

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 34, 2022

RUBRICA «RIFRAZIONI»

La “resistibile ascesa” del falso mito di Sergej Djagilev nella storia dei Teatri Imperiali

*The “Resistible Rise” of the Sergei Diaghilev’s False Myth
in the History of the Imperial Theatres*

DONATELLA GAVRILOVICH

ABSTRACT

L'articolo ricostruisce le tappe fondamentali del processo politico di nazionalizzazione delle produzioni dei Teatri Imperiali durante il regno degli zar Alessandro III e Nicola II, mettendo a fuoco le cause che determinarono l'aspra contesa tra gli artisti occidentalisti pietroburghesi del Mondo dell'Arte e gli slavofilisti moscoviti del Circolo di Savva Mamontov. In questo contesto emerge la figura di Sergej Djagilev, di cui si ricostruiscono le complesse vicende in patria che lo portarono a cercare il riscatto all'estero, dove fiorì il falso mito dell'impresario-creatore dello spettacolo della sintesi delle arti. Esso è falso perché si fonda sull'appropriazione di meriti, sottratti indebitamente a coloro che ne furono i veri ideatori.

PAROLE CHIAVE: *Sergej Djagilev, Teatri Imperiali, falso mito*

The article focuses on the fundamental stages of the productions nationalization political process in the Imperial Theatres under the Tsars Alexander III and Nicholas II. It clarifies the causes that led to the bitter dispute between the St. Petersburg Westernizers artists of the World of Art and the Moscow Slavophiles of Savva Mamontov's Circle. In this context, the figure of Sergei Diaghilev emerged, whose complex events in Russia are reconstructed. Diaghilev sought redemption for his failed projects abroad. Here the false myth of the impresario-creator of the synthesis of the arts flourished. The myth is false because it is based on the appropriation of merits, unduly subtracted from those who were the true creators.

KEYWORDS: *Sergei Diaghilev, Imperial Theatres, false myth*

AUTORE

Donatella Gavrilovich insegna Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Roma “Tor Vergata”. Dal 2012 dirige la collana editoriale “Arti dello Spettacolo” e, dal 2015, la rivista telematica scientifica <http://www.artidellospettacolo-performingarts.com>. La sua ricerca s'incentra su teatro, danza, scenografia e arte russo-sovietica, museologia e archivi digitali, sui quali argomenti ha pubblicato numerosi libri e articoli. Nel 2014 progetta un modello innovativo di catalogazione, Performance Knowledge base (PKb). Nel 2016 realizza con St. Petersburg ITMO University (Russia) il «Vera Komissarzhevskaya Virtual Museum» <http://verakomina.ifmo.ru>. Dal 2016 ad oggi fa parte di una rete di ricerca internazionale sugli Open Data e le piattaforme dello spettacolo, guidata dalla Bern University of Applied Sciences (BIAS). gavrilovich@lettere.uniroma2.it

I Teatri Imperiali e la politica di russificazione degli zar Alessandro III e Nicola II

Nel 1881 ascese al trono dell'impero di Russia lo zar Alessandro III (1845-1894). Egli, che da tempo aveva preso le distanze dalla politica filo-germanica del padre, fu il primo imperatore russo a ostentare modi e sentimenti patri. Sotto il suo regno fu incrementata la russificazione delle minoranze etniche annesse all'impero e furono aumentate le misure repressive nei confronti delle confessioni non ortodosse.¹ Per riappropriarsi della propria identità nazionale, vessata dalla secolare sottomissione alla lingua, alla cultura e ai costumi occidentali, Alessandro III progettò una serie di provvedimenti che ebbero applicazione immediata anche nella sfera culturale e artistica. Per superare l'ostracismo della corte zarista, dell'aristocrazia e dell'alta finanza, da sempre filo-occidentali, lo zar fece leva sull'emergente ceto mercantile, costituito da giovani imprenditori, desiderosi di modernizzare la Russia pur essendo fieri propugnatori delle tradizioni patrie. Essi si batterono per l'abolizione della servitù della gleba, per la rapida attuazione delle riforme sociali e per la riscoperta e valorizzazione del patrimonio culturale e religioso dell'antica *Rus'*, di cui unico depositario era il popolo russo. Convinti sostenitori dello Slavofilismo, che annoverava nelle sue file letterati come Lev Tolstoj e Fedor Dostoevskij, questi giovani imprenditori divennero i promotori di quella rinascita della cultura e delle arti in Russia tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, in seguito denominata *Serebrjanyj Vek* (L'Età d'argento) o Rinascimento russo.

Uno dei primi provvedimenti, subito messo in atto da Alessandro III, fu nel 1881 la nomina di Ivan Vsevoložskij² a direttore dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo. Lo zar diede l'ordine a Vsevoložskij di abolire gradualmente le messinscene di spettacoli stranieri e, al contempo, di incrementare gli spettacoli di autori e compositori russi per far risorgere il sentimento patrio e l'identità nazionale. Il provvedimento puntava a esautorare tutti gli stranieri che, dall'epoca di Pietro I in poi, avevano occupato i posti-chiave nell'apparato amministrativo e culturale dello stato. Vsevo-

¹ N. RIASANOVSKY, *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 2008, pp. 395-396.

