Donatella Gavrilovich

La storia del teatro modernista, anti-tendenza e sottotraccia delle studiose russo-sovietiche

Introduzione

Verso la fine del 1935 ebbe avvio in URSS la campagna contro il cosiddetto "formalismo" nelle arti. L'accusa di formalismo era riferita alle tendenze culturali e ideologiche contrarie al realismo socialista e si appuntava, in modo particolare, contro quel periodo d'intensa sperimentazione e ricerca di nuove forme espressive, che aveva caratterizzato la diffusione del Modernismo in Russia tra la fine del XIX e il primo decennio del XX secolo. Pretestuosamente si riducevano la complessità e la vitalità di questo movimento artistico, stigmatizzato per l'assenza di contenuti sociali, a mera espressione stilistica dei modelli di comportamento e di pensiero della borghesia occidentale[1]. Il principio estetico dell'"arte per l'arte", svuotato del significato originario, fu trasformato e interpretato come slogan politico esplicativo dell'ideologia decadente borghese, da contrastare e da non diffondere perché nociva per la formazione del cittadino sovietico. Pertanto fu proibito condurre e pubblicare ricerche e studi sull'epoca del modernismo e simbolismo in Russia, furono condannate alla *damnatio memoriae* personalità del passato ed eliminati fisicamen-

[1] Per circa un secolo, il Modernismo è stato denigrato anche in Occidente. L'architetto statunitense William Adams Delano lo definì nel 1944 "stile" ovvero "maniera", incitando i suoi colleghi a prenderne le distanze (C. Brandi, *Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Torino, Einaudi, 1956, p. 111). Tale presa di posizione fu condivisa dalla maggioranza degli storici dell'arte italiani, che lo interpretarono come una "moda" della moderna borghesia industriale (G.C. Argan, *L'arte moderna*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 244). Questa valutazione fu frutto dell'allineamento politico e ideologico alla visione social-comunista e bisognò attendere la fine degli "Anni di Piombo", perché decollassero anche in Italia gli studi sul Modernismo. «Ora, in un certo senso, la situazione va ristabilizzandosi – scrisse Eugenio Battisti – l'ondata di disprezzo così caratteristica contro l'Ottocento e contro l'Art Nouveau si è andata, poco per volta, estinguendo» (E. Battisti, *Gusto e architettura in Italia*, in Id., *Intorno all'architettura. Scritti dal 1958 al 1989*, a cura di M. Séstito, Milano, Jaca Book, 2009, p. 186).

te coloro, i quali erano stati riconosciuti come promulgatori di idee e atteggiamenti decadenti (formalisti) e, quindi, antisovietici. Durante la campagna antisemita, tra il 1948 e il 1953, l'epiteto "formalista" fu utilizzato in senso lato come capo d'accusa contro gli intellettuali ebrei, denominati da Stalin *bezrodnye kosmopolity* (cosmopoliti senza radici)[2]. Sotto il mirino dei delatori fu l'intero istituto della critica letteraria e, in particolare, di quella teatrale. In un documento intitolato *O buržuaznoestetskich izvraščenijach v teatral'noj kritike* (Sulle perversioni estetiche borghesi nella critica teatrale), datato 23 gennaio 1949 e inviato a Georgij Malenkov, capo del PCUS e confidente di Stalin, si legge:

> Questi critici hanno perso la loro responsabilità nei confronti del popolo, non hanno alcun senso dell'orgoglio nazionale sovietico. Apertamente o in forma mascherata, stanno cercando di avvelenare la sana atmosfera creativa dell'arte sovietica con lo spirito corruttore dell'estetismo borghese e dello snobismo signorile. A parole, pur riconoscendo i principi del realismo socialista, in realtà fanno un doppio gioco e si oppongono a questi principi[3].

Nel 1956 il XX Congresso del PCUS decretò l'avvio del processo di *reabilitacija* (riabilitazione) nei confronti dei "formalisti" vittime delle purghe staliniste e, contestualmente, autorizzò ricerche e pubblicazioni sul periodo simbolista e modernista nelle arti. Naturalmente la narrazione storica degli accadimenti doveva essere "sovietizzata"[4] ovvero incanalata nel solco dell'ideologia del regime sovietico e, in modo particolare, questo accadde nell'ambito degli studi teatrali.

> Le devoir du critique est d'analyser en profondeur les événements, les tendances et les lois du processus artistique contemporain, de contribuer de toutes les manières à renforcer les principes léninistes d'"esprit de parti" et de "caractère populaire", de lutter pour un haut niveau idéologico-artistique de l'art soviétique et d'intervenir de manière suivie contre l'idéologie bourgeoise[5].

[2] K. Azadovskii e B. Egorov, *From Anti-Westernism to Anti-Semitism: Stalin and the Impact of the "Anti-Cosmopolitan" Campaigns on Soviet Culture*, in «Journal of Cold War Studies», 2002, n. 4, pp. 66-80.

[3] D. Šepilov e A. Kuznecov, *O buržuaznoestetskich izvraščenijach v teatral'noj kritike*, in A. Jakovleva (a cura di), *Stalin i kosmopolitizm, 1945-1953. Dokumenty Agitpropa CK KPSS*, Moskva, Materik, 2005, p. 226, n. 5. (Se non altrimenti specificato, le traduzioni dal russo sono a cura di chi scrive).

[4] Sulla "sovietizzazione" della critica teatrale: cfr. M.C. Autant-Mathieu, *Le critique de théâtre soviétique, relais du censeur?*, in É. Baneth-Nouailhetas (a cura di), *La critique, le critique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 203-213 https://books.openedition.org/pur/28700?lang=fr#ftn27 (ultima consultazione: 27 luglio 2023).

[5] Ivi, nota 12. Il passo, tradotto dal russo da Autant-Mathieu, è tratto da «Kommunist», Moskva, 1972, n. 2, p. 14.

La censura sovietica vigilò con attenzione sulle pubblicazioni dedicate al teatro di prosa, che suscitava un grande interesse a livello internazionale grazie alla fama di Stanislavskij. Per questo motivo nella Commissione per lo studio e la pubblicazione del patrimonio teatrale di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko fu nominato Boleslav Rostockij, storico dell'arte e critico teatrale, membro del PCUS dal 1948. A lui fu dato il compito di valutare anche l'eredità dell'attività artistica di Mejerchol'd secondo la visione politica e ideologica vigente. Rostockij redasse due relazioni, focalizzate sull'analisi di alcune produzioni sovietiche del regista, che espose ai membri dell'Accademia delle Scienze dell'URSS con esito positivo. Nel 1960 Rostockij ne pubblicò il contenuto nel volumetto *O režisserskom tvorčestve V.E. Mejerchol'da* (Sull'attività registica di V.E. Mejerchol'd)[6], legittimando così l'avvio di studi e ricerche sul regista formalista. Nel 1968 fu edita la prima raccolta degli scritti di Mejerchol'd, di cui Rostockij ebbe la curatela stilando l'introduzione nei modi e nei toni richiesti dalla forma ufficiale[7]. Sempre nello stesso anno uscì il suo saggio su *Modernism v teatre*[8], che aveva lo scopo di ricondurre teoria e pratica della fase simbolista e modernista di Mejerchol'd all'interno del solco della costruzione del socialismo sovietico. Per fare questo Rostockij manipolò la reale versione storica dei fatti.

