ha tenuto corsi, seminari e conferenze presso l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica di Roma, all'Institut del Teatre di Barcellona e all'Esad di Cordoba (Spagna). Ha curato l'edizione italiana dei Messaggi Rivoluzionari di Artaud (nuova ed. Jaca Book, 2021) e quella di Tre scritti sul teatro e l'arte dell'attore di S. Kierkegaard (Gangemi, 2010). m.gallucci@abaq.it

Ornella Calvarese è contrattista di Storia del Cinema all'Accademia di Belle Arti dell'Aquila, specializzata in storia del cinema russo degli anni '20 e '70, presso il VGIK (Scuola Superiore di Arte Cinematografica) di Mosca. Ha collaborato col Festival Cinema Giovane di Torino e il Festival del Cinema di Locarno. Autrice di monografia su Sergej Paradžanov (Lo spettatore incantato), ha lavorato sui manoscritti di Ejzenštejn per l'editore Marsilio (in Il movimento espressivo), sempre per Marsilio, ha curato le Memorie di Ejzenštejn. ornella.calvarese@univaq.it

Tra l'8 gennaio e l'8 febbraio 1999, a conclusione di un ciclo di seminari dedicati all'*Eresia del Teatro* (per ricordare il secolo aperto dalla creazione del Teatro d'Arte di Mosca, il cinquantenario della morte di Artaud, il centenario di Brecht e di Ejzenštejn) organizzato dalla Regione Abruzzo (Assessorato alla Promozione Culturale e dall'Associazione Culturale Teatroimmagine), Jurij Petrovič Ljubimov, il geniale regista russo fondatore, nell'aprile 1964, del teatro *Na Taganke*, universalmente considerato l'erede dei maestri del teatro degli anni '20, da Mejerchol'd a Vachtangov, da Annenkov a Radlov, da Evreinov a Foregger, la cui rivoluzionaria azione nel contesto russo si apre proprio con una clamorosa regia brechtiana, è stato ospite dell'Accademia di Belle Arti dell'Aquila per un *workshop* su *La messinscena del Revisore*. I dossier che seguiranno (di cui pubblichiamo la prima parte) mirano a rendere omaggio al grande regista ricostruendone in parte la carriera, suggerendo percorsi interpretativi del suo teatro, fornendo materiali utili e indicando tracce da seguire per giungere, si spera, a rendere un omaggio adeguato, seppur tardivo, ad uno dei più straordinari protagonisti del teatro del Novecento imperdonabilmente dimenticato dagli storici e critici italiani del teatro.



FIG. 1 Jurij P. Ljubimov (Archivio Ljubimov, per gentile concessione della vedova Katalin Ljubimova)

Dell'Italia amo la bellezza del paesaggio, l'architettura. Amo anche la vitalità degli italiani, la loro socievolezza, la loro capacità di godere della vita, conciliando questo con il lavoro. E l'orgoglio contagioso col quale ti mostrano le autorizzazioni, ottenute a fatica, per ricostruire o restaurare le proprie case distrutte dal tempo o dalle calamità naturali, com'è accaduto di recente all'Aquila. Il terremoto purtroppo non ha risparmiato nemmeno la torre dei Medici nel nostro Santo Stefano, di cui ormai non resta niente, ma che, sono sicuro, gli italiani sapranno far risorgere dalle proprie macerie.

JURIJ LJUBIMOV, *Intervista del 13 giugno 2009* (poco dopo il Terremoto dell'Aquila)

MARCELLO GALLUCCI
Correggere il tiro

Jurij Petrovič Ljubimov¹ non è solo un episodio eclatante del teatro del Novecento: è uno scandalo. Semplicemente non dovrebbe esserci, perché la sua stessa esistenza implica un livello di crisi dell'istituzione, che mal digerisce di essere obbligata ad un ripensamento radicale delle categorie e delle tassonomie use e statuite.

Ljubimov, invece, travalica, sconfinava, evade. Rompe il canone e rende impossibile la configurazione di una storiografia secondo i vettori consueti. Intendo con ciò che se il discorso classico esige che all'oggetto già definito come campo proprio del teatro debba essere sussunta l'esperienza particolare, questa o quella manifestazione individuale, Ljubimov – che riassume in sé il teatro del Novecento *in tutte le sue contraddizioni*, perché ne ha vissuto costantemente l'estremo per più di cinquant'anni – Ljubimov, dicevo, obbliga il pensiero a muoversi secondo i vettori di un'*inquietudine (en-quête)* nomade che si accompagna al suo peregrinare di spettacolo in spettacolo, di testo in testo, di terra in terra.

Ljubimov è il teatro; ne deriva che la storia del teatro, che fatica a contenere gli estremi di quell'avventura esclusiva e personale, si trovi condannata a denunciare la sua impossibilità, si annunci come non-luogo del teatro. Un teatro che non è nei libri, di cui i libri si affaticano (letteralmente: si stancano) a parlare.

Nel Novecento il teatro appare spesso come un luogo, utopia da realizzarsi al di fuori, oltre i normali schemi della produzione e dei vincoli che limitano la ricerca alla fase di preparazione dello spettacolo: Copeau, Stanislavskij (gli Studi), Dullin, Mejerchol'd, Ljubimov e la Taganka,² appunto. Tuttavia, l'anomalia istitutiva del *Teatr na Taganke* è diversa. È contraddittoriamente insita nell'universo della produzione dello spettacolo in URSS, dalla quale semplicemente non era possibile uscire. Di questo, da noi, anche la storiografia migliore tarda a rendersi conto. L'intelligenza straordinaria dell'organizzatore sta allora nel costituire la pratica del teatro come un baluardo, nell'istituire lo spazio della scena (e dei laboratori, e delle prove) come luogo fisico di una libertà inattaccabile e rigida, talmente rigida da sembrare a momenti assoluta.

Ma Ljubimov ha saputo rapidamente reinventar sé stesso, rinunciando al privilegio della sua esclusività. Per questo gli anni dell'esilio, duri, difficili, non rendono che un'immagine sbiadita delle difficoltà del quotidiano nelle incredibili ère sovietiche della persecuzione e della censura. Tuttavia, è lì, appunto, che far teatro ha

¹ Jaroslav', 30 settembre 1917-Mosca, 5 ottobre 2014.

² Vale la pena ricordare brevemente che il teatro fondato da Juri P. Ljubimov nel 1964 con gli allievi del suo corso alla Scuola d'arte drammatica "Vachtangov" trae il nome dalla piazza su cui insiste l'edificio che lo ospita.

senso, a ridosso dell'incubo della Lubjanka,³ di spalle al Cremlino, quando ogni messinscena potrebbe avere come prezzo la vita.

Se quello di Ljubimov è stato un teatro *necessario*, lo è stato appunto perché, tra i tanti del Novecento, è stato l'unico che è riuscito ad istituzionalizzarsi strategicamente come *isola*: fragile, spesso in balia delle correnti, ma *libero*. E in ciò, ancora, le categorie saltano...

Denunciare l'inadeguatezza della letteratura teatrale, critica e non, rispetto all'episodio Ljubimov deriva dalla considerazione delle clamorose insufficienze che le opere più mature su di lui o sul teatro sovietico rivelano.⁴ Stralcio, a titolo d'esempio, un brano di quello che probabilmente è il più autorevole studioso occidentale della materia, Laurence Senelick:

Un'impressionante realizzazione del tema di Oleša⁵ è avvenuta di recente con l'esilio e il ritorno del famoso regista Jurij Ljubimov. Ljubimov ha sempre goduto del prestigio di un *outsider*, anche quando dirigeva l'eccitante teatro Taganka in Mosca: le sue produzioni erano spesso censurate o cancellate e il suo teatro non era ricordato negli album giubilari, a dispetto della sua fama mondiale. Durante un viaggio in Inghilterra, nel 1984, fu informato dal governo Andropov che non gli sarebbe stato consentito di ritornare in patria. Per i successivi cinque anni, Ljubimov divenne una sorta di Ebreo Errante del teatro. [...] I successi di Ljubimov, durante questo periodo, furono per la maggior parte nella forma internazionale dell'opera o nella ripresa di lavori precedenti, come il suo adattamento di *Delitto e Castigo*. Per chi vi ha lavorato, i suoi metodi di prova erano dittatoriali e ridicolizzanti, perché forzava attori e tecnici a replicare immagini che egli aveva già ideato e realizzato. Il pubblico del suo *Delitto e Castigo* di Vienna avrebbe potuto vedere virtualmente lo stesso *Delitto e Castigo* di Washington, anche se il cast e la lingua erano diversi. Quando a Ljubimov fu permesso di tornare a Mosca e riprendere la Taganka, era ormai privo di contatto con la realtà. Sebbene inaugurasse produzioni

³ Il palazzo dell'efferato Kgb, dove puntualmente, per anni, ogni domenica Ljubimov era costretto a recarsi per subire gli interminabili (e psicologicamente devastanti) interrogatori dei suoi persecutori.

⁴ Con l'eccezione del testo curato da B. PICON-VALLIN, *Lioubimov – la Taganka* (Les Voies de la Création Théâtrale, XX, CNRS, Paris 1997, che combina intelligentemente genialità (Georges Banù, Lars Kleberg, Béatrice Picon-Vallin, Svetlana Sidorina) e luogo comune (Anatolij Smelianskij, Birgit Beumers) in un discorso a più voci che esclude la prevalenza di un'impostazione preconcepita ma che, nonostante tutto, ha il difetto di non spingersi a render conto dell'organicità del fenomeno Ljubimov, al di là dell'occasione critica o storica che lo ha determinato. Non è paradossale sostenere, qui, che la Taganka non è che un episodio – sia pure il centrale, ma sicuramente non il massimo – della vita artistica del suo creatore, e identificare in assoluto i due termini sarebbe, anche storicamente, del tutto errato. Ma su ciò gioca la nostra idea del regista-direttore-organizzatore generale del teatro, ruolo che invece Ljubimov ha decisamente posto in discussione con la sua pratica dello spazio e della regia.