² 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.

ložskij si attivò immediatamente, riprendendo una delle iniziative del suo predecessore, Stepan Gedeonov,³ che aveva tentato di aprire le porte dei Teatri Imperiali ai compositori russi della *Mogučaja Kučka* (Potente Mucchietto o Gruppo dei Cinque).⁴

Nel 1873 Gedeonov autorizzò la messinscena dell'opera *La fanciulla di Pskov* di Nikolaj Rimskij-Korsakov al teatro Mariinskij, che riportò un discreto successo. Incoraggiato da questo risultato, l'anno dopo egli pensò di far allestire il melodramma *Boris Godunov* di Modest Musorgskij, tratto dall'omonima tragedia di Aleksandr Puškin che era stata rappresentata quattro anni prima. Sempre nell'ottica di sostenere la "russificazione" della cultura e dell'arte teatrale Gedeonov ordinò che fossero riutilizzate le scene ideate dai pittori, Matvej Šiškov e Michail Bočarov, per la messinscena della tragedia puškiniana che riproducevano filologicamente paesaggi e architetture dell'antica Russia.⁵ Purtroppo, al contrario della tragedia di Puškin, il *Boris Godunov* di Musorgskij suscitò l'indignazione della corte sia per quanto riguarda il componimento musicale, caratterizzato da fraseggi vocali e strumentali attraverso i quali il musicista riproduceva le inflessioni del parlare quotidiano della lingua russa; sia, soprattutto, per il ruolo da protagonista che ebbe il popolo russo. Se nella tragedia puškiniana esso appariva oppresso e sfruttato, nell'opera di Musorgskij si trasformava in giudice di quei potenti che lo vessavano. La viva opposizione e le proteste dell'aristocrazia nei confronti di Gedeonov per l'allestimento di questo spettacolo ne determinarono il licenziamento in tronco nel 1875 e l'immediata nomina al suo posto del barone Karl Kister (1820-1893), che ebbe dalla corte il compito di favorire

³ Stepan Gedeonov (1816-1878), storico, drammaturgo e storico dell'arte, fu nominato direttore dei Teatri Imperiali nel 1867. Egli decise di affidare la creazione delle scene e dei costumi a etnografi, architetti, storici e archeologi russi al fine di eliminare sciattezza e genericità per una ricostruzione filologica negli allestimenti degli spettacoli.

⁴ Nel 1856, a San Pietroburgo, Miliy Balakirev insieme a Cesar Kjuj diedero vita a un circolo (Circolo Balakirev) di musicisti russi dilettanti, in cui entrarono a farne parte Modest Musorgskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov e Aleksandr Borodin, noti in seguito come *Mogučaja kučka* (Possente mucchietto) o Gruppo dei Cinque. Il Circolo Balakirev era frequentato da scrittori come Ivan Turgenev e Aleksej Pisemskij, da artisti come Il'ja Repin e Mark Antokolskij, membri del Circolo moscovita di Savva Mamontov, ed ebbe il supporto ideologico di Vladimir Stasov, il famoso letterato e critico d'arte realista. In linea con i principi dello Slavofilismo, essi furono animati dal desiderio di creare uno stile musicale tipicamente russo, quanto più possibile lontano dalla tradizione accademica occidentale. Per tutti loro i punti di riferimento furono Michail Glinka e Aleksandr Dargomyžskij che avevano avviato il processo di creazione di questo tipo di musica, prendendo spunto per le proprie composizioni da soggetti russi. Cfr. T. ZAITSEVA, *Mily Alexeyevich Balakirev. Origins*, Kanon, St. Petersburg 2000, pp. 34-56.

⁵ I pittori Matvej Šiškov (1831-1897) e Michail Bočarov (1831-1895) avviarono la prima timida riforma "nazionalista" in ambito scenografico. Essi utilizzarono criteri innovativi per la fedele ricostruzione storico-archeologica degli ambienti, del mobili ed etnografica dei costumi curando, tra l'altro, l'uso emozionale del colore e della luce.

gli allestimenti operistici dei musicisti stranieri e, in particolare, di quelli italiani, allora in voga.

Per questi motivi la missione, affidata da Alessandro III a Ivan Vsevoložskij, era estremamente difficile e delicata. Il direttore dei Teatri Imperiali doveva evitare lo scontro diretto con la corte zarista e agire con grande cautela. Per aggirare l'ostacolo, egli ebbe l'idea di ricercare in ambito musicale tra i suoi connazionali quelle personalità che, da un lato, avevano ricevuto un certo apprezzamento da parte dell'aristocrazia e, dall'altro, potevano soddisfare le aspettative dello zar. L'attenzione del direttore dei Teatri Imperiali si appuntò su Nikolaj Rimskij-Korsakov e Pëtr Čajkovskij. Nel 1880 Rimskij-Korsakov aveva cominciato a lavorare a una nuova opera *Sneguročka* (La fanciulla di neve), tratta dall'omonima *pièce* del drammaturgo Aleksandr Ostrovskij, che gli aveva concesso di trasformare la sua fiabodramma in opera lirica. Il soggetto fiabesco, ambientato nel mitico regno di Berendej, offriva la possibilità di recuperare e valorizzare le origini del folclore nazionale. L'opera fu messa in scena al teatro Mariinskij il 29 gennaio 1882. Fu un successo, ma anche il chiaro segnale di una svolta ideologica e politica.

Nel 1886 Alessandro III nominò Vsevoložskij direttore di tutti i Teatri Imperiali a San Pietroburgo e a Mosca con lo scopo di difendere e di sviluppare il balletto russo, eliminando l'ingaggio di ballerini e musicisti stranieri. Per questa ragione il primo provvedimento messo in atto dal neo-direttore fu l'abolizione della carica di Primo Compositore del Balletto Imperiale, in modo da sottrarre un importante centro di potere da sempre in mano ai musicisti stranieri. Nell'ottica della nazionalizzazione dello spettacolo coreutico, Vsevoložskij avrebbe dovuto licenziare subito l'anziano e potente *maître de ballet* francese Marius Petipa, ideatore del balletto classico. Approdato alla corte imperiale nella seconda metà dell'Ottocento, Petipa rappresentava l'emblema stesso di quella tradizione occidentalista da abbattere. Una simile azione, però, avrebbe provocato uno scandalo e suscitato l'ira dei ballettomani della corte pietroburghese, mettendo a rischio la sua carica e la missione ricevuta dallo zar. Per questo motivo Vsevoložskij agì con cautela. Egli si servì del famoso *maître de ballet* per far entrare senza clamore quei compositori russi fino allora invisibili alla nobiltà. Fu lui che preparò il "terreno" del celebre connubio tra Marius Petipa e il giovane musicista Pëtr Čajkovskij. Vsevoložskij lo scelse come 'apripista' per russificare la musica da balletto, perché il giovane musicista rappresentava l'ago della bilancia tra i due indirizzi stilistici musicali antagonisti, sorti in Russia negli anni Sessanta del XIX secolo: quello accademico e quello progressista-slavofilista.⁶ Čajkovskij aveva dato prova di saper coniugare la tradizione musicale occidentale