Egli sostenne che lo stile modernista si era diffuso nelle arti visive e applicate nei primi anni del Novecento, pur sapendo bene che esso era stato introdotto nella seconda metà del XIX secolo dagli artisti "formalisti" del circolo di Savva Mamontov ad Abramcevo (1878-1904) e poi diffuso sotto l'egida della principessa Marija Teniševa nella colonia artistica di Talaškino (1893-1905) e rielaborato in gusto *retrò* grazie al gruppo di artisti del *Mir Iskusstva* (Mondo dell'Arte, 1898-1904) a San Pietroburgo[9]. Per quanto riguarda l'attività drammaturgica e teatrale simbolista e modernista, avviata fino dal 1883 da Savva Mamontov tra Mosca e Abramcevo[10], Rostockij la passò sotto silenzio. Il critico sovietico sostenne, infatti, che la messin-

[6] B. Rostockij, *O režisserskom tvorčestve V.E. Mejerchol'da*, Moskva, Vserossijskoe Teatral'noe Obščestvo, 1960.

[7] V. Mejerchol'd, *Stat'i. Pism'a. Reči. Besedy (1891-1917)*, a cura di A. Fevral'skij e B. Rostockij, 2 voll., Moskva, Iskusstvo, 1968, I, pp. 3-57.

[8] B. Rostockij, *Modernism v teatre*, in A. Alekseev, Ju. Kalašnikov, A. Sidorov e G. Sternin (a cura di), *Russkaja chudožestvennaja kultura konza XIX-načala XX veka*, Moskva, Nauka, 1968, pp. 177-216.

[9] C. Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London, Thames and Hudson, 1962, pp. 9-92. Cfr. G. Sternin, *Russkaja chudožestvennaja kul'tura vtoroj poloviny XIX načala XX veka*, Moskva, Sovetskij chudožnik, 1984.

[10] C. Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, cit., pp. 23-27; D. Kogan, *Mamontovskij kružok*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1970, pp. 81-122; M. Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, Moskva, Iskusstvo, 1970, pp. 7-32; D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti d'artisti, pittori e critici 1860-1920*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 77-124; O. Haldey, *Mamontov`s Private Opera. The Search for Modernism in Russian Theater*,

scena dei primi drammi simbolisti nel teatro russo ebbe inizio con la sperimentazione del Teatro-Studio (1904-1905) a Mosca e che si sviluppò in seguito come reazione alla fallita rivoluzione del 1905. Per questo motivo era da valutare positivamente solo l'apporto di quegli artisti, che se ne erano serviti per esprimere dissenso e ribellione nei confronti del regime zarista:

> Qui, accanto ai nomi di V.Ja. Brjusov e A.A. Blok, dovrebbe essere giustamente inserito il nome di V.E. Mejerchol'd. [...] Rifiuto della realtà, indignazione per il disagio sociale e la violenza: questo è ciò che risuona con particolare forza in molte dichiarazioni di Mejerchol'd nei primi del Novecento[11].

L'impostazione ideologica e "metodologica" di Rostockij, per narrare la storia teatrale manipolando ad arte gli avvenimenti, fu adottata e seguita dai critici: «prise dans ce carcan, le critique va devenir un pion sur l'échiquier complexe de la machine culturelle, un relais indispensable des instances politico-idéologiques»[12]. Esemplare fu il lavoro svolto da Pavel Markov, storico e critico teatrale, regista del Teatro d'Arte di Mosca dal 1952 al 1962, insignito nel 1944 con l'onorificenza di Artista onorario della RSFSR.

> Markov était aussi un homme de l'appareil, officiant au ministère de la culture, au comité de remise des prix, au praesidium du VTO (Société des gens de théâtre). Il a pu rester en dehors des campagnes de détraction, se retirer du circuit critique aux pires moments du stalinisme (il s'est replié sur la mise en scène) et réussir à défendre des auteurs «compagnons de route» comme Leonid Leonov, Valentin Kataev, Mikhaïl Boulgakov tout en suivant la politique de «soviétisation» du répertoire du Théâtre d'Art[13].

Fu grazie a una serie di pubblicazioni, culminate nel 1974 con i quattro tomi sulla storia del teatro russo e sovietico[14] che Markov, seguendo i dettami del *Politbjuro*, pose le basi del mito di Stanislavskij e del Teatro d'Arte di Mosca, oscurando personalità di rilievo scomode, sminuendo o tacendo circa le sperimentazioni teatrali di quel contesto culturale e teatrale di fine Ottocento, in cui il giovane regista si era formato[15] e di cui aveva lasciato testimonianza nei diari, nelle lettere

Bloomington, Indiana University Press, 2010; E. Paston, *Abramcevo. Iskusstvo i žizn'*, Moskva, Iskusstvo 2003, pp. 319-352.

[11] B. Rostockij, *Modernism v teatre*, cit., pp. 181, 183-184.

[12] M.C. Autant-Mathieu, *Le critique de théâtre soviétique, relais du censeur ?*, cit.

[13] *Ibid*.

[14] P. Markov, *Novejšie teatral'nye tečenije (1898-1923)*, Moskva, Iskusstvo 1934; *Teatral'naja enciklopedija v 5 tomach*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija 1961-1967; P. Markov, *O teatre*, tom 4, Moskva, Iskusstvo, 1974-1977.

[15] Nei suoi famosi volumi Markov passò sotto silenzio l'attività trentennale del circolo artistico-

e perfino nel profilo autobiografico, vergato di suo pugno e pubblicato nel 1911[16]. La versione dei fatti, narrata da Markov, s'impose in URSS e fu accolta senza riserve all'estero per l'autorevolezza dello studioso.

A latere: il dissenso

Naturalmente il dissenso serpeggiava in seno alla critica teatrale sovietica: non tanto per opposizione politica nei confronti del regime, quanto per deontologia professionale. In tal senso, grande importanza assunse l'azione svolta dallo studioso Anatolij Alt'šuller[17], per aggirare la pretestuosa versione ufficiale. Alt'šuller, "cosmopolita senza radici" poco noto all'estero, fu il primo storico teatrale in URSS a ideare e promuovere un progetto di ricerca per il recupero e la pubblicazione dei documenti inediti d'archivio sulla storia delle origini del teatro sovietico. Presso il *Rossijskij Institut Istorii Iskusstv* (Istituto di Storia delle Arti) a Leningrado egli fondò una sezione, dedicata alla metodologia di scavo e al recupero delle fonti primarie negli archivi. Ol'ga Khrustaleva, allieva di Alt'šuller, scrisse che questa passione dello studioso per gli archivi nacque come una sorta di reazione sia al pensiero puramente concettuale, non fondato sulla verifica dei dati e delle fonti, sia all'epoca nella quale egli viveva e «con cui si dovevano fare i conti: bugie verbali, costruzioni speculative nelle quali non c'era un briciolo di vita o di verità. [...] egli stesso constatò che non aveva mai voluto dire il falso»[18]. A questa metodologia Alt'šuller formò soprattutto giovani studiose perché, di là dai proclami politici e dagli assunti ideologici, le donne sovietiche continuavano ad avere una posizione subalterna rispetto a quella degli uomini, che guidavano lo studio della storia teatrale patria. Le storiche del teatro ebbero il ruolo di "spalla", nel senso che svolsero compiti a supporto o a corollario del lavoro dei loro colleghi (ad es. la redazione dell'elenco cronologico dei documenti dell'archivio di Stanislavskij, eseguito da Irina Vinogradskaja[19]), ma nessuna di loro acquisì la notorietà e l'autorevolezza che ebbero costoro.

teatrale e della *Russkaja Častnaja Opera* (Opera Privata Russa, 1885-1904) di Savva Mamontov, mentore del giovane regista, di cui lo storico non citò nemmeno il nome.

