

Savva Mamontov e la nascita della regia teatrale: «ripristinare la giustizia storica»

Donatella Gavrilovich

Introduzione

Nel 1916 il pittore Vasilij Kandinskij era a Stoccolma per partecipare a una mostra di artisti russi e svedesi (Tillberg 2013). In quell'occasione pubblicò un saggio, intitolato *Om Konstnären* (Dell'Artista), in cui per la prima volta all'estero apparve il nome di Savva Mamontov¹ che, all'epoca, era ancora famoso in Russia per l'attività teatrale svolta tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Kandinskij lo nomina in un punto chiave della sua trattazione, in cui chiarisce le radici culturali della sua ricerca sinestetica e assegna a lui l'opera di riforma teatrale e l'ideazione di una 'nuova entità scenica' ovvero lo spettacolo della sintesi delle arti: «È stata opera del mecenate S.I. Mamontov, persona di cultura enciclopedica e artisticamente dotato. Più tardi il suo esempio è stato seguito dal famoso Djagilev» (W. Kandinskij 1989: 219). Con poche, incisive, parole Kandinskij ci fornisce preziose informazioni e fa una importante affermazione: lo spettacolo sinestetico di alto livello artistico, che i Ballets Russes misero in scena per la prima volta a Parigi nel 1909, non fu una geniale ideazione di Sergej Djagilev, così come ancora si tramanda (Kochno 1970; Kodicek 1996;

Purvis, Rand, Winestein 2009). Esso derivava dalle produzioni liriche della *Russkaja Častnaja Opera Mamontova* (Opera Privata Russa di Mamontov, 1885-1904), impresa fondata dallo stesso Mamontov a conclusione di una sperimentazione teatrale domestica, avviata fin dal 1878. Certo è incredibile pensare che Kandinskij abbia fatto un'affermazione del genere, quando il successo dell'impresario dei Ballets Russes era all'apice! All'epoca questa sua riflessione critica fu in controtendenza rispetto agli elogi e ai giudizi espressi da giornalisti e critici che crearono il mito di Djagilev, quale ideatore dello spettacolo della sintesi delle arti. Naturalmente, egli non ammise mai di aver portato sulle scene parigine il risultato di ricerche sviluppate in Russia da più di vent'anni, perché all'estero Djagilev aveva finalmente ottenuto quel successo agognato che non aveva ricevuto in patria². La valutazione di Kandinskij si fondava sulla conoscenza diretta degli accadimenti perché egli, sin da adolescente, si formò come pittore e incisore nell'ambito del circolo mamontoviano dove grandi artisti come Vasilij Polenov, Il'ja Repin, Viktor e Apollinarij Vasnecov furono i suoi maestri³. Il giovane Kandinskij condivise con loro e con i suoi coetanei, tra i quali vi furono i pittori-scenografi Michail Vrubeľ, Valentin Serov e Aleksandr Golovin, la

fascinazione per i miti e le fiabe popolari, la riscoperta della sacralità dell'arte e della spiritualità del gesto creativo, così come la passione per il teatro e per la creazione sinestetica della messinscena che egli definì "opera d'arte monumentale". Nei suoi scritti, soprattutto quelli dedicati alla composizione scenica, Kandinskij tradusse in linguaggio teorico i raggiungimenti della pratica teatrale, appresi nel circolo mamontoviano.

La sperimentazione sinestetica del circolo Mamontov tra Mosca e Abramcevo

Kandinskij conosceva Savva Mamontov da molto tempo. Le loro famiglie, così come quelle di altri mercanti siberiani (Medvedev, Tokmakov, Sabašnikov, ecc.), avevano istaurato forti legami sia per le attività commerciali sia per gli interessi culturali, che cercavano di coltivare nell'isolata Siberia. Nella prima metà del XIX secolo queste famiglie accolsero presso le loro case i decabristi esiliati, intellettuali esperti in tanti ambiti scientifici e artistici, che educarono i figli dei commercianti siberiani alle arti e alle scienze. Quando alcune di queste famiglie si trasferirono a Mosca, a San Pietroburgo e a Odessa, furono proprio queste nuove generazioni a favorire non solo l'industrializzazione della Russia creando piccole e grandi imprese manifatturiere e industriali; ma anche a promuovere l'educazione delle masse, le riforme sociali e lo sviluppo delle scienze e delle arti al fine di valorizzare il patrimonio culturale e l'identità nazionale, ancora così denigrati sia all'estero e sia in patria (Baraev 1991: 106-107; 223-224). Tra costoro eccelse Savva Mamontov, che è tuttora noto come mecenate e protettore dei più alti ingegni in ogni campo delle arti

visive, letterarie, musicali e teatrali. Fin dal 1872 egli li accolse d'inverno nella sua casa di Mosca e, dalla primavera all'estate, nella sua tenuta ad Abramcevo, dove si radunavano gli artisti con le loro famiglie creando una singolare comunità di vita e arte fondata sui principi slavofili di amore, fratellanza, famiglia e sacro (Fig. 1). Lo scopo di Mamontov era promuovere lo studio e il recupero dell'antica tradizione letteraria orale, del patrimonio culturale e artistico vetero-russo (Kogan 1970: 81), influenzando la novella produzione musicale e artistica.

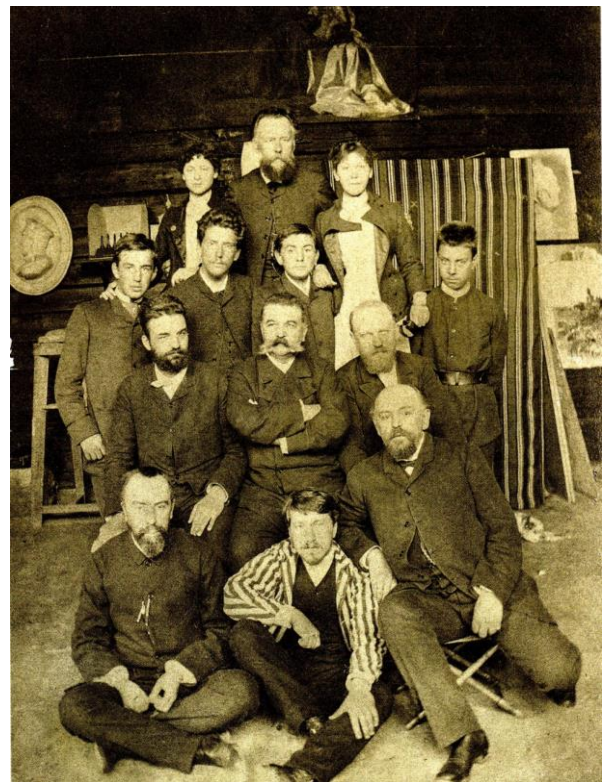


Fig. 1 Foto. Savva Mamontov tra gli artisti. ca. 1887. Abramcevo.

A tal fine egli commissionò un ciclo di quadri sui miti dell'epopea russa a Viktor Vasnevov, che entusiasmarono e ispirarono sia i pittori e i compositori contemporanei, sia gli emergenti poeti simbolisti come, ad esempio, Aleksandr Blok⁴. Il contenuto sociale, che aveva caratterizzato i dipinti realistici dei maestri



mamontoviani, appartenenti al movimento dei *Peredvižniki* (Ambulanti), fu così gradualmente abbandonato. Nacque la pittura di paesaggio lirico grazie ai dipinti di Polenov, di Isac Levitan e quella di paesaggio eroico per merito di Apollinarij Vasnevov (Bespalova 1950: 48-49; Nekljudovaja 1980: 73-82, 125-130), che aprì la strada all'arte non-figurativa e diede le basi al cosiddetto "Rinascimento russo".

La *dača* estiva di Abramcevo non poteva accogliere tutti i numerosi ospiti con famiglie. Alcuni di loro trovarono alloggio nei villaggi vicini. Dal 1881 i pittori Viktor e Apollinarij Vasnevov, il primo ideatore del moderno stile Neo-russo in pittura e l'altro appassionato d'arte e architettura vetero-russa, soggiornarono ad Achtyrka. Qui la famiglia dei mercanti Abrikosov⁵, parenti dei Kandinskij⁶, aveva una tenuta dove il giovane Vasilij in compagnia del padre vi soggiornò d'estate dal 1885 al 1895 (Aronov 2010: 84). Questa località amena, caratterizzata dal complesso monumentale di proprietà dei principi Troubetzkoy (palazzo, chiesa e porticciolo sul fiume), fu oggetto di esercitazioni pittoriche da parte dei giovani artisti mamontoviani, guidati dal maestro Polenov. Di questi studi esistono alcuni dipinti molto simili tra di loro, eseguiti tra il 1882 e il 1901, da Apollinarij Vasnevov, Levitan ma anche dal giovane Kandinskij (Gavrilovich 1993: 52-58). Dalla seconda metà del XIX secolo il villaggio di Achtyrka divenne un polo culturale musicale di un certo interesse. Nikolaj Troubetzkoy, fondatore del Conservatorio di Mosca, era solito invitare musicisti e compositori che tennero concerti nella sua villa-palazzo. Tra questi vi furono anche Petr Čajkovskij e Nikolaj Rubinštejn, amico di Savva Mamontov, come lui, convinto

sostenitore della *Mogučaja Kučka* (Il Possente Mucchietto, noto in Occidente come Gruppo dei Cinque), all'epoca disprezzata dai musicisti classici e dal pubblico aristocratico. I dilettanti del Gruppo dei Cinque componevano opere liriche basate su soggetti tratti dalla storia, dai miti e dalle fiabe patrie, per creare uno stile musicale tipicamente russo seguendo l'esempio di Michail Glinka⁷. La loro ricerca era pienamente in sintonia con quella avviata nell'ambito delle arti visive dai pittori mamontoviani, perché anch'essi cercavano di creare uno stile moderno con caratteristiche nazionali. Il desiderio ardente di tutti loro era riportare alla luce la spiritualità, tipica del popolo russo, attraverso l'arte e riconquistare quella dimensione del sacro, che il materialismo occidentale, di matrice illuminista, avevano soffocato in Russia nel corso dell'Ottocento.

Mamontov e Stanislavskij: la "verità del falso"

Dalla seconda metà dell'Ottocento la pratica delle rappresentazioni domestiche era per l'alta società un *divertissement* mondano, abituale nelle case di mercanti, aristocratici e intellettuali russi. Tale attività era così consueta che anche uno straniero, come il cantante e pittore napoletano Augusto Carelli⁸, trasferitosi dal 1893 a San Pietroburgo, ne fu attratto. Nella sua casa egli stesso organizzava spettacoli di opere liriche quali *Il Barbiere di Siviglia* di G. Rossini, *Bohème* di G. Puccini, *Thaïs* e *Werther* di J. Massenet, curandone la recitazione e l'allestimento scenografico. La passione per il teatro portò a creare piccole compagnie amatoriali in un ambito familiare allargato. Parenti e amici

s'invitavano reciprocamente nelle loro dimore, organizzando spettacoli teatrali per passare il tempo in modo da divertire grandi e piccini.

