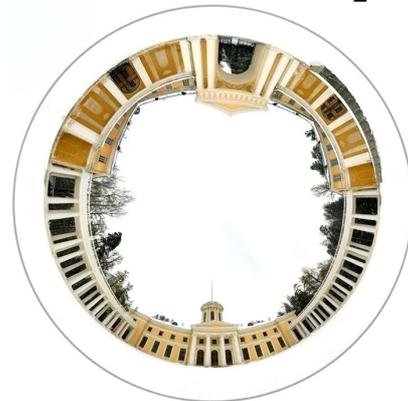

**Ai miei cari Muna, Papelish,
Valerik e Bunja**

**Моим дорогим Муне,
Папельшу,
Валерику и Буне**



INDICE

Introduzione.....	4
Fortuna critica.....	5
1. Il committente come ‘regista’.....	22
1.1. Il ratto di Europa.	
1.2. Il cicerone ideale per i ‘duchi del Nord’.	
1.3. Nikolaj B. Jusupov e l’Italia.	
1.4. “...potrebbe diventare ministro di belle arti e delle industrie artigianali di tutte le Russie”	
1.5. “...il dolce discendente di Aristippo...”	
2. La villa come teatro.	
Cenni storici, vicende costruttive, tipologia edilizia.....	65
2.1. La villa- <i>usad’ba</i> russa nella dicotomia città-campagna nel periodo a cavallo dei secoli XVIII-XIX.	
2.2. La villa di Arkhangelskoe. Una veduta spettacolare.	
3. Il teatro per gli ‘spettacoli muti’.....	96
3.1. Introduzione.	
3.2. “Il contenitore deve essere in rapporto con il contenuto...”	
3.3. 8 giugno 1818. L’occasione spettacolare.	
4. Pietro Gonzaga. La musica italiana per gli occhi russi	156
4.1. Introduzione critica	
4.2. Tra Venezia e San Pietroburgo. Illusioni e delusioni.	
5. Scenografia italiana nella Russia neoclassica. Trattati originali e trasformazioni	189
5.1. Primi italiani sul palcoscenico russo. Tra barocco e classicismo. La lezione di Giuseppe Valeriani.	
5.2. Tra classicismo e romanticismo. La lezione di Pietro Gonzaga.	
5.3. Pietro Gonzaga e Vsevolod Meyerhold. In cerca dello spettatore ideale nei tempi totalitari.	
5.4. Neoclassicismo e costruttivismo in dialogo sullo spazio scenico. Crollo di due sogni teatrali.	
Allegati	247
Bibliografia.....	250
Ringraziamenti.....	265

Introduzione

Sono nata e cresciuta a Mosca. È la città-metropoli, città-labirinto e città-giardino, dal 1453 chiamata Terza Roma, dopo il crollo di Bisanzio Terza Roma, regnante come la Città Eterna su sette colline. Ed è anche una città-mostro industriale e futurista, circondata da aree enormi di parchi e boschi dove ogni tanto bisogna fuggire per nascondersi dai ritmi accelerati del presente. Tempo fa tutta questa ‘cornice’ verde di Mosca era nelle mani dei famosi cortigiani illustri del Settecento come Sheremetjev, Golitsyn, Jusupov... Purtroppo oggi questi cognomi sono più familiari a noi grazie ai nominativi dell’aeroporto Sheremetievo o del centro televisivo russo Ostankino (costruiti sui territori delle tenute di caccia dei conti Sceremetjev), dell’Accademia militare di Golitsyno e della casa di vacanze di prestigio Arkhangelskoe, ex residenza dei principi Jusupov...

Con Arkhangelskoe ho un legame particolare dai primi anni della mia vita. Qui venivamo spesso con miei genitori (entrambi attori drammatici) per giocare tra i viali dei tigli, ascoltando le storie della natura. Ogni statua aveva il proprio nome e mi parlava (se magari dietro era nascosto il mio padre). Finora ricordo molto bene questa sensazione dello spazio ‘recitante’, che ti coinvolge nel costante dialogo e proibisce restare indifferente. Allora, negli anni Ottanta il palazzo signorile e altri padiglioni furono abbandonati e avvolti nel sonno secolare del restauro, ricordando le decorazioni romantiche per caso riutilizzate nelle recite dei nuovi tempi. Passavano gli anni e dopo ogni tappa della mia vita, studi storico artistici e viaggi di formazione in Italia, scelta come paese della specializzazione, cercavo di tornare qui per rivedere con un occhio diverso il luogo così caro al mio cuore. Così il parco mi scoprì la sua struttura regolare alla francese, nelle statue riconoscevo gli originali antichi, barocchi e neoclassici, il palazzo ha svelato il suo volto neopalladiano, nel Museo della villa ho trovato due preziosi quadri di Giambattista Tiepolo (*homo ludens* e il protagonista veneziano della mia tesi di laurea all’università di Mosca). Ma un edificio rimaneva sempre avvolto dal mistero – si trovava in lontananza dai sentieri principali come un’erma del Satiro nascosta tra i cespugli nei quadri dello stesso Tiepolo. Il padiglione portava il nome di un certo Gonzaga (veneziano anche lui!) e si trattava del teatrino privato di Jusupov che ho ritrovato nel parco di Arkhangelskoe dopo tanti anni di passeggiate e che ha suscitato la mia curiosità e il desiderio di interpretazione. Questo *genius loci* di Arkhangelskoe insieme allo spirito di gioco dei miei genitori hanno avviato il motore del mio lavoro di ricerca qui a Bologna.

Fortuna critica.

Il teatro di Arkhangel'skoe (1818), ad opera di Pietro Gonzaga, pur rappresentando un bell'esempio di teatro originale privato dell'Ottocento, è stato senza dubbio preso poco in considerazione dalla critica storico-artistica. Per tale motivo si potrebbe parlare di 'sfortuna critica' del monumento, fatto che senza dubbio spinge ad uno studio più dettagliato della sua storia e del suo contesto. La maggior parte degli studi in merito al teatro appartiene alla prima metà del Novecento¹: si tratta comunque di voci ormai poco attuali, pubblicate in riviste locali², che contengono descrizioni generalizzate dell'edificio e del suo autore, l'architetto e scenografo Pietro Gonzaga³. Al teatro di Arkhangel'skoe venne concesso poco spazio sia nelle monografie su Gonzaga⁴ che in quelle prodotte su

¹ Uno dei primi articoli su Gonzaga fu quello di N.Bozerjanov, *Dekorator Gonzago* (Lo scenografo Gonzago), contenuto in *Ezegodnik imperatorskih teatrov* (Annuario dei Teatri Imperiali, stagione 1899-1900), 1900, n.1, pp. 235-240.

² Alcune tra le riviste più importanti sulle ville russe sono "Stoliza i usad'ba" (La capitale e la villa) e "Starye godi" (Anni passati) pubblicate negli anni 1900-1917, quindi prima della rivoluzione sovietica del 1917.

³ Cfr. in proposito le seguenti edizioni dell'inizio del '900 in lingua russa: K. Lukomskij, *Starinnye teatri S. Peterburga* (Gli antichi teatri di San Pietroburgo), in *Stoliza i usad'ba*, 1914, n.7, p.12; V.N. Vsevolodskij-Gerngross, *Teatral'niye zdanya v Moskve v XVIII veke* (Edifici teatrali a Mosca del Settecento), in *Ezegodnik imperatorskih teatrov* (Annuario dei Teatri Imperiali), 1910, n.7-8, pp.7-29; ID, *Teatral'nie zdanya Sankt-Peterburga v XVIII veke* (I teatri di San Pietroburgo nel XVIII secolo), in "Starye godi" (Anni passati), 1910, marzo, pp.18-35; N. N. Vranghel, *Inostranzy v Rossii* (Stranieri in Russia), in "Starye godi" (Anni passati), 1911, nn.VII-IX.

⁴ In proposito, cfr. gli importanti testi di E. Povoledo, *Pietro Gonzaga*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, Milano 1958, pp.1472-1474; E. Lo Gatto, *Architetti neoclassici a Mosca e in provincia*, in E. Lo Gatto, *Gli artisti italiani in Russia*, vol. I, p. 133 – 135; M. T. Muraro (a cura di), *Scenografie di Pietro Gonzaga*, catalogo della mostra, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1968; F. J. Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga 1751-1831. Zizhn' i tvorcestvo. Sochinenia* (La vita e l'arte. Gli scritti), Mosca [1974] 1986.

Quarenghi⁵, nonché nei cataloghi e libri dedicati all'architettura teatrale⁶. Comunque il teatro e la tenuta-museo di Arkhangelskoe hanno di recente suscitato una curiosità sempre maggiore grazie soprattutto al restauro appena concluso e alla pubblicità fatta da gruppi musicali che hanno intenzione di usare il rinnovato edificio come ambiente ideale per loro attività concertistica.

Come giustamente sottolineano gli studiosi⁷, lo studio dell'architettura dei teatri privati in Russia (categoria a cui appartiene anche il teatro di Arkhangelskoe) presenta oggi alcune difficoltà, trattandosi nella maggior parte dei casi di edifici distrutti o completamente rifatti. E' poi da segnalare che, negli anni precedenti la rivoluzione sovietica (1917)⁸, quando molti teatri o documenti erano ancora accessibili, gli studiosi avevano privilegiato l'analisi di altri aspetti della vita teatrale – come quello sociale – piuttosto che l'architettura o la scenografia.

Per quanto riguarda la tradizione delle rappresentazioni teatrali private in Russia, esse derivano soprattutto dalla moda della corte del Seicento. I primi spettacoli rappresentati in Russia furono infatti quelli tenuti alla corte di Alexej Michailovich, padre di Pietro il Grande, dove per la prima volta si videro le scenografie in prospettiva, ma non vennero nel contempo costruiti edifici teatrali.

⁵ Giacomo Quarenghi (1744-1817) arrivò a San Pietroburgo insieme a Giacomo Trombara, architetto del parco della tenuta di Arkhangelskoe, nel gennaio del 1780, su invito di Caterina II. Sono conservate lettere del Quarenghi che contribuiscono allo studio della sua attività in Russia, raccolte in *Appendice documentaria sul viaggio in Russia di Giacomo Quarenghi e Giacomo Trombara nell'anno 1779*, a cura di Christoph Frank, in *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, a cura di N. Navone e L. Tedeschi, Mendrisio 2004, pp. 79-93. Non è escluso che fosse stato proprio lui a raccomandare P. Gonzaga nel 1790 come scenografo alla corte russa. Uno tra i maggiori studiosi di Quarenghi in Russia della prima metà del Novecento fu l'architetto e lo scienziato Vladimir Piljavsikij. Le sue ricerche su Quarenghi e sul palladianesimo russo sono raccolte in: V.I. Piljavsikij, *Palladianstvo v russkoj arhitekture* (Palladianesimo nell'architettura russa) in "Investia VUSov", 1969, n. 7; ID, *Giacomo Quarenghi*, Leningrado 1981. Sull'argomento si veda anche V.N. Taleporovsky, *Quarenghi*, Leningrado-Mosca 1954; G.G. Grimm, *Quarenghi*, Leningrado 1962; M.F. Korshunova, *Giacomo Quarenghi*, in *Zodchie Sankt Peterburga. XVIII vek* (Architetti di San Pietroburgo del Settecento), San Pietroburgo 1997. Si vedano inoltre alcune edizioni italiane, come i *Disegni di Giacomo Quarenghi*, Venezia 1967; V. Zanella, *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, Venezia, Albrizzi 1988; *Giacomo Quarenghi: Architetture e vedute*, Milano, Electa 1994. Sulla bibliografia su Quarenghi vedi *Pubblicazioni su Giacomo Quarenghi nella Biblioteca Civica di Bergamo*, in "Bergomum", 93 (1998), n. 1-2, pp. 175-237.

⁶ Si veda in particolare M. Taranovskaya, *Arhitektura teatrov Leningrada* (L'Architettura dei teatri di Leningrado), Leningrado 1988, pp.18-97, con relativa bibliografia.

⁷ Cfr. F. Rossi, *Il teatro all'antica come archetipo del moderno nella Russia del XVIII e XIX secolo*, in *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, a cura di N. Navone e L. Tedeschi, Mendrisio 2004, vol. 2, pp. 855-870.

⁸ Si tratta della Rivoluzione Sovietica, iniziata dal colpo di stato guidato da Lenin il 26 ottobre del 1917.

Pietro stesso non ebbe che un interesse marginale verso il teatro, apprezzando soprattutto spettacoli pirotecnici⁹. Una vera fioritura teatrale si ebbe al tempo di Caterina la Grande e del nipote Alessandro I, i quali invitarono i maggiori architetti stranieri (soprattutto italiani) per la costruzione di teatri all'antica e all'italiana a San Pietroburgo¹⁰. L'eco di questo *boom* teatrale giunse così a Mosca e nelle province, dove i proprietari locali tentarono di organizzare propri 'nidi' di spettacolo secondo gli esempi delle capitali, come fatto peraltro dal conte N. Jusupov, il committente del teatro di Arkhangelskoe. Importanti studi per la storia degli edifici teatrali di corte e residenze del Settecento comparvero in Russia agli inizi del Novecento soprattutto nella rivista annuale delle notizie teatrali, in cui si annoverano indagini come quella di V.N. Vsevolodskij-Gerngross sui teatri di San Pietroburgo del Settecento¹¹. Un ricco saggio degli anni '60 sulla storia del teatro in Russia appartiene allo scienziato – nonché profondo estimatore della cultura e letteratura russa – Ettore Lo Gatto¹². L'argomento in oggetto è senza dubbio abbastanza vasto e, ultimamente, è possibile notare un entusiasmo sempre più diffuso verso la storia della rinascita dei teatrini privati e la ricostruzione dei teatri presso le tenute suburbane, sull'onda della moda ormai diffusa dei *nouveau riches* moscoviti di vivere in campagna.

Un altro importante nucleo storiografico è rappresentato dagli studi prodotti sugli artisti italiani attivi in Russia nella seconda metà del '700 - inizi dell'800. La storia critica dell'attività artistica straniera nella Russia del periodo si presenta lunga e varia, e tradizionalmente l'analisi della partecipazione italiana occupa un notevole spazio insieme a quella francese e nordeuropea. Purtroppo bisogna notare che, complici una certa limitazione dell'accesso alle fonti straniere e le distruzioni della Seconda Guerra Mondiale, i primi valenti lavori critici sul tema risalgono al periodo compreso tra gli anni '80 e '90 del Novecento¹³. Tra questi

⁹ Per i teatri del periodo di Anna Ioannovna (1730-40) si veda V.N. Vsevolodskij-Gengross, *Teatr v Rossii pri Anne Ioannovne i imperatore Ivane Antonovihche* (Il teatro in Russia all'epoca di Anna Ioannovna e dell'imperatore Ioann Antonovich), San Pietroburgo 1914.

¹⁰In proposito, si veda E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, Firenze 1963; M. Taranovskaya, *Arhitektura teatrov Leningrada* (L'Architettura dei teatri di Leningrado), Leningrado 1988; F. Rossi, *Il teatro all'antica* cit. alla nota 7. Agli interni dei teatri neoclassici è dedicato il libro di V. Libson, *Arhitektura interjera teatra russkogo klassizisma* (Interni dei teatri neoclassici russi), Mosca 1950.

¹¹ V.Vsevolodskij-Gerngross, *Teatralnie zdania Sankt-Peterburga v XVIII veke* (I teatri di San Pietroburgo nel XVIII secolo) in "Starye godi" (Anni passati), 1910, marzo, pp.18-35.

¹² Cfr. E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, Firenze, Sansoni 1963.

¹³ Una delle prime ricerche critiche appartiene ad A. Müller, dove l'autore elenca quasi tutti i decoratori e scenografi italiani attivi nella Russia neoclassica (a cavallo dei secoli

indubbiamente spicca lo studio, in tre volumi, intitolato *Gli artisti Italiani in Russia*¹⁴ (cui il primo volume è dedicato proprio ai monumenti di Mosca e San Pietroburgo)¹⁵, ricco di fatti e di analisi stilistiche, ad opera di Ettore Lo Gatto. La ricerca in questione è divisa in settori ordinati sia secondo criteri cronologici (dall'epoca di Pietro il Grande agli inizi del Novecento) che geografici (San Pietroburgo, Mosca e province). Curiose notizie sulla vita della comunità artistica italiana sono contenute inoltre nel saggio di A. P. Müller dedicato ai costumi dei maestri stranieri a San Pietroburgo. Ad esempio, l'autore racconta che “gli stranieri pietroburghesi si creavano l'ambiente di una grande famiglia. Rotari faceva amicizia con di Rinaldi e Rastrelli, Gonzaga con Canoppi. Sono frequenti matrimoni tra le famiglie degli artisti stranieri. Battezzano loro figli insieme e se muoiono genitori badano agli orfani...”¹⁶.

In occasione del tricentenario della fondazione di San Pietroburgo (2003), al tema degli artisti stranieri in Russia era dedicata una serie di convegni, mostre e miscellanee di studio, tra cui – ai fini della discussione qui proposta – importanti appaiono soprattutto le mostre (con cataloghi relativi) intitolate *Pietroburgo e l'Italia. Il genio italiano in Russia 1750-1850*¹⁷; *La cultura architettonica italiana*

XVIII- XIX), tra i quali Pietro e Paolo Gonzaga. Cfr. A.P. Müller, *Inostrannie zhivopiszi i sculptori v Rossii* (Pittori e scultori stranieri in Russia), Mosca 1925, pp. 51, 64, 82-83. Da ricordare anche un ricco studio di E. Lo Gatto sui maestri italiani in Russia, condotto dal 1934 fino agli anni '90 e continuato poi da altri studiosi. Tra le ricerche recenti sugli artisti italiani attivi in Russia (soprattutto a San Pietroburgo) nel '700 e nell'800 sono importanti le raccolte di studi di G. Cuppini (a cura di), *Gli architetti italiani a San Pietroburgo*, catalogo della mostra, Bologna, 1996; S.O. Androsov, V. Strada (a cura di), *Pietroburgo e l'Italia. 1750-1850: il genio italiano in Russia*, Milano, Skira 2003; S. O. Androsov, *Russkie zakazciki i italianskie chudozniki* (Committenti russi e artisti italiani), San Pietroburgo, 2003.

¹⁴ Cit. alla nota 4.

¹⁵ Cfr. lo studio di E. Lo Gatto (a cura di), *Gli artisti italiani in Russia*, 4 voll., Milano 1990-1994 (I ed. 1934), che tratta seguenti argomenti: vol. I: *Gli architetti a Mosca e nelle province*, Milano 1990; vol. II: *Gli architetti del secolo XVIII a Pietroburgo e nelle tenute imperiali*, Milano 1993; vol. III: *Gli architetti del secolo XIX a Pietroburgo e nelle tenute imperiali*, Milano 1994. Da aggiungere a questi un'importante ricerca di R.Giuliani e C. Di Meo del 2007 sul fenomeno del mito 'romano' nell'arte russa e sulla categoria della romanità nello sviluppo di San Pietroburgo – cfr. R.Giuliani e C. Di Meo, *Riflessi del mito di Roma nell'architettura russa. Prima parte XVIII e XIX secolo*, in “Academic Electronic Journal in Slavic Studies”, University of Toronto 2007. Gli autori fanno riferimento allo studio di J. Lotman, B. Uspenskij, *Il concetto di “Mosca terza Roma” nell'ideologia di Pietro I*, in “Europa Orientalis”, n. V, 1986, pp. 481-492.

¹⁶ Cfr. A. P. Müller, *Bit inostrannih hudoznikov v Rossii* (La vita quotidiana di artisti stranieri in Russia), Leningrado 1927, pp. 91-92.

¹⁷ Cfr. *Pietroburgo e l'Italia. Il genio italiano in Russia 1750-1850*, Milano, Skira 2003 [mostra e catalogo a cura di S.O. Androsov, V. Strada, con esauriente bibliografia], *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II ad Alessandro I* [atti del convegno], Venezia 2001; *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, a cura di N. Navone e L. Tedeschi, Mendrisio,

in Russia da Caterina II ad Alessandro I; *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica; Architetti neoclassici ticinesi fra Neva e Moscovia*¹⁸. L'importanza di questi eventi sta nel fatto che essi comprendono e riuniscono materiali di studio poco conosciuti e risalenti agli anni precedenti, classificano materiali, pubblicano nuovi documenti e precisano attribuzioni, mettendo quindi a fuoco problemi locali e svelando nuovi aspetti critici nel dialogo tra le due culture artistiche. Comunque, tra queste mostre, solo il catalogo dell'ultima, intitolata *Dal mito al progetto...*, presentata tra Lugano e San Pietroburgo negli anni 2003-2004, include una parte dedicata alle scenografie e decorazione degli interni¹⁹. L'attenzione, in questo caso, è infatti riservata ai teatri intesi come fenomeni architettonici e culturali del neoclassicismo russo (come appare nei saggi di A. M. Matteucci, F. Rossi ecc.²⁰). Questo catalogo fornisce quindi le informazioni ad oggi più aggiornate sull'argomento, costituendosi come importante chiave di lettura per alcune fasi della ricerca qui presentata.

Un gruppo a parte è costituito dagli studi sintetici sullo spettacolo, la scenografia e l'opera italiana portata alle corti europee²¹, di cui restano fondamentali, soprattutto come approccio sistematico all'argomento, i saggi sull'opera italiana scritti da Mercedes Viale Ferrero²² e le ricerche di Elena

2004 [mostra e catalogo]; *Architetti neoclassici ticinesi fra Neva e Moscovia. I fondi grafici degli archivi Adamini e Gilardi*, a cura di P. Angelini, N. Navone, A. Pfister, Mendrisio 2000 [mostra e catalogo].

¹⁸ Da non dimenticare, inoltre, le mostre tenutesi a Mosca (con i relativi cataloghi) dedicate alla personalità politica e culturale di Caterina la Grande: *Ekaterina Velikaja. Russkaja cultura vtoroj polovini Vosemnadzatogo veka* (Caterina La Grande. La cultura russa della seconda metà del Settecento), catalogo della mostra, Mosca 1993. *Ekaterina Velikaja i Moskva* (Caterina La Grande e Mosca), catalogo della mostra, Mosca 1997.

¹⁹ Restano di maggior interesse i materiali dedicati alla grande decorazione e alla scenografia neoclassica del catalogo intitolato *Dal mito al progetto* cit., vol. 2, Mendrisio 2004, tra cui quelli di A. M. Matteucci, *Il trionfo dell'antico nella decorazione degli interni*, pp. 751-790; A. Guzanov, *Pietro Gonzaga decoratore, scenografo e paesaggista a Pavlovsk*, pp. 791-802; G. Vasil'eva, *Giovanni Battista Scotti decoratore a San Pietroburgo*, pp. 803-814, A.M. Matteucci, *La musique des yeux. Fantasia in scena a corte*, pp. 835-854; F. Rossi, *Il teatro all'antica...* cit. alla nota 7; I. Giustina, *Giacomo Quarenghi. Teatro dell'Ermitage a San Pietroburgo*, pp. 871-880.

²⁰ Alla studiosa Federica Rossi appartiene anche una scrupolosa analisi dell'attività di Giuseppe Valeriani, scenografo che ha preceduto Pietro Gonzaga alla corte russa, in F. Rossi, *Giuseppe Valeriani, primo scenografo alla corte degli zar*, in "Studi piemontesi", 2005, vol. XXXIV, fasc. 2, pp. 367-387.

²¹ Tra le opere generali recenti dedicate alla scenografia italiana si veda ad es. F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Roma, Carocci 2002, con una bibliografia necessaria.

²² M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi 1988, vol. 5, pp. 1-122.

Tamburini²³, le quali offrono un ampio sguardo panoramico sui fenomeni teatrali e gli spazi scenici nel contesto storico artistico di varie epoche.

Oltre agli studi specifici sulla scenografia e la vita teatrale in Russia bisogna poi sottolineare l'importanza degli studi dedicati alle ville di Mosca e di San Pietroburgo che, nell'Ottocento, divennero veri e propri centri della vita culturale, inclusi i teatri privati come quello di Arkhangelskoe. La maggior parte delle fonti critiche del Novecento riguardanti le ville appartengono ad un genere di guida che, di solito, non permette di approfondire il discorso analitico, anche se alcune delle guide russe dell'inizio del Novecento (ristampate poi nella seconda metà del Novecento) sono diventate dei veri e propri compendi di documenti, saggi e testimonianze²⁴. Questo genere di studio, nella storiografia russa, potrebbe essere definito come 'passeggiate didattiche per le ville', visto che tra gli autori figurano sempre scienziati di rilievo e ricercatori operanti nei musei²⁵. Tali opere descrivono elementi come il mondo della villa suburbana russa, il fenomeno rappresentato dagli 'artisti della gleba', le collezioni dei proprietari ed i gusti locali della ricca committenza di residenze di spicco della prima metà dell'Ottocento. Spesso si tratta non solo delle due 'capitali', ma anche di complessi situati nelle regioni russe più periferiche; tuttavia se il nome di San Pietroburgo è piuttosto legato alle residenze sfarzose ed ufficiali degli imperatori (come Peterhof, Pavlovsk e Zarskoe Selo), Mosca, al contrario, dal Settecento all'Ottocento vide sorgere attorno a sé delle tenute rustiche definibili 'alla vecchia maniera', ovvero caratterizzate da uno stile più libero nelle relazioni dell'arte con la natura, che porta i maestri a sperimentazioni fantastiche. Il carattere diverso

²³ Cfr. E. Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800: dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma, Bulzoni 1984; E. Tamburini, *Il quadro della visione : arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, con la collaborazione di Andrea Sommer-Mathis e Anne Surgers, Roma 2004.

²⁴ Per la storia delle tenute suburbane e per la cultura delle residenze nobiliari russe dei sec. XVIII-XIX si veda: *Russkaja usad'ba. Sborniki Obscestva izuchenia russkoj usadbi XVIII-XIX vekov* (La Villa Russa. Fascicoli della società per lo studio della cultura di ville russe dei sec. XVIII-XIX) aa. 1923 – 1998, nn. 1-20; *V okrestnostjah Moskvi... Iz istorii russkij usadebnoj kulturi XVIII-XIX vekov* (Nei pressi di Mosca... Dalla storia della cultura delle residenze suburbane russe dei sec. XVIII-XIX), a cura di M. Anikst, V. Turchin, Mosca 1979; *Ostankino, Arkhangelskoe*, a cura di I.M. Glozman, Mosca 1981; G.V. Vdovin, L.A. Lepskaja, A.F. Chervjakov, *Ostankino. Teatro-museo*, Mosca 1994; AA., VV., *Mir villi* (Il mondo della villa), catalogo, Mosca 1995.

²⁵ Molte tenute e residenze nobiliari russe del Settecento e Ottocento, dopo la rivoluzione ed i crudeli saccheggi sovietici, sono diventate complessi museali dedicati alla ricerca della villa russa. La tenuta di Arkhangelskoe ha seguito lo stesso percorso e oggi rappresenta un museo comprendente un archivio miracolosamente salvatosi grazie all'influenza burocratica del Ministero della Difesa, la cui casa-vacanze occupa parte del territorio della villa.

dell'atmosfera suburbana moscovita ispirò gli architetti ed i decoratori a compiere variazioni dello stile neoclassico negli interni dei palazzi e a dare forme insolite ai padiglioni. Gli architetti moscoviti non dovettero infatti affrontare degli imperativi legati alle funzioni di rappresentanza, sicché tutta la città per lo stile di vita imperante venne considerata dai contemporanei “un grande villaggio”²⁶.

Nel panorama dei proprietari delle ville russe a cavallo dei sec. XVIII-XIX spiccano due figure di rilievo, ovvero quelle dei nobili Nikolaj Sheremetjev (1751 – 1809) e Nikolaj Jusupov (1751 – 1831), che influenzarono attivamente lo sviluppo teatrale russo organizzando dei teatri presso le loro tenute nei dintorni di Mosca. Alla vita e attività teatrale di N. Sheremetjev²⁷ a Ostankino sono dedicati numerosi lavori²⁸, mentre invece quella di N. Jusupov rimane studiata ancora solo parzialmente. Grazie alla mostra organizzata dal Museo Pushkin di Belle Arti di Mosca (2001), dedicata alle collezioni artistiche di Jusupov, questa mancanza d'attenzione è stata comunque in parte colmata²⁹.

Come accennato in precedenza, molti nobili russi possedevano veri e propri gruppi di attori formati da servi della gleba. A differenza di quanto accadeva in Occidente, i teatri privati appartenenti alla nobiltà venivano detti anche “dei servi della gleba”, perché gli attori che vi recitavano erano “servi” o “anime” del nobile padrone. Questo fenomeno aspetta ancora il suo vero ricercatore³⁰.

²⁶ Sulle differenze dello stile neoclassico, ovvero ‘impero’, di Mosca rispetto a quello di San Pietroburgo si veda: M. Allenov, N. Dmitrieva, O. Medvedkova, *L'Arte russa*, Milano 1993, pp. 322-323.

²⁷ Cfr. N.A. Elizarova, *Teatry Sheremetjevih* (I teatri della famiglia Sheremetjev), Mosca 1944.

²⁸ Nikolaj Petrovic Sheremetjev, rappresentante di una delle famiglie più ricche del paese, studiò all'università di Leida. Diplomatico e uomo di stato, fu un grande appassionato di teatro, in stretti rapporti con compositori e musicisti europei. Nelle sue residenze (come Ostankino e Kuskovo nei pressi di Mosca) egli poteva disporre di ben cinque teatri completamente allestiti e dotati del corredo di scenografie. Alla figura del conte e alla sua residenza di Ostankino sono dedicati i saggi di I. E. Grabar intitolati *Ostankino*, in “Starye godi” (Anni passati), maggio-giugno, pp. 13-29; G. Vdovin (a cura di), *Graf Nikolaj Petrovich Sheremetjev. Lichnost' - dejatel'nost' - sud'ba* (Il conte Nikolaj Petrovich Sheremetjev. La personalità - l'opera - il destino), Mosca 2001.