⁶ La storia della situazione musicale russa e della nascita del primo Conservatorio russo è raccontata da Anton Rubiňštejn e riportata nel libro di M. R. HOFMANN, *Tchaikovski*, Edition du Seuil, Paris 1959, pp. 27-28.

con quella russa nelle sue composizioni, componendo una musica che rifletteva il carattere nazionale russo e seguendo, a differenza del Gruppo dei Cinque, i più alti standard della produzione musicale occidentale.⁷

Nel 1888 Vsevoložskij propose a Čajkovskij di comporre la musica per il balletto *Spjaščaja krasavica* (La bella addormentata), di cui lo stesso direttore redasse il libretto in collaborazione con Petipa. La prima rappresentazione del balletto ebbe luogo il 15 gennaio 1890 presso il teatro Mariinskij di San Pietroburgo e fu un evento eccezionale nella vita teatrale di San Pietroburgo per lo sfarzo e gli alti costi dell'allestimento.⁸ La critica e il pubblico aristocratico accolsero favorevolmente questo balletto. La cauta, ma determinata, azione politica e culturale di Vsevoložskij stava dando i suoi frutti, senza creare scandalo e senza attirare su di sé l'ostilità della corte imperiale. In tal modo egli aveva dimostrato allo zar di essere in grado di portare a compimento la richiesta di diffusione e valorizzazione della cultura artistica russa eliminando, gradualmente, l'ingerenza straniera dai Teatri Imperiali.

Il secondo provvedimento legislativo, preso da Alessandro III nel 1882, fu l'abolizione del monopolio dei Teatri Imperiali. La sua emanazione provocò un radicale mutamento nella situazione politico-culturale dei teatri statali delle due capitali rivali, Mosca e San Pietroburgo, incrinandone definitivamente il precario equilibrio. Questo provvedimento favorì la nascita delle prime imprese teatrali private, finanziate dall'emergente ceto mercantile slavofila che a Mosca aveva il suo centro propulsore. Furono loro a riformare la scena lirica, drammatica e coreutica promuovendo l'opera dei giovani compositori, drammaturghi, scenografi, attori e ballerini russi. Al raggiungimento di questo obiettivo di fondamentale importanza fu il contributo dell'industriale e artista Savva Mamontov,⁹ il primo regista in senso moderno della storia del teatro russo. A coronamento di una importante sperimentazione domestica, durata circa venti anni, egli fondò a Mosca la *Častnaja Russkaja*

⁷ F. MAES, *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002, p. 73.

⁸ T. PLACHOTINA, *Čajkovskij i Imperatorskaja scena* in <https://www.belcanto.ru/13053002.html>, pubblicato il 30/05/2013 (url consultato il 30/04/2019).

⁹ Savva Mamontov (1841-1918), conosciuto dagli studiosi occidentali come un mecenate delle arti, in realtà era anche un artista versatile in più campi. Fu scultore, tenore, drammaturgo e compositore di opere liriche; ma il suo più grande merito è di aver introdotto in teatro il concetto di regia. Egli fu il primo regista moderno in Russia. Nel 1873 costituì il primo nucleo di quella cerchia di artisti, nota come Circolo Mamontov o Colonia di Abramcevo, tenuta estiva di sua proprietà. Tra costoro si annoverano pittori come Il'ja Repin, Vasilij Polenov, Viktor Vasnevov, Michail Vrubeľ, compositori e musicisti come Rimskij-Korsakov, Nikolaj Kratkov, Anton e Nikolaj Rubiņštejn, Sergej Rachmaninov, cantanti come Zabela-Vrubeľ e Fedor Šaliapin, scoperto e portato al successo dallo stesso Mamontov. Cfr. M. KOPŠCER, *Savva Mamontov*, Iskusstvo, Moskva 1975; E. AREZON, *Savva Mamontov*, Moskva 1995; V. BACHREVSKIJ, *Savva Mamontov*, Molodaja, Gvardija 2000.

Opera Mamontova (Opera Privata Russa di Mamontov, 1885-1904)¹⁰ rivoluzionando il concetto stesso di rappresentazione teatrale nella creazione di quello spettacolo della sintesi delle arti che, in seguito, fu attribuito erroneamente all'impresario Sergej Djagilev per le messinscene dei Ballets Russes (1909-1914) a Parigi. L'Opera Privata di Mamontov propagandava l'arte e la musica contemporanea russa, suscitando l'entusiasmo del pubblico e della critica per l'alto livello estetico degli allestimenti, per le innovative tecniche recitative di cantanti e coro, per l'unità armonica di tutte le componenti dello spettacolo, raggiunta grazie alla nascita della moderna figura del regista. Mamontov pretese da ogni membro della sua compagnia l'acquisizione di più competenze, per essere in grado di collaborare proficuamente con tutti i fautori della messinscena. Nacque così anche il nuovo ruolo del "regista-scenografo": i pittori Vasilij Polenov, Viktor Vasnecov e Michail Vrubel' furono i primi a sperimentarlo con successo. I loro discepoli, Victor Simov,¹¹ Kostantin Korovin¹² e Aleksandr Golovin,¹³ ebbero il compito di disseminare la concezione innovativa dello spettacolo come opera d'arte in sé autonoma e unitaria. Grazie a loro i raggiungimenti della sperimentazione mamontoviana furono diffusi in tutti i teatri privati e statali della Russia: dal Teatro d'Arte di Mosca di Kostantin Stanislavskij ai Teatri Imperiali.