Fin dalla seconda metà degli anni Sessanta è documentata a Mosca l'attività amatoriale di due circoli artistici non ufficiali, creati presso le abitazioni di Ivan Mamontov e di Sergej Alekseev, rispettivamente padri di Savva e Kostantin Stanislavskij (Nekrasov 2018: 78).

Grazie a fonti documentarie di recente rinvenimento, tra le quali anche alcuni programmi manoscritti di messinscena domestiche, allestite tra il 1866 e il 1867, è possibile retrodatare di dieci anni l'inizio dell'attività del circolo Alekseev⁹. In un programma, datato 24 febbraio 1867, sono riportati i titoli delle opere ed elencati i nomi di tutti gli "attori", tra i quali compaiono quelli del venticinquenne Savva e del padre di Stanislavskij (all'epoca Kostantin aveva solo quattro anni) a testimoniare lo stretto legame tra le due famiglie e la loro passione per il teatro (Ivi: 78-87). I genitori del futuro regista amavano mettere in scena vaudeville e operette presso la casa di Mosca (Fig. 2) e, in seguito, nel teatrino della loro tenuta a Ljubimovka.



Fig. 2 Foto. Kostantin Alekseev (Stanislavskij), in piedi, al centro, con la sua famiglia. 1879. Mosca.

Negli stessi anni gli Sapožnikov, ricchi

imprenditori tessili, presero ad allestire spettacoli domestici e fecero costruire un piccolo teatro nella tenuta di campagna per non essere da meno degli Alekseev, loro parenti. Vera Sapožnikova (nata Alekseeva) era la zia di Stanislavskij e sua cugina Elizaveta Sapožnikova era la moglie di Savva Mamontov. Quando i due giovani si sposarono nel 1865, acquistarono una casa a Mosca in via Sadovaja-Spasskaja, non lontano dagli Alekseev, proseguendo la tradizione degli spettacoli d'intrattenimento familiare ai quali invitarono parenti e amici. La svolta avvenne nel capodanno del 1878, data ufficiale della nascita del Circolo Mamontov. Fu in quest'occasione che i pittori, i compositori, i musicisti, gli attori e i cantanti di altissimo livello, che Savva Mamontov aveva catalizzato presso di sé, si resero conto di star creando qualcosa di profondamente diverso da quanto abitualmente accadeva nei salotti della buona società moscovita. Per tutti loro l'attività teatrale andava ben oltre il mero divertimento. Il teatro rappresentava il luogo ideale d'incontro e di collaborazione artistica, dove era possibile testare l'efficacia della sperimentazione che ognuno di loro stava portando avanti nel proprio ambito. Mamontov ebbe il merito guidarli e di coordinarne le attività durante le fasi d'ideazione e di realizzazione degli spettacoli domestici, che furono a tutti gli effetti delle vere e proprie sperimentazioni sinestetiche.

Per un'intera settimana o due la casa si trasformava in laboratori teatrali e sartorie. In una delle stanze era stesa sul pavimento la tela per Vasilij Dmitrievič Polenov ed egli col suo aiutante Konstantin Korovin preparava le scenografie del suo atto [...]. Nell'altra metà della casa tagliavano, cucivano e provavano i costumi. Un po' dappertutto

ripetevano la parte, nello studio battevano il martello: costruivano la scena, mentre nella grande sala da pranzo dalla mattina alla sera non erano portati via dal tavolo il samovar e i cibi per tutti coloro che partecipavano allo spettacolo [...]. Il giorno della rappresentazione c'era la baraonda. Si era in ritardo, non si era fatto in tempo a imparare la parte; lo stesso Savva Ivanovič allestiva le scene, le illuminava, finiva di scrivere la *pièce*, faceva il regista, recitava, truccava e nonostante questo scherzava, si divertiva, ammirava, s'irritava (Stanislavskij 1959, VI: 98).

Sotto l'egida degli artisti del circolo mamontoviano ebbe inizio la formazione attoriale e registica del giovane Stanislavskij. E fu egli stesso ad attestarlo nella sua prima autobiografia, pubblicata nel 1911: «[...] ho partecipato anche agli spettacoli domestici del circolo del famoso mecenate dell'opera S.I. Mamontov. Qui la conoscenza con i pittori Polenov, Repin, Surikov, Serov, Korovin e altri, e principalmente, con lo stesso S.I. Mamontov, ha avuto per me come artista un enorme significato» (Stanislavskij 1911: 270).

Essere invitati a collaborare con questi artisti era la vera novità che il giovane Stanislavskij rileva e annota, solitamente trascurata dagli studi. Anche per quanto riguarda la famosa messinscena dell'opera comica *Mikado* di Sullivan nel 1887 (Fig. 3), l'unica a ricevere un certo successo tra quelle rappresentate a casa Alekseev, si è scelto di tramandare solo alcune informazioni relative ai preparativi della messinscena e alla recitazione. Il giovane Stanislavskij, al contrario, appuntò nel suo taccuino anche i nomi di tre personalità per lui importanti: il famoso attore Aleksandr Južin Sumbatov, da cui ricevette le lodi, lo scenografo Kostantin Korovin, ideatore di scene e costumi e Savva Mamontov: «Non fece neanche in

tempo a calare il sipario sulla prima di *Mikado* – scrisse Stanislavskij – che sulla scena apparve Savva Ivanovič Mamontov, che sorrideva felice, apparentemente emozionato: “Ben fatto!”» (Sokolova 1955: 394).



Fig. 3 Foto di scena. Kostantin Stanislavskij, in piedi al centro. Messinscena domestica dell'opera comica *Mikado* di Sullivan. 1887. Mosca.

Se si considera che due anni prima era nata l'Opera Privata e aveva subito riportato un grande successo e che Korovin non curava solo l'allestimento decorativo ma come regista-scenografo dava suggerimenti sulla recitazione agli attori, l'annotazione di Stanislavskij acquista un senso diverso. L'aver evidenziato, a conclusione dello spettacolo, l'intervento estemporaneo di Mamontov significava rilevare il peso che egli aveva avuto anche in questa messinscena. Non ci sono documenti che lo attestino, ma è noto che Mamontov agisse sempre nell'ombra. Nessuno degli spettacoli da lui curati portava la sua firma: egli non voleva apparire. In ogni caso il rilievo dato dal giovane Stanislavskij all'approvazione espressa dallo zio, ne sottolineava per lui l'importanza.

Il futuro regista fu suggestionato e influenzato dalla concezione etico-estetica di Mamontov, dalle nuove forme espressive di recitazione che rompevano

gli stampi abituali, dallo spazio scenico caratterizzato da praticabili, dall'uso emozionale della luce e, soprattutto, dalla moderna concezione registica dello spettacolo sinestetico, che trionfò con l'Opera Privata.

Nella storia del teatro russo, la personalità di Mamontov non è considerata. Tuttavia, l'Opera Privata di Mamontov è il diretto precursore del Teatro d'Arte di Mosca. Stanislavskij si è formato da Mamontov e ha partecipato agli spettacoli domestici che non erano per nulla dei semplici intrattenimenti per dilettanti. [...] [L' Opera Privata, N.d.T.] lo ha influenzato in tutto (Syrkina - Kostina 1978: 78).

Per quanto, da tempo, in Russia tutto ciò sia noto (Kogan 1970; Požarskaja 1970; Syrkina-Kostina 1978; Rossichina 1985; Paston 2003; Kuznecov 2016), la tradizione degli studi, in particolare quelli italiani, pare rimanere ancorata al vecchio mito di Stanislavskij autodidatta, che «maturò senza scuola, senza metodo alcuno. Non ebbe altri maestri che quelli osservati sui palcoscenici» (Ripellino 1974 [1965]: 27). Nei saggi e nei manuali di teatro, anche di recente pubblicazione, si continua ad avvalorare questa tesi. Si narra di come il giovane Stanislavskij fosse cresciuto con la passione del teatro nell'ambito del solo Circolo Alekseev, di come fosse stato folgorato dalla recitazione dei grandi attori del teatro Malyj di Mosca o da quella di stranieri in *tournee* in Russia (ad es. Ernesto Rossi e Tommaso Salvini), attribuendo un'importanza fondamentale per gli sviluppi del suo metodo di regia agli allestimenti accurati e alla rigida disciplina della compagnia dei Meininger. Naturalmente tutto ciò è avallato dai documenti, ma non è più possibile ignorare quanto affermato da Stanislavskij stesso e quanto finora è stato messo in luce

sia dagli studiosi russi, sia da un'attività di ricerca a livello internazionale (Gavrilovich 1993a e 2022; Haldey 2010; Melani 2012; Shevtsova 2019), che ha pazientemente ricostruito l'ambito culturale in cui Stanislavskij si formò, traendo fuori dall' "ombra" il suo maestro: Savva Mamontov. Nei diari e nei taccuini, che Stanislavskij tenne dall'età di tredici anni fino alla fine della sua vita annotando pensieri, impressioni e osservazioni sull'arte teatrale, egli registrò le riflessioni sulla sua partecipazione come attore agli spettacoli domestici a casa Mamontov. Queste annotazioni, poco o per nulla considerate dagli studiosi occidentali rispetto al più famoso libro di memorie *My life in Art* (1924), al contrario, testimoniano l'importanza che Stanislavskij diede a tale esperienza. Il 29 dicembre 1879 egli prese parte alla prima messinscena domestica mamontoviana *Dva mira* (Due mondi) di A. Majkov, interpretando Cornelio, un giovane patrizio romano. Al suo fianco ebbe il pittore Vasilij Polenov, protagonista nel ruolo di Decio, il fotografo imperiale Rafail Levickij¹⁰ nei panni di Marcello e la soprano Marija Klimentova¹¹ nel ruolo di Lesbia: «Vasilij Dmitrevič – annotò Stanislavskij – è stato direttamente coinvolto in tutti i dettagli della produzione; egli stesso ha dipinto la scenografia! (era l'ultima scena del dramma), io stesso ho curato i costumi con mia madre e ho sistemato e ordinato gli oggetti di scena con mio padre» (Vinogradskaja 1971, I: 40). L'annotazione sul pittore Polenov che recita, dipinge scene ed è «coinvolto in tutti i dettagli della produzione» trascrive lo stupore di Stanislavskij per una pratica teatrale che non aveva mai visto prima. Questo "coinvolgimento" non fu frutto di un'improvvisa necessità, ma di un modo



di intendere il farsi dello spettacolo che Mamontov aveva inaugurato anni prima. Infatti, sebbene la messinscena di *Due Mondi* di Majkov sia considerata come il primo spettacolo del circolo mamontoviano, l'attività teatrale era stata già avviata a Roma, tra il 1872 e il 1873, presso la dimora romana dei coniugi Mamontov. Qui si costituì il primo nucleo del futuro circolo artistico, che annoverava lo storico dell'arte Adrian Prachov, lo scultore Antokol'skij e i giovani pittori Repin e Polenov, giunti in Italia per perfezionare gli studi accademici.

