

L'eredità teatrale e artistica di Savva Mamontov: un ponte tra Oriente e Occidente

Donatella Gavrilovich

Durante l'Ottocento era dilagata in Russia una greve interpretazione del materialismo positivista occidentale, che soffocava ogni afflato spirituale. Lo scetticismo materialistico e nichilista, che aveva caratterizzato gli anni Sessanta, cominciò ad incrinarsi verso la fine del XIX secolo sull'onda del "risveglio delle tradizioni letterarie russe (Puškin, Gogol', Tjutčev, Dostoevskij)" (Tschizewskij 1965: 315). In una situazione politica e culturale estremamente complessa nuove forze si affacciarono in campo filosofico, letterario e artistico, lottando contro la tendenza utilitaristica. Tale reazione non fu estranea alla nascita del cosiddetto 'neo-romanticismo', all'accentuazione del significato dell'arte in quanto tale, l'arte per l'arte' (cfr. Lo Gatto 1979: 493-498). La ricerca di principi estetici e spirituali, in alcuni casi, portò gli studi letterari e filologici a recuperare e rivalutare il patrimonio culturale vetero-russo. In questa tendenza generale di sviluppo dell'estetica si inserì la sperimentazione di un gruppo di artisti, musicisti, letterati, attori, cantanti, che il mecenate Savva Mamontov¹ seppe adunare presso di sé durante gli anni Settanta, creando il noto 'Circolo Mamontov'. Nella sua casa moscovita di via Sadovaja Spasskaja (Cfr. Kiseleva 1986), Mamontov avviò un ciclo di conferenze sulla letteratura russa antica, incentrate sulla lettura del poema epico *Slovo o polku Igoreve (Il canto della schiera di Igor')* (cfr. Picchio

¹ Savva Mamontov (Yalotorovsk 1841-Mosca 1918) fu il primo regista russo, maestro del nipote Konstantin Stanislavskij, nonché mecenate, cantante, scrittore e scultore dilettante. Promotore dell'industrializzazione del proprio paese, fu il maggiore azionista della compagnia a partecipazione statale della linea ferrata transiberiana. Giunse a Mosca nel 1848, dove si trasferì con la sua famiglia di commercianti dalla Siberia. Nel 1859 si iscrisse alla Facoltà di Giurisprudenza e dal 1862 cominciò a viaggiare per affari in Medio Oriente e per studiare canto in Europa. Nel 1873 fondò il Circolo artistico che ebbe sede presso la sua casa di Mosca e la tenuta di Abramcevo, dove s'incontrarono i maggiori esponenti delle arti figurative, della musica e del canto dando vita dal 1878 alle prime rappresentazioni domestiche sperimentali. Nel 1885 fondò l'Opera Privata Mamontov. Rischiosi investimenti lo condussero al crollo finanziario. La sua presenza nella vita teatrale e artistica russa fu richiesta da Stanislavskij costantemente e in modo particolare tra il 1904 e il 1908, nel periodo di sperimentazione simbolista. Nel 1907 Albert Carré, direttore dell'Opéra Comique di Parigi chiese il suo aiuto per mettere in scena l'opera *Sneguročka (Fanciulla di neve)* di Rimskij-Korsakov (cfr. Kopšcer 1975; Arezon 1995; Bachrevskij 2000).

1968: 82-91) e dirette dal filologo Mstislav Prachov. L'entusiasta divulgazione di questo primo monumento epico della letteratura russa spronò molti letterati, artisti e compositori a volgere lo sguardo verso il mondo fantastico delle saghe e dei miti patri (cfr. Kogan 1970: 81). Ricercando in essi le proprie radici storiche e culturali, si giunse a recuperare l'antica tradizione letteraria orale che a differenza di quella scritta, generalmente ecclesiastica, rappresentava la più viva espressione dell'animo russo. Il contenuto sociale, che aveva caratterizzato i dipinti realisti dei *Peredvižniki* (Ambulanti) mamontoviani, fu gradualmente sostituito da temi tratti dall'epopea popolare, dalle fiabe russe, dalle credenze religiose pagane. Nacque la pittura di paesaggio lirico ed eroico (Bespalova 1950: 48-49; Nekljudovaja 1980: 73-82, 125-130) che aprì la strada all'arte non-figurativa. Il soggetto di quadri, sculture, oggetti d'arte applicata, elementi architettonici decorativi, ma anche di composizioni di musica lirica, sinfonica e di balletto, così come di drammi e di poesie si volse alla rappresentazione di un mondo passato, mitologico, e i nuovi eroi furono personaggi fantastici come i *Bogatyri*, i *Lešij* e i *Vodjanoj* (cfr. Nekljudovaja 1980: 118-121). Fuggendo dalla concezione materialista, essi approdarono gradualmente nella loro sperimentazione artistica a una dimensione alta, che all'arte nel suo complesso apparteneva e che, propria dell'animo russo, doveva essere riconquistata: la dimensione del sacro.

Caso volle che gli artisti mamontoviani la riscoprissero proprio nel fare teatro attraverso il riso dissacratore, la parodia e il gioco carnevalesco. Vi approdarono per divertimento, quasi inconsapevolmente, e il teatro divenne il luogo della comunione dei loro intenti, il luogo dove esprimere in piena libertà tutta la ricchezza e la profondità del proprio animo e del proprio pensiero. Essi scoprirono come nel 'gioco carnevalesco' della messinscena teatrale i modelli abituali di comportamento sociale fossero destinati a cadere, lasciando libero spazio espressivo alla fantasia (cfr. Kogan 1970: 82-84). Non c'erano ruoli fissi perché tutti dovevano collaborare, aiutandosi vicendevolmente. Anche gli spettatori prendevano parte alle prove, realizzavano l'allestimento e i costumi partecipando alla creazione dello spettacolo insieme agli attori, ai cantanti, ai compositori, ai pittori. Le fasi di costruzione della messinscena coinvolgevano in tal modo tutti i membri del circolo, tanto da essere considerate più importanti della stessa rappresentazione finale. Nel 1883 da Albano, in Italia, il pittore Vasilij Polenov² scrisse alla sorella Elena: "Come sarebbe interessante trovarmi adesso con voi

² Vasilij Dmitrievič Polenov (1844-1927) fu uno dei pittori che fondarono nel 1870 il movimento realista degli *Ambulanti*. Dal 1863 al 1871 studiò all'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo. Negli anni Settanta entrò a far parte del Circolo Mamontov e partecipò alla creazione dei primi spettacoli domestici a Mosca e ad Abramcevo. Dal 1882 al 1895 fu insegnante alla Scuola di pittura, scultura ed architettura di Mosca. Dal 1910 al 1918 fu impegnato nell'organizzazione di un teatro per il popolo da allestire in campagna e nelle fabbriche e di un teatro scolastico. Intensa fu anche la sua attività di pedagogo.

e prendere parte ai preparativi per lo spettacolo di Savva³, che di solito sono più interessanti e divertenti dello spettacolo stesso” (cfr. Polenov 1948: 193).

Questa dimensione familiare dell'attività creativa del futuro circolo mamontoviano aveva avuto origine a Roma, quando nel 1872 si formò presso l'appartamento romano dei Mamontov il primo nucleo di giovani artisti e studiosi quali, ad esempio, i pittori Polenov e Il'ja Repin⁴, lo scultore Mark Antokol'skij⁵ e lo storico dell'arte Adrian Prachov⁶. I Mamontov si erano trasferiti a Roma a causa della salute cagionevole di uno dei loro figli, ma Savva Ivanovič era costretto a viaggiare continuamente tra l'Italia e la Russia per i suoi affari. Fu così che la moglie di costui, Elizaveta Grigor'evna⁷, divenne il punto di riferimento di quei giovani artisti e letterati russi di passaggio o in soggiorno di studio a Roma; purtroppo, però, il ruolo da lei svolto è rimasto fino ad oggi in ombra e la sua persona è stata fagocitata dalla fama di mecenate⁸ del marito.