²⁹ Per la mostra delle collezioni Jusupov si veda *Uchenaja prikhot. Kollekcija knjazja Nikolaja Borisovicha Jusupova. (Capriccio sapiente. Collezioni del principe Nikolaj B. Jusupov)*, catalogo della mostra in 2 volumi a cura di L. Savinskaja, S. Androsov, Mosca 2001.

³⁰ Il teatro dei servi di gleba ha avuto una storia di circa un secolo (dalla metà del Settecento alla metà dell'Ottocento). Tra i migliori teatri dei tempi di Caterina II e Alessandro I vi erano: il teatro di N. Jusupov a San Pietroburgo e Arkhangel'skoe, dei duchi Shuvalov in Fontanka a San Pietroburgo, di Potjomkin nel palazzo di Tauride (San Pietroburgo), di Sheremetjev a Kuskovo e Ostankino (nei pressi di Mosca), dei duchi Apraxin nella villa Olgovo, dei duchi Zakrevskie a Ivanovskoe, dei duchi Panini a Marfino nei pressi di Mosca (il famoso letterato N.M. Karamzin, che frequentava questo teatro scriveva i brani con nota esclusiva “solo per Marfino”), dei duchi Zagrzjzskie a

Nella letteratura dell'Ottocento si trovano rare testimonianze sulla vita di Arkhangelskoe: si tratta perlopiù di documenti che riguardano le singole vicende costruttive e contengono varie notizie degli epistolari che dimostrano il carattere dei proprietari e riportano impressioni sulle feste nobiliari³¹. Solo alla fine degli anni Ottanta, con il *boom* del restauro (purtroppo non sempre caratterizzato da approcci profondi ed efficaci), furono riscoperti i tesori di tenute come Ostankino e Arkhangelskoe³², le due importanti residenze dei nobili Sheremetjev e Jusupov, e le loro collezioni diedero inizio a studi approfonditi sul fenomeno della cultura della villa e del teatro privato. Vennero poi riprese le pubblicazioni trimestrali della Rivista della *Società dello studio della villa russa*³³ (che erano state interrotte negli anni della seconda guerra mondiale), interamente dedicate al fenomeno della residenza suburbana russa, ai committenti e ai monumenti parzialmente o completamente scomparsi o ristrutturati. Studiosi russi della prima metà del Novecento e primi decenni dopo la guerra (tra cui N. Tikhomirov, V. Rapoport, M. Iljin³⁴) raccolsero scrupolosamente i documenti sulle residenze

Jaropolez (vicino a Volokolamsk). Sul teatro dei servi di gleba si vedano ad es. T. Dinnik, *Krepostnoi teatr* (Teatro dei servi di gleba), Mosca 1933; N.A. Elizarova, *Teatry Sheremetjevich* (I teatri della famiglia Sheremetjev), Mosca 1944; E.Scholok, *Ostankino i ego teatr* (Ostankino e suo teatro), Mosca 1949, B. Aseev, *Russkij dramatičeskij teatr* (Teatro drammatico russo) nei sec. XVII- XVIII, Mosca 1958, G. Vdovin (a cura di), *Graf Nikolaj Petrovič Sheremetjev*. cit. alla nota 28.

³¹ Sull'argomento si veda Pimen (D. Blagovo), *Rasskazi babuški is vospominanij pjati pokolenij, sapisannie i sobrannie ee vnukom D. Blagovo* (Racconti della nonna raccolti e registrati dal suo nipote D. Blagovo), Mosca 1885; M. I. Pilajev, *Staraja Moskva* (Mosca), San Pietroburgo 1890.

³² Paradossalmente un'unica monografia completa del 1968, in lingua russa, sul complesso della tenuta di Arkhangelskoe ristampata sinora è quella di L. Bulavina, V. Rapoport, N. Unanjanz, *Arkhangelskoe*, Mosca 1968. Sul teatro di Arkhangelskoe si veda in particolare N. Kashin, *Teatr Jusupova* (Il teatro di Jusupov), Mosca 1927; L. Savinskaja, *Novoe o teatre i dekoracijah P. Gonzago v Arkhangelskom: k 170-letiju teatra Gonzago v Arkhangelskom* (Nuove scoperte sul teatro di Gonzaga di Arkhangelskoe, per il 170 anniversario del teatro di Gonzaga) in "Iskusstvo", 1989, n. 2, pp. 64-68; L. Savinskaja, *Teatr Gonzago v Arkhangelskom. Zamisel-Voplošenie-Istoria* (Il Teatro di Gonzaga ad Arkhangelskoe. L'idea – La realizzazione – La storia) in "Krasnogorje", 1998, n. 2, pp. 12-22.

³³ *Russkaja usad'ba. Sbornik obsčestva izuchenija russkoj usad'bi*. (La villa russa. Raccolte della Società per lo studio delle residenze e ville russe) cit. alla nota 24.

³⁴ Sulle tenute nobili nei pressi di Mosca si vedano le ricerche di N. Tikhomirov, *Architektura podmoskovnih usadeb* (L'architettura delle tenute suburbane di Mosca), Mosca 1955; I.M. Gluzman, V.L. Rapoport, I.G. Semenova, L.V. Tidman, N.T. Unanjanz, *Kuskovo, Ostankino, Arkhangelskoe*, Mosca 1981; *Pamjatniki architekturi Moskovskoj oblasti* (Monumenti architettonici della regione di Mosca), catalogo in 2 volumi a cura di E. N. Podjapolskaja, Mosca 1975; M.A. Iljin, *Podmoskovje* (La regione di Mosca), Mosca 1975. E. Springhis, *Iskusstvo i vremja* (L'arte e il tempo), guida della tenuta-museo Ostankino, Mosca 1999.

distrutte di Mosca, San Pietroburgo e delle province. Gli studi contengono preziose informazioni e le foto sullo stato degli edifici e decorazioni ormai perse.

Un posto molto importante nella mia ricerca storiografica è occupato dagli studi sulla vita e le opere di Pietro Gonzaga, il creatore del teatro ad Arkhangelskoe. Nel 1948 sono stati pubblicati tre preziosi volumi di Aloysius Moser³⁵, opera ricchissima di documenti e con una vasta bibliografia, in cui lo studioso esprime la sua grande ammirazione per Gonzaga, architetto e scenografo italiano e creatore del teatro nella tenuta di Arkhangelskoe a Mosca, e ne apprezza a fondo la qualità dello stile e le novità delle sue invenzioni iconografiche. Questo saggio reintroduce nei discorsi critici il nome di Pietro Gonzaga, riprendendolo dopo il periodo di fama e l'oblio in cui cadde nella seconda metà dell'Ottocento. Altri elementi dell'opera di Gonzaga furono riscoperti dalla critica novecentesca dopo la prima mostra di suoi disegni organizzata dalla Fondazione Cini in collaborazione con il museo dell'Ermitage nel 1968³⁶. Il catalogo di questa mostra, completato dalla bibliografia del momento e dal saggio critico di Maria Teresa Muraro³⁷, continua ancora oggi a fornire materiali importanti agli studiosi dell'artista. Il lavoro unisce documenti italiani (come disegni, testi e testimonianze conservati a Venezia e nelle collezioni private) ad una parte grafica russa, per la maggior parte proveniente dal museo Ermitage di San Pietroburgo. Grande attenzione è inoltre posta al periodo italiano del maestro, con un dettagliato elenco dei suoi lavori. Un altro importante contributo risale agli anni '50 ed è riconducibile agli studi di Elena Povoledo, una delle più esperte studiose della scenografia veneta di quegli anni, che creò una sorta di itinerario biografico

³⁵ Il libro di R.A. Mooser rimane fondamentale per un panorama degli attori e musicisti italiani attivi in Russia, molti dei quali erano, ad esempio, in contatto con Carlo Goldoni. Si veda al proposito R.A. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, Ginevra 1949.

³⁶ Nonostante il tempo trascorso sono sempre di notevole utilità i saggi dei critici russi della prima metà del Novecento su Gonzaga, che dedicano grande spazio alla storia della scenografia generale e al teatro russo, come ad es. M. I. Bozerjanov, *Dekorator Gonzago* (Lo scenografo Gonzago), in "Ezhegodnik imperatorskih teatrov", 1899-1900, v.1, pp. 235-240; V. Kurbatov, *Gonzago*, in "Ezhegodnik imperatorskih teatrov", 1912, n. 4, ID, *Perspektivisti i dekoratori* (Prospettivisti e decoratori), in "Starie godi" (Anni passati), 1911, luglio-settembre, N. Kashin, *Novie materialy o Pietro Gonzaga* (Nuovi materiali su Pietro Gonzaga), in "Teatro e drammaturgia", 1935, n.12, V.P. Stepanov, *Novonaidennij album teatralnih eskisov Pietro di Gottardo Gonzaga* (Nuovo album ritrovato di bozzetti scenografici di Pietro di Gottardo Gonzaga) in "Iskusstvo" 1938, n. 6; A. Efros. *Zhivopis' Gonzaga v Pavlovske* (Gli affreschi di Gonzaga a Pavlovsk), Leningrado 1948, A.A. Gosenpud, *Muzikalnij teatr v Rossii. Ot Istokov do Glinki*, (Il Teatro musicale in Russia, dalle radici a Glinka), Leningrado 1959. Alcuni sono stati solo ultimamente ristampati e resi conosciuti agli studiosi.

³⁷ Cfr. M.T. Muraro (a cura di), *Scenografie di Pietro Gonzaga*, Venezia 1967.

approfondito all'interno dell'Enciclopedia dello spettacolo³⁸. Il lavoro iniziato da Povoledo e Muraro venne continuato negli anni '80 dalle studiose russe Flora Syrkina e Milizia Korshunova (che anche oggi è la curatrice di varie mostre e conservatrice della grafica italiana del museo Ermitage, che continua ad occuparsi dei disegni e dei bozzetti scenografici di maestri italiani del Settecento³⁹). L'unica e completa monografia russa sull'arte di Pietro Gonzaga, contenente un'analisi della struttura del teatro di Arkhangelskoe, delle scenografie e degli scritti è stata pubblicata da Flora Syrkina, specialista della storia del teatro e scenografia, pubblicata nel 1986⁴⁰, che rappresenta il punto di riferimento per tutti ricercatori di Gonzaga. Un posto importante nel libro di Syrkina è occupato dalle lettere e dagli scritti di Gonzaga tradotti in russo insieme al catalogo di tutti i disegni ed i bozzetti conosciuti del maestro, integrati dall'elenco degli spettacoli presentati con sue scenografie.

Dopo le ricerche citate, un passo avanti nello studio di Gonzaga è rappresentato dal recente lavoro (2006) di Maria Ida Biggi, curatrice della sezione teatrale della biblioteca della Fondazione Cini, sull'eredità teorica di Gonzaga⁴¹, dedicato ai suoi scritti teorici con cenni critici e vasto apparato analitico.

Spesso la figura di Gonzaga è legata, nelle ricerche, ad un altro architetto invitato a San Pietroburgo da Caterina la Grande, ossia Giacomo Quarenghi. Tutti gli studiosi di Quarenghi⁴² sottolineano l'importanza della parola e dei consigli di quest'ultimo nel processo che portò all'arrivo di Gonzaga in Russia. I loro percorsi biografici e artistici si svolsero infatti paralleli fino alla morte di Quarenghi, avvenuta nel 1817. Per questo motivo, le fonti ed i documenti relativi all'attività di Quarenghi in Russia sono senza dubbio di ausilio per comprendere appieno il contesto creativo di Gonzaga.

Nel 2001, per la ricorrenza dei 250 anni dalla nascita di Pietro Gonzaga, è stato poi stampato un interessante libretto dedicato alle collezioni moscovite di

³⁸ Cfr. E. Povoledo, *Pietro Gonzaga*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, Milano, 1958, pp.1472-1474.

³⁹ Cfr. *Gli scenografi italiani a Pietroburgo*, in: S.O.Androsov, V. Strada (a cura di), *Pietroburgo e l'Italia. 1750-1850* cit., p. 84. Il saggio di Milizia Korschunova traccia un insolito percorso con i cenni sul repertorio teatrale del tempo e osservazione del contesto artistico di Gonzaga.

⁴⁰ F. J. Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga 1751-1831. Zizhn' i tvorchestvo. Sochinenia*. (La vita e l'arte. Gli scritti), Mosca 1986.

⁴¹ Cfr. M.I. Biggi (a cura di), *La Musica Degli Occhi: Scritti Di Pietro Gonzaga*, Firenze, L.S. Olschki 2006.

⁴² Per alcuni studi di Giacomo Quarenghi, dove viene nominato fugacemente Pietro Gonzaga, si veda la nota 5. Da ricordare anche i testi raccolti in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, atti del convegno, Bergamo 1995.

disegni di Gonzaga, opera che ha colmato il vuoto relativo all'esistenza di alcune opere (come ad esempio disegni editi per la prima volta provenienti dall'archivio militare di Mosca) e che contiene materiali che confermano la partecipazione dell'artista nell'ideazione del teatro di Arkhangel'skoe⁴³.

Tra le varie influenze subite da Gonzaga nel periodo italiano la critica (in base all'affermazione lasciata da Gonzaga stesso nei suoi scritti⁴⁴) sottolinea spesso una forte vena veneziana nell'interpretazione chiaroscurale, la luminosità dei colori, i richiami alla pratica del vedutismo, la conoscenza di Bibiena e di Piranesi e la contrapposizione al metodo di fratelli Galliari⁴⁵. Comunque il vasto repertorio di immagini della grafica gonzaghiana può essere felicemente confrontato non solo con la tradizione bibienesca e piranesiana ma anche con la produzione di scenografi veneziani ed emiliani⁴⁶; lo dimostrano, ad esempio, i cataloghi delle mostre degli anni 1970-80, dove i bozzetti di Gonzaga creano una sorta di dialogo con la produzione veneziana ed emiliana coeva⁴⁷. Al proposito, vale anche il confronto con protagonisti delle due ultime esposizioni di Bologna del 2009 dedicate ad Antonio Basoli (1774 – 1848) e a Pelagio Palagi (1777 – 1860).

Una parte rilevante nell'attività di Gonzaga è rappresentata dalle cosiddette 'scenografie naturali' create nei parchi nei pressi di San Pietroburgo. I lavori di

⁴³ Cfr. *Pietro Gonzaga. 250 let. Proizvedenija Pietro di Gottardo Gonzaga iz Moskovskih sobranij* (250 anni di Pietro Gonzaga. Catalogo di disegni e degli schizzi dalle collezioni di Mosca), Mosca 2001.

⁴⁴ La maggior parte degli scritti conosciuti di Gonzaga sono stati tutti pubblicati a San Pietroburgo in francese tra 1805 e 1817, sono: *Idee d'un theatre pour etre bati dans le jardin du chateau St. Michel*, Roma 1805; *La musique des yeux et l'optique theatrale*, St. Petersbourg 1807; *Information a mon chef ou eclarcissement convenable du decorateur theatrale*, St. Petersbourg 1807; *De sentiment de gut et de beau....* St. Petersbourg 1811; *Opinion... sur l'economie des spectacles*, St. Petersbourg 1815; *Remarques sur la construction des theatres...*, St. Petersbourg 1817.

⁴⁵ Sui fratelli Galliari si veda in particolare R. Bossaglia, *I fratelli Galliari, pittori*, Meschina 1985; M. Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i Fratelli Galliari*, Torino 1963.

⁴⁶ Il problema dell'analisi dei paralleli emiliani nei disegni di Gonzaga è articolato in A.M. Matteucci, *La musique des yeux. Fantasie in scena a corte*, in *Dal mito al progetto* cit., p. 854; ID, *Bologna - Pietroburgo: incontri ravvicinati*, in *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro*, catalogo a cura di P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi, Mendrisio, Mendrisio Academy Press 2008. – XXIII, pp. 221-225.

⁴⁷ Per i bozzetti di Gonzaga nel contesto scenografico contemporaneo si veda: *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, catalogo della mostra a cura di F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, Venezia 1975. Per il contributo degli scenografi veneziani ed emiliani all'arte del neoclassicismo si veda: *Scenografi veneziani dell'ottocento: Francesco Bagnara, Giuseppe e Pietro Bertoja*, catalogo della mostra a cura di Gino Damerini, Venezia 1962; *Francesco Fontanesi: 1751-1795: Scenografia e decorazione nella seconda metà del Settecento*, catalogo a cura di Marinella Pigozzi, Civici Musei di Reggio Emilia 1988.

Gonzaga al Castello di Pavlovsk, residenza estiva di Paolo I e della moglie Maria Fjodorovna, grande amante delle feste teatralizzate, sono stati analizzati dalla critica nel contesto rappresentato dalle problematiche del parco romantico. Sono da notare al proposito due recenti cataloghi relativi alle mostre (del 2001 e del 2004) dedicate all'attività di Gonzaga a Pavlovsk, che mutano la limitata considerazione dell'artista visto solo come lo scenografo del teatro, rivalutandolo invece come paesaggista e autore di grandi decorazioni, come il *trompe l'oeil* sui muri di Grande Palazzo di Pavlovsk⁴⁸.

“La pittura – come affermato dallo stesso Gonzaga - non è l'arte di imitare le cose ideate, ma l'arte stessa di ideare, per cui occorre cultura, memoria, scienze esatte e matematiche”⁴⁹. Per avere un'idea sul processo di formazione dell'artista, soprattutto del periodo italiano, è necessario esaminare le fonti teoriche neoclassiche, tra cui vanno ricordati i saggi di Francesco Algarotti⁵⁰, Francesco Milizia e padre Lodoli (diffuso tramite A. Memmo), insieme agli studi dell'Accademia Clementina⁵¹, istituzione bolognese che ha rivestito una parte importante nel processo della formazione di scenografi italiani⁵². Per poter paragonare invece le idee e il metodo di Gonzaga con la situazione teorica contemporanea in Russia, è stato per me necessario studiare la produzione critica

⁴⁸ Per il parco di Pavlovsk si veda in particolare: A. Vergunov, V. Gorokhov, *Russkije sadi i parki* (Parchi e giardini russi), Mosca 1988. Sull'attività di Gonzaga a Pavlovsk si vedano inoltre: *Pietro Gonzaga. Italianez v Pavlovsk* (Pietro Gonzaga. Un Italiano a Pavlovsk), San Pietroburgo 2001; A. Guzanov, *Pietro Gonzaga decoratore scenografo e paesaggista a Pavlovsk*, in *Dal mito al progetto* cit., pp. 791-802.

⁴⁹ Riportato in *Enciclopedia dello spettacolo*, v. V, Milano 1958, p. 1472.

⁵⁰ Per gli scritti e la vita di F. Algarotti si veda F. Algarotti, *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari 1963; F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, con introduzione di Annalisa Bini, Roma, LIM 1989; M. Magrini, *Francesco Algarotti avventuriero e plenipotenziario*, in *Le Venezie e l'Europa*, Cittadella, Ed. Biblos 1998, pp. 96-107; W. Spaggiari, *Il “Saggio sopra la pittura” di Francesco Algarotti*, in *Gusto dell'Antico e cultura neoclassica in Italia e in Germania*, a cura di F. La Manna. Cosenza, Università della Calabria 2006, pp. 9-21.

⁵¹ Le informazioni relative alla storia dell'Accademia Clementina sono reperibili in G. Canotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, Bologna 1739; Silla Zamboni, *L'Accademia Clementina*, in *L'Arte del Settecento Emiliano, La Pittura, L'Accademia Clementina. Catalogo della mostra*, Bologna, Alfa, 1979, p. 211-327; Anton A. W. Boschloo, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa Ed. 1989; Stefano Benassi, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Bologna 2004 (con una sintesi bibliografica aggiornata);

⁵² Gli scritti di teorici neoclassici italiani sono studiati da Gian Paolo Consoli, *Col meno si ha più: la filosofia dell'architettura in Francesco Milizia*, in *Francesco Milizia e il Neoclassicismo in Europa*, atti del convegno internazionale di studi di Oria, 1998, Bari 2000L; G. Torcellan, *Una figura della Venezia settecentesca: Andrea Memmo. Ricerche sulla crisi dell'aristocrazia veneziana*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale 1963.

locale del periodo scelto. Bisogna sottolineare che, per sopperire alla mancanza di contatto diretto con i resti archeologici e con i testi dell'antichità nell'ambito artistico russo, sono stati molto importanti i libri prodotti sull'argomento e le incisioni provenienti dall'estero, raccolte dagli illuminati nobili russi che alla fine del Settecento viaggiavano abbastanza spesso ed avevano creato grandi biblioteche e collezioni d'arte nelle loro residenze di San Pietroburgo e di Mosca. Grande importanza tra queste rivestono le traduzioni di Vitruvio, di Palladio, le edizioni dell'Enciclopedia⁵³ francese e le incisioni di Piranesi⁵⁴.

Va comunque sottolineato che, anche se Gonzaga fu autore di trattati d'architettura, non gli fu mai data la possibilità di confermare direttamente le sue capacità di architetto. In realtà il gran numero di trattati sull'edilizia teatrale prodotti in Italia e in Francia non trova puntuale riscontro nel dibattito teorico sull'architettura in Russia. Un'indagine approfondita sullo sviluppo della teoria russa dal Settecento al Novecento è stato eseguito nel 1985 dalla studiosa russa Natalja Evsina⁵⁵, mentre il suo omologo in lingua italiana è rappresentato dalla ricerca di Elena Tamburini sulle teorie dello spazio scenico⁵⁶ ottocentesco in Europa (prodotta negli stessi anni '80).

⁵³ Si tratta dell'*Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri* (con il titolo originale *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* nel), una vasta enciclopedia pubblicata nel XVIII secolo, in lingua francese, da un consistente gruppo di intellettuali sotto la direzione di Diderot e D'Alembert.

⁵⁴ Una delle prime traduzioni di Vitruvio in Russia fu proposta da Fjodor Karzavin nel 1789 in *Sokrascennij Vitruvij, ili soversennij architector.n Perevod Architektury-Pomoscnika Fjodora Karzavina* (Compendio di Vitruvio o l'Architetto perfetto. Traduzione dell'architetto Fëdor Karzavin), Mosca 1789. L'altra edizione di grande risonanza nella cerchia degli architetti russi della fine del '700 fu quella di I. Lem, *Teoreticeskie i practiceskie predlozenija o grazdanskoj architekture, s objasneniem pravil Vitruvia, Pallaija, Serlija, Vignoli, Blondelja i drugih* (Proposte teoriche e pratiche dell'architettura civile con spiegazione delle regole di Vitruvio, Palladio, Serlio, Vignola, Blondel e altri raccolti dal consigliere di corte e architetto Ivan Lem), San Pietroburgo 1792. Sull'edizione di Palladio in Russia si veda inoltre l'articolo di O. Medvedkova, *La prima edizione di Palladio in Russia*, in *Dal mito al progetto* cit., pp. 291-306.

⁵⁵ N. A. Evsina, *Architekturnaja teorija v Rossii vtoroj polovini XVIII- nachala XX veka* (Teorie architettoniche in Russia nella seconda metà del Settecento – inizio Ottocento), Mosca 1985. Sulla fortuna settecentesca della trattatistica architettonica romana e rinascimentale in Russia si veda M. C. Pesenti, *Alle origini della capitale neoclassica: i trattati italiani di architettura*, in *Pietroburgo capitale della cultura russa*, a cura di A. D'Amelia, vol. I, Salerno 2004.

⁵⁶ Per la storia degli spazi teatrali e scenici è prezioso il saggio di E. Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800: dall'utopia giacobina alla prassi borghese* cit.

Oltre gli scritti teorici di Gonzaga e dei suoi contemporanei italiani (Algarotti, Milizia, Fontanesi⁵⁷ ecc.), insieme alle prime edizioni russe di Vitruvio e Palladio, importanti fonti per il mio studio della cultura teatrale tra l'Italia, Mosca e San Pietroburgo a cavallo dei secoli 18° - 19° sono rappresentate dalle prime riviste critiche russe d'arte⁵⁸ che videro la luce proprio in quegli anni. Grazie ai numerosi viaggi all'estero (e immancabilmente in Italia) dei maestri russi, committenti e spettatori, si formò anche un genere specifico del saggio artistico. Il fatto è che nei testi russi d'estetica della prima metà del XIX secolo i problemi delle arti plastiche vennero trattati in maniera molto più sistematica che in precedenza, riverberando l'influenza della logica francese e italiana dell'epoca. In Russia si formò così un ceto di amatori che costituì lo sfondo – e, in una certa misura, si può affermare che i loro testi creano il patrimonio – sul quale si sviluppano le arti ed il teatro nella prima metà del XIX secolo. Il ruolo dell'opinione pubblica e del dilettantismo e la sua influenza sull'arte 'vera' si manifestarono con modalità diverse, ma esso contribuisce soprattutto ad assicurare un livello medio relativamente elevato al gusto di quella frangia di pubblico cui essenzialmente l'arte dell'epoca si rivolgeva. Per la comprensione del clima culturale a cavallo dei secoli 18° - 19° sono da ricordare pubblicazioni periodiche come “Zurnal izjasnich iskusstv” (“Rivista di belle arti”, 1807 e 1823-25) e “Chudozestvennaja gazeta” (“Il giornale artistico”), stampato da Nestor Kukol'nik degli anni 1830.

Un altro complesso di studi validi per la ricostruzione del contesto culturale della mia ricerca è rappresentato dalle indagini sulla cultura teatrale nella Russia neoclassica. Come è noto, la Russia non aveva una sua radicata tradizione teatrale e, paradossalmente, è proprio questo che la caratterizza positivamente, cosicché le compagnie italiane furono tra le prime a portare con sé la tradizione del teatro lirico nell'area⁵⁹. I primi contributi storiografici furono quindi dovuti agli stranieri residenti in Russia⁶⁰. Fonte preziosa e principale della ricostruzione dei momenti

⁵⁷ Per l'attività di Francesco Fontanesi: *Francesco Fontanesi 1751-1795. Scenografia e decorazione nella seconda metà del Settecento* cit.

⁵⁸ Da notare anche lo sviluppo delle prime recensioni teatrali in senso moderno sotto la forma di articoli nelle riviste di Nikolaj Novikov *Truten'* (Il Fannullone) e *Pusomelja* (Il chiacchierone).

⁵⁹ In generale sul repertorio italiano in Russia della fine del '700 - inizio '800 in relazione all'attività degli scenografi si veda M. Korschunova, *Gli scenografi italiani a Pietroburgo* cit., pp. 84-86.

⁶⁰ Sono di seguito indicati alcuni testi utili che delineano un panorama complessivo del teatro russo del periodo di nostro interesse: N. Evreinoff, *Histoire du théâtre russe*, Paris 1947; S.S. Danilov, *Očerki po istorii russkogo dramatičeskogo teatra* (Saggi .

di sviluppo della storia teatrale russa del '700 e inizio '800 è rappresentata dal libro di appunti sul teatro russo ad opera di Jakob Stählin⁶¹. Egli fu il primo storico del teatro russo, pittore e organizzatore culturale, precettore dell'erede del trono, nonché direttore dell'Accademia delle Scienze di Pietroburgo. All'inizio dell'Ottocento (1806) altri tentativi di saggi storiografici furono fatti da P. Sumarokov (nipote del drammaturgo russo) in *Nekotorye rassuzdenija o A.P. Sumarokove i nachale russkogo teatra* (Alcune riflessioni sul teatro di A. P. Sumarokov e gli inizi del teatro russo)⁶². Questo tipo di compilazione, tra memorialistica e fatto grafica, culminò nel libro di A. Koni (1864) intitolato *Russkij Teatr, ego sud'bi i istori* (Il Teatro russo, le sue sorti e suoi storici). Importanti notizie furono date dalle cronache e dalle registrazioni annalistiche, come quelle contenute nella rivista "Teatral'nij zurnal" ("Giornale teatrale") di San Pietroburgo, pubblicato nel 1880 da A. Karatyghin e riguardante il periodo tra 1794 e il 1831. Le raccolte di memorie e giudizi pubblicati nelle riviste teatrali, testimonianze degli spettatori e amatori del teatro, tra cui colti e illustri visitatori della residenza di Nikolaj B. Jusupov ad Arkhangelskoe, costituiscono un vero coro di voci che aiuta a comprendere meglio dettagli dello sviluppo della vita e arte teatrale in Russia⁶³. Esempi di critica teatrale dell'epoca sono rappresentati inoltre dagli scritti e dalle lettere del poeta russo Alessandro Pushkin, che dedicò

Moskva-Leningrad 1948; AA.VV., *Istoria russkogo dramatičeskogo teatra*, 7 voll., Moskva, 1957; T. Dynnik, *Krepostnoj teatr*, Leningrad 1933; L. Gurevich, *Istoria russkogo teatral'nogo bita*, Moskva-Leningrad 1939; B.V. Varneke, *History of the Russian Theatre. Seventeenth through Nineteenth Century*, New York 1951; E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, 2 voll. Firenze 1993; ID (a cura di), *Teatro russo. Raccolta di drammi e commedie*, Milano 1955; L. Pacini Savoy, D. Staffa, *Teatro russo*, 2 voll., Milano 1960; M. Slonim, *Russian Theater. From the Empire to the Soviets*, Cleveland 1961.