Riforma e innovazione: da Ostrovskij a Mamontov

La passione di Savva Mamontov per il teatro fu coltivata non solo da spettatore, ma anche da attore dilettante durante il periodo universitario, quando per la prima volta davanti a un vero pubblico calcò le scene del *Sekretarevskij Dramatičeskij Teatr'* (Teatro Drammatico "Sekretarev"¹²) presso il Circolo Amatoriale d'Arte Drammatica di Mosca.

Sul palcoscenico di questo teatro, sorto nel 1860, furono rappresentate opere che la censura zarista aveva rifiutato di mettere in scena nei Teatri Imperiali. Gli spettacoli erano dati senza autorizzazione e senza vendita dei biglietti. Qui il drammaturgo Aleksandr Ostrovskij recitò curando l'allestimento delle sue commedie, attori famosi come N. Roščin-Insarov, A. Artem, N. Muzil vi debuttarono e lo stesso Konstantin Alekseev vi recitò per la prima volta sotto lo pseudonimo di Stanislavsky (Cfr. Romanjuk [1988] 2007).

Nel 1864 fu messa in scena la tragedia *Uragano* di Ostrovskij, che vi prese parte recitando nel ruolo di Saviòl Dikòj, mentre

il giovane Savva Mamontov vi debuttò nel ruolo di Vania Kudriàs' riportando lusinghieri giudizi da parte della stampa. Nelle sue memorie¹³ Mamontov raccontò della trepidazione per questa sua prima apparizione pubblica alla severa presenza del padre, scrivendo della partecipazione di Ostrovskij come attore (Nekrasov 2018: 110 - 111). Questa notizia ha per noi una grande importanza, perché testimonia non solo il diretto contatto intercorso tra il drammaturgo e il giovane Mamontov (Fig. 4), ma spiega anche chi fu il suo mentore e che cosa egli abbia da lui ereditato per poi rielaborarlo e trasmetterlo ai suoi successori.



Fig. 4 Foto ritratto. Savva Mamontov. ca.1860-1863

Dalla prima metà dell'Ottocento e fino alla fine del secolo Ostrovskij fu una presenza costante al Teatro Malyj di Mosca, mostrando di saper coniugare il talento dello scrittore e quello dell'uomo di teatro.

Fino dagli inizi l'arte di Ostrovskij appare compiuta, in quanto arte realistica, prescindendo da considerazioni accessorie di costume o sociali, nella perfetta creazione di caratteri e nella loro rivelazione immediata senza nessuno di quei trucchi teatrali, ai quali non avevano rinunciato né Fonvizin né

Griboedev né Gogol'. [...] Al drammaturgo non faceva imbarazzo la contaminazione tra storia e fantasia: importava il conflitto psicologico che era assai moderno e accessibile ad un largo pubblico (Lo Gatto 1979 [1956]: 429, 431).

Ostrovskij non solo inaugurò il realismo nella letteratura teatrale, ma creò anche un nuovo modo di recitare, un nuovo attore e un nuovo pubblico. Per avere la possibilità di mettere in scena i suoi drammi, egli si assunse la responsabilità dell'intera produzione sia coprendone i costi, sia rivestendo il ruolo del cosiddetto "direttore amministrativo". All'epoca questa figura svolgeva solo compiti tecnico-pratici ma Ostrovskij la trasformò, perché aveva la necessità di sovrintendere quotidianamente all'allestimento dello spettacolo. Ciò determinò l'evoluzione del ruolo di direttore amministrativo in direttore artistico, al quale erano riconosciuti sia il coordinamento della messinscena in tutte le sue parti sia la cura della recitazione. Il drammaturgo lottò strenuamente contro gli stampi attoriali dell'epoca e contro lo strapotere del grande attore. Per invertire questa tendenza, egli cercò di coinvolgere tutti i membri della compagnia nella creazione della messinscena cominciando dalla lettura collettiva del proprio testo drammatico. Ostrovskij partiva dal presupposto che gli attori-dilettanti, itineranti, non dovessero sentirsi degli estranei a teatro, ma a "casa propria". Ognuno di loro doveva essere consapevole «[...] che egli formava con il teatro un tutt'uno, che era una parte indispensabile, integrante del teatro e che tutta la *troupe* componeva un'unica famiglia», «affiatata, unita e omogenea» (Ostrovskij 1952, XII: 199). Il drammaturgo s'intratteneva con i singoli attori spiegando il carattere di ciascun personaggio,

curandone la recitazione e incitandoli ad abbandonare le tecniche convenzionali e artificiose a favore di toni e gesti naturalistici. Gli attori, che interpretavano i suoi drammi, utilizzavano espressioni colloquiali (proverbi, detti, canti popolari) e indossavano i costumi tipici russi (Fig. 5). La scena era arredata con oggetti presi dalla vita quotidiana, perché l'intento del drammaturgo era far dimenticare allo spettatore di essere a teatro e di rendere credibile l'allestimento (Cfr. Ostrovskij XII, 1952: 151).

Tutto ciò che Ostrovskij sognava era sul palco: la verità della vita, una brillante collaborazione, un gruppo superbamente coordinato; in un insieme unico di attori, ognuno era un'*étoile*, ognuno aveva la propria melodia, ma tutto questo era soggetto a un piano comune (Zajceva 2015).

Per questo motivo stretta era la collaborazione anche con gli scenografi, perché Ostrovskij riteneva che la negletta scenografia fosse, al contrario, indispensabile per ricreare l'atmosfera dei luoghi dell'azione scenica. Sin dal 1873 egli ebbe al suo fianco lo scenografo Pavel Isakov (1823-1881) che, anticipando i raggiungimenti del teatro naturalista, eliminò quinte e fondali e creò sul palcoscenico dei veri e propri spaccati della vita sociale e quotidiana dell'epoca: «Isakov fu uno dei più importanti maestri del realismo sulla scena russa degli anni Settanta» (Syrkina-Kostina 1978: 74).

Come nella vita noi comprendiamo meglio le persone, se vediamo l'ambiente in cui esse vivono, così anche sulla scena un ambiente vero ci informa subito della situazione dei personaggi e fa risaltare i tipi in modo più vivo e comprensibile per il pubblico. Agli artisti le scene verisimili risultano di grande aiuto per l'interpretazione, perché forniscono loro la possibilità di situazioni e luoghi

naturali. [...] Ricordo come Šumskij¹⁴ ringraziò lo scenografo Isakov per una piccola, povera camera per il dramma *Amore tardivo*¹⁵ (Fig. 6). “Là recitare non serve” – disse costui – “là è possibile vivere. Appena entro, immediatamente trovo un tono autentico” (Ostrovskij 1952, XII: 235).



Fig. 5 Foto di scena. Ol'ga Sadovskaja nel ruolo di Anfusa e Michail Sadovskij nel ruolo di Murzaveckij nella commedia *Lupi e pecore* di A. Ostrovskij. 1893. Teatro Malyj. Mosca.

Così, venti anni prima che il naturalismo fosse inaugurato da André Antoine al Théâtre Libre di Parigi, il realismo fioriva al Teatro Malyj di Mosca grazie a Ostrovskij, che ne diffuse i principi teorici e pratici allestendo i suoi drammi anche nella sfera privata. Nel 1865 fondò l'*Artističeskij kružok* (Circolo Artistico) di Mosca con la partecipazione dello scrittore V. Odoevskij, del musicista N. Rubištejn e dell'attore P. Sadovskij. Questa fu la prima associazione sinestetica privata, creata da

noti artisti, che ebbe una scuola di teatro di alto livello tanto da sostituire quella imperiale (Zajceva 2015). Sul suo modello nel 1878 sorse il Circolo Mamontov e, dieci anni dopo, l'*Obščestvo iskusstva i literatura* (Associazione di arte e letteratura), fondata a Mosca dal tenore F. Komissarževskij, dal pittore F. Sollogub, dall'attore A. Fedotov e da Stanislavskij.

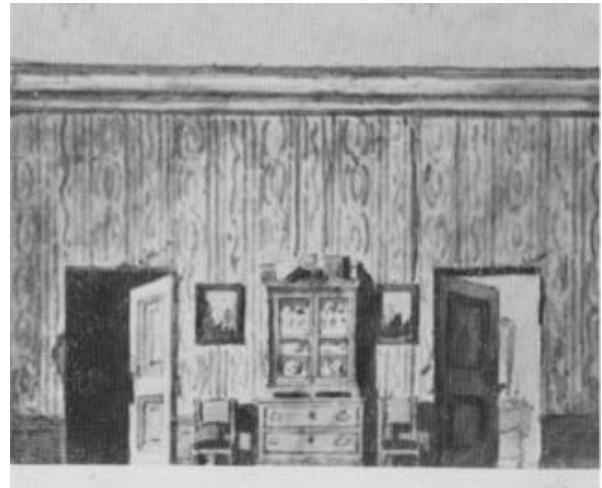


Fig. 6 Pavel Isakov. Schizzo di scena per il dramma *Amore tardivo* di A. Ostrovskij. 1873. Museo Statale Teatrale Centrale “A.A. Bachrušin”, Mosca.

L'attività teatrale a Roma

Savva Mamontov fece suoi gli insegnamenti di Ostrovskij, cominciando a sperimentarne l'efficacia durante il soggiorno a Roma tra il 1872 e il 1873. Nella sua casa si riuniva un piccolo gruppo di artisti e letterati russi che si soprannominò *Sem'ja* (Famiglia) per l'affettuosa accoglienza ricevuta dai coniugi Mamontov e per l'adesione manifesta a uno dei principi basilari dello Slavofilismo. Qui nacquero le interminabili discussioni sull'arte, sul bello e sulla missione della Russia e qui, per la prima volta, furono messi in scena singoli atti di opere liriche e drammatiche, tra le quali il

dramma *Il matrimonio* di N. Gogol' (Polenov 1948: 20). Esse furono allestite sotto la guida di Mamontov, che sceglieva i testi, li leggeva e interpretava insegnando i principi base della recitazione ai suoi amici pittori-attori (Fig. 7). Il Carnevale romano del 1873 diede loro l'occasione di divertirsi in "famiglia" disegnando e poi confezionando insieme degli abiti da diavoli e cardinali, che indossarono gioiosi partecipando alla sfilata di Via del Corso (Kogan 1970: 26). Il piacere della mascherata, l'irriverenza, il gusto per la parodia e la teatralità unirono il gruppo in quella dimensione familiare d'affetti e nella profonda condivisione degli intenti che caratterizzò tutta la loro sperimentazione teatrale e artistica successiva. In questi primi spettacoli domestici Mamontov cominciò ad applicare con originalità quanto aveva assimilato da studente-attore sotto la guida di Ostrovskij. La lettura insieme delle opere o delle partiture musicali divenne per lui punto di partenza imprescindibile per avviare la fase d'impostazione creativa della messinscena e della recitazione.

