

Donatella Gavrilovich*

L'eredità di Marius Petipa, la russificazione e la riforma dello spettacolo teatrale ad opera di Aleksandr Gorskij, Savva Mamontov e Aleksandr Širjaev

21 dicembre 2022, pp. 243-261

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16071>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Mediante un'attenta ricostruzione storica si dimostra come la decisione di riformare il balletto classico di Petipa discenda dal progetto di russificazione della cultura e delle arti in Russia, avviato dallo zar Alessandro III. Gorskij assolse questo compito con la storica ricreazione del *Don Chisciotte* (1900), applicando i principi della moderna regia teatrale di Mamontov. In modo simile Širjaev creò i suoi filmati d'animazione con marionette, ricreando o ricostruendo passi e parti del balletto di Petipa. Per la prima volta si focalizza l'attenzione sulla passione di Gorskij e Širjaev per la fotografia come strumento di creazione e di documentazione del balletto, ipotizzando la fascinazione per il metodo di recitazione basato sull'uso dell'immagine che Mamontov aveva ideato.

The decision to reform Petipa's classical ballet comes from the Russification project of Culture and Arts in Russia, inaugurated by Tsar Alexander III. Gorsky accomplished this task with the historical recreation of *Don Quixote* (1900), applying the principles of Mamontov's modern theatrical direction. In a similar way, Širjaev created his animated films with puppets, recreating or reconstructing parts of Petipa's ballet and dance steps. For the first time, this article focuses on Gorsky and Širjaev's passion for photography as a tool for creating and documenting classical ballet. The author hypothesizes on the possible influence on this practice of Mamontov's acting method, which used the image for the creation of the living stage form.

* Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Italia.

Donatella Gavrilovich

L'eredità di Marius Petipa, la russificazione e la riforma dello spettacolo teatrale ad opera di Aleksandr Gorskij, Savva Mamontov e Aleksandr Širjaev

Introduzione

Nella storia della Russia il concetto di salvaguardia e trasmissione del proprio patrimonio culturale è stato sempre fortemente sentito e perseguito. Dopo la secolare dominazione di lingua, usanze, costumi, arte e musica occidentali, imposta dallo zar Pietro il Grande per ammodernare la nazione, sorse nella prima metà dell'Ottocento un diffuso sentimento di rivalsa, di affermazione e riappropriazione della propria identità culturale, artistica e religiosa. Ad accenderlo fu soprattutto il sentimento patriottico, che risorse nel 1812 in occasione della campagna napoleonica in Russia. Il primo segnale di protesta contro la sudditanza occidentale si concretizzò con la nascita del circolo segreto moscovita *Obščestvo ljubomudrija* (Società degli amanti della saggezza)¹, fondato nel 1823 da letterati e filosofi. Essi sostenevano la necessità di ideare un modello filosofico originale in grado di esprimere e di esaltare la spiritualità del popolo russo in opposizione a quello francese di stampo illuminista².

Le idee della Società degli amanti della saggezza diedero i principi base al più noto movimento dello *Slavjanofil'stvo* (Slavofilismo)³, cui aderirono scrittori come Fedor Dostoevskij e Lev Tolstoj, compositori come Modest Musorgskij e Nikolaj Rimskij-Korsakov. Lo Slavofilismo ebbe il merito di risvegliare una coscienza nazionale e di avviare quella sperimentazione modernista, che fu fautrice del cosiddetto "Rinascimento russo" nel campo delle arti visive e dello spettacolo tra la fine del XIX e gli

1. Nel 1823 fu fondato a Mosca il circolo Società degli amanti della saggezza, che si costituì in forma di società segreta ma ebbe modo di diffondere le proprie idee grazie alla rivista «Mnemozina», fondata nel 1824 dal letterato Vladimir Odoevskij. Il gruppo si sciolse nel 1825, avendo appoggiato il moto insurrezionale decabrista.

2. Cfr. Zachar Kamenskij, *Moskovskij kružok ljubomudrov*, Nauka, Moskva 1980.

3. Lo Slavofilismo fu una corrente filosofica, politica e letteraria germogliata tra gli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo, che ebbe il fine di esaltare e preservare il patrimonio spirituale, artistico, culturale e la lingua del popolo russo e i suoi fondamenti storici. Cfr. Vadim Kožinov, *O glavnom v nasledii slavjanofilov*, in «Voprosy literatury», n. 10, 1969, pp. 113-130.

inizi del XX secolo. La corte zarista si oppose strenuamente a questa visione anti-occidentalista, perché essa stessa irrideva i prodotti artistici dei suoi compatriotti, definendoli esotici e barbari, frutto di una concezione attardata e medievale.

La svolta avvenne nel 1881 con la salita al trono di Alessandro III, il primo zar a dimostrarsi apertamente nazionalista⁴. Il suo progetto di russificazione mirava, da un lato, a far nascere una coscienza e un sentimento nazionale soprattutto nel ceto aristocratico e alto borghese⁵; dall'altro, a sottrarre politica e cultura dall'ingerenza degli occidentali eliminando dai posti chiave e di potere tutte le personalità straniere e i loro sostenitori russi⁶. Per attuare il suo progetto di russificazione culturale, Alessandro III capì che era necessario creare un consenso ampio e diffuso, ricercando il sostegno da parte degli affiliati al movimento slavofilo, ormai ben radicato in tutta la Russia.

Egli intuì che lo strumento di propaganda più efficace per far rinascere il sentimento nazionale era il teatro, dove mettere in scena opere coreutiche, liriche e drammatiche con soggetti ispirati alle fiabe, alle leggende e agli antichi miti slavi, così come alla storia e alla società della Russia antica e contemporanea. Naturalmente era impensabile imporre un simile repertorio nei Teatri Imperiali, a meno di abolire il monopolio, liberalizzare la produzione degli spettacoli di imprese private e creare la concorrenza⁷. E così fece nel 1882, sostenendo in questo modo il ceto mercantile che dalla seconda metà dell'Ottocento sponsorizzava la rinascita delle arti e della cultura patria, anche mediante allestimenti in forma privata di spettacoli di autori russi. Tale pratica si era diffusa rapidamente nei circoli universitari e nelle associazioni d'arte e letteratura moscovite. Nel 1865, ad esempio, il drammaturgo Aleksandr Ostrovskij fondò l'*Artističeskij kružok* (Circolo Artistico)⁸ di Mosca con la partecipazione dello scrittore Vladimir Odoevskij (fondatore della Società degli amanti della saggezza), del musicista Nikolaj Rubištejn e dell'attore Petr Sadovskij. Questa fu la prima associazione privata, creata da noti artisti, che ebbe una scuola di teatro di alto livello, tanto da sostituire quella imperiale. La stretta col-

4. Il 29 aprile 1881 Alessandro III lesse il *Manifesto sull'inviolabilità dell'autocrazia*, che fu alla base delle sue controriforme, ispirate all'ideologia di "Ortodossia, autocrazia e nazionalità" di Nicola I. Cfr. Viktor Buganov-Pavel Zyrjanov-Andrej Sacharov, *Istoriija Rossii: konec XVII-XIX vv.*, [a cura di] A. N. Sacharov, Prosvěščenie, Moskva 2012.

5. Sotto il suo regno fu incrementata la politica di russificazione delle minoranze etniche annesse all'impero. Cfr. Nicholas Riasanovsky, *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 2008, pp. 395-396. La russificazione è intesa anche come la creazione di un sentimento di appartenenza identitaria del popolo russo. Cfr. Geoffrey Hosking, *Russia: People and Empire, 1552 – 1917*, Harvard University Press, Cambridge 1997, p. 397.

6. Dostoevskij influenzò con i suoi scritti Alessandro III, soprattutto, riguardo alla necessità di valorizzare il patrimonio culturale della nazione, sottraendo le arti dall'egemonia occidentale. Cfr. Julia Kudrina, *F.M. Dostoevskij, imperator Aleksandr III i russkaja idea*, «Svobodnaja Mysl'», nn. 7-8 (1634), 2012, pp. 113-124.

7. Cfr. Anna Sologjan, *Teatral'naja reforma 1882 g. i ee vlijanie na finansovo-ekonomičeskoe položenie imperatorskich dramatičeskich teatrov Rossii v 80-90-e gg. XIX v.*, in «Vestnik RUDN. Serija Istorija Rossii», n. 4, 2009, pp. 137-149: p. 139.

8. Aleksandr Ostrovskij, *Zapiska o Artističeskom kružke (1866)*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1952, vol. XII, pp. 23-24; Pavel Amplievič Rossiev, *Artističeskij kružok v Moskve (1865-1883)*, in «Istoričeskij vestnik», Moskva 1912, maggio, pp. 482-498, giugno, pp. 878-901, luglio, pp. 111-136.

laborazione tra questi letterati, musicisti e attori fu antesignana di quella sperimentazione sinestetica in ambito teatrale che si attuò alla fine dell'Ottocento.

Alessandro III stimava il pensiero di Ostrovskij e apprezzava molto le sue commedie che rispecchiavano mentalità, usi e costumi del popolo russo. Per volontà imperiale nel 1881 Ostrovskij fu nominato a capo sia della commissione per il repertorio drammatico, sia di quella per la revisione legale e amministrativa dei Teatri Imperiali di Mosca: «A te affido i miei teatri» – disse Alessandro III al drammaturgo – «sono sicuro che saranno in buone mani. Fai tutto ciò che ritieni utile per la loro prosperità»⁹.

