

Antonella d'Amelia

*Stalin non amava i suicidi:
Nikolaj Ėrdman sulla scena russa degli anni '20*

ABSTRACT:

This article analyses Nikolaj Erdman's hugely successful debut in 1920s Russia and the subsequent misfortune of his play *Samoubiistvo* (Suicide, 1928). This drama was banned by Stalin, who later exiled Erdman, forcing him to abandon his playwriting.

Le «larghe fauci dei teatri», come si legge in un verso di Mandel'stam, riversano nel buio, nelle vie coperte di ghiaccio di Mosca, folle di spettatori «cupo-gioiose». La città è stremata dalla rivoluzione e dalla guerra civile, provata dalla fame, eppure il paese sconvolto è avido di spettacoli. Sono anni di teatromania, si moltiplicano i circoli, le piccole scene, gli studi teatrali, i laboratori drammatici: «la Russia recita, recita tutta, avviene un processo spontaneo di trasformazione di tessuti vivi in tessuti teatrali» – annota Šklovskij in *Chod konja* (La mossa del cavallo)¹. In ogni ricorrenza rivoluzionaria le piazze sono decorate di pannelli e cartelloni giganteschi, i manifesti di Majakovskij per la ROSTA riempiono le vetrine vuote dei negozi². All'invito del Commissario del popolo per l'istruzione a collaborare con il nuovo potere sovietico accorrono in molti: tra i primi Mejerchol'd, nominato da Lunačarskij direttore del Dipartimento Teatrale del Narkompros, che nel maggio 1921, con la foga di un commissario politico, affronta il compito di allestire un modello di teatro propagandistico che trasmetta i volitivi slogan dell'Ottobre e inscena al Teatro RFSSR Primo *Misterija-buff* di Majakovskij (nella seconda variante): abolito il palcoscenico, gli scenografi Anton Lavinskij e Vladimir Chrakovskij inseriscono al livello del pubblico un grande emisfero girevole, raffigurante da un lato il globo terracqueo e dall'altro l'inferno e su questo una complessa armatura che evoca la tolda di un'arca, su cui si svolge

¹ V. ŠKLOVSKIJ, *Chod konja. Sbornik statej*, Gelikon, Moskva-Berlin 1923, p. 60.

² Cfr. A.M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1965, p. 210 e ss.

lo scontro dei 'puri' e degli 'impuri'³ (i costumi, disegnati da Viktor Kiselev con i tratti schematici dei manifesti di Majakovskij, accentuano l'integrità degli 'impuri' dalle azzurre giacche da lavoro e la corruzione dei 'puri' dagli abiti eccentrici, stravaganti)⁴.

La scena rivendica la propria natura politica: «la rivoluzione con una linea rossa ha diviso il mondo in vecchio e nuovo, non c'è angolo della vita umana per cui non passi questa linea» – scrive Vachtangov⁵. Per sottrarsi ai toni intimisti del naturalismo, il palcoscenico si muta in arena, in officina spettacolare, in tribuna di idee. I teatri tradizionali (il Malyj, l'Aleksandrinskij, il Teatro d'Arte) accettano con discreta riluttanza la nuova realtà. Alcuni registi innovatori (Tairov, Foregger, Ferdinandov, Radlov) aderiscono al regime sovietico più per entusiasmo artistico che per consenso ideologico, ma è appunto «l'entusiasmo a sbrigliarne l'immaginativa»⁶, i loro allestimenti nascono da una stretta alleanza di registi, architetti, pittori e artisti circensi.

La stagione 1921/22 è una delle più significative e brillanti del XX secolo. Ricordo tre messinscene entrate nella storia del teatro: il *Gadibuk* di Semën An-skij al Teatro Habima il 31 gennaio 1922 (regista Evgenij Vachtangov, nel ruolo di Lea Chana Rovina), la *Fedra* di Racine al Kamernyj teatr l'8 febbraio 1922 (regia di Aleksandr Tairov, scene e costumi cubisti di Aleksandr Vesnin, nel ruolo di Fedra Alisa Koonen), la *Principessa Turandot* di Carlo Gozzi al Terzo Studio del Teatro d'Arte il 27 febbraio 1922, che nella regia di Vachtangov e scenografia di Ignatij Nivinskij diviene una girandola di allegre trovate nel gusto della Commedia dell'Arte. Nella *Principessa Turandot* di Vachtangov, per la quale scrive gli intermezzi degli indovinelli, esordisce il protagonista del mio racconto Nikolaj Robertovič Ėrdman (1900-1970).

³ Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Misterija-buff* (Teatr RSFSR I, rež. V. Mejerchol'd), in *Spektakli i gody: stat'i o spektakljach russkogo sovetskogo teatra*, Iskusstvo, Moskva 1969, pp. 12-24; FEVRAL'SKIJ, *Pervaja sovetskaja p'esa. "Misterija-buff" V.V. Majakovskogo*, Sovetskij pisatel', Moskva 1971, pp. 21-88; B. PICON-VALLIN, *Mejerchol'd*, MTTMedizioni, Perugia 2006, pp. 91-92.

⁴ FEVRAL'SKIJ, *Zapiski rovesnika veka*, Sovetskij pisatel', Moskva 1976, p. 40. Fevral'skij ricorda anche l'allestimento come *féerie* di *Misterija-buff* nel giugno 1921, dato al Primo circo moscovita sul Cvetnoj bul'var in occasione del III Congresso dell'Internazionale comunista (p. 44).

⁵ E. VACHTANGOV, *Materialy i stat'i*, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1959, p. 166.

⁶ Cfr. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959, p. 121.

Poeta, drammaturgo e sceneggiatore, Ěrdman è stato uno scrittore assai prolifico di sketch satirici, couplet per *vaudevilles* e commedie, intermezzi poetici, libretti per balletti e operette che non sfigurano nel panorama teatrale degli anni, in cui furoreggiano Majakovskij e Bulgakov. Figlio di un contabile lettone di origini tedesche e religione luterana, Robert Karlovič (1860-1950), appassionato di teatro dal «buffo accento tedesco», e di Valentina Borisovna Kormer (1880-1964), da cui eredita l'amore per la letteratura⁷, studia all'Istituto commerciale dei SS. Pietro e Paolo di Mosca (Petropavlovskoe real'noe kommerčeskoe učilišče), nel 1919 senza terminare l'ultimo corso va a combattere volontario nell'Armata rossa, nel 1920 è smobilitato per malattia.

Il suo esordio avviene nel 1918, quando trascinato dal fratello Boris (in seguito famoso scenografo) entra nel gruppo degli immaginisti (Mariengof, Šeršenevič, Esenin), sottoscrive i loro manifesti e partecipa alle loro serate⁸, leggendo i suoi versi (ne scrive sin da giovanissimo, idolatra Majakovskij), nel 1922 collabora con la loro rivista «Gostinnica dlja putešestvujuščich v prekrasnom» (Locanda per coloro che viaggiano nel bello), si atteggia a dandy *blasé*, come molti scrittori dell'epoca (Bulgakov per primo). Nei ricordi di Vadim Šeršenevič si rianima una delle prime serate immaginiste al Museo Politecnico, in cui avviene il battesimo dei due fratelli Ěrdman: Boris espone i suoi quadri che non hanno troppo successo, Nikolaj declama i suoi versi lentamente con voce monocorde, distaccata: «erano buoni», «un po' severi, alla scandinava» – commenta Šeršenevič, ogni tanto faceva terribili battute di spirito con aria imperturbabile, provocando irrefrenabili scoppi d'ilarità⁹.

L'attività drammaturgica di Ěrdman prende inizio su piccole scene e *ateliers*: nel luglio 1922 collabora con il laboratorio Mastfor (Masterskaja Foreggera), ideato nel 1921 presso la Casa della stampa (Dom pečati) all'Arbat da un regista e coreografo tra i più poliedrici dell'avanguardia russa, Nikolaj Foregger, buon conoscitore del teatro antico (misteri, *moralités* e *fabliaux* medievali), della Commedia dell'arte e del teatro popolare russo. Dopo l'esordio come critico sulla rivista «Teatr i iskusstvo», Foregger aveva collaborato con il cabaret

⁷ A. MARIENGOFF, «*Moj vek, moja molodost'*», in N. ĚRDMAN, *P'esy. Intermedii. Pis'ma. Dokumenty. Vospominanija sovremennikov*, Iskusstvo, Moskva 1990, p. 307.

⁸ Cfr. *Literaturnaja žizn' Rossii 20-ch godov. Sobytija. Otzyvy sovremennikov. Bibliografija*, t. I, č. 1, otv. redaktor A.Ju. Galuškin, IMLI RAN, Moskva 2006, pp. 367, 396, 407, 409, 438.

⁹ V. ŠERŠENEVIČ, *Velikolepnyj očevidec*, in Ěrdman, *P'esy...*, cit., pp. 305-306; *Literaturnaja žizn' Rossii 20-ch godov...*, cit., p. 380.

“Krivoe zerkalo” (Lo specchio deformante), in cui preparava gli schizzi dei costumi con lo pseudonimo di Frakas, e dal 1917 a Pietrogrado con la sezione letteraria del Kamernyj teatr, assorbendo il culto di Tairov per la pantomima. Nel 1918 aveva organizzato alla Casa della stampa il collettivo “Moskovskij balagan” (Il balagan moscovita, poi rinominato “Karnaval komediantov”, Carnevale dei commedianti), dove si era ingegnato di far rinascere l’arte di ciarlatani, clowns e pagliacci, mettendo in scena farse e intermezzi¹⁰; nell’autunno 1919 aveva portato sull’arena del Secondo circo moscovita lo spettacolo di propaganda *Političeskaja karusel’* (Carosello politico), sceneggiatura del poeta simbolista Ivan Rukavišnikov, una specie di ‘teatro di massa’, in cui fondeva elementi circensi e contenuto politico (dal 1926 sarà il primo direttore di “Masterskaja cirkovogo iskusstva”, Laboratorio di arte circense¹¹). Come sottolinea Aleksandr Kugel’, regista e critico teatrale, Foregger aveva elevato il music-hall e il varietà al livello del teatro drammatico, tra i primi fondendo «con irriverenza» il divertimento con l’impegno politico e la propaganda¹².