Nel 1894 lo zar Alessandro III morì. Gli successe al trono il figlio Nicola II, che continuò la politica paterna tra molte difficoltà. Per quanto riguarda i Teatri Imperiali, fino al 1898 essi rimasero sotto la guida di Vsevoložskij che portò a compimento la sua missione. Nel corso degli anni Novanta sulle scene imperiali trionfarono i balletti di Čajkovskij, più volte riproposti, insieme a tutte le altre produzioni di Marius Petipa. Fu proprio durante questo decennio che si formarono e debutta-

¹⁰ Sull'attività del Circolo e dell'Opera Privata di Mamontov, sull'innovativa concezione registica e sulla creazione dello spettacolo della sintesi delle arti si rimanda a: V. ROSSICHINA, *Opernyj teatr S.I. Mamontova*, Iskusstvo, Moskva 1985; D. GAVRILOVICH, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 77-124; O. HALDEY, *Mamontov's Private Opera. The search for Modernism in Russian Theater*, Indiana University Press, Bloomington 2010; P. MELANI, *L'Opéra privé de Moscou et l'avènement du spectacle d'opéra moderne en Russie*, Institut d'études slaves Paris 2012.

¹¹ Viktor Simov (1858-1935) fu pittore e scenografo. Terminati gli studi, egli entrò a far parte dell'Opera Privata di Mamontov dal 1885 al 1886 come aiuto-scenografo. Dal 1898, ad eccezione del periodo 1912-1925, fino alla fine, Simov affiancò Kostantin Stanislavskij nella messinscena degli spettacoli al Teatro d'Arte, introducendo la figura del regista scenografo.

¹² Konstantin Korovin (1861-1939), pittore, fu scenografo del Circolo e dell'Opera Privata di Mamontov. Dal 1899 collaborò assiduamente con il coreografo Aleksandr Gorskij nei Teatri Imperiali, soprattutto a Mosca. Dal 1901 al 1918 si dedicò anche all'insegnamento.

¹³ Aleksandr Golovin (1863-1930), pittore, decoratore e scenografo prese parte alle attività del Circolo Mamontov a Mosca e ad Abramcevo. Richiestissimo per le sue doti di scenografo-regista, collaborò attivamente con coreografi (Aleksandr Gorskij, Michail Fokin e Fedor Lopuchov) e registi (Vsevolod Mejerchol'd, Kostantin Stanislavskij).

rono danzatrici russe, destinate a diventare *étoiles*, come Ekaterina Gel'cer, la polacca Matil'da Kšesinskaja, Ol'ga Preobraženskaja, Tamara Karsavina, Anna Pavlova. In particolare, nacque un nuovo tipo di ballerino, che non fu più mera appendice delle *étoiles* ma protagonista e interprete assoluto del balletto come Aleksandr Gorskij, Aleksandr Širaev e Michail Fokin.

Nel maggio del 1898 fu nominato direttore dei Teatri Imperiali moscoviti Vladimir Teljakovskij,¹⁴ che espresse chiaramente la sua adesione al progetto di russificazione. Nicola II gli affidò il compito di portare a compimento l'opera di Vsevoložskij, eliminando le ultime due roccaforti conservatrici nei teatri statali. Una di queste era in mano all'archeologo Matve Šiškov, che dirigeva gli allestimenti scenografici con il suo stuolo di allievi attardati a quello stile accademico, storico-romantico, tipico della prima metà dell'Ottocento; l'altra era in mano a Marius Petipa con i suoi balletti à *grand spectacle*, amati dai ballettomani filo-occidentali ma lontani dalla sensibilità moderna. Per riformare la scena dei Teatri Imperiali con la linfa vitale della sperimentazione dell'Opera Privata, nel 1899 Teljakovskij ingaggiò sia i pittori Korovin e Golovin come scenografi-registi di spettacoli lirici e di balletto¹⁵ sia il cantante Fëdor Šaljapin, che Mamontov aveva scoperto e formato curandone quella recitazione che lo rese famoso in Russia come "Maestro della Reincarnazione".

Per sottrarre il balletto classico dal dominio dell'anziano *maître de ballet* francese, avviandone la riforma secondo la richiesta "nazionalizzazione" dello spettacolo, Teljakovskij scelse il ballerino Aleksandr Gorskij.¹⁶ Tipico rappresentante dell'artista poliedrico, egli non si accontentò di danzare, ma studiò musica e pittura all'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo. Nel 1896 Gorskij era stato nominato assistente istruttore di Pavel Gerdt presso la Scuola Imperiale di Balletto e nel 1897 gli fu assegnata la cattedra di notazione della danza secondo il sistema del suo amico Vladimir Stepanov. Nel 1898 Teljakovskij lo invitò a Mosca per allestire al teatro Bol'šoj *La bella addormentata nel bosco* di Čajkovskij, capolavoro di Petipa scon-

¹⁴ Vladimir Teljakovskij (1860-1924) fu avviato per volontà della famiglia alla carriera militare. Si diplomò nel 1898 all'Accademia di Stato Maggiore. Discreto pianista, amante dell'arte e del teatro, egli fu chiamato a dirigere i teatri Bol'šoj e Malyj di Mosca, ai quali si aggiunsero nel 1901 i teatri Aleksandrinskij e Mariinskij di San Pietroburgo. Egli fu l'ultimo direttore dei Teatri Imperiali (1901-1917).

¹⁵ Cfr. A. GUSAROVA, *Aleksandr Golovin*, Belyi Gorod, Moskva 2003, p. 12.

¹⁶ Aleksandr Gorskij (1871-1924) fu ballerino e coreografo dei Teatri Imperiali fino al 1914. Allievo di Marius Petipa, ebbe l'incarico di rivisitare e modificare i famosi balletti classici del suo maestro. Gorskij si sforzò di superare molte delle convenzioni del balletto accademico del XIX secolo: la struttura canonica, la separazione della danza dalla pantomima curando lo sviluppo logico della trama e l'accuratezza nella ricostruzione naturalistica e storica delle ambientazioni e dei costumi grazie alla stretta e lunga collaborazione con lo scenografo-regista Kostantin Korovin.