[16] Cfr. K. Stanislavskij, *Stanislavskij*, in Pečatnja A. Snegirevoj, *Slovar' členov Obščestva ljubitelej Rossijskoj slovesnosti pri Moskovskom Universitete, 1811-1911*, Sankt-Peterburg, 1911, p. 270.

[17] Anatolij Alt'šuller (1922-1996) fu critico teatrale, storico del teatro, docente e direttore del settore degli studi sulle fonti dell'Istituto Russo di Storia delle Arti a Leningrado. Tra le sue opere *Teatr proslavlennych masterov. Očerki istorii Aleksandrinskoj scene* (1968) e i tre volumi di *Očerki istorii russkoj teatral'noj kritiki* (1975, 1976, 1979).

[18] O. Chrustaleva, *Tema s variacijami. Anatolij Jakovlevič Alt'šuller*, in «Peterburgskij teatral'nyj *žurnal* », 1996, n. 10, https://ptj.spb.ru/archive/10/all-10/tema-svariaciyami/ (ultima consultazione: 24 aprile 2023).

[19] E. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo: Letopis'*, Moskva, VTO, 1971-2003 (IV vol).

L'altro aspetto caratteristico degli studi di Alt'šuller fu l'attenzione all'universo femminile, di fatto mortificato nella ricostruzione ufficiale, che era costellata di figure maschili del teatro russo-sovietico da celebrare e mitizzare. Le figure femminili, anche di grande rilievo e fama, furono descritte in tono minore dagli storici sovietici, evitando di farle emergere e passando sotto traccia molti accadimenti che avrebbero mutato la valutazione data. Alt'šuller dedicò loro, in particolare ad alcune attrici dei Teatri Imperiali vissute tra XIX e XX secolo, numerosi saggi. Di fondamentale importanza fu la curatela di un progetto per la ricerca e la raccolta delle lettere e dei documenti inediti, sparsi in archivi pubblici e privati, dell'attrice e impresaria Vera Komissarževskaja (1864-1910), che affidò nelle mani della sua allieva Julja Rybakova[20]. Nel 1964 vide la luce il prezioso volume[21], che ricostruiva il profilo biografico e artistico dell'attrice attraverso la documentazione inedita, frutto del duro lavoro di ricerca condotto dalla studiosa negli archivi, basato sull'organizzazione sistematica dei documenti e sul riscontro della loro attendibilità, risultante dalla comparazione dei dati e delle fonti. La Rybakova perseguì tale metodologia in ogni suo lavoro con costante determinazione, lucidità, umiltà e infinita passione che ne contrassegnò l'attività fino all'ultimo giorno della sua esistenza. Tante furono le personalità che passarono al setaccio della sua ricerca, ma la passione profusa per riscoprire, valorizzare e diffondere il pensiero e l'attività artistica Vera Komissarševskaja fu davvero straordinaria[22].

Nel 1971 la Rybakova diede alle stampe la sua monografia sull'attrice, ricordando nell'introduzione i principali contributi dei critici dell'epoca zarista e sovietica[23].

[20] Julia Rybakova (1931-2021) fu storica di teatro russo. Dopo aver lavorato presso l'Istituto Russo di Storia delle Arti, nel 1955 fu assunta come ricercatrice scientifica e curatrice dei fondi al Museo Statale del Teatro e della Musica di San Pietroburgo. Scrisse numerosi saggi su attrici, drammaturghi, critici teatrali del teatro russo-sovietico. Incentrò gli studi, in modo particolare, sulla vita e sull'attività artistica di Vera Komissarževskaja, cui dedicò una monografia e altre raccolte di scritti (Cfr. J. Rybakova, *Komissarževskaja*, Leningrad, Iskusstvo, 1971; Ead., *V. F. Komissarževskaja. Letopis' žizni i tvorčestva*, S. Peterburg, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv,1994; Ead., *«Eti ognennye pis'ma...». Pis'ma V.F. Komissarževskaja k N.N. Chodotovu. Sostavlene, kommentarii, vstupitel'naja stat'ja*, San Peterburg, Sankt-Peterburgskij Muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva, 2014).

[21] V.F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, a cura di A. Al'tšuller, Leningrad-Moskva, Iskusstvo, 1964 (articolo introduttivo e note di Ju. Rybakova).

[22] In collaborazione con la Rybakova e Artem Smolin dell'ITMO University di San Pietroburgo abbiamo realizzato un Museo Virtuale dedicato all'attrice russa nel 2016, http://verakomina.ifmo.ru (attualmente oscurato). Cfr. D. Gavrilovich e A. Smolin, *A New Virtual Museum Dedicated to the Actress Vera Komissarzhevskaya. An International Project*, in «Arti dello Spettacolo / Performing Arts», III, 2017, pp. 157-164. In italiano la prima monografia fu edita nel 2011. Cfr. D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso". La vita e l'opera della "Giovanna d'Arco" della scena russa dal 1899 al 1906*, Roma, UniversItalia, 2011 (II ed. ampliata 2015).

[23] J. Rybakova, *Komissarževskaja*, cit., pp. 5-7.

Di fondamentale importanza fu la disamina nei confronti della valutazione sulla Komissarševskaja, data dal Konstantin Rudnickij in un saggio del 1964[24], in cui il critico teatrale scrisse che ella apparteneva all'epoca del grande attore e non era pronta a oltrepassare la linea che la divideva dal teatro di regia. Questa sua tendenza a essere "solista" in scena aveva determinato l'incomprensione e la rottura con Mejerchol'd nel 1907[25]. La Rybakova contestò tale affermazione, perché: «nel dimostrare questa idea, l'autore fa affidamento sui singoli fatti, ma non sul loro intrinseco svolgimento»[26]. Lo studioso sovietico l'aveva formulata senza tenere conto della documentazione esistente: «i fatti sono certi. Ciò che manca [nell'articolo di Rudnickij] è che l'attrice stessa nel suo lavoro si sia opposta ai principi della vecchia teatralità. La lotta contro questi principi è alla base della sua biografia artistica»[27]. Contestando la definizione di solista, protagonista assoluta della scena, la Rybakova contrappose a essa il concetto di solitudine e ne diede un'esaustiva spiegazione, partendo dai fatti e dalle testimonianze[28]. In questo modo la Rybakova mise in luce l'infondatezza di certe asserzioni di Rudnickij basate sulla prassi, maturata in epoca stalinista, di manipolare gli accadimenti, la biografia e l'attività degli artisti a fini politici, ideologici e agiografici.