⁵ Senelick si riferisce qui al dramma *La lista dei benefici*, che tratta del miraggio dell'estero e della disillusione che segue al rientro in patria.

bandite in precedenza, come il *Boris Godunov*, non avevano più l'impatto della tempestività e dell'innovazione; e una nuova generazione, sfortunatamente, lo considerava nel migliore dei casi datato, nel peggiore un disertore della Russia nei tempi dei problemi.⁶

Lapidario, inappellabile, fundamentalmente e disperatamente errato, questo giudizio è una sintesi eminente della larga capacità di approssimazione che mina la comprensione critica della realtà del teatro in Russia nel periodo contemporaneo, con assoluta preminenza all'indomani della dissoluzione dell'URSS. D'altra parte, è solo da poco, e proprio con il ricordato volume della Picon-Vallin, che in qualche modo abbiamo iniziato a fare i conti con questo generoso e «audace dissipatore» di teatro che è Ljubimov, confrontandoci in qualche modo anche con un processo di approccio allo spettacolo che rende di fatto incomparabili le esperienze russe e quelle occidentali. La realtà è che il ritorno in Russia di Ljubimov nel 1989, dopo l'esilio, è coinciso appieno con la sua ripresa di possesso del teatro: e non dello spazio fisico (a proposito anzi dovremmo registrare più di un tentativo, artato, di tenerlo lontano, impedendogli letteralmente di metter piede dentro la Taganka, vicenda penosa che si è conclusa solo da poco con un arbitrato), ma proprio come il ritorno del re esiliato, che rapidamente si pone a fulcro e ispirazione di tutta l'attività dei teatri liberi di Mosca. Quanto all'incomprensione da parte del pubblico, cui Senelick fa cenno, dovuta all'assenza di informazioni sul periodo dell'esilio – che il regime aveva invece trasformato in fuga, è bastata la clamorosa messinscena del *Festino in tempo di peste* di Puškin perché il tiro venisse corretto. La *peste* che si avvicinava era l'aspetto più spaventoso della realtà contemporanea, e i commensali del



FIG. 2 *Foyer del teatro con i ritratti* (Archivio Ljubimov, per gentile concessione della vedova Katalin Ljubimova)

⁶ Traduco da L. SENELICK, *Introduction* al volume *Wandering Stars: Russian emigré theatre, 1905-1940*, da lui curato, Iowa City (U.S.A), University of Iowa Press 1992, pp. 17-18.

banchetto gli squallidi *nuovi ricchi* che crescono e prosperano sui cadaveri dei loro connazionali...

Mosca, marzo 1992. Probabilmente proprio mentre Senelick chiudeva con quell'infelice espressione il suo volume, alcuni amici ed io cercavamo invano di ottenere un biglietto alla Taganka: non c'era posto. D'altronde non ce n'era quasi mai. A meno di prenotarsi con settimane di anticipo. Della Taganka, quella volta, abbiamo solo potuto percepire l'atmosfera, meravigliati della semplicità con cui venivamo accolti. Dal foyer spio lo spazio interno, e all'improvviso mi cade addosso il *senso* pieno di un secolo: i ritratti, storici, di Stanislavskij, Vachtangov, Mejerchol'd e Brecht (Stanislavskij, mi dirà poi Jurij Petrovič, aggiunto dopo, quasi per imposizione, ma da lui mantenuto in omaggio allo sperimentatore e non in ossequio alla dittatura del *sistema*) ci guardano dall'alto. Impassibili. Il volto severo di Mejerchol'd è lì a ribadire l'essenza più vera e forte della ricerca teatrale nel Novecento: *che a inseguir teatro si rischia la vita*.

A inseguir teatro si rischia la vita, è vero. Oppure la si incontra di nuovo, con la novità e la freschezza di una irripetibile prima volta.

A inseguir teatro si rischia la vita, per ritrovarla.

ORNELLA CALVARESE

In memoria di Jurij Petrovič Ljubimov

«Finché non ho risolto spazialmente il testo nulla si muove davanti alla mia immaginazione».

Nell'aprile del 2014 fui invitata a Mosca per partecipare ai festeggiamenti per gli 80 anni di carriera di Jurij Petrovič Ljubimov che si sarebbero svolti con ogni onore presso il Teatro Vachtangov⁷. Era per me a dir poco incredibile partecipare, tra tanti eminenti personalità, ad un'occasione così solenne. In fondo cosa avrei potuto dire io di così importante, tra tanti studiosi e artisti di primo piano? Avrei solo potuto esprimere la gioia che era stata per me aver avuto l'occasione nella mia vita di fare la conoscenza di un così grande regista e di esserne stata l'interprete inseparabile per un intero mese del 1999.



FIG. 3. *Pugačev*, 1967 (Archivio Ljubimov, per gentile concessione della vedova Katalin Ljubimova)

Jurij Petrovič Ljubimov e Katalin Ljubimova erano venuti nella nostra tranquilla città di provincia, all'Aquila, tra le montagne abruzzesi, in occasione del seminario di un mese – per gli studenti dell'Accademia di Belle Arti – che era stato invitato a

⁷ Jurij Petrovič è stato messo in condizioni di dover dimettersi dal suo ruolo di direttore artistico del Teatro Na Taganke nel luglio 2011 dopo un conflitto aperto e mai risolto con gli attori della compagnia. Nei tre anni che seguirono, colmo d'amarrezza per quello che continuava a ritenere un'offesa alla sua dignità di artista e di uomo, lavorò sui palcoscenici del Teatro Vachtangov (dove aveva studiato ed era iniziata la sua carriera di regista), del Bol'šoj e di altri teatri felici di accoglierlo.

svolgere da un professore idealista e un po' folle, Marcello Gallucci, che lo aveva voluto a tutti i costi tra i suoi studenti. La follia consisteva nel fatto che il seminario prevedeva un lavoro pratico finalizzato alla messa in scena niente po' po' di meno che del *Revisore* di Gogol'! Ma il giorno prima dell'arrivo di Jurij Petrovič, gli aspiranti attori iscritti erano così pochi e di così scarso valore che l'impresa appariva per lo meno disperata. Incominciammo a pensare che l'iniziativa era irrimediabilmente destinata al fallimento e che – sì, insomma – sarebbe stato un completo fiasco e ne saremmo usciti definitivamente coperti di ridicolo. Con l'animo oppresso dall'inquietudine cercammo di rimediare all'ultimo minuto, inserendo nel gruppo dei partecipanti al seminario alcuni studenti del corso di scenografia, poco avvezzi al palcoscenico e con ben altre aspirazioni nella vita che non fare gli attori; ma quasi minacciati di ritorsioni furono costretti a iscriversi al seminario, e non dovettero pentirsene in seguito!

A me toccava il compito di fare da interprete al Maestro e con grande angoscia mi recai all'appuntamento, timorosa di non riuscirci gradita, o di non piacere a sua moglie che – si diceva –, era molto esigente in fatto di traduttori conoscendo a sua volta bene l'italiano.

I miei timori, tuttavia, si rivelarono del tutto infondati e la generosità, la simpatia, il calore e l'immediato feeling che nacque nel nostro primo incontro sono stati l'inizio di un'amicizia che è durata fino all'ultimo giorno di vita del Maestro e che dura ancora oggi con la cara Katalin.

Jurij Petrovič affrontò la strana, un po' paradossale e sgangherata compagnia che gli si parò davanti, con spirito allegro e grande ironia. Dovevamo apparire ai suoi occhi come i personaggi di una commedia all'italiana improvvisata, ciarlatanesca-mente abborracciata da qualche millantatore alla Chlestakov, ma in buona fede, alla buona insomma, come una versione edulcorata del *Revisore* che andava pur messo in scena in qualche modo, come da contratto...

La cosa finì con interminabili chiacchierate sul teatro, protratte fino a notte inoltrata insieme a Marcello Gallucci, nel quale il Maestro individuò subito i tratti di un innocente Chlestakov, protagonista centrale di un *Revisore* che pure finì per essere rappresentato su tre pedane di fortuna, molto futuriste e funzionali – messe insieme alla meglio dagli studenti di scenografia –, che costituirono lo spazio scenico minimalista dello spettacolo incredibilmente pronto alla fine del mese! I giovani dilettanti e i commedianti in prestito che seguirono per un mese le sue indicazioni, seppero interpretare con intelligenza lo spirito divertito con cui Ljubimov affrontò questa messa in scena a dir poco al limite dell'impossibile!

Durante quel mese capitava spesso di passare le domeniche con la coppia in trasferta e mi affrettai a far loro scoprire la bellezza delle nostre montagne, la loro maestosità, la loro mistica pace, conducendoli più volte in un piccolo borgo a 1350 metri di altitudine, Santo Stefano di Sessanio, di cui si innamorarono al primo sguardo, e

dove, da allora, hanno trascorso diversi mesi l'anno. Gli spettacoli del Maestro degli ultimi 15 anni sono nati lì, tra quei vecchi muri sbreccati, con le creste dei monti a perdita d'occhio, dove arrivavano amici e collaboratori in continuazione, mentre seduto sulla piazzetta al solicello di fine agosto leggeva e scriveva salutandoli i passanti come uno del posto. Il Comune ha finito infatti per concedergli la cittadinanza onoraria nel 2011 dopo che il Presidente Giorgio Napolitano gli aveva conferito la cittadinanza italiana.

Di cosa potrei parlare dunque, se non della vera gioia che è stato poter vivere per un intero mese fianco a fianco di uno dei massimi registi del teatro del secondo Novecento? Dell'arricchimento, della lezione, ma anche del puro e semplice divertimento che è stato poterne condividere lo spirito bonariamente ironico, la sagacia, la capacità di volgere ogni situazione in farsa, la sua perspicacia nel cogliere il lato grottesco della Storia, il suo amore per la letteratura, la sua libertà nel leggere gli autori russi...

Ecco allora che per me, per noi, il Maestro è stato un vero maestro, nel senso etimologico che il termine ha in italiano, ossia un *učitel'*, un insegnante, un maestro di vita e un maestro d'arte, al quale personalmente devo la comprensione di alcuni aspetti apparentemente banali dell'arte teatrale, che però mi sono apparsi improvvisamente chiari durante quelle lunghe conversazioni con Jurij Petrovič, non solo in quel lungo mese ma in tutte le chiacchierate degli anni successivi.

«Maestri d'arte» erano i pittori del Rinascimento che nelle loro botteghe riunivano apprendisti destinati a imparare il mestiere secondo lo «stile» di quella specifica scuola e disposti a rimanere nell'anonimato e onorati di vivere nell'ombra del loro Maestro, cui tributavano un rispetto e un affetto incondizionato. L'insegnamento più importante di Jurij Petrovič è di averci fatto capire che, come accadeva appunto nelle botteghe di quegli antichi artigiani, nell'arte non esiste un «sistema», semmai esiste il «metodo», ovvero il «mestiere». Valga da esempio il problema dello «spazio scenico», che avevo sempre immaginato come un vuoto da riempire di forme e significati nell'atto della messa in scena e che invece, grazie alle lunghe conversazioni con il Maestro, ho compreso in tutt'altro modo.