Ella li aveva accolti presso di sé affettuosamente, dando loro la possibilità di discutere delle proprie idee e dei risultati raggiunti e di riflettere sull'esperienza fatta mettendo a confronto la cultura russa con quella europea. L'atmosfera serena e familiare, che Elizaveta Grigor'evna era riuscita a creare in terra straniera, suggerì loro spontaneamente l'appellativo di 'nostra mamma' e di 'famiglia' (*sem'ja*) artistica per la loro comitiva (cfr. Kogan 1970: 6-26). Fu ella

³ Nel gennaio 1893 nella casa moscovita dei Mamontov in via Sadovaja Spasskaja fu rappresentata la fiaba-dramma *Rosa scarlatta*, scritta da Savva Mamontov con scene di Polenov, che vi recitò nel ruolo del protagonista, Ben Said. A dicembre dello stesso anno l'autore pensò di trasformarla in opera lirica in collaborazione con il musicista Nikolaj Krotkov. Polenov era in Italia, ma seguiva con interesse quanto stava accadendo in patria.

⁴ Il'ja Efimovič Repin (1844-1930) fu il massimo interprete del Realismo pittorico. Nel 1878 aderì al movimento degli Ambulanti. Ricchissima fu la sua produzione: dal ritratto alla grafica, alla pittura di paesaggio. Dopo il 1890, la sua vena artistica subì una profonda crisi. Si dedicò all'insegnamento dal 1894 al 1907.

⁵ Mark Matveevič Antokol'skij (1843-1902) fu scultore e ceramista del movimento degli Ambulanti. Noti sono i suoi saggi sull'arte pubblicati in riviste e giornali dell'epoca.

⁶ Adrian Viktorovič Prachov (1846-1916) fu storico dell'arte, archeologo, redattore della rivista *Pčela* (L'ape), autore di articoli di critica letteraria con lo pseudonimo di *Profan* (Profano). Partecipò agli spettacoli mamontoviani come pittore dilettante.

⁷ Elizaveta Grigor'evna Mamontova (nata Šapožnikova, 1847-1908) fu il fulcro spirituale della comunità artistica. Partecipò agli spettacoli domestici come attrice e costumista. Si deve a lei l'organizzazione del laboratorio d'intaglio su legno ad Abramcevo, così come l'idea di raccogliere oggetti di artigianato e di arte popolare russa.

⁸ Nel suo saggio pionieristico sull'arte russa Camilla Gray diffuse in Occidente la prima ampia, anche se generica, analisi del lavoro di sperimentazione svolto da questo gruppo d'artisti. Ella definì Savva Mamontov come mecenate delle arti, accennando alle sue doti ma senza approfondire lo studio sull'attività artistica da lui realmente svolta in campo teatrale, drammaturgico e musicale. Per lungo tempo in Occidente Mamontov è stato considerato così solo un valente promotore delle arti e impresario teatrale (cfr. Gray 1962).

per prima a intuire che da quelle conversazioni potesse venir fuori qualcosa di alto: “Il tempo del generale entusiasmo è trascorso – scrisse da Roma al marito – e giunge l’ora di un serio confronto critico dell’uno con l’altro”⁹. I giovani artisti erano rimasti affascinati dalle novità dell’arte francese e, in modo particolare, dai raggiungimenti dei pittori impressionisti, che però criticavano per la mancanza di contenuto nelle loro opere. Sull’onda della filosofia positivista, delle nuove conquiste nel campo dell’ottica (Michel Eugène Chevreul e James Clerk Maxwell) e della nascita della fotografia, i pittori francesi cercavano di dimostrare come anche l’arte potesse essere considerata una disciplina scientifica, volta allo studio della percezione visiva. Essi proclamavano l’indipendenza della pittura dall’eterna sudditanza all’abituale soggetto tematico (religioso, storico, mitologico ecc.) e la piena autonomia di ricerca svincolata dal giogo della committenza. Tali principi, così come le innovazioni della tecnica impressionista, furono accolti con entusiasmo dagli artisti russi, che però presero le distanze rispetto alla decisione di spogliare le opere da ogni contenuto spirituale e sociale (cfr. Sternin 1984: 84-117). Costoro sentivano, al contrario, l’impellente necessità di esprimere in modo originale e moderno proprio quella carica spirituale che caratterizzava l’identità patria, per secoli soffocata e negata dal colonialismo culturale occidentale ma ancora viva e presente nel popolo russo, depositario di credenze e miti pagani dell’antica *Rus*. Profondamente religiosa e colta, appassionata di teatro e di musica, Elizaveta Grigor’evna seppe indirizzare queste riflessioni nel solco dell’umanitarismo filosofico di Tolstoj e Dostoevskij e nell’alveo dello ‘slavofilismo’.

I coniugi Mamontov ne erano convinti sostenitori, tanto da scegliere e acquistare nel 1870 tra tanti poderi possibili nei dintorni di Mosca proprio la tenuta (*usad’ba*)¹⁰ di Abramcevo, appartenuta allo scrittore Sergej Aksakov e ai suoi figli Ivan, Konstantin e Sof’ja (Sternin 1984: 184-208). Nella dacia dimorarono personaggi illustri come Nikolaj Gogol’, che vi compose una parte del suo romanzo *Anime morte* (Aksakov 1960: 269), o Michail Ščepkin, attore del Piccolo (Malyj teatr) di Mosca che accese la passione per il teatro nel vecchio padrone di casa. Durante gli anni Sessanta del XIX secolo Konstantin Aksakov, tra i più tenaci propugnatori dello slavofilismo, si era adoperato per mantenere viva la fama di Abramcevo come luogo prescelto da questo movimento culturale, che lottava per tutelare i valori sociali, politici e culturali dell’antica Russia e il patrimonio spirituale del suo popolo contro la mercificazione, il meccanicismo e l’individualismo della cultura dell’Europa occidentale.

⁹ Il passo è stato tratto da una lettera scritta a Savva Mamontov (cfr. Kogan 1970: 6).

¹⁰ Il termine *usad’ba*, che in italiano può essere tradotto con ‘tenuta’, ‘podere’ o ‘casa rurale con annessi’, fu in uso in Russia fino alla fine del XIX secolo. Il termine, legato alla vecchia aristocrazia terriera, cadde in disuso con l’avanzata sociale e politica della borghesia industriale. Lo studioso sovietico Sternin (cfr. Sternin 1984: 184-208) ha analizzato tale trasformazione nella società russa prendendo come esempio proprio il passaggio della proprietà di Abramcevo dagli Aksakov ai Mamontov.

L'acquisto della tenuta aksakoviana, dunque, non fu casuale. Nel suo diario Savva Mamontov annotò il ricordo di quella prima visita ad Abramcevo nel 1870, quando insieme con sua moglie s'incontrò con Sof'ja Aksakova che aveva messo in vendita il podere paterno (Mamontov s.d.: 14):

Il nostro arrivo suscitò un'insolita agitazione. L'entrata principale con la tettoia, esattamente come le mille degli altri proprietari terrieri di quel tempo, spalancò dinanzi a noi i suoi enormi battenti. La casa di legno, con la facciata dagli assi lignei verniciati, era una costruzione lunghissima e antica. Eravamo arrivati. [...] Nell'*usad'ba* troviamo il vecchio servo degli Aksakov, Maksim, che ci attendeva per mostrarci tutte le meraviglie di Abramcevo [...] Per la casa vi erano alcune cose sparse degli Aksakov, la vecchia mobilia e lo spirito del vecchio Aksakov, i racconti del servo. Tutto ne accresceva il fascino e la domanda d'acquisto sembrava già scontata.