⁶¹ J. Stählin, *Zapiski Jakoba Stelina ob Izjaschnyh iskusstvah v Rossii* (Gli scritti di Jacob Stählin sulle Belle Arti in Russia), a cura di K.V. Malinovskij, Mosca 1990. Su Jakob von Stählin si vedano: P. Pekarskij, *Istorija imperatorskoj Akademii Nauk v Peterburghe* (La Storia dell'Accademia delle Scienze a San Pietroburgo), 1870-1873, tomo I, pp. 538 – 567; T. Livanova, *Predislovie k Ja.Von Stählin. Izvestija o muzike v Rossii* (Introduzione all'edizione di Jakob von Stählin "Notizie sulla musica in Russia") in "Muzikalnoje nasledstvo" (Il Retaggio Musicale), parte I, Mosca 1935, pp. 94-102.

⁶² P. Sumarokov, *Nekotorye rassuzdenija o A.P. Sumarokove i nachale russkogo teatra* (Alcune riflessioni sul teatro di A. P. Sumarokov e gli inizi del teatro russo), Mosca 1806. Lo stesso Sumarokov dedicò largo spazio al teatro dell'epoca di Caterina II nel suo *Obozrenie zarstvovanija Ekaterini Velikoj* (Rassegna sul regno della Caterina la Grande), Mosca 1832.

⁶³ Sulla storia dell'arte scenografica russa nel contesto dello sviluppo teatrale si vedano anche: M. Davidova, *Očerki o russkom teatral'no-dekoracionnom iskusstve XVIII-nachala XX veka* (Saggi sullo sviluppo della scenografia in Russia nel XVIII-inizio XX), Mosca 1974; F. Syrkina, E.M. Kostina, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo* (L'arte scenografica russa), Mosca 1978.

un ottimo pezzo poetico sulla vita e atmosfera teatrale russa nel poema *Eugenio Oneghin*, nonché nel saggio *Moi zamechania o russskom teatre* (Le mie osservazioni sul teatro russo)⁶⁴.

Questa linea logica nella ricerca di fonti e contesti delle voci dell'epoca continua nel Novecento con gli studi semantici sul teatro di Jurij M. Lotman⁶⁵, strutturalista e appassionato conoscitore della letteratura e cultura russa, che introdusse il termine “teatralità” in relazione al comportamento quotidiano russo nel periodo tra il Settecento e l'Ottocento. A lui spetta l'interpretazione acuta di due secoli d'arte russa, così come espressa nel ciclo analitico dei *Dialoghi sulla cultura russa del Settecento e prima metà dell'Ottocento* (negli anni '90 trasmesso anche in una serie dei programmi televisivi), in cui tocca vari punti di vista che riguardano elementi come il mondo della nobiltà russa, gusti e costumi, problemi di gioco d'azzardo, il fenomeno del comportamento “da stranieri”, arte e guerra (soprattutto quella napoleonica con tutto il complesso di caratteristiche legati all'emblematica entrata nell'arte del neoclassicismo russo) e percezione dello spettacolo; emblematicamente, lo sguardo di Lotman ci fornisce un filo d'Arianna negli intrecci analitici tra teatro, letteratura e l'arte del periodo scelto. Sulle tracce di Lotman nel 2008 è stata pubblicata la ricerca intitolata *La fortuna del mito della residenza russa (usad'ba)*, che rappresenta il risultato del lungo percorso di studi e interpretazioni degli aspetti della vita in ville private russe dell'Ottocento, dove il teatro occupa uno spazio privilegiato⁶⁶.

Nel caso che qui si presenta, inoltre, è di ausilio rivolgersi anche alle radici del teatro della villa o ‘della gleba’ fiorito nelle residenze di Mosca e San Pietroburgo tra il Settecento e l'Ottocento, in quanto esso potrebbe essere visto

⁶⁴ Riportato alla nota 358 del capitolo *Scenografia italiana in Russia neoclassica. Trattati originali e trasformazioni* del presente lavoro. Gli scritti di Pushkin datati del 1820 (gennaio) non erano destinati alla stampa per il loro carattere critico e satirico nei confronti degli attori.

⁶⁵ Gli articoli di Jurij M. Lotman sui legami della cultura nobile russa e la teatralità tra Settecento e l'Ottocento fanno parte di una serie di lavori nell'ambito della ricerca storico-semiotica sul comportamento come categoria culturale. Si vedano ad es.: *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, in *La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo*, a cura di S. Salvestroni, Bari, Laterza 1980, pp. 201– 230; *Poetica bitovogo povedenija v russskoj culture XVIII veka* (Storia e tipologia della cultura russa. La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del Settecento), in *Istoria i tipologhija russskoj kulturi* (Storia e tipologia della cultura russa), San Pietroburgo 2002, pp. 233 – 255; *Teatr i teatralnost' v stroe kulturi nachala XIX veka* (Teatro e teatralità nel sistema culturale degli inizi dell'Ottocento), in *Izbrannie statji v treh tomah* (Saggi scelti in tre volumi), Tallinn 1992, pp. 262-286.

⁶⁶ Cfr. E. Dmitrieva, O. Kuptsova, *Zhizhn' usadebnogo mifa. Poterjannij i obretennij raj*. (La fortuna del mito della residenza – usad'ba. Il paradiso perduto e ritrovato), Mosca 2008.

come l'antenato del teatro drammatico russo moderno. Fjodor Dostoevskij, nel suo *Memorie dal sottosuolo*, così descrisse il fenomeno della nascita del teatro drammatico da quello privato: “negli anni passati antichi signorotti e proprietari moscoviti avevano proprie compagnie teatrali composte dagli artisti di gleba. E da lì che prese inizio la nostra arte drammatica, le cui caratteristiche non hanno paragoni”⁶⁷.

Lo specifico percorso del teatro russo da Pietro il Grande fino agli inizi del Novecento e la drammaturgia di Checov è stato tracciato nel 2000 da Giampaolo Gandolfo nella voce enciclopedica sotto il titolo “Una storia diversa”, che inizia con un'osservazione importante sulla presenza russa nella storia del teatro occidentale che vale per tutta l'arte del periodo moderno russo: “Nei confronti dell'Europa occidentale le terre russe hanno avuto una diversa storia, hanno cioè attraversato gli stessi anni vivendo in tempi storici differenti. Questa è stata la loro caratteristica, forse anche il loro dramma ancora non concluso”⁶⁸.

⁶⁷ Cit. F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja* (Memorie da sottosuolo), vol. 2, Mosca 2006, p. 59.

⁶⁸ G. P. Gandolfo, *Radici e innesto sull'Europa. I capolavori del teatro russo. Una storia diversa*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro Borghese. Settecento-Ottocento*, vol II, Torino 2000, p. 333. Il saggio contiene anche la bibliografia necessaria sull'argomento.

1. Il committente ideale come ‘regista’.

*La nobiltà non è cosa che si acquista nascendo,
ma virtuosamente vivendo*

1.1. Il ratto di Europa.

L’offerta di contenuti museali nella Russia contemporanea è senza dubbio molto ricca e varia, traducendosi anche in una intensa e stimolante vita teatrale. Gran parte del merito, per la formazione di una tale scena teatrale e culturale, va senza dubbio all’attività svolta in passato dal principe Nikolaj Borisovich Jusupov (**fig. 1**), il cui impegno si è dispiegato nell’ambito delle corti di quattro imperatori (nonché attorno alla propria) sulla scorta di due grandissime passioni coltivate dallo stesso fin da giovane: il teatro e l’arte. Non a caso la sua vita (essendo Jusupov il più ricco nobile dell’epoca dei Lumi) trascorse sotto il segno del teatro e del collezionismo artistico. Jusupov mostrò infatti di possedere grandi doti di ‘regista’, riuscendo a trasformare ogni argomento politico e privato in uno scenario perfettamente allestito. Perfino le tappe della sua vita possono essere ripercorse come atti di uno spettacolo splendidamente riuscito, degno degli applausi delle generazioni successive. A proposito del carattere del dialogo fra vita e arte nel periodo del neoclassicismo russo (tra la fine del ‘700 e l’inizio dell’800), è interessante riprendere quanto scritto dal filologo e strutturalista russo Jurij Lotman, in quanto sembra adattarsi perfettamente alla figura del principe Jusupov: “Ci sono moltissimi esempi su come i nobili di fine Settecento costruirono il proprio comportamento, discorsi quotidiani, in fine anche il proprio destino confrontandosi con la tradizione letteraria classica. La forma del monologo penetrava nelle lettere, nei diari, nei discorsi. L’arte diventava modello da seguire nella vita reale... L’intera generazione seguiva nel suo comportamento quotidiano gli esempi presi dalla letteratura romana e dagli spettacoli teatrali”⁶⁹. Nello stesso tempo, inoltre, va ricordato che lo sviluppo della personalità di Jusupov corrisponde allo scenario di formazione del tipico “nobile cortigiano” del tempo di Caterina II.

⁶⁹ J.M. Lotman, *Iskusstvo zhizni* (L’arte di vivere), in *Besedi o russkoj culture. Bit i tradizii russkogo dvorjanstva* (Dialoghi sulla cultura russa. La vita quotidiana e le tradizioni della nobiltà russa del fine ‘700 inizio ‘800), San Pietroburgo 2002, p. 244.

Gli Jusupov⁷⁰ facevano derivare il cognome del loro casato da Jusuff – Khan (morto nel 1556), principe dell’Orda Nogaj, contemporaneo di Ivan il Terribile, annoverando come antenati alcuni tra i discendenti del Profeta Muhammad. Boris Jusupov (1696-1759), il padre di Nikolaj, fu il primo della famiglia a riuscire a visitare l’Europa; fu iscritto alla Scuola di Guardia Marina a Toulon e, al ritorno, ricevette alte cariche statali presso la guardia di Elisabetta, figlia di Pietro I.

Nikolaj invece apparteneva ad una generazione differente. Per tradizione familiare gli spettava la carriera militare; appena nato (il 15 ottobre 1751), venne immediatamente iscritto al corpo della Guardia Equestre, di cui lasciò il servizio nell’età di 21 anni, iscrivendosi con una serie di raccomandazioni al Collegio degli Affari Esteri (1772-1774). Va sottolineato, a questo punto, un incontro che sembra presagire l’importanza che l’ambiente teatrale e artistico ricoprirà nella vita di Jusupov, visto che il suo capo all’interno del Collegio fu l’intellettuale Denis Ivanovich Fonvizin⁷¹ (**fig. 2**), grande drammaturgo e collezionista d’arte, nonché funzionario dello Stato, il quale brillantemente criticava nelle sue opere i difetti della vita politica e quotidiana (la “gleba” e il “gallismo”). La personalità di Fonvizin sicuramente ebbe grande influenza sul giovane principe il quale, dopo aver cominciato la propria carriera all’interno del Collegio, decise di realizzare un *tour* all’estero allo scopo di “guardare in faccia la cultura europea”⁷², cominciando così il suo primo viaggio in Europa (1774-1777). In una lettera scritta all’imperatrice, Jusupov chiese infatti una licenza di quattro anni allo scopo sia di compiere gli studi a Leida, sia per poter viaggiare: “allo stesso tempo potrei fare le visite a tutte le corti d’Europa e usufruire le raccomandazioni e consigli dei Vostri ministri ivi residenti...”⁷³. Egli spiegò in questo modo la necessità degli anni di viaggio, utili sia dal punto di vista formativo che artistico e culturale,

⁷⁰ Sulla famiglia degli Jusupov si veda in: *Uchenaja prihot. Kollekcija knjazja Nikolaja Borisovicha Jusupova. Katalog vistavki, v 2 tomah* (Capriccio sapiente. Collezioni del principe Nikolaj B. Jusupov), catalogo della mostra a cura di L. Savinskaja, S. Androsov, Mosca 2001.

⁷¹ Denis Ivanovich Fonvizin (Mosca, 1745-1792), scrittore, commediografo e drammaturgo, molto noto per i suoi articoli satirici apparsi su varie riviste dell’epoca. Appartenente all’alta nobiltà di Mosca. Le sue opere prendono di mira quell’atteggiamento dilagante all’interno della nobiltà russa di seguire tutte le mode francesi, la cosiddetta *gallomania*. Fu anche conosciuto come sociologo, traduttore, antiquario e collezionista dei disegni di maestri europei.

⁷² Cfr. J. M. Lotman, *Sotvorenje Karamzina* (Creazione di Karamzin), Mosca 2000, p. 66.

⁷³ Cfr. V.M. Simonova, *A.S.Pushkin – Jusupovi*, in *Vestnik archivista v chest’ 200 letija A. Pushkina* (Notiziario dell’archivista. Dedicato al 200 anniversario di A. Pushkin), Mosca 1999, p. 124.

grazie ai quali avrebbe formato un importante circuito di conoscenze presso le corti europee.

La scelta di Jusupov riecheggia un tema caratteristico e ricorrente all'interno della letteratura neoclassica contemporanea. Il giovane intellettuale che viaggia in cerca della verità da un filosofo all'altro, infatti, è spesso il protagonista di romanzi settecenteschi istruttivi e pseudo-storici, come ad esempio *Le avventure di Telemaco* di Fenelon⁷⁴ (1694-96), *Viaggio del Nuovo Chiro* di Ramsay⁷⁵ (1727), e *l'Atlante di viaggio del giovane Anacharasis* di Barthelemy⁷⁶, la cui fama durò fino all'epoca romantica, contribuendo a rendere popolare il gusto dell'epoca di Winckelmann per l'archeologia e l'erudizione.

Questa tradizione letteraria è strettamente legata al fenomeno del cosiddetto *Grand Tour*⁷⁷, con il quale nella seconda metà del Settecento si sviluppò in Europa un modo completamente nuovo di intendere il viaggio. Nel sermone *The Prodigal Son*, ad esempio, Laurence Sterne indica tra i principali vantaggi del viaggio quelli di “apprendere le lingue, conoscere le leggi e i costumi, gli interessi e le forme del governo delle altre nazioni; acquisire urbanità di modi e sicurezza di comportamento, educare lo spirito alla conversazione e ai rapporti umani”⁷⁸. Il termine *tour*, che soppianta quelli di *travel*, *journey* o *voyage*, chiarisce come la dinamica di questo particolare tipo di viaggio si specifichi in un “giro” con

⁷⁴ François de Salignac de la Mothe (Fénelon, Périgord 1651 - Cambrai 1715), prelado, scrittore e teologo francese. *Le Avventure di Telemaco* è l'opera più nota di Fénelon, scritta nel 1694 e pubblicata senza il consenso dell'autore nel 1699.

⁷⁵ Il romanzo istruttivo di Andrew Michael Ramsay (1686-1743) *Les Voyages de Cyrus avec un Discours sur la Mythologie* fu pubblicato a Parigi nel 1727.

⁷⁶ Si tratta dell'*Atlas du Voyage du jeune Anacharsis*, il celeberrimo romanzo del grande numismatico francese Jean-Jacques Barthelemy (1716-1795), edito nel 1788, una delle opere più fortunate e diffuse della seconda metà del Settecento.

⁷⁷ L'idea del viaggio come strumento di formazione aveva origine in Inghilterra. La predisposizione della cultura inglese all'empirismo determinava la preferenza per l'esperienza diretta in luogo. La mentalità del *Grand Tour* si riallacciava alla cultura baconiana e alla filosofia sperimentale, dunque all'idea del viaggio come esplorazione e ricerca. Il saggio di Francis Bacon intitolato *Of Travel* (1625) contiene non a caso già tutto il corredo di motivazioni e buone norme che poi furono specificate e arricchite. Nel XVII e XVIII secolo il *Grand Tour* divenne il completamento necessario della educazione dei giovani aristocratici europei, degli intellettuali, dei diplomatici e dei rampolli della borghesia più intraprendente.

⁷⁸ Proveniente dall'ambiente ecclesiastico e scrittore britannico, Laurence Sterne (1713-1768) legava il tema di ogni discorso dei suoi sermoni (pubblicati nel 1766) alla situazione biblica. Il tema del viaggio formativo fu appunto paragonata alla parabola del Figliol Prodigio. Invece il *Viaggio sentimentale attraverso la Francia e l'Italia* (1768) è il diario di un viaggio intrapreso per gravi motivi di salute: alla descrizione di paesaggi e città, Sterne privilegia qui i sentimenti del momento. Questo fa di lui un autentico figlio del suo tempo, che non a caso verrà tradotto in Italia tra il 1807 ed il 1813 da Ugo Foscolo (con lo pseudonimo di *Didimo Chierico*).

partenza e arrivo nello stesso luogo, che può attraversare anche i paesi continentali, ma ha come traguardo prediletto e irrinunciabile l'Italia. Va sottolineato, però, che si tratta non più dell'Italia rappresentata negli *itineraria* medievali, ma dell'Italia delle “cento città”, la cui fitta trama urbana può diventare la meta prediletta di un nuovo pellegrinaggio. In Russia, a questo genere letterario appartengono le *Lettere di un viaggiatore russo* (1792) di Nikolaj Karamsin⁷⁹ (il cui autore prediletto fu non a caso Sterne), un esempio di “romanzo sentimentale” del viaggio, in cui quest’ultimo diventa non solo un movimento di esplorazione di luoghi nuovi, ma anche e soprattutto ricerca di se stesso all’interno dello spazio socio-culturale rappresentato dal “gran teatro” del mondo.

Sembra possa essere interessante analizzare sotto questa angolazione la biografia di un giovane “scita vagante” come Jusupov. Come notato dallo stesso Lotman, “questo prototipo fu ripreso da Pushkin nella poesia *A un patrizio*⁸⁰ dove tracciò l’immagine complessiva del nobile viaggiatore russo nell’Europa del ‘700”⁸¹. Indubbiamente anche lo stesso Jusupov contribuì notevolmente a tale rappresentazione, seguendone la moda e gli esempi letterari.

Orientato a raggiungere l’Università di Leida, Nikolaj Borisovich Jusupov fece tappa a L’Aia allo scopo di ritirare la raccomandazione dal diplomatico e filosofo Dmitrij Golitsyn, amico di Denis Diderot. Nel luglio del 1774 Golitsyn aveva già presentato Jusupov al filosofo francese, in quel momento fermatosi da lui sulla via del ritorno da San Pietroburgo dopo aver effettuato la sua leggendaria visita della corte russa.

Va notato che l’ambiente studentesco di Leida, negli anni ’70, era ricco di personaggi che diventeranno poi grandi rappresentanti della vita politica e

⁷⁹ Nikolaj Mikhajlovich Karamzin (1766-1826), scrittore e storico russo, rappresentante del neoclassicismo e sentimentalismo letterario, è conosciuto per aver rivoluzionato il linguaggio letterario del proprio paese. Egli viene inoltre ricordato soprattutto per la sua monumentale *Storia dello Stato Russo*, un’opera in 12 volumi (interrotta dalla morte dell’autore) sulla storia della Russia, modellata sulla scorta del lavoro di Edward Gibbon sull’Impero Romano (1776-1788). La *Storia...* di Karamzin ispirò il compositore Modest Musorgskij alla composizione dell’opera *Boris Godunov* (1869). Notevole fu anche la sua attività di pubblicista, come editore delle riviste *Moskovskij Žurnal* (La rivista moscovita) (1791-92), sulla quale nel 1792 pubblicò le sue *Lettere di un viaggiatore russo*, diario del suo soggiorno in Europa modellato in un certo senso sul *Viaggio sentimentale* di Sterne, e *Vestnik Evropy* (Il messaggero d’Europa), da lui fondata nel 1802. Negli anni 1803-1826 si dedicò poi alle poesie e racconti sentimentali (tra cui il più noto era “La povera Liza”).

Una analisi acuta dell’opera di Karamzin e del suo metodo è stata fornita da Jurij Lotman nel saggio intitolato “*Creazione di Karamzin*” (Mosca, 2000).

⁸⁰ Per la poesia di Pushkin vedi Allegato I.

⁸¹ J. M. Lotman, *Creazione di Karamzin* cit., p. 24.

culturale russa. A parte Alessandro Kurakin (il futuro favorito dell'imperatore Pavel I), amico di Jusupov, vi studiarono anche i conti Stepan Apraxin (divenuto poi generale) e Nikolaj Sheremetjev (futuro mecenate moscovita), il principe Alessandro Narishkin (poi senatore), nonché i conti Nikolaj Rumjanzev (futuro cancelliere dello Stato, storico e mecenate) e Serghej Rumjanzev (ministro e collezionista). Tale gruppo di giovani nobili si dedicava appassionatamente sia alle scienze che ai divertimenti; nello specifico, Jusupov seguì i corsi di storia politica e naturale, di diritto civile e filosofia, e venne lodato per la diligenza mostrata negli studi del latino e del greco. Si conservano tutt'oggi le lettere del noto ellenista olandese Falkenar, nelle quali egli riconosceva la particolare predilezione del principe Jusupov per le belle arti, le biblioteche e le letterature antiche⁸². Tra l'altro, a Leida, Jusupov acquisì i suoi primi manoscritti, quadri ed incisioni: divenendo avvezzo al ruolo di collezionista e conoscitore di opere d'arte; a 25 anni egli scrisse da Leida, con finta modestia: "Alcuni libri e qualche bel quadro o disegno – ecco il mio unico divertimento"⁸³.

Terminato il suo soggiorno in Olanda, Jusupov si rimise in viaggio e, il 19 marzo del 1776, arrivò a Londra, dove fu presto accolto a corte; nel mese di maggio fece visita alla famiglia del ministro Robert Walpole⁸⁴, recandosi alla sua famosa galleria e sicuramente a Strawberry Hill, e non esitò a dare un'occhiata alla villa di Orazio Walpole, il principale monumento del *gothic revival* (**fig. 3**). A Londra egli incontrò poi Beaumarchais che gli lasciò una quartina intitolata "Un saluto dell'addio" nell'albumino personale "Album amicorum"⁸⁵, con l'augurio di rispettare profondamente la bellezza.

Dopo una breve visita della Spagna e del Portogallo, nel settembre del 1776 il principe giunse in Francia. A Ferney fu accolto da Voltaire che ricorderà

⁸² Cit. in V.M. Simonova, "Lublju ja zhizn' tvoiju..." K 200-letiju so dnja roždenija A. Pushkina. In: *Jusupovskij dvorez. Dvorjanskije osobnaki. Istorija roda, usad'ba i kollekcii*. ("Ammiro la tua vita..." Raccolta dei documenti per il bicentenario dalla nascita di A. Pushkin. Collana "Palazzi signorili". Palazzo di Jusupov: storia del casato, ville e collezioni), San Pietroburgo 1999, p. 393.

⁸³ Cit. in *Archivio del conte Fedor Alexeevich Kurakin*, Mosca 1898, p. 320. *L'Archivio...*, pubblicato in 5 volumi nel 1890, contiene lettere e documenti dei suoi illustri antenati importanti per la storia politica e culturale russa.

⁸⁴ Cit. in E. Cross, *U temzskih beregov. Rossijane v Britanni v XVIII veke* (Alle rive di Tamigi. I russi in Gran Bretagna del Settecento), San Pietroburgo 1996, p. 341.

⁸⁵ *L'Album amicorum principis de Youssouppoff* è andato perso. L'autografo di Beaumarchais invece fu pubblicato all'inizio del Novecento nel catalogo della collezione di Jusupov. Sull'argomento si veda A.V. Prakhov, *Materiali dlja opisanija hudozestvennih sobranij knjasej Jusupovih* (Materiali per la cataloghizzazione delle collezioni dei principi Jusupov), in *Khudozestvennie sokrovischia Rossii* (Tesori artistici della Russia), 1906, nn. 8-12, pp. 171-173, 182.

l'incontro in una lettera scritta a Caterina II, alla quale l'imperatrice rispose affermando che Jusupov "esprime una profonda ammirazione per il Vostro ricevimento e per tutto quello che dicevate mentre ebbe onore di vederVi"⁸⁶.

Parigi ebbe fama di meta preferita dai viaggiatori russi della fine del '700. Negli anni '70 la capitale francese fu infatti visitata da numerosi amanti d'arte, tra cui Alessandro Stroganov (dal 1800 presidente dell'Accademia di belle arti), l'architetto del palladianesimo russo Nikolaj L'vov, il drammaturgo Denis Fonvizin e altri. Anche Jusupov non perse tempo e fece conoscenze con i grandi collezionisti e competenti d'arte antica e contemporanea parigini, tra i quali ricordiamo Pierre Crosat, il duca François de Choiseul e Ange-Laurent de La Live de Jully. Negli anni 1776-1777 a Parigi si svolsero poi le aste delle collezioni del duca di Saint-Aignan, di Blondelle de Gagny, del principe de Conti, di Randon de Boisset; le edizioni dei cataloghi furono curati da illustri conoscitori tra cui Edme François Gersaint e Jean Paul Mariette, e Jusupov non si fece sfuggire un'occasione così felice per arricchire la propria collezione.

Dopo la Francia il principe finalmente giunse in Italia, la patria dell'arte classica, dove attiravano una grande attenzione ed ammirazione gli scavi di Ercolano e Pompei. In Italia Jusupov conobbe quasi per caso il paesaggista tedesco Jacob Philipp Hackert che ebbe forti legami con il consigliere artistico della corte di Caterina II, il conte Reiffenstein (1719-1793)⁸⁷, rappresentante degli interessi dell'imperatrice e di altre corti dell'Est negli acquisti di opere d'arte in Europa (non a caso Winckelman passò gli ultimi anni della sua vita in stretto contatto con lo stesso Reiffenstein). Il gusto per i capricci ruïnistici romani (che aveva già contagiato Caterina II e suo *entourage*) nel 1779 colpì anche Nikolaj Jusupov il quale, seguendo la moda dell'epoca, commissionò a Hackert due quadri con capricci di Roma, intitolati "La mattinata nella campagna romana" (**fig. 4**) e "La sera nei pressi di Roma" (**fig. 5**) (entrambi conservati nel museo di Arkhangelskoe), diventati i primi acquisti effettuati per la galleria privata del principe.

Al ritorno Jusupov passò per Vienna, dove ebbe luogo l'incontro con l'ambasciatore Dmitrij Golitsyn, collezionista d'arte molto stimato dai contemporanei per la sua attività di benefattore. Tramite Golitsyn egli conobbe anche l'imperatore Giuseppe II d'Asburgo, che dopo quindici anni indicò Jusupov

⁸⁶ La lettera di Caterina tradotta in russo è pubblicata da A.V. Prakhov, *op. cit.*, p. 174.

⁸⁷ Johann Friedrich Reiffenstein (1719-1793) - pittore, antiquario e cicerone tedesco per i turisti di Grand Tour nonché l'agente per i collezionisti d'arte e corti europei a Roma.

– in una lettera al suo fratello, Ferdinando III, granduca di Toscana – come “grande conoscitore delle antichità e della pittura”⁸⁸, consigliando di invitarlo in qualità di cicerone in occasione dei viaggi europei.

Da quanto visto sinora, appare chiaro che dalla sua prima esperienza europea il principe Nikolaj B. Jusupov portò con sé non solo nuove conoscenze e una nuova rappresentazione del “nobile illustre”, ma anche l’amore e il gusto per l’arte espressi nella sua collezione, sistemata nel suo palazzo di San Pietroburgo, in via Millionnaja. La raccolta di Jusupov stupì la capitale per la sua ricchezza e varietà, diventando subito una delle mete d’obbligo per le visite del fior fiore della società pietroburghese. Una delle prime descrizioni della collezione del principe venne effettuata dall’astronomo e matematico tedesco Johann Bernoulli⁸⁹: questi annotò libri, sculture marmoree, gemme e quadri dei maestri delle scuole europee di varie epoche, tra cui alcuni capolavori di Rembrandt (**fig. 6**) e Velasquez, nonché le copie pregiate di opere di Tiziano e Domenichino. Nella ‘tesoreria’, in cui erano esposte gemme e pietre dure, egli notò pezzi che avrebbero potuto “sconvolgere anche i monarchi”, tra cui le gemme romane di Augusto, Libia, del giovane Nerone e di Comodo (**fig. 7**), intarsi rappresentanti il Ratto d’Europa (sec. XVI) e Giove Serapide con cornucopia (sec. XVII, tutti pezzi adesso conservati all’*Ermitage*), e così via.

L’interesse e l’amore di Jusupov per l’antichità, la conoscenza delle lingue ed i monumenti d’arte venne premiato nel 1779 dalla nomina conferitagli come membro onorario della Società degli Amatori dell’Antichità, importante istituzione fondata dal duca di Hessen a Kassel.

1.2. Il cicerone ideale per i “duchi del Nord”.

Tornato dal suo *tour*, Nikolaj Jusupov comunque non si fermò a lungo a San Pietroburgo. L’esperienza vissuta aveva suscitato in lui grande entusiasmo, dovuto sia alle nuove possibilità di movimento che alla benevolenza mostrata nei suoi confronti dalle corti europee. L’occasione per un nuovo incontro con l’Europa gli fu fornito dal viaggio effettuato dai cosiddetti “duchi del Nord”, appellativo con il quale vennero indicati il figlio di Caterina II, il giovane principe Pavel Petrovich (il futuro Pavel I) e la moglie di questi, Maria Fjodorovna.

⁸⁸ Cit. in *Uchenaja prikhot* (Capriccio sapiente) cit., p. 33.

⁸⁹ Cfr. J. Bernoulli, *Johann Bernoulli’s Reisen durch Brandenburg, Pommern, Prussen, Curland, Rusland und Pohlen 1777 und 1778*, Leipzig 1780, pp. 82-86, 170.

Il regno di Caterina II (dal 1764 al 1796) fu senza dubbio un periodo d'oro per il *Grand Tour*, favorito dalla pace instauratasi in Europa tra la fine della Guerra dei Sette anni e l'occupazione dell'Italia da parte delle truppe napoleoniche. L'"imperatrice dei Lumi" predispose un viaggio in cui suo figlio e la consorte furono accompagnati dai più fedeli e informati dei suoi favoriti: la scorta imperiale, composta da celebri rappresentanti della vita politica e culturale dell'epoca, contribuì a fornire un particolare tono artistico-intellettuale all'iniziativa. Il viaggio dei "duchi del Nord" possedeva inoltre il tipico carattere di quello dei *grandturi*, era cioè svincolato da un interesse o da una finalità specifica, essendo caratterizzato da un'ambizione infinitamente più alta: quella di vedere tutto e di tutto dissertare. In tale contesto Jusupov si trovò a ricoprire il ruolo di responsabile e cicerone del viaggio che organizzò come una festa grandiosa facendo scoprire agli ospiti, in una perfetta sequenza di scene e ricevimenti, le bellezze dei luoghi della sua gioventù. Questo *tour* principesco durò un anno, da settembre del 1781 a novembre del 1782⁹⁰.