Sorprende che a utilizzare questa "metodologia" fosse proprio un critico teatrale inviso al regime stalinista quale fu Rudnickij, il cui nome era nel novero dei critici teatrali accusati di diffondere idee "formaliste"[29] e nei cui confronti l'ostilità politica non migliorò nel periodo del "disgelo". Nel 1969 egli pubblicò la sua prima monografia su Mejerchol'd[30], che ebbe un ruolo decisivo nella riabilitazione artistica del regista[31] e che, tradotta in inglese dieci anni dopo, lo rese noto all'estero. In quest'opera lo studioso sovietico narrò l'attività sperimentale del regista di Penza esaltandola in opposizione a Stanislavskij e al naturalismo del Teatro d'Arte, esprimendo spesso giudizi *tranchant* su altri artisti, come nel caso della Komissarževskaja, da un punto di vista puramente concettuale e non desunti da dati oggettivi. La ferma presa di posizione della Rybakova contro tale spregiudicata impostazione "metodologica" anticipò di mezzo secolo una certa perplessità sull'illustrazione del profilo di Mejerchol'd[32] che aveva portato Rudnickij a sostituirsi al regista nell'espri-

[24] K. Rudnickij, *Komissarževskaja v jubilejnych izdanijach*, in «Novyj mir», 1964, n. 11, pp. 257-263.
[25] Ivi, p. 261.
[26] J. Rybakova, *Komissarževskaja*, cit., p. 160.
[27] *Ibid.*
[28] Ivi, pp. 160 e 161.
[29] D. Šepilov e A. Kuznecov, *O buržuaznoestetskich izvraščenijach v teatral'noj kritike*, cit., p. 226.
[30] K. Rudnickij, *Režisser Mejerchol'd*, Moskva, Nauka, 1969 (tr. in. *Meyerhold the Director*, Ann Arbor, Ardis, 1981); Id., *Mejerchol'd*, Moskva, Iskusstvo, 1981.
[31] B. Rjažskij, *Kak šla peabilitacija*, in «Teatral'aja žizn'», 1989, n. 5, pp. 8-11.
[32] D. Gavrilovich, *Vsevolod Mejerchol'd. Le autobiografie inedite 1906-1913-1921*, Roma, Universitalia, 2012, pp. 39-43.

mere idee e sentimenti: «si tratta di una liceità piuttosto azzardata che il narratore si concede, ma l'effetto risulta pienamente credibile e noi "ci fidiamo" della parola dell'autore, che risulta essere una parola autorevole»[33]. Purtroppo questa "fiducia" nell'autorevolezza di fonti secondarie, senza il necessario controllo sui materiali di prima mano, per un lungo periodo è diventata prassi abituale e causa delle false verità che tuttora gravano sulla storia del teatro russo-sovietico.

Studi sul Modernismo: fulcro del teatro anti-tendenza al femminile

La necessità di emergere dalla posizione di subalternità e di sottrarsi alle logiche dominanti, che imponevano la diffusione di false verità, indusse un gruppo di studiose a ricercare un ambito di studi alternativo sul teatro russo-sovietico. La storica del teatro e dell'arte Flora Syrkina[34] ebbe il merito di individuare questa "terra di mezzo" nella storia dell'arte della decorazione teatrale, ritenuta dalla censura sovietica un settore di nicchia, privo di attrattiva per la critica teatrale in patria e all'estero. Fu in questa "zona franca", disertata dagli autorevoli colleghi, che le studiose di storia del teatro e dell'arte trovarono una propria significativa collocazione.

Nel 1956 la Syrkina pubblicò il volume *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka. Očerki istorii*[35] (L'arte della decorazione teatrale russa della seconda metà del XIX secolo. Saggi di storia). Si trattava della prima pubblicazione che tracciava la storia del teatro e della scenografia in Russia includendo l'epoca del Modernismo, culminata con la sperimentazione sinestetica del circolo artistico di Savva Mamontov. Con rigore scientifico e metodologia storiografica la studiosa sovietica riuscì a recuperare, raccogliere e ordinare le pubblicazioni esistenti, che risalivano al primo ventennio del Novecento, le testimonianze e i documenti inediti dell'epoca. La Syrkina ricostruì attraverso saggi monografici i mo-

[33] C. Pieralli, *Arte e formazione del giovane Mejerchol'd nello sguardo biografico di K. L. Rudnickij*, in «Europa Orientalis», 2004, n. 23, p. 236.

[34] Flora Syrkina (1920-2000) si laureò nel 1941 all'Istituto di filosofia, letteratura e storia di Mosca. Dopo aver insegnato in una scuola teatrale dell'Uzbekistan, dal 1942 collaborò come scenografa a Mosca presso il Teatro della Rivoluzione, il Teatro Ebraico Statale (GOSET), il Teatro d'Arte e al Teatro della Satira e del Dramma. Dal 1943 al 1944 studiò presso il dipartimento di Storia e Teoria delle Arti della facoltà di Filologia dell'Università di Mosca. Si sposò con il pittore e scenografo yiddish Aleksandr Tyšler (1898-1980), allievo di Aleksandra Ekster, collaboratore dei registi Mejerchol'd e di Solomon Mikhoels e, dal 1941 al 1949, direttore artistico del Teatro GOSET, del cui Museo Flora Syrkina fu la direttrice dal 1944 al 1945. Nello stesso anno ella prese a insegnare alla Scuola Statale del Teatro Ebraico di Mosca fino al 1948 e, in seguito, lavorò presso l'Istituto di Ricerca di Teoria e Storia dell'Accademia di Belle Arti dell'URSS. Fu autrice di numerosi saggi e monografie su pittori, scenografi e sulla storia della scenografia teatrale. Ha curato diversi cataloghi di mostre.

[35] F. Syrkina, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka. Očerki istorii*, Moskva, Iskusstvo, 1956.

menti storici salienti di quel breve arco temporale, in cui il teatro fu scelto quale luogo deputato per la condivisione della ricerca e la rinascita delle arti in Russia. Artisti, attori, musicisti, cantanti, pittori-scenografi di altissimo livello, dei quali si era oscurata la memoria del loro nome, della persona e della comune attività sinestetica, affiorarono dalle pagine di un volume che diede l'avvio alla grande stagione di ricerca al femminile degli anni Sessanta.