Nei primi spettacoli alla Casa della stampa Foregger ricrea nel gusto della Commedia dell’Arte un moderno teatro di maschere attinte dalla vita quotidiana, fonde in brevi scenette satiriche la fluida realtà contemporanea¹³, ma si rende ben presto conto che le maschere non hanno più la valenza simbolica del passato e velocemente insieme al drammaturgo Vladimir Mass attua nel suo laboratorio un music-hall proletario, un agit-hall di propaganda con attori acrobati, esercitati da un particolare addestramento fisico-danzante da lui progettato (‘ta-fiz-trenaž’, tanceval’no-fizičeskij trenadž). Maestro dell’intreccio, Mass dà alle acrobatiche esibizioni, ideate da Foregger per i suoi attori funamboli, un preciso contorno narrativo e un’ironica cornice drammatica¹⁴.

Nei quattro anni di attività del Mastfor, che gode di una straordinaria popolarità nei circoli letterari e bohémien moscoviti, Foregger rea-

¹⁰ Cfr. V. ŠČERBAKOV, *Teatral’nye manifesty Nikolaja Foreggera*, in *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka*, vyp. 1, sost. i red. V.V. Ivanova, Gitis, Moskva 1996, pp. 45-46.

¹¹ E.D. UVAROVA, *Ėstradnyj teatr: miniatjury, obozrenija, mjuzik-cholly (1917-1945)*, Iskusstvo, Moskva 1983, p. 51.

¹² «Večernaja Moskva», 21 marzo 1924.

¹³ Cfr. P. MARKOV, *Teatral’nye opyty. Masterskaja N.M. Foreggera*, in *Id.*, *O teatre*, Iskusstvo, Moskva 1976, t. III, pp. 28-29.

¹⁴ Cfr. MARKOV, *Foregger i Mass*, in *O teatre*, t. III, cit., pp. 60-61.

lizza innumerevoli spettacoli¹⁵, tra cui le famose *Tancy mašin* (Danze delle macchine, 1922), in cui stilizza nei movimenti acrobatici degli attori e in uno sferragliare di stridori il ritmo tayloriano del lavoro, i sibili dei macchinari, il dinamismo dei processi produttivi¹⁶. Gli attori eseguono i loro numeri su un sottofondo jazz, introdotto allora in Russia dal poeta-ballerino Valentin Parnach, coinvolgendo il pubblico con buffonate, scherzi licenziosi, facezie in versi nel gusto dei cabaret. All'origine del teatro satirico postrivoluzionario – in particolare dei testi di Ěrdman – c'è infatti oltre l'eco del *balagan* l'eredità delle parodie dei teatrini di miniature e dei cabaret, nei quali il successo era affidato all'improvvisazione, alla bravura istrionica del *conferencier*, al dileggio dei borghesi, detti farmacisti, alla «gaiezza mordace della burla letteraria» («veselost' edkuju literaturnoj šutki», 1917), come scrive Achmatova.

Oggetto della satira del Mastfor, cui collaborarono anche Osip Brik e gli esordienti registi Sergej Ějženštejn e Sergej Jutkevič, sono per la prima volta nel teatro sovietico i *něpmany*, i piccoli borghesi della NĚP, i commercianti arricchiti, gli intellettuali parolai, i burocrati di partito. Osservatore spietato della società contemporanea, Ěrdman è congeniale all'atmosfera creativa del Mastfor: la sua indole teatrale percepisce al volo la bizzaria, il nucleo eccentrico di una vicenda che rende nel ritmo sincopato dell'intreccio. Per il laboratorio di Foregger scrive il libretto dell'operetta *Madame l'archiduc* di Offenbach che va in scena nel luglio 1922 e in settembre appronta la parodia *Nosorogij chachal'* (Lo spasiante cornuto) dello spettacolo *Le cocu magnifique* di Crommelynck (Velikodušnyj rogonosec), appena realizzato con moduli costruttivisti da Mejerchol'd regista e Ljubov' Popova scenografa.

¹⁵ Sulla piccola scena del Mastfor irruppe la rumorosa e vivace vita quotidiana di Mosca: si allestì lo scherzo čechoviano *La proposta di matrimonio*, brevi buffonate in versi chiamate «parate», in cui si scherzava sulla drammaturgia di Majakovskij (piacquero al poeta) e su alcune figure dell'epoca: la commerciante avida, il comunista con la cartella e la giubba di cuoio, il poliziotto ligio, il sognante poeta-immaginario. Cfr. S. JUTKEVIČ, *Kontrapunkt režissera*, Iskusstvo, Moskva 1960, p. 183. Sugli spettacoli del Mastfor cfr. *Istorija sovětskogo dramatičeskogo teatra*, Nauka, Moskva 1966, t. II, pp. 134-135.

¹⁶ Qualcosa di simile è stato tentato da Vinicio Paladini nel giugno 1922 presso il Circolo delle «Cronache d'Attualità» in via degli Avignonesi: una specie di exploit futurmacchinista, *Ballo meccanico futurista*, in cui due danzatori russi, il famoso Ikar e uno sconosciuto Ivanoff, al ritmo dei motori di due motociclette, eseguivano le loro *performances*, coinvolgendo nell'azione un pubblico attento e incuriosito dalle evoluzioni imprevedute dei danzatori. Cfr. A. D'AMELIA, *La Russia oltreconfine. Artisti e scrittori nell'Italia del Novecento*, Carocci, Roma 2023, pp. 175-176.

Quando nel 1924 brucia l'edificio del Mastfor sull'Arbat, Foregger si sposta, ormai come coreografo, al Teatro della Satira (Teatr satiry), dove mette in scena il ciclo 'urbanistico' (*Progulka, strast', smert'*; *U fonarja; Cirk*) e soprattutto l'apprezzato *Budbeg*, la fuga della cavalleria di Budennyj. Ma Ėrdman si è già allontanato dal Mastfor e ha iniziato a collaborare, sempre insieme al fratello scenografo, con un altro teatrino d'avanguardia, il Teatro Eroico-sperimentale (Opytno-geroičeskij teatr), avviato a Taganka, allora periferico quartiere operaio di Mosca, dall'ex-attore Boris Ferdinandov e dal coreografo Kas'jan Golejzovskij, due sperimentatori alla continua ricerca del nuovo e dell'eccentrico.

Ferdinandov aveva iniziato la sua carriera negli anni '10 come attore al Teatro d'Arte, al Nostro teatro (Naš teatr) di Georgij Pitoev e al Kamernyj teatr di Tairov, partecipato alla Prima guerra mondiale, dopo la rivoluzione di Febbraio era stato assunto come attore, regista e scenografo al Kamernyj teatr, poi per incompatibilità con le scelte registiche di Tairov aveva lasciato il Kamernyj e nella primavera 1921 fondato il suo teatro¹⁷; Kas'jan Golejzovskij, nato in una famiglia di artisti (la madre era ballerina del Bol'šoj teatr e il padre baritono), aveva studiato balletto, arte, musica, lingue, dal 1909 lavorato nella troupe del Bol'šoj, collaborato con il cabaret "Letučaja myš" (Il pipistrello) e altri teatrini di miniature¹⁸, e dopo la rivoluzione aperto un proprio Laboratorio di arte coreutica (Masterskaja baletnogo iskusstva), in cui sosteneva la teoria della «gesticolazione industriale»: il ballerino doveva rendere «a guisa di robot il moto di bielle, bilancieri e stantuffi, la meccanicità razionale dell'epoca»¹⁹.

Nella prima stagione 1921/22 il Teatro Eroico-sperimentale realizza con successo opere assai diverse: *Edipo re* di Sofocle, *La tempesta* di Ostrovskij, *La Jacquerie* di Mérimée, *Le donne al parlamento* di Aristofane, *Prometeo incatenato* di Eschilo, *Ženit'ba* (Il matrimonio) di Gogol' e l'allestimento teatrale di alcuni suoi racconti: *Propavšaja gramota* (La lettera perduta), *Zakoldovannoe mesto* (Il luogo incantato) e *Strašnaja mest'* (La terribile vendetta). Contro il 'dilettantismo' e

¹⁷ Cfr. V. IVANOV, *Bunt marginala. Analitičeskij teatr Borisa Ferdinandova*, in *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka*, vyp. 1, cit., pp. 211-213.

¹⁸ Cfr. N.JU. ČERNOVA, *Kas'jan Golejzovskij: škola miniatjur*, in *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka*, vyp. 2, Editorial URSS, Moskva 2006, pp. 338-349; B.JA. SURIC, *Choreografičeskoe iskusstvo dvadcatykh godov*, Iskusstvo, Moskva 1979, pp. 156-220.

¹⁹ RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit., p. 131.

l'immaginosa 'incultura' di molti teatri, Ferdinandov regista teorizza lo studio delle leggi del tempo e del ritmo che muovono ogni azione scenica, stabilisce regole severe e partiture fisse per ogni spettacolo, ma l'allegria congrega di immaginisti con cui si accompagna declina in modo paradossale questa sua monotona concezione del «temporismo».