Dopo aver attraversato Vienna, nel febbraio del 1782, i viaggiatori raggiunsero Venezia, dove furono accolti con uno sfarzo carnevalesco. L'ingresso in Italia effettuato nel contesto della festa più pittoresca del Settecento fu sicuramente programmato da Jusupov: oltre ai balli in maschera e agli spettacoli teatrali, per i granduchi furono organizzati incontri con differenti e rinomati artisti dell'epoca. A Venezia, ad esempio, Pavel conobbe la pittrice e ritrattista svizzera Angelica Kauffman (1741-1807), da poco di ritorno dalla Gran Bretagna e risposatasi – dopo la morte del marito – con il paesaggista veneziano Antonio Zucchi (1726 – 1795). Lo stile del classicismo addolcito della Kauffman piacque al futuro imperatore al punto che comprò tre nuove tele di soggetto allegorico. Su tale scelta così si espresse la contessa Giustiniana degli Orsini: “Quando in Russia sarà famosa la tela gloriosa e sentimentale della *Morte di Leonardo da Vinci tra le braccia di Francesco I* della pittrice graziosa, dovranno sapere che la scelta fu fatta dal principe Jusupov, che apprezzò sia la bellezza dell'opera sia il momento

⁹⁰ Testimonianze sul viaggio imperiale dei duchi del Nord sono contenute in S. I. Plescieev. *Nacertanie putesciestvija ih imperatorskih visocestv gosudarja velikogo knjasja Pavla Petrovicha i gosudarini velikoj kniaghini Marii Fjodorovni pod imenem grafa i grafini Severnih* (Descrizione del viaggio delle Loro Altezze il Grande Principe Pavel Petrovich e la Grande Principessa Maria Fjodorovna, sotto i nomi dei duchi del Nord), San Pietroburgo 1783.

raffigurato”⁹¹. Dopo gli acquisti dei granduchi, l’arte di Kauffman conseguì una estrema popolarità tra i committenti russi.

I veneziani esaltarono l’importanza della figura di Jusupov all’interno della compagnia al seguito di Pavel, lodandolo “per il gusto per le belle arti...e per la personalità di questo giovane signore in cui confluiscono i tratti di un raffinato cortigiano con le qualità dell’uomo saggio e colto”⁹². A questo ritratto bisogna aggiungere anche una forte intuizione nelle questioni del mercato artistico nonché nell’arte di accordare gli interessi della corte ai propri.

A Napoli i viaggiatori visitarono gli scavi delle città antiche e salirono sul Vesuvio in compagnia di Lord William Hamilton, consigliere dell’ambasciata britannica ed esperto vulcanologo. A Roma, invece, grazie all’aiuto di Hackert e Reiffenstein, Jusupov fece conoscere ai granduchi l’opera del pittore Pompeo Batoni (1708-1787), molto in voga tra la nobiltà europea, che addirittura dipinse un ritratto raffigurante la coppia imperiale (**fig. 8**), opera della quale Jusupov commissionò ad un allievo di Batoni una versione per sé. Visitarono inoltre lo studio dell’incisore Giovanni Volpato (1732-1803), famoso interprete e diffusore del gusto neoclassico in Europa nonché copista degli affreschi di Raffaello in Vaticano, il quale regalò le sue incisioni colorate delle *Stanze* agli ospiti celebri: le immagini di Volpato decorarono quindi le sale del palazzo di Jusupov a San Pietroburgo, per poi essere portate ad Arkhangelskoe (**fig. 9**).

Nel corso del viaggio Pavel Petrovich e Maria Fjodorovna acquistarono addobbi, porcellane e mobili per i loro palazzi a San Pietroburgo e le loro residenze estive in costruzione (tra cui Pavlovsk, il “gemello” imperiale di Arkhangelskoe). In Francia visitarono le manifatture dove venivano prodotti gli arazzi, le porcellane di Sèvres e le sete a Lion. Anche Jusupov non perse occasione per aumentare la propria collezione di porcellane e studiarne le tecniche di produzione, al fine di organizzare le manifatture presso le residenze di Mosca, tra le quali vi era appunto Arkhangelskoe. Nel contempo non dimenticò di condurre i granduchi negli studi di pittori come Hubert Robert, Claude-Joseph Vernet, Jean Baptist Greuze, Jean-Antoine Houdon e altri; va sottolineato che i

⁹¹ Cit. in *Del soggiorno dei Conti del Nord a Venezia in Gennaio del MDCLXXXII. Lettera della contessa Giustiniana degli Orsini, e Rosenberg a Riccardo Wynne, suo fratello, a Londra. S.L. 1782, p. 62*. Il libro si trovava presso la biblioteca privata di Jusupov (ora nell’Archivio Nazionale russo, inv. 83-fa, foglio 7). La copia dell’originale in francese scritto a mano si trova invece nell’archivio della famiglia Golitsyn presso l’Archivio nazionale russo (foglio 261, I, № 2890, pp. 1-10). Il quadro di Kaufmann si trova nella collezione privata.

⁹² Ibidem, p. 12.

legami con questi artisti lo aiutarono non poco nella formazione della sua collezione. A Parigi egli presentò alla coppia principesca l'amico e drammaturgo Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, che recitò per loro la sua nuova commedia, *L'opuscule comique, Le nozze di Figaro (1781)*, proibita dalla censura nei teatri francesi. La recita colpì profondamente Pavel, il quale chiese subito all'autore di metterla in scena a San Pietroburgo, ma – si dice – la richiesta provocò una gelosia in Luigi XVI tale da farne cessare subito il divieto, cosicché l'opera poté essere finalmente presentata al pubblico della *Comedie Francaise* nel 1784⁹³. In Russia la corte di Caterina II invece accolse immediatamente la prima commedia su Figaro con grande entusiasmo. La prima esecuzione dell'opera, composta da Giovanni Paisiello⁹⁴ su libretto del *Barbiere di Siviglia*, venne infatti rappresentata a San Pietroburgo il 15 settembre 1782 al Teatro dell'Ermitage. A Versailles, inoltre, Luigi XVI e Maria Antonietta organizzarono per gli ospiti russi una serata di ballo in maschera durante la quale Jusupov ballò con Maria Fjodorovna, meravigliando i testimoni per l'armonia dei movimenti. Jusupov inoltre fu profondamente colpito dall'immagine di Versailles con i suoi parchi, al punto che volle riprodurli anche in Russia, desiderio che realizzò 27 anni dopo ad Arkhangelskoe. E' senza dubbio malinconico riflettere su come, in futuro, si sarebbe effettivamente evoluta la vita dei protagonisti di quel ballo a Versailles, schiacciati dal peso di due rivoluzioni: una, quella francese, dopo 10 anni porrà fine alla vita dei due monarchi, mentre l'altra, quella russa, nel 1917 esilierà dalla terra natale i rampolli di Jusupov (che troveranno, emblematicamente, la loro seconda patria proprio in Francia⁹⁵).

⁹³ Sull'argomento si veda Claude Petitfrère, *Le scandale du "Mariage de Figaro". Prélude à la Révolution française*, Paris 1989, p. 11.

⁹⁴ Giovanni Paisiello (1740-1816), uno dei compositori più popolari e amati nel Settecento, conteso dalle corti europee e, dopo il vento della Rivoluzione francese, prediletto da Napoleone. Nel 1776 arrivò a San Pietroburgo per diventare maestro di cappella. La grande Caterina lo tenne in grande favore. Oltre alla ben nota *Nina o sia la pazza per amore*, compose una celebre versione di *Il barbiere di Siviglia*, un testo teatrale di Beaumarchais molto di moda al tempo, che fu oscurata solo dalla successiva versione di Rossini. Il giornale di corte russa più volte ebbe modo di citare l'altra seria di Paisiello *Achille a Skiros*, mentre l'opera *Il mondo della luna* fu presentata la prima volta il 24 settembre del 1783, quando fu inaugurato il Teatro Kamennij (Di pietra) di San Pietroburgo, opera dell'architetto napoletano Antonio Rinaldi (**fig. 30**). Eppure, nonostante il successo, ai primi del 1784 Paisiello si dimise dall'incarico. Ma i legami di Paisiello con l'ambasciata russa di Napoli e con i russi residenti all'estero non si interruppero nemmeno quando egli si trasferì a Parigi per far ritorno alla corte napoletana dopo alcuni anni. In proposito si veda A. R. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-me siecle*, vol. 2, Gen. 1951, pp. 189-411.

⁹⁵ I rampolli di Jusupov con loro mogli sono seppelliti al cimitero di Saint-Geneviève-Des-Bois a Parigi (**fig. 10**).

Concludendo la disamina di questo viaggio, bisogna infine sottolineare il profondo legame, basato sul piano dei reciproci interessi, instauratosi tra Jusupov e la granduchessa Maria Fjodorovna, benefattrice e appassionata d'arte. Tale relazione durò anche dopo la tragica morte di Pavel, avvenuta nel 1801, quando Jusupov era già rientrato in Russia.

1.3. Nikolaj B. Jusupov e l'Italia.

Dopo aver accompagnato nel viaggio europeo la famiglia imperiale, Jusupov si preparò per un altro *tour* che durò 6 anni. Nel dicembre del 1783 partì in veste diplomatica come ambasciatore russo per Torino dove, presso la corte di Amedeo III, ottenne il riconoscimento di profondo conoscitore dei costumi e gusti europei. In più svolse missioni a Roma, Napoli e Venezia. Gli storici lo descrivono “come una persona del carattere inquieto ed angosciato, con tratti dell'uomo insidioso”⁹⁶ ed è comunque vero che il principe era in grado di instaurare facilmente i necessari rapporti di conoscenza, possedendo inoltre un animo molto sensibile ai cambiamenti di gusto. Le città dove svolgeva le sue visite, di solito, erano tappa anche dei *grantouristi* internazionali. Come loro, infatti, anche il principe si muoveva sempre alla ricerca di contatti di interesse, di monumenti antichi, di pezzi interessanti per le collezioni da mandare in Russia agli imperatori o da conservare nella propria raccolta. Come esperti-conoscitori avevano collaborato con lui anche Raphael Mengs e Jakob Philipp Hackert. In quegli anni, ad esempio, Hackert (con la partecipazione del ritrattista Giovanni Battista Lampi) lo rappresentò in un'opera ambientata nella campagna francese, in Provenza, che lo ritraeva come un esploratore dell'arte antica e viaggiatore appassionato (**fig. 12**). Egli è raffigurato, infatti, come l'immagine della persona pienamente fedele (elemento ricordato dal cane ai suoi piedi) ai valori dell'arte classica (simboleggiata dalle rovine dell'anfiteatro sullo sfondo). Il paesaggio dietro Jusupov è quello tipico del sud della Francia, dove nei tempi antichi venne fondata da Sesto Salvo una colonia romana che sarebbe diventata l'odierna Aix-en-Provence. Jusupov ha inoltre in mano un libro, forse l'edizione di un testo antico (non molti suoi conterranei sapevano che il principe vantava delle profonde conoscenze di greco e di latino). Una chiara impronta neoclassica e un programma iconografico ben leggibile avvicinano questo ritratto alla produzione

⁹⁶ Cfr. G. Berti, *Russia e stati italiani nel Risorgimento*, Torino 1957, p. 129.

contemporanea europea, soprattutto all'opera di Johann Heinrich Wilhelm Tischbein intitolata *Goethe nella campagna romana* (1787), (**fig. 13**).

A Roma Jusupov stabilì poi stretti legami con i rappresentanti della colonia tedesca per tramite di Angelica Kauffman, della quale dal 1780 divenne regolare committente. Dalle lettere edite dopo la scomparsa della Kauffman sappiamo che tra l'agosto del 1784 e il dicembre del 1785 la stessa eseguì per Jusupov una serie di quadri di carattere mitologico, tra i quali si ricordano *Diana e Procride*, *Cefalo e Procride* (collocazione sconosciuta), *L'Amorino seduto* (ora a Saratov, Russia) e *La morte di Ovidio* (ora a Minsk, Bielorussia); nel 1790 la pittrice gli fece infine le ultime consegne, ossia il quadro *Venere convince Elena di amare Paride* (**fig. 11**) e l'*Autoritratto* (entrambi all'Ermitage, San Pietroburgo). Nelle lettere che si scambiavano, il principe e la pittrice spesso discutevano di soggetti per i quadri futuri, visto che la Kauffman creava tele anche per Caterina II con i programmi allegorici più raffinati (*Ulisse riconosce Achille tra le figlie di Licomede*, 1788). La casa della Kauffman aveva fama di *salon* aperto ad artisti, diplomatici, filosofi e conoscitori d'arte, essendo stato frequentato da personalità come Goethe, Hackert, Mengs, Reiffenstein, Batoni (**fig. 9**) e Vernet, nonché dal banchiere e collezionista di scultura neoclassica Thomas Jenkins. Forse nello stesso periodo il pittore austriaco Heinrich Füger (1751 – 1818) dipinse il ritratto di Jusupov in costume spagnolo (**fig. 14**), una versione romantica dell'immagine del principe, rappresentato nell'opera secondo la chiave stilistica propria di Francisco Goya.

Nel periodo in cui soggiornò a Roma Jusupov non dimenticò certo la propria missione artistica per conto della sua nazione, e con grande diplomazia riuscì a convincere il Papa Pio IV (1775-99) di permettere all'*équipe* di copisti russi di lavorare nelle logge di Raffaello, al Vaticano. Grazie a questo accordo, l'Ermitage acquisì quindi una parte delle decorazioni rinascimentali diventate poi esempi per i giovani pittori e decoratori russi.

Seguendo le indicazioni degli alti committenti russi, Jusupov mostrò un discreto talento nel destreggiarsi per portare a termine il suo compito, tenendo in debito conto i gusti di Caterina II e della “piccola corte” di Pavel. Il circolo dei pittori con cui era in contatto era molto legato agli ordini imperiali; rappresentava presso gli ambienti italiani sia gli interessi diplomatici che quelli artistici della Russia. In un certo senso Jusupov diventò il “consigliere di gusto” presso la corte russa, fornendole tutte le novità e pezzi più interessanti del mercato artistico europeo, in particolare di quello italiano e francese.

Seguendo le indicazioni provenienti dalle direttive francesi per la corte russa, Jusupov intrattenne scambi epistolari con Joseph Vernet, Hubert Robert, Jean-Baptiste Greuze: quest'ultimo, in particolare, gli forniva informazioni sull'attività di Jean-Honore Fragonard e Vigée-Le Brun. Tramite Hubert Robert, nel 1787, Jusupov cercò di ottenere le opere di pittori neoclassici giovani ma già affermati, come ad esempio Jacques-Louis David (diventato famoso dopo il *Giuramento degli Orazi* – 1784-85) e Francois-Andrè Vincent (il suo quadro storico intitolato *Presidente Mole davanti ai ribelli* fu esposto con successo presso il *Salon* del 1779). Ricevette però risposta negativa, visto che entrambi affermarono di avere “troppe commissioni sia dal Re che dai privati”⁹⁷. Le richieste di Jusupov furono regolarmente inviate ai pittori francesi tramite Greuze, ma riuscì ad ottenere solo un quadro dello stesso Greuze, che accompagnò l'opera con una dedica che recitava: “per eseguire “la testa” da Voi commissionata rivolgevo alla vostra anima e al vostro cuore”. Il dipinto eseguito da Greuze per Jusupov, terminato nel 1790, ebbe come titolo *Lussuria oppure La colomba ritrovata* (ora al Museo di belle arti di Pushkin a Mosca)⁹⁸: si tratta di un quadro allegorico, dal carattere dolce ed intimo, corrispondente alla tendenza per le *têtes d'expression* diffusa tra la nobiltà europea e quella russa. Anche in precedenza, presso le residenze pietroburghesi di Peterhof e Zarskoe Selo di Caterina II, si formarono intere sale – denominate gabinetti d'espressione – decorate “a tapetto” di ritratti femminili che esprimevano sentimenti diversi (il cui portavoce in Russia fu il pittore italiano Pietro Rotari, 1707-1762). Jusupov non volle naturalmente rimanere fuori dalle correnti della moda dell'epoca: negli anni '80 riuscì ad arricchire non solo le collezioni imperiali, ma contemporaneamente utilizzò le stesse fonti per far crescere la propria raccolta (**figg. 19, 20**).

Il principe tornò poi in Russia attraversando la Francia all'epoca della Rivoluzione; nell'archivio familiare di Arkhangelskoe sono conservate importanti notizie sulla permanenza del principe a Parigi, come ad esempio alcuni documenti della Convenzione⁹⁹ e ritratti dei protagonisti della Rivoluzione francese.

⁹⁷ Cfr. J. Zolotov, *Pisma franzusskih hudoznikov XVIII veka v sovetskih arhivah* (Le lettere dei maestri francesi del Settecento presso gli archivi sovietici), in “Vestnik istorii mirovoj kulturi” (“Notiziario della cultura internazionale”), 1958, n. 5, p. 152.

⁹⁸ Cfr. la lettera di Jean-Baptiste Greuze a Nikolaj B. Jusupov del 29 luglio del 1789, cit. in A.V. Prakhov, *Materiali dlja opisanija* (Materiali per la cataloghizzazione) cit., p. 199.

⁹⁹ Si tratta della Convenzione nazionale, eletta il 20 settembre 1792, che proclamò l'abolizione della monarchia in Francia e l'instaurazione della Repubblica.

Non è possibile descrivere esattamente gli interessi del principe in quegli anni, a parte della carriera e commissioni artistiche. Sicuramente egli era un assiduo frequentatore di teatri: nella Parigi del periodo trionfava la tragedia *Carlo IX* di Marie-Joseph Chénier¹⁰⁰ ed i cosiddetti “spettacoli di un giorno” del palcoscenico rivoluzionario (caratteristica introdotta da Jurij Lotman¹⁰¹), ovvero una produzione teatrale indotta dagli eventi e pronta ad adeguarsi inevitabilmente all'ideologia politica dominante. Tra questi Jusupov sicuramente conosceva lo spettacolo intitolato *Ultimi minuti di Rousseau*, del quale scrisse nel 1791 l'organo portavoce in Russia del palcoscenico francese, ovvero il giornale *Moskovskij zhurnal* (Rivista moscovita) di Nikolaj Karamzin, che presentava ai lettori russi le ultime notizie sulla drammaturgia francese. Così entrò a far parte della collezione di Jusupov l'incisione dal titolo *Ultime parole di Rousseau* (Heinrich Guttenberg, 1749-1818), (**fig. 22**), tratta dall'originale di Jean-Michel Moreau il Giovane (1741-1814), conservata ora al museo di Arkhangelskoe, ed una figura originale di Rousseau in cartapesta (**fig. 21**) creata da un maestro sconosciuto che riprende l'iconografia del dipinto trasportandola spazialmente. La decisione di Jusupov, che volle includere nel contesto della propria raccolta privata anche la figura di un filosofo “recitante”, sceso dal palcoscenico e calato nell'ambiente quotidiano, appare senz'altro curiosa ma è senza dubbio sintomatica della personalità e del carattere estroverso del principe. Una spiegazione di ciò possiamo trovarla nei saggi di Jurij Lotman in cui, riportando vari esempi tratti dalla vita di Napoleone, il ricercatore scrive: “... la vita quotidiana acquisì i tratti storici. L'arte del classicismo introduce nel sistema dei modi di fare reale e vitale il comportamento altamente ritualizzato che si orientava all'arte scenica”¹⁰². Questo fenomeno del “gesto immortalato” sembra essere simile alla funzione attribuita alle figure nei confronti dei disegni nella pratica teatrale del Settecento, nella quale si distinguevano i movimenti dei personaggi in

¹⁰⁰ Marie-Joseph Chénier (1764-1811), drammaturgo rivoluzionario e uomo politico molto apprezzato, fratello di André Chénier (1762-1794), patriota rivoluzionario accusato e decapitato ingiustamente all'apice del periodo del Terrore durante la Rivoluzione Francese. I temi delle tragedie di Marie Joseph Chénier risultano essere, ad esempio, le vicende di un monarca reazionario (*Carlo IX, 1789*), le atrocità commesse dal potere assoluto (*Enrico VIII, 1791*), oppure una monacazione coatta e controvoiglia (*Fénelon o le monache di Cambrai, 1793*), tutto allo scopo ultimo di dimostrare al pubblico che ciò che non nasce dal sentimento di libertà e non segue lo spirito rivoluzionario può sfociare in degenerazioni individuali ed in feroci prevaricazioni e, pertanto, deve essere completamente rifiutato.

¹⁰¹ Cfr. J. M. Lotman, *Iskusstvo zhizni*. (L'arte di vivere) cit., p. 248.

¹⁰² Cfr. J.M. Lotman, *op. cit.*, p. 250.

“alti” e “bassi” che dovevano avere corrispondenza rispetto alle situazioni reali, più o meno significative¹⁰³. Un ruolo particolare ebbero i disegni e le incisioni che diffondevano le pose retoriche fisse come formule da imitare nella vita quotidiana. Curioso, come detto in precedenza, appare anche il desiderio dello Jusupov-collezionista di conservare nella propria galleria questo gesto teatralizzato di Rousseau, nello stesso modo in cui più tardi caratterizzerà l'intero teatro di Arkhangelskoe con giochi d'espressione di scene create da Gonzaga, destinando quindi la struttura non tanto all'osservazione del vasto pubblico, ma a quella degli occhi degli esperti.

Da quanto finora analizzato appare chiaro che la quasi quindicennale permanenza all'estero del principe Jusupov ebbe un peso molto forte nella formazione di uno tra i più grandi e rinomati conoscitori d'arte e collezionisti settecenteschi. Il principe fece infatti combaciare l'esperienza culturale europea con le esigenze della corte russa: rientrato in patria nel 1789, egli sposò Tatjana Potjemkina, nipote del famoso Grigorij Potjemkin di Tauride, favorita di Caterina II, e si stabilì a San Pietroburgo nel palazzo circondato dal parco alla francese sul fiume Fontanka, ricostruito apposta per le esigenze del principe nel 1793 dall'amico e l'architetto Giacomo Quarenghi (**fig. 23**). Il posto dominante nella villa venne ovviamente occupato dalla pinacoteca (**fig. 24**), dalle sculture e da una ricca biblioteca¹⁰⁴.

1.4. “...potrebbe diventare ministro di belle arti e delle industrie artigianali di tutte le Russie”¹⁰⁵

Gli anni '90 del Settecento furono segnati, nella carriera di Jusupov, dai grandi trionfi conseguiti presso la corte russa. Egli dimostrò pienamente la sua fedeltà allo Stato e all'imperatrice Caterina II, ormai anziana, nonché al suo successore e nipote, Pavel I. Prendendo in considerazione le amicizie, i gusti e gli incarichi

¹⁰³ Sarebbe interessante paragonare questo fenomeno al metodo usato nel Novecento da Serghej Eisenstein nella prassi del montaggio cinematografico, nonché da Vsevolod Mejerchold. Il regista infatti fissava sulla carta sottoforma di tabelle grafiche (segni dello schermo) le immagini ideali o le posizioni fisse per ogni attore della scena, che gli servivano da *tableau d'esprit*. Ejzenstejn usava al proposito la parola russa *obraz* (intraducibile in italiano perché significa al tempo stesso *immagine*, *volto*, *concetto*) per indicare la capacità filosofica e concettuale delle immagini prodotte dall'arte e messe in scena.

¹⁰⁴ Dopo il divorzio della coppia nel 1810 il palazzo di Jusupov fu venduto alla tesoreria dello Stato. Dall'inizio del Novecento fino ad oggi l'edificio è occupato dall'Accademia degli Ingegneri dei trasporti.

¹⁰⁵ Parole del cancelliere di Pavel I Alessandro Bezborodko (1747-1799), cit. in *Uchenaja prikhot* (Capriccio sapiente) cit., p.50.

statali di Jusupov, lo si può considerare senz'altro un perfetto funzionario dell'epoca di Pavel I.

Dopo la morte di Caterina II (1792), Pavel, amante dell'ordine e del sistema militare di Prussia, che non aveva mai avuto in gran simpatia la nonna-imperatrice del secolo dei Lumi, cercò di allontanare i rappresentanti della sua corte da San Pietroburgo. Jusupov, dal canto suo, riuscì invece ad affermarsi anche presso l'amministrazione di Pavel soprattutto per merito di vecchie amicizie, venendo nominato Maresciallo delle Cerimonie ed Incoronazioni¹⁰⁶. Egli organizzò nel 1797 – in modo insolitamente sfarzoso – l'incoronazione di Pavel a Mosca, anche se non condivideva l'antipatia del nuovo sovrano per Caterina La Grande e le preferenze di Pavel per le parate militari predisposte “alla prussiana”. Jusupov interpretò invece l'incoronazione come uno spettacolo che richiamava quelli, di gusto neoclassico, esaltati nelle opere di pittori come David, mettendo a fuoco ogni gesto del solenne rituale. Prima dell'arrivo a Mosca, secondo quanto previsto dalla regia di Jusupov, il corteo si fermò, in attesa, al palazzo pseudogotico suburbano costruito da Caterina II. Considerato che Pavel unì il rituale di incoronazione ai festeggiamenti religiosi della Pasqua, sottolineando con questo la propria elezione come segno della volontà celeste, l'ingresso a Mosca – avvenuto nella domenica delle Palme – andava paragonato all'ingresso di Cristo in Gerusalemme, similitudine suggerita e simbolizzata mediante la costruzione di molteplici archi di trionfo, progettati da architetti e scenografi, tra i quali Pietro Gonzaga (**fig. 26**). Durante la cerimonia, interpretata secondo gli esempi bizantini all'interno della cattedrale dell'Annunciazione del Cremlino, l'imperatore indossò un mantello di velluto rosso ricoperto da una stoffa d'oro decorata con pelliccia di ermellino. Jusupov inoltre, nella scelta di una successiva azione del rituale, dovette avere ben in mente il quadro di Rubens intitolato *Incoronazione di Maria de' Medici* (1522-25), (**fig. 27**): dopo la benedizione, infatti, Pavel si avvicinò all'altare e, prendendo la corona dalle mani del patriarca, incoronò la propria consorte. In effetti, fatto salvo questo gesto, nella vita quotidiana – in ricordo dell'odiatissima nonna – il sovrano con un ordine speciale proibì ogni tipo di avvicinamento delle donne al potere; l'importanza del gesto si comprende meglio ricordando che il documento che sancì tale dettame fu posto dietro l'altare della cattedrale, conservato in un cofano d'argento; per questo si può affermare che

¹⁰⁶ L'incarico del Maresciallo delle Cerimonie ed Incoronazioni fu instaurato in Russia da Pietro il Grande nel 1724 ed era in funzione fino all'ultima incoronazione in Russia del Nikolaj II nel 1896 (con il Maresciallo delle Cerimonie, principe Aleksander Dolgorukij).

Maria Fjodorovna, in realtà, fu incoronata solo in qualità di consorte imperiale. Esiste poi un quadro di Martin Ferdinand Quadal (1736–1808) che rappresenta efficacemente il momento cruciale dell'incoronazione (**fig. 25**): è da segnalare, al proposito, che dopo sei anni la stessa scena - interpretata da Napoleone I e dalla moglie Joséphine – sarebbe stata immortalata da David (1808), (**fig. 28**). Durante la cerimonia, comunque, il futuro imperatore si sarebbe rivolto a Jusupov con le parole: “allora, principe, sto recitando bene la mia parte?”, a dimostrazione della cosciente carica teatrale che attraversò l'intera rappresentazione. Testimonianza di ciò è anche il fatto che, in seguito, Jusupov avrebbe svolto splendidamente il ruolo di “regista” anche durante le incoronazioni dei figli di Pavel I, ovvero Alessandro I e Nikolaj I.