L'altro aspetto da non sottovalutare fu l'apertura degli studi della Syrkina al contributo artistico e culturale della comunità yiddish, di cui ella fu nume tutelare sia come direttrice del Museo GOSET di Mosca, sia come divulgatrice scientifica del lavoro dello scenografo Aleksandr Tyšler, sia per la collaborazione avviata con studiosi di teatro e d'arte ebrei. Nel 1960 la Syrkina in collaborazione con il "cosmopolita senza radici" Alexander Movšenson (1895-1965) pubblicò la prima raccolta organica di documenti, scritti e materiali inediti[36] di Aleksandr Golovin (1863-1930), pittore, grafico, regista-scenografo dei Teatri Imperiali. L'autobiografia dell'artista, che narrava del rapporto decennale di lavoro con Mejerchol'd, tagliata dalla censura sovietica nella pubblicazione postuma del 1940[37], fu trascritta integralmente dal manoscritto originale. Dalla ricerca d'archivio emersero lettere e note di regia, in particolare, di due spettacoli storici quali il *Dom Juan* di Molière e *Orfeo ed Euridice* di Gluck, messi in scena rispettivamente nel 1910 e nel 1911, che misero in luce il lavoro congiunto del regista e dell'artista nell'ideazione delle produzioni teatrali. Già dall'*incipit* dell'introduzione, priva dei consueti preamboli di asservimento ideologico, la Syrkina affermava:

> Nell'arte teatrale e decorativa russa, il primo quarto del XX secolo è da considerarsi un periodo di rapido sviluppo e di eventi significativi. All'inizio del Novecento, la scuola nazionale di scenografia teatrale si era rinvigorita e aveva fatto un salto qualitativo senza precedenti.
> Il lavoro degli straordinari artisti dell'Opera Privata di Mamontov riscosse grandi riconoscimenti. L'influenza di questi maestri si estese anche alle inerti scene dei teatri statali di Mosca e San Pietroburgo. [...] Per trent'anni il lavoro di Golovin è stato costantemente associato a tutti i fenomeni più rilevanti della vita teatrale. Il suo percorso è iniziato nel circolo Mamontov e si è concluso al Teatro d'Arte di Mosca. Per l'esattezza, Golovin fu tra quei "mamontoviani" che guidarono e riformarono l'arte della decorazione delle scene statali. Fu membro delle imprese di Djagilev. Ha studiato con Polenov, ha collaborato con Korovin. Ha creato spettacoli in collaborazione con Mejerchol'd e poi con Stanislavskij. [...]

[36] A. Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Pis'ma. Vospominanija o Golovine*, a cura di A. Movšenson e F. Syrkina, Leningrad-Moskva, Iskusstvo, 1960.
[37] A. Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Vospominanija chudožnika*, a cura di E. Gollerbach, Leningrad-Moskva, Iskusstvo, 1940.

> Le fonti raccolte danno motivo di credere che sia iniziato uno studio serio e completo sull'arte di un grande artista russo e sovietico[38].

Quest'ultima asserzione trovò immediato riscontro in una coeva pubblicazione, che vide la luce sempre nel 1960[39]. Si trattava della prima monografia scientifica sull'attività pittorica e teatrale di Golovin, scritta dalla storica dell'arte, "cosmopolita senza radici", Dora Kogan[40]. L'analisi, condotta con metodo storiografico e iconologico utilizzando fonti di prima mano, ebbe il merito di ricostruire il complesso contesto di interazioni culturali, teatrali e artistiche nell'ambito della sperimentazione sinestetica del circolo mamontoviano a cavallo tra XIX e XX secolo, in cui Golovin si formò sia come pittore e decoratore di prodotti di arte applicata, sia come regista-scenografo[41], ruolo svolto ai Teatri Imperiali dal 1899 al 1917. La Kogan mise in luce quale significato ebbe il contributo di Golovin nella drammatizzazione del balletto per il coreografo Aleksandr Gorskij[42]; così come dimostrò il ruolo paritetico, da regista, avuto dallo scenografo nell'ideazione e produzione di tutti gli spettacoli allestiti insieme a Mejerchol'd durante undici anni di stretta collaborazione ai Teatri Imperiali[43]. Inoltre, esponendo sinteticamente i risultati dell'attività artistica e le teorie del teatro convenzionale e tradizionale di Mejerchol'd[44], la Kogan ne anticipò la conoscenza ben otto anni prima che gli scritti del regista, relativi al periodo tra il 1906 e il 1917, fossero pubblicati[45]. I volumi della Syrkina-Movšenson e della Kogan, anche se frutto di

[38] A. Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Pis'ma. Vospominanija o Golovine*, cit., pp. 6 e 18.
[39] D. Kogan, *Golovin*, Moskva, Iskusstvo, 1960.
[40] Dora Kogan (1923-1993) si è laureata in storia dell'arte nel 1949 presso l'Università Statale di Mosca (MGU). Dal 1951 al 1959 ha collaborato all'organizzazione di mostre itineranti. Nel 1960 ha avviato la sua attività di studiosa di teatro e arte, pubblicando libri sull'epoca del Modernismo in Russia. Emigrata in Israele nel 1990, collaborò alla *Concise Jewish Encyclopedia* partecipando a seminari e convegni. Al congresso *Bibbia e culture del libro slavo orientale dei secoli XI-XX*, tenuto a Gerusalemme nel 1993, Kogan ha presentato la relazione *Simbolo e simbolismo nel costruttivismo di Gabo e Pevsner.* Alcune delle sue opere sono state tradotte in inglese e un capitolo del libro sull'artista visionario Michail Vrubel' è stato tradotto in ebraico.
[41] Questo ruolo nacque nell'ambito della sperimentazione domestica di Savva Mamontov e si diffuse nei teatri statali e privati, dove i giovani artisti mamontoviani andarono a lavorare. Viktor Škafer, cantante, regista e storico teatrale, scrisse per primo su come questi scenografi dirigevano gli attori nella creazione dello spettacolo. Cfr. V. Škafer, *Sorok let na scene russkoj opery. Vospominanija*, Leningrad, Iskusstvo, 1936, pp. 137-138.
[42] D. Kogan, *Golovin*, cit., pp. 16-17; D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi tra riforma e rivoluzione*, Roma, Universitalia, pp. 32-36.
[43] D. Kogan, *Golovin*, cit., pp. 26-53; D. Gavrilovich, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, Roma, UniversItalia, 2011, pp. 176-274.
[44] D. Kogan, *Golovin*, cit., pp. 27-28.
[45] Cfr. V. Mejerchol'd, *Stat'i. Pism'a. Reči. Besedy (1891-1917)*, cit.

ricerche parallele, paiono originati da un progetto comune, dato che l'uno incrementa e completa l'altro. C'è da notare inoltre come entrambe le studiose abbiano individuato l'origine della riforma teatrale e della moderna concezione dello spettacolo in Russia nell'ambito della sperimentazione sinestetica modernista del circolo mamontoviano. Così facendo, esse presero le distanze dalla narrazione ufficiale che attribuiva, indebitamente, al Teatro d'Arte di Mosca e a Stanislavskij, emblema del realismo socialista a livello internazionale, la nascita della regia e di ogni altra innovazione.

Mamontov e la nascita della regia

La metodologia di scavo negli archivi, inaugurata da Alt'šuller-Rybakova, così come la trasversalità e l'interdisciplinarietà delle ricerche, condotte da Syrkina e Kogan, divennero i punti fermi e i modelli di riferimento per un folto gruppo di studiose sovietiche tra gli anni Settanta e Ottanta del XX secolo. Questa sorta di *task force* al femminile si assunse il compito di recuperare scientificamente e in modo sistematico le personalità oscurate, i movimenti artistici, le sperimentazioni teatrali dell'Età d'Argento, focalizzando gli studi su due raggruppamenti: Circolo Mamontov e Mondo dell'Arte.