Lo spazio scenico nel teatro di Ljubimov è lo scheletro portante dell'intero spettacolo, è la scaturigine della sua drammaturgia, il presupposto dello stile di ogni singola *pièce* e il pre-testo per la recitazione degli attori. «Finché non ho risolto spazialmente il testo nulla si muove davanti alla mia immaginazione», mi ha spiegato spesso Jurij Petrovič, riferendosi a spettacoli memorabili come *Pugačev* (cfr. figura 3), reso particolarmente complesso dalla forma in versi del testo di partenza e che ha preso forma solo nel momento in cui il regista ha deciso di inclinare il piano del palcoscenico di quasi 45 gradi costringendo gli attori a recitare in una condizione di sforzo fisico estremo per non perdere l'equilibrio. Questo semplice accorgimento ha

trasmesso una potenza e un'energia tali ai versi di Esenin da farli risuonare con un'intensità che non avrebbero raggiunto in uno stato di equilibrio ordinario dei corpi. Senza dilungarmi in questa sede sulle soluzioni spaziali degli spettacoli di Ljubimov ben noti agli specialisti della sua arte, credo che sarà sufficiente riandare con la memoria a quanto messo in scena negli anni dal Nostro per convincerci che indubbiamente qui si cela una delle chiavi della sua drammaturgia. Durante quelle nostre conversazioni ai piedi degli Appennini, mi è apparso con maggiore chiarezza quanto il teatro sia fatto innanzitutto di «mestiere», un artigianato vero, proprio un'arte nel senso etimologico che il termine ha in italiano.

Quando nel 1985, giovane studentessa, mi recai per la prima volta a Mosca per studiare la lingua russa, riuscii a procurarmi un biglietto per vedere al mitico «Na Taganke», *Master i Margarita*, il capolavoro di Bulgakov mirabilmente riletto e messo in scena da Jurij Petrovič. Così andai e, chissà perché, proprio quello spettacolo mi è spesso tornato alla mente negli anni successivi. E oggi mi chiedo se non fosse già racchiusa nel cuore di quello spettacolo la visione profonda che Jurij Petrovič ha sempre portato sul mondo e tradotto nelle forme del suo teatro. Mi chiedo se non fosse già in quel Maestro bulgakoviano alla ricerca della verità, perseguitato e incompreso, un presagio del futuro che attendeva Ljubimov, privato da lì a poco del suo passaporto e costretto ad anni di esilio; quasi fosse evocata in quello straordinario spettacolo la sarabanda fantastica e diabolica che era destinata a coinvolgerlo in vicende paradossali. Una sarabanda demoniaca e sguaiata da parte di un mondo di burocrati ottusi e ignoranti, dalla quale il Maestro di Bulgakov si astraeva sempre più ritirandosi in ascetica solitudine, mentre Ljubimov ha saputo difendersene denunciandone il *côté* grottesco attraverso il teatro. Da quell'isolamento il personaggio bulgakoviano viene tratto fuori da Margherita, per certi versi incarnazione profetica di quell'altra «strega innamorata» piombata nella vita del nostro Maestro Jurij Petrovič per salvarlo ed esserne la musa: Katalin Ljubimova, alla quale lo legava un rapporto simbiotico e profondo...

Ed ecco allora che nello spazio e nel tempo sospesi delle nostre montagne sono nati i copioni dei suoi ultimi spettacoli, da *Evgenij Onegin* a *Chroniki* (2000), da *Faust* (2002) a *Souf(l)ie* (2005), da *Che disgrazia l'ingegno!* (2007) a *Skazki* (2009), e poi *Arabeski* (2009), *Med* (2010) fino all'ultimissimo, *Besy* (2014) per citarne solo alcuni. Con i nostri occhi abbiamo visto il Maestro rileggere quei classici ed esserne invasato per settimane, caderci dentro anima e corpo, senza mai cessare di serbarne la distanza critica necessaria per poter tagliare e rifinire, montando pezzo dopo pezzo i suoi adattamenti, a cui gli studiosi del suo teatro non potranno non dedicare in futuro l'attenzione particolare che richiedono le autentiche opere letterarie.

Come carte per i naviganti

Questi due testi, raccolti e presentati in sequenza dagli autori, hanno in sé un legame intrinseco: nascono dalla profonda consuetudine con l'uomo Jurij Ljubimov e con la sua opera ultima nella fase germinale della sua ideazione. Il Maestro, negli ultimi quindici anni ha trascorso tra le montagne abruzzesi lunghi mesi, sempre lavorando, ma riservandosi anche molto spazio per lunghe conversazioni con gli autori del presente saggio esponendo le sue idee sullo spettacolo, sul teatro e sulla vita. Con la complicità della moglie, Katalin Ljubimova, quelle discussioni si sono tramutate in una continua *Lectio Magistralis* sui fondamenti del teatro. Quanto segue è dunque una riflessione a due voci sui processi creativi e le pratiche che hanno dato origine agli spettacoli di uno dei più grandi Maestri del teatro del Novecento.

ORNELLA CALVARESE

Carta n. 1

Se vi è stato nel panorama del teatro russo della seconda metà del Novecento un regista capace di rompere senza sotterfugi con il mito fallace ed equivoco del realismo socialista, spargendo, dopo tre decenni di apparente oblio, gli effluvi benefici e corroboranti del teatro della convenzione, quello è stato, senza alcun dubbio, Jurij Petrovič Ljubimov. Dal 1964 al 2014, sono 50 anni dedicati al teatro, di cui ha saputo dare una nuova interpretazione, a cui ha saputo ridare un ruolo rivoluzionario in seno alla società sovietica prima, e poi russa, e a cui ha restituito una funzione culturale propulsiva per molte generazioni di spettatori. Il suo esordio alla regia con *L'anima buona di Sezuan* di Bertolt Brecht aveva fatto risorgere, come la fenice dalle ceneri della sperimentazione degli anni '20, la teatralità, barbaramente fucilata il 2 febbraio 1940, insieme al suo Demiurgo, Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd; da allora, Ljubimov non ha mai cessato con i suoi spettacoli di suscitare meraviglia negli spettatori e interesse nella critica.

Lo spettacolo che Ljubimov presentò come diploma di fine corso dei suoi studenti presso la scuola per attori del Teatro Vachtangov forniva un'interpretazione originale al testo di un drammaturgo poco amato dal regime e poco capito dal pubblico moscovita che lo aveva conosciuto in occasione della tournée del Berliner alla fine degli anni '50. Ljubimov, mettendo in scena *L'anima buona di Sezuan* si rifaceva senza mezzi termini agli esperimenti di Vachtangov, servendosi di un collettivo di giovani attori, pieni di talento e di estro, capaci di vivificare e rendere coinvolgente la drammaturgia brechtiana, giudicata «fredda» e «razionale» dal pubblico e dalla

critica della capitale russa. Ljubimov riformava la scena dalle fondamenta, spazzando via il sentimentalismo e la retorica che negli anni '50 imperversavano su palcoscenici e schermi cinematografici, riportando vita e passione laddove regnava la più bieca omologazione.

Nessuno poteva prevedere che con quello spettacolo e la conseguente nascita del teatro «Na Taganke» era un'intera epoca culturale a inaugurarsi, quella del post-disgelo, della stampa clandestina del Samizdat', della creatività strabordante del sottosuolo, dei poeti-cantori (Vysockij, Okudžava), della nuova poesia (Evtušenko, Achmadulina, Voznesenskij), di cui il «Na Taganke» fu l'epifenomeno e, senza sembrarlo, il vero motore. Tra i protagonisti di quella felice stagione, emerse dagli scantinati moscoviti, ricolmi di passioni e ribellione, la figura del poeta-maledetto più amato da quella generazione, che fu per quasi un ventennio l'attore-cuore pulsante del Taganka: Vladimir Semënovič Vysockij. I suoi funerali, nel 1980, in piene Olimpiadi, a cui partecipò una folla oceanica, furono il simbolo di un'epoca che – in barba alla paura – seppe celebrare i suoi poeti quanto, se non più di qualsiasi epoca precedente.

Tra il 1964 e il 1968, anno della tragica repressione della primavera di Praga, al Taganka vanno in scena alcuni spettacoli-capolavori: *Un eroe del nostro tempo*, *Il suicida* (le cui prove vennero però bloccate dalla censura), *Gli antimondi*, *I dieci giorni che sconvolsero il mondo*, *Vita di Galileo*, *L'istruttoria*, *Ascoltate! Majakovskij, Pugačev...*⁸ Il ridotto del teatro attraeva folle sempre più fanatiche di spettatori assetati di libertà, Mosca viveva a modo suo i suoi anni '60 e il Taganka ne incarnava i sogni e le speranze; impossibile trovare i biglietti, una folla entusiasta sostava in permanenza davanti all'edificio in attesa di una defezione dell'ultimo minuto. Andare al Taganka era un atto politico e non un passatempo.

I suoi rapporti col regime sovietico furono tutt'altro che idilliaci e il KGB non smise mai di tenere d'occhio quanto accadeva in quel teatro, intrecciando con il suo direttore artistico, Jurij Ljubimov, un rapporto che sfiorò il gioco morboso e sadico. Ljubimov ci ha raccontato molti aneddoti spassosi sui suoi incontri con gli ufficiali di quella «mitica istituzione» presso gli uffici della Lubjanka, aneddoti che basterebbero a fornire la trama ad una qualche pièce decadente, da mettere in scena in chiave grottesca; peccato che questo gioco delle parti abbia anche avuto le note ricadute tragiche che hanno segnato la vita artistica e privata del regista.

I suoi attriti col potere com'è noto lo hanno costretto a restare per alcuni anni lontano dal proprio paese, ma il suo ritorno in patria nel 1988 in piena Perestrojka non ha certo cancellato in Jurij Petrovič la coscienza del ruolo sociale del teatro e della sua funzione di denuncia. Di ritorno a Mosca, Ljubimov ha immediatamente

⁸ Cfr. *infra* la teatrografia completa alla fine del *Dossier*.

dato prova della vitalità del suo spirito indomito, guardandosi intorno ha saputo cogliere i paradossi e le aberrazioni di quella nuova società in piena trasformazione. Ljubimov ha sempre giudicato con ironica condiscendenza i tentativi di riconciliazione e le manifestazioni celebrative che gli sono state dedicate dopo il ritorno dall'esilio. Egli sapeva perfettamente che si stava tentando di fare di lui uno strumento della nuova propaganda, esibendolo come l'emblema della riconquistata libertà dopo anni di conflitti con la censura. Nel 1989 egli incarna la sua visione della Russia in sfacelo attraverso la piccola tragedia di Puškin, *Festino in tempo di peste*, che diventa tra le mani del regista la metafora di una civiltà allo sbando, sulla cui sparizione stavano lucrando, abbuffandosi, cinici burocrati e arrivisti senza scrupoli.