Qui il primo lavoro di Ěrdman è la rielaborazione in versi della commedia *La Cagnotte* (*Kopilka*, 1864) di Eugène Labiche, brillante autore francese di *vaudevilles*, che va in scena con grande successo il 5 ottobre 1922 per la regia di Ferdinandov e Šeršenevič, scenografia e costumi di Boris Ěrdman. La struttura scenica è ridotta al minimo: eliminate le quinte, lo scenografo dipinge le pareti di un bianco accecante e al centro del palcoscenico pone una lieve costruzione che parodizza la Tour Eiffel; per gli spostamenti degli attori e lo svolgimento dell'azione inserisce a diverse altezze tre piattaforme trasparenti di legno e ferro, quasi sospese in aria e inclinate verso lo spettatore, che consentono all'attore acrobatiche *glissades* e virate²⁰, e rievocano la sua esperienza di consulente per il circo alla sezione teatrale del Commissariato del popolo, dove aveva disegnato anche i costumi per il famoso clown Vitalij Lazarenko²¹. Per rendere la tridimensionalità della scena di questo «vaudeville circense»²², i registi ricorrono inoltre ad artifici filmici e alle luci multicolori dei proiettori, attuando un esperimento assai affine a quello che negli stessi anni in Italia conduceva Achille Ricciardi nel suo Teatro del colore.

In chiusura di stagione (21 aprile 1922) – sempre per la regia di Ferdinandov e Šeršenevič – va in scena il mélo poliziesco *Dama v černoj perčatke* (La Dama dal guanto nero) di Šeršenevič, che «sfrena gli attori al suono dei clacson in continue rincorse per le scalette e gli sdrucchioli di un enorme cubo di legno»²³. Per la stagione successiva viene annunciato un *Mistero rivoluzionario* (*Teatral'naja misterija*) di Ěrdman, costruito non sulle parole ma sul suono ritmizzato, quasi un primo tentativo di *zaum'* drammaturgica, purtroppo mai realizzato, perché nella riorganizzazione degli spazi teatrali il teatro viene accorpato all'Istituto statale di arte teatrale (GITIS, Gosudarstvennyj institut

²⁰ Cfr. MARKOV, *Revolucionnyj teatr*, in Id., *O teatre*, Iskusstvo, Moskva 1974, t. I, p. 291.

²¹ Sulla messinscena di *Kopilka* e sull'attività di Boris Ěrdman scenografo cfr. MARKOV, *Vospominanija*, Iskusstvo, Moskva 1983, pp. 374-380.

²² D. ZOLOTNICKIJ, *Budni i prazdniki teatral'nogo oktjabrja*, Iskusstvo, Leningrad 1978, p. 34.

²³ *Ivi*, pp. 34-35. Cfr. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit., p. 141.

teatral'nogo iskusstva) e il *Mistero* non vede la luce²⁴. Si è conservata solo la notizia che ne dà nel 1922 la rivista «Teatral'naja Moskva»:

«Per il 1° maggio il Teatro Eroico-sperimentale prepara un *Mistero rivoluzionario* di Ėrdman che abbraccia tutto l'evolversi della cultura, dalle scimmie fino alle ultime epoche della lotta di classe. I primi due atti sono in una lingua senza senso, elenchi di vocali e consonanti. A fondamento dello spettacolo ci sono alcuni esercizi meccanici che provocano irrequietezza. La musica è di Jurij Miljutin, partecipa tutta la troupe»²⁵.

Con l'inizio della NĖP prende il via un inatteso fiorire della vita notturna delle capitali, si aprono café-chantant e cabaret, dove accanto ad attori professionisti esordiscono giovani letterati e drammaturghi. Conclusasi la parentesi sperimentale con Ferdinandov, Ėrdman s'impegna a scrivere couplets e sketch satirici per differenti teatrini: ad esempio, per il Teatr buffonady (Teatro della buffonata)²⁶, inaugurato a Mosca il 6 ottobre 1922 dall'imprenditore e attore Aleksandr Brjanskij, appronta insieme a Šeršenevič lo sketch *Bum* e per il cabaret "Nerydaj" (L'asciugalacrime) i versi di *Moskviči iz Čeka'go*, in cui gioca sulla sottile assonanza tra Chicago e Čeka.

"Nerydaj" merita una digressione: è stato uno dei tanti cabaret con annesso ristorante aperti a Mosca all'inizio della NĖP, attivo tra il 1921 e il 1924 all'angolo del Karetnyj rjad con l'Uspenskij pereulok per iniziativa del popolare attore comico Aleksandr Koševskij²⁷. Frequentato da ricchi imprenditori e intellettuali, ha attirato nella sua orbita – uno scantinato decorato in puro stile russo da Viktor Simov – molti poeti esordienti: oltre Ėrdman, Mass e Šeršenevič, Viktor Tipot, Vera Inber, Michail Vol'pin, Viktor Ar dov, Nikolaj Adujev, anche in seguito coautori di Ėrdman in imprese teatrali che immisero nell'atmosfera scanzonata del cabaret l'improvvisazione, la polemica con il pubblico²⁸,

²⁴ ŠERŠENEVIČ, *Velikolepnyj očevidec*, cit., pp. 306-307. Successivamente all'accorpamento con il GITIS la vivace attività del Teatro Eroico-sperimentale viene schiacciata dalle direttive di Mejerchol'd che con il suo teatro fa la parte del leone.

²⁵ *Moskovskij den'*, in «Teatral'naja Moskva», n. 35, 1922, p. 22.

²⁶ A.A. BRJANSKIJ, *Teatr buffonady*, in «Zrelišča», n. 6, 1922, p. 21.

²⁷ Tra i teatrini e cabaret di quegli anni si ricordano anche "Korobočka", "Chromoj Džo", "Veselye maski", "Ostrye ugly", "Menestrel", "Karusel", "Palace", "Podval", "Taverna Zaverni".

²⁸ Nelle memorie l'attore e regista Michail Žarov ricorda una serata, in cui declamava «i couplet di Ėrdman *Moskviči iz Čeka'go*, raffinati e arguti, ma talora assai malvagi e velenosi, e tra gli spettatori erano presenti Foregger e Mass che prontamente risposero in rima» (M. ŽAROV, *Žizn', teatr, kino*, Iskusstvo, Moskva 1967, p. 146).

lo humour popolare, soprattutto una giovanile foga politica: «è stato un interessante tentativo di creare un moderno cabaret politico», commenta Osip Brik²⁹. I collaboratori di “Nerydaj” lavoravano gratis, ma in cambio ricevevano un ricco nutrimento quotidiano (anche in questo caso le affinità con l’Italia richiamano subito alla mente la Casa d’Arte Bragaglia che negli anni ’20 non pagava gli artisti per gli spettacoli o le mostre, ma offriva loro pranzi e cene gratis). Alcuni numeri di “Nerydaj” – le *Babe di Maljavin*, le *Statuette animate* – erano così celebri da essere recitati anche nei grandi teatri di varietà “Ermitaž” e “Akvarium” e nel teatrino privato di Mamontov³⁰.

Nel 1923 l’attività drammaturgica di Ěrdman si esplica in gran parte in un altro teatrino di miniature, “Krivoj Džimmy” (Jimmy monoculo), che aveva al suo attivo un gruppo d’attori di prim’ordine e una propria fisionomia artistica: all’ingresso troneggiava su un’enorme botte un fantoccio con un solo occhio, appunto Jimmy monoculo, l’arredamento interno era costituito da piccole e grandi botti che sostituivano sedie e tavoli³¹. Nato nel 1917 a Pietrogrado per iniziativa del poeta Nikolaj Agnivev, “Krivoj Džimmy” subisce varie trasformazioni e cambi di nomi per le vicende della guerra civile, sposta la sua sede in differenti città, ha un momento di fulgore nel 1919 a Kiev, quando lo dirige il fondatore del teatro georgiano Konstantin Mardžanov, finalmente nel 1921 per l’interessamento dell’attore-*conferencier* Aleksej Alekseev ritorna a Mosca nello scantinato del Gnezdnikovskij pereulok, dov’era in passato la sede di “Letučaja myš” di Baliev³². Sulla rivista «Zrelišča» Viktor Ěrmans sottolinea l’affinità tra i due locali:

«L’appartamento invernale dei gimmisti. Un seminterrato dove aleggia l’ombra di Baliev. Le caricature nel foyer, l’accogliente sala dello spettacolo, le rose sul sipario. Tutto com’era prima, ma invece del grassoccio e compiaciuto Baliev conversa con il pubblico Alekseev, molto meno pasciuto ma assai più arguto. “Il pipistrello” era più raffinato e lirico, “Jimmy monoculo” più rozzo, sagace e democratico»³³.

²⁹ O. BRIK, *Ėstrada pered stolikami*, Kinopečat’, Leningrad-Moskva 1927, p. 7.

³⁰ Cfr. E.D. UVAROVA, *Ėstradnyj teatr...*, cit., pp. 70-74; M.S. MESTEČKIN, *V teatre i v cirke*, Iskusstvo, Moskva 1976, pp. 34-41.

³¹ E. KUFERŠTEJN, *Strannik nečajannyj. Kniga o Nikolae Agniveve, poëte i dramaturge*, Biblioteka Vsemirnogo kluba peterburžcev, Sankt-Peterbug 1998, p. 42.

³² Cfr. ZOLOTNICKIJ, *Zori “teatral’nogo” Oktjabrja*, Iskusstvo, Leningrad 1976, p. 180; A.G. ALEKSEEV, *Ser’eznoe i smešnoe: šest’desjat pjat’ let v teatre i na Ėstrade*, Iskusstvo, Moskva 1984, pp. 131-152.

³³ «Zrelišča», n. 21, 1923, p. 18.

Il direttore artistico Alekseev coinvolge per le danze Kas'jan Golejzovskij e Nikolaj Foregger e per i testi poeti come Ėrdman, autore di diverse scenette satiriche.