Pietra miliare fu nel 1970 la pubblicazione *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo* (L'arte della decorazione teatrale russa)[46] di Milica Požarskaja[47], che focalizzava l'analisi sul periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e la prima decade del Novecento. Nella premessa la Požarskaja mise subito in chiaro la sua impostazione metodologica:

> Non condividendo la visione piuttosto diffusa che le opere degli scenografi possano essere esplorate da sole, fuori dal collegamento con la pratica della regia, fuori dalla reale unicità dei sistemi teatrali che si sono sviluppati in un dato periodo storico, scrivo non solo sui bozzetti e sulla loro incarnazione scenica (su scenografie e costumi), ma anche sugli stessi spettacoli, sugli indirizzi teatrali, sui problemi della *regia figurativa*[48].

In questo modo Požarskaja rivendicava il diritto, tacitamente acquisito dalle sto-

[46] M. Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, cit.

[47] Milica Požarskaja (1913-1998) fu storica e critica teatrale, esperta di storia dell'arte e dell'arte della decorazione teatrale russa. Dal 1946 al 1982 insegnò al MGCHI (Istituto Statale d'Arte di Mosca). Ha pubblicato articoli e monografie che analizzano lo sviluppo della scenografia moderna e il lavoro di singoli maestri. Tra le sue pubblicazioni: M. Požarskaja, *Ol'ga Nikolaevna Androvskaja*, Moskva, Iskusstvo, 1951; Ead., *Russkie sezoni v Pariže: eskizy decoracij i kostumov 1908-1929*, Moskva, Iskusstvo, 1988; Ead., *Aleksandr Golovin. Put' chudožnika. Chudožnik i vremja*, Moskva, Sovetskij chudožnik, 1990.

[48] M. Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, cit., p. 5.

riche dell'arte che l'avevano preceduta, di trattare della regia e della recitazione concentrando l'analisi sul periodo modernista, da cui era germinata la sperimentazione sinestetica in teatro.

> È dalla fine del XIX secolo che l'arte della decorazione teatrale russa è stata organicamente legata allo sviluppo del teatro di regia, inseparabilmente alla concezione dell'*ensemble* artistico. Fu durante questo periodo che, come mai prima d'allora, il ruolo del pittore nel processo di creazione dell'opera divenne tangibile e gli artisti si trasformarono in co-creatori, co-registi e interpreti ideologici dello spettacolo[49].

Dato che questa trasformazione fu promossa da Savva Mamontov, la studiosa avviò l'indagine storico-critica dall'Opera Privata[50], perché lì era nata ufficialmente la moderna concezione dello spettacolo di regia: «in teatro apparve il regista teatrale, l'interprete lirico e gli artisti, che non solo hanno cantato ma hanno anche recitato nell'opera»[51]. Andando contro la narrazione ufficiale, Požarskaja pose al centro della trattazione la scottante questione di quanto era accaduto "prima" del sorgere del mito di Stanislavskij e poi di quello di Mejerchol'd. Ella confutò l'influenza della compagnia dei Meininger sulle messinscene del Teatro d'Arte di Mosca[52] mettendo in evidenza la linea interna di sviluppo del teatro russo. Evidenziò la continuità, oscurata dai colleghi di storia del teatro, tra la sperimentazione mamontoviana e quella del Teatro d'Arte di Mosca rilevandone i risultati, gli obiettivi comuni e l'ascendente dell'una sull'altra[53]. Dimostrò il legame artistico, rilevato dai documenti, tra Mamontov e Stanislavskij. Fino ad affermare che la riforma scenica mamontoviana fu «di più ampia portata della sola arte operistica, essa ha contribuito al rinnovamento del balletto, e non solo del teatro musicale, ma anche di quello drammatico, sviluppando le leggi di regia»[54].

A supporto e a integrazione di questo lavoro, vide contemporaneamente la luce il volume *Mamontovskij kružok* (Circolo Mamontov) di Kogan[55], in cui si ricostruiva filologicamente l'attività artistica e teatrale del circolo dalle origini. La studiosa focalizzava l'attenzione sulle messinscene domestiche, che furono allestite nella casa di Mosca e presso la tenuta di Abramcevo dal 1878 al 1900, alle quali prese parte anche l'adolescente Stanislavskij.

[49] *Ibid.*
[50] Ivi, pp. 32-81.
[51] Ivi, p. 38.
[52] Ivi, p. 12.
[53] Ivi, pp. 77-78.
[54] Ivi, p. 38.
[55] D. Kogan, *Mamontovskij kružok*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1970.

Nel 1972 fu pubblicata a sorpresa la prima monografia su Savva Mamontov[56], che non portò fortuna all'autore, Mark Kopščicer, perché, emarginato dalla comunità scientifica, si suicidò tempo dopo[57]. La riabilitazione di Mamontov era lontana da venire e le donne lo avevano compreso: bisognava operare sottotraccia. Fiorirono così gli studi sui pittori-scenografi e sui movimenti artistici, furono pubblicate le raccolte di documenti inediti rinvenuti negli archivi che ricostruivano, pezzo dopo pezzo, la trama complessa di quel periodo di storia del teatro. Nel 1974 la Syrkina tornò a narrare dell'arte decorativa a cavallo tra il XIX e il XX secolo, dell'attività dei pittori-scenografi e degli spettacoli dell'Opera Privata, chiosando:

> 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. Come il tempo ha dimostrato, il circolo Mamontov fu un'autentica fucina artistica, che ha preparato il risveglio dei teatri lirici e drammatici [...]. Il Teatro d'Arte di Mosca ha continuato e sviluppato l'innovativa esperienza dei mamontoviani sulla scena drammatica. Essa lo ha influenzato in tutto[58].

Intrecci tra teatro, danza, opera lirica, arti visive

Nel corso degli anni Ottanta e, soprattutto, nel periodo della cosiddetta *Perestrojka* (Ricostruzione) la fronda delle studiose sovietiche ebbe un forte incremento grazie agli studi avviati in altri campi: danza e opera lirica. Furono messi in luce gli intrecci tra teatro drammatico, lirico e coreutico dall'epoca del modernismo alle avanguardie e fu applicato quell'approccio metodologico, utilizzato inizialmente come *escamotage* per parlare di regia e recitazione, oltrepassando le riduttive logiche settoriali.

Per quanto riguarda gli studi coreutici, fin dalla sua prima pubblicazione, Elizaveta Suric mise in luce i reciproci contributi tra teatro drammatico e danza, evidenziando l'importanza della stretta cooperazione tra registi-scenografi e coreografi nella creazione del balletto[59]. La Suric diede solide basi all'impostazione scientifica

[56] Cfr. M. Kopščicer, *Savva Mamontov*, Moskva, Iskusstva, 1972.