L'interesse di Mamontov per l'antico podere era dunque legato alla sua storia, tanto da promettere a Sof'ja Aksakova di non modificare l'interno della casa per il profondo rispetto nei confronti degli antichi proprietari e per il significato culturale e ideologico che aveva assunto quel luogo.

Nella dacia di Abramcevo Mamontov accolse in primavera e in estate la sua cerchia d'amici e parenti che vi dimorarono in compagnia delle loro famiglie¹¹. Il primo apprezzamento venne da Repin che nel 1877 aveva scritto all'amico Adrian Prachov: "Credo che Abramcevo sia la migliore dača del mondo; è semplicemente ideale" (Prachov 1958: 41). Ma fu il pittore Michail Vrubel'¹², introdotto nel 1899 da Prachov nel circolo mamontoviano, che seppe cogliere ed esprimere il senso di quell'incredibile esperienza di vita artistica comune, fondata sul principio della fratellanza, della fede e della condivisione di intenti: "Ora sono di nuovo ad Abramcevo e di nuovo mi pervade, no, non mi pervade, ma sento in me quell'intima nota nazionale che mi piacerebbe tanto fissare sulla tela e nella decorazione. È la musica di tutto l'uomo non smembrato dalle astrazioni dell'ordinato, diversificato e pallido Occidente"¹³. In questa dichiarazione Vrubel' si faceva portavoce di un'esigenza e di sentimento comune: da un lato, la necessità interiore che spingeva tutti loro a ricercare nuovi mezzi artistici

¹¹ Sulla tenuta e sulla comunità mamontoviana di Abramcevo e sull'attività artistica si veda: Polenova 1922; Smirnov 1929; Mamontov 1950; Pachomov 1969; Kogan 1970; Paston, Rybakov 1979; Masalina 1978; Beloglazova 1981; Sternin 1984; Gavrilovich 1988: 59-64, 2011: 30-40; Arezon 1989; Paston 2003.

¹² Michail Aleksandrovič Vrubel' (1856-1910) fu pittore e scenografo. Dal 1880 al 1884 seguì contemporaneamente i corsi di legge all'Università e quelli di pittura all'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo. Il suo interesse per l'arte bizantina e la fervida immaginazione lo portarono fuori dal realismo populista verso uno stile modernista. L'originalità della sua ricerca in campo formale e cromatico aprì la via all'arte non-figurativa. Nel 1889 si trasferì a Mosca e lavorò per il Circolo Mamontov come pittore, scenografo e ceramista.

¹³ Il passo è tratto da una lettera scritta dal pittore da Abramcevo alla sorella nel 1892 (cit. in Kogan 1980: 117).

espressivi per rendere in modo originale la propria identità culturale. Dall'altro, si esplicitava l'aspirazione alla riconquista di un rapporto armonico con la natura e con il cosmo intero, alla ricomposizione di un equilibrio infranto a causa di quella sterile razionalità utilizzata come metro assoluto per giustificare, spiegare, scandire e ordinare ogni pensiero, atto e gesto dell'individuo nella società occidentale. Più che un atteggiamento ostile si coglie in quest'affermazione di Vrubel l'entusiasmo di una scelta già fatta, che invertiva la rotta intrapresa due secoli prima da Pietro il Grande. Grande era l'attrazione per quanto proveniva dalla cultura, dalla filosofia e dall'arte orientali.

Fin dai primi anni Settanta del XIX secolo Savva Mamontov aveva incitato e sostenuto ogni tentativo volto al recupero e alla rivalutazione dell'eredità culturale vetero-russo. I letterati, gli artisti e i compositori del suo circolo cominciarono a interessarsi con grande entusiasmo alle fiabe russe, agli antichi canti epici orali e ai loro eroi, i *bogatyri* Il'ja Muromeč, Dobrynja Nikitič, Aleša Popovič, così fortemente impressi nell'immaginario collettivo. Le antiche divinità primitive dei boschi e delle acque, gli idoli pagani e gli spiriti e, in particolare, il culto pagano della 'Madre Umida Terra' (*Mat'-Syra-Zemlja*)¹⁴, che ancora nel XIX secolo alimentavano nel popolo russo la cosiddetta *Dvoeverie* 'Doppia fede', furono presi a soggetto dalle opere letterarie, liriche, drammatiche, artistiche e d'arte applicata. E fu Mamontov a spronare i suoi amici ad abbandonare i soggetti consueti per rappresentare un mondo mitologico e fantastico, abitato da eroi epici e fiabeschi e dai personaggi biblici del paradiso slavo¹⁵, che infiammarono gli animi anche degli occidentalisti pioburghesi. Fu sempre lui a commissionare su questi temi al pittore Viktor Vasnevov¹⁶ una serie di dipinti, realizzati su tele di grande formato tra il 1879 e il 1881. La tecnica pittorica modernista utilizzata da Vasnevov, caratterizzata da ampie stesure di colore, produsse un effetto monumentale delle figure e una tale immensità dello spazio da suscitare una forte emozione tra i giovani artisti e la reazione indignata della stampa e degli accademici (cfr. Nekljudovaja 1980:117-121. Di queste opere assai curioso è il soggetto del quadro *Boj skifos so slavjami* (*La battaglia degli sciti contro gli slavi*, 1881), che rappresenta l'immagine eroica e teatrale dello scontro, in realtà mai avvenuto, tra questi due popoli.

Per quale motivo Mamontov aveva commissionato questo quadro? Come mai proprio egli, esponente della patriottica classe mercantile in ascesa, si era interessato alla storia e all'arte di questo popolo? Quale collegamento aveva individuato tra gli sciti e il mondo degli antichi slavi? Perché se ne suscitava

¹⁴ Si veda, in merito, la trattazione di Pieralli (2005: 297–308).

¹⁵ Savva Mamontov commissionò ai membri della comunità di Abramcevo molte opere di tematiche diverse. In questo articolo si focalizza l'attenzione in modo particolare sui dipinti di carattere slavofilo e con soggetto slavo.

¹⁶ Viktor Michajlovič Vasnevov (1848-1926) fu pittore di genere del movimento degli *Ambulanti*. Entrato nel 1878 nel Circolo Mamontov, creò un nuovo filone pittorico che lo rese celebre, imperniato su temi mitologici, fiabeschi, religiosi e storici. Fu anche scenografo e architetto. Le sue ricerche espressive lo portarono a inventare lo stile modernista russo.

il ricordo? E come mai, addirittura, proponeva l'incontro impossibile di queste due culture all'attenzione dei suoi contemporanei? Se consideriamo quanto importante sia stata l'arte scita per lo sviluppo della successiva Avanguardia Russa, riteniamo che sia necessario ricercare una spiegazione e dare una risposta plausibile.