È da notare anche che Jusupov – la cui figura è stata finora analizzata in relazione al suo ruolo di grande regista delle cerimonie imperiali – non smise di coltivare ed accrescere la propria fama di nobile illustre e di perfetto cortigiano. La corrispondenza di tale osservazione con la realtà che lo stesso Jusupov volle comunicare la possiamo trovare, ad esempio, nei ritratti di cui fu soggetto, tra i quali si ricorda quello inciso da Egor Skotnikov (**fig. 29**), emblematicamente accompagnato dalla dedica: “Amico dei Lumi! Amatore del bello! Il Figlio fedele della Russia! L'esempio di un dignitario!”¹⁰⁷. A proposito dell'importanza di questa rappresentatività dell'immagine, scrive Lotman: “Ci sono epoche in cui l'arte entra bruscamente nella vita reale, estetizzando il comportamento quotidiano delle persone. Tra queste il Rinascimento, il barocco, il romanticismo, l'arte dell'inizio del Novecento...Questo abbinamento ha tante conseguenze, tra cui le esplosioni di talenti e l'avventurismo, così diffuso nel Settecento, che apriva per gli uomini più attivi la possibilità di scappare dalla *routine* della quotidianità. Era, da un lato, la strada originale da principio, da un altro lato – la strada dell'aperta e azzardata affermazione del proprio ‘io’ nella vita. <...> Ma era anche l'arte di arrangiarsi, non distruggendo le basi sociali e la struttura della vita. <...> Qui la vita teatrale forniva alla persona nuovi modelli del comportamento. La vita quotidiana al confronto con quella teatrale si presentava senza movimento, senza ‘eventi’. Centinaia di persone potrebbero vivere la vita senza vivere un ‘evento’. Guidata dalle leggi dei costumi, la vita quotidiana del tipico nobile russo del Settecento fu ‘priva di storia’. Quella teatrale fu la sequenza continua degli eventi. L'uomo del teatro non era il partecipante passivo che seguiva il flusso

¹⁰⁷ Cfr. D.A. Rovinskij, *Podrobnij slovar russkikh gravirovannih portretov* (L'atlante dei ritratti incisi russi), vol. 3, San Pietroburgo 1888, pp. 2187-2188.

banale del tempo: liberato dalla quotidianità seguiva la linea di vita del personaggio storico. Sceglieva da solo il proprio tipo di comportamento, influenzando attivamente al mondo circostante, moriva o riscuoteva il successo. La soggettività cioè l'aspettativa dell'accadimento di ogni tipo di evento più sconvolgente possibile diventò la norma di vita. <...> Sotto il segno della coscienza che domani può scoppiare la guerra, colpo di stato, svolta politica improvvisa si formava l'acuta sensibilità teatrale della gente della fine Settecento-inizio dell'Ottocento.”¹⁰⁸

Dal 1791 al 1802 Jusupov ricoprì poi una grande quantità di incarichi, tra i quali si ricordano quello di Amministratore della Manifatture Imperiali di Porcellane (1792), quello di Responsabile della Fabbrica dei Vetri e degli Arazzi (dal 1792), di Ministro delle Proprietà Regionali (1800) e, infine, di Direttore dei Teatri e Giardini imperiali (dal 1791). Se avesse avuto sotto il suo controllo anche la pinacoteca dell'Ermitage, si può dire che il principe sarebbe potuto diventare un vero e proprio esempio di “ministro di belle arti e delle industrie artigianali di tutte le Russie.”¹⁰⁹ E, infatti, nel 1797 Pavel chiese al principe di occuparsi proprio della collezione dell'Ermitage, incarico che Jusupov accolse con estrema l'energia ed abnegazione. Dopo la revisione scrupolosa delle collezioni, egli rilevò lo stato “assai insufficiente” delle opere d'arte e ordinò di eseguire una nuova catalogazione, i cui principi furono validi fino agli anni '50 dell'800.

Le riorganizzazioni e i rinnovamenti del principe Jusupov penetrarono in tutte le sfere della vita culturale d'epoca, soprattutto nel teatro. Nella struttura dell'amministrazione dei Teatri Imperiali¹¹⁰, ad esempio, egli introdusse elementi importanti quali l'ufficio di controllo teatrale e il registro delle entrate, la numerazione dei posti, il posto del “direttore artistico di tutti gli spettacoli” (una

¹⁰⁸ J. M. Lotman, *Iskusstvo zhizni* (L'arte di vivere) cit., p. 120, mia traduzione.

¹⁰⁹ A.V. Prakhov, *Materiali dlja opisanija* (Materiali per la cataloghizzazione), cit., p.180.

¹¹⁰ I Teatri Imperiali occuparono un posto privilegiato tra i teatri russi, trovandosi sotto la competenza del Ministero della Corte. L'apertura ufficiale dei Teatri Imperiali (così come ogni altro tipo di teatro in Russia) avvenne a partire dall'emissione dell'Ordine della zarina Elizabetta del 30 agosto del 1756 sulla fondazione del Teatro Russo a San Pietroburgo, diretto dal drammaturgo Alessandro Sumarokov (1717-1777). Il primo edificio stabile per il gruppo degli attori imperiali divenne poi il Teatro Kamennij (ovvero *di pietra*, chiamato anche Teatro Bolscioj, ovvero *il Grande*) costruito su disegno di Antonio Rinaldi nel periodo compreso tra il 1775 ed il 1784. Le storie e cronache sui Teatri Imperiali, denominate gli “Annali dei Teatri Imperiali”, vennero pubblicate tra il 1890 e il 1915. Tali documenti (comprendenti omaggi e necrologi) danno informazioni uniche sugli spettacoli, attori e musicisti. Oggi al posto del Teatro Kamennij si trova il Conservatorio e il Teatro Mariinskij di San Pietroburgo (**figg. 30, 31, 32**).

sorta di ‘pre-regista’, incarico che affidò all’attore e drammaturgo Ivan Dmitrevskij¹¹¹).

Da San Pietroburgo, comunque, Jusupov continuò a partecipare attivamente alla vita artistica europea, controllando tra l’altro il mercato antiquario russo. Era uno di tanti ammiratori del talento di Canova, con il quale era in corrispondenza dal 1790. Lo scultore italiano visse proprio in quegli anni l’apice della fama, essendo membro di 20 accademie europee, tra cui quella di Belle Arti di San Pietroburgo; per la collezione del principe, Canova eseguì una replica raffinatissima della statua intitolata *Amore e Psiche* (1794-96, ora all’Ermitage). Nel 1794 Jusupov fu eletto Membro onorevole dell’Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo. La sua pinacoteca, organizzata nel palazzo di Fontanka, fu senza dubbio una delle migliori presenti a San Pietroburgo, in gara con quelle dei conti Bezborodko e Stroganov. A volte il destino sorrideva in modo particolarmente benevolo al principe, assicurandogli dei regali davvero grandi ed inaspettati: nel 1800, ad esempio, per un caso fortuito egli riuscì ad acquistare un gruppo di dipinti della scuola italiana, portati in Russia dal commissionario Pietro Concolo¹¹² e respinti dalla corte, tra i quali vi era un ritratto femminile di Correggio (*Ritratto di dama*, 1518 c.), considerato oggi come uno dei capolavori dell’Ermitage.

Il viaggiatore tedesco Heinrich fon Reimers ci ha lasciato una descrizione completa della raccolta pietroburghese del principe, segnalando in particolare quadri di Tiziano, Rembrandt e Correggio (**fig. 42**)¹¹³. Nel 1800 il principe ebbe anche la fortuna di acquistare una serie di quadri di Giambattista Tiepolo, tra i quali se ne ricordano due – dedicati alla storia di Antonio e Cleopatra – per i quali egli allestì un’intera sala del palazzo, che prese per questo il nome di “salone veneziano” (entrambe le opere sono ora conservate nella pinacoteca di

¹¹¹ Ivan Dmitrevskij (1736-1821), “il primo attore russo” presso la corte di Elisabetta, fu professore, drammaturgo, traduttore e storico del teatro russo, membro dell’Accademia delle Scienze. Venne inviato due volte all’estero (nel 1765 e nel 1767), precisamente in Inghilterra e in Francia, per vedere gli esempi del teatro comico locale. Nel 1782 fu poi il primo regista della commedia di Denis Fonvizin *Il minorenne* sul palcoscenico del Libero teatro russo (l’ex-teatro tedesco Knipper). Dal 1770 insegnò l’arte drammatica alle studentesse dell’Istituto Smolnij e agli attori dei teatri privati di Nikolaj Sceremetjev. Nel 1784 diventò poi professore presso la Scuola teatrale di San Pietroburgo, che preparava gli attori per i gruppi dei Teatri Imperiali, e nel 1791 ricevette da Jusupov il ruolo di “direttore artistico di tutti gli spettacoli”. Al proposito, cfr. l’importante studio di V.N. Vsevolodskij-Gerngross, *Russkij teatr vtoroj polovini XVIII veka* (Il teatro russo della seconda metà del Settecento), Mosca 1960, pp. 358-59.

¹¹² Cit. in “*Russkaia starina*” (“L’antichità russa”), 1887, n. 10, p. 204.

¹¹³ Cfr. H. von Reimers, *St.-Petersburg am Ende seines ersten Jarhunderts*. St.-Petersburg 1805, teil. 2, ss. 370-376.

Arkhangelskoe), (**figg. 35, 36, 37**). Giuseppe Pavanello, per inciso, attribuì l'affresco del soffitto del salone – precedentemente attribuito al Tiepolo – alla mano del pittore veneziano Giovanni Scaiario (1726 - 1792)¹¹⁴. Al parco Reimers trovò il *trompe l'oeil* di un altro veneziano, Pietro Gonzaga, che trasformò il muro cieco dell'edificio retrostante in un loggiato coperto dal tetto bianco a righe blu sotto un cielo celeste¹¹⁵. Gonzaga arrivò a San Pietroburgo nel 1792 proprio su invito di Jusupov, con il compito di lavorare come decoratore presso la Direzione dei Teatri Imperiali. Egli era all'apice della propria carriera di scenografo e subito trovò intesa e protezione da parte del principe, il quale gli procurò delle commesse presso la famiglia imperiale e nei teatri di San Pietroburgo.

In questa frenetica attività, come visto, Jusupov si rivelò un vero erede dell'energia creativa di Pietro il Grande. Egli introdusse nella propria vita le esperienze accumulate nel corso dei suoi viaggi all'estero, predisponendosi a ricostruire le vecchie manifatture, ad organizzare la formazione di personale qualificato, a stabilire legami con l'Accademia di Belle Arti, da dove richiamava maestri e allievi. Episodio emblematico del suo successo fu quando, nel 1797, fece condurre il re polacco Stanislav Augusto Ponjatovskij (suo vecchio amico) alle manifatture imperiali di porcellane (**figg. 15, 16, 17**): in quell'occasione, infatti, l'ospite si meravigliò che i lavoratori fossero tutti russi, al contrario invece di quanto avveniva in Polonia, in cui la maggioranza degli artigiani erano stranieri¹¹⁶.

Dal 1800 venne affidata all'amministrazione di Jusupov anche la fabbrica degli specchi, la cui produzione forniva specchi artistici a tutte le residenze imperiali cittadine e suburbane. Nel 1797 a queste ultime si aggiunse anche un nuovo palazzo, il cosiddetto Castello Mikhailovskij (dedicato all'Arcangelo Michele, protettore della stirpe Romanov), costruito dagli architetti Vasilij Bazhenov e Vincenzo Brenna.

L'11 marzo 1801 Jusupov – insieme al feldmaresciallo Mikhail Kutusov (il futuro vincitore di Napoleone) – fu invitato ad un ricevimento organizzato dal sovrano Pavel, nel corso della quale ebbe luogo un funereo presagio: durante la cena, infatti, il sovrano rise dei giochi degli specchi deformanti prodotti nelle

¹¹⁴ G. Pavanello, *Appunti da un viaggio in Russia*, in "Arte in Friuli", in *Arte a Trieste*, 1995, p. 413-414.

¹¹⁵ H. von Reimers, *op.cit.*, p. 375-376.

¹¹⁶ Cfr. I. I. Svirida, *Mezhdù Peterburgom, Varshavoj i Vilno. Khudožnik v kulturnom prostranstve* (Tra San Pietroburgo, Varsavia e Vilno. Il Pittore nello spazio culturale). Mosca 1999, p. 42-43.

fabbriche di Jusupov, in base ai quali Pavel vedeva la propria immagine come se avesse avuto il collo rotto. Poche ore dopo, quasi per uno scherzo del destino, l'imperatore venne soffocato dai congiurati nella propria camera da letto. Jusupov, che non era informato sulla congiura, s'infuriò scoprendo l'infedeltà del figlio di Pavel, Alessandro, che probabilmente era al corrente del complotto. Egli soffrì soprattutto per la consorte, Maria Fjodorovna, a cui prestò aiuto morale; nella veste di Direttore delle cerimonie rese gli ultimi onori all'imperatore organizzandone la funzione funebre, nonostante il popolo avesse accolto la notizia con grande esultanza, predisponendo bancarelle in cui venivano distribuite dolci e champagne. Per questo, la popolazione russa datò il termine ufficiale del diciottesimo secolo al 12 marzo del 1801.

Ma Nikolaj B. Jusupov restò sempre estremamente legato alla memoria dei tempi di Caterina II. Dopo aver splendidamente organizzato l'incoronazione di Alessandro I egli si allontanò dalla vita di corte. Nel 1802 si ritirò dal servizio, effettuando privatamente un ultimo viaggio a Parigi dove continuò a commissionare quadri a pittori neoclassici come Guérin, David e Prud'hon. Negli epistolari conservati ad Arkhangelskoe ci sono anche alcune notizie sulla sua attività di mecenate in Francia. Dal 1810 i *pensionnaires* di Jusupov erano quindi giovani pittori francesi, tra i quali si ricordano il paesaggista Achille-Etna Michallon (1796-1822) e Henri-François Riesener (1767-1828)¹¹⁷.

1.5. “...il dolce discendente di Aristippo...”¹¹⁸

Al ritorno dal viaggio francese e dopo il divorzio dalla moglie, Jusupov lasciò San Pietroburgo e si trasferì a Mosca, nel palazzo di famiglia, alla stregua di molti altri cortigiani in pensione (**figg. 38, 39**). Nel 1810 egli comprò la villa di Arkhangelskoe, nei pressi di Mosca: ella comprendeva un palazzo da ricostruire circondato da un parco enorme che diventò un luogo protetto, una sorta di riserva dove, grazie allo spirito artistico del proprietario, il Settecento continuò a durare ancora per 20 anni (**figg. 40, 41, 43**). Analogamente la vedova di Pavel, Maria Fjodorovna, si trasferì nella residenza di Pavlovsk nei pressi di San Pietroburgo, dove – fedele come Jusupov agli ideali di Caterina II – creò il monumento al cavaliere del proprio cuore, Pavel, il cui regno era durato 4 anni, 4 mesi e 4 giorni

¹¹⁷ Cfr. B. Lesage, *Achille-Etna Michallon (1796-1822). Catalogne de l'ouvre peint*, in “Gazette des Beaux-Arts”, Octobre 1997, p. 105.

¹¹⁸ A. Pushkin, *A un patrizio*, in A.S. Pushkin. *Polnoe sobranie sochinenij v 16 tomah* (Opera completa in 16 volumi), Mosca-Leningrado 1937-1959, vol. 3, p. 220.

(fig. 44). Molte idee relative all'organizzazione degli ambienti del palazzo e delle aree nel parco vennero elaborate da Jusupov, che le descrisse nelle lettere che scambiò con la vedova. Maria Fjodorovna si trovò spesso a far visita al principe ad Arkhangelskoe; l'ultima volta fu nel 1826, in occasione dell'incoronazione di Nikolaj I, l'ultima cerimonia regale organizzata da Jusupov. Dopo qualche giorno Jusupov ricevette anche una lettera in cui l'ex imperatrice lo ringraziava per i “begli istanti passati ad Arkhangelskoe. Per me sarà anche un grande piacere presentarVi la mia residenza a Pavlovsk, comunque imparagonabile alla Vostra Arkhangelskoe...”.¹¹⁹

È interessante notare come, anche dopo il termine dei suoi viaggi europei e la conclusione della sua carriera a corte, Jusupov non smise mai di rivivere le impressioni dei suoi trionfi e dei *grand tour* nello spazio allegorico rappresentato dalla sua residenza di Arkhangelskoe. Qui erano presenti opere come il tempio dedicato a Caterina II (fig. 45), sua protettrice, o il *parterre* di Versailles, le rovine e le statue dell'antica Roma – tutti simboli del “suo” mondo. La villa diventò inoltre il museo delle collezioni personali del principe: Jusupov non solo distribuì le opere d'arte all'interno delle sale e nel parco, ma riuscì a creare attorno alla sua figura una quotidianità marcatamente artistica, ricostruendo l'ambiente ideale del personaggio dei Lumi, amante della bellezza. Ogni sala del palazzo gli parlava degli incontri, delle amicizie passate, di feste e vittorie; i pezzi preziosi della ricchissima collezione rappresentavano paesaggi di luoghi amati e fantastici, scene mitologiche dai significati allegorici e – a volte – chiari a lui solo. La meta conclusiva di questo viaggio immaginario tra le memorie fu proprio il teatrino di Gonzaga. Se vogliamo, può essere considerato come pezzo della collezione anche il teatro, con le scenografie che custodivano, al loro all'interno, altre illusioni create dal maestro veneziano. I cambi delle scene non richiedevano infatti la partecipazione degli attori, venivano guardati e “sfogliati” in modo simile alla sequenza di fantastiche incisioni piranesiane, il cui fascino poteva forse essere pienamente apprezzato da un solo ed unico spettatore, ovvero il committente illustre e regista dell'universo racchiuso nella sua villa, il brillante scenografo dei propri sogni, Nikolaj Jusupov.

¹¹⁹ Cit. in *Uchenaja prikhhot* (Capriccio sapiente) cit., p.56.



Fig. 1. Giovanni Battista Lampi (copista?), *Ritratto di Nikolaj B. Jusupov*, 1790 c., San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



Fig. 2. Egor Skotnikov, *Ritratto inciso di Denis Fonvizin*, 1822.



Fig. 3. Horace Walpole (1717-1797), *Residenza Strawberry Hill*, 1746-1790.



Fig. 4. Jacob Philipp Hackert, *Mattinata nella campagna romana*, 1779, Tenuta-museo Arkhangelskoe.



Fig. 5. Jacob Philipp Hackert, *Sera nella campagna romana*, 1779, Tenuta-museo Arkhangelskoe.



Fig. 6. Rembrandt Van Rijn, *Uomo con il guanto*, 1658-60 c., Washington, National Gallery.



Fig. 7. Gemma con ritratti di Augusto, Libia e giovane Nerone, Metà del I secolo d. C., San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



Fig. 8. J. G. Puhlmann (copia da P. Batoni), *Ritratti del granduca Paolo e di granduchessa Maria Feodorovna*, Palazzo – museo Pavlovsk.



Fig. 9. Giovanni Volpato (dopo Raffaello), *Stanza d'Iliodoro, Leone I e Attila*, Incisione a colori, 1777, Mosca, Tenuta-museo Arkhangel'skoe.



Fig. 10. Tomba degli Jusupov al cimitero di Saint-Geneviève-Des-Bois, Parigi, Fotografia recente.



Fig. 11. Angelica Kauffmann, *Venere convince Elena di amare Paride*, 1789, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



Fig. 12. Jacob Philipp Hackert, *Ritratto di Nikolaj Jusupov con il cane*, 1786, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



Fig. 13. Johann H. W. Tischbein, *Goethe nella campagna romana*, 1787, Frankfurt am Main, Städel Museum.

Fig. 14. Heinrich Füger, *Ritrato di Jusupov in costume spagnolo*, 1788, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



Fig. 15. La tazza fatta nella fabbrica di porcellane Jusupov con il ritratto H. Füger, 1810, Mosca, Tenuta-museo Arkhangrelskoe.

di
di



Fig. 16. Sopra: Jean Baptiste Greuze, *La colomba ritrovata (Lussuria)*, 1789-1790 c., Museo Pushkin di Belle Arti, Mosca

Sotto: *Porcellane della fabbrica di Jusupov con soggetti dei quadri di Greuze*, 1800-1810, Mosca, Tenuta-museo Arkhangelskoe.



Fig. 17. Porcellane con il ritratto di Jusupov di G.B. Lampi, 1800-1810, Mosca, Tenuta-museo Arkhangelskoe.



Fig. 18. Stefano Torelli (?), *La morte di Adone*, 1774, Mosca, Tenuta-museo Arkhangelskoe.



Fig. 19. Pietro Rotari, *Contadina sotto l'albero*, 1760 c., Mosca, Tenuta-museo Archangelskoe.



Fig. 20. Sala di Rotari nel Grande Palazzo di Peterhof, 1764, San Pietroburgo, Palazzo-museo Peterhof.



Fig. 21. Ricostruzione della Biblioteca di Jusupov con la statua di Rousseau, Mostra dedicata alle collezioni di Jusupov, 2001, Mosca, Museo Pushkin di Belle Arti.



Fig. 22. Heinrich Guttenberg, *Ultime parole di Rousseau*, Incisione dal quadro di Jean-Michel Moreau il Giovane, 1800 c., Mosca, Tenuta-museo Arkhangelskoe.



Fig. 23. Giacomo Quarenghi, *Palazzo Jusupov sul fiume Fontanka*, 1793, San Pietroburgo.



Fig. 24. Sala "Preziosa" nel palazzo Jusupov su Fontanka a San Pietroburgo.
Fotografia dell'inizio del '900.



Fig. 25. Martin Ferdinand Quadal, *Incoronazione di Pavel I, Cerimonia nella cattedrale dell'Assunzione a Mosca*, 1801, San Pietroburgo, Museo Russo.

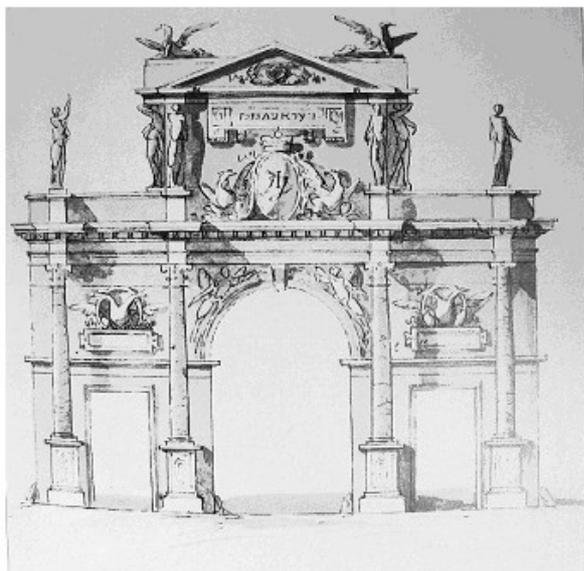


Fig. 26. Pietro Gonzaga, *Progetto per l'Arco di Trionfo per incoronazione di Pavel I*, 1797, Mosca, Fondo Statale (inv. 2225/1).



Fig. 27. Peter Paul Rubens, *Incoronazione di Maria Medici*, 1622-25, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 28. Jacques-Louis David, *Incoronazione di Napoleone I*, 1808, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 29. Egor Skotnikov, *Ritratto inciso di Nikolaj Jusupov*, 1822.

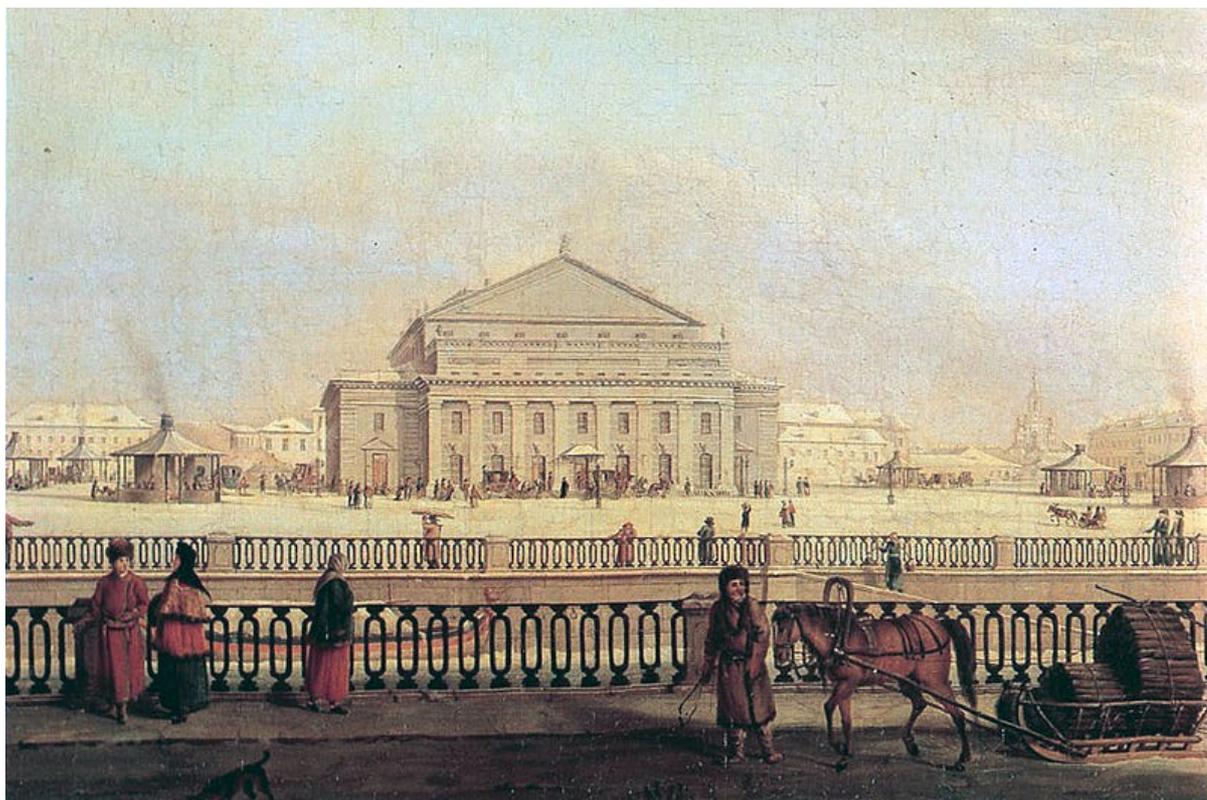


Fig. 30. Georg Mayr, *Veduta del Teatro Kamennij (chiamato anche “di pietra”) di Antonio Rinaldi (1775, poi la Sede dei Teatri Imperiali), 1796 c.*, San Pietroburgo, Museo dell’Ermitage.

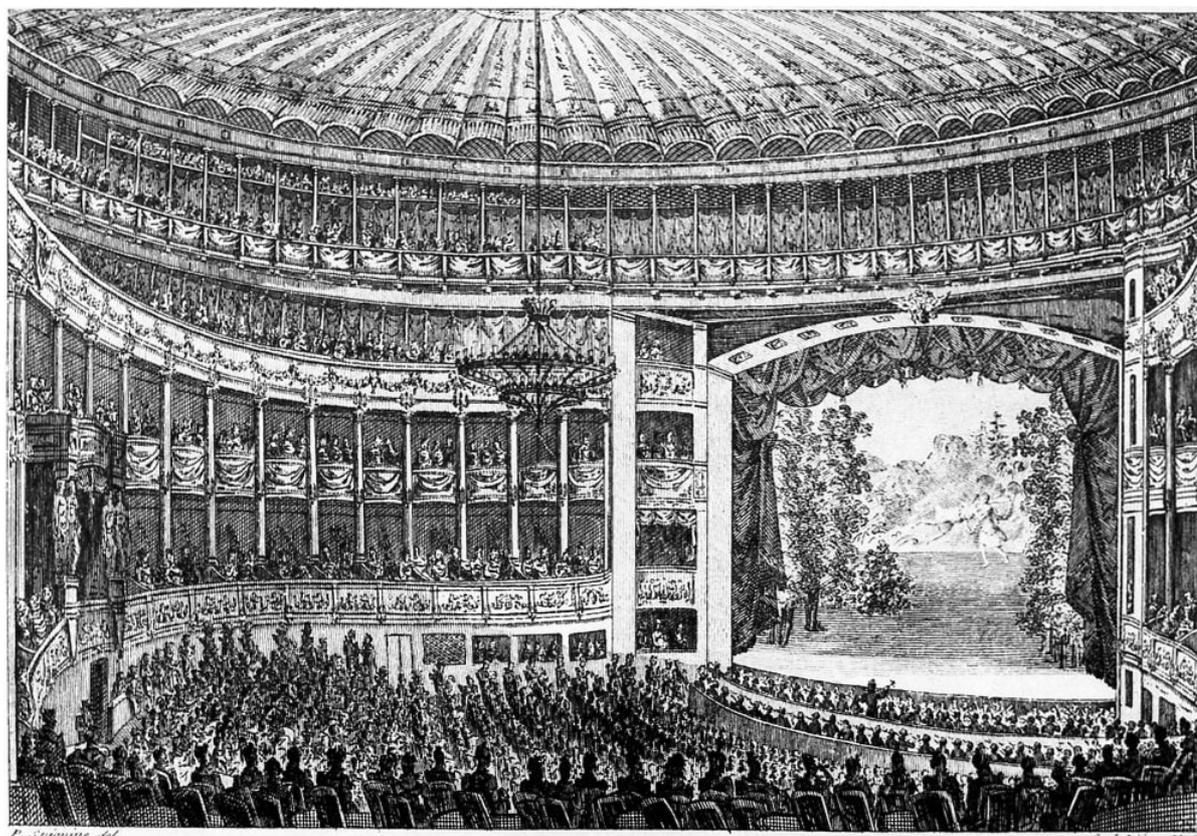


Fig. 31. *Veduta dell’interno del Teatro Kamennij (di pietra) dopo la ricostruzione del 1802 dell’architetto Jean Francois Thomas de Thomon, Incisione, 1820 c.*

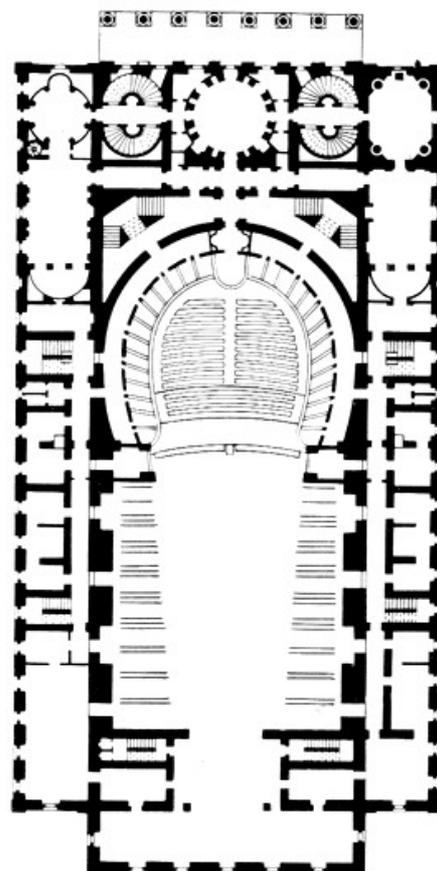


Fig. 32. J. F. Thomas de Thomon, *Pianta del Teatro Kamennij*, 1802 c.