[57] Nel 1967 Kopščicer pubblicò il volume sul pittore mamontoviano Valentin Serov, ricevendo una calda accoglienza dalla comunità artistica di Rostov, che lo invitò a presentare domanda per entrare a far parte dell'Unione degli Scrittori dell'URSS. Dopo la pubblicazione del volume su Mamontov, stava preparando altri due saggi dedicati a Vasilij Polenov e a Michail Vrubel' dei quali non vide la luce dato che, affranto per il rifiuto ricevuto e l'emarginazione subita, si suicidò nel 1982.

[58] F. Syrkina e E. Kostina, *Russkoe teatral'noe dekoracionnoe iskusstvo*, Moskva, Iskusstvo, 1978, pp. 78 e 90.

[59] Cfr. E. Suric, *Koreografičeskoe iskusstvo dvacatych godov*, Moskva, Iskusstvo, 1979 (trad. ingl.:

della ricerca coreutica superando gli stereotipi, perché: «l'unica cosa che non sopportava era la mancanza di professionalità»[60]. Curò le edizioni enciclopediche sul balletto (1980) e sul balletto russo (1997), scrisse numerosi articoli e monografie. Grazie alle sue competenze linguistiche fu una delle poche studiose ad attivare collaborazioni di curatela scientifica all'estero. Negli ultimi anni contribuì a riesaminare le cause sull'origine della drammatizzazione e dell'impostazione registica dello spettacolo di balletto, che il coreografo Aleksandr Gorskij inaugurò all'inizio del Novecento, mettendo in luce l'influenza diretta dell'Opera Privata di Mamontov[61].

Su questo tema si era già appuntata l'attenzione della musicologa Vera Rossichina che nel suo libro[62], edito nel 1985, accolse l'impostazione metodologica delle pioniere traghettando gli studi lirici verso l'analisi interdisciplinare. In questo modo poté trattare del ruolo da regista di Mamontov e di quella scuola attoriale e di regia che si era formata all'ombra dell'Opera Privata. Grazie al materiale d'archivio e alle testimonianze degli artisti Rossichina ricostruì il metodo mamontoviano, mostrando come costruiva la produzione teatrale, come educava gli attori-cantanti durante le sue "lezioni di regia" e come Stanislavskij si fosse formato seguendo e sviluppando il metodo dello zio, suo «maestro di estetica»[63].

Con rinnovato interesse si tornò a scandagliare quel periodo storico. Nel 1995 fu scoperto l'archivio del coreografo Aleksandr Širaev che conteneva i primi filmati d'animazione di marionette, da lui creati, e i film di danze di carattere nello stile di Petipa, dei quali si ignorava l'esistenza[64]. Tra il 1964 e il 1999 la critica di danza Vera Krasovkaja approfondì l'indagine sul balletto russo di inizio Novecento e sull'oscurata attività della famosa *étoile* dei Ballets Russes, Anna Pavlova, emigrata in Inghilterra nel 1914.

Tra gli *émigrés*, etichettati come formalisti, vi era anche il pittore Vasilij Kandinskij, del tutto sconosciuto in Russia. La sua riabilitazione avvenne nel 1989 con la prima mostra a lui dedicata presso la Galleria Statale Tret'jakov di Mosca, organizzata dalle storiche dell'arte Natal'ja Avtonomova e Alla Gusarova che ne curarono il catalogo[65]. Grazie al loro lavoro di ricerca vennero alla luce scritti inediti

E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, North Carolina (USA)-Durham-London, Duke University Press e Dance Books, 1990).

[60] V. Kremen', *Vstreča s Elizavetoj Suric*, 17 giugno 2021, www.csdfmuseum.ru (ultima consultazione: 30 aprile 2023).

[61] E. Suric e Ekaterina Belova (a cura di), *Baletmejster A. A. Gorskij. Materialy. Vospominanija. Stat'i*, San Pietroburgo, Ex Dmitrij Bulanin, 2000, pp. 8-9.

[62] V. Rossichina, *Opernyi teatr S.I. Mamontova*, Moskva, Muzyka, 1985.

[63] Ivi, pp. 47-51.

[64] Cfr. D. Gavrilovich, *Aleksandr Širaev e lo studio del movimento. Dalla danza all'invenzione del filmato d'animazione con marionette*, in P. Bertolone, A. Corea e D. Gavrilovich (a cura di), *Trame di meraviglia. Studi in onore di Silvia Carandini*, Roma, Universitalia, pp. 179-190.

[65] N. Avtonomova e A. Gusarova (a cura di), *Vasilij Vasil'evič Kandinskij (1866-1944)*, catalogo

dell'artista e dipinti giovanili che documentavano la formazione di Kandinskij in Russia e, a sorpresa, lo stretto rapporto con gli artisti del circolo Mamontov. La risonanza internazionale dell'evento provocò la reazione della Societé Kandinsky e della critica occidentale, non disposta ad accogliere un tale sconvolgimento nella tradizione degli studi. Eppure la documentazione scoperta mostrava inequivocabilmente la stretta relazione tra l'ideatore dell'astrattismo lirico e l'ambiente artistico moscovita, dando l'avvio a un nuovo campo di ricerca[66]. Si scoprirono legami di amicizia tra le famiglie dei Kandinskij e dei Mamontov, entrambe provenienti dalla Siberia[67]. Nel 1995 e nel 2000 uscirono due monografie su Mamontov, furono organizzate mostre e convegni e fu ristrutturata la casa-museo ad Abramcevo. Nel 2003 la storica dell'arte Eleonora Paston diede alle stampe un volume, che ricostruiva in modo sistematico e su documenti di prima mano tutta l'attività artistica e teatrale della colonia di Abramcevo. Per la prima volta Paston presentò il *corpus* degli scritti teatrali di Mamontov, alcuni dei quali sono ancora in forma di manoscritto, ordinandoli secondo il genere: *vaudeville*, commedie e tragedie. Dall'analisi dei testi, fino a quel momento completamente ignorati dagli studi letterari, la studiosa individuò il nucleo fondante della drammaturgia mamontoviana, che i contemporanei avevano definito *večnaja teatral'nost'* (eterna teatralità). Comparando i versi della commedia-opera *Camorra* (1881) con quelli di *Il bagno* di Majakovskij, Paston scoprì che il poeta futurista aveva preso in prestito non solo i versi, ma anche quel che ella denominò "trucco comico", l'onomatopea, introdotta dal drammaturgo nel discorso di un turista (Lord), che l'attore esprimeva in scena mediante un insieme di parole, dal suono inglese ma prive di significato, accompagnandosi con mimica espressiva. In altre parole Mamontov aveva reintrodotto l'uso del *grammelot*[68].

Mir Iskusstva: la scoperta e gli studi

Durante gli anni Settanta iniziò l'esplorazione anche del Mondo dell'Arte, raggruppamento artistico e teatrale modernista. La Požarskaja aveva dedicato un capitolo

della mostra (Galleria Statale Tret'jakov di Mosca), Leningrad, Avrora, 1989.