La successiva pièce di Ėrdman *Gibel' Evropy na Strastnoj ploščadi* s tancami i peniem (La rovina d'Europa sulla Piazza della Passione con danze e canto, 1923) va in scena al teatro La commedia libera (Vol'naja komedija), attivo a Pietrogrado dal 1920 nella sala inferiore del "Palace" sulla via Ital'janskaja, sede di music-hall e operette, in cui l'attore Vladimir Chenkin spopolava con le sue parodie³⁴. Ironizzando sul *Tramonto dell'Occidente* di Spengler, di cui avevano allora ampiamente scritto Stepun, Frank e Berdjaev, esiliati poi sul piroscampo dei filosofi, Ėrdman propone una variante satirica del diluvio universale, in cui gioca con i congegni del teatro di varietà e del music-hall. La trama racconta di un tal Zorž Krasikov, interpretato da Chenkin, che per attrarre nel proprio appartamento l'oggetto del suo desiderio, cioè Marija Petrovna, inventa un imminente giudizio universale che sta per sommergere l'Europa. La voce si propaga per Mosca e tutti ci credono. Nel secondo atto Krasikov sta quasi per raggiungere il suo scopo (Marija Petrovna impaurita si è trasferita da lui), quando d'improvviso – per sfuggire all'inondazione – irrompe una chiassosa schiera di piccoli borghesi della NĖP, ritratti nel gusto dei 'puri' majakovskiani, ai quali è costretto a confessare il suo inganno: «Cittadini! Confesso, il diluvio non ci sarà! Ho inventato tutto io!». E nel finale soggiace alla punizione, perché Marija Petrovna lo lascia...

Nello stesso teatro ottiene grande risonanza un'altra scenetta parodica di Ėrdman, *Kvalifikacija* (La professionalità, 1924), in cui l'autore immagina il lavoro di una commissione giudicatrice degli artisti di varietà e sconsolato s'interroga sul futuro sviluppo di questo ambito artistico e sulle sue difficoltà di evitare abborraciate volgarità. Dopo la chiusura del teatro nell'autunno 1924 la maggior parte dei suoi autori e attori, ex-gimmisti, si sposta al Teatro della Satira, che si inaugura il 1° ottobre con uno spettacolo di scottante attualità, una rassegna (*obozrenie*) satirica di ciò che avveniva in città giorno per giorno («utrom v gazete, večerom v kuplete»): *Moskva s točki zrenija* (Mosca dal punto di vista), scenografia di Michail Běspalov.

Insieme ad Ėrdman sono autori delle brevi scene comiche e dei diversi 'punti di vista', che nessun teatro russo aveva ancora pensato

³⁴ Nella successiva stagione 1923/24 il testo è riproposto con successo da Chenkin, che interpreta il ruolo principale, anche al teatrino moscovita Palace sulla Strastnaja ploščad' (cfr. UVAROVA, *Ėstradnyj teatr...*, cit., p. 87).

di portare in scena, Viktor Tipot, drammaturgo e sceneggiatore odesita che aveva fondato il Teatro della Satira, e Vladimir Mass, con cui Ěrdman aveva già lavorato al Mastfor. I tre autori 'infarciscono' il testo di modi di dire, arguzie e aforismi, carpiti al volo nelle vie o nei mercati di Mosca, espressione di quelli che erano i quotidiani problemi esistenziali dei cittadini sovietici: il lievitare di carte o documenti ufficiali, l'impasto dominante di linguaggio politico e gergo cartaceo, l'eterna ricerca di abitazione. L'efficacia della rassegna stava proprio nel suo stretto legame con la vita quotidiana di Mosca. Col tempo lo spettacolo si specializza nel rappresentare differenti vicende satiriche, collegate sera per sera da uno stesso tema³⁵, che si concludeva invariabilmente con il distico: «Ecco a voi Moskvà! Ecco a voi Moskvà / Non pensavo fosse un'invivibile città!».

Nel dicembre 1924 Ěrdman aggiunge gli intermezzi e rielabora il vaudeville in 5 atti, *Lev Guryč Siničkin, ovvero la debuttante provinciale* di Dmitrij Lenskij, liberamente tradotto da un testo ottocentesco francese *Le Père de la debuttante* di Emmanuel Théaulon e Jean-François-Alfred Bayard, che va in scena il 16 dicembre 1924 al Teatro Vachtangov per la regia di Ruben Simonov³⁶, il quale nel solco delle regie di Vachtangov aggiorna il vecchio vaudeville, grazie agli intermezzi satirici di Ěrdman, trasformandolo in una parodia degli spettacoli di propaganda, in una rielaborazione gioiosa dell'agit-hall proletario³⁷.

Il giovane drammaturgo ha ormai raggiunto una discreta fama nel panorama teatrale e poetico di Mosca: la capitale da lui descritta non è la città dolente di Majakovskij con la via Mjasnickaja che si accartoccia e soffre insieme al poeta nel poema *Pro èto* (Di questo); né la città delle bettole di Esenin, dove la rivoluzione ha travolto il sogno contadino; non è neppure la stralunata città della NĚP di Zabolockij, in cui il piccolo borghese sovietico alberga in un dedalo di «vicoli, mercati, bettole, birrerie, tuguri, canali, casacce, cucine fumose, cortili»³⁸. La Mosca di Ěrdman è la capitale della repubblica dei Soviet, come nei *feuilletons* e racconti di Bulgakov dei primi anni '20, il centro dell'apparato burocratico dello stato, l'apoteosi delle scartoffie, dei lasciapassare ufficiali.

³⁵ Cfr. UVAROVA, *Ěstradnyj teatr...*, cit., pp. 136-137.

³⁶ Cfr. Ch.E., *Ěrdman Nikolaj Robertovič*, in *Teatral'naja ènciklopedija*, pod red. P.A. Markova, Sovetskaja ènciklopedija, Moskva 1961-1965, t. V.

³⁷ Cfr. *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra*, t. II, Nauka, Moskva 1966, p. 48.

³⁸ RIPELLINO, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Einaudi, Torino 1968, p. 256.

Dove l'essere umano esiste, se possiede un documento, un mandato³⁹.

Mandat (Il mandato) è appunto il titolo della commedia di Ėrdman del 1924, portata al successo da Mejerchol'd il 20 aprile 1925 nella scenografia di Il'ja Šlepjanov, la cui prima è salutata da un coro unanime di approvazioni sia da parte dei politici che della critica⁴⁰. *Il mandato* si distingue in modo netto dalle satire che dopo *Misterija-buff* avevano costituito il repertorio dell'epoca (schematiche commedie di propaganda, commedie poliziesche con inseguimenti avventurosi, commedie da boulevard incentrate sul tema del libero amore⁴¹), per mimare in una prospettiva grottesca situazioni, giochi di parole e volgarità del periodo della NĖP, anticipando la satira antifilistea di *Klop* (La cimice) di Majakovskij e puntando il focus non tanto sui singoli, quanto sulla cospirazione collettiva ordita dai piccoli borghesi, i *meščane*, onnipresenti nella società russa di ogni epoca⁴².

L'azione si svolge in un appartamento in coabitazione, microcosmo atrofizzato e chiuso in se stesso, dove si ritrovano stretti uno accanto all'altro in una promiscuità esplosiva gli esponenti di diverse classi sociali: ex nobili, operai, commercianti, piccoli borghesi. Ėrdman per primo porta sulla scena la *kommunal'naja kvartira*, che «nasconde innumerevoli situazioni comiche, originate dall'obbligatoria esistenza in comune di persone assai diverse e incompatibili»⁴³.

Due sono le linee narrative sviluppate nel testo: la prima, collegata all'importanza di lasciapassare e attestati, s'incentra sull'eroe Pavel Sergeevič Guljačkin, un falso comunista che ostenta tutti i segni dell'autorità del momento (il mandato, la cartella, il vestito di cuoio) e aspira entrare nel partito per portare in dote la sua tessera comunista alla sorella Varvara, ansiosa di sposarsi con il nobile Valerian Smetanič, cui serve appunto un'entrata nel nuovo mondo. La seconda linea, collegata al tema del matrimonio, è l'impostura: la domestica Nastja, che

³⁹ Nel *Maestro e Margherita* alla frase di Korov'ev «se non c'è documento, non c'è neppure la persona», il Maestro replica mesto «vuol dire che io non ci sono, perché il documento non ce l'ho» (cap. XXIV).

⁴⁰ Nello stesso anno *Mandat* è allestito a Leningrado al Teatro accademico del dramma (Akademičeskij teatr dramy) da Viktor Rappoport che tralascia l'aspetto grottesco del testo per privilegiare la rappresentazione della vita quotidiana. Cfr. *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra*, t. II, cit., p. 84.

⁴¹ Cfr. PICON-VALLIN, *Mejerchol'd*, cit., p. 220.

⁴² *K postanovke Mandata (Beseda s Vs. Mejerchol'dom)*, in «Večernjaja Moskva», 6 aprile 1925.

⁴³ K. RUDNICKIJ, *Režisser Mejerchol'd*, Nauka, Moskva 1969, p. 332.

ha trovato in un baule un abito da cerimonia ricamato, viene scambiata per la figlia dello zar scampata alla morte ed è chiesta in moglie dal nobile Valerian Smetanič che per lei organizza un pacchiano banchetto di nozze. Le due linee s'intrecciano e arricchiscono a vicenda fino a confluire in una cospirazione collettiva per abbattere il potere sovietico e «far rinascere la Madre Russia».