L'altro provvedimento, che Alessandro III prese subito nel 1881 per avviare la politica di nazionalizzazione della cultura e la riforma teatrale, fu la nomina a direttore dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo di Ivan Vsevoložskij¹⁰, persona di sua fiducia. Nel 1886 Alessandro III ordinò al neo direttore di abolire la carica di Primo Compositore del Balletto Imperiale, ricoperta dai musicisti stranieri come Léon Minkus, Cesare Pugni favorendo così l'ingresso di musicisti russi come Glazunov e Čajkovskij, e il conseguente incremento nel repertorio di opere di compositori, drammaturghi e librettisti russi¹¹.

Per ordine di Alessandro III l'opera italiana fu abolita. Il Teatro Bol'šoj fu consegnato all'opera russa: il pubblico non aveva altra scelta. Non ci sono molti esempi nella storia delle arti, in cui un provvedimento esterno, puramente meccanico, abbia avuto una tale influenza interna. Messa al primo posto, priva di concorrenza, l'opera russa in pochi anni crebbe in piena autonomia¹².

Per quanto riguarda il balletto Alessandro III ordinò a Vsevoložskij di difendere il balletto nazionale¹³. Come ben spiegato dallo storico della danza Jurij Bachrušin, la corte e i ballettomani adoravano i *fouettés* delle ballerine italiane. I giovani artisti russi avrebbero voluto conoscere meglio

9. Julia Kudrina, *Vysokomerie nacii. Aleksandr III i dejateli russkoj kul'tury*, in «Nezavisimaja gazeta», 5 marzo 2015, online: https://www.ng.ru/kafedra/2015-03-05/4_kudrina.html (u.v. 27/7/2022).

10. Ivan Vsevoložskij (1835-1909) fu un artista, drammaturgo e costumista, amante della musica e del balletto classico. Fu membro onorario della Società Filarmonica e direttore dei Teatri Imperiali in Russia dal 1881 al 1898. Vsevoložskij, che apprezzava la musica dei compositori russi e in modo particolare quella di Čajkovskij, andava a sostituire il barone Karl Kister. Tra il 1875 e il 1881 costui, fortemente appoggiato dalla corte zarista e dagli occidentalisti, aveva elargito fondi solo a favore dell'opera lirica italiana ed era reo della decadenza dello spettacolo coreutico a Mosca.

11. «Nel 1885-1886 le rappresentazioni dell'opera statale italiana cessarono e l'opera russa fu finalmente istituita al Teatro Mariinskij. Ciò accadde grazie all'imperatore Alessandro III, che voleva patrocinare l'opera russa per amore di tutto ciò che era nazionale» (Oksana Babenko, *Publika imperatorskich opernich teatrov Rossijskoj imperii konca XIX-načala XX vv.*, Atti del Convegno Internazionale *Istorija i archeologija: materialy*, Svoe izdatel'stvo, Sankt Peterburg 2017, pp. 16-22: p. 17). Per quanto riguarda le misure prese dallo zar Alessandro III a sostegno di Čajkovskij e dei compositori del Gruppo dei Cinque e contro l'opera italiana, si rimanda al saggio: Julija Kudrina, *Petr II'ič Čajkovskij i imperatorskaja vlast'*, in «Naš sovremennik», n. 1, 2017, online: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=18608> (u.v. 27/7/2022).

12. Sergej Volkonskij, *Moi vospominanija*, vol. II, Iskusstvo, Moskva 1992, p. 155. N.B.: tutte le traduzioni dal russo sono dell'autrice del presente contributo.

13. Cfr. Roland John Wiley, *Tchaikovsky's ballets: "Swan Lake", "Sleeping Beauty", "Nutcracker"*, Clarendon Press, Oxford 1985, pp. 94-100.

il loro metodo di lavoro ma «le ballerine italiane, a differenza di Taglioni ed Elssler, custodivano con cura i segreti della loro arte, studiando in un'aula a porte chiuse e non permettendo a nessun ballerino russo di assistere»¹⁴.

L'eccezionale successo del tecnicismo, portato sulla scena russa dai virtuosi italiani, non poteva che turbare le figure di spicco del balletto russo. Particolarmente difficile fu la posizione di Petipa, che era a capo della compagnia del balletto di San Pietroburgo. Due strade gli si aprivano dinanzi: o abbandonare tutto ciò in cui credeva e passare a un lavoro semplice per la sua fantasia di danza, creando variazioni intricate per le ballerine di passaggio, o lasciare il balletto per sempre. Essendo una persona profondamente tenace, Petipa, a differenza di Saint-Léon, non volle modificare la sua arte e i suoi ideali, e per questo iniziò a pensare di rassegnarsi. Durante quegli anni la posizione di principio assunta da Petipa, il suo ostinato rifiuto di mettere in scena numeri di danza acrobatica, la lotta per forme rigorose di danza classica furono il suo più grande servizio al balletto russo¹⁵.

Vsevoložskij affrontò l'incarico a suo modo, cercando di evitare lo scontro con la corte e la famiglia imperiale e di soddisfare l'imperatore, con cui aveva un rapporto diretto. Il suo atteggiamento è stato definito contraddittorio perché si dimostrava, da un lato, convinto sostenitore della politica di nazionalizzazione culturale mentre, dall'altro, rimaneva legato alla sua visione del mondo occidentalista di matrice francese¹⁶. Per difendere il balletto russo egli doveva arginare lo strapotere del balletto italiano e trovare una soluzione alternativa di alto livello artistico in modo da creare uno spettacolo di balletto innovativo e contraddistinto da proprie caratteristiche nazionali. Vsevoložskij obbedì agli ordini ricevuti salvaguardando, però, Marius Petipa. Egli seppe far entrare nelle grazie del famoso *maître de ballet* il giovane Čajkovskij, appoggiato dall'imperatore, mediando i rapporti tra di loro anche con la sua partecipazione artistica all'allestimento dei balletti composti dal musicista. In questo modo Vsevoložskij tutelò Petipa, difese il balletto russo e introdusse l'originale stile musicale di Čajkovskij che conciliava melodicamente la sua formazione classica con la musica popolare russa¹⁷.

Dopo il congedo di Vsevoložskij nel 1899, questa politica fu continuata da Nicola II, asceso al trono dopo la morte del padre nel 1894. Lo zar trovò piena concordanza con Vladimir Teljakovskij, direttore dei Teatri Imperiali di Mosca dal maggio 1898, ma non con il principe Sergej Volkonskij¹⁸, nominato direttore dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo. Sostenuto dalla corte zarista, Volkonskij introdusse di nuovo in repertorio opere di classici, invitò gli artisti del circolo occidentalista del *Mir Iskusstva* (Mondo dell'Arte, 1898-1904) ad allestire gli spettacoli e assunse il suo amico Sergej Dja-gilev, uno dei fondatori del Mondo dell'Arte, in qualità di direttore dell'«Ežegodnik Imperatorskich

14. Jurij Bachrušin, *Istorija russkogo baleta*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1965, p. 155.

15. *Ibidem*.

16. Cfr. Leonid Mel'ničuk, *Vsevoložskij: osnovnye čerty ličnosti i paradigmy*, in «Koncept», vol. XVII, 2016, pp. 37-46.

17. Cfr. David Brown, *Tchaikovsky*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Macmillan, London 2001, 29 voll., *ad vocem*, vol. XVIII, 1980, p. 614.

18. Sull'importanza dell'opera di Volkonskij si rimanda al saggio di Ornella Calvarese, *Russia Anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, in «Teatro e Storia», n. 24, 2002-2003, pp. 167-233.

teatrov» (Annuario dei Teatri Imperiali).

Quando Volkonskij fu sollevato dall'incarico nel 1901, Nicola II affidò a Teljakovskij la direzione di tutti i Teatri Imperiali per accelerare l'opera di riforma e portare a compimento il processo di russificazione. Nel 1902 Teljakovskij licenziò Sergej Djagilev e gradualmente allontanò dalla direzione artistica gli altri membri del Mondo dell'Arte. Nello stesso anno nominò Aleksandr Golovin e Kostantin Korovin, registi-scenografi¹⁹ del circolo slavofilo di Savva Mamontov²⁰, alla direzione artistica dei teatri di San Pietroburgo e di Mosca. Questo brusco cambio di rotta creò una bufera a corte e diede inizio a violenti attacchi da parte di Djagilev²¹ e dei suoi amici del Mondo dell'Arte, che dalle pagine dell'omonima rivista accusavano di incompetenza il direttore e Golovin, criticando con veemenza ogni decisione presa, così come la messa in scena degli spettacoli. Per Djagilev e, soprattutto, per Aleksandr Benois la nomina dell'artista moscovita era indesiderabile perché «[...] s'inseriva in un centro di potere che volevano fosse controllato esclusivamente da loro. Il tempo mostrò che i leader del gruppo, ritenendosi insostituibili conoscitori dello stile decorativo, pretendevano la somma direzione del Mariinskij»²².

Forti del sostegno della nobiltà e della corte pietroburghese, Djagilev e i suoi amici del Mondo dell'Arte cercarono in ogni modo di estromettere Teljakovskij dal suo incarico²³. Ebbe così inizio una lunga ed estenuante “guerra” durata fino al 1917, dalla quale non fu risparmiato nemmeno Vsevolod Mejerchol'd²⁴, che Teljakovski aveva assunto come regista dei Teatri Imperiali nel 1908.