Le motivazioni sono da rintracciarsi in un ambito solo apparentemente lontano da quello musicale, artistico e letterario del circolo mamontoviano: l'archeologia. Tra il 1863 e il 1869 Vasilij Radlov¹⁷ aveva condotto una grande campagna di scavo nelle valli dell'Altai in Siberia portando alla luce 150 *kurgan* (tumuli) sciti, nei quali furono trovati un gran numero di sculture e altri reperti in ceramica, legno e oro¹⁸. I risultati della spedizione furono ampiamente diffusi da Radlov, che spiegò i miti e la visione del mondo degli sciti, dedicando una monografia allo sciamanesimo da loro praticato e ancora vivo in quelle regioni con una serie di saggi pubblicati tra il 1882 e il 1896: *Mifologija i mirosozercanie žitelej Altaja* (Mitologia e concezioni del mondo degli abitanti dell'Altaj), *Aus Sibirien* (Dalla Siberia), *Das Schamanentum und seine Kultus* (Lo sciamanesimo e il suo culto), *Sibirskie drevnosti*, (Antichità siberiane), *Altas der Altertumer der Mongolei* (Atlante delle antichità della Mongolia)¹⁹. L'interesse suscitato da queste pubblicazioni presso gli intellettuali russi fu enorme. Nel 1899 inoltre vide la luce il primo tomo di *Russkie drevnosti* (Antichità russe) (cfr. Kondakov Tolstoj 1889-1899), che raccoglieva in un unico studio tutti i reperti sciti fino ad allora rinvenuti. Gli autori del volume avevano ipotizzato un legame di stretta parentela tra le antiche genti delle steppe russe e l'Europa. Tutto ciò contribuì a rinfocolare il sentimento patrio, che fin dalla prima metà del XIX secolo il movimento slavofilo aveva sostenuto contro gli usi, i costumi e la cultura occidentale. La civiltà scita, allora, assurse ad archetipo dell'identità nazionale russa e la riscoperta della sua produzione artistica, priva di opere monumentali, fu collegata a quella popolare della Russia slava (cfr. Talbot Rice 1958: 176).

Gli Sciti erano una popolazione seminomade di origine siberiana, che nel X secolo a.C. si era insediata tra i fiumi Don e Danubio. Nel corso del VI secolo a.C. essi estesero il proprio dominio fino ai Balcani e all'Italia Settentrionale, giungendo naturalmente a minacciare celti e greci. Lo scontro realmente accaduto tra la civiltà scita e quella greca, fondate l'una sul matriarcato e l'altra sul patriarcato, fu subito trasposto dagli elleni nella dimensione mitologica della lotta di Teseo e degli ateniesi contro le Amazzoni²⁰, che Fidia tradusse plasticamente

¹⁷ Vasilij Radlov (1837-1918) fu uno dei maestri dell'orientalismo russo, archeologo, etnografo e pioniere degli studi storici sulle lingue turche. Nel 1894 fu nominato direttore del Museo antropologico e etnografico di San Pietroburgo.

¹⁸ Kirjušin, Stepanova, Tiškin 2003: 9.

¹⁹ Cfr. Radlov 1882-1883; 1885; 1884-88, 1894-1896 e 1892.

²⁰ Gli antichi greci hanno sempre trasfigurato nel mito e nelle leggende eventi realmente accaduti. Conferma di ciò è pervenuta grazie alla scoperta di Micene e Troia da parte di Schlimann, che nella seconda metà del XIX secolo diede corpo ai racconti omerici rinvenendo i luoghi raccontati nell'Iliade, e poi di Cnosso da parte di Evans che nel 1900, seguendo il filo di Arianna, portò alla luce la civiltà cretese. Anche per le Amaz-

nella celebre *Amazzonomachia* del fregio Ovest del Partenone ad Atene (V a.C.) e nella decorazione esterna dello scudo del simulacro di Athena *Parthènos*, così come e nella statuaria con le celebri versioni dell'*Amazzone ferita* eseguite in concorrenza da Policletto, dallo stesso Fidia e da altri scultori (cfr. Becatti 1965: 216). Il tema dello scontro con le donne guerriere aveva lo scopo di ricordare ai greci la vittoria operata dalla ragione contro le barbarie. E non è un caso che dal *Prometeo* di Eschilo fino alla *Medea* di Euripide la funzione 'politica' della tragedia puntasse a far riflettere e a far discutere i cittadini ateniesi su un rivolgimento epocale della loro storia: il cruento sopravvento del patriarcato sull'originario impianto matriarcale. Nella celebre sticomitia tra Creonte e Antigone, eroina dell'omonima opera sofoclea, questo scontro tocca un vertice di esplicitazione e di altezza poetica mai più eguagliato. L'uno di fronte all'altro s'interrogano, si sfidano e si rispondono non solo i due protagonisti tragici, ma due civiltà: l'una patriarcale, dominata dal *Logos* 'Ragione' e dal *Nomos* 'Legge scritta', e l'altra matriarcale, retta dal *Daimon* 'Spirito', dominata dal concetto di Sacro, e dai *Nomina* 'Leggi non scritte' degli antichi dei.

La cultura orientale matriarcale, diffusa dalle steppe siberiane fino ai confini delle nascenti civiltà mediterranee, aveva avuto un unico denominatore comune: il culto della Dea Madre. Era questa la divinità principale amata e venerata anche dagli sciti e dalle popolazioni della Russia meridionale che, secondo Tamara Talbot Rice (1958: 180), già l'adoravano da tempo perché nei corredi funebri erano stati rinvenuti numerosi reperti che raffiguravano quest'unica Grande Divinità Universale. Il suo culto si era diffuso durante il Paleolitico e il Neolitico in un'area che comprendeva tutta la Vecchia Europa, estendendosi dalle pianure bagnate dal Danubio alle terre sul Mar Nero fino agli altopiani siberiani. Il serpente, la sirena alata, la sfinge o l'arpia erano simboli della Grande Madre, personificazione della natura, della fertilità, della maternità, della creazione, della morte e della generosità della Terra. E, quando la Dea fu identificata con essa, presso alcune popolazioni venne chiamata Madre Terra e Madre Umidità Terra presso gli antichi slavi.

Nelle campagne di scavo furono rinvenute, dall'archeologa lituana Marija Gimbutas, moltissime statuette femminili con il volto coperto da maschere d'uccello e di serpente (cfr. Gimbutas 2001: XXII-XXIII, 3-322), da lei interpretate come raffigurazioni delle donne sciamane preistoriche durante lo svolgimento dell'antico rituale. Le maschere rappresentavano l'innalzamento della divinità dall'acqua, fonte di vita, al cielo, immagine del sacro. L'unione tra terra e cielo, tra l'essere umano che tendeva al rapporto con il divino e il cosmo fu simbo-

zoni la leggenda è stata sfatata dalle ricerche condotte con successo dall'archeologa americana Jeannine Davis-Kimball che rinvenne a Pokrovka in Kazakistan tra il 1991 e il 1995 nell'ambito della *Kazakh/American Research Project* delle sepolture femminili con corredo di armi. Gli scheletri presentavano ferite da armi e le ossa delle gambe deformate dalla tipica postura da cavaliere (cfr. Davis-Kimball 1997; Id. 2009).

leggiata dall'albero sacro alla Dea: il cipresso²¹, l'abete o la betulla. Durante la *trance* la donna sciamana, dea uccello, era in grado di liberarsi della materia e di 'viaggiare' nel mondo degli spiriti, andando al di là dell'umano per penetrare nella dimensione spirituale, esprimendo l'irrinunciabile aspirazione al sacro dell'essere umano nella sua totalità²². Ella si faceva così intermediario tra la comunità e il divino per guarire e proteggere; e la comunità partecipava attivamente al farsi del rito. Nel V secolo a.C. Erodoto descrisse nel IV libro delle *Ἱστορίαι* ('Storie') le usanze religiose della popolazione scita, che egli definì matriarcale. Lo storico greco narrò che gli sciti non avevano sacerdoti, ma sciamani androgini. Senza rendersene conto, Erodoto documentava la delicata fase del passaggio storico e sociale di quel ruolo ancestrale di collegamento con il divino dalla donna all'uomo. Questa trasformazione avvenne all'inizio mediante la scelta di un intermediario 'ibrido', né uomo e né donna: l'androgino.