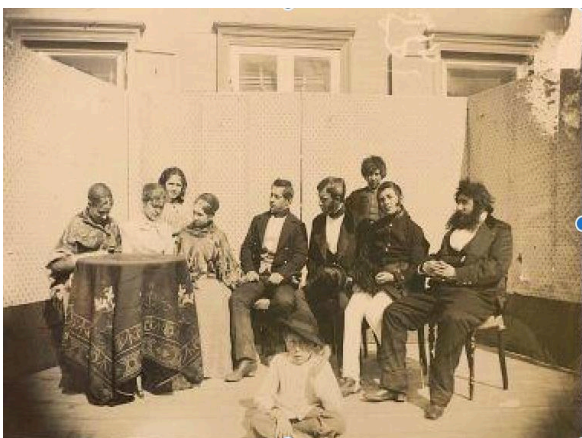


Fig. 7 Foto di scena. Messinscena domestica per *Il matrimonio* di N. Gogol'. ca. 1872-1873. Roma.

Quando i membri della comitiva degli artisti russi a Roma si ritrovarono anni dopo a festeggiare insieme il capodanno

del 1878 nella casa dei Mamontov a Mosca, si elettrizzarono all'idea di poter allestire insieme dei quadri viventi¹⁶. I partecipanti si resero conto subito che qualcosa di nuovo stava accadendo, qualcosa che li coinvolgeva profondamente e che andava di là dal mero divertimento. Per questo motivo essi stessi decretarono che quella notte di capodanno fosse assunta come la data ufficiale dell'atto di nascita del circolo mamontoviano, quando pubblicarono nel 1894 il volume giubilare *Cronika našego chudožestvennago kružka* (Cronaca del nostro circolo artistico) in occasione del quindicesimo anniversario della sua attività artistica, letteraria, musicale e teatrale. Tra coloro, che presero parte al Capodanno 1878 dai Mamontov, vi fu anche il quattordicenne Kostantin Stanislavsky, che debuttò come Oloferne nel quadro vivente *Judif' i Olofern* (Giuditta e Oloferne). «La casa di Mamontov era sulla Sadovaja, non lontano da *Krasnye Vorota* (Porta Rossa)¹⁷ e da noi. Era un paradiso per giovani artisti di talento, scultori, artisti, musicisti, cantanti, ballerini. Mamontov era interessato a tutte le arti e le capiva» (Stanislavskij I, 1954: 84).

Savva Mamontov drammaturgo

In Russia non è mai stata avviata una sistematica raccolta e organizzazione di documenti e materiali relativi a Mamontov: tutto è sparso in fondi di diverse istituzioni. Non esiste né un archivio unico, né un epistolario, né un catalogo ragionato delle sue opere letterarie, teatrali, artistiche, fotografiche. Pertanto, la metodologia di ricerca deve valersi dell'analisi incrociata delle fonti e della ricostruzione storica mediante l'acquisizione e comparazione dei



documenti e dei materiali rinvenuti finora. Per quanto riguarda l'attività drammaturgica Mamontov compose tragedie bibliche, commedie e vaudeville. Alcune di queste opere sono andate disperse, anche se ne conosciamo il titolo, la data di creazione e quella della rappresentazione. Ne esistono altre in forma di manoscritto e di dattiloscritto che sono tuttora conservate presso il RGALI di Mosca.

Mamontov scrisse queste opere di getto, per metterle subito in scena senza nessuna velleità letteraria. Tra esse ricordiamo *Iosif*, racconto biblico in forma di tragedia (1880); *Camorra*, commedia in due atti con canto (1881); *Vedy e Myslete*, vaudeville (1882); *La rosa scarlatta*, dramma romantico-fiabesco (1883); *Il turbante nero. Un fatto di sangue*, vaudeville (1884); *Vicino all'Arte*, commedia in due atti (1894); *La scarpetta magica*, dramma romantico-fiabesco (ca. 1888); *Re Saul*, tragedia biblica (1890); *Nel Caucaso*, dramma (1891). A ciò bisogna aggiungere sia i libretti delle opere liriche, che sono trasposizioni in versi dei suoi drammi come, ad esempio, *La rosa scarlatta* (1886) e *La collana* (1900) su musiche di N. Krotkov; sia le traduzioni in russo dei libretti di opere straniere come, ad esempio, quello di G. Giacosa e L. Illica per *La bohème* di G. Puccini, che per primo nel 1887 mise in scena in Russia e quello di L. Illica per *Iris* di P. Mascagni, pubblicato nel 1912.

Mamontov cominciò a prendere consapevolezza del valore dei suoi scritti solo dopo la calda accoglienza ricevuta dal pubblico alle loro rappresentazioni, curandone di alcuni la pubblicazione tra il 1886 e il 1900. Il fine di queste scritture sceniche era divertire e divertirsi,

prendendo in giro se stessi, ridendo dei propri difetti come del proprio estro creativo. Il soggetto del primo vaudeville, *Vedy e Myslete*¹⁸, ad esempio, che Mamontov compose nel 1882 per festeggiare il fidanzamento di un suo parente, era una parodia di sé e dei membri del circolo. I personaggi portavano i nomi degli artisti, che interpretarono ognuno il proprio ruolo: Polenov fu recitato dal pittore Vasilij Polenov, Vasnecov dal pittore Viktor Vasnecov e così via. Ridere di se stessi e di quanto di più sacro c'era per loro, l'Arte, ebbe lo scopo di creare nella famiglia artistica un dialogo schietto e costruttivo che dette presto i suoi frutti.

La storica dell'arte Eleonora Paston cercò per la prima volta di organizzare per generi il *corpus* degli scritti teatrali di Mamontov comprendendo anche il valore di innovazione sia letteraria sia scenica. Partendo dal desiderio di superare il materialismo illuminista e positivista, che gravava nella vita quotidiana e in ogni espressione artistica soggetta al realismo, Mamontov introdusse nelle sue opere elementi innovativi volti a trasportare la narrazione in una dimensione fiabesca, onirica e simbolica. L'adesione al pensiero del filosofo Vladimir Solov'ëv (1853-1900), il primo simbolista russo, pose le basi della sua visione etica ed estetica che egli diffuse negli scritti e nella pratica teatrale.

Il principio del pensiero di Solov'ëv è il concetto di *Bogočelovečestvo* (Divinumanità), un neologismo sul quale il filosofo, partendo da scritti biblici e patristici, fondò la sua concezione cristologica unitaria tra Dio, umanità e cosmo. La Divinumanità aveva come fine quello di unire Infinito e finito, Oriente e Occidente, anima e corpo attraverso il

superamento dell'atteggiamento passivo e contemplativo dell'essere umano mediante una "attiva azione divina".

L'umanità deve non contemplare la divinità, ma rendere se stessa divina. In modo conforme a ciò, la nuova religione non può essere solo una passiva venerazione di Dio, o adorazione, ma deve diventare un'attiva azione divina, cioè un'azione insieme della divinità e dell'umanità, per la ricreazione di quest'ultima da carnale e naturale in spirituale e divina (Solov'ëv 1998: 97).

Mamontov impostò la sua concezione etica, estetica e teatrale sulla visione di Solov'ëv: trasfigurare se stesso e il mondo che ci circonda grazie al proprio lavoro creativo di ascesi interiore, di spiritualizzazione, trasfigurazione del corpo/materia fino a identificarsi con la propria parte divina. Il metodo di recitazione di Mamontov, che illustreremo più avanti, si fondava su questo principio, presente in modi diversi anche nei suoi scritti teatrali. La fiaba-dramma *La rosa scarlatta* che ha per soggetto la fiaba russa *Alen'kij cvetoček* (Il fiore scarlatto), trasposta da Mamontov in un romantico scenario spagnolo, fu la prima opera teatrale simbolista che, rappresentata il 19 gennaio 1883 nella casa di via Spasskaja Sadovaja e il 20 marzo 1886 in forma lirica all'Opera Privata, suscitò l'entusiasmo del pubblico. Per quanto oggi la fiaba-dramma di Mamontov non sia più ricordata, all'epoca ebbe un grande successo tanto che, quando nel 1904 si formò a Saratov il primo movimento di pittura simbolista russa, i pittori lo denominarono *La rosa scarlatta* proprio in riferimento al contenuto del dramma e in segno di riconoscimento nei confronti del suo autore.

La drammaturgia di Mamontov fece presa sul pubblico dell'epoca, perché era del

tutto in controtendenza per contenuto e stile. L'uso della composizione in versi in un'opera teatrale nella quale è incastonato il canto, l'irriverenza nei confronti degli schemi recitativi abituali, l'irruzione della teatralità, della satira nei drammi e nelle tragedie bibliche è da considerarsi come nucleo primigenio del teatro russo dei primi del Novecento. Alcune delle sue opere di successo ebbero una vasta eco che si protrasse anche nel periodo sovietico sotto l'imposto silenzio e il disinteresse da parte degli studiosi di teatro. Ciò fu messo in luce dalla Paston che dimostrò l'influenza esercitata dalla scrittura teatrale di Mamontov su una personalità come Vladimir Majakovskij. Il famoso letterato sovietico prese a prestito per il suo dramma *Banja* (Il bagno, 1930) dal libretto di *Camorra* sia alcuni versi copiandoli, sia il trucco dell'onomatopea per il discorso del turista anglosassone (Lord), che Mamontov aveva ideato mettendo insieme parole, dal suono inglese, ma prive di significato. Ad attirare l'attenzione del poeta sovietico fu anche l'altro elemento fondante della teatralità dei drammi mamontoviani: il *kapustnik*. Questo elemento scherzoso, parodico, buffonesco fu definito dalla Paston come il nucleo della drammaturgia mamontoviana, dal quale essa traeva origine e si sviluppava contaminando anche opere dal soggetto serio e dalla trama complessa.

Il *kapustnik* è presente anche nei drammi che non si possono paragonare a questo genere. Essi sono di due tipi. I primi sono vaudeville "seri", come *Okolo iskusstva* (Vicino all'arte) e *Camorra* (certamente, in questa categoria può rientrare il vaudeville *Na Kavkaz* [Nel Caucaso] che non è giunto fino a noi). Essi hanno un soggetto complesso. In essi ci sono buffonate, comprensibili solo ai membri del gruppo e, sebbene *Camorra*¹⁹ sia stata allestita in seguito al Teatro Mariinskij e abbia



esercitato, evidentemente, in qualche modo un'influenza sul commediografo V. Majakovskij, essa ebbe il suo significato chiaro soprattutto per i membri del circolo (questo lo sappiamo da una lettera di Polenov²⁰), essendo collegata alle impressioni riportate dai viaggi in Italia (Paston 2003: 323).