La lunga carriera di Jurij Ljubimov, dagli esordi al cinema come attore al suo passaggio alla regia è durata 80 anni, ed ha prodotto oltre 100 spettacoli memorabili che costituiscono una sorta di lunga, continua rappresentazione critica della storia russa del secondo dopoguerra. Attraverso le sue messinscene egli ha smascherato l'ipocrisia dei vecchi e dei nuovi regimi, ha messo alla berlina la retorica nazionalista di molti fautori della nuova sedicente democrazia, ha mostrato la crisi dei valori etici e ha denunciato il dilagare della corruzione, l'affermarsi di una nuova mentalità, araffona e spregiudicata, violenta e sopraffattrice, in questo inizio di nuovo millennio.

Ma Ljubimov era innanzitutto un umanista russo, un umanista della vecchia guardia, ben ancorato ai valori tradizionali pur coltivando le forme della modernità. La sua frequentazione degli artisti più innovativi e avanguardisti, la sua profonda conoscenza della musica e della letteratura hanno fatto dei suoi spettacoli delle forme audiovisive di estrema modernità, dove la tradizione classica acquisiva le forme inedite della sua rilettura rivoluzionaria.

La grande modernità del teatro di Ljubimov nasceva dall'ascolto della contemporaneità, dalla sua capacità di raccogliere le energie migliori dell'arte che lo circondava non precludendo a nessuna donna o uomo di talento la possibilità di portare nuova linfa alla scena del suo teatro.

L'attualità di Ljubimov, la modernità della sua poetica, l'importanza del suo ruolo nella storia del teatro del secondo Novecento richiedono un lavoro esegetico e interpretativo che, oltre alla doverosa ricostruzione degli spettacoli⁹, renda conto dell'enorme lavoro di preparazione e di scrittura che ha accompagnato ognuna di queste messe in scena.

⁹ Comunque possibile grazie alla mole di video, fotografie e materiali di corredo per una gran parte di essi a nostra disposizione. Esistono anche, per coloro che volessero cimentarsi nello studio di questa figura di spicco della scena teatrale internazionale, due volumi di bibliografia che riportano l'insieme completo della bibliografia su Jurij Petrovič Ljubimov e il suo lavoro dal 1964 al 2014, circa 4000 titoli di articoli, saggi e volumi sull'argomento che attendono solo di essere studiati.

Se si considera il fenomeno teatrale come un testo complesso, sincretico, composto da più testi parziali, o sottotesti montati di differente materia espressiva (verbale, gestuale, scenografica, musicale, luminosa, e così via), regolato da una pluralità di codici spesso eterogenei fra loro e di diversa specificità, appariranno chiari i piani infiniti su cui sviluppare dei percorsi interpretativi: da quello delle riduzioni sceniche dei classici russi (che formano a sé un corpus notevole) a quello della messa in scena sonora, da quello della costruzione spaziale a quello della frammentazione temporale, da quello del lavoro attoriale a quello del rapporto con il pubblico...

Le nuove ricerche sul teatro post-drammatico o post-moderno, tanto care alle nuove generazioni di critici, ci parlano di una forma di teatro che è «più presenza che rappresentazione, più processo che prodotto e all'interno del quale l'esperienza è condivisa invece che comunicata»,¹⁰ ciò include a pieno diritto i 50 anni di lavoro di Ljubimov tra le arti performative più al passo con i tempi veloci e le categorie scompaginate della post-modernità. Il suo è stato sì un teatro di repertorio, un teatro di compagnia stabile, con attori assunti e sindacalizzati, ma la potenza creatrice e la militanza delle opere messe in scena hanno spinto il Taganka fuori dalla routine repertoriale, trasformandolo, come abbiamo detto, in un fenomeno epocale. Ciò riconnette pienamente Ljubimov ai grandi protagonisti della scena teatrale europea del secondo Novecento e ne fa una fonte di conoscenza impareggiabile per comprendere la letteratura, la musica, la luce, il colore, la messa in scena e il montaggio teatrali.

Alla luce di questi principi sinteticamente riassunti, tra le ipotesi di lavoro sul teatro di Ljubimov che prendano in esame la complessità della costruzione teatrale praticata dal Maestro e la singolarità del suo metodo, il suo lavoro sui testi rappresenta decisamente un aspetto affascinante. La prima fase del suo lavoro consisteva, nella maggior parte delle messe in scena della sua lunga carriera, nella riduzione per il teatro di alcuni libri cult della letteratura russa, il lavoro ciclopico effettuato da Ljubimov sui classici della prosa e della poesia russa dei grandi autori, da Dostoevskij a Solženicyn, passando per Čechov, Gogol', Bulgakov, nonché per la poesia di Puškin, Esenin, Charms, Majakovskij, dei poeti del secolo d'Argento, della generazione degli anni '70 come Achmadulina, Evtušenko, Voznesenskij... La sua traduzione della grande letteratura in gesti, colori, luci, movimento, suoni e corpi non ha nulla dell'improvvisata vulgata di un saltimbanco come qualche membro del comitato artistico ha lasciato intendere in più di un'occasione.¹¹ Lo abbiamo visto con i nostri occhi lavorare ai grandi spettacoli dei suoi ultimi 15 anni per settimane e mesi

¹⁰ H.- TH. LEHMANN, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London 2006, p. 85 cit. in F. DI TONNO, *Il teatro della Taganka nel XXI secolo. Performatività della cultura russa sulla scena*, in «Mantichora», n. 1, dicembre 2011, p. 197

¹¹ Cfr, gli stenogrammi delle riunioni raccolti nell'utilissimo *Taganka: ličnoe delo odnogo teatra* (Taganka: fatti privati di un teatro), (a cura di E. Abeljuk e E. Leenson con la supervisione di Ju. Ljubimov), Novoe Literaturnoe Obozrenie, Mosca 2007.

mentre trascorrevano il suo tempo in Italia. Come? Leggendo, leggendo, leggendo e leggendo. Tutto. Tutto ciò che, oltre all'opera, potesse contribuire a creare i dintorni, il contesto, il sotto-testo, il pre-testo al suo adattamento. Un metodo questo imparato durante la sua collaborazione con Nikolaj Robertovič Erdman (come lui stesso ha dichiarato in alcune interviste) e che ha sempre portato avanti con la solerzia di un vero filologo, scavando negli archivi alla ricerca di materiali aggiuntivi, di documenti d'epoca, di dichiarazioni, di note biografiche. Un vero conoscitore della letteratura russa, un appassionato lettore, un amante della cultura russa era Jurij Ljubimov, capace di sintesi a partire da opere faraoniche, ridurre a 60 pagine le 1500 dei Fratelli Karamazov, per esempio, o lavorare per anni alla riduzione di *Delitto e castigo*; fino alla fine della sua vita, conclusasi con una magnifica versione di 3 ore dei *Dèmoni* (cfr. figura 4)! E dire che più di una volta lo abbiamo sentito dichiarare: «Bisogna condensare, condensare, oggi gli spettacoli teatrali non dovrebbero superare i 60 minuti!».

Assistendo a quelle vere e proprie performance che sono state le sue versioni teatrali delle grandi opere classiche si ha la coscienza di non trovarsi davanti ad una pura descrizione del testo, né ad una pura illustrazione, ma di essere immersi nella quintessenza dell'autore di quel testo, nell'insieme psicologico, morale, politico, culturale e spirituale di quell'autore, calati mani e piedi nel suo mondo interiore, immersi nelle sfumature più intime della sua prosa e ricondotti sempre alla sua universalità, alla sua attualità... Perciò i suoi spettacoli erano indicati in cartellone come spettacoli «sugli» autori e non «degli» autori. Questo lavoro esegetico sugli autori prescelti e l'energia dedicata al loro adattamento per la scena testimoniano della sua appartenenza ad una certa tradizione russa del fare teatro nonché, semmai ce ne fosse bisogno, dell'amore profondo che Ljubimov nutriva per la sua terra, incapace di adattarsi fino in fondo agli usi e costumi non russi, refrattario allo studio delle lingue straniere pur essendo un grande comunicatore, russo fino al midollo, impegnato seriamente nella ricerca di una via morale e spirituale per l'arte, esattamente come i grandi registi dell'avanguardia teatrale degli anni '20.

MARCELLO GALLUCCI

Carta n. 2

Un indice dei percorsi possibili e delle questioni aperte per lo studio dell'opera e della personalità teatrale di Jurij P. Ljubimov, non può muovere che da una constatazione: se si eccettua il lavoro fondamentale di Beatrice Picon-Vallin, gli studi occidentali sul Maestro sono ben poca cosa. Una documentazione a volte imprecisa, ma

importante, è il libro di Birgit Beumers¹², che comunque copre il periodo fino al 1994 ed è preceduto – che io sappia – solo dal libro di Aleksander Gershkovich del 1989¹³. Il fondamentale *Historical Dictionary of Russian Theatre* di Laurence Senelick (2007) offre solo una sintesi, peraltro con molte lacune per il periodo successivo al 1991. Con encomiabile capacità di sintesi, Birgit Beumers torna su Ljubimov nel libro *Fifty Key Theatre Directors*, curato da Shomit Mitter e Marja Shevcova (2005). Un testo acuto, in particolare per quanto riguarda il suggerimento dei temi e delle figure di base del teatro di Ljubimov (la musica, l'emergere del tema spaziale nella scenografia, le diverse fasi dell'evoluzione del Taganka in rapporto al vissuto storico dell'Unione Sovietica, le peculiarità del processo di montaggio...) ma che pecca, a mio avviso gravemente, fraintendendo l'intenzione principale del far teatro di Ljubimov negli ultimi anni.

A parere della Beumers, infatti, «Ljubimov's work after his return to Russia shows that his theatrical approach cripples actors, reducing them to puppets, whilst the director continues to fight an invisible and imaginary political enemy. He continues to work in the aesthetics of the 1960, unable to connect to contemporary society or theatre» (p. 85).