sciuto ai moscoviti. Fu durante questo soggiorno che Gorskij ebbe modo di frequentare il Teatro d'Arte di Stanislavskij, da poco inaugurato, e di entrare in diretto contatto con Korovin e Golovin, con i quali collaborò successivamente. Gorskij prese consapevolezza del nuovo modo di concepire lo spettacolo, comprese il concetto di regia e volle provare a trasportarlo nella danza. Capì che, prima di cominciare le prove, era necessario comporre su carta il balletto utilizzando la notazione di Stepanov ma 'alla rovescia'. Nel 1899, seguendo questo nuovo metodo, Gorskij mise in scena *Clorinda, la regina dei monti* per la Scuola Imperiale di Balletto, atto di nascita della moderna concezione coreografica in Russia.¹⁷ Nel 1900 Teljakovskij nominò Gorskij *režissër* e primo ballerino del teatro Bol'šoj di Mosca, incaricandolo di ammodernare il repertorio dell'anziano *maître de ballet*. Nel 1901 Gorskij mise in scena il balletto *Don Chisciotte* di Minkus, con scene di Korovin e Golovin, mostrando come fosse riuscito a modificare con tagli e innesti (musicali e di pantomima) la composizione originaria di Petipa, che rimase indignato per quanto fatto senza il suo consenso.

Le novità, introdotte da Teljakovskij a Mosca, suscitarono la viva opposizione della corte e dei ballettomani Pietroburghesi. Essi temevano che Nicola II potesse affidare a costui anche la direzione dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo. Legati alle tradizioni sceniche romantiche e al repertorio classico, gli aristocratici contrastarono ogni tentativo di riforma del balletto classico e della scenografia, giungendo al punto di disdire gli abbonamenti. Il posto di direttore dei Teatri Imperiali Pietroburghesi rimase vacante fino al luglio 1899, finché fu nominato il principe Sergej Volkonskij,¹⁸ personalità gradita alla nobiltà, che mantenne l'incarico fino al giugno 1901. In questi due anni egli fece virare il timone a favore della cultura occidentale grazie al forte sostegno della corte Pietroburghese. Così tornarono nei Teatri Imperiali di San Pietroburgo gli attori italiani, le tragedie dei grandi classici greci e la musica da balletto dei compositori francesi. Volkonskij poteva contare anche sull'appoggio degli artisti, letterati e filosofi modernisti di tendenza occidentalista, capeggiati da Sergej Djagilev e Aleksandr Benois, ferventi adoratori di Marius Petipa e dei suoi balletti. Nel 1898 Djagilev e Benois avevano fondato la rivista «Mir Iskusstva» (Mondo dell'Arte, 1898-1904)¹⁹ che divenne il principale strumento di diffusione

¹⁷ Sul ballerino Aleksandr Gorskij e sul percorso fatto nella creazione della figura del coreografo moderno si rimanda a D. GAVRILOVICH, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici*, II edizione, Univeritalia, Roma 2014, pp. 25-46.

¹⁸ Il principe Sergej Volkonskij (1860 -1937) fu critico teatrale, giornalista, scrittore, ciambellano e consigliere di stato.

¹⁹ La rivista fu fondata grazie all'aiuto finanziario che Djagilev chiese e ottenne da Mamontov e dalla principessa Marija Teniševa nel 1898. Quando Savva Mamontov e la principessa Teniševa accettarono di finanziare il primo anno delle pubblicazioni del «Mir Iskusstva» e le mostre d'arte russa a essa abbinate, posero una clausola che fu accettata dai contraenti. La rivista doveva essere

dell'arte modernista, di protesta contro il realismo, propugnato dal critico Vladimir Stasov, e di attacco contro gli slavofilisti e, in particolare, contro i colleghi moscoviti del Circolo Mamontov.

Subito dopo il suo insediamento, Volkonskij conferì all'amico Sergej Djagilev la nomina a direttore dell'*Ežegodnik Imperatorckogo Teatra* (Annuario del Teatro Imperiale). A questa seguirono le commesse per scene e costumi degli spettacoli statali agli artisti del gruppo del Mondo dell'Arte che avevano inaugurato lo stile retrò, ispirato a Watteau e al "secolo della cipria", alla corte di Versailles o quella Pietroburghese ai tempi di Pietro I o di Caterina II.

Il precario equilibrio, che si era creato tra le istituzioni teatrali imperiali a Mosca e a San Pietroburgo, collassò quando nel 1901 Volkonskij fu licenziato in tronco, sembra, a causa della sua relazione con la ballerina Matil'da Kšesinskaja, amante dello zar Nicola II e poi del granduca Sergej Romanov e di suo cugino il granduca Andrej Romanov. Fu per questo motivo che lo zar nominò Teljakovskij direttore dei Teatri Imperiali di entrambe le capitali, acuendo il divario tra i due raggruppamenti rivali. Nel 1902 Teljakovskij nominò a sorpresa il mamontoviano Golovin alla direzione artistica dei teatri Pietroburghesi, nomina preceduta da quella di Korovin nei teatri moscoviti, e seguita dal licenziamento di Djagilev dal suo incarico.

Per gli ideologi del gruppo, Benois, Filosofov e Djagilev, l'ingresso del pittore [Golovin] sulle scene del Mariinskij appariva molto indesiderabile non solo perché egli fin da principio faceva parte del circolo di pittura moscovita che presto si scisse dal Mondo dell'Arte, ma anche 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 suprema direzione del Mariinskij.²⁰

Si scatenò il putiferio. E fu una guerra combattuta quotidianamente dalle pagine della rivista «Mondo dell'Arte» per accusare, criticare e screditare in ogni modo l'operato degli scenografi mamontoviani e di Teljakovskij che, di fatto, stava obbedendo agli ordini e portando a termine la missione affidata nel 1881 da Alessandro III a Vsevoložskij e poi a lui da Nicola II. La paziente partita per il rinnovamento dei Teatri Imperiali cioè per la russificazione delle arti teatrali, di fatto, si stava concludendo. Marius Petipa, emblema e baluardo della secolare oppressione della cultura occidentale su quella russa, era stato messo all'angolo. Nel 1903 il suo ultimo bal-

popolare a basso prezzo e doveva essere rivolta agli artigiani e a tutti coloro, che si interessavano di arti decorative. Cfr. A. GUSAROVA, *Aleksandr Golovin* cit., p. 9.