Il termine *kapustnik*, che deriva dal tradizionale pasto pasquale russo a base di cavolo (*kapusta*), fu coniato nel diciannovesimo secolo in Russia per denominare le scenette divertenti che gli attori improvvisavano nel periodo della Quaresima, quando gli spettacoli pubblici erano vietati. Fu la storica dell'arte Dora Kogan che, ricostruendo filologicamente tutta l'attività del circolo mamontoviano, definì per prima le messinscena domestiche delle opere di Mamontov come *kapustniki* (Kogan 1970: 96-97) perché nascevano "all'improvvisa".

Le prove insieme alla composizione, finita di scrivere inseguendo di corsa la messinscena del pezzo, insieme alla creazione delle scene e alla cucitura dei costumi, il ritmo folle, la "brachigrafia", l'improvvisazione erano ciò, che tanto adorava Savva Ivanovič [...] questo turbine festivo, questo tornado (Kogan 1970: 87).

Nell'ambito degli studi teatrali i *kapustniki* sono noti perché li nominò Stanislavskij nelle sue memorie per raccontare le scenette improvvisate, con le quali gli attori del Teatro d'Arte amavano divertirsi. Il primo *kapustnik* del Teatro d'Arte fu organizzato da Stanislavskij il 4 marzo 1899 nei locali del Club di Caccia di Mosca (Vinogradskaja I, 1971: 110) e altri ne sono documentati in occasione del Capodanno del 1903 e del 1904.

Queste serate di burla e di parodie d'altri generi scenici ricorrono spesso nella storia

del Teatro d'Arte col nome di *kapustniki*. [...] Stanislavskij e i suoi vicari adoravano le bagatelle teatrali, le imitazioni, le celie, - e anche ad esse si applicarono con il consueto puntiglio. Questi *kapustniki* diedero origine al cabaret 'Il Pipistrello' (*Letuščaja Myš'*), che si aprì il 29 febbraio 1908 [...] circolo intimo, angolo di riposo e di svago per gli attori del Teatro d'Arte (Ripellino 1974 [1965]: 192).

Il piacere per l'improvvisazione, la parodia e la teatralità fu sempre vivo in Stanislavskij, che per tutta la vita continuò a collegarlo con l'esperienza fatta dallo zio e agli artisti del suo circolo.

Nel 1926 Stanislavskij, acclamato regista del realismo sovietico, propose al vecchio regista-scenografo mamontoviano Aleksandr Golovin di mettere in scena *Le nozze di Figaro* di Beaumarchais perché solo costui avrebbe potuto creare uno «spettacolo spumeggiante come lo champagne» (Gusarova 2003: 42). A Stanislavskij mancava la «musica per gli occhi»²¹ di scene e costumi dell'Opera Privata, mancava la teatralità degli spettacoli mamontoviani.

Le innovazioni di Mamontov regista

Nella sua visione del teatro come una sorta di "mondo alla rovescia", governato dalla teatralità e sottoposto alle categorie proprie del Carnevale, Mamontov aveva stravolto tutte le consuetudini dell'epoca. Essendo egli stesso un drammaturgo e librettista, sentì la necessità di dare all'allestimento di un'opera teatrale quel significato poetico, che veniva svilito nella sciatta traduzione delle didascalie sceniche da parte di mestieranti e non di autentici artisti.

Nell'opera non c'è bisogno - diceva Mamontov-, come nel dramma, di minuti particolari; bisogna ricordare che musica e

canto occupano qui un posto primario; ciò nonostante questo non significa “un concerto in costume con lo sfondo di decorazioni sceniche”. La recitazione degli attori deve essere sempre all'altezza della messinscena (Škafer 1936: 154).

Il suo fine era portare in scena uno spettacolo teatrale costruito su un progetto registico unitario, fondato sulla sua concezione etica ed estetica e su principi innovativi sia per quanto riguarda la recitazione, sia per l'allestimento dello spazio scenico. Per questo motivo decise di fondare nel 1885 l'Opera Privata portando, senza soluzione di continuità, la sperimentazione avviata nell'ambito domestico in una vera impresa teatrale. Mamontov, quale moderno regista teatrale, cercò di armonizzare ogni elemento costituente dello spettacolo - recitazione, musica, colore, scenografia, trucco e illuminotecnica - in modo da ottenere il più alto effetto unitario (Stanislavskij 1959, VI: 98). Per raggiungere questo obiettivo l'intero collettivo artistico doveva essere coinvolto in tutte le fasi della creazione dello spettacolo, cominciando dalla lettura insieme del testo e della partitura musicale. Ai pittori-scenografi era richiesta la conoscenza della musica, così come agli attori-cantanti competenze in disegno, pittura o scultura. Ciò determinò il primo principio innovativo: *l'interscambiabilità dei ruoli*.

Buttando all'aria le rigide assegnazioni dei ruoli per competenze, già nel corso della sperimentazione domestica Mamontov convinse anche i pittori più restii a recitare, perché il pittore-scenografo avrebbe potuto comprendere meglio le esigenze dell'attore solo calandosi nei suoi panni. I figurini dei costumi si trasformarono così in una vera e propria interpretazione grafica della parte,

dove erano riportate precise indicazioni sul trucco, sulla posa e sull'indole del personaggio raffigurato.

Il costume divenne funzionale ai movimenti dell'attore ma anche coordinato espressivamente e stilisticamente alle scene dipinte. D'altro canto, Mamontov invitò gli attori e i cantanti ad acquisire le tecniche artistiche. Il basso Fedor Šaljapin, ad esempio, sapeva scolpire e disegnare. In questo modo fu incentivato lo studio delle corrispondenze tra le arti visive, musicali e performative in cui eccelsero il pittore Vrubel' e il compositore Rimskij-Korsakov. Da ciò derivò un altro degli elementi innovativi della concezione registica di Mamontov: *la poliedricità delle competenze*.

Vasilij Polenov, che conosceva la musica, sapeva cantare e recitare oltre a disegnare e a dipingere, incarnò per primo tale figura poliedrica. Fin dal 1881 egli aveva dimostrato di essere in grado di affiancare e di sostituire Mamontov durante i periodi di assenza, sovrintendendo tutte le fasi di realizzazione della produzione teatrale, compresa la recitazione. Fu così che Mamontov assegnò a Polenov un ruolo che prima non esisteva: quello dello *so-regisser spektaklia* (co-regista dello spettacolo) o regista-scenografo, basato sulla poliedricità delle competenze nell'ambito delle arti visive, performative, letterarie, musicali e dell'illuminotecnica. Sotto la guida di Polenov e poi di Viktor Vasnevov, che furono i primi due maestri registi-scenografi, si formarono a questo ruolo i loro giovani allievi.

Furono costoro i registi-scenografi che, tra il 1898 e i primi anni dieci del Novecento, ebbero il merito di riformare la scena dei Teatri Imperiali, così come quella del Teatro d'Arte di Mosca, diffondendo i risultati della sperimentazione dello spettacolo di regia mamontoviano.



Per quanto riguarda l'allestimento scenico Mamontov prese le distanze dal realismo, inaugurato nel 1873 dallo scenografo Pavel Isakov al Teatro Malyj di Mosca, riagganciandosi per molti versi alle prime messinscene di tragedie e opere liriche russe del decennio precedente. In particolare, è possibile individuare una sorta di continuità e sviluppo con le ricerche artistiche e storiche sull'antica architettura russa nelle province di Novgorod e Pskov, condotte da Ivan Gornostaev²² tra il 1858 e il 1859. Il risultato dei viaggi esplorativi di Gornostaev furono una serie di acquarelli, disegni e misurazioni di edifici antichi che l'artista pubblicò in articoli scientifici e poi utilizzò per creare scene e costumi di drammi e tragedie a carattere nazionale²³.

Da ciò ebbero origine tutte le successive spedizioni alla ricerca di materiale utile all'ambientazione scenica, la prima delle quali fu organizzata da Mamontov e Vasnevov nel 1882. Essi si spinsero fino al protettorato di Tula per cercare oggetti dell'artigianato popolare, elementi decorativi e architettonici, stoffe ricamate che funsero da modello alla creazione in stile neo-russo di costumi, accessori ed elementi della decorazione scenografico-architettonica per la fiaba-dramma *La fanciulla di neve* di Ostrovskij. Nella narrazione della storia del teatro russo l'idea di queste spedizioni di ricerca fu attribuita immeritabilmente a Stanislavskij. L'innovazione nella creazione di uno spazio scenico fu per opera di Polenov, che introdusse l'uso di un «unico fondale di stoffa in sostituzione parziale o totale delle scenografie» (Golovin 1940: 8). Secondo Polenov, un "unico fondale dipinto" permetteva di preservare la libertà d'espressione e l'unità del progetto generale dell'artista nella composizione

scenica (Požarskaja 1970: 53-54). Il fondale unico, inaugurato negli spettacoli domestici mamontoviani nel 1882, fu utilizzato in seguito sia nelle messinscene del suo allievo, Kostantin Korovin, all'Opera Privata e ai Teatri Imperiali, sia nella sperimentazione simbolista del Teatro Studio a Mosca e sia in quella dei Ballets Russes. Per rendere funzionale lo spazio scenico alla recitazione dell'attore, Polenov progettò degli elementi praticabili (scale, rilievi, piani sfalsati), documentati negli schizzi di scena fin dal 1880. In essi il regista-scenografo diede precise indicazioni circa la loro posizione, così come predispose la disposizione delle luci indicando le fonti e gli effetti illuminotecnici (Fig. 8).

Per la prima volta la luce fu utilizzata come componente espressiva, poetico-ritmica dello spettacolo. In questo modo Polenov contribuì a creare la partitura registica dello spettacolo nella fase preliminare dell'ideazione scenica.



Fig. 8 Vasilij Polenov, Schizzo di scena per la fiaba-dramma *La rosa scarlatta* di S. Mamontov. 1883. Messinscena domestica. Mosca.

Il coro e il corpo di ballo

La lotta che Mamontov intraprese contro alcune convenzioni recitative ben radicate in teatro e contro la statuaria presenza del coro sulla scena operistica lo portò nei

primi anni Novanta del XIX secolo a raggiungimenti inusitati: basti pensare alla decisione di porre il *coro di schiena* agli spettatori oppure di farlo muovere come “folla viva” sul palcoscenico: «Mi serve una folla, il movimento del popolo, l’ambientazione e non un coro di cantanti; ne ho abbastanza dell’immobilità, bisogna cercare di ottenere una scena reale, viva, espressiva!» (Škafer 1936: 154). Per questo motivo egli decise di caratterizzare ogni singolo membro del coro, che si distingueva dagli altri sia nel costume, sia nei gesti. Le posture e le movenze dovevano essere espressive e naturali nei modi.