Nel terzo atto il castello di carte costruito dai personaggi si sfalda a poco a poco in una fantasmagoria deformante: si dissolvono le grandi ambizioni dei Guljačkin e degli Smetanič (nomi parlanti nella miglior tradizione gogoliana che evocano odore di cucine in coabitazione: *guljaš, smetana*), ogni battuta, ogni scena è costruita sul malinteso, sul *qui pro quo*, sull'impostura. Valerian Smetanič che si apprestava a sposare la sorella dello pseudocomunista Pavel Guljačkin, l'uomo-dote, ritira la parola data per sposare la falsa figlia dello zar e «tutta la Russia». Uno dei presenti con accento pirandelliano constata disperato: «qui nessuno è vero. Lei non è vera, lui non è vero. Forse anche noi non siamo veri...». E in questo gioco dell'essere e dell'apparire (chi è chi? chi è comunista? colui che possiede un mandato o solo una cartella?) la pièce si conclude con la decisione della polizia di non arrestare i cospiratori perché del tutto insignificanti⁴⁴. «Il popolo tace» (*narod bezmolvstvuet*) è l'ultima solenne battuta del nonno ex-generale di Valerian Smetanič che cita la didascalia finale del *Boris Godunov* di Puškin. Solo gli oggetti – il mandato, il baule, il vestito ricamato – assurgono a simboli animati degli inconsistenti esseri umani, di cui prendono il posto.

Ěrdman utilizza tutti i procedimenti del *vaudeville* (colpi di scena, scampanellate, inganni, matrimoni fatti e disfatti, apparizioni e sparizioni), inserendoli però in una pungente tematica politica⁴⁵, di cui nella messinscena Mejerchol'd accentua la sostanza grottesca, orchestrando nel finale un «requiem straziante» del mondo travolto dalla rivoluzione⁴⁶.

Nell'agosto 1925 con una *komandirovka* di due mesi concessa da Lunačarskij, il drammaturgo viene in Europa: visita Berlino e i suoi teatri («la Berlino postbellica sembra una gigantesca casa chiusa»

⁴⁴ Altrettanto insignificante è il maestro Bubus dell'omonima commedia di Aleksej Faiko del 1925, una nullità che sogna la costruzione del socialismo, ma è privo di coscienza di classe, uno sciocco incapace di bene e di male.

⁴⁵ Cfr. PICON-VALLIN, *Mejerchol'd*, cit., p. 228.

⁴⁶ Non mi soffermo sulla messinscena teatrale del *Mandato*, minuziosamente analizzata da Ripellino in RIPELLINO, *Il trucco e l'anima...*, cit., pp. 317-319, e in *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit., p. 144.

commenta), Venezia («è strabiliante e spietata la bellezza di Venezia» scrive ai familiari), infine si reca da Gor'kij a Capri: «siamo ogni sera da Gor'kij, – scrive ai familiari – mi tocca ammettere, come ha detto Zinaida Raich, che in Italia la cosa più interessante è il Gor'kij russo, forse perché in lui non c'è nulla di 'amaro russo'. Ha letto la mia pièce e mi ha invitato per parlarne. Ne ha criticato molti aspetti, ma di più ne ha lodati»⁴⁷. Nelle successive traversie esistenziali di Ėrdman Gor'kij si impegnerà a difendere l'attività artistica dell'amico che stima.

Al rientro in Russia Ėrdman riprende con lena il proprio lavoro creativo: contemporaneamente al lavoro di sceneggiatore per il cinema, cui dedicherà la seconda parte della vita, scrive quasi esclusivamente rassegne (*obozrenija*) in collaborazione con Mass o altri autori per teatri satirici o music-hall, toccando episodi storici o personaggi del passato⁴⁸.

Nel novembre 1926 va in scena al Teatro della Satira di Leningrado *Žit'iško čeloveč'e* (Una gretta vita umana), scritta con l'artista di varietà e letterato Nikolaj Smirnov-Sokol'skij, Viktor Tipot e l'attore David Gutman, in cui alcuni momenti di un'esistenza filisteica sono presentati come mirabolanti da un originale *conferencier*, interpretato con irruente foga da Smirnov-Sokol'skij⁴⁹. Segue nell'ottobre 1929 la rivista *Odissea*⁵⁰ per il neo inaugurato Music-hall di Leningrado (Lenigradskij mjuzik-choll), regia di Nikolaj Smolič, scene di Petr Sokolov, musica di Isaak Dunaevskij, balletti di Kas'jan Golejzovskij, in cui si ripercorre il viaggio di Odisseo (interpretato da Nikolaj Čerkasov) nella terra dei Ciclopi (vi si riconoscono gli Stati Uniti), nella grotta di Calipso (la seduttiva Francia), nella casa di Penelope, dove Telemaco, oberato da mucchi di scartoffie e questionari, dirige un suo ufficio (la Russia bolscevica).

L'azione si apre con un monologo dell'aiuto regista che appare sul palcoscenico e si rivolge al pubblico, esponendo l'intenzione degli

⁴⁷ ĖRDMAN, *P'esy...*, cit., p. 237.

⁴⁸ Sulla stesura a più mani degli *obozrenija* ironizza il responsabile del repertorio Saša Bystryj nella commedia di Vasilij Škvarkin *Luna naprokat* (La luna a nolo, 1927), parodia del mondo del teatro: «Non dimenticate che tutti i grandi uomini hanno scritto a due mani: Mel'nikov con Pečerskij, Mamin con Sibirjak, Ščepkin con Kupernik, ed anche Dostoevskij ha composto solo opere al plurale, *I fratelli Karamazov*, *I Demoni*, *Gli idioti*... Ha un intero romanzo sulla vita degli idioti!».

⁴⁹ UVAROVA, *Ėstradnyj teatr...*, cit., p. 170.

⁵⁰ V. MASS, N. ĖRDMAN, *Odisseja*, in *Moskva s točki zrenija. Ėstradnaja dramaturgija 20-60 godov*, Iskusstvo, Moskva 1991, pp. 278-325.

autori di rendere contemporanee azioni ed eroi del poema⁵¹; i suoi interventi satirici, ricchi di *clichés* e parole d'ordine evocative per lo spettatore sovietico, ma anche di ragionamenti *ad absurdum*, anticipano ciò che avverrà e lo commentano, precisano il ruolo del coro e corifeo, fanno digressioni esilaranti sulla personalità di Odisseo o di Omero, quali: «Davvero, compagni, Omero ha fatto un errore imperdonabile, poiché è morto 3000 anni prima della rivoluzione d'Ottobre. Questo il proletariato non può perdonarglielo, ma io sono sicuro che, se fosse stato vivo, sarebbe stato con noi e meglio di altri avrebbe potuto vedere le nostre conquiste teatrali, poiché era cieco»⁵².

Insieme a Mass nel maggio 1930 Ěrdman prepara una *Divina Commedia* antireligiosa in chiave di music-hall, di cui la censura vieta la rappresentazione, l'operetta *Boccaccio* sulla traccia dell'omonimo testo del compositore austriaco ottocentesco Franz von Suppé, allestita al Malyj opernyj teatr di Leningrado, mentre anche l'ideata rivista *Telemaco* è bloccata dalla censura. Nel giugno 1931, sempre con Mass, è la volta dell'operetta di Offenbach *Orfej v adu* (Orfeo all'Ade) per il Teatro della commedia di Leningrado, in luglio dell'operetta comica *Prekrasnaja Elena* (La bella Elena) per il Malyj opernyj teatr⁵³ e in settembre della rivista *Salon sviatoj Magdaliny* (Il salotto della santa Maddalena) per il music-hall di Mosca, regista l'allievo di Stanislavskij Nikolaj Gorčakov, scene costruttiviste di Vladimir e Georgij Stenberg, direttore del balletto Golejzovskij. Pensata per smascherare la politica delle potenze occidentali, *Salon sviatoj Magdaliny* fustiga con calembour sferzanti sia la fraseologia 'liberale' dei socialdemocratici, sia l'atteggiamento scorretto di quei diplomatici occidentali che predicano il disarmo, ma di fatto organizzano coalizioni armate, qui equiparate alle prostitute della *maison* Tellier che ballano il cancan. La satira di questi spettacoli è così pungente che divampa sui giornali una vivace polemica sulla sua opportunità: in conclusione la satira è considerata secondaria per la cultura proletaria e bollata come «socialmente estranea al proletariato»⁵⁴.

⁵¹ *Ivi*, p. 209. Cfr. N.A. BABENKO, V.E. GOLOVČINER, *Teksty pomoščnika režissera v obozrenii V. Massa i N. Ěrdmana Odisseja: priroda i funkcii*, «Vestnik TGPU (TSPU Bulletin)», n. 11, 2016, pp. 124-130.

⁵² MASS, ĚRDMAN, *Odisseja*, cit., p. 278.

⁵³ MASS, ĚRDMAN, *Prekrasnaja Elena*, in «Vestnik TGPU (TSPU Bulletin)», n. 7, 2011, pp. 200-243.

⁵⁴ «Literatura i iskusstvo», n. 2-3, 1931, p. 41. Cfr. B.V. ALPERS, *Teatral'nye očerki*, v 2 t., Iskusstvo, Moskva 1997, t. II, pp. 185-190; UVAROVA, *Ėstradnyj teatr...*, cit., pp. 215-216.

Nel maggio 1932 Ėrdman stila gli intermezzi per l'allestimento al Teatro Vachtangov di un *Amleto*, diretto da Nikolaj Akimov, in giugno insieme a Il'f e Petrov, Mass, Arđov e Vol'pin la sceneggiatura della rivista *Perestrojka na chodu* (La perestrojka in marcia), poi vietata dalla censura, tra giugno e novembre la commedia *Ženit'ba* (Il matrimonio) per il Teatro della Satira, inventiva rielaborazione grottesca del testo gogoliano, e *Muzykal'nyj magazin* (L'emporio musicale) con Mass e l'artista di varietà Leonid Utesov, musica di Vasilij Lebedev-Kumač, regia di Arnol'd Arnol'd, in cui rianima la vita di un negozio di musica, delineando diversi tipi di frequentatori⁵⁵.