²⁰ A. BASSECHES, *Teatr i živopis' Golovina*, Iskusstvo, Moskva 1970, pp. 23-24.

letto *Volšebnoe zerkalo* (Lo specchio magico) di Arsenij Koreščenko, con scene di Golovin, cadde sotto i colpi della critica dei suoi stessi fedeli sostenitori. Aleksandr Benois sostenne che quel balletto aveva decretato la morte del *ballet-féerie*, ormai in agonia in quasi tutta Europa.²¹ Per Petipa fu un colpo duro e inaspettato. Egli diede la colpa del clamoroso fiasco a Teljakovskij e a Golovin, senza comprendere che il motivo reale dell'attacco dei suoi amici del Mondo dell'Arte contro la messinscena del suo balletto aveva uno scopo ben diverso: riappropriarsi della direzione dei Teatri Imperiali. Djagilev e Benois chiesero allo zar Nicola II di licenziare in tronco Teljakovskij e Golovin per la loro incompetenza e fu solo per la casuale presenza del Presidente della Repubblica Francese, Émile Loubet, in visita ufficiale in Russia che si ricompose la situazione compromessa. Le sue lodi per l'alto livello artistico delle produzioni dei Teatri Imperiali rassicurarono Nicola II che confermò, da quel momento in poi, la sua fiducia a Teljakovskij, a Korovin e a Golovin.²²

Ciò nonostante, la battaglia di Sergej Djaligev e Aleksandr Benois contro l'ultimo direttore dei Teatri Imperiali e gli artisti mamontoviani non si concluse nel 1903.

Il falso mito di Sergej Djagilev come creatore dei Ballets Russes

Gli avvenimenti narrati costituiscono l'antefatto necessario per contestualizzare e comprendere le motivazioni che spinsero Djagilev e Benois a cercare fama e onori all'estero. Oscurando la sperimentazione teatrale dei mamontoviani, che per un secolo non fu resa nota in Occidente, Djagilev, in modo particolare, riuscì ad appropriarsi immeritamente dei risultati da loro raggiunti creando il falso mito dell'impresario ideatore dello spettacolo della sintesi delle arti, che tuttora perdura.

Nelle loro memorie Djagilev e Benois distorsero il racconto degli avvenimenti, accaduti in patria, e grazie alla pubblicazione di articoli, interviste e memorie in lingue veicolari essi diffusero in tutto il mondo la loro versione dei fatti, ben lontana dal vero. Nel 1904 la rivista Mondo dell'Arte chiudeva i battenti. A decretarne la lenta agonia erano stati gli interessi personali dei suoi membri, i litigi e, soprattutto, l'arroganza di Djagilev. Come ricorda Benois, fin dal primo giorno apparvero seri screzi nel seno della redazione della rivista, che non tardarono ad aggravarsi con il passare del tempo. Molti membri del gruppo Pietroburghese non accettarono gli attacchi contro i colleghi moscoviti. Dmitrij Filosofov, ad esempio, difese strenuamente il pittore mamontoviano Viktor Vasnevov dalle critiche velonose di Benois.

²¹ Cfr. A. BENOIS, *Volšebnoe zerkalo*, in «Mir Iskusstva», 1, 1904, pp. 1-6.

²² A. GOLOVIN, *Vstreči i vpečatlenija. Pis'ma. Vospominanija o Golovine*, a cura di A. Movšenson e F. Syrkina, Iskusstvo, Leningrad-Moskva 1960, p. 293.

Sul decimo numero della rivista *Filosofov* scrisse un articolo intitolato *Ivanov i Vasnecov v ocenke Aleksandra Benya* (Ivanov e Vasnecov nel giudizio di Aleksandr Benois), cui seguì nel numero successivo l'articolo di Benois *Otvet g. Filosofov* (Risposta al sig.re Filosofov). «Era la prima grande disputa pubblica tra i più intimi collaboratori della rivista e i membri del gruppo; in essa si manifestava con chiarezza il fondamentale divario tra amici di un tempo e compagni d'idee». ²³ Nel 1902 Djagilev si rese conto con chiarezza che la disgregazione del gruppo era in atto e pensò che l'unico modo per arginarla fosse quello di individuare una personalità autorevole, cui rivolgersi per tenere in vita il Mondo dell'Arte e si rivolse ad Anton Čechov. Tra il dicembre 1902 e il luglio 1903 Djagilev scrisse a Čechov delle lettere ²⁴ invitandolo a collaborare alla rivista pietroburghese:

Eccellente Anton Pavlovič!

In tutti questi giorni ho rimeditato la nostra conversazione con voi e mi convinco sempre di più che il futuro destino della rivista e in generale tutta la faccenda dipendono dal rapporto che voi avete con essa. [...] Ci è assolutamente necessario un aiuto, l'aiuto di un uomo che sia al di fuori della nostra cerchia e che nello stesso tempo ci sia vicino e riscuota il nostro apprezzamento: quest'uomo siete voi. Convenite che attualmente in Russia qualsiasi avvenimento veramente letterario non può aver luogo senza di voi. Ma io dirò di più: ci è necessaria non solo la vostra partecipazione, ma anche il vostro interesse per questa impresa, senza il quale sareste forse un collaboratore, ma non una guida. ²⁵

Anton Čechov rifiutò l'incarico, adducendo come motivazione l'incompatibilità con il filosofo Dmitrij Merežkovskij, a capo della sezione letteraria della rivista. In realtà, lo scrittore non intendeva ritrovarsi invischiato nel ginepraio di polemiche che avrebbero sollevato i suoi colleghi letterati pietroburghesi, da sempre a lui ostili. ²⁶ In ogni caso il tentativo disperato di Djagilev di evitare lo scioglimento del Mondo dell'Arte era motivato dalla sola preoccupazione di perder l'ultimo centro di potere ancora nelle sue mani a San Pietroburgo. Naturalmente, tutto ciò era ben

²³ G. STERNIN, *Russkaja chudožestvennaja kul'tura vtoroj poloviny XIX načala XX veka*, Sovieskij chudožnik, Moskva 1984, p. 183.