Non condivido queste conclusioni. Penso e ritengo che il giudizio – ancora aperto, per fortuna – sulle ultime produzioni di Jurij Ljubimov debba essere centrato su altri elementi, e vorrei proporre un indice dei sentieri, dicevo, che serva a suggerire indizi per un approccio più completo su di lui.

L'eccezionalità del *Teatr na Taganke*, per cominciare. Nel teatro del Novecento è difficile trovare teatri «ufficiali», inseriti cioè nell'ordine statale normale, che lavorino e funzionino come comunità teatrali; possiamo solo, ma con differenze marcatissime, richiamarci alle esperienze di Peter Brook e Bertolt Brecht. Eppure, il sistema inaugurato e precisato dal Taganka già durante la prima direzione Ljubimov, è paragonabile soltanto ai più maturi ed importanti esperimenti di laboratorio teatrale che, aprendo il corso delle novità del secolo scorso, si presentano oggi ai nostri occhi come vere e proprie utopie di spettacolo. Un far teatro diverso, con valori che esaltano una forte identità sociale e persino libertaria della cultura della scena, che non si identifica più con il semplice momento della fruizione ma che interessa e coinvolge l'intero processo creativo e la logica complessa della ricezione possibile. Verità poetica e verità della critica sociale tendono in questa fase a identificarsi, e ciò che il percorso creativo disvela nel suo tradursi in processo dello spettacolo, è in rapporto totalmente omogeneo con la realtà dei tempi; questa, a sua volta, permette l'accendersi di una dialettica di confronto e comparazione da parte dello spettatore, che

¹² *Lyubimov at the Taganka Theatre 1964-1994*, Routledge, Londra 1997

¹³ *The Theatre of Yuri Lyubimov: Art and Politics at the Taganka Theater in Moscow*, Paragon House, New York.

lascia emergere il profilo pericolosamente critico della messinscena. Per questo il Taganka si costituisce, nel tempo, come una roccaforte. O come un'isola. O come una delle eterotopie tanto care a Foucault: uno spazio aperto su altri spazi, che nel suo presentarsi inverte, neutralizza e sospende i rapporti consueti della coscienza con le cose, o i «fatti».

Ma come eterotopia concreta e tangibile, il Taganka ha funzionato anche in un altro modo: in forza della protervia e del coraggio di Ljubimov, nei momenti più difficili quel teatro era l'unico baluardo invalicabile per la sperimentazione e la ricerca. Vasil'ev racconta e ricorda volentieri l'accoglienza da lui ricevuta nel 1985, quando Ljubimov gli diede asilo: ed è decisamente raro, nel Novecento e nelle condizioni su ricordate, trovare altrove un regista-direttore di teatro che si sia comportato in maniera analoga. Anche in questo senso Ljubimov afferma la sua ubiquità, la sua capacità di esser presente ugualmente in territori diversi e persino antitetici della pratica teatrale.

Una cosa il Taganka non è mai stato: una scuola per attori. Ma pensare che a Jurij Petrovič sostanzialmente facesse difetto la consapevolezza dell'imprescindibilità di una nuova pedagogia per l'attore, è semplice miopia: Ljubimov ha progressivamente spostato l'accento su un valore complementare e assolutamente necessario della messinscena, e a quello si è dedicato. Il Taganka è stato, per generazioni, il luogo dove imparare i valori costitutivi del far teatro e della regia. Un'isola di libertà in cui venivano indagati, esaltati, messi in discussione e presentati i significati più profondi ed ulteriori della professione.

Di qui il leggero disappunto con cui, a volte, il Maestro guardava le realtà dei vari teatri di ricerca. Quelli, per intenderci, in cui il lavoro dell'attore fa ancora fatica a trovare la forma spettacolo che ne esalti appieno le potenzialità. Nessuna traccia di superbia o alterigia in lui: piuttosto la convinzione disincantata che la vera emergenza del teatro era il processo della regia come disvelamento della verità. Una verità che si concretizza nell'idea centrale dello spettacolo, che la scenografia rafforza e realizza, diventandone metafora spaziale.

Ljubimov torna in Russia senza aver avuto la possibilità di seguire la quotidianità del cambiamento. Nelle sue opere successive all'esilio, e con solo metà del teatro a sua disposizione, «tried to restore the Taganka's function as a place where people could find moral and spiritual support. Yet he did not take account of the social and political changes that had taken place during his absence, and lost contact with reality and with contemporary audiences. People could now turn to the Church for spiritual support, and political views are discussed in the open and debated in the new parliament»¹⁴. Pessima abitudine scambiare il teatro per una Chiesa, si finisce

¹⁴ Birgit Beumers, *op. cit.*, p. 85.

per trattare gli attori come eretici. E bruciarli sul rogo. Ma è altrettanto pericoloso confondere i registi con dei politici: quando succede, il plotone d'esecuzione è sempre dietro l'angolo.

A me sembra, invece, che le ultime produzioni di Ljubimov nel Taganka segnino, nella regia, processi innovativi di straordinaria portata, e appaiano come un coronamento di quanto, nei precedenti periodi, restava sul fondo, come questione aperta e semplicemente accennata, dello spettacolo.

Il nodo di cui stiamo parlando si rivela in modo progressivo a partire dal *Marat-Sade*, è evidentissimo nel *Faust*, addirittura straripante in *Che disgrazia, l'ingegno!* ma culmina, probabilmente, con il Bricolage *Prima e dopo*. Parlo della progressiva tendenza di Ljubimov ad assumere l'intera responsabilità dello spettacolo, avocando a sé il compito dello scenografo e del costumista.

Prima di continuare su questa linea, è opportuno che chiarisca cosa intendo quando parlo di teatro-laboratorio. Ho spesso sostenuto, e ne sono fermamente convinto, che l'eredità di Mejerchol'd si evidenzi in Ljubimov nella ricerca di condizioni che rendano necessario l'evento teatrale. Insomma, un teatro «necessario come il pane»! Adottando questo principio, Ljubimov si è trovato a far gravitare il suo teatro interamente su elementi che, entrando violentemente in conflitto con la logica della produzione e della distribuzione dello spettacolo, obbligavano a inventare diverse possibilità di realizzazione scenica per la stessa sopravvivenza dell'ensemble teatrale. Nel resto d'Europa e in America, questo principio è sotteso alla nascita dei percorsi alternativi e dei gruppi. È il caso di Grotowski e di Barba, ad esempio, o del Living Theatre e dell'Open – solo per citare gli esempi maggiori. Qui, invece, Ljubimov ha dato luogo ad una incredibile, unica realtà, costituendo un teatro «ufficiale», che viveva dello spirito dei teatri di ricerca. Il limite di questa attitudine è intrinseco: non potendo educare ad una nuova etica dello spettacolo i propri attori (e intendo qui l'etica proprio come quella preconditione per far teatro di cui parlava Stanislavskij nel suo testo incompiuto), perché sostanzialmente non in grado di controllare il reclutamento, era inevitabile che Ljubimov dovesse fatalmente entrare in contrasto proprio con la troupe del suo stesso teatro. Ma, ripeto, è purtroppo una conseguenza inevitabile, stanti le condizioni che hanno regolato la vita del Taganka, ed è purtroppo il prodotto finale della sostanziale ubiquità che ha reso unica, nella storia dello spettacolo, la sua esistenza. Qui posso solo testimoniare che il Maestro, negli ultimi anni, aveva una consapevolezza acuta di questo problema e, almeno *ad vocem* con me, ha parlato più di una volta della possibilità di dar vita ad una scuola per attori di diverso calibro rispetto all'esistente. Ma ribadisco: la passione di Ljubimov era la regia, anche e perché in essa vedeva realizzato il compito estremo, quello di una responsabilità totale del creatore nei confronti dell'opera. Ancora una volta in modo simile a quanto aveva, dopotutto, fatto Mejerchold' quando, sulle locandine

del *Revisore*, aveva voluto che comparisse la celebre scritta «autore del testo, N. V. Gogol'; autore dello spettacolo, V. E. Mejerchol'd».

L'ubiquità è un principio strategico che è forte quando il gruppo sa articolarsi al proprio interno mantenendo un costante stato di «fusione» (mi riferisco alla teoria degli insiemi pratici di Sartre nella sua *Critica della Ragione Dialettica*); lo è ancora di più quando il gruppo stesso è consapevole del proprio compito critico e storico; ma se il processo di fusione costante si interrompe, allora è inevitabile che il gruppo degeneri. Gli ultimi avvenimenti che hanno allontanato Ljubimov dal suo teatro, purtroppo, ne sono la dimostrazione.

Dunque, è di nuovo un errore pensare che la libertà di culto o l'evoluzione democratica dello Stato possano esser state la causa della crisi che, secondo la Beumers e Senelick, avrebbe interrotto la ricezione del teatro di Ljubimov (fatto oltretutto da dimostrare, considerando se non altro i risultati del botteghino). È piuttosto importante riconoscere che, quando la propria interiorità viene per intero affidata alla chiesa, il lavoro su di sé – base e fondamento del lavoro dell'attore per chi provenga dalla scuola di Vachtangov – passa in secondo piano e interessa semmai solo una sfera privatissima ed estranea alla vita sociale; com'è poi inevitabile capire che la semplice affermazione di principio di un diritto, proprio perché ci si attesta sul fatto che i diritti devono essere almeno nominalmente garantiti, ci distoglie dall'esercitare una severa azione di controllo a tutela dei diritti stessi. In qualche modo la realtà di cui parlava Bernanos per le Carmelitane è vera: fino a un certo punto, la regola vi protegge; da quel punto in poi, siete voi a difendere la regola!

Avevo premesso che la mia sarebbe stata una sintesi estrema, e forse mi sono già troppo dilungato. Ma vorrei a questo punto tradurre per punti, cardinali, segnali utili ai naviganti futuri, i temi che mi sembra necessario affrontare per reimpostare correttamente il discorso critico sull'ultimo Ljubimov.