Le attività di Ėrdman del 1933 – in gennaio va in scena al Music-hall di Mosca la rivista *Montaž attrakcionov* (Il montaggio delle attrazioni) scritto con Mass, in primavera avvia la stesura con Mass e Utěsov di *25 robinsonov* (25 robinson) – sono interrotte l'11 ottobre dall'arresto durante le riprese del film *Veselye rebjata* a Gagra sulle rive del Mar Nero⁵⁶. Ufficialmente è arrestato per la stesura di versi e favole «controrivoluzionarie»⁵⁷, che avevano avuto un'ampia e «illegale» diffusione (Delo n. 2685), ma è molto più verosimile che sia stato arrestato per *Il suicida*⁵⁸.

L'addio del suicida

*Di questi tempi quello che può pensare un vivo,
può dirlo solo un morto* (Ėrdman, *Samoubijca*)

Dopo lo strabiliante successo del *Mandato* nel 1925, Mejerchol'd – sempre alla ricerca di buoni testi drammaturgici – aveva commissionato a Ėrdman una nuova commedia per il suo teatro che lo scrittore consegna nell'ottobre 1928: è *Samoubijca* (Il suicida), «una delle più

⁵⁵ GUTERC, FRIDMAN, *Osnovnye daty žizni i tvorčestva N.R. Ėrdmana*, cit., pp. 516-517.

⁵⁶ Il film esce nel 1934 senza i nomi degli sceneggiatori. Nello stesso anno alla Mostra del cinema di Venezia è inserito tra i sei migliori film presentati. Molti copioni per il cinema di Ėrdman sono stati pubblicati in *Kinoscenarii*, Masterskaja SEANS, Sankt-Peterburg 2010.

⁵⁷ Anche N. Mandel'stam ricorda che «era finito dentro per alcune favole, recitate imprudentemente da Kačalov durante una serata al Cremlino» (*Vospominanija*, Kniga, Moskva 1989, p. 312).

⁵⁸ Cfr. V. ŠENTALINSKIJ, *Donos na Sokrata*, Formika, Moskva 2001, pp. 427-437.

straordinarie satire fiorite dopo la Rivoluzione» afferma Jurij Ljubimov che con Ěrdman ha avuto rapporti di amicizia e collaborazione (dopo la disgregazione dell'URSS tra i primi riuscirà a mettere in scena la commedia a Mosca nel 1990 al Teatr na Taganke).

L'azione del *Suicida* ruota intorno alla figura di Semen Semenovič Podsekal'nikov, al quale per un malinteso la moglie e i vicini attribuiscono l'idea del suicidio. Semen è uno dei tanti *piccoli uomini* che popolano la letteratura russa: un discendente dell'anonimo *činovnik* di Gogol', dell'*uomo nell'astuccio* di Čechov, virato verso un colorito grezzo e filisteo, un essere meschino, un signor nessuno che si dibatte nelle sue frustrazioni, una marionetta del destino. Quando si diffonde la notizia del suo suicidio, Podsekal'nikov si trova d'improvviso al centro dell'attenzione: viene accostato da una stramba comunità che pensa di appropriarsi del favorevole 'evento' del suicidio e gli suggerisce di uccidersi come «persona socialmente consapevole» (*obščestvennik*) – a favore dell'*intelligencija* sottomessa e silente, della Chiesa bistrattata, dell'arte trascurata, persino della corporazione dei macellai...

«Si ricordi che non è solo, cittadino Podsekal'nikov, – gli dice il difensore dell'*intelligencija* Aristarch Dominikovič Grand-Skubik – si guardi intorno, dia un'occhiata alla nostra *intelligencija*. Cosa vede? Molto. Cosa sente? Nulla. Perché non sente nulla? Perché essa tace. E perché tace? Perché la costringono a tacere. Ma un morto non lo costringi a tacere, se il morto vuole parlare. Di questi tempi quello che può pensare un vivo, può dirlo solo un morto» (II atto).

Il testo brulica di laide figure che rivendicano i propri interessi 'particolari' e sullo sfondo di questa folla vibrante l'eroe diventa ancora più patetico, mentre si convince che, in fondo, il suicidio rappresenterebbe per lui un riscatto, un affrancamento dall'invisibilità. E pian piano prende il coraggio di ribellarsi. La scena più esilarante, sintesi del suo trionfo, è la telefonata che fa al Cremlino nel III atto, preceduta da un lungo monologo sulla paura che attanaglia il cittadino sovietico:

«Non ho paura di nessuno, compagni. Di nessuno. Quello che voglio, faccio. Tanto devo morire. Capite? Quello che voglio, faccio. Mio Dio! Posso tutto! Non ho paura di nessuno. Per la prima volta in vita mia non ho paura di nessuno [...] Ecco in Unione Sovietica siamo duecento milioni, compagni, e ciascuno ha paura di qualcuno; invece io non ho paura di nessuno. Di

nessuno⁵⁹. Tanto devo morire. Ohi, ohi, tenetemi, altrimenti mi metto a ballare. Oggi io domino tutti. Sono un dittatore. Sono un imperatore, uno zar, cari amici. Posso tutto. Quello che voglio, faccio. Ma cosa ne faccio di questo mio folle potere, compagni? Ecco, ho trovato. Ora telefono al Cremlino. Proprio al cuore rosso della repubblica sovietica. Telefono... E chiunque mi risponda lo ricopro di insulti. Che dite, eh? (*Si dirige al telefono automatico*) [...] Zitti! Nessuno fiati quando un colosso parla con un altro colosso. Pronto mi passi il Cremlino in persona. Non si preoccupi, me lo passi, signorina. Chi parla? Il Cremlino? Qui è Podsekal'nikov. Pod-se-kal'-ni-kov. Un individuo. In-di-vi-duo. Mi chiami qualcuno di molto importante. Stalin non c'è? Allora gli riferisca da parte mia che ho letto Marx e non mi è piaciuto. Zitto! Non mi interrompa. E poi gli riferisca anche... mi sente? Dio mio! (*Resta di sasso, gli cade la cornetta*). Hanno riappeso!».

A poco a poco però l'eroe si riprende dall'esaltazione e il richiamo della vita, qualunque vita anche la peggiore, gli fa considerare la morte una necessità altrui. Ubriaco si nasconde nella bara preparata per il suo funerale pubblico e si risveglia, mentre intorno infuria il delirio collettivo dell'esequie, che tocca l'acme nel *nonsense* dell'orazione funebre:

«Compagni! Consentitemi di mettervi a parte di una lieta notizia. Un minuto fa ci è giunto un comunicato dal compagno Marcello, dal quale risulta che in Danimarca c'è qualcosa di marcio. Evviva! Del resto c'era da aspettarselo. Il marciume del sistema capitalistico affiora... Nondimeno è morto uno di noi. Asciugatevi le lacrime, compagni, e procedete coraggiosamente al passo col morto» (Atto IV).

Ormai lucido, Podsekal'nikov si lancia allora in un monologo disperato sulla propria vita che riecheggia quello di Prisytkin nel finale della *Cimice*: dalla maschera del filisteo prorompe un gemito di disperazione sulla propria esistenza («il pensiero del suicidio abbelliva la mia schifosa vita, la mia inesistente vita») e sui risultati della rivoluzione: «Ecco, sono di fronte a voi, degradato a uomo della massa, e voglio parlare con questa rivoluzione: cosa hai voluto Rivoluzione?

⁵⁹ Al tema della paura dedicherà nel 1931 la controversa pièce *Strach* Aleksandr Afinogenov, allestita in molti teatri dell'URSS, che nel 1937-38 causò all'autore l'esclusione dal partito e la sparizione dei suoi drammi dai teatri. Come nota Geller, rispetto al suicidio il tema della paura, necessaria a forgiare il nuovo *homo sovieticus*, non turbava Stalin. Cfr. M. GELLER, *Mašina i vintiki. Istorija formirovanija sovet'skogo čeloveka*, Overseas Publications Interchanged Ltd, London 1985, pp. 103-124.

Tutto. E tu, in cambio, cosa m'hai dato? Niente». E a conclusione della sua tirata non rivendica che la libertà di borbottare, bisbigliare, sussurrare contro il potere sovietico:

«Facciamo forse qualcosa contro la rivoluzione noi tutti? È dal primo giorno della rivoluzione che non facciamo più niente, proprio niente. Non facciamo che scambiarci visite e parlare delle difficoltà della vita. Perché ci è più facile vivere, se diciamo che per noi la vita è dura. Per l'amor di Dio non toglieteci quest'ultima possibilità di vita, lasciateci dire che per noi la vita è dura. Magari di bisbigliarlo. Vi prego, lasciateci il diritto di sussurrare. Non ci sentirete nel frastuono della ricostruzione...» (Atto V).

Nel finale arriva la notizia che un ammiratore delle scelte radicali di Podsekal'nikov, uno sconosciuto Fedja Petunin, si è suicidato, lasciando scritto «Podsekal'nikov ha ragione, non vale la pena vivere».