19. Fin dal 1879, quando furono messi in scena i primi spettacoli domestici, e poi nell'Opera Privata (1185-1904) Mamontov si fece affiancare dai pittori Vasilij Polenov, Viktor Vasnevov e dagli allievi per le loro competenze e conoscenze in ambito musicale, drammaturgico e recitativo. «Qui per la prima volta sorse e si affermò il ruolo del regista e di scenografo – *sorežissjer spektaklija* (co-regista dello spettacolo)» (Flora Syrkina – Elena Kostina, *Russkoe teatral'noe dekoracionnoe iskusstvo*, Iskusstvo, Moskva 1978, p. 809). In molti allestimenti presso teatri statali e privati a Golovin, Korovin, Viktor Simov e tanti altri mamontoviani fu affidata l'intera regia dello spettacolo. Per questo motivo nel mio primo contributo su questo argomento ho ideato il termine di “regista-scenografo” che esprime la completezza del ruolo, in quanto non si trattava più di una collaborazione. Cfr. Donatella 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», n. 19, aprile 1983, pp. 99-108.

20. Savva Mamontov (1841-1918) fu il primo regista teatrale russo moderno, maestro di suo nipote Stanislavskij. Egli fu anche cantante, drammaturgo, scultore, fotografo e mecenate delle arti. Nel 1873 fondò il Circolo artistico di Mosca, 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 (1885-1904) con lo scopo di propagandare l'opera dei compositori russi e di allestire spettacoli di alta qualità stilistica e recitativa. La sua presenza nella vita teatrale e artistica russa fu richiesta da Stanislavskij costantemente dal 1898 al 1908.

21. Cfr. Donatella Gavrilovich, *La “resistibile ascesa” del falso mito di Sergej Djagilev nella storia dei Teatri Imperiali*, in «Sinestesiaonline», anno XI, n. 34, 2022, online: <http://sinestesiaonline.it/rifrazioni-numero-5-gennaio-2022/>.

22. Al'fred Basseches, *Teatr i živopis' Golovina*, Iskusstvo, Moskva 1970, pp. 23-24.

23. Cfr. Vladimir Teljakovskij, *Teatral'nye memuary. Vospominanija*, Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1965, pp. 151-160 e p. 230.

24. Benois, Djagilev e gli altri membri del Mondo dell'Arte attaccarono costantemente Teljakovskij e Golovin dalle pagine dell'omonima rivista. Dopo il successo della messinscena del *Dom Juan* di Molière con regia di Mejerchol'd e Golovin al teatro Aleksandrinskij nel 1910, Aleksandr Kugel', Sergej Volkonskij e Aleksandr Benois si scagliarono contro Mejerchol'd. Cfr. Nikolaj Volkov, *Mejerchol'd*, vol II, Academia, Moskva-Leningrad 1929, p. 143; Aleksandr Benois, *Balet v Aleksandrinke (O postanovke “Don Žuana”)*, in «Reč», n. 321, 19 novembre 1910. Questi attacchi continuarono fino al 1917: cfr. Amedeo

Tutti loro ignoravano che il direttore stava obbedendo agli ordini ricevuti da Nicola II, che non lo privò mai del suo sostegno. Fu grazie all'imperatore che Teljakovskij uscì indenne dallo scandalo causato dalla clamorosa *débâcle* del balletto *Volšebnoe zerkalo* (*Lo specchio magico*) di Koreščenko al teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 1903²⁵ e dal conseguente mesto ritiro dalle scene imperiali di Marius Petipa²⁶.

Aleksandr Gorskij: russificazione e riforma del balletto di Petipa

Dalla seconda metà dell'Ottocento i teatri di Mosca subirono un graduale degrado nell'allestimento degli spettacoli, nel repertorio, nella composizione delle compagnie liriche e drammatiche²⁷. Per volgere in positivo la situazione contingente era necessario un risolutivo intervento politico-economico, dettato dall'interesse di far risorgere Mosca come polo artistico e culturale di alto livello, divenendo il simbolo dell'identità nazionale dell'impero zarista. Teljakovskij ebbe questo incarico.

Nel 1899 ingaggiò due giovani registi-scenografi, Kostantin Korovin e Aleksandr Golovin, e un cantante di talento, Fedor Šaljapin, che avevano preso parte alla sperimentazione sinestetica del circolo artistico e della *Častnaja Russkaja Opera* (Opera Privata Russa, 1885-1904), fondati e diretti da Savva Mamontov. I suoi principi etici ed estetici, l'innovativo metodo recitativo e la moderna concezione dello spettacolo di regia, che era nata in Russia²⁸, avevano portato al successo spettacoli di altissimo livello artistico, grazie ai quali fu diffusa e apprezzata la musica dei novelli compositori russi, spazzando via gli antichi pregiudizi e decretando la rinascita delle arti. Teljakovskij volle riformare la scena dei Teatri Imperiali portandovi questa linfa vitale.

L'energico e intraprendente Teljakovskij si occupò di riformare i teatri imperiali moscovi-

[Aleksandr Benois], *Naprasnaja krasota*, in «Reč», n. 67, 1917.

25. Cfr. Aleksandr Benois, *Volšebnoe zerkalo*, in «Mir Iskusstva», n. 1, 1904, pp. 1-6.

26. Cfr. Donatella Gavrilovich, *Marius Petipa: un'altra storia. Il rapporto con gli scenografi e i direttori dei Teatri Imperiali*, in Annamaria Corea – Donatella Gavrilovich (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, Universitalia, Roma 2019, pp. 39-64.

27. Cfr. Aleksandr Ostrovskij, *Zapiska o položenii dramatičeskogo iskusstva v Rossii v nastojaščee vremja* [1881], in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1960, vol. X, pp. 168-186.

28. Si riporta di seguito una bibliografia essenziale sulla nascita dello spettacolo di regia in Russia ad opera di Mamontov, argomento ancora tutto da approfondire e studiare: Dora Kogan, *Mamontovskij kružok*, Iskusstvo, Moskva 1970; Milica Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo konca XIX načala XX veka*, Iskusstvo, Moskva 1970, pp. 32-81; Flora Syrkinina – Elena Kostina, *Russkoe teatral'noe dekoracionnoe iskusstvo*, cit., pp. 78-88; Vera Rossichina, *Opernyi teatr S.I. Mamontova*, Muzyka, Moskva 1985; Eleonora Paston, *Abramcevo. Iskusstvo i žizn'*, Iskusstvo, Moskva 2003, pp. 319-352; Nikolaj Kuznecov, *S.I. Mamontov – reformator opernogo iskusstva v Rossii*, in «Kul'turnoe nasledie Rossii», n. 1, 2016, pp. 16-22; Donatella Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti d'artisti, pittori e critici. 1860-1920*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 77-124; Olga Haldey, *Mamontov's Private Opera. The search for Modernism in Russian Theater*, Indiana University Press, Bloomington 2010; Pascale Melani, *L'Opéra privé de Moscou et l'avènement du spectacle d'opéra moderne en Russie*, Institut d'études slaves, Paris 2012.

ti, visibilmente arretrati rispetto a quelli privati come l'Opera Privata Russa di Mamontov e il Teatro d'Arte di Mosca con a capo Konstantin Stanislavskij e Vladimir Nemirovič-Dančenko. Entrambi questi teatri desideravano esprimere artisticamente la verità psicologica, quotidiana e storica. Mamontov aveva attirato i pittori sulla scena teatrale e l'alta qualità della loro pittura, che trasmetteva lo spirito della musica e del dramma, la abbellì.

Lo spettacolo divenne la rappresentazione del bello, prodotto dalla sintesi di musica, parola, plastica, soggiacenti tutte a un'unica essenza creatrice. [...] Teljakovskij chiese aiuto ai fautori di questa riforma teatrale²⁹.

Pertanto, su loro consiglio, Teljakovskij invitò Golovin e Korovin che dovettero superare ogni sorta di difficoltà al loro ingresso ai Teatri Imperiali: dal dipingere da soli intere quinte e fondali per evitare l'aiuto di esecutori "imbrattatele" al creare laboratori per la tintura delle stoffe³⁰. Impresa ardua fu per entrambi la collaborazione con la direzione artistica, costituita da personalità di chiara fama, che non accettavano di mettere in discussione la loro concezione degli allestimenti con i giovani mamontoviani. Nonostante ciò, Teljakovskij affidò spesso a Golovin e Korovin l'intera responsabilità della messinscena degli spettacoli lirici e di balletto al teatro Bol'šoj³¹. Quest'atto di fiducia fu ricompensato dall'originalità delle produzioni, dal livello delle prestazioni artistiche e dal successo di pubblico e critica.

Per quanto riguarda il balletto, l'azione da intraprendere era ben più complessa, perché non esisteva alcuna impresa privata dedita a riformarlo organicamente. Le famose *féeries* di Michail Lentojskij, ad esempio, che portarono in scena anche danze orientali, ungheresi ecc. o i virtuosismi di note ballerine dell'epoca, fondavano l'apporto della dimensione coreografica in senso squisitamente spettacolare³².

Al teatro Bol'šoj di Mosca la situazione era drammatica a causa dei copiosi tagli di spesa a discapito del balletto, ordinati dal direttore Karl Kister tra il 1875 e il 1881: furono licenziati i mimi, la scuola decadde e gli allestimenti degli spettacoli furono assegnati ai responsabili dei reparti di attrezzature sceniche. Il corpo di ballo era costantemente depauperato dei migliori talenti che, appena si mettevano in luce, erano trasferiti a San Pietroburgo secondo una prassi consolidata. Per invertire questa tendenza era già intervenuto Vsevoložskij, che aveva inviato il ballerino Aleksandr Gorskij a Mosca più volte, tra il 1896 e il 1899, con l'incarico di risollevarne le sorti della scuola di danza e degli spettacoli.