1. Al ritorno dall'esilio, e con progressione crescente fino alle ultime produzioni, Ljubimov tende ad ampliare la responsabilità del regista nell'opera. Il suo invadere campi adiacenti (scenografia, costumi ecc.) progettandone i dettagli è segno, intanto, del fatto che il tema spaziale assume una pregnanza diversa, diventando – nella trasposizione scenica – non idea ma condizione dello spettacolo, e che è il rapporto con il principio spaziale a regolare, attraverso una scansione ritmica che è già di tipo musicale e sinestetico, il montaggio delle scene.
2. L'originalità di Ljubimov resta ancorata alla necessità del teatro. Di qui un teatro se volete inattuale, nel senso nicciano del termine, ma non confinato nel passato di un'estetica morta, anzi proprio per questo capace di nuove e più intime provocazioni per gli spettatori. Questa fedeltà si accresce anzi di un progetto nuovo di individuazione delle strategie teatrali che coinvolge ovviamente sia l'attore che lo spettatore, e che si traduce in un grottesco dai toni sempre più assoluti.

3. Con sempre maggior evidenza la critica etica alla professione si traspone in dinamica della direzione. L'attore, che non partecipa della motivazione profonda del teatro, viene ridotto a spettacolo di sé stesso. Quando Beumers scrive che Ljubimov, «after his return to Russia shows that his theatrical approach cripples actors, reducing them to puppets, whilst the director continues to fight an invisible and imaginary political enemy», dimentica che Ljubimov fa spettacolo, ribadisco grottesco, di tutto ciò. E che quel «nemico immaginario» è solo diventato invisibile – perché ormai interno ad ognuno di noi.
4. I nuovi principi di realizzazione sperimentati di volta in volta da Ljubimov nell'ultima fase del suo teatro radicalizzano il tema della regia, portandolo al vertice dell'esperienza tardonovecentesca della direzione. Ad un'indagine ulteriore andrebbero affidate quantomeno le analisi delle costanti cromatiche (una per tutte: il bianco e la trasparenza, che regolano il montaggio interno delle azioni in *Che disgrazia, l'ingegno!*) e quella dei modi in cui si intrecciano testo e sotto-testo nelle singole partiture attoriali, sia tra loro, sia in rapporto alla musica (anche qui solo un esempio: la doppia logica che regge la notte di Valpurga nel *Faust*, con *New York, New York* ballato a ritmo di tiptap e la controcena del protagonista isolato sul suo letto).
5. Ambiguo (ambo-ago, cioè sono capace di direzioni diverse) e ubiquo, il teatro di Ljubimov non è mai dove lo si cerca. Bisogna acquisire la capacità di leggerne l'azione in un contesto molto più ampio di quello di solito necessario alla acquisizione storico-critica. Considerando, ad esempio, il tema importantissimo delle Radici. Ho spesso avuto l'impressione che Ljubimov intesse con i suoi maggiori (Mejerchol'd, Vachtangov, Čechov, ma anche Craig ad esempio) un fitto dialogo postumo, orientato al costante riproporsi delle situazioni che loro avevano per primi affrontato, riproposte in modo da presentare soluzioni assolutamente inedite e inattese. Ne è di nuovo testimonianza *Che disgrazia, l'ingegno!* che, per l'impianto scenico, conteneva un indubbio, felice e inatteso richiamo proprio a Edward Gordon Craig. E più di un accorgimento proprio delle sue ultimissime produzioni, mi fa pensare ad un consapevole ritorno al teatro delle attrazioni. Ecco, infine, la verità di ciò che il sistema, qualunque sistema, non può né regolare, né capire: le radici. Dotando di precettistica obbligatoria lo spettacolo, il sistema pretende di regolare e indirizzare il teatro, imbragandone il fusto e decidendone l'orientamento; esaltando le proprie radici in un costante dialogo col passato, fatto di minuti ritrovamenti e reciproci riconoscimenti, il teatrante – sia attore o regista – s'incardina alla sua libertà e la nutre.
6. Stabilito questo provvisorio indice di elementi necessari alla considerazione dello storico, ecco che c'è un'ultima considerazione da fare. Innovazione, fedeltà, originalità, cambiamento, permanere e perdurare delle scelte iniziali sono campi costantemente attivi in Ljubimov. Quel che manca è il solo elemento che

un regista non potrà mai considerare fino in fondo: la partecipazione dello spettatore. Che questo sia costantemente e progressivamente distratto al teatro è purtroppo una realtà non solo russa, ma mondiale. Così com'è inevitabile riconoscere che in tutto il mondo il teatro, questo tipo di teatro, è ormai legato ad un'estetica di resistenza, è diventato un'arte giocoforza elitaria. Ljubimov semmai, anche negli ultimi spettacoli, è riuscito ad ottenere un successo di pubblico che pochissimi altri teatri di ricerca possono vantare. Se paragoniamo i numeri a quelli del teatro ufficiale, inoltre, Ljubimov è ben in grado di competere con loro.

Dunque, una volta e per tutte il teatro dell'ultimo Ljubimov non è la statica e sterile attestazione di un'estetica superata: è l'ostinato, e per questo sempre nuovo, ripetere che l'estetica teatrale è campo di relazioni e di reazioni insieme poetiche e sociali, insomma un campo dell'agire piuttosto che del rappresentare. Per questo mi sento, infine e per una sola volta, di contraddire lo stesso Maestro, quando affermava che: «Theatres are like people; they pass through different phases: they are born and they die. A theatre does not have a second life» (Beumers). No, non sono d'accordo. Attraverso l'opera di Ljubimov, il teatro «necessario come il pane» ha avuto in Russia una seconda vita. Non so se, dopo di lui, gliene sarà mai più consentita una terza.



FIG. 4, *I demoni*, 2012

(Archivio Ljubimov, per gentile concessione della vedova Katalin Ljubimova)

TEATROGRAFIA COMPLETA DI JURIJ PETROVIČ LJUBIMOV

A cura di ORNELLA CALVARESE

Regie al Teatro Taganka

1) 1964

B. Brecht

L'ANIMA BUONA DI SEZUAN

Traduzione di Ju. Juzovskij e E. Ionova

Versi tradotti da B. Sluckij

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografia B. Blank

Musica di B. Chmel'nickij e A. Vasil'ev

Prima 23 aprile

2) 1964

M. Lermontov

UN EROE DEL NOSTRO TEMPO

Riduzione scenica: Ju. Ljubimov e N. Erdman

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografia: V. Dorrer

Musica di M. Tariverdiev

Prima 17 ottobre

3) 1965

A. Voznesenskij

ANTIMONDI

Messa in scena: Ju. Ljubimov

Diretto da P. Fomenko

Scenografo E. Stenberg

Musica di B. Chmel'nickij, A. Vasil'ev, V. Vysockij

Prima 2 febbraio

4) 1965

D. Reed

I DIECI GIORNI CHE SCOSSERO IL MONDO

Riduzione scenica di Ju. Ljubimov, S. Kašteljan, I. Dobrovol'skij, Ju. Dobronravov

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo A. Tarasov

Compositore N. Karetnikov

Coreografo N. Avaliani

Testi di canzoni: B. Brecht, A. Blok, F. Tjutčev, D. Samoilov, N. Malceva, V. Vysockij

Prima 2 aprile

5) 1965

I MORTI E I VIVI

Riduzione scenica di Ju. Samojlov, B. Gribanov, Ju. Ljubimov

Messa in scena di Ju. Ljubimov.

Regia P. Fomenko

Scenografo Ju. Vasil'ev

Musica di D. Šostakovič

Canzoni dai versi di M. Ancharov, V. Vysockij, P. Kogan, Y. Levitanskij, S. Krylov, B.

Okudžava, G. Šergova

Prima il 4 novembre

6) 1966

B. Brecht

LA VITA DI GALILEO

Traduzione di L. Kopelev

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo E. Stenberg

Musica di D. Šostakovič, B.Chmel'nickij, A.Vasil'ev

Prima 17 maggio

7) 1967

B. Majakovskij

ASCOLTATE!

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo E. Stenberg

Musica di E. Denisov

Prima 16 maggio

8) 1967

S. Esenin

PUGAČEV

Testi degli interludi di N. Erdman

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo Ju. Vasil'ev

Musica di Ju. Bucko

Prima 17 novembre

9) 1968

B. Možajev

IL VIVO

Basato sul racconto Nella vita di Fëdor Kuzkin.

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Compositore E. Denisov

L'opera è stata vietata e ha debuttato il 23 febbraio 1989.

10) 1968

J.B. Molière

IL TARTUFFO

Tradotto da Michail Donskij

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografia di M. Anikst e S. Barchin

Musica di A. Volkonskij

Coreografo della pantomima V. Spesivcev

Prima 14 novembre

11) 1969

M. Gorkij

LA MADRE

Riduzione scenica di Ju. Ljubimov e B. Glagolin

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Compositore Jurij Bucko

Prima 23 maggio

12) 1969

E. Stavinskij

L'ORA DI PUNTA

Traduzione di Z. Šatalova

Riduzione scenica V. Smechov

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Costumista I. Malygina

Coreografo V. Boccadoro

Prima 4 dicembre

13) 1970

A. Voznesensky

SALVATEVI LA FACCIA

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo E. Stenberg

Musica di Vysockij e Chmelnickij

Presentata per la prima volta il 10 febbraio, l'opera fu mostrata tre volte e bandita

14) 1970

H. Černyševskij

CHE FARE?

Riduzione scenica, messa in scena e regia di Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Musica di Jurij Bucko

Prima il 18 settembre

15) 1971

B. Vasil'ev

QUI LE ALBE SONO QUIETE

Riduzione scenica Ju. Glagolin

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Musica di Jurij Bucko

Prima 6 gennaio

16) 1971

B. Shakespeare

AMLETO

Traduzione di B. Pasternak

Messa in scena e regia Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Musica di Jurij Bucko

Direttore della pantomima V. Manochin

Prima 29 novembre

17) 1972

E. Evtušenko

SOTTO LA PELLE DELLA STATUA DELLA LIBERTÀ

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Allestimento musicale di V. Aruzmanov, G. Pjatigorskij, A. Vasiljev, D. Mežević

Prima 18 ottobre

18) 1973

A. Puškin

COMPAGNO, CREDI...