²⁴ Le lettere di Djagilev a Čechov, inedite, furono pubblicate per intero e tradotte in italiano in V.D. MARCADÈ, *Sergej Pavlovič Djagilev (1872-1929) ispiratore e fondatore di «Mir Iskusstva»*, in AA.VV., *Mir Iskusstva: la cultura figurativa, letteraria e musicale nel Simbolismo russo*, Edizioni E/O, Roma 1984, pp. 74 e 76-78.

²⁵ La lettera, datata 3 luglio 1903, è stata tradotta in ivi, p. 76.

²⁶ Le complesse vicende tra Čechov e l'ambiente letterario e teatrale pietroburghese sono state ricostruite in D. GAVRILOVICH, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna «senza compromesso». La vita e l'opera della "Giovanna d'Arco" della scena russa dal 1889 al 1906*, Universitalia, Roma 2011, pp. 155-159.

chiaro sia ai membri del gruppo pietroburghese sia agli artisti moscoviti, che condividevano il settore ancora vivo delle esposizioni periodiche, abbinate alla rivista. La situazione degenerò a una riunione generale tenutasi il 15 febbraio 1903:

[...] i partecipanti alle mostre periodiche del «Mir Iskusstva», con a capo il gruppo dei «36» pittori moscoviti, attaccarono la gestione individuale delle mostre, cioè attaccarono Djagilev. Con la loro posizione finirono le mostre collettive del «Mir Iskusstva». La stessa rivista richiedeva la decisione di misure straordinarie.²⁷

Gli artisti pietroburghesi si erano inaspriti a tal punto nei confronti di Djagilev che, pur di non sottomettersi alla sua volontà e di sentirsi liberi dalla sua ingerenza, decisero di stringere un accordo con gli artisti moscoviti. Essi sciolsero i rispettivi raggruppamenti per costituire un organismo più ampio, denominato *Sojuz Russkich Chudožnikov* (Associazione degli Artisti Russi), che esordì all'estero nell'esposizione organizzata a Düsseldorf nel 1904, accolto con favore dal pubblico e dalla critica tedesca. Sergej Djagilev si trovò, così, isolato e alla deriva:

In 1903, with the end of magazine and the "World of Art" exhibitions, and excluded from any activity in the theatre, Djagilev found himself at a loss, for, unlike his friends, he felt no creative call. What could he do to establish himself with the public, and in his own estimation? In a typically realistic fashion he analysed his gifts and decided that he would devote himself to furthering knowledge of Russian art.²⁸

La fine di ogni attività promossa dal Mondo dell'Arte fu per Djagilev, più che per gli altri membri del gruppo, un duro colpo da assorbire. Djagilev era un'esteta, un uomo di profonda cultura e un appassionato studioso della storia dell'arte del XVIII secolo, ma non fu mai un artista, né un regista, né un compositore, né un coreografo. Per questo motivo il suo obiettivo primario divenne quello di riacquistare la visibilità perduta, mostrando di possedere notevoli doti imprenditoriali nel campo dell'arte e dello spettacolo, ma per farlo aveva bisogno di un gruppo di persone da dirigere. Il Mondo dell'Arte, anche se ufficialmente non esisteva più, doveva in qualche modo rinascere dalle ceneri, perché Djagilev potesse riacquistare prestigio e fama.

Verso la fine del 1904 egli propose al Gran Duca Nikolaj Romanov, cugino dello Zar Nicola II, di allestire a San Pietroburgo una mostra di ritratti storici al Palazzo Tauride, ottenendo l'appoggio finanziario e il sostegno dell'imperatore. Il 6 marzo 1905 l'esposizione fu inaugurata riportando un grandissimo successo. Il gruppo del

²⁷ V.D. MARCADÈ, *Sergej Pavlovič Djagilev (1872-1929) ispiratore e fondatore di «Mir Iskusstva»*, in AA.VV., *Mir Iskusstva: la cultura figurativa, letteraria e musicale nel Simbolismo russo* cit., p. 76.

²⁸ C. GRAY, *The Russian experiment in Art, 1863-1922*, Thames & Hudson, London 1962, p. 54.

Mondo dell'Arte non si era ricostituito, ma gli amici pittori, Léon Bakst in modo particolare, avevano aiutato Djagilev a risorgere e a riacquistare credibilità agli occhi della famiglia e della corte zarista. Nel novembre del 1905 egli presentò una relazione scritta al Ministro dell'Istruzione Pubblica, in cui proponeva di riorganizzare l'istituzione artistica, creando uno speciale ministero che doveva sovrintendere alle attività espositive e formative per la valorizzazione del patrimonio storico e per lo sviluppo dell'arte e dello spettacolo contemporaneo. Naturalmente, egli propose se stesso come persona altamente competente per l'incarico della gestione dei contatti con le istituzioni occidentali.²⁹

Era del tutto evidente che Djagilev, presentando i suoi progetti, assegnava nella loro realizzazione una parte centrale a sé e ai suoi amici del «Mondo dell'Arte», e questi progetti, senza dubbio, non furono ideati dal solo Djagilev, in quanto esprimevano il preciso punto di vista di tutto il «Mondo dell'Arte» in quel momento. [...] Nel corso di molti anni, dopo la prima rivoluzione russa, le azioni e le dichiarazioni di Benois e degli altri *miriskussniki* furono permeate dalla lotta per la creazione dell'«Accademia ideale» e del «Ministero delle arti».³⁰