29. Alla Gusarova, *Aleksandr Golovin*, Belyi Gorod, Moskva 2003, pp. 11-12.

30. Cfr. Aleksandr Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Vospominanija chudožnika*, a cura di Erich Gollerbach, Iskusstvo, Leningrad-Moskva 1940, p. 49.

31. Cfr. Milica Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo konca XIX načala XX veka*, cit., pp. 183-215; Donatella Gavrilovich, *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.

32. Cfr. Pascale Melani, *Mixail Lentojskij et la féerie*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», Special Issue *À côté de Stanislavskij et de Meyerhold: les protagonistes «de l'ombre» Pour une autre histoire du théâtre russe*, edited by Donatella Gavrilovich and Pascale Melanie, n. 7, 2022, pp. 16-28.

Queste missioni sono state di importanza decisiva per lo stesso coreografo e per la conseguente rinascita del balletto del teatro Bol'soj. [...] le produzioni dell'Opera Privata di Mamontov stupirono [Gorskij, N.d.T.] per le straordinarie decisioni del regista, per le variopinte scenografie e i costumi di V.D. Polenov, V.M. Vasnevov, M.A. Vrubeľ, K.A. Korovin e A.M. Vasnevov, così come per le capacità recitative di giovani artisti d'opera. A confronto di ciò, quello che stava accadendo nel balletto sembrava a Gorskij infinitamente antiquato e inutile³³.

L'aver affidato l'incarico a Gorskij non fu una scelta casuale. Di là dal talento, egli sommava conoscenze e competenze non solo in campo coreutico, ma anche in quello musicale e artistico. Aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo dando prova di valere come pittore e scultore, oltre a possedere un'approfondita conoscenza della storia dell'arte. Pertanto, rispondeva a quei requisiti che Mamontov richiedeva agli artisti della sua impresa teatrale e, in modo particolare, a chi tra loro avesse intenzione di dedicarsi alla regia degli spettacoli. La scuola di regia, che Mamontov aveva affiancato alla sua Opera Privata, si basava su queste conoscenze e competenze³⁴. Se si desiderava riformare il balletto seguendo l'esempio dell'Opera Privata, Gorskij era la persona idonea.

Consapevoli che la storia del balletto in Russia era iniziata grazie all'opera di Petipa era necessario, da un lato, preservarne la memoria e tramandarla ai posteri; dall'altro, bisognava partire da questa esperienza e rigenerarla per attuare il progetto imperiale di russificazione. In definitiva, la direzione dei Teatri Imperiali si rese conto che la nazionalizzazione non poteva essere realizzata solo mediante l'eliminazione dell'ingaggio e l'estromissione degli stranieri dai posti di potere. Era necessario, da un lato, mettere a capo della scuola i migliori talenti russi; dall'altro, ideare nuove forme espressive nella creazione dello spettacolo di danza, superando la concezione dei balletti à *grand spectacle* di Petipa mediante la loro originale riedizione nell'ottica moderna dello spettacolo di regia. Pertanto la russificazione del balletto consisteva più che in un mero passaggio di consegne in una vera e propria trasformazione del ruolo: dal *maître de ballet* francese al *režisser baleta* (regista del balletto) russo. In Russia lo spettacolo di regia era nato negli anni Ottanta nel teatro lirico ad opera di Mamontov e alla fine degli anni Novanta nel teatro drammatico ad opera di Stanislavskij. Con la moderna regia teatrale si era affermato il principio di autonomia della produzione teatrale conferendo nuova dignità allo spettacolo, che fu considerato autonoma e originale creazione del regista. Perciò l'appropriazione e nazionalizzazione dei balletti, creati da Petipa, poteva attuarsi solo attraverso la libera trasposizione e l'autonoma rivisitazione di quelle stesse produzioni ad opera di un regista del balletto. Fu per questo motivo che nel 1900 Aleksandr Gorskij fu invitato da Teljakovskij a prendere servizio come regista³⁵.

33. Jurij Bachrušin, *Istorija russkogo baleta*, cit., p. 188.

34. Cfr. Vera Rossichina, *Opernyi teatr S.I. Mamontova*, cit., p. 50.

35. Negli archivi del Museo del Teatro Bol'soj lo storico della danza Bachrušin ha trovato un documento, che cita in nota al suo volume (Jurij Bachrušin, *Istorija russkogo baleta*, cit., nota 1, p. 189), dove si legge che Gorskij fu inviato «ai teatri di Mosca per svolgere compiti di regia per la compagnia di balletto». Questo documento è stato considerato da tutti gli studiosi russo-sovietici l'atto formale di attribuzione del ruolo di regista del balletto a Gorskij.

e direttore della compagnia di balletto dei Teatri Imperiali di Mosca con l'ordine di ammodernare e mettere in scena il repertorio di Petipa.

Gorskij aveva dato prova delle sue competenze e capacità già l'anno prima, quando gli fu ordinato di allestire al teatro moscovita il capolavoro di Petipa, *Spjaščaja krasavica (La bella addormentata nel bosco)* di Čajkovskij. Questo balletto, rappresentato al teatro Mariinskij nel 1890, non era mai stato messo in scena a Mosca. Gorskij lo preparò in tre settimane perché possedeva la notazione di danza dell'opera, da lui fedelmente trascritta durante le prove della rappresentazione originaria. Il 17 gennaio 1899 ebbe luogo la *première* che decretò il successo del giovane coreografo. Gorskij mise in scena *La bella addormentata nel bosco* modificando, sembra, piccoli dettagli ma mantenendo integra la struttura originale del balletto di Petipa. Egli aveva dimostrato come grazie alla notazione di danza fosse possibile preservare e rappresentare il balletto originale di Petipa, assolvendo così al fine di tutelare e tramandare spettacoli che avevano fondato la storia della danza in Russia.

Nel settembre del 1900, al ritorno di una *tournee* all'estero, Gorskij prese servizio come direttore della compagnia di balletto dei Teatri Imperiali di Mosca. Il suo primo incarico fu allestire il *Don Chisciotte* di Minkus rivisitando in modo nuovo e originale la creazione di Marius Petipa, messa in scena al teatro Bol'šoj Kamennyj a San Pietroburgo nel 1871. «Gorskij aggiunse una nuova unità e significato al *Don Chisciotte* di Petipa, che in precedenza era stato piuttosto eclettico e amorfo»³⁶. Egli modificò la struttura originaria del balletto con tagli e innesti musicali e di pantomima, tanto da acquisirne la "paternità" perché si trattava di una sua versione rivisitata su quella di Petipa.

Era la svolta storica, l'avvio del processo di nazionalizzazione del balletto dei Teatri Imperiali. Nella creazione del suo *Don Chisciotte*, rappresentato il 6 gennaio 1900, Gorskij superò molte delle convenzioni del balletto accademico del XIX secolo. Lavorò sul libretto, ritornando a confrontarsi con il soggetto dell'opera originaria di Cervantes. Introdusse personaggi nuovi come Espada, Mercedes e la Regina delle Driadi con le dame del suo seguito. Aggiunse l'episodio dei toreri, una parte mimata, in cui i toreri conficcavano veri coltelli sul palcoscenico intorno alla figura di Mercedes che vi danzava intorno. Per le novità inserite nel libretto, Gorskij chiese al musicista Anton Simon di comporre nuova musica: una variazione e due danze. Introdusse elementi di danze popolari e diede particolare rilievo alla logica dello sviluppo della trama, infondendo un contenuto vivo, naturalistico e folclorico³⁷. Per quanto riguarda il corpo di ballo, Gorskij ruppe la costruzione classica di giochi simmetrici e paralleli, ideata da Marius Petipa, mediante il movimento continuo, ritmico e asimmetrico di ciascuno degli artisti, a ciascuno dei quali assegnò sequenze cinetiche diverse, creando l'impressione di una folla viven-

36. Elizabeth Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, Duke University Press, London 1990, p. 31 (1 ed. *Choreografičeskoe iskusstvo dvadcatykh godov*, Iskusstvo, Moskva 1979).

37. Cfr. Donatella Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, Universitalia, Roma 2012, pp. 33-34.

te. In tal modo la concezione naturalistica del teatro drammatico fu innestata da Gorskij nello spettacolo di balletto, infondendo nelle forme convenzionali un contenuto vivo. L'asimmetrico movimento del corpo di ballo fu visualizzato scenograficamente da Golovin mediante la distruzione dell'impianto prospettico tradizionale, giacché impostò fondale e quinte d'infilata su di un'unica diagonale.

Il 5 gennaio 1900 vi fu la prova generale del balletto alla presenza di artisti, critici e di un pubblico scelto, che rimasero sorpresi e applaudirono Gorskij, Golovin e Korovin, malevolmente soprannominati "decadenti innovativi". La *première* fu accolta benevolmente dalla stampa. «Il pubblico, dai giovani ai mercanti di Mosca, al Granduca Sergej Alekandrovič e sua moglie, fu estremamente interessato a questa esibizione»³⁸. Nacque subito un'aspra controversia tra critici e ballettomani, poiché non si trattava del rinnovamento della vecchia produzione di Petipa ma di una nuova edizione del balletto. Di là dalle polemiche e dal comprensibile disappunto dell'anziano *maître de ballet*, il *Don Chisciotte* di Gorskij entrò nel repertorio dei Teatri Imperiali con la soddisfazione del pubblico, così come gli altri balletti di Petipa da lui "ammodernati" negli anni a seguire.