Pièce di L. da Celikovskaja e Ju. Ljubimov

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Assistente alla regia E. Kučer

Allestimento musicale di G. Pjatigorskij

Prima 11 aprile

19) 1973

A. Ostrovskij

IL BENEFICIO (gli attori a A. N. Ostrovskij)

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo E. Stenberg

Musica di N. Sidel'nikov

Prima 7 luglio

20) 1974

F. Abramov

I CAVALLI DI LEGNO

Diretto e prodotto da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Compositore N. Sidel'nikov

Prima 16 aprile

21) 1975

ALLACCIATE LE CINTURE DI SICUREZZA

Riduzione scenica di G. Baklanov e Ju. Ljubimov

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Compositore L. Nono

Prima 2 gennaio

22) 1976

Ju. Trifonov

LO SCAMBIO

Riduzione scenica di Ju. Ljubimov e Ju. Trifonov

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Musica di E. Denisov

Prima 20 aprile

23) 1977

M. Bulgakov

IL MAESTRO E MARGHERITA

Riduzione scenica di V. Djachin e Ju. Ljubimov

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografi M. Anikst, S. Barchin, D. Borovskij, Ju. Vasil'ev, E. Stenberg

Coreografo V. Manochin

Prima 6 aprile

24) 1977

B. Bykov

INCROCI

Riduzione scenica di Ju. Ljubimov e B. Glagolin

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Musica di S. Gubajdulina

Prima 6 ottobre

25) 1978

dalle opere di N. V. Gogol

FAVOLA DEL CENSIMENTO

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Compositore A. Šnitke

Scenografo E. Kočergin

Prima 9 giugno

26) 1979

F. Dostoevskij

DELITTO E CASTIGO

Riduzione scenica di Ju. Ljubimov

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Musica di E. Denisov

Scenografo D. Borovskij

Premiere 12 febbraio

27) 1979

B. Brecht

TURANDOT O IL CONGRESSO DEGLI IMBIANCHINI

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Musica di A. Šnitke

Coreografo D. Brjancev

Prima 20 dicembre

28) 1980

Ju. Trifonov

LA CASA SUL LUNGOFIUME

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Musica di E. Denisov

Prima 12 giugno

29) 1980

A. Volodin, S. Zlotnikov, L. Petruševskaja

LA PICCOLA ORCHESTRA PROMETTENTE

Direttore artistico Jurij Ljubimov

Regia S. Arcybašev

Scenografo D. Borovskij

30) 1981

A. Cechov

LE TRE SORELLE

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo JU. Kononenko

Musica di E. Denisov

Prima 16 maggio (inaugurazione della Nuova Scena)

31) 1981

Performance poetica

VLADIMIR VYSOCKIJ

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

L'opera fu rappresentata una volta il 25 luglio nell'anniversario della morte di Vladimir Vysockij e fu vietata; la prima ebbe luogo il 25 gennaio 1988

32) 1981

II LAVORO È LAVORO

(spettacolo-pantomima)

Canzoni di B. Okudžava

Messa in scena e regia di Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Pantomima Ju. Medvedev e A. Černova

Prima 1981

33) 1982

A. Puškin

BORIS GODUNOV

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Maestro del coro D. Pokrovskij

La produzione è stata vietata; la prima ha avuto luogo il 12 giugno 1988 (Nuova Scena)

34) 1988

Performance poetica

VLADIMIR VYSOCKIJ

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Premiato il 25 gennaio 1988 (messo in scena nel 1981)

35) 1988

A. Puškin

BORIS GODUNOV

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Maestro del coro D. Pokrovskij

La Prima ebbe luogo il 12 giugno 1988 (messo in scena nel 1982, Nuova Scena)

36) 1989

B. Možajev

IL VIVO

Basato sul racconto *Nella vita di Fëdor Kuzkin*.

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Musica di E. Denisov

La prima ha avuto luogo il 23 febbraio 1989 (messa in scena nel 1968)

37) 1989

A. Puškin

FESTINO IN TEMPO DI PESTE

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Costumista S. Beiderman

Musica di A. Šnitke

Prima 3 giugno (Nuova Scena)

38) 1989

FIGLIA, PADRE, CHITARRISTA

Canzoni di B. Okudžava

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Coreografia di Ju. Medvedev e A. Petrov

Prima 25 giugno

39) 1990

N. Erdman

IL SUICIDA

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij

Musica di E. Denisov

Prima 24 luglio

40) 1992

Sofocle

ELETTRA

(Progetto congiunto del Teatro Taganka e del Teatro Greco Megaro)

Traduzione di S. Šervinskij

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo D. Borovskij
Musica di S. Gubajdulina
Presentato in anteprima ad Atene al Megaro il 22 maggio,
A Mosca 13 settembre (Nuova Scena)

41) 1993

B. Pasternak

ŽIVAGO (Il Dottore)

Parabola musicale basata sul romanzo Il Dottor Živago e sulle poesie di A. Blok, O. Mandel'stam, B. Pasternak e A. Puškin
Libretto, regia e messa in scena di Ju. Ljubimov
Musica di A. Šnitke
Scenografo (basato su idee di Jurij Ljubimov) A. von Šlippe
Coreografa S. Voskresenskaja
Prima Vienna, Theater Odeon, 18 maggio
Mosca, 16 giugno (Nuova Scena)

42) 1994

MATINÉE

(Frammenti di spettacoli degli anni precedenti)
Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov
Scenografo D. Borovskij
Prima, Parigi 23 aprile

43) 1995

Euripide

MEDEA

(Progetto congiunto del Teatro Taganka e del Teatro Greco Megaro)
Traduzione di I. Annenskij
Coro di I. Brodskij
Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov
Scenografo D. Borovskij
Musica di E. Denisov
Prima, Atene, Teatro Megaro 21 maggio, Mosca 26 settembre

44) 1996

F. Dostoevskij

L'ADOLESCENTE

Riduzione scenica e regia Ju. Ljubimov

Musica di E. Denisov
Scenografo A. von Šlippe
Prima 23 aprile

45) 1997

F. Dostoevskij

I FRATELLI KARAMAZOV

Riduzione scenica e regia di Ju. Ljubimov

Musica di V. Martynov

Scenografo V. Karaševskij

Prima 30 settembre

46) 1998

P. Weiss

MARAT E IL MARCHESE DE SADE

Traduzione di L. Ginzburg

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo V. Boyer

Musica di S. Letov, M. Žukov, V. Martynov, T. Žanova

Anteprima 22 novembre (Piccola scena)

47) 1998

A. Solženicyn

ŠARAŠKA

(Basato su alcuni capitoli del romanzo Il primo cerchio)

Riduzione scenica e regia di Ju. Ljubimov

Musica di V. Martynov

Scenografo D. Borovskij

Maestro del coro T. Žanova

Prima 11 dicembre

48) 1999

B. Brecht

L'ANIMA BUONA DI SEZUAN

Traduzione di Ju. Juzovskij e E. Ionova

Versi tradotti da B. Sluckij

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov (una nuova versione della produzione del 1964)

Scenografo B. Blank

Musica di B. Chmel'nickij, A. Vasil'ev

Prima della ripresa della produzione il 23 aprile, si è celebrato il 35° anniversario del Teatro Taganka

49) 2000

W. Shakespeare

CRONACHE

Tradotto da B. Pasternak, E. Birukova, A. Radlova, M. Lozinskij

Libero adattamento e messa in scena di Ju. Ljubimov

Scenografo A. Freibergs (Lettonia)

Costumista K. Pasternak (Lettonia)

Compositore V. Martynov

Accompagnamento musicale A. Suetin

Movimento scenico A. Melanina

Nello spettacolo sono eseguite musiche per liuto inglese del XVI sec.

Prima il 6 febbraio

50) 2000

A. Puškin

EVGENIJ ONEGIN

Adattamento, regia e messa in scena di Ju. Ljubimov

Scenografia e costumi B. Blank

Musica di P. Čaikovskij, A. Šnitke, V. Martynov

Plastica V. Beljajkin

Maestro del coro T. Žanova

Prima 6 giugno

51) 2001

M. Bulgakov

ROMANZO TEATRALE

Riduzione scenica Ju. Ljubimov, G. Fajman

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Scenografo B. Blank

Musica di V. Martynov

Scultori L. Baranov, M. Dikunov

Spezzoni di I. Sac, Y. Bucko, A. Šnitke

Maestro del coro T. Žanova

Plastica A. Melanin

Prima 23 aprile

52) 2001

SOCRATE/L'ORACOLO

(Progetto congiunto del Teatro Taganka e del Centro Culturale Europeo di Delfi)

Testo di K. Kedrov, Y. Ljubimov

Estratti dalle opere di Brecht, Brodskij, Goethe, Kacjuba, Lermontov, Puškin, Holin, Chodasevič

Diretto e messo in scena da Ju. Ljubimov

Musica di V. Martynov

Direttore del coro A. Kotov

Movimento scenico A. Melanin

Prima a Delfi (Centro Culturale Delfi) il 16 luglio, ad Atene (Rovine Romane) il 24 luglio; a Mosca l'8 ottobre.

53) 2001

B. Pasternak

ŽIVAGO (Il Dottore)

(Parabola musicale basata sul romanzo Il Dottor Živago e sulle poesie di A. Blok, O. Mandel'stam, B. Pasternak e A. Puškin)

Libretto, regia e messa in scena di Ju. Ljubimov

Musica di A. Šnitke

Scenografo (da un'idea di Juri Ljubimov) A. von Šlippe

Maestro del coro T. Žanova

Prima della produzione ripresa per la Vecchia Scena il 3 novembre (messa in scena nel 1993 sulla Nuova Scena)

54) 2002

W. Goethe

FAUST

Traduzione di B. Pasternak

Libretto, regia e messa in scena di Ju. Ljubimov

Scenografo B. Messerer

Musica di V. Martynov

Maestro del coro T. Žanova

Coreografo V. Beljajkin

Anteprima 23 aprile, Prima 30 settembre

55) 2003

PRIMA E DOPO (bricolage)

Partecipanti al bricolage: A. Puškin, A. Blok, A. Achmatova, N. Gumilëv, V. Majakovskij, V. Chlebnikov, M. Gorkij, Z. Gippius, S. Esenin, V. Rozanov, M. Cvetaeva, A. Brjusov, S. Čerňnyj, O. Mandel'stam, I. Severjanin, F. Sologub, A. Belyj, I. Bunin, M. Vološin, A. Čechov, A. Kuprin, A. Voznesenskij, I. Brodskij

Idea di scenografia, idea di bricolage e regia di Ju. Ljubimov

Bricolage scenografico K. Malevič

Compositore della musica del bricolage V. Martynov

Frammenti musicali del bricolage I. Stravinskij, A. Schoenberg

Prima il 2 novembre

56) 2004

Liberamente ispirato alle opere di A. Vvedenskij, D. Charms, N. Zabolockij, A. Kručnych, N. Olejnikov

ANDATE E FERMATE IL PROGRESSO (GLI OBERIUTI)