Il suicida è un testo drammaturgico ddotto, tramato di citazioni da Krylov (la favola della cicala e della formica nel dialogo sull'anima), Tolstoj (i ragionamenti filosofici sulla vita, fatti da Grand-Skubik), Zoščenko (gli aneddoti di vita quotidiana, narrati da Serafima Il'inična) che rianima sul piano dissacrante dell'assurdo il gioco tra vita e morte delle *Anime morte* e l'illusorio intrigo (*miražnaja intriga*) del mondo di Gogol⁶⁰. Eppure Podsekal'nikov non è un imbroglione come Čičikov che per arricchirsi compra anime morte, è un essere umano fragile che si lascia convincere a venderci come *anima morta*, a suicidarsi per ottenere il riconoscimento di sé come individuo. Nello svolgersi dell'azione il suo suicidio si connota pian piano come gesto eroico per una Russia futura (Ěrdman inserisce qui il parodico monologo dell'intellettuale Viktor Viktorovič e la citazione della trojka che s'innalza in volo sulla Russia). Prevale però l'istinto vitale. E nell'ultimo monologo del suicida (che non si suicida) l'interrogativo esistenziale sull'anima e la vita nell'aldilà sposta il tono del discorso verso il tragico, verso il terrore umano davanti al nulla, si riafferma la paura del potere, di cui era intriso *Il mandato*, il dubbio sul senso della vita in una società così disumana. Pur rappresentando un mondo privo di valori, Ěrdman difende la dignità e la libertà dell'uomo: 'falcciato' dai cambiamenti storici, come suggerisce il suo nome, Podsekal'nikov lotta strenuamente per un'esistenza

⁶⁰ Anche nella pièce *Šarmanka* di Andrej Platonov (mai pubblicata in epoca sovietica) l'azione si incentra sull'acquisto di una «anima socialista» (la nuova ideologia) che il professore straniero Stervetsen e la figlia Serena vogliono comprare per esportarla in Europa, ma cadono in un imbroglio e si ritrovano in mano falsi documenti, «carte vuote».

umana contro l'assurda, aberrante realtà della propria epoca⁶¹. Se all'inizio domina nei testi di Ėrdman il riso bonario, ora circola un'inquietudine latente, la solitudine disperata dell'uomo-massa, la sua rivolta contro la sopraffazione. Pervade tutta la pièce un pessimismo totale: i personaggi non sono più fantasmi del passato come nel *Mandato*, rappresentano i cittadini del presente, impantanati nella palude vischiosa del quotidiano sovietico, sono filistei disperati, pronti a mettere in discussione ogni iniziativa della società sorta dalla rivoluzione. E come nel *Mandato* su tutto e tutti incombe lo spauracchio dell'abitante del Cremlino e della politica di partito indifferente alla vita dei cittadini.

L'ultimo scorcio degli anni '20 si chiude con un diktat statale sempre più oppressivo, è bloccato il libero scambio con l'estero e la possibilità di viaggiare, sono sospese al Teatro d'Arte le prove di *Beg* (La corsa) di Bulgakov, come sono eliminate dal repertorio dei teatri le altre sue pièces: *Dni Turbinych* (I giorni dei Turbin) sparisce dal repertorio del Teatro d'Arte, *Zojkina kvartira* (L'appartamento di Zoja) dal teatro di Vachtangov e *Bagrovyyj ostrov* (L'isola purpurea) dal Kamernyj teatr, mentre *L'elenco delle benemerienze* di Oleša si salva al teatro di Mejerchol'd in una variante molto addomesticata. Il propagandato «controllo delle masse» è diventato controllo sulle masse⁶². Dall'alto vigila colui che Mandel'stam ha chiamato il «montanaro del Cremlino»:

«Le sue tozze dita come vermi sono grasse,
e sono esatte le sue parole come i pesi di un ginnasta;
se la ridono i suoi occhiacci da blatta
e i suoi gambali scoccano neri lampi.

Ha intorno una marmaglia di gerarchi dal collo sottile.
I servigi di mezzi uomini lo mandano in visibilio.
Chi zirla, chi miagola, chi fa il piagnucolone;
lui, lui solo mazzapicchia e rifila spintoni.

Come ferri di cavallo decreti su decreti egli appioppa –
All'inguine, in fronte, a un sopracciglio, in un occhio.
Ogni messa a morte, con lui, è una lieta
Cuccagna e un largo torace di osseta (1933)»⁶³.

⁶¹ Innumerevoli sono nel *Suicida* gli echi del teatro oberiuta, soprattutto di *Elizaveta Bam* di Charms e *Elka u Ivanovykh* di Olejnikov.

⁶² Cfr. N. GUDKOVA, *Roždenie sovetskich sjužetov: Tipologija otečestvennoj dramy 1920-načala 1930 godov*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2008, pp. 12-13.

⁶³ O. MANDEL'STAM, *Viviamo senza più avvertire sotto di noi il paese...*, in ID., *Ottanta poesie*, a cura di R. Faccani, Einaudi, Torino 2009, p. 123.

La trafila burocratica per l'allestimento del *Suicida* dura a lungo. Nel 1928 Ěrdman aveva firmato l'accordo con Mejerchol'd per la messinscena al TIM, ma la Commissione per il repertorio l'aveva vietata. Mentre Mejerchol'd con il suo teatro è in *tournee* in Europa, nell'ottobre 1931 Ěrdman legge il testo a Stanislavskij e agli attori del Teatro d'Arte. Convinti della genialità dell'autore, erede di Gogol' e Saltykov-Ščedrin, ambedue i registi si contendono l'allestimento. Prende allora inizio uno scambio di lettere tra il Cremlino e le personalità consultate per la decisione: nel settembre 1931 Aleksej Steckij, responsabile della cultura nel CC del partito, scrive a Stalin: «La pièce *Il suicida* è talentuosa e pungente, ma è artificiosa e ambigua. Qualsiasi regista può rovesciarla contro di noi. Perciò la sua messinscena va decisa tenendo conto del teatro e del regista»⁶⁴. Nel novembre dello stesso anno Konstantin Gandurin, presidente della Commissione centrale per il repertorio (Glavrepertkom), rincarà la dose:

«Il personaggio principale della *pièce* di Ěrdman è Fedja Petunin, di lui si parla in tutto il testo, ma non appare sulla scena. Petunin è l'unico personaggio positivo (uno scrittore, con trasparente allusione a Majakovskij⁶⁵), che si suicida lasciando un biglietto: "Podsekal'nikov ha ragione, non vale la pena di vivere". Per arrivare a questo finale tutta la *pièce* è costruita in forma assai arguta (come *Il mandato*) [...] è piena di situazioni a doppio senso, satireggia cittadini e piccoli borghesi, ma in modo che le affermazioni antisovietiche in bocca a personaggi negativi (tutti i protagonisti sono personaggi negativi) suonino come una protesta ideologica e politica di individualismo soggettivo e idealismo contro il collettivo, la massa, l'ideologia proletaria. [...] Podsekal'nikov è tratteggiato in forma ridicola, ma esprime concetti non risibili dal punto di vista di un nemico di classe. Podsekal'nikov è una raccolta ambulante (come anche gli altri personaggi) di aneddoti e aforismi antisovietici. Queste espressioni famose penetrano in tutta la trama del testo e non si possono neanche tagliare. Morale della *pièce*: non vale la pena di vivere nelle miserevoli condizioni, in cui tocca soffocare i propri sentimenti e pensieri, in cui "l'arte è ridotta a una schiava rossa nell'harem del proletariato". [...] Nella forma attuale può essere rappresentata senza correzioni sulle scene degli emigrati»⁶⁶.

⁶⁴ Tutti i documenti ufficiali sono stati pubblicati da Benedikt Sarnov in *Stalin i pisateli*, t. IV, Ěksmo, Moskva 2011, p. 597.

⁶⁵ Naturalmente, non poteva esserci nessun riferimento al suicidio di Majakovskij (14 aprile 1930) in un testo scritto nel 1928.

⁶⁶ SARNOV, *Stalin i pisateli*, t. IV, cit., pp. 599-600.

Intanto Mejerchol'd prepara una prova generale al suo teatro – di notte, senza costumi e apparato scenico – alla quale doveva assistere Stalin, presenza invece Kaganovič con un folto gruppo di esponenti del governo, i quali si divertono e ridacchiano, ma dopo lo spettacolo si allontanano senza fare commenti⁶⁷. È un colpo terribile per il regista dell'Ottobre teatrale che intuisce il verdetto!

L'ingenuo Stanislavskij insiste e intrattiene una lunga corrispondenza con Stalin, cui scrive il 29 ottobre 1931: «da Aleksej Maksimovič Gor'kij già sapete che il Teatro d'Arte è assai interessato alla commedia di Ėrdman *Il suicida*, in cui riconosciamo una delle opere più significative della nostra epoca. Ai nostri occhi Nikolaj Ėrdman è riuscito a mettere in luce le multiformi manifestazioni e le radici interne del filisteismo, che si oppone all'edificazione del paese. Il modo, con cui l'autore ha mostrato la deformità di questi filistei, rappresenta un'autentica novità che d'altronde corrisponde al realismo russo nei suoi migliori rappresentanti, come Gogol' e Ščedrin, ed è affine alle tradizioni del nostro teatro»⁶⁸. Stalin gli risponde il 9 novembre 1931, consentendogli di fare le prove:

«Stimatissimo Konstantin Sergevič, non ho un alto concetto della commedia *Il suicidio*. I compagni a me più vicini pensano che sia vuota e persino dannosa [...] Non dimeno non mi oppongo a dare al teatro la possibilità di sperimentare e mostrare la sua maestria. Non è escluso che il vostro teatro raggiunga lo scopo. Il responsabile culturale del CC (compagno Steckij) vi aiuterà nell'impresa. Decideranno poi i super, compagni esperti nelle questioni artistiche. Io in questo sono un dilettante»⁶⁹.

Nella lettera il titolo della pièce è citato erroneamente come *Il suicidio*, tema esecrabile per Stalin, come ricorda la figlia Svetlana. Stalin non amava i suicidi, considerava il suicidio un attacco personale alla propria persona, alla propria politica. Quando Michail Tomskij e il generale Jan Gamarnik si suicidarono, sfuggendo al pubblico processo, provò la stessa ira impotente che lo colse nel 1932 al suicidio della moglie Nadja: perché mi ha attaccato? per cosa mi ha voluto punire? Era così offeso con lei che non andò neanche ai funerali⁷⁰.