La concezione registica di Savva Mamontov³⁹ nel "Don Chisciotte" di Gorskij

La concezione registica dello spettacolo in Russia, così come era nata fin dagli anni Settanta nelle messinscene delle commedie di Ostrovskij al Teatro Malyj e poi pienamente sviluppata nell'Opera Privata di Mamontov, prevedeva la collaborazione all'ideazione della produzione teatrale di tutto il "collettivo" artistico. In modo particolare, essa nasceva dalla stretta collaborazione del regista con il *so-režisser spektaklja* (co-regista dello spettacolo). Questa nuova figura fu rivestita dallo scenografo, che per le sue acquisite competenze in vari ambiti disciplinari (dalle arti visive a quelle musicali e performative) era in grado di assistere, coadiuvare e sostituire in caso di necessità il regista⁴⁰. Quando per la messinscena del *Don Chisciotte* Teljakovskij affiancò a Gorskij due registi-scenografi come Golovin

38. Vladimir Teljakovskij, *Teatral'nye memuary. Vospominanija*, cit., p. 148.

39. Nel 2016 lo storico del teatro, Nikolaj Kuznecov, pubblicò un articolo sull'ostracismo politico e ideologico subito da Mamontov, dall'epoca sovietica ai nostri giorni, con supporto di fonti e documenti, chiedendo una pubblica presa di responsabilità da parte degli storici del teatro russi. Cfr. Nikolaj Kuznecov, *S.I. Mamontov – reformator opernogo iskusstva v Rossii*, cit. In Occidente questo processo è già in atto grazie a una serie di pubblicazioni francesi, inglesi e statunitensi. In Italia il primo articolo su Mamontov regista, maestro di Stanislavskij e Mejerchol'd, fu pubblicato nel 1983. Su tale problematica si rimanda a: Donatella Gavrilovich, *Savva Mamontov e la nascita della regia teatrale: "ripristinare la giustizia storica"*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», Special Issue *À côté de Stanislavskij et de Meyerhold: les protagonistes «de l'ombre» Pour une autre histoire du théâtre russe*, cit., pp. 29-52.

40. Su questo argomento ho prodotto tutta una serie di contributi in articoli su rivista e in volumi dal 1983 ad oggi. Si veda, ad esempio: Donatella Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti d'artisti, pittori e critici 1860-1920*, cit., pp. 77-112; Donatella Gavrilovich, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin*, cit.

e, soprattutto, Korovin, che aveva costantemente lavorato a fianco di Mamontov per gli allestimenti operistici, si ebbe la svolta “registica” anche nell’ambito della danza. Golovin e Korovin portarono nella produzione del balletto la concezione registica, le innovazioni e le metodologie in uso nell’Opera Privata⁴¹.

Negli studi di danza russi, solo nel 2018, Ekaterina Suric ha avanzato l’ipotesi che Gorskij abbia subito – oltre alla tradizionale attrazione per gli spettacoli *Zar Fedor Ioannovič* di Aleksej Tolstoj e *Il gabbiano* di Anton Čechov, messi in scena da Stanislavskij al Teatro d’Arte di Mosca nel 1898 – anche l’influsso di quelli lirici, ad esempio, *Boris Godunov* di Modest Musorgskij, rappresentato con grande successo nel 1897 all’Opera Privata a Mosca con regia di Mamontov. Dalla visione di queste produzioni nel corso dei soggiorni moscoviti tra il 1896 e il 1899, secondo la Suric, Gorskij avrebbe preso spunto riuscendo a coniugare i due influssi nella creazione del *Don Chisciotte*⁴².

Si parte da questa ipotesi della Suric per fare una serie di considerazioni, volte a dimostrare che la drammatizzazione e l’impostazione registica unitaria dello spettacolo di danza non discende, come da tradizione degli studi russo-sovietici, solo dalla fascinazione degli spettacoli del Teatro d’Arte e dal naturalismo di Stanislavskij⁴³.

La prima considerazione nasce dal fatto che certamente per un artista assistere a spettacoli, che hanno segnato la storia del teatro, è fonte di riflessione creativa. Ciò nonostante, in un così rapido turno di tempo, Gorskij non avrebbe potuto acquisire competenze e metodologie innovative tanto da applicarle nell’immediato, senza averne fatto prima esperienza. Nei Teatri Imperiali, ad esempio, Gorskij aveva appreso le modalità in uso di allestimento scenografico di un balletto che consisteva nell’affidare l’esecuzione di un certo numero di scene, di atti e costumi ad artisti di ambiti stilistici diversi. I lavori commissionati era poi valutati e approvati separatamente dal committente, che nel caso del balletto era l’anziano *maître del ballet*⁴⁴. Nel *Don Chisciotte* l’impostazione si basava invece su una concezione unitaria e su un rapporto di lavoro paritario e collaborativo, fondato sul rispetto delle competenze reciproche, volte a portare la sperimentazione della concezione registica anche nell’ambito della danza. «Questa messinscena – scrisse Teljakovskij – segnò nel complesso l’inizio di una nuova era negli allestimenti dei balletti, che mostrarono soprattutto la collaborazione del coreografo con i

41. Cfr. Milica Požarskaja, *Russkoe teatral’no-dekoracionnoe iskusstvo konca XIX načala XX veka*, cit., pp. 183-215; Flora Syrkina – Elena Kostina, *Russkoe teatral’noe dekoracionnoe iskusstvo*, cit., pp. 86-89.

42. Cfr. Elizaveta Suric – Ekaterina Belova (a cura di), *Baletmejster A. A. Gorskij. Materialy. Vospominanija. Stat’i*, Ex Dmitrij Bulanin, San Pietroburgo 2000, pp. 8-9.

43. Da una ventina di anni gli studi teatrali stanno gettando nuova luce sia su Stanislavskij e la sua formazione, sia sulla diffusione del sistema, a lui legato, ma di cui era ignorato fino a poco tempo fa il reale contributo di altri fautori (ad es. Nikolaj Demidov). Cfr. Andrei Malaev-Babel, *Nikolaj Demidov – Russian Theatre’s Best Kept Secret*, in «Stanislavski Studies: Practice, Legacy, and Contemporary Theater», vol. III, n. 1, pp. 69-81; Maria Shevtsova, *Rediscovering Stanislavsky*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

44. Cfr. Donatella Gavrilovich, *Marius Petipa: un’altra storia. Il rapporto con gli scenografi e i direttori dei Teatri Imperiali*, cit., pp. 39-64.

pittori»⁴⁵. Infatti, ben presto si creò un ferreo sodalizio soprattutto tra Gorskij e Korovin, così come era accaduto tra Stanislavskij e Simov e come accadde in seguito tra Vsevolod Mejerchol'd e Golovin: tutti registi-scenografi mamontoviani. Nelle sue memorie il Direttore dei Teatri Imperiali annotava:

Per la sua messinscena [*Don Chisciotte*, N.d.T.] nel 1900 furono introdotte molte cose completamente nuove e fino a quel momento senza precedenti nel balletto, inclusa perfino la danza serpentina⁴⁶. Al giovane coreografo fu data piena libertà di inventare il nuovo balletto da allestire e di impiegare tutto ciò che riteneva necessario, purché tutte queste novità non andassero oltre i limiti artistici. [...] Questo fu un avvenimento senza precedenti⁴⁷.

La “piena libertà”, data a Gorskij dal direttore dei Teatri Imperiali, era giustificata dalla situazione infelice del balletto di Mosca e dalla profonda convinzione che Petipa avesse impedito di far emergere anche una sola personalità di rilievo nel corso dei suoi cinquanta anni di dominio incontrastato⁴⁸. Gorskij rappresentava lo strumento di rinascita del balletto di Mosca e Teljakovskij si augurava che egli potesse soppiantare l'anziano despota, portando a compimento il progetto imperiale.

Indizio rivelatore della concezione registica mamontoviana è il riferimento alla “danza serpentina”. Non si tratta di una impressione di Teljakovskij per i movimenti asimmetrici dei ballerini, ma di un preciso riferimento alla scena “I sogni di Don Chisciotte”, come spiegato in nota da David Zolotnickij, curatore del volume di memorie⁴⁹. In questa danza le ballerine indossavano un tessuto bianco svolazzante, che cambiava cromaticamente grazie a fonti luminose poste in punti diversi del palcoscenico. Come è noto, la *Danse Serpentine* è una coreografia creata dalla ballerina americana Loïe Fuller, con la quale esordì alle Folies Bergère a Parigi nel 1892. Eppure, tranne la citazione con tanto di nota esplicativa nelle memorie di Teljakovskij, sembra non ci sia stato alcuno scandalo. La motivazione è nel fatto che fu Mamontov insieme a Korovin ad utilizzarla per la prima volta nella *première* dell'opera lirica *Sadko* di Rimskij-Korsakov, allestita dall'Opera Privata al teatro Solodovnikov di Mosca nel 1897. Nella scena del regno sottomarino «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 tonalità magnifiche»⁵⁰. La musica legava i movimenti dei danzatori a quelli recitativi del coro, creando con gli effetti luminosi una composizione scenica unitaria. In un primo momento la critica musicale gridò allo scandalo per la trovata registica ideata da Mamontov e Korovin, mentre nelle rappresentazioni successive a San Pietroburgo fu accolta

45. Vladimir Teljakovskij, *Teatral'nye memuary. Vospominanija*, cit., p. 148.

46. *Ivi*, p. 456.

47. *Ivi*, p. 147.