Il ricordo di quelle ere lontane e della Grande Dea, sedimentato durante i millenni nell'inconscio collettivo, giunse fino a noi attraverso le fiabe popolari. Nei racconti magici delle trasformazioni di donne in uccelli, rane e altri essere fantastici sono state messe in evidenza: "radici arcaiche, totemiche, risalenti alla 'piamater' del clan o alla Dea" (Bazzarelli 2002: 28). Lo sciamanesimo fu bandito dalla società civile, ma non è stato mai soffocato, tanto che ancora oggi è praticato in alcune parti del mondo e, in particolare, in Siberia. E Savva Mamontov era siberiano.

Si ipotizza dunque che sia quanto scoperto e diffuso da Radlov sugli usi e costumi dell'antica popolazione degli sciti, sia la sincera adesione ai principi del movimento filosofico-umanitario e slavofilo spronarono Mamontov a diventare uno dei più importanti tra i promotori del risveglio degli studi e delle arti in Russia. Per raggiungere questo scopo, egli capì che non sarebbe stato sufficiente mettere insieme un gruppo di intellettuali e di artisti, così come stava accadendo in Gran Bretagna con le *Marshall & Co.* o le *Arts & Crafts* di William Morris. Egli intuì che, solo dimostrando di saper raggiungere una propria originale autonomia linguistica nell'ambito dell'arte visiva e applicata, la Russia avrebbe finalmente conquistato quanto l'Europa occidentale gli aveva sempre negato, considerandola barbara e, tutto al più, esotica: il riconoscimento del proprio valore e di una dignità artistica pari ad essa. Per fare questo era necessario resusci-

²¹ Nelle civiltà preelleniche il cipresso fu considerato pianta sacra ad Astarte, l'antica dea semitica conosciuta in tutto il Vicino Oriente e nel Mediterraneo orientale dalla prima età del Bronzo all'età classica e venerata come la Dea Madre di tutti i popoli indoeuropei (cfr. Stone 1976).

²² L'albero cosmico richiama immediatamente alla mente un passo del romanzo *Bednyi Rycar' (Il cavaliere povero)* di Elena Guro, scritto tra il 1910 e il 1913, ma edito in Russia solo nel 1991, in cui parlava dei due protagonisti, El'za e Wilhelm, alla ricerca dell'essenza di tutte le cose: "Si destarono nel cuore della betulla, e i ramoscelli dell'albero uscirono attorno come in un nimbo. Ed ella sapeva che il senso dell'albero era il cuore e l'aureola. Il cuore è legato alle profondità della terra e i rami appartengono al sole e all'aria, cioè al cielo. Sotto terra, le radici ripetono alla rovescia l'aureola della corona, e in questo sta il significato immenso per la terra buia" (Guro 2014: 153).

tare dalle viscere della Madre Umida Terra l'energia spirituale di tutto il popolo russo. Fu questa la sfida lanciata da Mamontov e raccolta da tutti gli artisti russi.

E ancora una volta Vrubel' seppe cogliere ed esprimere il significato di quest'impresa titanica attraverso un'opera, *Sidjaščij demon (Il Demone seduto)*, 1890), eseguita nello studio di Mamontov e dedicata a lui, quale fautore del risveglio di tutte le arti in Russia tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo. Nella figura del Demone, che il pittore definì con la parola greca *δαίμων* (anima) (cfr. Kogan 1980: 149), fu personificata la grandezza spirituale dell'anima russa, la ribellione nei confronti della visione materialista e l'anelito di rinascita in comunione con gli elementi primigeni, cosmici, che l'avevano generata. Per poter liberare un tale potenziale era necessario tornare a riscoprire la primordiale dimensione del Sacro attraverso un rito pagano, che presupponeva la condivisione da parte dell'intero gruppo dei partecipanti.

E questo avvenne ad Abramcevo, dove i coniugi Mamontov avevano accolto gli artisti con le loro famiglie, gli amici e i parenti, grandi e piccini in una piccola comunità, unica nel suo genere, che viveva scandendo il proprio tempo alla ricerca di ciò che era stato perduto e doveva essere recuperato: il rispetto delle proprie credenze, delle proprie usanze e dei propri costumi (cfr. Beloglazova 1981). Essi elessero il teatro come luogo d'incontro e di dialogo tra le diverse sperimentazioni artistiche, musicali, letterarie e performative (cfr. Kogan 1970: 81-122). In questa officina delle arti fu scoperta da tutti loro, coralmemente, la dimensione sacra del 'fare' e ogni gesto, parola, segno visivo si caricò di significato perché essi sapevano di operare non per se stessi, ma per il proprio popolo.

Il perno di questa comunità di artisti fu da subito Elizaveta Mamontova, 'la nostra mamma'. Tale appellativo, dopo quanto finora esposto, si carica di un significato ben preciso che travalica il semplice rapporto affettivo. La nascita dell'attività teatrale mamontoviana si deve in fondo proprio a lei, che a Roma aveva convinto i pittori e i letterati russi a disegnare figurini e a tagliare stoffe per confezionare costumi da diavoli e cardinali, che indossarono in occasione del Carnevale del 1873 gettando coriandoli e divertendosi per le vie della città papalina. Mascherarsi, travestirsi per partecipare insieme all'evento carnevalesco rappresentò il primo passo verso quella scena teatrale, presto vissuta come luogo di attuazione di un'azione corale non codificata, 'familiare' basata sul "libero contatto tra gli uomini" (Bachtin 1968: 160). E fu su questo principio che Savva Mamontov diede vita circa dieci anni dopo alle messinscene domestiche (cfr. Syrkina, Kostina 1978: 80-83), caratterizzate proprio dall'interscambiabilità dei ruoli e dalla partecipazione attiva del pubblico al farsi della messinscena.

Elizaveta Mamontova, come il nume tutelare della comunità, sapeva di dover svolgere un ruolo da censore soprattutto in occasione degli allestimenti di spettacoli domestici²³, quando l'entusiasmo tipico del marito volgeva alla *clownerie* eccitando e travolgendo tutti come 'turbine festivo'. "Quando si abbandonano

²³ Riguardo all'attività del gruppo mamontoviano relativa agli allestimenti dei quadri viventi e poi alle prime messinscene domestiche, si rimanda a: Kogan 1970; Gavrilovich 1993: 77-123, Gavrilovich 2011: 30-40.

troppo all'eccitazione, – scrisse Elizaveta Mamontova – arrivo io, come per caso, con una domanda su tutt'altra opera²⁴. Arginare Savva Ivanovič non era facile. Il 29 dicembre 1880, ad esempio, fu messa in scena nella sua abitazione moscovita la tragedia biblica *Iosif (Giuseppe)*²⁵, scritta dallo stesso Mamontov²⁶. Lo spettacolo domestico era stato curato da Vasilij Polenov, che aveva cercato di visualizzare l'azione dei personaggi con 'note di regia disegnate' per degli interpreti particolari: i bambini della comunità. In una lettera²⁷ Polenov così commentava:

Savva ha scritto un dramma in forma di mistero, traendo il soggetto dalla storia di Giuseppe, ha messo insieme tutti i marmocchi, i figli e i nipoti. Sono una quarantina. Li obbliga a studiare e ne sta uscendo una cosa deliziosa. Io me ne sono servito per una messinscena ed ecco sotto la mia direzione hanno dipinto con le proprie capacità le scene e ne è risultato un successo. Domani ci sarà la prova generale e domenica lo spettacolo. Che personalità piena di talento è questo Savva, come è padrone della lingua, tutto questo sgorga da lui lasciando sorpreso lui stesso²⁸.