Per rompere ulteriormente l’immobilità del recitativo del coro e vivificare la scena, Mamontov introdusse il *corpo di ballo*. La decisione di far irrompere i danzatori nel bel mezzo di una scena di un’opera lirica non discese dal concetto wagneriano di *Gesamtkunstwerk* (Opera d’arte totale), cui probabilmente Mamontov si è ispirato nella creazione dello spettacolo sinestetico. Nel suo saggio *Oper und Drama* (Opera e Dramma, 1851) Wagner espone l’idea dell’unione fra le tre “arti sorelle” (musica, danza e poesia), ognuna libera di esprimersi con le sue peculiarità pur essendo subordinate a un unico progetto scenico.

Nella pratica teatrale dell’Opera Privata l’unione wagneriana delle arti fu soppiantata dal principio sinestetico delle corrispondenze, utilizzato da Mamontov per escogitare nuove soluzioni registiche come accadde per la messinscena di *Sadko* di Rimskij-Korsakov (1897).

Eccezionale fu la scena *Il regno sottomarino*: Korovin e Mamontov si servirono per rendere l’illusione della profondità oscillante del mare di un efficace espediente, adottando per la danza collettiva del regno marino nella

scena delle nozze di Sadko e Volchova la cosiddetta serpentina. Le figure dei danzatori si disposero su piani diversi della scena, le pieghe dei tessuti di seta, mosse dal vento, s’illuminavano con effetto sotto la luce dei proiettori e ai loro raggi si rifrangevano acquistando magnifici toni (Požarskaja 1970: 58).

L’idea geniale di Mamontov, che è tutta nello spirito del *kapustnik* e per questo assolutamente lontana dalla concezione wagneriana, fu aver portato nella messinscena di opera teatrale alta, qual è quella lirica, la *Danse serpentine* di Fuller. Naturalmente questa commistione di generi fece scandalo e gli fu rimproverata, senza negargli l’efficacia del procedimento registico per l’effetto desiderato che produsse sul pubblico.

Lo spettatore co-autore

Nella dimensione rituale ed ecumenica di quel teatro delle origini, che Mamontov volle recuperare e ricreare, lo spettatore-membro della comunità artistica ebbe il ruolo dell’inconsapevole co-fautore dello spettacolo teatrale. Questa concezione rituale e slavofilista del teatro inteso come comunità familiare e spirituale, nella quale tutti i partecipanti, anche gli inservienti, erano da considerare parte integrante della compagnia e funzionali alla realizzazione dell’evento teatrale, fu alla base di molti esperimenti successivi. Si fondarono su questo principio il Teatro Drammatico (1904-1908) di Vera Kommissarževskaja e il Primo Studio di Mosca (1912-1914) sotto la direzione di Leopold Suleržickij, che nel 1912 creò in Crimea con l’aiuto di Stanislavskij la colonia estiva degli attori del Teatro d’Arte. Suleržickij desiderava creare una comunità teatrale evangelica, in



cui gli spettatori erano invitati a familiarizzare con gli attori della compagnia prima dell'evento teatrale (Stanislavskij 1952: 426-428).

Tale concezione, che idealmente trasformava lo *spettatore* in *co-autore* dell'opera nel suo farsi, fu talmente radicata nel circolo mamontoviano che la ritroviamo in un'affermazione di Kandinskij nella sua autobiografia *Rückblicke* del 1913: «Per tanti anni ho cercato con tutte le mie forze di trovare il sistema, la tecnica d'introdurre lo spettatore nel quadro in modo che diventasse parte di esso. Qualche volta mi è riuscito. L'ho visto sul volto di alcuni spettatori» (Kandinsky 1980: 21). «Introdurre lo spettatore nel quadro» significava portarlo dentro la creazione ideata dal pittore.

Kandinskij non desunse questo concetto teoricamente, ma lo sperimentò come spettatore degli allestimenti mamontoviani che lo «introducevano» metaforicamente nella scena dipinta e agita. Il coinvolgimento del pubblico nel farsi dello spettacolo diventò una delle linee guida della ricerca teatrale del Novecento.

Il metodo di recitazione mamontoviano

Da giovane Mamontov si formò come attore sotto la guida di Ostrovskij, ma ebbe anche una buona formazione da cantante lirico a Milano. Vi si era recato su richiesta del padre per apprendere l'arte della seta, ma i suoi interessi artistici l'avevano portato a frequentare il Teatro alla Scala e a prendere lezioni di canto. Fece un provino e ottenne una scrittura. La sua carriera canora però fu bloccata sia dal divieto paterno, sia dal rifiuto dei futuri suoceri Saponžikov di concedere in sposa la loro

figlia Elizaveta a un artista in erba. Diventato un magnate della finanza dopo la morte del padre, Mamontov si sentì libero di ritagliarsi del tempo per dedicarsi al teatro con le competenze acquisite. Le interpretazioni di Mamontov, attore, cantante e personaggio delle sue *pièce*, messe in scena nella casa di Mosca e nella tenuta di Abramcevo, non sono state finora oggetto di alcuno studio approfondito. Sul palcoscenico domestico Mamontov si esibì recitando in drammi e opere liriche di vari autori stranieri e russi, ad esempio, nel ruolo dello Zar Berendej in *La fanciulla di neve* di Ostrovskij nel 1882, e come cantante basso, ad esempio, nel ruolo di Mefistofele nel *Faust* di Gounod nel 1883 interpretando anche i personaggi delle proprie opere. Nel giugno del 1881 Mamontov mise in scena la sua commedia *Camorra* ad Abramcevo recitando nel ruolo di Antonio e cantando un assolo, mentre Polenov interpretò quello di Pana Geronimo e il giovane pittore Valentin Serov quello di Antonio Fieramosca. Nel gennaio 1884 fu rappresentata l'opera lirica *La rosa scarlatta* e Mamontov si esibì nel ruolo del protagonista Ben Said «[...] davanti ad un pubblico di più di cento persone, tutta la Mosca musicale che conta era presente» (Polenov 1948: 200). Sempre nello stesso anno, ad agosto, presso la tenuta estiva fu messo in scena il vaudeville *Il turbante nero. Un fatto di sangue* (Fig. 9), in cui Mamontov derise se stesso e i suoi difetti recitando nel ruolo del protagonista Khan Namyk.

Era il tentativo di satira, ma provocatoriamente in forma di spettacolo privo di contenuto, di una sciocchezza, piena d'attrattiva che forniva il pretesto per gli scherzi, per l'umorismo, e soprattutto per una totale liberazione interiore, per l'interpretazione e l'immedesimazione. Un

tale spettacolo, s'intende, era impensabile dieci anni prima. Esso aveva un carattere programmatico. In *Il turbante nero* in modo particolare si comprese che le idee di propaganda della cultura nel senso abituale di questo termine non erano le sole che ispiravano i membri del circolo nei loro esperimenti teatrali. La messinscena di questa *pièce*, come anche delle altre, simili a essa, composte al volo da Savva Ivanovič, fu in suo omaggio denominata "eterna teatralità" (Kogan 1970: 97).



Fig. 9 Foto di scena. Messinscena domestica del vaudeville *Il turbante nero. Un fatto di sangue* di S. Mamontov. 1884. Abramcevo.

Questa "eterna teatralità" ha sempre appassionato e contraddistinto Mamontov, facendolo emergere come un protagonista della scena teatrale di fine XIX secolo. La sua concezione teatrale, che ingloba e sorpassa il naturalismo e il simbolismo proprio grazie alla magia della "eterna teatralità", fu alla base della sperimentazione registica del teatro dell'avanguardia.

Già nel 1881 nella commedia *Camorra*, come sopra evidenziato dalla Paston, Mamontov introdusse l'onomatopea per simulare la parlata in inglese del Lord. Questo mezzo recitativo comico, definito "onomatopea" dalla storica dell'arte, in realtà, è conosciuto in teatro con il termine *grammelot*. Utilizzato dai giullari nelle piazze e nelle corti medievali e in seguito dai comici della Commedia dell'Arte con

l'intento di fare satira e parodiare, il *grammelot* cadde in disuso nel teatro borghese ottocentesco. Mamontov riscoprì questo linguaggio teatrale e lo introdusse nella sua produzione letteraria teatrale e nella pratica recitativa delle messinscena domestiche. Dando valore alle potenzialità del linguaggio non-verbale e del *nonsense*, l'autore si liberò dalle trappole della "parola" per esaltare la gestualità, la pantomima e l'improvvisazione.

Così facendo, egli superò di un balzo la sua epoca prefigurando e anticipando i raggiungimenti della sperimentazione teatrale di Evgenij Vachtangov, Vsevolod Mejerchol'd e Aleksandr Tairov, registi sovietici dell'avanguardia del primo Novecento.

Altro elemento rilevatore delle doti visionarie di Mamontov fu il *teatro dell'infanzia*.

Il teatro dell'infanzia occupava un posto particolare nell'estetica mamontoviana. Questi spettacoli dei bambini avevano un fascino particolare anche per gli adulti. Essi apparivano come l'incarnazione stessa della spontaneità e la sua personificazione. Appositamente per i bambini Savva Ivanovič compose la tragedia *Iosif* tratta da un soggetto biblico. I ruoli furono interpretati dai figli di Repin e dei Mamontov. Bisognava vedere queste commoventi personcine, vestite d'abiti orientali, le espressioni di furbizia, perfidia o lealtà, abnegazione, bontà d'animo su quei visetti da bambino! (Kogan 1970: 99).

Basandosi sul principio slavofilista, Mamontov sostenne che anche i piccoli membri della "famiglia-artistica" avevano il diritto di dividerne le attività e che il teatro era un gioco serio e istruttivo. Naturalmente nella sua visione del teatro come "mondo alla rovescia", dove tutto è



possibile, egli decise di scrivere e far recitare la tragedia biblica *Giuseppe* ai bambini per mostrare agli adulti quale spontaneità recitativa richiedesse loro.

In tutti i giochi dell'infanzia l'immaginazione prende il sopravvento proiettando i bambini in un'altra dimensione altrettanto vera e concreta come quella reale: essi sono e non interpretano un personaggio immaginario. Spontaneità, teatralità, pantomima, gestualità furono alla base del nuovo metodo di recitazione di Mamontov che, per essere appreso dagli adulti, dai cantanti e dagli attori professionisti, aveva bisogno di essere supportato da un insegnamento efficace e convincente. Per questo motivo egli guidò pazientemente gli attori e, in modo particolare, Fedor Šaljapin che comprese e assimilò il suo metodo portandolo a livello di eccellenza.

Ispirandosi al concetto di Divinoumanità di Solov'ëv, Mamontov guidò l'attore attraverso un graduale processo di trasformazione interiore ed esteriore. Grazie al suo metodo l'artista sarebbe giunto a identificare la propria parte divina con l'essenza spirituale dell'astratta immagine letteraria, tanto da farla vivere sulla scena trasfigurando il proprio corpo/materia. In questo modo l'attore avrebbe incarnato il personaggio immaginario e dato vita all' *obraz* (immagine scenica concreta).