48. «Nei cinquant'anni in cui M. Petipa fu al potere, non è apparso un solo coreografo di talento, e anzi non poteva apparire, perché le autorità di origine straniera riconosciute da tutti, infatti, disprezzano tutti i russi e non cedevano il passo dinnanzi a un giovane talento russo» (*ivi*, p. 149).

49. *Ivi*, nota 47, p. 150.

50. Milica Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo konca XIX načala XX veka*, cit., p. 58.

con favore da parte di pubblico e critica.

Tre anni dopo Gorskij insieme a Korovin utilizzarono lo stesso procedimento registico mamontoviano per creare con luci colorate sui leggeri veli svolazzanti delle ballerine l'atmosfera irrealista della scena "I sogni di Don Chisciotte". «All of Gorsky's prerevolutionary productions had been created in close collaboration with Kostantin Korovin. Theirs was a fruitful collaboration, since it was based on shared creative convictions»⁵¹. La scenografia del *Don Chisciotte* si presentava così «legata alla musica, in accordo o in contrasto col tema intrinseco dell'opera, piena di forza emozionale. Entrambi gli artisti [Golovin e Korovin, N.d.T.] continuarono ad affermare sulle scene imperiali idee e principi, sui quali si era fondata l'attività dell'Opera Privata di Mamontov»⁵².

La seconda considerazione riguarda il naturalismo e l'uso di costumi storici sulla scena teatrale russa. Fin dagli anni Sessanta del XIX secolo nei Teatri Imperiali di San Pietroburgo furono messe in scena opere di Aleksandr Puškin e di Aleksej Tolstoj, filologicamente curate nella riproduzione storica di scene e di costumi da parte di architetti, archeologi e pittori come Ivan Gornostaev, Matvej Šiškov e Michail Bočarov⁵³. Negli stessi anni il drammaturgo Aleksandr Ostrovskij, finanziatore e "direttore artistico" della messinscena delle sue commedie in costume al teatro Malyj di Mosca, introdusse la recitazione naturalistica e l'uso di spezzati per creare scene di interni e di esterni realistici. Ostrovskij così esponeva le sue motivazioni:

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. [...] Ricordo come Šumskij ringraziò lo scenografo Isakov per una piccola, povera camera per il dramma *Amore tardivo* «Là recitare non serve» – disse costui – «là è possibile vivere. Appena entro, immediatamente trovo un tono autentico»⁵⁴.

Da quanto sopra riportato, l'innovazione degli spettacoli drammatici al Teatro d'Arte non consisteva né nel naturalismo della recitazione, né nella creazione di uno spazio scenico privo di quinte e fondali pittorici e bidimensionali a favore di scenografie volumetriche e praticabili, dato che tutto ciò esisteva fin dagli anni Settanta del XIX secolo. Allo stesso modo la riproduzione storica attenta ai minimi particolari di costumi e oggetti di scena era in uso nei Teatri Imperiali già nel decennio precedente. In realtà, la messinscena del dramma *Zar Fedor Ioannovič* di Aleksej Tolstoj, con cui fu inaugurato il Teatro d'Arte di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko nel 1898, allo stesso modo dell'opera di *Rusalka (La sirena)* di Aleksandr Dargomyžskij, con la quale si aprì l'impresa dell'Opera Privata di

51. Elizabeth Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., p. 91.

52. Milica Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo konca XIX načala XX veka*, cit., p. 186.

53. Cfr. Flora Syrkina – Elena Kostina, *Russkoe teatral'noe dekoracionnoe iskusstvo*, cit., pp. 66-72.

54. Aleksandr Ostrovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., 1952, vol. XII, p. 235. La commedia *Amore tardivo* di Ostrovskij fu messa in scena al teatro Malyj nel 1873 e lo scenografo Pavel Isakov creò un interno naturalistico, privo di quinte e fondali. Sergej Šumskij fu un attore russo della seconda metà dell'Ottocento.

Mamontov nel 1885, nel soggetto scelto esprimeva l'orientamento sociale e politico del nuovo teatro cioè la sua adesione allo Slavofilismo e alla nazionalizzazione della cultura in Russia. La vera novità di entrambi gli spettacoli consisteva nella concezione registica, che Stanislavskij e lo scenografo Viktor Simov avevano derivato dalla ventennale esperienza teatrale mamontoviana: «l'Opera Privata di Mamontov è il diretto precursore del Teatro d'Arte di Mosca. Stanislavsky si è formato da Mamontov, ha partecipato agli spettacoli domestici, che non furono per niente meri intrattenimenti di dilettanti. [...] Essa lo ha influenzato in tutto»⁵⁵. La terza considerazione riguarda gli spettacoli dell'Opera Privata, messi in scena tra il 1896 e il 1899 a Mosca e a San Pietroburgo. Essi segnarono una svolta riformatrice sia per la qualità degli interpreti e del loro originale modo di “incarnare” naturalmente sulla scena il personaggio, sia per le novità di soggetti e musiche, sia per il valore estetico di scenografie e costumi, sia per l'uso emozionale della luce sia, soprattutto, per il progetto registico unitario. In quegli anni il giovane Vsevolod Mejerchol'd era a Mosca e fu un assiduo frequentatore degli spettacoli lirici sia all'Opera Privata, sia al teatro Bol'soj, sui quali ebbe a dire:

Tuttavia il polso della vita dell'opera batteva non qui [Bol'soj, N.d.T.], ma nell'Opera Privata di Mamontov, che in questi anni conobbe il suo brillante periodo di massimo splendore, mettendo in scena nuove opere di Rimskij-Korsakov, avendo nella sua compagnia il giovane Šaljapin e usufruendo di scenografi del calibro di Vrubeľ, Viktor Vasnecov, Polenov⁵⁶.

Il principio base dell'impostazione registica mamontoviana si fondava sul concetto slavofilo di “familiarità”. Per raggiungere quest'obiettivo, l'intero collettivo artistico doveva essere coinvolto in tutte le fasi della creazione della produzione, 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 e scultura. Il fine era la creazione di uno spettacolo basato su una concezione registica unitaria ed armonica⁵⁷.

Gorskij fece suo questo principio, instaurando un rapporto particolare con gli allievi e con i ballerini della compagnia del teatro Bol'soj. Egli iniziò il suo lavoro con un discorso alla troupe, che per l'epoca era una novità, sentenziando: «Nel balletto ci sono spesso persone che amano l'arte non per amore dell'arte, ma per se stesse che vi partecipano»⁵⁸. Ricordava Michail Mordkin, che interpretò Espada nel *Don Chisciotte* del 1900, come Gorskij amasse discutere del lavoro con i ballerini prima di

55. Flora Syrkina – Elena Kostina, *Russkoe teatral'noe dekoracionnoe iskusstvo*, cit., 78.

56. Nikolaj Volkov, *Mejerchol'd*, cit., vol. I, p. 145.

57. Cfr. Kostantin Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, Iskusstvo, Moskva 1959, vol. VI, p. 98. Stanislavskij stesso ha sempre riconosciuto il valore e l'importanza di questa sperimentazione: dalle sue annotazioni nei diari da ragazzo fin dal 1878, nella costante richiesta di coinvolgimento di Mamontov nella sua attività teatrale e sperimentale (Teatro-Studio 1904), nei suoi quaderni, nelle sue memorie, sottolineando più volte quella regia dello spettacolo, che gli studi teatrali sovietici e successivi hanno taciuto e che oggi, finalmente, si sta portando all'attenzione nel dibattito internazionale.

58. La frase, tratta dal documento rinvenuto negli archivi del teatro Bol'soj di Mosca, è citata in: Jurij Bachrušin, *Istorija russkogo baleta*, cit., p. 189, nota 1.

avviare le prove, in modo che a tutti fosse chiara la propria parte, il posto da occupare sulla scena e il significato di quanto stavano realizzando⁵⁹.

Altra innovazione di Gorskij, portata dagli scenografi-registi mamontoviani, fu la trasformazione del corpo di ballo in folla viva e variopinta. Lottando contro le convenzioni recitative ben radicate in teatro, fin dal 1885 Mamontov aveva eliminato la presenza statuaria del coro sulla scena, l'aveva posto per la prima volta di schiena rispetto agli spettatori esigendo che si muovesse sulla scena come gente viva. Ogni elemento del coro fu caratterizzato in base al costume, alle posture e alla mimica. «Mi serve una folla, il movimento nel popolo, l'ambiente, e non un coro di cantanti; ne ho abbastanza dell'immobilità, bisogna cercare di ottenere una scena reale, viva, espressiva!»⁶⁰. Allo stesso modo operò Gorskij riguardo al corpo di ballo.

Lo spirito innovatore nel *Don Chisciotte* si esprime nell'elegante vitalità drammatica dei singoli numeri danzati e nella nuova interpretazione del corpo di ballo. A dire il vero, qui fu creato un nuovo tipo di spettacolo coreografico. Le aspirazioni artistiche di Gorskij parevano molto vicine a quelle di Korovin e Golovin. Un momento particolarmente importante nella soluzione dello spettacolo fu per gli artisti la nuova interpretazione del ruolo del corpo di ballo: al posto della sua tradizionale passività quale fondale per i solisti, nelle coreografie di Gorskij l'accento si pose sulle danze di massa, che interpretavano la pittoresca e varia immagine della folla popolare, la vita chiassosa della strada, le caratteristiche scenette di genere⁶¹.