Composizione e regia di Ju. Ljubimov

Musica di V. Martynov

Prima 23 aprile in occasione del 40° anniversario del Teatro Taganka

57) 2005

Fantasia libera sul tema delle opere di F. Nietzsche, F. Kafka, S. Beckett, D. Joyce

SOUF(F)LÉ

Idea e messa in scena di Ju. Ljubimov

Scenografo V. Kovalčuk

Musica di V. Martynov

Prima 23 aprile

58) 2006

Sofocle

ANTIGONE

Messa in scena, adattamento e regia Ju. Ljubimov

Costumi Rustam Chamdamov

Scenografia V. Kovalčuk

Musica di V. Martynov

Prima 23 aprile

59) 2007

A. Griboedov

CHE DISGRAZIA L'INGEGNO – DISGRAZIA ALL'INGEGNO – DISGRAZIA DELL'INGEGNO

Idea, adattamento e regia di Jurij Ljubimov

Musica tratta da composizioni di Griboedov, Stravinskij, Chopin, Mahler e Martynov

Scenografo R. Chamdamov

Movimenti scenici A. Melanin

Maestro del coro T. Žanova

Prima il 30 settembre

60) 2008

F. Kafka

IL CASTELLO

Adattamento e regia di Ju. Ljubimov

Musica di V. Martynov

Costumi R. Chamdamov

Movimenti scenici A. Melanin

Maestro del coro T. Žanova

Prima 23 aprile

61) 2009

Andersen, Wilde, Dickens

FAVOLE

Composizione libera, scenografia e regia di Ju. Ljubimov

Schizzi dei costumi Rustam Chamdamov

Musica di V. Martynov

Prima 23 aprile

62) 2009

N. Gogol'

ARABESCHI

Adattamento, regia e scenografia di Ju. Ljubimov

Costumista e scenografo Ju. Charyšnikov

Musica di A. Šnitke;

Prima 25 dicembre

63) 2010

T. Guerra

MIELE

Adattamento, regia e scenografia Ju. Ljubimov

Musica di A. Šnitke e V. Martynov

Prima 23 aprile

64) 2011

LA MASCHERA E L'ANIMA

Opera teatrale dedicata a Anton Pavlovič Čechov.

Messa in scena, scenografia e costumi di Ju. Ljubimov

Musica di V. Martynov

Movimenti scenici A. Melanin

Prima 24 maggio

REGIE IN ALTRI TEATRI

1) 1959

A. Galič

QUANTO SERVE ALL'UOMO?

Mosca, Teatro Vachtangov.

Prima settembre

2) 1971

D. Reed

I DIECI GIORNI CHE SCONVOLSERO IL MONDO

Cecoslovacchia, Brno, Teatro di Stato

(consulente di produzione)

Prima maggio

3) 1974

B. Tiščenko

JAROSLAVNA (BALLETTTO)

Leningrado, Teatro Piccolo dell'Opera e del Balletto

Prima 30 giugno

4) 1975

L. Nono

AL GRAN SOLE CARICO D'AMORE

Milano, Italia, Teatro alla Scala

Prima 4 aprile

5) 1977

D. Reed

I DIECI GIORNI CHE SCONVOLSERO IL MONDO

Cuba, L'Avana

Prima novembre

6) 1978

F. Dostoevskij

DELITTO E CASTIGO

Ungheria, Budapest, Teatro Vigcinhas

Prima 26 gennaio

7) 1979

Ju. Trifonov

LO SCAMBIO

Solnok, Ungheria, Teatro Szigligety

Prima 14 settembre

8) 1979

M. Musorgskij

BORIS GODUNOV

Italia, Milano, Teatro alla Scala

Prima 7 dicembre, (ripresa nel 1981)

9) 1981

M. Musorgskij

CHOVANŠČINA

Milano, Italia, Teatro alla Scala.

Prima 24 febbraio

10) B. Brecht

L'OPERA DA TRE SOLDI

Ungheria, Budapest, Teatro Nazionale

Prima settembre

(The Threepenny Opera), (Nemzeti Színház Budapest), 1981

11) 1982

E. Wolf-Ferrari

I QUATRO RUSTEGHI

Germania, München, Staacoper

Prima 18 aprile

12) B. Mozart

DON GIOVANNI

Ungheria, Budapest, Opera Nazionale

Prima il 25 maggio

13) 1983

M. Musorgskij

SALAMMBÔ

Napoli, Italia, Teatro San Carlo

Prima 29 marzo

14) A. Berg

LULU

Italia, Torino, Teatro Regio

Prima 27 maggio

15) F. Dostoevskij

DELITTO E CASTIGO

Regno Unito, Londra, Lyric Hammersmith Theatre

Prima 5 settembre

16) P. Wagner

TRISTANO E ISOTTA

Italia, Bologna, Teatro Comunale

Anteprima 1° dicembre

17) 1984

G. Verdi

RIGOLETTO

Italia, Firenze, Maggio Musicale

Prima 5 maggio

18) F. Dostoevskij

DELITTO E CASTIGO

Austria, Vienna, Teatro Accademico.

Prima 12 ottobre.

Italia, Bologna, Arena del Sole.

Prima 7 dicembre.

19) 1985

F. Dostoevskij

I DEMONI

Regno Unito, Londra, Teatro Almida

Francia, Parigi, Teatro dell'Europa

Italia, Bologna, Arena del Sole

Italia, Milano, Teatro Piccolo

Tour europeo

Prima dal 16 febbraio al 21 marzo.

20) 1985

J. S. BACH

LA PASSIONE SECONDO MATTEO

Italia, Milano, Teatro alla Scala.

Anteprima 6 giugno

21) 1985

A. Puškin

FESTINO IN TEMPO DI PESTE

Italia, Bologna, Arena del Sole

Prima il 16 ottobre

22) 1985

L. Beethoven

FIDELIO

Germania, Stadtgart, Staacoper

Prima 28 novembre

23) 1986

N. Gogol'

FAVOLA DEL CENSIMENTO

Austria, Vienna, Burgtheater

Prima il 30 gennaio

24) 1986

R. Kunad

IL MAESTRO E MARGHERITA

Germania, Karlsruhe, Opera House

Prima 9 marzo

25) 1986

L. Janáček

JENŮFA

Svizzera, Zurigo, Teatro dell'Opera

Anteprima 4 maggio

26) 1986

M. Musorskij

SALAMMBŌ

Francia, Parigi, Grand Opéra

Prima 16 giugno

27) 1986

I. Babel'

TRAMONTO

Israele, Tel Aviv, Teatro Habima

Prima 2 agosto

28) A. Puškin

FESTINO IN TEMPO DI PESTE

Svezia, Stoccolma, Teatro Drammatico Reale

Prima il 28 settembre

29) L. Janacek

JENŮFA

Gran Bretagna, Londra, Covent Garden Theatre

Prima 17 novembre (riaperto il 10 febbraio 1988)

30) 1987

F. Dostoevskij

DELITTO E CASTIGO.

USA, Washington, Arena Stage

Prima gennaio

31) 1987

P. Čajkovskij

EVGENIJ ONEGIN

Germania, Bonn, Staacoper

Prima 15 marzo

32) 1987

A. Berg

LULU

USA, Chicago, Lyric Opera Theatre

Prima 24 novembre

33) 1988

R. Wagner

TANNHÄUSER

Germania, Stuttgart, Staatsoper

Prima 7 maggio

34) 1988

B. Brecht

L'ANIMA BUONA DI SEZUAN

Israele, Tel Aviv, Teatro Habima

Prima 24 luglio

35) 1988

R. Wagner

L'ORO DEL RENO

Gran Bretagna, Londra, Covent Garden Theatre

Prima 28 settembre

36) 1988

M. Bulgakov

IL MAESTRO E MARGHERITA

Svezia, Stoccolma, Teatro Drammatico Reale

Anteprima il 18 dicembre

37) 1989

W. Shakespeare

AMLETO

Regno Unito, Leicester, Haymarket Theatre.

Giappone, Tokyo, Teatro Ginza

Prima 14 settembre-10 ottobre

38) 1990

D. Šostakovič

UNA LADY MACBETH DEL DISTRETTO DI MCENSK

Germania, Hamburg, Staatsoper

Prima 14 ottobre

39) 1990

P. Čajkovskij

LA REGINA DI PICCHE

Germania, Karlsruhe, Staatsoper

Prima 10 novembre

40) 1991

C. Prokof'ev

L'AMORE DELLE TRE MELARANCE

Germania, München, Staatsoper

Prima 7 gennaio

41) 1991

F. Dostoevskij

L'ADOLESCENTE

Finlandia, Helsinki, Teatro Nazionale

Prima 30 ottobre

42) 1992

A. Ostrovskij

I COMMEDIANTI

Finlandia, Helsinki, Teatro Nazionale

Prima 11 novembre

43) 1993

A. Čechov

IL GABBIANO

Atene, Grecia, Teatro Dionysios

Prima ottobre

44) L. Janáček

JENŮFA

Germania, Bonn, Staatsoper

Prima 5 dicembre

45) 1994

A. Strinberg

CREDITORI

Grecia, Atene, Teatro Dionisio

46) 1995

Aristofane

GLI UCCELLI (ESTRATTI)

Grecia, Delfi, Festival del Teatro

Prima agosto

47) 1995

A. Čechov

IL GIARDINO DEI CILIEGI

Teatro Kati Dandoulaki, Atene, Grecia.

Prima 22 novembre

48) 1996

P. Čajkovskij

LA REGINA DI PICCHE

Bonn, Germania, Staatsoper

Prima 11 febbraio

49) 1997

G. Verdi

NABUCCO

Germania, Bonn, Staatsoper

Prima 11 maggio

50) 1997

P. Čajkovskij

LA REGINA DI PICCHE

Mosca, Nuovo Teatro dell'Opera

Prima 8 giugno

51) 2001

B. Martynov

APOCALYPSE

Estonia, Tallinn, Chiesa di Santa Caterina

Prima 16 aprile

Mosca, chiesa in via Malaya Gruzinskaya

Prima 29 aprile

52) 2012

F. Dostoevskij

I DEMONI

Teatro Vachtangov

53) 2013

A. Borodin

IL PRINCIPE IGOR

Teatro Bol'šoj, Mosca

Prima 8 giugno

54) 2014

Vladimir Martynov

LA SCUOLA DELLE MOGLI (Molière)

Opera Buffa

Mosca Nuovo Teatro dell'Opera

Prima 20 maggio