Vladimir Losskij²⁴, uno degli allievi della scuola di regia dell'Opera Privata, ricordava che per prima cosa Mamontov mostrava al cantante una raccolta di illustrazioni di opere pittoriche e scultoree che riproducevano il personaggio immaginario. Queste immagini dipinte e scolpite erano definite da Mamontov *immagini cristallizzate* perché immutabili

nella fissità di una postura o di un'azione come "congelata" per sempre. Il regista guidava il cantante nell'analisi e nella comparazione delle pitture e sculture, in modo che comprendesse come l'originale interpretazione di un artista rispetto a quella di un altro si esprimesse nei dettagli stilistici. Così facendo, il personaggio della *fabula* del libretto di un'opera lirica, che viveva solo nella mente del cantante, cominciava ad acquisire la fisionomia di una persona reale. Mediante un'accurata osservazione delle immagini il cantante riusciva a cogliere e a memorizzare pose e gesti utili alla sua successiva, originale, creazione.

Mamontov invitava i cantanti a praticare disegno, grafica e scultura sotto la guida dei pittori del suo circolo in modo tale, che l'attore fosse in grado di materializzare autonomamente l'immagine scenica formata nella sua mente. Fedor Šaljapin, ad esempio, eseguì molti disegni e caricature, che testimoniano tuttora come egli abbia cercato di "visualizzare" i tratti somatici e le caratteristiche più recondite dell'animo del suo personaggio. Nella creazione dell'aspetto esteriore il cantante era coadiuvato anche dai registi-scenografi che davano suggerimenti su trucco, pose e visualizzavano altre caratteristiche psicologiche grazie agli schizzi del costume.

Nella fase successiva, come insegnava Mamontov, l'immagine letteraria astratta e cristallizzata si trasformava in *obraz* (immagine scenica concreta) ed egli stesso mostrava agli attori come crearla sulla scena dando dimostrazioni pratiche e curando fin nelle sfumature le caratteristiche esteriori e psicologiche dell'immagine scenica (Rossichina 1985: 50). Seguendo il metodo mamontoviano, Šaljapin riuscì a sviluppare quel graduale

processo di trasformazione di sé nell'*obraz*, per il quale divenne famoso come il "Maestro della Reincarnazione" (Fig. 10 e 11).

La scuola di regia dell'Opera Privata

Consapevole dell'apporto dato alla riforma teatrale, Mamontov pensò di affiancare all'Opera Privata anche una scuola per formare i registi d'opera sotto la sua guida, in modo da trasmettere il suo metodo di recitazione e di regia dello spettacolo nel solco della sua concezione etico-estetica (Rossichina 1985: 50). Stanislavsky conosceva bene questo metodo e molte delle tecniche inventate da Mamontov. La musicologa Rossichina affermò che, ad esempio: «ciò che Stanislavsky chiamò in seguito *slovesnyi deistvo* (azione verbale) dell'attore, volta a rivelare il contenuto figurativo non solo delle frasi, ma anche dei singoli suoni del testo della parte lirica, era già presente nel lavoro fatto da Mamontov con i cantanti professionisti» (1985: 52). Fu grazie a questo metodo, che Šaljapin acquisì una piena padronanza nel modellare immagini dal vocalizzo e fraseggio.

Gli allievi registi di Mamontov (ad es. Vladimir Losskij, Vasilij Škafer) e gli scenografi del suo circolo la diffusero sia nei Teatri Imperiali sia in quelli privati, congiungendo la sperimentazione sinestetica di fine Ottocento con quella dell'avanguardia storica.

L'eredità mamontoviana passò direttamente al nipote, Konstantin Stanislavskij: dalla concezione registica alle dimostrazioni improvvisate, dalla lotta ai cliché alle spedizioni per ricercare i materiali, dall'idea del collettivo artistico al teatro accessibile a tutti, dalla recitazione

spontanea fino all'idea della *slovesnoye deystviye* (azione verbale), che egli desunse dal lavoro di Mamontov con i cantanti professionisti.

Savva Mamontov ebbe modo di trasmettere il suo metodo anche a Vsevolod Mejerchol'd durante la sperimentazione simbolista al Teatro-Studio (1904-1905), com'è ricostruibile sulla base dei quaderni del regista di Penza (Gavrilovich 2022). Le "tracce" dell'influenza del lavoro svolto presso l'Opera Privata sono documentate anche dalla musicologa americana Olga Haldey che mette in evidenza il contributo diretto nella pratica teatrale e nella teorizzazione del teatro convenzionale (2010: 199-200). Grazie alle sue molteplici competenze Mamontov fu in grado di sovrintendere e di creare quell'unità, che era alla base dello spettacolo sinestetico dell'Opera Privata e che fece di lui il primo, moderno regista teatrale in Russia (Hadley 2010: 132-143). Nel 2016 lo storico del teatro, Nikolaj Kuznecov, per la prima volta ebbe il coraggio di pubblicare un articolo sull'ostracismo politico e ideologico da parte degli studiosi di teatro nei confronti dell'attività artistica e teatrale di Mamontov. L'indignazione dell'autore per quanto accaduto, narrata con supporto di fonti e documenti, si trasforma in una ferma presa di posizione e nell'aperta richiesta ai suoi colleghi di prendersi le proprie responsabilità e di avviare il processo di revisione storica: «La falsa tradizione di considerare S.I. Mamontov solo come un mecenate delle arti, che si è sviluppata sia nei circoli accademici ufficiali che teatrali, ci spinge ora a insistere sul ripristino della giustizia storica compensando l'attuale perdita storica ed estetica» (Kuznecov 2016: 20).



Fig. 10 Valetin Serov. *Oloferne*. Figurino con costume e trucco per l'opera *Judif* di A. Serov. Opera Privata di Mamontov. 1898. Museo Teatrale Statale «Bachrušin», Mosca.



Fig. 11 Foto di scena. Fedor Šaljapin nel ruolo di Oloferne in *Judif* di A. Serov. Opera Privata di Mamontov. 1898.

Bibliografia

- Aronov, Igor', *Kandinskij Istoki 1866-1907*, Gesharim Mosty kul'tury, Moskva 2010.
- Baraev, Vladimir, *Drevo: dekabristy i semejstvo Kandinskich*, Politizdat, Moskva 1991.
- Bespalova, Lidja, *Apollinarij Michajlovič Vasnecov*, Iskusstvo, Moskva 1950.
- Carelli, Augusto, *Emma Carelli. Trenta anni di vita lirica*, Maglione editore, Roma, 1932.
- Gavrilovich, Donatella, "An Unknown Legacy: Uncovering Traces of Savva Mamontov's work in Meyerhold's Conditional Theatre", *The Routledge Companion to Vsevolod Meyerhold*, Eds. Jonathan Pitches and Stefan Aquilina Routledge, Oxford 2022 (forthcoming).
- Gavrilovich, Donatella, "Astrazione, romanticismo del colore. Kandinskij e il suo rapporto con l'arte e il teatro soprattutto nell'area della cultura realista e simbolista russa", in *Verso "La sintesi delle Arti"*, Ed. Jolanda Nigro-Covre, Bagatto Ed., Roma 1993b: 46-76.
- Gavrilovich, Donatella, *La "resistibile ascesa" del falso mito di Sergej Džagilev nella storia dei Teatri Imperiali*, in «Rifrazioni/Sinestesiaonline», XI-34, gen. 2022: 1-15
<http://sinestesiaonline.it/rifrazioni/> (ultimo accesso febbraio 2022).
- Gavrilovich, Donatella, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, UniversItalia, Roma 2011.
- Gavrilovich, Donatella, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti d'artisti, pittori e critici. 1860 - 1920*, Bulzoni Editore, Roma 1993a.
- Gusarova, Alla, *Aleksandr Golovin, Belyi Gorod*, Moskva 2003.

- Hahl-Koch, Jelena, *Kandinskij*, Fabbri, Milano 1993.
- Hofmann, Michel Rostislav, *Tchaikovski*, Edition du Seuil, Paris 1959.
<http://testan.narod.ru>. Размещение в библиотеке «РусАрх»: 2007.
- Kandinsky, Wassili, "Sguardo al passato", it. tr. George Tatge, in *43 opere dai Musei Sovietici. Wassili Kandinsky*, Silvana Editoriale, Milano 1980.
- Kandinsky, Wassily, *Tutti gli scritti*, Ed. Philippe Sers, II, Feltrinelli Milano 1989.
- Kochno, Boris, *Djagilev and Ballets Russes*, Harper & Row, New York 1970.
- Kodicek, Ann (Ed.), *Djagilev: Creator of the Ballets Russes. Art Music Dance*, Barbarican Art Gallery/Lund Humphries Publishers, London 1996.
- Kogan, Dora, *Mamontovskij kružok*, Iskusstvo, Moskva 1970.
- Kuznecov, Nikolaj, S.I. *Mamontov – reformator opernogo iskusstva v Rossii*, in «*Kul'turnoe nasledie Rossii*», I, 16-22.
- Mejerchol'd, Vsevolod, *Tvorcheskoe nasledie V.E. Mejerchol'da*, Vserossijskoe teatral'noe Obeščstvo, Moskva 1978.
- Nekljudovaja, Milica (ed.), *Istorija russkogo iskusstva*, II, Iskusstvo, Moskva 1980.
- Nekrasov, Michail, *Savva Mamontov. Molodye gody*. AIRO-XXI, Moskva 2018.
- Ostrovskij, Aleksandr, *Polnoe sobranie sočinenij*, XII vol., Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1952.
- Polenov, Vasilij, *Pis'ma, dveniki. Vospominanija*, E. Sacharova - A. Leonidov (Eds.), Iskusstvo, Moskva 1948.
- Požarskaja, Milica, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, Iskusstvo, Moskva 1970.
- Purvis, Alston - Rand, Peter - Winestein, Anna (Eds.), *The Ballets Russes and the Art of Design*, Monacelli Press, New York, 2009.
- Romanjuk, Sergej, *Iz istorii mosckovskich pereulok, Moskovskij rabočij*, Moskva 1988.
- Rossichina, Vera, *Opernyi teatr S.I. Mamontova*, Muzyka, Moskva 1985.
- Shevtsova, Maria, *Rediscovering Stanislavsky*, Cambridge University Press, Cambridge 2020.
- Siro, D. "Neopublikovannaja p'esa S.I. Mamontova *Vedi i Myslete*" in *Mamontovskie čtenija: Materialy naučnoj konferencii*, Abramcevo 1991: 3-11.
- Škafer, Vasilij, *Sorok let na scene Russkoj Opery. Vospominanija (1890-1930)*, Iskusstvo, Leningrad 1936.
- Sokolova, Zinaida, *Destvo i molodost' K.S. Stanislavskij*, in K.S. Stanislavskij, *Materialy. Pis'ma. Issledovanija*, Iskusstvo, Moskva 1955.
- Solov'ëv, Vladimir, *I fondamenti spirituali della vita*, Roma, Lipa, 1998.
- Stanislavskij, Kostantin, *Moja žizn' v iskusstve*, Iskusstvo, Moskva 1952.
- Stanislavskij, Kostantin, *Sobranie sočinenij*, VIII vol., Iskusstvo, Moskva 1954-1961.
- Stanislavsky, Kostantin, "Stanislavsky" in *Slovar' členov Obščestva ljubitelej Rossijskoj slovesnosti pri Moskovskom Universitete, 1811-1911*, Pečatnja A. Snegirevoj, Sainkt-Peterburg 1911: 270.
- Syrkina, Flora - Kostina, Elena, *Russkoe teatral'noe-dekoracionnoe iskusstvo*, Iskusstvo, Moskva 1978.
- Tillberg, Marghereta, "Kandinskij in Sweden – Malmö 1914 and Stockholm 1916", in *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*, Hubert van den Berg (ed.), Rodopi, Amsterdam 2013: 325-336.
- Vinogradskaja, Ekaterina, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo: Letopis'*, IV vol., VTO, Moskva 1971-2003.
- Zajceva, Elena, *Gosudarstvennyj čelovek russkogo teatra (Dramaturgija A.N.*