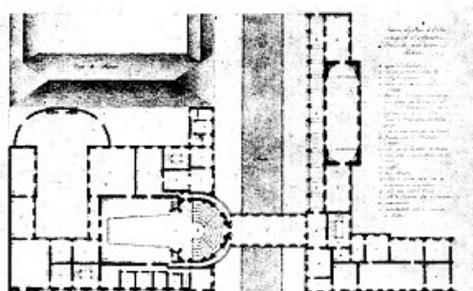
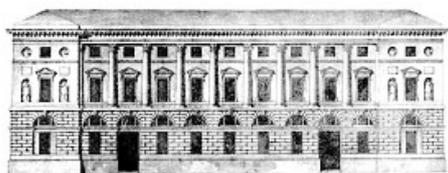


Fig. 33. Giacomo Quarenghi, *Varianti delle piante e spaccati del teatro dell'Ermitage*, 1783, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



Fig. 34. Giacomo Quarenghi, *Teatro dell'Ermitage (interno)*, 1785, Fotografia recente.



Fig. 35. *La sala di Tiepolo, Palazzo di Arkhangelskoe, Fotografia del 1970.*



Fig. 36. G.B. Tiepolo (e aiuti ?), *Incontro tra Antonio e Cleopatra al porto*, 1747 c., Mosca, Tenuta-museo Arkhangelskoe

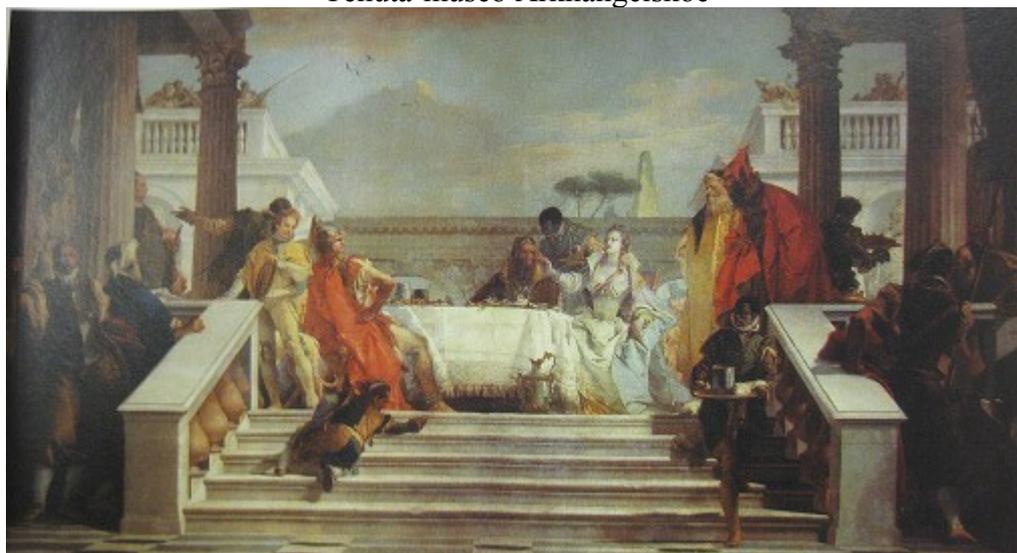


Fig. 37. G.B. Tiepolo (e aiuti ?), *Banchetto di Cleopatra*, 1747 c., Mosca, Tenuta-museo Arkhangelskoe.

Fig. 38. *Palazzo di Jusupov a Mosca, sec. XVII, Mosca, vicolo Kharitonjevskij, Fotografia 1900 c.*



Fig. 39. *Palazzo di Jusupov a Mosca. Fotografia 1990.*



Fig. 40. *Villa di Arkhangelskoe, Fotografia dell'inizio del '900.*



Fig. 41.
Sala Antica del
palazzo di
Arkhangelskoe,
 Fotografia fine
 '800.



Fig. 42.
 Correggio
 (Antonio Allegri),
Ritratto di
dama, 1518 c.,
 San Pietroburgo,
 Museo
 dell'Ermitage.



Fig. 43.
Biblioteca di
Arkhangelskoe (ex Sala
Tiepolo), Fotografia
 fine '800.





Fig. 44. Francois Thomas de Thomon, *Mausoleo di Pavel I* (“*Al Consorte benefattore*”), 1805-10, Palazzo-museo Pavlovsk.



Fig. 45. Efgraf Tjurin, *Tempio di Caterina II*, Arkhangelskoe, 1819.

2. La villa come teatro.

Cenni storici, vicende costruttive, tipologia edilizia.

“*Varcata la tua soglia
mi ritrovo a un tratto trasposto ai giorni di Caterina...*”
A.S. Pushkin¹²⁰

Nel panorama delle tenute principesche dislocate tra Mosca e San Pietroburgo, quella di Arkhangelskoe, nei pressi di Mosca, pare essere una gemma preziosa ma alquanto trascurata. Essa non era in origine una tenuta agricola, circondata da villaggi e campi adiacenti come fu per molte altre; la residenza divenne subito una sorta di salotto intellettuale, un teatro delle meraviglie, quasi la *nuova Versailles* russa per eccellenza, avendo acquisito fama di centro della vita artistica¹²¹ già dalla seconda metà del Settecento. Il complesso nacque proprio nel periodo in cui in Russia si sviluppò una nuova sensibilità nei confronti del rapporto città-campagna, rappresentando la stessa come villa-esempio del *nuovo mondo* suburbano nazionale.

1.2. La villa-*usad'ba*¹²² russa nella dicotomia città-campagna nel periodo a cavallo dei secoli XVIII-XIX.

La distinzione tra città e campagna come luoghi di due tipi differenti di cultura è un tema che è stato in passato ampiamente dibattuto¹²³. Questa dicotomia è molto

¹²⁰ La poesia di Alessandro Pushkin intitolata *A un dignitario* (1830, vedi Allegato I) è dedicata a Nikolaj Jusupov (1751—1831), dal 1810 al 1831 il più famoso proprietario della tenuta Arkhangelskoe. Al tempo di Jusupov il complesso architettonico raggiunse il suo maggior splendore.

¹²¹ Dei primi proprietari della villa oggi non è conservato niente a parte la chiesa. Dal 1681 al 1703 la villa appartenne al nobile Mikhail Cerkasskij, dopo il quale divenne proprietà dei principi Golitsyn.

¹²² L'interpretazione dettagliata del termine (e del fenomeno) russo di *usad'ba* va ricondotta in rapporto al concetto europeo di 'villa' come luogo del mondo privato, protetto, simile ad *hortus conclusus* e sempre paragonato (nella letteratura) al paradiso terrestre - termine che ha la stessa radice della parola, *sad* (appunto 'giardino' in russo). Al proposito si veda l'importante studio di E. Dmitrieva e O. Kuptsova intitolato *Zhizn' usadbnogo mifa. Poterjannij i obretennij raj* (La fortuna del mito della residenza – *usad'ba*. Il paradiso perduto e ritrovato), Mosca 2008. Nella tesi, parlando del contesto russo, userò entrambi i termini (sia *villa* che *usad'ba*) come sinonimi, insieme ai più comuni 'residenza' e 'tenuta'.

¹²³ In passato la città e la campagna hanno sempre rappresentato due diversi tipi di economia e di organizzazione dello spazio, quindi due diversi paesaggi e due differenti civiltà. Sul rapporto città-campagna analizzato attraverso tre approcci (cultural-

sentita già nella letteratura dell'antichità latina (*in primis* in Virgilio) e rappresenta un *topos* abbastanza frequente nella cultura di varie epoche per poter essere qui descritto seppur brevemente.

Bisogna però sottolineare che, nella moderna civiltà europea, la contrapposizione tra la vita cittadina e quella rurale acquista un vigore particolare all'epoca dei Lumi. Punto focale ne è, ad esempio, il dibattito svoltosi in proposito tra Rousseau e Voltaire: mentre Voltaire (nel poema intitolato *Le Mondain*, 1736) glorificava la vita lussuosa e mondana come il modo unico di vivere (che diventa possibile solo alle condizioni presenti nelle città e funge da motore per lo sviluppo della civiltà), Rousseau criticava strenuamente la città, considerandola come uno spazio contaminato da uno sfarzo illusorio.

L'eco di questo dibattito arrivò in Russia nella seconda metà del Settecento. L'epoca del cosiddetto Sentimentalismo fece nascere una serie di testi che esaltavano la campagna come luogo di valori puri e genuini, in contrasto con l'artificiosità dello spazio e dello stile di vita cittadino. Il *pathos* di questi testi ebbe una forte risonanza nella mentalità russa anche oltre l'epoca dei Lumi (che si protrasse, in Russia, dal 1760 al 1792), nella cultura del Sentimentalismo, prima, e del Romanticismo, poi. Inizialmente l'elogio della vita rurale assunse forme poetiche sia nelle traduzioni dirette che nelle imitazioni delle odi di Orazio. In questo filone si pone l'ode, ad opera di Mikhail Kheraskov, intitolata *Sinceri auguri dell'amicizia* (1762), scritta dall'autore sotto forma di lettera indirizzata all'amico-rousseauista; nella vita naturale della campagna, infatti, lo scrittore individuava quell'ideale di armonia e di purezza di costumi e sentimenti che nel mondo della città erano ormai perduti.

Assumendo la forma di dialogo tra un eremita campagnolo e un cittadino, con l'elogio dei veri vantaggi della vita in campagna rispetto ai vizi di città, si svolse la conversazione tra il poeta classicista Gavriil Derzavin (1743-1816) e l'architetto e filosofo Nikolaj L'vov (1753-1804). Il discorso letterario ebbe in questo caso un concreto prototipo nella vita reale, visto che in quel momento Derzavin prestava il servizio a corte, mentre L'vov viveva in campagna. Il poema, con la dedica a *Nikolaj Aleksandrovich L'vov* (1792), inizia con parole di benedizione della vita semplice, lontana dalla tristezza della città con le sue risate, gelosie e superbie di corte. L'vov, che viveva attivamente in campagna (scrisse anche il *Manuale dell'architettura di campagna*, che lo consacrò come uno dei naturalista, strumentale, urbanistico-pianificatorio) si veda ad es. lo studio di P. Guidicini, *Il rapporto città-campagna*, Jaca Book, Milano 1998.

fondatori dello stile paesaggistico nell'arte dei parchi), rispose quindi con un'ode alla vita rustica e al contadino saggio e tranquillo come simbolo del suo *genius loci*.

Più tardi, all'inizio del Novecento, fiorì nella letteratura russa il particolare genere degli inviti in campagna, che contenevano interessanti descrizioni delle bellezze e dei vantaggi della vita rustica. Tra questi spiccano gli inviti agli amici inviati da Pushkin dalla sua tenuta di Mikhailovskoe dove (negli anni '20) era stato mandato in esilio dall'imperatore per aver adoperato troppa libertà di linguaggio. Esiste una grande varietà di esempi contemporanei russi di tal genere: in questo panorama è interessante notare che la biografia dell'abitante della campagna viene rappresentata, nella letteratura, come un testo "appositamente e coscientemente creato", dove la vita sembra semplice ma ha invece un profondo significato¹²⁴. Questa idea dell'alto significato della quotidianità della vita in campagna – di chiara derivazione oraziana – attraversa tutta la letteratura russa dell'Ottocento, da Pushkin e Griboedov fino ad arrivare a Leone Tolstoj. Pushkin descrisse il "suo" senso della campagna nel primo capitolo di *Eugenio Onegin* come un vero e proprio credo, paragonandolo a quello del lussuoso cittadino Onegin (per il quale "... *la noia era uguale anche in campagna: senza strade, né palazzi, giochi, balli e poesie ...*"):

*Io son nato per la quiete,
Per la vita di campagna:
Più è in disparte e più sonora
È la voce della lira,
E la fantasia più accesa.
In ingenui passatempi
Vago sul lago deserto
E far niente è la mia legge... ”¹²⁵*

Da un altro lato, quindi, questo fenomeno presenta una doppia faccia (come Eugenio Onegin è la "seconda faccia" dello stesso Pushkin), per la quale l'uomo sentimentale e romantico fugge sì in campagna, ma fugge *anche* dalla campagna. Per questo il vero significato della bellezza rustica va apprezzato "a distanza": in ossequio a tali dettami la nobiltà russa trascorreva i mesi invernali in città, mentre

¹²⁴ Cfr. L.N. Letjaghin, *Russkaja usad'ba: mir, mif, sud'ba* (La villa russa: il mondo, il mito, il destino), in "Russkaja usad'ba", vol. 4, n. 20, vol. 4, Mosca 1998, p. 256.

¹²⁵ Si usa la recente traduzione di Fiorenzo Gabbriellini in A. S. Puškin, *Eugenio Onegin*, Roma 2006, p. 32.

d'estate si recava in campagna, alternando così periodi dai significati e ruoli molto diversi. Per lo stesso Pushkin "San Pietroburgo è l'anticamera, Mosca è il camerino delle donne, invece la campagna è il nostro studio"¹²⁶. Qui emerge un ulteriore livello del rapporto con i luoghi rustici: quando il poeta sentiva il suono della lira, fuggiva in campagna in cerca della creatività. Tra l'altro la fuga in campagna (e la storia dei primi proprietari di Arkhangelskoe lo conferma) significava anche la presa di coscienza della scelta a favore dell'isolamento del nobile illustre in opposizione al potere dominante. Nella storia russa questa opposizione, che sembrava una scelta naturale per un letterato o filosofo, assumeva la grave forma dell'esilio politico qualora fosse legata al conflitto con la monarchia. Fu questo il caso di Pushkin che, come accennato, trascorse due anni (1824-1826) senza potersi spostare, confinato nel villaggio di Mikhailovskoe, tra i boschi a nord di San Pietroburgo.

Bisogna però a questo punto fare una precisazione relativa e introdurre il concetto della villa russa (*usad'ba*) nella relazione tra città e campagna. Nella discussione tra la civiltà cittadina e la libertà contadina, infatti, l'esistenza della villa porta alcune correzioni. In realtà la villa (come il castello o la residenza suburbana) non fu precisamente una casa rustica. Fin dall'inizio il complesso della villa in campagna pretese di essere uno spazio di cultura trasportato in un contesto naturale. Quindi nel dialogo tra città e campagna la villa russa occupa una posizione intermedia, riunendo meriti e vizi della dicotomia finora sommariamente descritta. Ponendosi al di fuori della priorità assegnata, a seconda delle epoche, all'arte o alla natura, la villa infatti sintetizza entrambe. Questo carattere particolare della villa (anche di quella russa) segnò ad esempio l'opera del poeta romantico Afanasij Fet, che scrisse: "Cosa vuol dire la villa nobile dal punto di vista spazio-morale?... È la casa col giardino, posizionati nel cuore della natura, quando l'anima dell'uomo si riunisce con quella della natura nella fioritura e nella rinascita organica. Il naturale non si distanzia dall'attività nobile e coltivatrice dell'uomo, quando la poesia della terra natale coltiva l'anima insieme alle meraviglie di belle arti e sotto il tetto del palazzo non svanisce il suono della musica del quotidiano, questo miscuglio del lavoro, delle feste, dell'amore gioioso e di pura contemplazione..."¹²⁷.

¹²⁶ Cfr. E. Dmitrieva, O. Kuptsova, *Zhizn' usad'nogo mifa* (La fortuna del mito della residenza – usad'ba) cit., p. 12.

¹²⁷ Cfr. A. Fet, *Sochinenia* (Opere), Mosca 1982, p. 477.

Questa unione tra natura e cultura può essere espresso e rinvenuto in ogni particolare – dagli oggetti della vita quotidiana, al comportamento fino agli elementi dell’architettura degli edifici principali o dei padiglioni nel parco. Nell’arte del Seicento nella triade “uomo-natura-arte”, infatti, il naturale veniva visto come materiale per l’arte: la natura spesso diventa l’oggetto diretto delle trasformazioni da parte dell’uomo (le linee del parco, ad esempio, continuano come vettori delle sale a Versailles) o dell’immaginario, come ad esempio quando nelle ville dei nobili illuministi divennero famose le cosiddette “lenti di Claude” (a ricordo di Claude Lorraine), con le quali gli ospiti passeggiavano per il parco, rallegrandosi della possibilità di strutturare il paesaggio a proprio piacimento. Quando invece nell’ultimo trentennio del Settecento la natura stessa diventa il campione estetico dell’arte, la villa con la sua architettura s’infiltra pienamente in questo gioco mimetico. Il giardino imita quindi il bosco selvatico, nelle sale si pongono decorazioni di fiori e alberi artificiali, si costruiscono case di legno in stile imperiale, con le colonne che riportano metaforicamente alle forme di tronchi d’albero¹²⁸.

Il fenomeno della residenza privata si radicò profondamente in Russia proprio tra il Settecento e l’Ottocento grazie alle influenze italiane e francesi, per poi rifiorire fino alla scossa assestata dalla rivoluzione del 1917 (che segnò il passaggio all’agricoltura collettiva). Per questo, all’inizio del Novecento il degrado del mondo delle ville significò, per letterati e filosofi russi, la morte della cultura, sostituita dal concetto “barbarico” di civiltà.

È da sottolineare anche che, entrando nell’opposizione *città-campagna*, la villa unì tra loro non solo due concetti della dicotomia, ma acquisì molti tratti che la avvicinavano alla città che nel pensiero russo settecentesco e ottocentesco significava la città *par excellence*, cioè a San Pietroburgo. In sostanza, la villa russa, come San Pietroburgo, si poneva inizialmente come uno spazio “straniero”¹²⁹ ed “estraneo” rispetto alla cultura russa del Settecento. Secondo

¹²⁸ Cfr. *V okrestnostjah Moskvi...Iz istorii russkoj usadebnoj kulturi XVIII-XIX vekov* (Nei pressi di Mosca...Dalla storia della cultura delle residenze suburbane russe dei sec. XVIII-XIX), a cura di M. Anikst, V. Turchin, Mosca 1979, p. 161.

¹²⁹ Il comportamento ‘come straniero’ caratterizza tutta la cultura ‘neoeuropea’ affermata in Russia da Pietro il Grande. Nel paese che, ‘da zero’, studiava lingue, modi di fare, stili artistici, si affermava giocoforza un modo di comportarsi innaturale e ludico, che riguardò anche le tendenze teatrali nutrite dai gusti e dai costumi russi quotidiani. Questo incontro tra culture diverse si trasformò nell’Ottocento nella teatralizzazione totale della vita. Al proposito, si veda J. M. Lotman, *La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo*, in J. M. Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell’arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Bari 1980, pp. 201-205.

l'opinione dello storico Nikolaj Karamzin (*Scritti del vecchio abitante di Mosca*, 1803) l'idea stessa della natura e della campagna, per il cittadino, si rileva solo nell'epoca di Pietro I¹³⁰. Quindi la villa russa del Settecento – che non è l'Europa, ma neanche la Russia, costituendosi simbolicamente come uno spazio a parte, a volte l'Arcadia dei miti¹³¹, a volte l'Italia reale, che in Russia (e non solo¹³²) comunque paragonavano all'Arcadia¹³³ - non è lo spazio russo, e ricorda o San Pietroburgo o Venezia piuttosto che le realtà nazionali.

Nel corso dell'Ottocento, comunque, il panorama delle ville russe andò assimilandosi al contesto paesaggistico circostante, alla pari di quanto avvenne anche per San Pietroburgo. I viaggiatori russi e stranieri, che in precedenza avevano notato l'estraneità delle forme architettoniche pietroburghesi e delle ville rurali rispetto al contesto russo, col tempo cominciarono a notare sia nelle une che nelle altre le tracce di una immagine condivisa, ovvero l'immagine della patria russa. L'immagine della villa neoclassica, le cui caratteristiche più evidenti si ritrovano nella presenza di porticati e di un parco, considerata come “tipicamente

¹³⁰ Karamzin scrive: “I bojardi [*nobili antichi*] di Mosca non andavano in campagna, non avevano le residenze suburbane e non ebbero nessun richiamo di godere la Natura... Solo con lo zar Pietro il Grande i nobili presero gusto di costruire le case nei pressi di Mosca, invece ancora quarant'anni prima il cortigiano russo considerava fuori del normale lasciare il proprio palazzo in città”. Cfr. N. M. Karamzin, *Socinenija* (Opere), vol. 8, Mosca 1835, p. 142.

¹³¹ La tradizione europea dei Lumi (con Diderot, Helvetius, Voltaire) ha preso in eredità dalla letteratura antica la leggenda riguardante l'età dell'oro, lo stato semplice e poi perduto dell'uomo, combinandola con dottrina sullo sviluppo progressivo sociale e materiale della civiltà. Si veda ad es. Th. Bulfinch, *Golden Age of myth and legend*, London 1994; *Music & Painting in the Golden Age*, eds. Edwin Buijsen and Louis Peter Grijp, The Hague, Zwolle 1994.

¹³² Sullo sviluppo del concetto virgiliano dell'Arcadia come luogo dell'eterna primavera (*locus amoenus*) si veda lo studio di Dennis Hardy, Colin Ward, *Arcadia for All: The legacy of a makeshift landscape*, London 1984. Ricordiamo al proposito la finta fattoria di Marie Antoinette a Versailles come lo spazio arcadico riconducibile alla villa e la presenza di imitazioni arcadiche presso la corte francese fino al 1789 e all'arrivo del neoclassicismo. L'eredità di tale tendenza fu presa poi dalla cultura germanica, radicandosi nelle poesie (come *Idyllen*, 1756-1772) di Salomon Gessner (1730-1788), che trasportavano il lettore in una età d'oro, paragonando la natura allo spazio diabolico della città. I filosofi tedeschi della fine del Settecento (come Herder, Fichte, Novalis) criticarono Gessner, mentre tra i seguaci di Gessner dell'Ottocento vi furono gli autori della cosiddetta prosa campagnola (*Dorfgeschichte*).

¹³³ L'Arcadia russa nelle ville settecentesche fu costantemente elogiata dai letterati del Sentimentalismo. Alla sfera della costruzione del mondo arcadico in campagna – su esempio delle residenze private, come quella di Marie Antoinette a Versailles – appartengono le ville suburbane dell'imperatrice Maria Fjodorovna (ad esempio quella di Pavlovsk, che aveva tra gli altri padiglioni una fattoria, una latteria ed un pollaio). Il poeta G. Derzavin dedicò a Pavlovsk il suo poema del 1808, in cui chiamò la villa “regno paradisiaco”, e nel 1816 l'elogio fu ripetuto da Nikolaj Karamzin. Cfr. E. Dmitrieva, O. Kuptsova, *Zhizn' usadbnogo mifa* (La fortuna del mito della residenza – usad'ba) cit., p. 152.

russe”, sarà rimpianta da molti intellettuali, come ad esempio Anton Chekhov (1869-1904) e Lev Tolstoj (1828-1910), nonché da immigrati come Vladimir Nabokov (1899-1977) e Ivan Bunin¹³⁴, che furono testimoni di questo crollo del mito della villa russa¹³⁵. Nelle loro opere, infatti, questi descrissero le case neopalladiane come circondate da un parco con padiglioni (uno dei quali dovrebbe essere, indispensabilmente, il teatro), ricordando in ciò molto da vicino la struttura di Arkhangelskoe. All’inizio del Novecento, quindi, la rivoluzione sovietica cancellò definitivamente il concetto stesso della villa russa classica, distruggendo inoltre fisicamente la maggior parte degli esempi architettonici a queste riconducibili, mentre San Pietroburgo perse il suo prestigio ed il suo ruolo non solo di capitale, ma anche di città *par excellence*.

Tutti i passaggi storici finora descritti in relazione allo sviluppo ed al declino della villa russa sono pienamente rintracciabili anche nella stessa storia della villa di Arkhangelskoe, diventata col tempo anche una sorta di villa-ricordo,

¹³⁴ Ad esempio, Ivan Bunin (1870-1953), poeta simbolista russo, appartenne all’ultima generazione di scrittori la cui infanzia fu trascorsa nelle ville-usad’ba della Russia centrale. Le sue poesie e i racconti del periodo del suo trasferimento in Francia (avvenuto nel 1920) sono infatti dedicati proprio alle ville russe e comunicano l’idea dell’abbandono, del vuoto, dello spegnimento: “Mi turba il silenzio muto, mi turba il vuoto del nido muto. Qui sono cresciuto. Ma dalla finestra mi guarda il giardino compunto...”, da *Il vuoto*, 1903). Lo stesso spirito riempie anche i suoi racconti lirici. Lo dimostra ad esempio l’inizio del racconto intitolato *Antonovskie jabloki* (trad.: Le mele di Antonovo): “Ricordo la prima mattinata, fresca e silenziosa... Ricordo il giardino, tutto dorato, asciutto e diradato, ricordo i viali di aceri, il lieve profumo dei fogli caduti e... l’odore delle mele, del miele e della freschezza autunnale...” Questo odore avrebbe accompagnato Bunin nel corso di tutti i suoi viaggi, così come il ricordo della patria (“quest’odore sano d’autunno mi trasporta in campagna, nelle tenute dei latifondisti...”). Cfr. I. A. Bunin, *Stihotvorenija. Rasskazi. Povesti* (Poesie. Racconti. Novelle), Mosca 1973. Sulla presenza delle immagini di usad’ba nelle opere di Bunin si veda inoltre: A.B. Razina, *Rol’ usad’bi v formirovanii poetici i estetici Ivana Bulina* (Il ruolo di usad’ba nella formazione della poetica e dell’estetica di Ivan Bunin), in *Russkaia usad’ba, Sbornik Obscestva izuchenija russkoj usad’bi* (L’Usad’ba russa, Rivista della Società dello studio del fenomeno della tenuta russa), n. 9 (25), Mosca 2003, p. 426.

¹³⁵ Oggi le antiche dimore *delle delizie* presenti nelle campagne situate nei pressi di Mosca sono oggetto di un recupero architettonico effettuato con discreto successo, dando spunto ad un *revival* dell’architettura suburbana su esempi neoclassici. I nuovi ricchi russi oggi amano infatti commissionare agli architetti delle ville “in stile classico dell’inizio Ottocento” (ovvero in stile dell’Impero), quindi con padiglioni, teatri e tutti gli altri segni del mito di derivazione arcadica. A proposito di ricostruzione e restauro delle ville russe, si vedano le riviste della Società per lo studio della cultura di ville russe dei sec. XVIII-XIX, organizzazione riformata nel 1992 dopo l’interruzione causata dagli anni di dominio sovietico. Essa organizza convegni, seminari e viaggi specializzati mirati soprattutto ad attirare l’attenzione sul periodo della fioritura delle tenute russe (1790-1917): *Russkaja usad’ba. Sborniki Obscestva izuchenija russkoj usadbi XVIII-XIX vekov* (La Villa Russa. Fascicoli della società per lo studio della cultura di ville russe dei sec. XVIII-XIX) aa. 1923 – 2009.

di villa-museo e di villa-viaggio soprattutto per il suo ultimo proprietario, il principe Nikolaj Jusupov.

2.3. La villa di Arkhangelskoe. Una veduta spettacolare.

La residenza di Arkhangelskoe è situata su di una alta sponda del fiume Moskova, a circa 30 chilometri dalla città (**fig. 46**). Per la sua bellezza, così come per la varietà dei monumenti e delle collezioni artistiche e librerie ivi presenti, essa aveva riscosso una meritata fama internazionale già nel corso dell'Ottocento¹³⁶. La natura e l'arte, infatti, sono state riunite qui allo scopo di diventare “musica degli occhi”¹³⁷, ed in effetti il continuo gioco di rimandi e interdipendenze tra artificio e natura dà vita ad un luogo evocativo e ricco di suggestioni.

Il nucleo del complesso residenziale fu formato nella seconda metà del Seicento attorno alla chiesa di San Michele Arcangelo (1660-67), (**fig. 47**), quando il terreno apparteneva al principe Jakov Odoevskij (morto nel 1697). Il paesino (chiamato appunto Arkhangelskoe, da Arcangelo) prese per tradizione il nome dalla chiesa, una costruzione di pietra bianca, di struttura piccola e bassa, che viene attribuita al mastro muratore Pavel Potekhin, servo della gleba di Odoevskij. Tale chiesetta, circondata dal cimitero, comunica ancora oggi un'immagine della Russia precedente alle riforme di Pietro il Grande.

L'insieme degli edifici, dislocati all'interno di un vasto parco tutt'ora presente, si sviluppò quindi a cavallo dei secoli XVIII – XIX, al tempo di Caterina La Grande e nei primi anni del regno di Pavel I, per merito delle risorse fornite dalla famiglia nobile Golitsyn¹³⁸. All'inizio del Settecento il terreno venne acquistato dal conte Dmitrij Golitsyn, conosciuto come la 'mano destra' di Pietro I, il quale, ritirandosi dalla vita politica, si dedicò al collezionismo di libri,

¹³⁶ Tra le monografie sulla tenuta di Arkhangelskoe più valide si veda, ad esempio: S. Beszonov, *Arkhangelskoe*, Mosca 1937; L. Bulavina, V. Rapoport, N. Unanjanz. *Arkhangelskoe*, Mosca 1968; *V okrestnostjah Moskvi... Iz istorii russkij usadebnoj kulturi XVIII-XIX vekov* (Nei pressi di Mosca... Dalla storia della cultura delle residenze suburbane russe dei sec. XVIII-XIX), a cura di M. Anikst, V. Turchin, Mosca 1979; *Ostankino, Arkhangelskoe*, a cura di I.M. Glozman, Mosca 1981.

¹³⁷ Riporto qui un'espressione di Pietro Gonzaga, che intitolò appunto uno dei suoi saggi sulla scenografia *La musique des yeux et l'optique teatrale* (St. Petersburg, 1807). Per la traduzione italiana si veda M.I. Biggi (a cura di), *La Musica Degli Occhi: Scritti Di Pietro Gonzaga*, Firenze, L.S. Olschki 2006.