Elizaveta Grigor'evna aveva espresso tutto il suo disappunto a riguardo, perché era sbagliato far recitare ai bambini un testo tragico, per giunta biblico, non adatto a loro. Bisognava rispettare l'infanzia lasciandoli ai loro giochi. Mamontov si oppose, sostenendo che i figli della 'famiglia' dovevano essere coinvolti in tutte le attività e, dunque, anche in quella teatrale. Tra i giovani figurava all'epoca Konstantin Stanislavskij, imparentato con gli Šapožnikov e nipote di Elizaveta Mamontova (cfr. Stanislavskij 1960: 542), che dall'età di quattordici anni aveva preso parte come attore e cantante agli allestimenti domestici delle opere drammatiche e liriche. Egli si era formato nell'ambito del circolo mamontoviano, assimilando ogni novità sperimentata nella preparazione degli spettacoli domestici dallo zio. Ancora nel gennaio 1890 vi compariva nel ruolo del profeta Samuele in *Saul*, poema drammatico in quattro atti scritto da Mamontov su un soggetto biblico con scene di Vrubel'. Secondo il principio

²⁴ Il passo è tratto dalla lettera N. 145 in V. Polenov (1948: 194).

²⁵ Nella sezione manoscritti del RGALI (Savva Mamontov Fondo 799, Op. 1.) esistono due versioni di questa tragedia di Mamontov, rispettivamente datate 1880 e 1886.

²⁶ Savva Mamontov compose testi drammatici e tragici come *Kamorra (Camorra)*, 1881), *Alaja Roza (Rosa Scarlatta)*, 1883), *Zora (Alba, s.d.)*, alcuni dei quali furono trasformati in opere liriche. Egli stesso redigeva il libretto e coadiuvava il musicista nella stesura della partitura.

²⁷ La lettera, indirizzata alla sorella Elena Polenova, è datata "Mosca, 25 dicembre 1880" (Polenov 1948: 170).

²⁸ Савва написал драму в виде мистерии, сюжетом взял историю Иосифа, собрал всех своих ребятшек, детей и племянников. Оказалось до сорока штук. Заставил их разучить, и вышла прелесть какая вещь. Для постановки понадобился я, и вот под моим руководством написали своими средствами декорации, и удачно вышло. Завтра генеральная репетиция, а в воскресенье представление. Что за талантливая личность этот Савва, как он языком владеет, и все это выходит у него сюрпризом для самого себя.

mamontoviano dell'interscambiabilità dei ruoli anche il pittore Valentin Serov recitò interpretando il ruolo del re Agag al fianco di Stanislavskij, che ritrasse in costume in un disegno ancora esistente. Il programma dello spettacolo fu scritto di pugno dallo stesso Stanislavskij, che nei suoi taccuini annotò alcuni commenti del pubblico alla sua interpretazione (cfr. Stanislavskij 1960: 134). A ricordo di Savva Mamontov, suo 'maestro d'estetica', il famoso regista scrisse (Stanislavskij 1963: 97):

Fu lui che, con la sua opera di mecenate nel campo operistico e con preziosi suggerimenti che dava agli artisti sulla truccatura, i costumi, la mimica, perfino sul canto, su questioni generali relative alla creazione dell'immagine scenica, dette un forte impulso alla cultura operistica russa [...] Fu proprio qui nel suo teatro, che egli ci mostrò una serie di bellissime messinscene per opere, frutto della sua attività di regista; era la prima volta che vedevamo, in luogo dei vecchi scenari dei mestieranti, una serie di notevoli creazioni pittoriche di Vasnecov, Polenov, Serov, Korovin, i quali, con Repin, Antokol'skij e altri grandi artisti russi del tempo, quasi crebbero e vissero in casa Mamontov.

Mamontov sosteneva che il teatro non era un banale passatempo, ma un 'gioco' serio, istruttivo, educativo cui anche i più piccoli erano invitati a prendere parte. Grazie alla spontaneità della loro recitazione, inoltre, il soggetto biblico si sarebbe caricato di un significato più profondo perché "la verità parla per bocca dei bambini" (Kogan 1970: 99). Nel suo tentativo di giungere al Sacro attraverso l'Arte, egli aveva compreso che questo poteva manifestarsi con spontaneità solo nella dimensione infantile del gioco serio, cioè del gioco teatrale, ma non tra gli adulti invischiati e irrigiditi nelle maglie di comportamenti, già codificati secondo norme e criteri sociali. La lezione di etica e di estetica che Mamontov impartì con il suo teatro dell'infanzia era, dunque, diretta principalmente a loro. Puntando sull'immaginazione e sulle naturali abilità creative dei bambini, egli aveva intuito e anticipato, tra l'altro, uno degli indirizzi della ricerca di molti movimenti delle Avanguardie del Novecento, che proprio alla sfera infantile volsero la loro attenzione per rintracciare gli stilemi e le forme di un linguaggio espressivo alternativo.

Naturalmente la bonaria *querelle* tra i coniugi mamontoviani era destinata a durare nel tempo. Per i figli della 'famiglia' Viktor Vasnecov progettò una casa-giocattolo, la dimora della terribile *Baba Yaga*, che fu edificata nel parco della dacia con soddisfazione da parte dei bambini e della sostenitrice dei loro giochi. La casetta fu costruita nel boschetto accanto ai laboratori, che Mamontov aveva fatto erigere in stile pseudo-russo per soddisfare le esigenze degli artisti (Boricova, Každan 1971: 29, 143-145). Non lontano da questi edifici in legno, sorge la chiesetta di Abramcevo, costruita in stile Neorusso nel 1882, su un progetto curato e realizzato da tutti i membri della comunità (cfr. Masalina 1977: 47-58). Essa fu adornata dagli artisti con opere di scultura e intarsio, mobilia e suppellettili e anche con una preziosa iconostasi: tutto creato da loro (cfr. Gray 1962: 16-21). Gli elementi decorativi architettonici della chiesetta erano stati presi e rielaborati da quelli dell'artigianato russo, caratterizzato dalla stilizzazione

delle forme naturali, dal ritmico ripetersi dei motivi ornamentali, dai colori accesi e dalle ampie stesure piatte. Elizaveta Mamontova e la sua amica pittrice Elena Polenova²⁹ per prime ebbero l'idea di intraprendere dei peregrinaggi per i villaggi e le campagne intorno ad Abramcevo per raccogliere antiche stampe popolari (*Ijubki*), ricami, canocchie intagliate, oggetti e giocattoli della creatività contadina. Il materiale raccolto era stato portato alla dacia, dove gli artisti ne studiarono le forme per rielaborarne i motivi nello stile moderno (cfr. Gusarova 2003: 5)³⁰, di cui Elena Polenova fu promotrice. Ella influenzò la formazione stilistica dei giovani artisti della comunità di Abramcevo, come Aleksandr Golovin o lo stesso Vrubel'. Attraverso le loro opere l'indirizzo di ricerca, avviato dalla Polenova, si sviluppò nei lavori di Vasilij Kandinskij³¹, di cui il padre siberiano era amico dei Mamontov, e perfino di un pietroburghese occidentalista come Lev Bakst che riuscì a coniugare nell'esperanto, da lui inventato, la matrice della cultura popolare slava-vetero bizantina e quella occidentale classico-modernista.