Ogni ballerino ebbe il suo costume che lo differenziava dall'altro e che riproduceva per foggia e stile quelli in uso in Spagna. Golovin e Korovin trasmisero a Gorskij la nuova concezione del figurino che, oltre a riportare precise indicazioni per stoffe e taglio sartoriale, suggeriva all'interprete trucco, posa e l'indole del personaggio, perché esso era stato ideato come l'interpretazione grafica della parte. Questo modo di "visualizzare" il personaggio attraverso i bozzetti di costume fu utilizzato da Gorskij stesso, creatore di svariati figurini per i suoi balletti, fino in epoca sovietica.

I due mamontoviani lo introdussero inoltre allo studio delle fonti storiche, etnografiche e artistiche e alla pratica delle spedizioni alla ricerca dei materiali⁶², inaugurate da Mamontov nel 1881. Lo studio dei documenti, degli oggetti e dei materiali raccolti era alla base della creazione originale di scenografie e costumi verisimili. Nel caso della messinscena del *Don Chisciotte*, abitualmente rappre-

59. Cfr. Donatella Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., pp. 36-37.

60. Vasilij Škafer, *Sorok let na scene ruskoj opery. Vospominanija*, Iskusstvo, Leningrad 1936, p. 144.

61. Dora Kogan, *Golovin*, Iskusstvo, Moskva 1960, pp. 16-17.

62. Nel 1880-1881 Mamontov e i suoi amici scenografi inaugurarono le spedizioni alla ricerca di materiali per scene e costumi spingendosi fino al protettorato di Tula per trovare oggetti dell'artigianato popolare, utili per la fiaba-dramma *La fanciulla di neve* di Ostrovskij, messa in scena nel 1882 presso il suo circolo artistico. La nota spedizione di Stanislavskij e Simov per l'allestimento di *Zar Fedor Ioannovič* al Teatro d'Arte avvenne quasi venti anni dopo. Ad essa seguirono quelle organizzate dal gruppo del «Mir Iskusstva» (Mondo dell'arte, 1898-1904), tra le quali celebre fu quella organizzata da Benois e Djagilev per la messinscena del *Boris Godunov* al Teatro dell'Opera di Parigi nel 1908. In Russia le spedizioni alla ricerca di materiali con relativo studio di architetture e arredi vetero-russi per la creazione di spettacoli furono inaugurate dai viaggi da Ivan Gornostaev nelle province di Novgorod e Pskov, compiuti tra il 1858 e il 1859. Cfr. Flora Syrkina – Elena Kostina, *Russkoe teatral'noe dekoracionnoe iskusstvo*, cit., pp. 67-68.

sentata con fantasiosi allestimenti esotici e romantici, tipici del balletto pseudo-spagnolo ottocentesco, Golovin seppe rendere l'impressione della calda, accecante, luce di Barcellona, anche attraverso sapienti giochi di illuminotecnica, infondendo nelle forme convenzionali un contenuto vivo e concreto. Come scrisse Teljakovskij: «Questo fu un avvenimento senza precedenti»⁶³.

Creare per immagini: Mamontov, Gorskij, Širjaev e la fotografia

Tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo l'interesse per la fotografia quale strumento di studio, analisi e creazione scenica si diffuse in Russia tra registi, coreografi e attori. Al tempo stesso ci si rese conto che la fotografia poteva fissare frammenti dell'immaterialità dell'arte performativa, conservandone nel tempo tracce tangibili. Nei primi anni Novanta la stessa direzione dei Teatri Imperiali ne rilevava l'importanza non solo per la creazione registica e coreografica, ma anche per la documentazione della storia del teatro russo⁶⁴. Una simile riflessione, impensabile nella prima metà dell'Ottocento, era scaturita dalla progressiva riscoperta delle proprie origini storiche, artistiche e culturali che aveva permesso di avviare azioni di tutela e di valorizzazione nei confronti del patrimonio culturale russo. Tutto ciò rifletteva anche quella moderna sensibilità e visione artistica, che si andava affermando nell'epoca dell'Art Nouveau, volta alla ricerca di nuove forme espressive derivate dall'analisi e dalla decostruzione dei codici linguistici e stilistici delle produzioni artistiche del passato.

In Russia, a cavallo tra XIX e XX secolo, furono affascinati dall'uso della fotografia Mamontov, Gorskij e Aleksandr Širjaev, ballerino, coreografo e docente dei Teatri Imperiali Pietroburghesi, noto di recente per aver ideato il primo filmato di animazione con marionette⁶⁵. Essi se ne servirono sia per documentare la loro attività teatrale, sia come strumento di creazione scenica.

Il primo a basare il suo metodo di recitazione sull'uso dell'immagine illustrata e fotografica fu Savva Mamontov. Ispirandosi al concetto di *Bogočlovečestvo* (Divinumanità)⁶⁶ del filosofo Vladimir Solov'ëv, Mamontov guidò l'attore attraverso un graduale processo di trasformazione interiore ed esteriore fino a giungere all'identificazione della propria parte divina con l'essenza spirituale dell'astratta

63. Vladimir Teljakovskij, *Teatral'nye memuary. Vospominanija*, cit., p. 147.

64. Cfr. Anatolij Molčanov, *Zametka o primenenii fotografii pri Imperatorskich Moskovskich Teatrach*, in «Ežegodnik Imperatorskich Teatrov». Priloženija. Sezon 1893-1894, Kn. 1, Izdanie Direkcii Imperatorskich Teatrov, Sankt-Peterburg 1893, p. 162.

65. Cfr. Donatella Gavrilovich, *Aleksandr Širjaev e lo studio del movimento. Dalla danza all'invenzione del filmato d'animazione con marionette*, in Paola Bertolone – Annamaria Corea – Donatella Gavrilovich (a cura di), *Trame di meraviglia. Studi in onore di Silvia Carandini*, Universitalia, Roma 2016, pp. 179-190.

66. *Bogočlovečestvo* (Divinumanità) è un neologismo creato da Vladimir Solov'ëv (1853-1900). Partendo da scritti biblici e patristici, il filosofo 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".

immagine letteraria. Per aiutare l'attore in questo processo di trasformazione, Mamontov si servì delle illustrazioni fotografiche di opere d'arte ma anche di foto da lui stesso realizzate, che riproducevano il personaggio immaginario. Queste immagini fotografiche, definite dal regista "immagini cristallizzate", erano sottoposte allo studio stilistico da parte dell'attore. Comparando le illustrazioni di un unico soggetto, ideato da artisti diversi, l'attore comprendeva l'originalità della forma dai dettagli. Seguiva la fase di appropriazione dell'immagine scenica, che si era formata nella sua mente, e della visualizzazione mediante disegni, dipinti e sculture. La fase successiva consisteva nel far vivere sulla scena quell'immagine, generata dal percorso spirituale nell'interiorità dell'attore, trasfigurando il proprio corpo-materia. In questo modo l'attore avrebbe incarnato il personaggio immaginario e dato vita all'*obraz* (immagine scenica concreta). Mamontov mostrava agli attori come crearla con dimostrazioni pratiche e curando fin nelle sfumature le caratteristiche esteriori e psicologiche dell'immagine scenica. Questo metodo fu insegnato ad attori, registi e scenografi-registi alla scuola di regia dell'Opera Privata e da loro diffuso in ogni ambito teatrale⁶⁷.

Creare la forma scenica partendo dall'immagine caratterizzò l'opera artistica di Fedor Šaljapin come quella di Michail Čechov e nell'ambito della danza contraddistinse la sperimentazione di Širjaev fino a quella di Kasjan Golejzovskij.

Aleksandr Gorskij si servì della fotografia con questo scopo applicandovi le sue competenze e conoscenze storico-artistiche⁶⁸. Quando nel 1902 entrò come regista di balletto nella compagnia del teatro Bol'šoj e come docente presso la Scuola dei Teatri Imperiali di Mosca, fu per i ballerini una vera novità. «L'apparizione di Gorskij – scrisse Agrippina Vaganova – fece rinascere il balletto. Egli parlava un'altra lingua»⁶⁹. Durante le prove Gorskij affiancava ogni ballerino, aiutandolo a scoprire in sé «una scintilla di Dio». Come scrisse la sua allieva Ol'ga Nekrasova: «egli ha tagliato il talento come un diamante»⁷⁰. Nelle sue memorie Nekrasova raccontava di come Gorskij avesse introdotto l'uso della macchina fotografica nella didattica per fissare la perfetta esecuzione di alcuni passi oppure gli errori da parte degli studenti. Questo metodo permetteva di studiare il lavoro svolto grazie alle immagini fotografiche, in modo da apportare modifiche e correzioni nella pratica successiva⁷¹. Secondo la studiosa Saburova, Gorskij fu ispirato da Stanislavskij, che nel corso delle prove al Teatro d'Arte di Mosca utilizzava la fotografia, perché le immagini gli insegnavano a recitare in modo da analizzare le espres-

67. Cfr. Vera Rossichina, *Opernyi teatr S.I. Mamontova*, cit., p. 50.

68. Cfr. Lidija Charina – Tat'jana Saburova, *Aleksandr Gorskij i ego archiv*, in Ekaterina Čurakova – Elena Frolova – Sergej Konaev – Tat'jana Saburova (a cura di), *Aleksandr Gorskij. Baletmejster, chudožnik, fotograf*, Iz kollekcii Muzeja Gosudarstvennogo Bol'šogo teatra Rossii, Svjaz' Epoch, Moskva 2018, pp. 6-8, in particolare p. 7.