Ostrovskogo) in «Eksperiment»,
22.10.2015
<https://md-eksperiment.org/post/20151022-gosudarstvennyj-chelovek-russkogo-teatra-dramaturgiya-a-n-ostrovskogo>
(ultimo accesso febbraio 2022).

¹ Savva Mamontov (Yalotorovsk [Siberia occidentale] 1841- Mosca 1918) fu il primo regista teatrale moderno, maestro di suo nipote Stanislavskij. Egli fu cantante, scrittore, scultore dilettante e mecenate delle arti. Per quanto riguarda l'aspetto economico-imprenditoriale, egli fu uno dei principali artefici dello sviluppo industriale della nazione. Fu tra i fondatori dell'industria ferroviaria russa, presidente del consiglio di amministrazione della Società per azioni della ferrovia Mosca-Jaroslavl-Archangelsk, azionista delle miniere di petrolio di Baku e di altre grandi imprese industriali. Nel 1848 la sua famiglia di mercanti si trasferì dalla Siberia a Mosca. Nel 1859 il giovane Mamontov si iscrisse alla facoltà di Giurisprudenza e dal 1862 cominciò a viaggiare per affari in Medio Oriente e per studiare canto in Europa. Nel 1873 fondò il Circolo artistico che ebbe sede presso la sua casa di Mosca e presso la sua tenuta ad Abramcevo, dove s'incontrarono i maggiori esponenti delle arti figurative, della musica e del canto, creando dal 1878 le prime rappresentazioni domestiche sperimentali. Nel 1885 fondò l'Opera Privata Russa. Rischiosi investimenti lo condussero al crollo finanziario. La sua presenza nella vita teatrale e artistica russa fu richiesta da Stanislavskij costantemente e, in modo particolare tra il 1904 e il 1908, nel periodo di sperimentazione simbolista. Nel 1907 Albert Carré, direttore dell'Opéra Comique di Parigi chiese il suo aiuto per mettere in scena l'opera *Sneguročka* (La fanciulla di neve) di Rimskij-Korsakov. Morì di polmonite a Mosca nel 1918.

² Per la ricostruzione delle complesse vicende e dei rapporti tra Djačilev, Mamontov e la direzione dei Teatri Imperiali, che finanziarono la rivista del *Mir Iskusstva* (Mondo dell'Arte) e, successivamente, i Ballets Russes, impresa statale e non di Djačilev almeno fino al 1914, si veda (Gavrilovich 2011: 133-148; 2022: 1-15).

³ Lo studio dell'opera di Kandinskij e, in particolare della sua formazione durante il periodo zarista, è stato ostracizzato in Unione Sovietica per motivi

politici e ideologici fino al 1989, quando fu allestita a Mosca la prima personale a ricordo dell'artista. In essa apparvero i prodotti sconosciuti di un'attività pittorica e grafica antecedente al suo soggiorno monacense, così come nel catalogo fu pubblicata l'inedita corrispondenza con il pittore Dmitry Kardovskij, nella quale compaiono i nomi di Mamontov, Golovin e Vrubel'. La formazione in Russia di Kandinskij, in particolare nell'ambito del circolo mamontoviano, è stato uno dei miei percorsi di ricerca (Gavrilovich 1993b: 46-76), che ha trovato conforto negli studi di Jelena Hahl-Koch (1993) e solo recentemente del russo Igor' Aranov (2010), che vi ha dedicato una monografia.

⁴ Nel 1899 fu inaugurata a San Pietroburgo una mostra personale di Vasnev, in cui il pittore espose tra le opere note un dipinto del 1897, intitolato *Gamajun, uccello profetico*. Il soggetto dell'opera era il mitico uccello biblico con volto umano dell'antico paradiso slavo, dal cui becco usciva sangue, simbolo di predizione del futuro. Nello stesso anno il poeta simbolista Aleksandr Blok dedicò a questo dipinto una poesia, intitolata *Gamajun, uccello profetico (Il quadro di V. Vasnev)* (tr. inglese di Yevgeny Bonver, 1994).

⁵ Gli Abrikosov erano una famiglia di imprenditori nel settore dolciario, così noti che in un articolo del 1921 Vsevolod Mejerchol'd coniò il neologismo *po-abrikosovski*, con cui definiva i disegni tipici delle scatole di dolci (Mejerchol'd 1978: 44).

⁶ Vasilij Silvestrovič Kandinskij era un commerciante di tè e cugino di Vera Kandinskij, moglie di Nikolaj Abrikosov.

⁷ La storia della situazione musicale russa e della nascita del primo Conservatorio russo è raccontata da Anton Rubinstejn e riportata nel libro di Hofmann (1959: 27-28). Nel 1866 fu aperto anche a Mosca un Conservatorio, fondato dal fratello Nikolaj Rubinstejn in collaborazione con il principe Nikolaj Troubetzkoy.

⁸ Augusto Carelli (Napoli 1873 – Roma 1940) fu cantante, pittore e scenografo. Trasferitosi nel 1893 in Russia, partecipò attivamente alla vita culturale e musicale dell'epoca e ricevette fama e onori come docente di canto del Conservatorio di San Pietroburgo. Tra i suoi allievi privati vi furono anche i figli morganatici dello Zar Alessandro II. Tornato in Italia, lavorò come scenografo al Teatro Costanzi di Roma, diretto dalla sorella Emma che ne era l'impresaria (Carelli 1932).

⁹ Fino ad oggi si data l'inizio dell'attività teatrale presso gli Alekseev al 1877 per la documentazione relativa a Stanislavskij, che a quella data comincia a scrivere il proprio diario. Ricercando tra i materiali di archivio sul periodo giovanile di Savva Mamontov, lo studioso Nekrasov ha scoperto documenti inediti, ancora manoscritti, sull'attività amatoriale degli Alekseev e dei Mamontov.

¹⁰ Rafail Sergeevič Levickij (1844 - 1930) fu pittore russo e uno dei primi fotografi d'arte. Fu il fotografo personale di Nicola II e della famiglia imperiale.

¹¹ Marija Nikolaevna Klimentova (1857 - 1946) fu una cantante russa (soprano) e insegnante di canto. Solista del Teatro Bol'šoj (1880-1888) e dell'Opera Privata. Membro del consiglio della Società musicale russa all'estero (RMOS) sin dalla sua fondazione nel 1930. Professore al Conservatorio russo di Parigi.

¹² Nel 1860 il consigliere di stato Petr Sekretarev costruì a Mosca un piccolo edificio, atto ad ospitare un teatro con una sala per 300 posti che fu a lui intitolato con il nome di "Sekretarevskij" *Dramatičeskij Teatr'*. Questo teatro era anche legato alla formazione del teatro armeno: molti studenti armeni da qui si trasferirono sul palcoscenico professionale. Negli anni 1919 - 1920 il drammaturgo Maksim Gorky veniva qui per assistere agli spettacoli dello studio teatrale "Gabima", diretto da Evgenij Vakhtangov.

¹³ Le memorie di Mamontov sono conservate come manoscritto al RGALI e sono state pubblicate parzialmente da Nekrasov (2018: 103-122).

¹⁴ Sergej Šumskij fu un attore russo della seconda metà dell'Ottocento.

¹⁵ La commedia *Amore tardivo* di Ostrovskij fu messa in scena al teatro Malyj nel 1873.

¹⁶ La rappresentazione dei quadri viventi durò nel circolo Mamontov fino al 1894.

¹⁷ *Krasnye Vorota* era uno storico arco trionfale in stile barocco, eretto a Mosca nel 1709 per ordine di Pietro I in onore della vittoria nella battaglia di Poltava.

¹⁸ L'opera inedita fu stampata nel 1991 all'interno del volume, che conteneva gli atti del convegno, tenutosi ad Abramcevo nel 1988 (Siro 1991: 3-11).

¹⁹ Nell'estate del 1903 l'opera lirica *Camorra* con musiche di Eugenio Esposito fu messa in scena da Mamontov al Teatro Ermitaž di Mosca. Scene e costumi furono ideati dai pittori simbolisti Nikolaj Sapunov, Sergej Sudejkin e Pavel Kusnecov (Haldey 2010: 295). Il successo ottenuto fu tale, che il

1 marzo 1904 fu rappresentata anche al Teatro Mariinskij a San Pietroburgo.

²⁰ In una lettera da Napoli, datata 1872, il pittore spiegava la differenza tra la camorra e la mafia in Italia.

²¹ Negli articoli di critici d'arte dell'epoca e, in seguito, nei saggi degli studiosi sovietici di storia dell'arte si definiva in questo modo la produzione pittorica degli artisti Kostantin Korovin e Aleksandr Golovin del circolo mamontoviano.

²² Ivan Gornostaev (1821-1874) fu architetto, storico dell'arte e pedagogo. Dal 1860 insegnò all'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo.

²³ Nella stagione 1866-67 fu rappresentata a Praga la messinscena dell'opera *Ruslan e Ljudmila* di M. Glinka. Gornostaev fu invitato insieme a Milij Balakirev (1836-1910) per infondere, sia nelle scene e nei costumi, sia nell'esecuzione musicale, quella "russitudine" che stava attirando il vivo interesse del pubblico ceco in quegli anni.

²⁴ Vladimir Losskij (1874-1949) fu un cantante d'opera (basso), di operette, regista e insegnante. Entrò a far parte dell'Opera Privata nel 1899.