Dal 1881 anche Savva Mamontov aveva iniziato a organizzare delle spedizioni per l'antica Russia alla ricerca di materiale utile alla creazione di scene e costumi per gli spettacoli domestici. E la prima messinscena ideata sulle basi di tale lavoro di ricerca fu la fiaba-dramma *Sneguročka* (*La fanciulla di neve*) di Ostrovskij con costumi e scene in stile neorusso di Vasnecov. Rappresentata nel 1882 la messinscena segnò il più alto raggiungimento dell'attività teatrale amatoriale di questa comunità artistica, che con essa iniziò a sperimentare la creazione dello spettacolo della sintesi delle arti. Nel luglio 1884 fu allestito ad Abramcevo il vaudeville *Černyj turban* (*Il turbante nero*) di Mamontov, scritto per gli adulti della 'famiglia' in risposta alla rappresentazione delle tragedie, fatte recitare ai bambini. Elizaveta Mamontova scrisse a Elena Polenova (Polenov 1948: 207):

Da noi c'è un tale sfaccendare, è straordinario. Ogni sera le prove, dipingono le scene, disegnano i cartelloni, cuciono i costumi e così via. In poche parole, chiasso e movimento dalle dieci del mattino alle due di notte. Benché io, alle volte, mi stanchi molto di tutto questo, mi rallegra oltremodo l'assenza di continui elementi estranei.

²⁹ Elena Dmitrevna Polenova (1850-1898) fu pittrice e illustratrice modernista di libri per l'infanzia. Lavorò nell'ambito dell'arte applicata nella tenuta di Abramcevo. Fu una delle fondatrici del *Neoruskij stil'* (stile Neorusso), variante nazionale dell'Art Nouveau, basato sullo studio dell'arte popolare.

³⁰ Si sottolinea che nell'ambito degli studi teatrali l'idea di organizzare spedizioni per la ricerca di materiale per la messinscena è stata attribuita a Konstantin Stanislavskij che, evidentemente, seguì le orme dello zio Mamontov.

³¹ Circa la formazione di Kandinskij presso il circolo mamontoviano, cfr. Gavrilovich (1993: 46-76).

In quest'occasione Mamontov chiese agli attori di crearsi vestiti e turbanti, spade e baffi posticci utilizzando oggetti e materiali di uso quotidiano (Kogan 1970: 97):

Era il tentativo di satira, ma provocatoriamente in forma di spettacolo privo di contenuto, di una sciocchezza, piena d'attrattiva che forniva il pretesto per gli scherzi, per l'umorismo, e soprattutto per una totale liberazione interiore, per l'interpretazione e l'immedesimazione. Un tale spettacolo, s'intende, era impensabile dieci anni prima [...] La messinscena di questa *pièce*, come anche di altre simili ad essa, composte al volo da Savva Ivanovič, fu in suo omaggio denominata 'eterna teatralità'.

Quest'eterna teatralità, vissuta come il 'gioco' serio del fare insieme teatro, produsse risultati incredibili tali da segnare profondamente le linee guida di ricerca dei fautori del teatro russo e sovietico come lo stesso Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov e Tairov.

Nel 1885 Mamontov fondò un'impresa privata, la *Častnaja Russkaja Opera Mamontova* 'Opera Privata Russa di Mamontov' (1885-1904) (cfr. Gavrilovich 1985: 17-28; Id.: 1994: 78-125; Id.: 2011:56-63; Cfr. Kogan 1970; Požarskaja 1970: 32-81; Syrkina, Kostina 1978: 83-87; Rossichina 1985; Haldey 2010) (Syrkina, Kostina 1978: 83-87; Požarskaja 1970: 32-81; Rossichina 1985; Gavrilovich 1994: 78-125; Haldey 2010). Essa nacque con il fine di propagandare la musica lirica dei grandi compositori russi contemporanei, disprezzati dai connazionali amanti solo dei melodrammi di autori occidentali. I personaggi delle fiabe, gli eroi dell'epopea e i personaggi storici dell'antica *Rus'* trovarono nuova vita nell'interpretazione musicale e nella rappresentazione teatrale degli spettacoli mamontoviani, dominati dalla maestria attorale e vocale del basso Fëdor Šaljapin.

L'energia positiva, che scaturì da questa sperimentazione, rigenerò in particolare l'ambito artistico e teatrale contribuendo in tal modo insieme alle altre discipline letterarie e filosofiche alla fioritura di quel periodo magico, denominato *Serebrjanyj Vek* 'Età d'Argento' o 'Rinascimento russo', in cui affondano le radici dell'Avanguardia storica. Essa aveva tratto la sua forza vitale dal bene più prezioso che il popolo russo aveva saputo custodire e conservare: la sacralità della vita. Solo tenendo presente questo, si può intendere come sia stato possibile attuare nella comunità mamontoviana quella sintesi altissima delle arti, che inventò la regia, la coreografia, l'arte non figurativa ponendo, cioè, le fondamenta di tutto ciò che fu sviluppato dall'Avanguardia e che rimase come eredità, gelosamente custodita, durante il periodo sovietico, germogliando ancora una volta, inaspettatamente, alla fine degli anni Ottanta del Novecento³².

³² Non è possibile sintetizzare in questo saggio tutte le ricerche svolte in tal senso. Si rimanda per approfondimento: Gavrilovich 2011 e 2014. Per quanto riguarda gli anni Ottanta del periodo sovietico cfr. Gavrilovich 2012: 295-310.

Manoscritti:

Mamontov s.d.: S. Mamontov, *Letopis' selca Abramcevo*, manoscritto, T. I, *Muzej-Uсад'ba Abramcevo*, s.d.

Bibliografia

- Aksakov 1960: S. Aksakov, *Istorija moego znakomstva o Gogolem*, Moskva 1960.
- Arezon 1989: E. Arezon, *'Abramcevo' v Moskve. K istorii chudožestvenno-keramičeskogo predpriyatija S.I. Mamontova*, Moskva 1989.
- Arezon 1995: E. Arezon, *Savva Mamontov*, Moskva 1995.
- Bachrevskij 2000: V. Bachrevskij, *Savva Mamontov*, Molodaja Gvardija, 2000.
- Bachtin 1968: M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968.
- Becatti 1965: G. Becatti, *L'età classica*, Firenze 1965.
- Boricova, Každan 1971: E. Boricova, T. Každan, *Russkaja arhitektura konca XIX načala XX veka*, Moskva 1971.
- Bazzarelli 2002: E. Bazzarelli, *Introduzione*, in: A.N. Afanas'ev, *Fiabe russe*, Padova 2002.
- Beloglazova 1981: N. Beloglazova, *Abramcevo*, Moskva 1981.
- Bespalova 1950: L. Bespalova, *Apollinarij Michajlovič Vasnecov*, Moskva 1950.
- Davis-Kimball 1997: J. Davis-Kimball, *Warrior Women of Eurasia*, "Archaeology", L, 2, gennaio/febbraio 1997.
- Davis-Kimball 2009: J. Davis-Kimball, *Donne guerriere: le sciamane della via della seta*, Roma 2009.
- Kiseleva 1986: E. Kiseleva, *Dom na Sadovoj*, Moskva 1986.
- Gavrilovich 1985: D. Gavrilovich, *Un caleidoscopio sonoro, ovvero la sintesi delle arti in Russia*, "Ricerche di Storia dell'Arte", XXV, 1985.
- Gavrilovich 1988: D. Gavrilovich, *La dača ideale*, "Ricerche di Storia dell'Arte", XXXVI, 1988, pp. 59-64.