[66] Cfr. J. Hahl-Koch, *Kandinsky*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1993; D. Gavrilovich, *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 J. Nigro Covre (a cura di), *Verso "La sintesi delle Arti"*, Roma, Bagatto Ed., 1993, pp. 46-76; I. Aronov, *Kandinskij Istoki 1866-1907*, Moskva, Gesharim Mosty kul'tury, 2010.

[67] V. Baraev, *Drevo: dekabristy i semejstvo Kandinskich*, Moskva, Politizdat, 1991.

[68] E. Paston, *Abramcevo. Iskusstvo i žizn'*, Moskva, Iskusstvo, 2003, pp. 322-324; D. Gavrilovich, *Savva Mamontov: drammaturgo-regista e personaggio delle sue opere teatrali*, in R. Caputo, L. Mariti e F. Nardi (a cura di), *Il personaggio in commedia. Vita e finzione nel Teatro Moderno e Contemporaneo*, Roma, Universitalia, 2022, pp. 85-99.

del suo volume all'attività teatrale degli artisti pietroburghesi, che ne fecero parte, e alla successiva esperienza nei Ballets Russes[69], ma si deve a Natal'ja Lapšina lo studio sistematico sui membri del gruppo e sull'attività svolta grazie a una copiosa messe di documenti, da lei reperiti negli archivi[70]. Con rigore filologico la Lapšina ricostruì l'intricata vicenda della formazione del gruppo intorno alla rivista omonima, narrando l'iniziale adesione e poi la rapida scissione degli artisti mamontoviani che tuttora ne sono ritenuti membri (ad es. Golovin, Korovin, Serov). Importante fu il profilo di Sergej Djagilev che emergeva dalla narrazione dei fatti e dalla pubblicazione di materiali inediti di suo pugno[71] stravolgendo, per molti versi, quanto noto in Occidente. Negli stessi anni altre studiose sovietiche diedero alle stampe numerose monografie sugli artisti del Mondo dell'Arte. Tra queste si ricordano i contributi di Irina Pružan e Natal'ja Borisovskaya, in particolare sull'opera pittorica e teatrale di Lev Bakst[72], ancora oggi insuperati per rigore filologico.

Conclusioni

Il grande lavoro svolto dalle studiose sovietiche fece decollare gli studi sul Modernismo, dimostrando quale importanza questa sperimentazione ebbe per la nascita dell'avanguardia, mettendo in evidenza le omissioni e le false verità e attestando quanto fosse urgente e deontologicamente corretto avviare la revisione della narrazione "sovietizzata" sulla storia del teatro russo-sovietico. A fronte di mezzo secolo di ricerche e studi, la posizione dei loro autorevoli colleghi, storici e critici di teatro, non è mutata nemmeno negli ultimi decenni; come, d'altra parte, è accaduto in Occidente. Eppure, questo muro di ostinato, incomprensibile silenzio e di indifferenza si è incrinato piano piano. Ancora una volta furono le donne, ricercatrici italiane, francesi e americane, a prendere in seria considerazione quanto fatto dalle loro colleghe in Russia.

In quaranta anni di studi, inaugurati con la mia prima pubblicazione del 1983[73], ho sostenuto e diffuso i risultati delle loro ricerche, portando il mio contributo d'analisi e riflessione critica sulla storia del teatro, dell'arte e della danza in Russia, tra la fine del XIX e il primo ventennio del XX secolo. L'approccio interdisciplinare, il metodo storiografico e comparativo mi hanno permesso di ricostruire pian piano quel complesso contesto socio-culturale e il fitto tessuto di relazioni tra gli

[69] M. Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, cit., pp. 237-278.
[70] N. Lapšina, *Mir Iskusstva*, Moskva, Iskusstvo,1977.
[71] Ivi, pp. 177-178.
[72] I. Pružan, *Lev Samojlovič Bakst*, Leningrad, Iskusstvo, 1975; N. Borisovskaja, *Lev Bakst*, Moskva, Iskusstvo, 1979.
[73] D. Gavrilovich, *Dall'Opera Privata di Mamontov al Teatro Convenzionale di Mejerchol'd. L'attività di un regista scenografo: Aleksandr Jakovlevič Golovin*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1983, n. 19, pp. 99-108.

esponenti di sfere artistiche diverse, portando alla luce e confutando le false-verità attraverso lo studio, l'acquisizione e la comparazione di documenti di prima mano. La sperimentazione artistica e teatrale dei membri del circolo mamontoviano tra Mosca e Abramcevo, il ruolo di Mamontov come regista, la diffusione della sua concezione e dei principi del moderno spettacolo di regia, l'influenza esercitata su Stanislavskij e poi su Mejerchol'd sono stati temi centrali della mia ricerca.

Su questo stesso argomento ho trovato piena rispondenza nei lavori della musicologa statunitense Olga Haldey e della slavista francese Pascale Melanie. Entrambe hanno focalizzato il loro interesse sull'Opera Privata e sul ruolo di regista e pedagogo di Mamontov[74], portando nuovi stimoli alla ricerca. Haldey scrisse dell'influenza esercitata dalla visione degli spettacoli dell'Opera Privata su Mejerchol'd, dai quali discese sia la stilizzazione nei gesti della recitazione, sia l'elaborazione della concezione del teatro convenzionale[75]. Nel 2020 Maria Shevtsova, studiosa londinese, pubblicò un volume su Stanislavskij frutto di nuove ricerche d'archivio, grazie alle quali comprovava il legame profondo con Mamontov e annunciava la scoperta della dimensione del sacro nella giovanile esperienza teatrale del regista del Teatro d'Arte[76].

In un articolo del 2016 lo storico e critico teatrale Nikolaj Kuznecov, membro dell'Istituto di Storia delle Arti di Mosca, scrisse sulla falsa tradizione di considerare Mamontov solo come un mecenate, tradizione «che si è sviluppata sia nei circoli accademici ufficiali sia in quelli teatrali, e che ci spinge ora a insistere sul ripristino della giustizia storica compensando l'attuale perdita storica ed estetica»[77].

Il suo appello è caduto nel vuoto, perché mutare la versione dei fatti per ripristinare la verità storica, ancora oggi non giova a nessuno per motivi di natura diversa. Eppure, benché l'esito appaia in generale negativo, qualcosa è accaduto nel corso di questa lunga stagione di studi. Queste donne, queste studiose di teatro sovietiche e poi russe, hanno avuto la forza di non uniformarsi, di trovare dentro di sé il coraggio, la determinazione e l'onestà intellettuale che ha permesso loro di portare alla luce quanto doveva essere celato. Ed è questo il vero risultato.

[74] O. Haldey, *Mamontov`s Private Opera. The Search for Modernism in Russian Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 2010; P. Melani, *L'Opéra privé de Moscou et l'avènement du spectacle d'opéra moderne en Russie*, Paris, Institut d'études slaves, 2012.

[75] O. Haldey, *Mamontov`s Private Opera. The Search for Modernism in Russian Theater*, cit., pp. 123, 199-200.

[76] M. Shevtsova, *Rediscovering Stanislavsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

[77] N. Kuznecov, *S.I. Mamontov – reformator opernogo iskusstva v Rossii*, in «*Kul'turnoe nasledie Rossii*», I, 2016, p. 20.