¹³⁸ Sulla famiglia Golitsyn si veda, ad esempio: *Dvorjanskije rodi Rossii* (Famiglie nobili della Russia), a cura di S. Dumin, San Pietroburgo 1995, vol. I, p. 264; *Materiali dlja polnoj rodoslovnoj rospisi kniazzej Golizinih* (Materiali per la completa ricostruzione genealogica della famiglia Golitsyn raccolti dal conte N.N. Golitsyn), San Pietroburgo 1880.

arrivando a stupire i contemporanei per la ricchezza delle sue biblioteche. Pian piano l'aspetto della tenuta cominciò a cambiare, ma il suo essere invisibile presso la corte fu di ostacolo alla realizzazione dei suoi progetti. A seguito di un colpo di stato mal riuscito, messo a segno sotto il regno di Anna Ioannovna (1730-1740), Dmitrij Golitsyn venne quindi mandato in esilio nel castello di Schlisselburg, dove morì nel 1737. Dopo la morte del vecchio conte, Arkhangelskoe cadde in stato di abbandono per alcuni anni e avrebbe potuto diventare una delle tante tenute del Settecento se non fosse apparso un nipote del precedente proprietario, ossia Nikolaj Alekseevich Golitsyn (1751-1809), diplomatico, la persona ricca e colta, che rilevò la residenza. Dopo molteplici viaggi, questi decise di creare nei pressi di Mosca un fastoso palazzo di campagna degno degli esempi francesi, una vera e propria 'reggia', allo scopo di competere con le residenze suburbane imperiali di San Pietroburgo. Il cuore del complesso – che prevedeva un parco regolare che includeva vari padiglioni, *orangerie*, labirinti e fontane – fu costituito dal palazzo monumentale, eretto nel 1780 su disegno dell'architetto francese Charles de Guerne (**fig. 48**). Nel diario di viaggio di Golitsyn, al proposito, c'è un'iscrizione del 3 settembre del 1780 che recita: “per il progetto architettonico del palazzo di Arkhangelskoe all'architetto De Guerne sono pagati 1200 rubli”¹³⁹.

È possibile notare ancora oggi come le sobrie forme palladiane del palazzo estivo, collocato sulla collina, si sposino armoniosamente con il paesaggio suburbano moscovita. La dimora signorile occupò infatti lo spazio dominante sul promontorio naturale, circondato da una fitta foresta; la residenza precedente, risalente all'inizio dell'Settecento, fu quindi abbattuta e sul lato rivolto verso il Moscovia furono realizzate delle larghe terrazze di chiara derivazione italiana, attraversate dalle linee regolari dei *bosquettes* e delle aiuole (**fig. 49**).

In ossequio ai principi di costruzione del palazzo e del parco, il complesso residenziale riunì i tratti più evidenti del palladianesimo italiano con quello di impronta francese. Ciò è confermato anche nella monografia che ad Arkhangelskoe ha dedicato S. Bezsonov, uno dei primi studiosi della tenuta, che scrisse: “Non solo l'imperatrice Caterina II e le maggiori famiglie aristocratiche invitarono architetti dall'Europa, ma anche la nobiltà russa fu portata a ordinare singoli progetti da architetti stranieri, preferendoli a quelli russi. Come conseguenza di questa tendenza bisogna considerare l'ordine di Golitsyn al

¹³⁹ Cit. in F. J. Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga* cit., p.84.

Guerne, che aveva già fama all'estero, di preparare il progetto dell'edificio principale di Arkhangelskoe, e l'invito rivolto al Trombara¹⁴⁰ di venire a lavorare nel parco della tenuta¹⁴¹. Lo storico aggiunge anche che “nonostante le sue radici francesi, il palladianesimo russo sempre più si piegava verso l'Italia e verso i maestri italiani”¹⁴². Egli affermò inoltre che “l'analisi della pianta, della composizione e delle forme architettoniche dell'edificio principale dà la possibilità di convincersi che questo edificio come gli altri dello stesso periodo in Europa e in Russia, porti tutti i tratti del primo classicismo russo assai sobrio, al quale solo dopo il rifacimento del 1820 si aggiungevano elementi dello stile Impero”¹⁴³. A proposito dell'attribuzione delle forme dell'edificio principale alla mano di De Guerne, bisogna segnalare che sul soggiorno del francese in Russia non è conservato alcun documento convincente, il che fa pensare che il francese avesse affidato la realizzazione del progetto ad architetti locali – che erano, nella maggioranza dei casi, servi della gleba¹⁴⁴. È importante notare il fatto che De

¹⁴⁰ Si tratta di Giacomo Trombara, architetto poco noto di Parma, arrivato in Russia insieme a Giacomo Quarenghi su invito di Caterina II nel 1779. In Russia (a San Pietroburgo) egli si concentrò principalmente nella costruzione di case private, ed è noto per il suo progetto delle Scuderie imperiali a San Pietroburgo, situate originariamente fra la Mojka e il canale di Caterina (1790) ma poi sostituite dalle fabbriche di Stasov (1817-1823) a causa di errori di progettazione. Sappiamo anche dell'alto edificio costruito negli stessi anni, lo *Jägerhof*, sulla strada per Zarskoe Selo, presto demolito anche quello. Nel 1775 Trombara aveva vinto il primo premio di architettura del concorso Clementino dell'Accademia di San Luca a Roma per la realizzazione di un grande palazzo aristocratico. Questo fatto avrebbe potuto sollecitare la scelta dell'architetto nel 1779 per lavori presso la corte russa da parte dei consiglieri di Caterina, il barone Friedrich Melchior Grimm e l'antiquario Johann Friedrich Reiffenstein. Nel 1794 Trombara divenne membro ordinario dell'Accademia delle Belle Arti di San Pietroburgo; in seguito fu licenziato dal servizio imperiale per la scarsa fama delle sue costruzioni e lavorò nelle province russe, nelle città di Tambov, Kazan e in Crimea. Cfr. Cristoph Frank, *Appendice documentaria sul viaggio in Russia di Giacomo Quarenghi e Giacomo Trombara nell'anno 1779*, in *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, a cura di N. Navone e L. Tedeschi, Mendrisio 2004, pp. 79-93.

¹⁴¹ Cfr. S. Beszonov, *Arkhangelskoe* cit., p. 153.

¹⁴² *Ibidem.*, p. 154.

¹⁴³ Lo stile Impero si sviluppò in Europa durante l'età napoleonica e si diffuse in gran parte del continente dal 1805 al 1820. Sviluppato in Russia all'inizio dell'800 sotto l'influenza francese, lo stile ha conosciuto le versioni di San Pietroburgo (la variante più fastosa) nei complessi cittadini e suburbani degli architetti Carlo Rossi (1775-1849), Andrej Voronikhin (1859-1814), Andrejan Zakharov (1761-1811), di Mosca e delle province russe (complessi più modesti degli architetti Domenico Gilardi (1785-1845), Afanasij Grigorjev (1782-1868), Osip Bove (1784-1884)). Al gusto dell'equilibrio e delle proporzioni mancati, ad esempio, alla struttura delle città russe, si aggiunsero decorazioni con motivi greci, romani, egiziani e, inoltre, colonne, fregi e pilastri.

¹⁴⁴ Molti architetti valenti del panorama neoclassico russo furono servi della gleba, mandati all'estero dai loro padroni per poi essere utili nei cantieri delle città e delle residenze russe. Ad esempio ricordiamo Andrej Voronikhin, che viaggiò in Francia al tempo della rivoluzione francese e partecipò nel giacobinismo. Egli costruì la Cattedrale

Guerne probabilmente non visitò mai la Russia, non conoscendone quindi la realtà locale e senza mai assistere al compimento della sua opera, la quale si trovò per questo a subire inevitabilmente molte variazioni nel corso della realizzazione¹⁴⁵ (**fig. 50**). In ogni modo sappiamo che nel secondo periodo della sua costruzione, ossia fra il 1813 e il 1820, quindi già nei tempi di Nikolaj Jusupov, la finalizzazione dei lavori venne affidata ad architetti classicisti russi, i quali favorirono le fioriture dello stile Impero di Mosca (essi parteciparono infatti con Jusupov alla ricostruzione della città dopo l'incendio provocato dalle truppe francesi nel 1812), e tra cui ricordiamo I. Zhukov, S. Melnikov e E. Turin, diretti dall'ingegnoso architetto (e fedele servo della gleba di Golitsyn) Vasilij Strizhakov¹⁴⁶. Infine, nel 1814-1815, la costruzione del palazzo fu conclusa da Osip Bove, il famoso creatore del Teatro Bolshoj di Mosca¹⁴⁷.

La tipologia della villa palladiana è abbinata, ad Arkhangelskoe, alla versione classica dell'hotel alla francese, con le barchesse che “abbracciano” la *court d'honneur* interna (**fig. 51**). L'asse centrale passa attraverso il salone ovale del palazzo orientato, con le parti prolungate verso le terrazze del parco e verso il fiume. Il sistema simmetrico viene anche accentuato in ritmo verticale dall'aggiunta di una rotonda di belvedere, con il pennone che sovrasta la sala ovale e che, visto da lontano nel parco, diventa il punto di riferimento nel panorama. Il cortile interno è racchiuso tra le braccia di due barchesse dai colonnati dorici che collegano il corpo centrale del palazzo con edifici delle biblioteche retrostanti. Tipicamente palladiano è anche l'attico con la balaustra, che corre sopra le barchesse. Il gigante ordine dorico è tra i primi esempi in Russia di questa imponente dimensione neoclassica; nei pilastri del palazzo è utilizzato invece il più elegante ionico, creando un gioco della gerarchia di rapporti, scivolando tra sublime e l'intimo. Nel 1817, alla fine della costruzione, l'architetto Strizhakov chiuse il cortile dall'Arco di Trionfo con una sontuosa

della Madonna di Kazan' (1811) a San Pietroburgo su esempio di basilica di San Pietro di Roma.

¹⁴⁵ Sul progetto di De Guerne e sulle variazioni delle forme dell'edificio centrale si veda E. Lo Gatto, *Architetti neoclassici a Mosca e in provincia* in E. Lo Gatto, *Gli artisti italiani in Russia*, vol. I, pp. 133-134. Il progetto iniziale fu semplificato dagli architetti locali su ordine di N. Golitsyn e poi di N. Jusupov.

¹⁴⁶ Notevole fu il ruolo svolto da V. Strizhakov nella ricostruzione della villa dopo il 1812. Egli ha lavorato non solo su progetti altrui, ma costruì anche alcuni edifici da solo. Nel 1815 terminò la ricostruzione del palazzo e coprì le *barchesse* con tetti-passaggi. Cfr. L. Bulavina, V. Rapoport, N. Unanzan, *Arkhangelskoe* cit., p. 17.

¹⁴⁷ Su Osip Bove e sulla sua partecipazione nella costruzione di Arkhangelskoe si veda: *Ibidem*, pp. 17-19; Z. Pokrovskaja, *Osip Bove*, Mosca 1999.

cancellata (**fig. 52**), che lascia intravedere l'ingresso nella sala ovale sotto il belvedere dal cosiddetto Viale degli Imperatori, che attraversa il parco inglese come un'asse principale da nord a sud (**fig. 53**).

L'insieme del parco era stato concepito negli ultimi anni del Settecento (dopo il 1780), su ordine di Golitsyn il Giovane, dall'architetto parmense Giacomo Trombara (1742-1808/11)¹⁴⁸. La sua spettacolare pianta del complesso del parco fu organizzata in modo da 'infilzare' gli elementi all'asse centrale del Viale degli Imperatori per creare la veduta di un grande anfiteatro all'aperto situato davanti al palazzo. Giacomo Trombara trasformò quindi la collina sulla quale si trovava la casa signorile in una scalinata verde discendente verso il fiume, decorata da balaustre con statue antiche e da fontane (**fig. 57**). Ai piedi delle terrazze, come un richiamo alla regolarità francese, si distende l'enorme quadrilatero del *parterre* ricoperto da un tappeto verde di erba ed incorniciato da ordini lineari di statue, boschetti, *berceau* e aiuole¹⁴⁹. Grazie alle sue proporzioni ben calcolate e ai diversi punti di riferimento (obelischi, sculture, gruppi degli alberi), il *parterre* sembra in realtà più grande delle sue effettive misure. Per la magnificenza e grandiosità dell'effetto creato da tali soluzioni, Arkhangelskoe acquisì quindi fama di essere la *Versailles moscovita*. Le casette del villaggio con la chiesa, raggruppati all'orizzonte, completano la scenografia del teatro all'aperto, come linee delle quinte disegnate in prospettiva.

Già alla fine del Settecento in Russia, al posto della moda dei parchi francesi alla Le Nôtre, giunse l'onda del romanticismo inglese¹⁵⁰, caratterizzato dalla presenza di folte macchie del fogliame, che coprono l'orizzonte piuttosto di

¹⁴⁸ Nell'archivio della tenuta esistono due progetti, firmati da Trombara, che mostrano le terrazze di profilo. Le terrazze oggi conservate corrispondono a questi progetti. Sui rapporti di Trombara e il principe Golitsyn c'è un documento scritto di pugno dal Trombara stesso, che afferma di aver lavorato per il principe. Per maggiori particolari si veda E. Lo Gatto, *Gli artisti italiani in Russia* cit., vol. 1, pp. 134-135.

¹⁴⁹ Oggi sul *parterre* di Arkhangelskoe si organizzano concerti di musica classica e contemporanea, nonché mostre e spettacoli all'aperto, confermando quindi il suo ruolo di palcoscenico *par excellence*.

¹⁵⁰ Da ricordare che il giardino (parco) inglese 'al naturale' è sempre stato visto come luogo in cui l'emozione, suscitata dall'avvicinarsi di sorprese, viene temprata dall'armonia che lega le varie parti attraverso la contrapposizione degli opposti – il regolare al selvaggio, il maestoso all'elegante, l'ameno al malinconico – in modo da bilanciare le differenti emozioni. Le false rovine si inseriscono quindi nel mondo arcadico come elemento di *memento mori*. Sull'arte del parco all'inglese si veda ad es. i testi fondamentali di H.F.Clark, *The English Landscape Garden*, London, Pleiades 1948; J.D.Hunt, *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, London, Elek 1975; *The English Garden*, London, Phaidon Press 2008.

aprirlo¹⁵¹. Col tempo il nucleo regolare del parco fu circondato zone boschive, ideali per le passeggiate a cavallo, mentre sui sentieri del parco vennero dislocati vari monumenti – segni della storia e del 'memento mori', ruderi pittoreschi, archi distrutti e le curiosità architettoniche quali piramidi, obelischi, pergole di edera, serre etc.¹⁵².

È interessante paragonare brevemente le tendenze archeologiche riscontrate nella villa che si sta analizzando alla moda europea neoclassica del tempo, rispecchiata nello specifico dall'architettura del centro di Mosca. Una grotta simile a quella presente ad Arkhangelskoe (**fig. 64 a,b**) venne infatti eseguita da Osip Bove nel 1821 sotto le mura del Cremlino (**fig. 65**), come se fosse un rudere di derivazione dorica simile a quelli presenti a Paestum (antichità per inciso mai esistite in Russia) e ritrovata sotto il cuore medievale della città. Questo curioso elemento pseudo-antico in realtà si trova in perfetta sintonia con il complesso architettonico della via Nikitskaia, tutta composta dai portici neoclassici che conducono lo sguardo – secondo le linee di fuga – proprio alla grotta¹⁵³.

Accanto al palazzo, in mezzo al verde, un altro italiano, Giovanni Pettondi¹⁵⁴ nel 1809 creò su ordine di Golitsyn la cosiddetta 'isola dell'eremita' (**fig. 58**), composta da una casetta (chiamata *il Capriccio*) unita ai corpi delle Biblioteche, che formano nel parco un insieme di padiglioni di carattere intimistico, con un

¹⁵¹ Gli esempi della tradizione inglese erano diffusi piuttosto nell'arte di giardinaggio russa grazie all'invito di Caterina II del architetto scozzese Charles Cameron nel 1779. Ha lavorato nelle residenze imperiali di Zarskoje Selo e di Pavlovsk. L'esempio più rilevante dei suoi complessi suburbani fu il parco a Pavlovsk (1780-1786) della pianta generale con i padiglioni simbolici tra cui Il Tempio dell'Amicizia, Voliere, Latteria, il Collonato di Apollo e vari ponti sul fiume Slavjanka.

¹⁵² Gli archi semidistrutti e ricoperti dai muschi alludevano ad antichità nascoste sotto le fondamenta del palazzo, al livello sottostante quello delle terrazze regolari.

¹⁵³ La grotta di Osip Bove fece parte del piano di ricostruzione del centro di Mosca, iniziato nel 1819-1822, che prevedeva la sistemazione degli spazi centrali di Mosca. Così furono create le piazze dei Teatri (attorno al Bolshoj), del Maneggio (lungo le mura del Cremlino) ed il giardino di Alessandro. Nell'ambito di questo sistema, il Cremlino diventò il punto di riferimento privilegiato per lo sviluppo neoclassico della città.

¹⁵⁴ Giovanni Pettondi (in russo Ivan Osipovich Petondi, ? - 1813), nipote dell'architetto genovese Gregorio Pettondi, arrivò in Russia nel 1779 insieme al gruppo di Giacomo Quarenghi. Nei primi anni lavorò nei cantieri di Quarenghi a San Pietroburgo e solo in seguito cominciò a prendere degli ordini privati, dei quali è però conservato pochissimo. Nell'ottobre del 1809 ricevette l'ultimo ordine da Mikhail Golitsyn (documentato in ottobre del 1809) per le costruzioni dei padiglioni in Arkhangelskoe. Dopo la scomparsa inaspettata del conte, nel 1809, l'architetto partì per la città di Orel, dove diventò il primo architetto della provincia e dove morì nel 1813. Ebbe 3 figli, uno dei quali, Tommaso Pettondi (1797-1874), riscosse grande successo come architetto neoclassico e lavorò nelle città di Orel e di Kazan' (dove sono tuttora presenti alcuni dei palazzi da lui creati per la nobiltà e i mercanti locali).

proprio giardinetto di piante esotiche. Del complesso delle Biblioteche è rimasto solo la cosiddetta *Casetta del Tè* (**fig. 59**), simile ad una torretta.

Lo storico, scrittore ed esponente del sentimentalismo russo Nikolaj Karamzin (1766 - 1826)¹⁵⁵, contemporaneo di Golitsyn, dopo aver visitato la villa, così scrisse nella rivista *Vestnik Europi* (Notiziario dell'Europa): “I russi non solo sentono la bellezza della natura ma sanno bene come estrarne opere d'arte. A 18 verste¹⁵⁶ di Mosca si trova un villaggio che grazie al gusto e alla bellezza dei suoi giardini potrebbe stupire il più raffinato dei lord inglesi. Nikolaj Alekseevich Golitsyn si divertiva molto a meravigliare gli ospiti e dedicò circa trent'anni all'ordinamento della tenuta. Ma nonostante le spese colossali il palazzo non è stato completato. Il principe morì nel 1809 lasciando dei cantieri incompiuti. Dopo lunghe trattative la vedova di Golitsyn firmò nel 1810 l'atto di vendita secondo il quale la tenuta di Arkhangelskoe con villaggi adiacenti, insieme a 350 anime della gleba (maschi) con mogli e neonati e con ogni tipo di stabile fu acquistata dal principe Nikolaj Jusupov per 245 mila rubli”¹⁵⁷.

L'inizio dell'Ottocento costituì un momento storico di svolta per lo sviluppo delle ville suburbane russe, in quanto non solo gli imperatori ma anche molti ricchi nobili e mecenati, dopo aver viaggiato nel mondo, cominciarono a creare nelle loro tenute un proprio universo fiabesco strutturato su esempi europei, una sorta di microcosmo teatralizzato che si sviluppò attorno alla figura del committente.

È risaputo che gli imperatori russi del Settecento (a partire dal Pietro il Grande per arrivare a Caterina II) coltivarono l'idea di importare nella loro patria le maggiori suggestioni tecnico-scientifiche provenienti da ogni Paese europeo, allo scopo di riunire in Russia il meglio delle scoperte dell'Europa del tempo¹⁵⁸. Ma, a cavallo dei secoli XVIII-XIX, l'apertura della cultura russa verso l'Europa

¹⁵⁵ Nikolaj Karamzin (1766-1826), scrittore e storico russo. Cit. alla nota 79 del capitolo *Il committente ideale come 'regista'* del presente lavoro.

¹⁵⁶ Una versta (quasi un miglio) corrisponde a 1,0668 chilometri.

¹⁵⁷ Nell'articolo di Karamzin egli tratta dei particolari dell'unione tra la Natura e l'Arte nelle tenute della campagna russa. Cfr. *Puteshestvie vokrug Moskvi* (Il Viaggio attorno a Mosca) in “*Vestnik Europi di Nikolaj Karamzin*”, Mosca, Tipografia universitaria 1803-1830, pp. 40-54.

¹⁵⁸ Esemplari, in questo caso, furono i viaggi degli imperatori. Pietro Grande portò infatti a San Pietroburgo intiere 'camere di meraviglie', parte del contenuto delle quali possiamo ora ammirare nel Museo di Kunstkamera a San Pietroburgo. Durante il loro viaggio in Europa, sotto i nomi di Duchi del Nord, Pavel I e sua consorte Maria Fiodorovna portarono da parte loro una enorme quantità di opere d'arte, mobili e oggetti d'arte per abbellire loro residenze a San Pietroburgo e dintorni. Cit. alla nota 90 del capitolo *Il committente ideale come 'regista'* del presente lavoro.

cominciò a manifestare un carattere diverso, per così dire “non utilitaristico”, a differenza dell’epoca di Pietro il Grande, il quale prese spunto dall’esperienza tecnica, sociale ed artistica europea per trarne dei frutti nella propria patria: “A partire del XIX secolo non si tratta più di prestiti, ma di un sistema coerente, fondato su una cultura comune, che era ormai il mondo europeo per una generazione di russi colti”¹⁵⁹. Anche il coinvolgimento nelle guerre napoleoniche facilitò l’ingresso della Russia in quel processo di trasformazione sociale ed estetica che muoveva verso la formazione di una democrazia borghese – ispirata dalla ventata di liberalismo portata da Alessandro I, nipote di Caterina La Grande – favorendo anche la formazione di un ceto di intellettuali borghesi, la cosiddetta “intelligencija”.

Lo stesso approccio “non utilitaristico” stimolò l’attività di mecenati e nobili dell’inizio Ottocento, i quali concentrarono nelle loro ville rarità e bellezze artistiche provenienti da tutto il mondo, inserendole all’interno del loro mondo privato. In questa luce va vista anche l’attività svolta dal principe Nikolaj Jusupov, diventato il grande regista dell’universo spettacolare rappresentato dalla sua residenza. Come visto in precedenza, egli lasciò un segno notevole nella cultura teatrale sia a San Pietroburgo – dove fu direttore dei teatri imperiali e Direttore delle collezioni dell’Ermitage – che a Mosca, dove diresse la Compagnia di Cremlino per liquidare i danni della guerra napoleonica. Egli portò lo stesso spirito rinnovatore negli spazi della sua residenza di Arkhangelskoe, diventata come un enorme salone tutto devoto allo spettacolo, estremamente apprezzato dal fior fiore dei letterati e nobili russi dell’epoca.

Così come il Re Sole, Jusupov svolgeva nella sua residenza il ruolo di regista e direttore del suo sistema ludico. In questa temperie storico-culturale architetti, giardinieri e scenografi (soprattutto stranieri) godevano di assoluta libertà espressiva, contribuendo alla formazione del mondo rappresentato dalla villa russa “teatralizzata”. Nel caso qui oggetto di analisi, tali mestieri confluirono nella figura di un italiano, Pietro Gonzaga, invitato in Russia – tramite Jusupov – da Caterina II.

Alla fine del Settecento Gonzaga era già molto noto in Italia, ma preferì dedicare il resto della sua vita – dal 1792 in poi – al servizio della corte degli imperatori russi. Egli si recò in Russia quando il neoclassicismo era già stato introdotto presso la corte di Caterina La Grande grazie al contributo di architetti

¹⁵⁹ Cfr. M. Allenov, N. Dmitrieva, O. Medvedkova, *L’Arte russa* cit., p. 310.

stranieri e dei loro allievi, seguaci del palladianesimo – prima a San Pietroburgo poi a Mosca e provincia. Gonzaga cercò quindi di cimentarsi nel campo della decorazione (sia quella teatrale che quella riguardante le feste e le cerimonie) e di inaugurare una propria versione dell'arte di illusione teatrale, sfruttando per questo scopo tutte le capacità ed esperienze provenienti dalla sua formazione italiana.

Il padrone della villa russa, come accennato, considerando quest'ultima come spazio tra arte e artificio, ebbe sempre come obiettivo privilegiato quello di stupire i propri ospiti¹⁶⁰. Anzi, la cultura intellettuale della 'piccola corte in villa' si sviluppò e manifestò attraverso molteplici racconti, testimonianze e riti: i gesti (per non dire 'le gesta', termine forse più adatto al contesto neoclassico in questione) del padrone vennero infatti descritti in diari, mentre allo stesso furono indirizzate dediche poetiche. Venne così a crearsi un universo mitologico e letterario relativo alla vita in villa e ai suoi abitanti, una sorta di sceneggiatura di grande *performance*¹⁶¹ in cui il gusto nobile russo era rappresentato come alla costante ricerca di un "qualcosa di eccitante", che (naturalmente) gli veniva offerto dal teatro. La stessa tenuta di Arkhangelskoe, intesa come *luogo delle delizie*, era un complesso dedicato al puro divertimento, non per niente definita come *Versailles moscovita* o 'paradiso terrestre'¹⁶². Le feste, le collezioni artistiche ed intellettuali (comprendenti elementi come sculture, la pinacoteca e la biblioteca), le forme architettoniche e naturali – insieme alle *orangeries* di frutti esotici o alle voliere con uccelli e animali – contribuirono alla creazione di questa immagine spettacolare, mai vista nelle precedenti e più modeste tenute dei latifondisti russi.

¹⁶⁰ Già in epoche precedenti, nelle feste organizzate presso le residenze degli zar venivano svolte manifestazioni comprendenti gare di cibo, mostre di animali esotici, balli frenetici e giochi di saltimbanchi che spesso si concludevano in modo tragico. Sono caratteristiche, al proposito, le testimonianze fornite da stranieri sulle feste popolari russe, aspetti delle quali entrarono nella pratica del teatro amatoriale diffuso nelle ville. Cit. in E. Dmitrieva, O. Kuptsova, *Zhizhn' usadebnogo mifa. Poterjannij i obretennij raj* (La fortuna del mito della residenza – usad'ba. Il paradiso perduto e ritrovato), Mosca 2008, pp. 199-221.

¹⁶¹ Sulle feste russe e le radici dell'opera nel Settecento si veda ad es. J. Stählin, *Zapiski Jakoba Stelina ob Izjaschnyh iskusstvah v Rossii* (Gli scritti di Jacob Stählin sulle Belle Arti in Russia), a cura di K.V. Malinovskij, Mosca 1990.

¹⁶² Non a caso molte tenute neoclassiche nobiliari spesso portavano i soprannomi di *Raj*, ovvero il Paradiso (ad es. la villa Raj-Semenovskoe nei pressi di Serpukhov di famiglia Nasciokin dell'arch. Matvej Kazakov, 1790) o di Raiok ("Piccolo Paradiso", ad es. Znamenskoe – Raek, vicino a Tver, dell'arch. palladiano Nikolaj L'vov (1751 - 1803), quasi a sottolineare il carattere edonistico della rappresentazione della vita arcadica in campagna.

La pianta stessa della villa in oggetto, con un parco regolare alla francese e con padiglioni e statue allegoriche, nonché larghe terrazze discendenti verso il fiume Moscova, acquisì i tratti di un grande palcoscenico naturale con, al centro, il nucleo costituito dal palazzo signorile.

Ebbe così inizio una nuova era (che divenne però anche l'ultima fioritura) nella vita di Arkhangelskoe. Il principe Nikolaj Borisovich Jusupov, già descritto come buon conoscitore e grande estimatore dell'arte, diplomatico e una delle persone più ricche della Russia dell'epoca, come si diceva, acquisì la villa nel 1810, pur essendo già avanti con gli anni. Nell'ultimo ventennio della sua vita egli riuscì a rendere Arkhangelskoe una delle più belle residenze suburbane di Mosca, stabilendovi una residenza simile a quelle di Zarskoe Selo¹⁶³ e Pavlovsk¹⁶⁴, nei pressi di San Pietroburgo. Il letterato, drammaturgo e giornalista Nestor Kukol'nik scrisse al proposito che la residenza di Arkhangelskoe “ricorda piuttosto la reggia imperiale che la tenuta del nobile...Nei tempi di Jusupov per mantenerla in ordine furono chiamati 300 anime della gleba”¹⁶⁵.