- Gavrilovich 1993: D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, Roma 1993.
- Gavrilovich 1993: D. Gavrilovich, *Astrazione, romanticismo del colore. Kandinskij e il suo rapporto con l'arte e il teatro soprattutto nell'area della cultura realista e simbolista russa*, in: J. Nigro Covre (a cura di), *Verso 'La sintesi delle Arti'*, Roma 1993, pp. 46-76.
- Gavrilovich 2011: D. Gavrilovich, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, Roma 2011.
- Gavrilovich 2012: D. Gavrilovich, *Un documento venuto dal passato. L'intervista alla 'leggendaria' scenografa-regista Marina Sokolova*, in: D. Gavrilovich, G. E. Imposti (a cura di), *Miscellanea di studi Interdisciplinari Sentieri Interrotti/Holzwege*, Roma 2012, pp. 295-310.
- Gavrilovich 2014: D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici. Aleksandr Gorskij, Michail Fokin, Nikolaj Foregger, Kas'jan Golezovskij e Fëdor Lopuchov*, Roma 2014 (Roma 2012¹).
- Gimbutas 2001: M. Gimbutas, *The language of the Goddess*, New York 2001 (tr. it. *Il Linguaggio della Dea*, Roma 2008).
- Gray 1962: C. Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London 1962.
- Guro 2014: E. Guro, *Nebesnye verbljužata*, Rostov-na-Donu, 2014.
- Gusarova 2003: A. Gusarova, *Aleksandr Golovin*, Moskva, 2003.
- Haldey 2010: O. Haldey, *Mamontov's Private Opera. The search for Modernism in Russian Theater*, 2010.
- Kirjušin et al. 2003: Ju. Kirjušin, N. Stepanova, A. Tiškin, *Skifskaja epocha gornogo Altaja*, Barnaul 2003.
- Kondakov, Tolstoj 1889-1899: N. Kondakov, I. Tolstoj, *Russkie drevnosti v pamjatnikach iskusstva*, I-VI, Sankt-Peterburg, 1889-1899.
- Kogan 1970: D. Kogan, *Mamontovskij kružok*, Moskva 1970.
- Kogan 1980: D. Kogan, *Vrubel'*, Moskva 1980.
- M. Kopšcer 1975: M. Kopšcer, *Savva Mamontov*, Iskusstvo, Moskva 1975;
- Lo Gatto, 1979: E. Lo Gatto, *Storia della letteratura russa*, Firenze 1979.
- Nekljudovaja 1980: M. Nekljudovaja (a cura di), *Istorija russkogo iskusstva*, I-II, Moskva 1980.

- Masalina 1977: N. Masalina, *Cerkov' v Abramcevo (k istorij postroiki)*, in: AAVV, *Iz istorij russkogo iskusstva vtoroj poloviny XIX-načala XX veka*, Moskva 1977, pp. 47-58.
- Mamontov 1950: V. Mamontov, *Vospominanija o russkich chudožnikach*, Moskva 1950.
- Nekljudova 1980: M. Nekljudova (a cura di), *Istorija Russkogo iskusstva*, I, Moskva 1980.
- Picchio 1968: R. Picchio, *La letteratura russa antica*, Firenze 1968.
- Pachomov 1969: N. Pachomov, *Abramcevo*, Moskva 1969.
- Paston 2003: E. Paston, *Abramcevo. Iskusstvo i žizn'*, Moskva 2003.
- Paston, Rybakov 1979: E. Paston, I. Rybakov, *Katolog vystavki posvjaščennoj 100-letiju Abramcevskogo chudožestvennogo kružka, Abramcevo 1979*.
- Paston, Rybakov 1981: E. Paston, I. Rybakov, *Katolog teatral'nych rabot chudožnichov, učastnikov abramcevskogo chudožestvennogo kružka iz sobranija muzeija-zapovednika 'Abramcevo'*, Abramcevo 1981.
- Pieralli 2005: C. Pieralli, *La tradizione epica orale delle byliny russe: Mat'syra zemlja e il culto della terra*, "ESamizdat", III, 2005, 2-3, pp. 297-308.
- Polenov 1948: N. Polenov, *Pis'ma, dveniki. Vospominanija*, a cura di E. Sacharova e di A. Leonidov, Moskva 1948.
- Polenova 1922: N. Polenova, *Abramcevo. Vospominanija*, Moskva 1922.
- Požarskaja 1970: M. Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, Moskva 1970.
- Prachov 1958: N. Prachov, *Stranicy prošlogo*, Kiev 1958.
- Radlov 1882-1883: V. Radlov, *Mifologija i mirosozercanie žitelej Altaja "Vostočnoe Obozrenie"*, 1882, 7, 1883, 8.
- Radlov 1884: V. Radlov, *Aus Sibirien*, Leipzig 1884.
- Radlov 1885: V. Radlov, *Das Schamanentum und seine Kultus*, Leipzig 1885.
- Radlov 1884-88, 1894-1896: V. Radlov, *Sibirskie drevnosti*, "Materialach po archeologii Rossii, izdavaemich Imperatorskoj komissiej", Sankt-Peterburg, 1884, 1888, 1894, 1895, 1896.
- Radlov 1892: V. Radlov, *Atlas der Altertumer der Mongolei*, Sankt-Peterburg, 1892.
- Rossichina 1985: V. Rossichina, *Opernyj teatr S.I. Mamontova*, Moskva 1985.

- Smirnov 1929: L. Smirnov, *Muzej usad'ba 'Abramcevo'*, Moskva 1929.
- Stanislavskij 1960: K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, V, Moskva 1960.
- Stanislavskij 1963: K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di M. Guerrieri, trad. it. di M. Borsellino De Lorenzo, Torino 1963.
- Sternin 1984: G.Ju. Sternin, *Zarubežnoe iskusstvo v Rossii*, in: G.Ju. Sternin (a cura di), *Russkaja chudožestvennaja kul'tura vtoroj poloviny XIX načala XX veka*, Moskva 1984, pp. 84-117.
- Sternin 1984: G.Ju. Sternin, *Abramcevo: ot 'usad'by' k 'dače'*, in: G.Ju. Sternin (a cura di), *Russkaja chudožestvennaja kul'tura vtoroj poloviny XIX načala XX veka*, Moskva 1984, pp. 184-208.
- Stone 1976: M. Stone, *When God Was A Woman*, San Diego, New York, London, 1976.
- Syrkina, Kostina 1978: F. Syrkina, E. Kostina, *Russkoe teatral'no-dekoračionnoe iskusstvo*, Moskva 1978.
- Tschizewskij 1965: D. Tschizewski, *Storia dello spirito russo*, Firenze, Sansoni 1965.

Abstract

Donatella Gravilovich

The Artistic Heritage of Savva Mamontov: a Bridge Between East and West

This paper tries to shed light on the reasons, which brought Savva Mamontov to become the main supporter of the rebirth of the arts in Russia and of the creation of a universal artistic and theatrical language, a language, that could have been accepted in the West. The analysis has been brought in the field of archaeology. This allowed to find in the Sciamanism and in the cult of the mother goddess of the Shiite civilization, just discovered, a conjunction point with the Slavophilism and with the European pre-Hellenic civilizations. The study allowed individuating the common roots to the Eastern and Western Civilization in the eternal feminine and in the sacredness of the artist's gesture, which had to be recovered in a period of heavy materialism. The experimentation of the Mamontovian artists started from there and brought as a supreme result the creation of the spectacle of the synthesis of all arts – this generated direction, modern choreography, and non-figurative arts. These were the bases for everything the Russian Avant-garde developed and that remained as an inheritance until the end of the 1980s.

Keywords: Savva Mamontov, Russian Theatre, Russian Avant-Garde, Slavic Sciamanism.