Il progetto non andò in porto e con esso naufragarono le speranze di Djagilev e di Benois di ottenere un ruolo dominante nella vita culturale in Russia. Fu per questo motivo che, privato di ogni possibilità di avere un suo centro di potere in patria, Djagilev pensò di costruirsi fama, successo e potere all'estero. Egli poteva contare sull'appoggio incondizionato del Gran Duca Nikolaj Romanov e, suo tramite, su quello della famiglia imperiale. Si profilò così l'idea di organizzare un'esposizione dell'arte russa a Parigi. Il suo amico Benois era entrato a far parte dell'Associazione degli Artisti Russi e poteva far da intermediario accordandosi con il gruppo dei pittori, che avrebbero dovuto fornire le loro opere. Il sogno di ottenere un riconoscimento a livello internazionale a Parigi, dopo il fallito tentativo della partecipazione all'Esposizione Universale del 1900, era accarezzato da tutti gli artisti russi e nessuno avrebbe rifiutato di partecipare a una simile impresa. Inoltre, l'accresciuto interesse dei francesi per tutto ciò che accadeva in Russia dopo la fallita rivoluzione del 1905, spianò la strada a questa e alle successive iniziative di Djagilev e Benois. Le autorità francesi approvarono il progetto della mostra sull'arte russa, patrocinata dalla famiglia imperiale, e fornirono per l'allestimento ben venti sale del Grand Palais a Parigi. A chiusura della mostra fu organizzata una serata musicale in onore dei pittori francesi, nella quale furono presentati brani di musica russa contemporanea

²⁹ La relazione di Djagilev è stata pubblicata quasi per intero in N. LAPŠINA, *Mir Iskusstva*, Iskusstvo, Moskva 1977, pp. 177-178.

³⁰ Ivi, p. 178.

per saggiare i gusti del pubblico. L’esperimento andò a buon fine e così l’anno successivo debuttarono a Parigi *Istoričeskie Russkie Koncerty* (I Concerti Storici Russi), diretti da Rimskij-Korsakov, Glazunov, Nikisch e Rachmaninov. Djagilev prese contatti, strinse alleanze e compromessi, chiese finanziamenti a privati e allo Stato, sovrintese ai vari progetti ma, sempre, assicurandosi un’ottima copertura politica ed economica grazie al patrocinio della famiglia imperiale e alla protezione di potenti esponenti della società. A Parigi portò il prodotto più alto della sperimentazione mamontoviana cioè lo “spettacolo della sintesi delle arti” che trionfò grazie alla presenza fondamentale dei registi-scenografi, dei cantanti e dei compositori formatisi all’Opera Privata di Mamontov. La messinscena parigina dell’opera *Boris Godunov* di Musorgskij nel 1908, ad esempio, consacrò all’estero la fama del mamontoviano Fedor Šaliapin nei panni del protagonista. L’anno successivo debuttarono gli artisti del balletto classico dei Teatri Imperiali, raccolti nella compagnia denominata Ballets Russes, di cui Djagilev si vantò di essere da subito l’impresario, ma gli elementi di quella *troupe* provenivano tutti dalla compagnia imperiale di San Pietroburgo e di Mosca, dove avevano già attuato la riforma sotto la guida di Gorskij e di Michail Fokin, che dalla fine dell’Ottocento stavano sperimentando nuove forme espressive nel balletto classico. L’acclamata sintesi delle arti negli spettacoli d’opera e di ballo, prima di approdare sulle scene parigine ed essere attribuita come ideazione a Djagilev, era stata per decenni sperimentata e realizzata da Mamontov e dagli artisti negli spettacoli dell’Opera Privata e poi in quelli dei Teatri Imperiali da quelle stesse persone che furono invitate, per ordine governativo, a partecipare a *Les Saisons Russes*.

Sergej Djagilev divenne per la comunità internazionale un mito. Egli è stato e, tuttora, è considerato come l’affascinante impresario dalla doppia personalità, che mise insieme grazie al suo genio e alle sue doti imprenditoriali le migliori menti e i migliori talenti al fine di realizzare lo spettacolo della sintesi delle arti. Nel 2010, in occasione del centenario della nascita dei Ballets Russes, Peter Rand scrisse riferendosi a Djagilev e solo a lui:

He used the rhythms of Russian music, classical ballet performance with new choreography, and vibrant design to awaken archetypal drives, long repressed, that ranged from eros to thanatos. He did so with spectacles that demanded absolute perfection and integrity in every aspect of the various disciplines employed.³¹

In realtà, Djagilev era interessato al raggiungimento del suo successo personale che tanto aveva bramato in patria senza riuscire a ottenerlo. Pur di conseguirlo, egli si servì in modo diplomatico o spregiudicato di tutti coloro di cui aveva bisogno e gli artisti della compagnia dei Ballets Russes gli fornirono idee, competenze tecniche e

³¹ P. RAND, *Introduction*, in *The Ballets Russes and the Art of design*, a cura di A. Purvis, P. Rand e A. Winestein, Monacelli Press, New York 2009.

artistiche, che Djagilev non aveva, in cambio di quella vetrina internazionale che egli fu capace di procurare loro grazie ai suoi agganci amicali e politici.

L'Occidente ignorava completamente quel che in Russia era avvenuto in ambito teatrale e artistico tra la fine del XIX secolo al primo decennio del XX secolo e, naturalmente, in tutti i loro scritti, dagli articoli alle memorie, e nelle interviste rilasciate a quotidiani e riviste straniere Djagilev e Benois si guardarono bene dal parlarne. Al contrario, nelle loro dichiarazioni e nei loro ricordi gli avvenimenti occorsi in patria furono travisati e manipolati a loro piacimento. Solo la comparazione incrociata dei documenti d'archivio permette di ricreare gli accadimenti, mettendo in luce il vero.

Ancora oggi, la memoria di Vladimir Teljakovskij è infangata dalle false accuse di Djagilev.

Teljakovskij eseguì gli ordini ricevuti dallo zar Nicola II portando a compimento quel progetto di riappropriazione della propria identità nazionale e culturale, promosso da Alessandro III. Senza la volontà politica di due imperatori russi, senza il lavoro dei due direttori dei Teatri Imperiali e senza il contributo di Savva Mamontov e degli artisti del suo circolo artistico, non solo Sergej Djagilev non avrebbe avuto alcuna possibilità di ottenere fama e gloria all'estero, ma non ci sarebbe stato nemmeno quel Rinascimento russo, fiorito tra la fine del XIX e il primo decennio del XX secolo, che fu alla base della storia della danza, del teatro e del moderno spazio scenico del Novecento.