69. Agrippina Vaganova, *O Gorskom*, in Elizaveta Suric – Ekaterina Belova (a cura di), *Baletmejster A.A. Gorskij. Materialy. Vospominanija. Stat'i*, cit., pp. 135-137: p. 135.

70. Ol'ga Nekrasova, *Vospominanija (1883-1924)*, in Elizaveta Suric – Ekaterina Belova (a cura di), *Baletmejster A.A. Gorskij. Materialy. Vospominanija. Stat'i*, cit., pp. 193-201: p. 194.

71. Cfr. *ivi*, p. 197.

sioni facciali, i gesti, le posture, il trucco, i costumi⁷². In realtà, Stanislavskij utilizzò questo metodo in funzione analitica e non creativa, derivandolo comunque sia dalla sperimentazione di Mamontov, sia dalla fascinazione per Šaljapin, che per questo fu definito “maestro dell’incarnazione”. Dalla documentazione d’archivio è stato possibile dimostrare come questo metodo di creazioni per immagini sia stato diffuso e trasmesso dallo stesso Mamontov anche a Vsevolod Mejerchol’d⁷³.

La passione di Gorskij per la fotografia e per le riprese filmate inizia ai primi del Novecento ed è da abbinarsi alla sua idea di comporre la coreografia come fosse una partitura musicale per orchestra, utilizzando la notazione di danza di Stepanov per ideare nuovi balletti⁷⁴. A sviluppare ulteriormente e in altro modo quest’idea creativa fu Aleksandr Širjaev.

A differenza della “piena libertà” ricevuta da Gorskij a Mosca, la direzione dei Teatri Imperiali non permise a Širjaev l’uso della macchina fotografica e della cinepresa per riprendere i ballerini del teatro Mariinskij durante le prove al fine di studiare e creare nuove forme espressive. Širjaev voleva superare gli stereotipi in uso nel balletto, dando al ballerino la mobilità del torso, l’espressività del volto, l’impressione di spontaneità, del gesto, così come l’attore del teatro naturalista. Nel 1904 presentò una richiesta di autorizzazione e di finanziamento per l’acquisto di una cinepresa, che fu rifiutata dall’amministrazione dei Teatri Imperiali⁷⁵. Pertanto, egli decise di perseguire il suo scopo in altro modo, spiegato da lui stesso nell’autobiografia, pubblicata solo recentemente:

Io stesso ho fabbricato delle marionette in *papier-mâché* alte 20-25 centimetri, delle quali tutte le parti del corpo si tenevano insieme grazie a un filo morbido, che gli permetteva di prendere qualunque postura, rispondente ai movimenti del corpo umano. A piacimento era possibile far indossare a queste marionette un qualunque costume fatto di materiale o di carta. A tempo debito ho fatto circa venti marionette. Utilizzandole, io ho creato a casa tutte le danze che dovevo mettere in scena. Dopo aver collocato in fila alcune marionette, davo a ognuna di loro una posizione, come se fosse il movimento successivo a quello precedente. Avvicinandomi a tutta questa fila, mi apprestavo con entusiasmo a comporre la mia danza. Dopo aver deciso una delle posizioni da me “provate” sulle marionette, disegnavo sulla carta (naturalmente, in modo

72. Cfr. Tatjana Saburova, *Fotograf Aleksandr Gorskij*, in Ekaterina Čurakova – Elena Frolova – Sergej Konaev – Tatjana Saburova (a cura di), *Aleksandr Gorskij. Baletmejster, chudožnik, fotograf*, cit., pp. 222-225, in particolare p. 222.

73. Cfr. Donatella Gavrilovich, *An Unknown Legacy: Uncovering Traces of Savva Mamontov’s work in Meyerhold’s Conditional Theatre*, in Jonathan Pitches – Stefan Aquilina (edited by), *The Routledge Companion to Vsevolod Meyerhold*, Routledge, Oxford 2022, pp. 134-146.

74. Negli archivi dello RGALI e del Museo Teatrale Statale Centrale “A.A. Bachrušin” di Mosca sono conservati i quaderni utilizzati da Gorskij, per comporre per mezzo della notazione di danza Stepanov il suo primo balletto *Clorinda, regina delle fate dei monti*, messo in scena al teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 1889. «Il balletto *Clorinda* si è distinto per il fatto, che Gorskij lo ha messo in scena dalla notazione. Affascinato dal sistema di notazione della danza di V.I. Stepanov, Gorskij decise di fare un esperimento interessante. Egli scrisse la notazione della composizione coreografica e distribuì i fogli con queste annotazioni agli insegnanti, che impararono i movimenti insieme gli allievi come fossero parti musicali o d’opera. È difficile giudicare la purezza dell’esperimento, poiché le prove si sono svolte sotto la guida dello stesso Gorskij» (Larisa Abyzova, *Istorija choreografičeskogo iskusstva. Otečestvennyj balet XX-načala XXI veka*, Kompozitor, Sankt Peterburg, 2017, pp. 26-27).

75. Nel 1988 il regista Viktor Bočarov, sfogliando i fascicoli amministrativi dei Teatri Imperiali, trovò una richiesta di finanziamento presentata da Širjaev nel 1904 alla direzione per l’acquisto di una cinepresa amatoriale. Fu grazie a questo documento che Bočarov iniziò le ricerche che lo portarono dieci anni dopo a scoprire l’archivio del coreografo con le pellicole dei film d’animazione e di balletto.

schematico) ognuno dei movimenti nella sequenza stabilita, in modo tale che questa catena di movimenti corrispondesse a tutta la danza, e sotto ogni disegno c'era un numero della notazione di danza. Così ho risolto il problema della trascrizione delle posture in modo incomparabilmente più semplice, rispetto a quello che si fa con il sistema Stepanov. La notazione sarà perfettamente completata, se la s'integrerà in basso con le note musicali, disposte conformemente ai disegni, con l'indicazione del tempo del metronomo. Se una tale notazione-disegnata si riporta su una stretta striscia di carta, disponendo i disegni sulla verticale, dall'alto in basso, ci si può servire di una cinecamera amatoriale, che mostra tutti i movimenti disegnati, offrendo in modo chiaro la rappresentazione della danza⁷⁶.

Il primo filmato, *P'ero i Kolombina (Pierrot e Colombina)*, databile al 1906, fu realizzato da Širjaev eseguendo ben oltre settemila disegni in sequenza e articolando i movimenti di dodici marionette secondo la composizione della notazione-disegnata della coreografia. In questo modo Širjaev riuscì a connettere la sperimentazione di Gorskij relativa alla composizione coreografica come partitura d'orchestra, utilizzando il metodo di creazione dell'immagine scenica del personaggio di Mamontov mediante la visualizzazione grafica, pittorica e scultorea (marionette). Grazie ai suoi filmati, inoltre, Širjaev ha trasmesso ai posteri un'eccezionale documentazione visiva di passi e soluzioni coreografiche del balletto di Petipa⁷⁷. Questo enorme lavoro fu sicuramente da lui svolto con l'intento, dichiarato, di creare forme nuove ma con l'altrettanta piena consapevolezza di conservare anche l'eredità del maestro.

Da quanto sopra esposto, è plausibile pensare a una condivisione di intenti e a un reciproco scambio di esperienze tra Gorskij, che iniziò a utilizzare la fotografia intorno al 1902, e Širjaev, entrambi impegnati a riformare e, al tempo stesso, a valorizzare la storia del balletto russo.

Nel primo decennio del Novecento il progetto imperiale di russificazione dello spettacolo teatrale poteva dirsi compiuto. Era giunto il momento di portare all'estero il risultato di questo lungo lavoro di rinascita culturale e artistica. Nel 1908 fu messa in scena a Parigi l'opera *Boris Godunov* di Musorgskij con Fedor Šaljapin nel ruolo del protagonista, con scene e costumi di Aleksandr Golovin e di Nicola Benois che, esultando per l'inaspettato trionfo dello spettacolo, scrisse: «Gli eroi del giorno sono Puškin e Musorgskij, l'eroe del giorno è tutta l'arte russa, tutta la Russia»⁷⁸.

76. A. Širjaev, *Peterburgskij balet. Iz vospominanij artista Mariinskogo teatra*, a cura di Svetlana Lavrova e Natalia Zozulina, Akademija Russkogo Baleta imeni A. Ja. Vaganovoj, Sankt Petersburg 2018, pp. 82-83. Nella primavera del 1941, prima di morire, Širjaev consegnò il suo volume dattiloscritto alla casa editrice Vserossijskoe Teatral'noe Obščestva, *Peterburgskij balet. Iz vospominanij artista Mariinskogo teatra*, curato da Jurij Slonimskij. Del libro originale in bozze di stampa esistono due esemplari, conservati uno presso la Biblioteca Nazionale Russa di Mosca e l'altro presso la Biblioteca Teatrale di San Pietroburgo. Quest'ultimo ha stampigliato il timbro della censura e riporta la scritta «In discussione». Cfr. Donatella Gavrilovich, *Aleksandr Širjaev e lo studio del movimento. Dalla danza all'invenzione del filmato d'animazione con marionette*, cit.

77. Per quanto riguarda l'uso della fotografia come strumento di documentazione per la storia della danza in Russia, bisogna ricordare che Širjaev riprodusse parti delle coreografie e dei passi dei balletti di Petipa nei suoi filmati sia d'animazione di marionette, sia di danze eseguite insieme alla moglie. Questo prezioso materiale, di cui si ignorava l'esistenza fino al 2003, è ancora tutto da studiare.

78. Aleksandr Benois, *Russkaja opera v Pariž*, in «Slovo», 3 giugno 1908.