⁶⁷ E. TĖAPKINA, *Kak ja repetirovala i igrala v p'esach N.R. Ėrdmana*, in ĖRDMAN, *P'esy...*, cit., p. 328.

⁶⁸ SARNOV, *Stalin i pisateli*, t. IV, cit., p. 598.

⁶⁹ *Ivi*, p. 601.

⁷⁰ Cfr. S. ALLILUEVA, *Dvadcat' pisem k drugu*, *Izvestija*, Moskva 1990, p. 109; SARNOV,

Dal diario di Elena Bulgakova sappiamo che sostenne il progetto di Stanislavskij anche Gor'kij, il quale nel 1932 si recò da Stalin insieme a Nikolaj Tichonov per appoggiare l'allestimento del *Suicida* al MChAT: «non ho nulla contro – affermò Stalin. Stanislavskij mi scrive che la pièce piace al teatro. Che la mettano in scena, se lo desiderano! A me personalmente il testo non piace. Ěrdman prende male le misure, le prende in modo superficiale, mentre Bulgakov è esatto»⁷¹.

Agli occhi di Stalin la protesta politica di Ěrdman è dinamite. Se aveva apprezzato *I giorni dei Turbin* di Bulgakov, in cui riconosceva magistralmente rappresentata la classe di vinti, la satira di Ěrdman – soprattutto la scelta del suicidio come arma politica per dire ciò che non funziona nella società nata dalla rivoluzione – scatena la sua ritorsione. Nell'ottobre 1932 la messinscena è definitivamente vietata come spettacolo «vuoto e dannoso» da una commissione di super-giudici, guidati da Kaganovič. *Il suicida* censurato non è mai stato pubblicato e allestito in URSS durante la vita dell'autore⁷².

L'attività drammaturgica di Ěrdman volge ormai alla fine. Nel 1933 esce l'almanacco «God šestnadcat'» (L'anno 1916), redatto da Gor'kij e Averbach, in cui si doveva pubblicare la sua satira *Zasedanie o smeche* (La riunione sul riso), scritta con Mass, e la favola *Zakon t'jagotenija* (La legge di gravità), definita da Steckij in una relazione a Stalin e Kaganovič un «aneddoto controrivoluzionario», una «malvagia presa in giro» dei bolscevichi⁷³. Con rapida decisione del Politbjuro nel maggio 1933 sono eliminati dall'almanacco ambedue i testi, considerati «antisovietici».

Nel luglio 1933 anche Genrich Jagoda, da poco premiato con l'ordine di Lenin per aver guidato con successo la costruzione del Belomorkanal, segnala a Stalin che sono autori di testi “controrivoluzionari” gli scrittori satirici Ěrdman, Mass e Vol'pin e suggerisce di «arrestarli o inviarli fuori dei confini di Mosca»⁷⁴. Il suggerimento è favorevolmente accolto dal Cremlino.

Stalin i pisateli, t. IV, cit., pp. 649-650.

⁷¹ *Dnevnik E. Bulgakovoj*, Kniznaja palata, Moskva 1990, p. 301.

⁷² *Il suicida* è pubblicato nel 1969 in Germania e nello stesso anno va in scena a Göteborg in Svezia. Nel 1982 Valentin Pluček lo allestisce a Mosca al Teatro della Satira, ma dopo la prima lo spettacolo è tolto dal repertorio. In Italia è stato messo in scena nel 1978 da Egisto Marcucci con il Gruppo della Rocca nella traduzione di Milly Martinelli. Cfr. *Teatro satirico russo (1925-1934)*, a cura di M. Martinelli, Garzanti, Milano 1979.

⁷³ SARNOV, *Stalin i pisateli*, t. IV, cit., pp. 603-604.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 604-605.

L'11 ottobre 1933 Ęrdman è arrestato e si ritrova insieme all'amico Mass in un'oscura cella della Lubjanka; nel giro di pochi giorni seguono gli arresti di altri due amici, Michail Vol'pin, condannato al lager per l'articolo 58 ("atti terroristici" e "propaganda antisovietica") e Emil' Krotkij (nome d'arte di Ęmmanuil Jakovleviĉ German), inviato per cinque anni all'estremo nord, a Kamen'-na-Obi. Rispetto agli altri, Ęrdman e Mass se la cavano meglio, sono inviati in esilio per tre anni nella Siberia orientale con successivo divieto di rientro nelle capitali.

Ęrdman è confinato nella città di Enisejsk, da dove invia lettere con il consueto humour alla famiglia: «hanno fatto di me un decabrista» commenta alla madre, in un'altra si firma Mamin-Sibirjak, scherzando sul cognome dello scrittore e sulla sua attuale posizione di 'siberiano della madre'. Nel settembre 1935 grazie ad appoggi amicali è trasferito a Tomsk, lavora al locale Teatro del dramma e della commedia, prepara la riduzione del racconto *Mat'* (La madre) di Gor'kij che va in scena – senza il suo nome – nel gennaio 1936 per la regia di Lina Samborskaja. Allo scadere della pena nell'ottobre 1936 si stabilisce a Kalinin, negli anni successivi vive a Vyšij Voločĉk, Toržok e Rjazan'⁷⁵. Nel 1938 Bulgakov scrive invano a Stalin per ottenere il suo rientro a Mosca: riuscirà a tornare nella capitale solo nel 1941, durante la guerra, quando per ironia del destino sarà invitato a collaborare con l'Ansambl' pesni i pljaski NKDV da Boris Timofeev, che dirigeva il complesso e aveva riunito una qualificata compagine di artisti: Kas'jan Golejzovskij e Asaf Messerer si occupavano della coreografia, Aleksandr Švesnikov dirigeva il coro, Sergej Jutkeviĉ insieme a Jurij Ljubimov rispondeva per la regia, Šostakovic per la musica. Guidava questo collettivo della Lubjanka che divenne famoso per la cura degli spettacoli Michail Tarchanov. Quando venne costretto ad indossare la divisa della Āeka, Ęrdman si guardò allo specchio e sconsolato disse a Vol'pin, strappato anche lui al lager e riportato a Mosca: «ho l'impressione, Miša, di essere diventato la scorta di me stesso». Eppure questa collaborazione che durò fino al 1948 lo aiutò ad uscire indenne dagli ultimi anni staliniani.

Ęrdman appartiene dunque alla schiera dei sopravvissuti all'esilio o al lager (come Ariadna Efron, Varlaam Šalamov, Nikolaj Zabolockij, Jurij Dombrovskij e moltissimi altri), ma a spese del proprio talento drammaturgico, perché per sopravvivere si 'suicida' come scrittore satirico e si dedica alla stesura di copioni per il cinema o libretti per

⁷⁵ GUTERC, FRIDMAN, *Osnovnye daty žizni i tvorĉestva N.R. Ęrdmana*, cit., p. 517.

l'operetta⁷⁶. Lo ricorda Nadežda Mandel'stam nelle memorie *L'epoca e i lupi*, amara testimonianza di quegli anni terribili, in cui Štalin onnipotente e onnipotente dalla solitudine del Cremlino affascinava e terrorizzava l'*intelligencija*:

«Quanto a Ěrdman, si condannò al silenzio, pur di aver salva la vita [...] Al contrario di Mandel'stam che difendeva il proprio diritto al "muoversi delle labbra", Ěrdman aveva messo il lucchetto alle sue. Talora si chinava verso di me e mi sussurrava il soggetto di un'opera teatrale appena pensata, che aveva già deciso di non scrivere. Una di queste *pièces* non scritte era costruita sull'alternarsi del linguaggio quotidiano e burocratico. In quale momento un funzionario, che ha trascorso sulla sua sedia in ufficio il numero stabilito di ore, sostituisce alle parole, ai pensieri e ai sentimenti burocratici quelli soliti, comuni, propri dell'umanità?»⁷⁷.

Domanda retorica per chi conosce la storia dell'URSS. Agli anni '20, stagione dei suicidi, seguono gli anni '30 degli assassini, delle condanne al lager, delle autocensure degli scrittori. Spariscono dal panorama culturale Pil'njak e Babel', Mandel'stam e Narbut, Artem Veselyj e Viktor Kin, Voronskij e il gruppo del Pereval, Mejerchol'd e Tret'jakov e migliaia di altri intellettuali, politici, economisti, storici, tecnici, medici, ché il terrore coinvolse tutte le fasce della popolazione. Di molte significative personalità solo dopo la caduta dell'URSS sono state rivelate dagli archivi le dolenti vicende esistenziali: arresti e fucilazioni, lager o domicilio coatto, divieto di pubblicazione, esilio dei familiari, invio dei figli agli orfanotrofi.

Majakovskij, immortalato da Stalin nel 1931 come «il migliore e più geniale poeta dell'epoca sovietica» è condannato ad una seconda e più crudele morte, la canonizzazione⁷⁸: con le parole di Pasternak «presero a trapiantarli a forza, come le patate all'epoca di Caterina», mentre suicidandosi il poeta aveva invitato tutti i «proletari del pianeta» a procedere nel cammino aperto dalla rivoluzione e dichiarato *a piena voce* la propria sfiducia nel disumano socialismo staliniano.

⁷⁶ Solo nel 1964 il drammaturgo accetta di collaborare con Ljubimov e il Teatr na Taganke come consulente non ufficiale e scrive insieme al regista la riduzione di *Un eroe del nostro tempo* di Lermontov e nel 1967 gli intermezzi per *Pugačev* di Esenin.

⁷⁷ MANDEL'STAM, *Vospominanija*, cit., p. 312.

⁷⁸ Cfr. B. JANGFEL'DT, *Vtoraja smert' Majakovskogo*, in ID., *Stavka – žizn'. Vladimir Majakovskij i ego krug*, Kolibri, Moskva 2009, pp. 597-602.