Non a caso, su esempio del parco paesaggistico all'inglese di Pavlovsk, il principe trasformò alcune zone più distese e irregolari, ricche di boschi, nelle foreste chiamate Bikova e Prusskaja, situate dietro la casa signorile, e Borisova (chiamata così in onore del padre del proprietario), Gorjatinskaja ed Apollonova, impiantate nei terreni vuoti ad ovest del palazzo. I nomi dati alle zone, come si vede, corrispondevano al gusto “storicistico” dei parchi all'inglese; inoltre, in

¹⁶³ Zarskoje Selo (ovvero 'Il villaggio reale') fu la residenza estiva degli imperatori russi, situata a circa 25 km (24 verste) a sud-est di San Pietroburgo e costruita nei sec. XVIII – XIX secondo gli stili del rococò e del neoclassicismo legati ai nomi delle zarine Elisabetta (1709-1762) e Caterina II (1729-1796). Il centro dell'insieme è costituito dal Grande Palazzo (1752-1756, arch. B. Rastrelli, ampliato da Charles Cameron, 1780-90, e V. Stasov, 1817-20). Nonostante il palazzo sia comunemente associato a Caterina II, ella lo considerava come una architettura di panna montata di stampo antico. Anche il parco fonde due maniere di giardinaggio – una regolare, alla francese (dei tempi di Elisabetta, 1740) e una paesaggistica, all'inglese (dell'arch. scozzese Charles Cameron, dal 1779 in poi). Sul territorio del parco si trovava il palazzo di Alessandro I (arch. Giacomo Quarenghi, 1792—1796) e il liceo classico (1811, arch. V. Stasov) dove studiavano i figli degli ufficiali russi (tra cui il poeta Aleksander Pushkin). Dopo la morte di Caterina venne prediletta dagli imperatori la residenza di Pavlovsk.

¹⁶⁴ La reggia di Pavlovsk iniziò a formarsi nel 1777, quando Caterina II concesse circa 400 ettari (362 desyatinas) di terra lungo il fiume Slavjanka a suo figlio Pavel in occasione della nascita del primogenito. Nel 1780 l'architetto scozzese Charles Cameron (1743-1812) divenne il soprintendente alla costruzione della reggia: secondo il progetto, di stampo neoclassico, il palazzo fu circondato da un immenso parco con numerosi templi, colonnati, ponticelli e statue; ad essi si aggiunse anche una piccola fortezza, costruita per il divertimento dell'imperatore. Nella decorazione degli interni e nella costruzione dei padiglioni nel parco parteciparono inoltre gli architetti Vincenzo Brenna (1747 – 1818/20), Andrej Voronikhin (1759 – 1814) e Pietro Gonzaga (1731 – 1851).

¹⁶⁵ Cfr. Bulavina, V. Rapoport, N. Unanjanz, *Arkhangelskoe* cit, p. 20.

memoria delle visite degli imperatori Alessandro I, Nikolaj I e Alessandro III, sui sentieri del parco furono poste tre colonne memoriali con le relative dediche.

Subito dopo l'acquisto del terreno, Jusupov cercò di completare la decorazione interna ed esterna del palazzo, sistemando – nelle ricche sale – collezioni di quadri, libri, sculture, mobili e porcellane, in breve tutto ciò che egli riuscì a raccogliere durante i viaggi in Europa. La formazione degli spazi interni del palazzo (che segue la struttura degli assi del parco) assecondò il desiderio del proprietario di creare una residenza estiva delle delizie, organizzata in perfetta armonia con la natura circostante. Il ruolo di nucleo della composizione interna (ovvero il punto cruciale, posto all'incrocio delle assi compositive) venne affidato alla sala ovale del palazzo, dalla quale ad est e ad ovest parte la successione delle varie sale. Dalle finestre a nord della sala ovale si intravedeva il viale degli Imperatori, mentre dall'altra parte erano presenti le terrazze con le statue, discendenti verso il fiume. Anche in fondo ad ogni *enfilade* di sale si vede il verde del parco (**fig. 54**): il corpo del palazzo, quindi, si trova in continuo dialogo con la natura, trasformata in questo caso dalla forza della ragione ma sempre senza forzature. In più, la sala ovale (**fig. 53**) svolgeva il ruolo di fulcro delle feste, diventando un salone disposto ad accogliere la gran parte degli ospiti durante le serate d'onore ed i balli (essa, infatti, presenta una balconata, creata apposta per l'orchestra, sopra il colonnato corinzio). Lo spirito di finzione festosa e spettacolare riempiva quindi tutta la casa: nelle sale dominavano caldi colori pastello, le pareti erano rivestite da imitazioni di marmi, colonne in gesso, lampadari di cartapesta, finti fregi *a grisaille* rappresentanti tematiche di derivazione greco-romana (**figg. 55, 56**).

Un posto speciale del palazzo – inteso in questo caso allegoricamente come focolare dell'arte e della ragione – fu occupato dalla biblioteca, il cui nucleo fu costituito dai libri che il principe possedeva ancor prima del suo soggiorno di studio all'Università di Leida, fondo poi ampliato grazie a viaggi, acquisti e regali. All'inizio dell'Ottocento il *corpus* di libri e manoscritti ivi presenti constava di più di 20.000 volumi, vantando il titolo di notevolissima raccolta libraria tra quelle presenti in tutta la Russia. La maggior parte dei titoli era costituita da testi in francese, e tra i libri più amati dal principe vi era *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, stampata nel 1794 dalla tipografia Bodoniana. Su ordine di Jusupov, i due volumi del Tasso furono illustrati da pittori-servi della gleba, e proprio dalle poesie stesse venne presa la citazione

incisa sul monumento-tempio di Caterina II (arch. E. Tjurin, 1819), presente nel parco, che recita: *Tu, cui concesse il Cielo e dielti in fato voler il giusto e poter ciò che vuoi...*¹⁶⁶, (**fig. 60**). La figura bronzea di Caterina II si presenta, in quest'opera, nelle vesti della dea della giustizia Femida (copia della statua di marmo dello scultore neoclassico Mikhail Kozlovsky¹⁶⁷, 1796), posta nella nicchia-altare sotto un antico portico provvisto di frontone. A Jusupov, appartenente alla scorta dei più fedeli cortigiani di Caterina, fece infatti particolare piacere creare un altare per quest'ultima nel cuore della propria reggia. Giova ricordare, al proposito, che circolarono anche voci in base alle quali il principe era considerato come uno degli amanti dell'imperatrice; a suffragio di questa ipotesi, nei diari di Jusupov è menzionato un quadro – appeso nella sua camera da letto – in cui, sotto le vesti di Marte e di Venere, sarebbero stati entrambi rappresentati con un aspetto assai attraente.

Anche le statue presenti nel parco presentano caratteri e pose di personaggi recitanti in uno spazio teatralizzato (**fig. 61**). Si tratta, nello specifico, di sculture allegoriche, storiche e mitologiche che ebbero una fama alquanto particolare. Era infatti diffusa la voce che, nella villa di Arkhangelskoe, fossero concentrati esemplari di marmi che superavano, per valore e quantità, quelli presenti nella maggioranza delle altre residenze europee. In effetti sono qui presenti pregevoli esempi dell'arte statuaria italiana della fine del Settecento - inizio Ottocento: Jusupov, infatti, dalla Russia, comprò spesso del marmo in Italia e commissionò le sculture a famosi maestri italiani (tra cui Salvatore Penna, i fratelli Campioni, Paolo Triscorni¹⁶⁸). All'interno della residenza si alternano gruppi di sculture con misure e tematiche diverse. Le balaustre delle terrazze, ad esempio, sono decorate con busti di filosofi, guerrieri ed imperatori romani, con figure allegoriche

¹⁶⁶ Si riportano qui le parole dette da Armida a Goffredo di Buglione, presenti nel Quarto canto del poema. Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, Torino, Paravia, 1937, Vol. I, Canto IV, LXIII, p. 171.

¹⁶⁷ Mikhail Kozlovskij (1753-1802), scultore neoclassico russo dallo stile eroico ed espressivo. Studiò nell'Accademia delle Belle Arti (1772) di San Pietroburgo, era il suo *pensionnaire* a Roma (1774-1779) e a Parigi (1779-1780, 1788-97). Fu accademico e autore di ritratti allegorici degli imperatori (come ad esempio Caterina II), eroi antichi (*La veglia di Alessandro Magno*, 1780), figure mitologiche (Ercole, Sansone) e monumenti di illustri uomini russi (al condottiero A. Suvorov, 1799-1801). Tra i suoi allievi sono noti gli scultori piomburghesi Stepan Pimenov (1784-1833) e Vasilij Demut-Malinovskij (1779-1846), che parteciparono nella decorazione del complesso dell'Istituto minerario di Andrei Voronikhin (1806-1811).

¹⁶⁸ Sugli scultori italiani che lavoravano per Jusupov si veda *Notizie di medici, maestri di musica e cantori, pittori, architetti, scultori ed altri artisti italiani in Polonia e polacchi in Italia raccolte da Sebastiano Ciampi con appendice degli artisti italiani in Russia*, Lucca 1830, p.160.

rappresentanti le quattro stagioni, oppure continenti e paesi del mondo, nonché animali (in maggioranza leoni e cani) che ricordano i protagonisti delle composizioni panoramiche degli affreschi di Paolo Veronese e Giambattista Tiepolo – pittore quest’ultimo molto amato da Jusupov, che acquistò pure due grandi tele con la storia di Antonio e Cleopatra (*L’Incontro e il Banchetto*) insieme ad alcuni disegni del pittore veneziano (**figg. 36, 37**).

Con il gusto impeccabile, Nikolaj Jusupov seppe sfruttare la propria privilegiata posizione ufficiale per scopi privati. Durante le missioni diplomatiche svolte in Italia per conto di Caterina II, ad esempio, formò ed arricchì anche le proprie collezioni d’arte. A Mosca, invece, egli occupò il posto di Capo della Spedizione edilizia del Cremlino per la ricostruzione della città dopo l’incendio del 1812, e sicuramente non esitò ad invitare gli architetti moscoviti ivi conosciuti per abbellire la sua residenza.

Dopo le guerre napoleoniche, nella composizione della villa fa il suo ingresso il tema di trionfo. Nel 1813 – quando, nelle terre lontane di Astrakan, vennero reperiti alcuni pezzi che entrarono a far parte della collezione artistica del principe – l’architetto Mikhail Maslov rifinì gli interni del palazzo usando l’ordine corinzio e ghirlande con i motivi delle trombe e di corone d’alloro, mentre Stepan Mel’nikov allargò il belvedere aggiungendovi un portone d’ingresso ad arco con *grisaille* delle Glorie, ed Efgraf Tjurin creò l’arco trionfale (**fig. 63**) sulla strada che portava verso la chiesetta di San Michele Arcangelo, ricostruendo nel contempo la palazzina dei servizi, il padiglione del Capriccio ed il Tempio di Caterina II. Osip Bove, futuro costruttore del Teatro Bolshoj di Mosca, eseguì il padiglione pseudogotico del Granaio sopra il calanco (**fig. 62**) e partecipò alla progettazione del nuovo edificio teatrale, visto che il vecchio salone da ballo – che aveva svolto la funzione di sala teatrale all’epoca di Golitsyn – non poteva svolgere la sua funzione nel corso delle cerimonie tenute dal professionale e raffinatissimo *homo ludens* Nikolaj Jusupov. Per la realizzazione dell’edificio teatrale indipendente, Jusupov fece come sempre leva sulla vecchia amicizia che lo legava al decoratore della corte di San Pietroburgo, Pietro Gonzaga, che gli mandò dalla capitale il progetto del teatro.

Così, nel 1817, la villa delle delizie, il luogo che con tutta la sua struttura comunicava aria di spettacolo e magnificenza scenica, ottenne quello che sarebbe diventato il proprio cuore ed elemento finale – ovvero il Teatro di Gonzaga, situato sull’asse est-ovest nel parco residenziale.

In realtà l'insieme delle strutture della villa fu completato nell'epoca del secondo neoclassicismo del Novecento, quando l'architetto Roman Klein (1858-1924), creatore del Museo di Belle Arti di Mosca, nel 1916 (insieme a Grigorij Barkhin) costruì il Tempio-Mausoleo per le spoglie del principe Nikolaj Jusupov (**fig. 65 a, b**). Le forme monumentali e classicheggianti del mausoleo, con il semicerchio del colonnato, si espandono verso il palazzo in un grandioso saluto-abbraccio. In questo edificio dell'aspetto neoclassico contemporaneamente si possono trovare richiami di tutti i motivi simbolici ed architettonici della villa. In più, sono qui uniti tutti i temi che accompagnarono la vita dell'illustre proprietario: l'arte (la *sala-museion* per le mostre e concerti, situata al primo piano), la storia (presente nella sua funzione di mausoleo pseudo romano situato nel sotteraneo) e il legame con Italia (dato dall'allusione alle forme della basilica di San Pietro a Roma, come si nota dalle braccia del colonnato). Il parco, invece, ospitò l'ultimo padiglione allegorico, dedicato alla gloria e con funzione di *memento mori*.

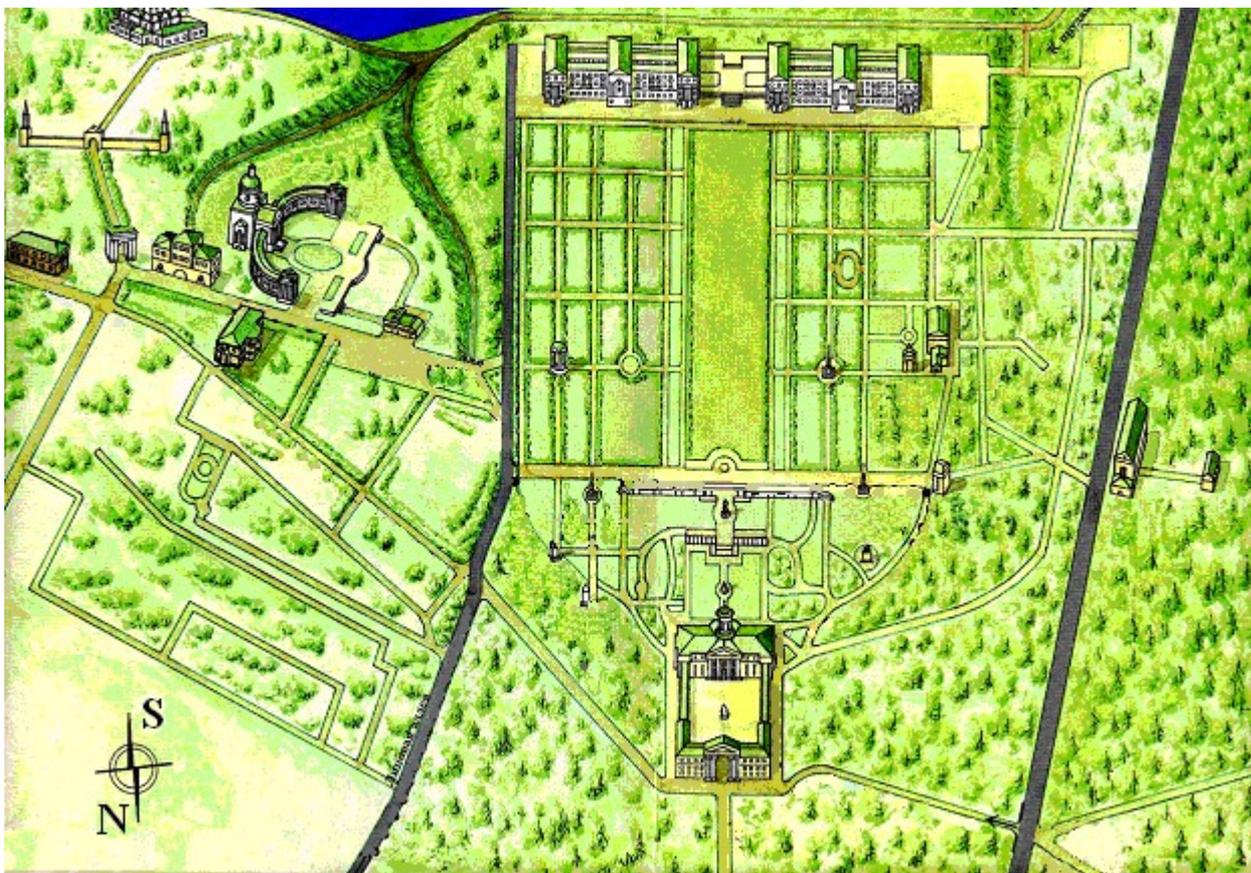


Fig. 46. Arkhangelskoe, pianta generale.

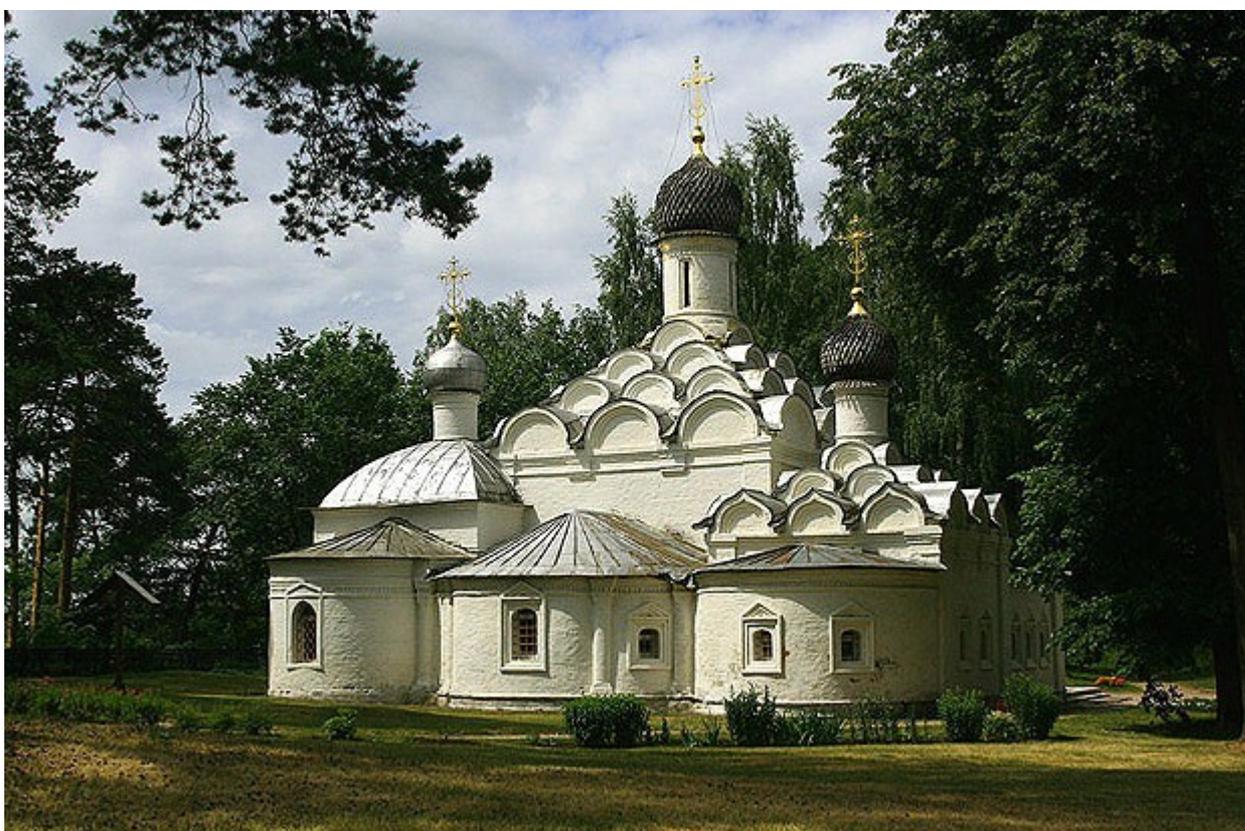


Fig. 47. Chiesa di San Michele Arcangelo ad Arkhangelskoe, 1660-67.



Fig. 48.
Arkhangelskoe,
Veduta dall'alto.

Fig. 49 a,b.
Giacomo
Trombara,
Panorama di
parterre e
terrazze del
parco di
Arkhangelskoe,
1780 c.





Fig. 50. Charles De Guerne (su disegno di), *Palazzo principale della villa*,
facciata meridionale, Arkhangelskoe, 1780 c.



Fig. 51. *Court d'honneur del Palazzo*, Arkhangelskoe, 1780 c..

Fig. 52. Vasilij Strizhakov,
Cancellata del cortile,
Arkhangelskoe, 1817.

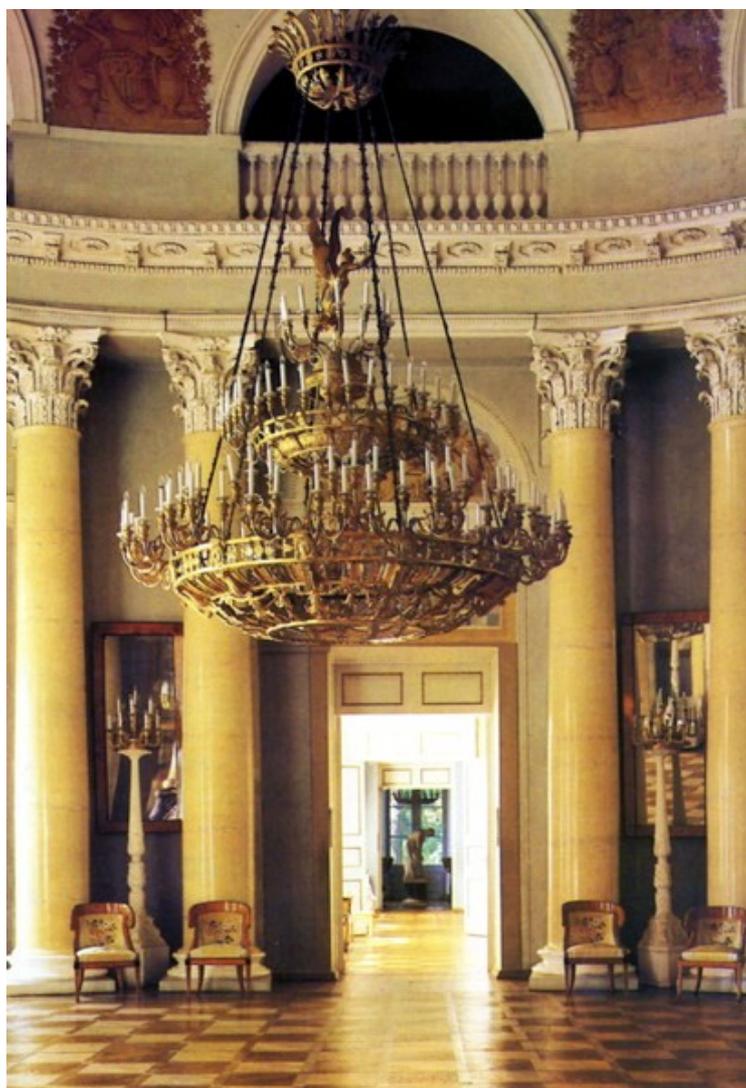


Fig. 53. *Sala ovale del*
Palazzo, Arkhangelskoe.



Fig. 54. Arkhangelskoe, *Enfilade delle sale del Palazzo (ora in restauro)*.

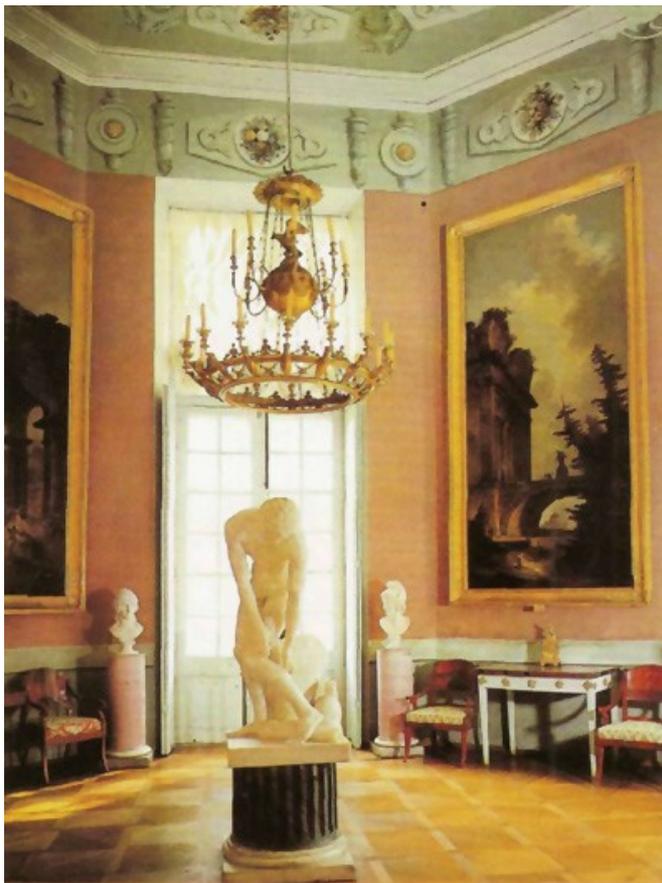


Fig. 55. *Sala di Hubert Robert*.



Fig. 56. *Sala di Pietro Rotari*.



Fig. 57. *Busti degli eroi antichi sulle balaustre nel parco di Arkhangelskoe.*



Fig. 58. Giovanni Pettondi, *Padiglione Capriccio*, Arkhangelskoe, 1809.



Fig. 59. Giovanni Pettondi, *Casetta del thè*, Arkhangelskoe, 1809.



Fig. 60. *Statua di Caterina II in veste della dea Fetida* (la versione originale in marmo è di Mikhail Kozlovsky, (1796), Tempio di Caterina II, Arkhangelskoe, 1819.



Fig. 61. *Statue sulle terrazze di Arkhangelskoe.*



Fig. 62. *Osip Bove, Padiglione del Granaio sopra il calanco, Arkhangelskoe.*

Fig. 63. *Efgraf Tjurin, Arco trionfale, Arkhangelskoe, 1813.*



Fig. 64 a,b. Grotta di Arkhangelskoe.



Fig. 65. Osip Bove, *Grotta del Cremlino*, Mosca, 1821.



Fig. 65 a,b. R. Klein, *Tempio-mausoleo di N. Jusupov*, 1916.

3. Il teatro per gli ‘spettacoli muti’.

3.1. Introduzione.

“Il nostro teatro alla Scala è uno dei più grandi e più ben intesi che si trovino sì per la forma come per gli usi a cui è destinato, ed ha tutti que’ comodi che più o meno si desiderano ancora negli altri moderni, così che in questa parte può dirsi che non abbia pari...”¹⁶⁹. Questo elogio al teatro alla Scala di Milano, scritto da Paolo Landriani, sembra illustrare bene la tendenza sviluppatasi in Europa a cavallo tra i secoli XVIII-XIX, quando il discorso sulle preferenze delle tipologie teatrali si trasferisce dai teatri di corte a quelli pubblici. Nella Russia di quel periodo, al contrario, il teatro rimane ancora un luogo privilegiato ad accesso limitato. In più, attorno alle due capitali dell’Impero (San Pietroburgo e Mosca) con i suoi teatri imperiali, cominciarono a formarsi delle ‘piccole corti’, soprattutto presso le ville dei nobili con i propri luoghi dello spettacolo. Purtroppo lo studio dei teatri privati in Russia, circa sessanta¹⁷⁰ dalla seconda metà del XVIII secolo fino agli anni Quaranta del XIX (nel 1933 si contavano 52 teatri nei 23 distretti, mentre oggi ne sono scoperti 86 nei 27 distretti¹⁷¹), si presenta ancora oggi problematica, in primo luogo per la mancanza degli edifici. Nel caso del teatro di Arkhangelskoe, opera di Pietro Gonzaga, sono però per fortuna ben conservate sia la struttura lignea dell’edificio che la sala all’italiana. Nell’anno 2008, per l’anniversario dei 190 anni, ha avuto poi termine il lungo restauro, per la qual cosa è finalmente possibile ammirare nel loro insieme l’edificio, i resti di macchinari teatrali, di quattro cambi di scene e di un sipario.

¹⁶⁹ Cfr. Paolo Landriani, *Osservazioni su l’Imp. R. Teatro alla Scala*, cit. in *Storia dell’opera*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino 1988, vol. 5, p. 82.

¹⁷⁰ Si tratta di cifre riportate in T. Dynnik, *Krepostnoj teatr* (Il Teatro dei servi della gleba), Leningrado 1933. La statistica finora non è stata mai controllata attentamente, proponendosi come argomento per uno specifico studio storico-sociale.

¹⁷¹ Riporto qui dei dati raccolti nel 2007, comunque non definitivi. Cfr. E. Dmitrieva, O. Kuptsova, *Zhizhn’ usadbnogo mifa. Poterjannij i obretennij raj* (La fortuna del mito della residenza – usad’ba. Il paradiso perduto e ritrovato) cit., pp. 468-518.

Nei musei, negli archivi e nelle biblioteche russe¹⁷² esiste una grande varietà di disegni tecnici, piante e sezioni le quali mostrano che, probabilmente, il principe Jusupov, seguendo la moda europea, organizzò per la sua costruzione una sorta di concorso tra i progetti di architetti russi e stranieri¹⁷³. Purtroppo molti di questi disegni sono anonimi, ma tra loro c'è anche quello corrispondente alla struttura finale realizzata da Pietro Gonzaga. Tali materiali ci permettono inoltre di seguire lo sviluppo dell'immagine costruttiva, dall'idea dell'anfiteatro inizialmente proposta da Gonzaga alla più semplice e ridotta forma del teatro all'italiana effettivamente realizzato.

Per il teatro, Jusupov stabilì un posto in mezzo al verde, in una delle assi principali ad ovest del parco (**fig. 64**), non lontano dal palazzo, grazie al quale lo stesso poté armoniosamente introdursi nel gioco tra i padiglioni della villa¹⁷⁴. L'edificio teatrale, indipendente, fu costruito sulle aree di maneggio di pietra demolito per l'occasione, sostituendosi per sua funzione alla sala incorporata nel palazzo di De Guerne, originariamente creata per accogliere gli spettacoli del gruppo teatrale che il principe Jusupov recò da San Pietroburgo (**fig. 65**).

C'è un motivo alla base di tale improvvisa ristrutturazione. L'8 giugno del 1818, infatti, la tenuta doveva ricevere la visita dell'imperatore Alessandro I, nipote di Caterina la Grande, motivo per il quale il principe Jusupov volle organizzare una raffinata serie di rappresentazioni teatrali. In meno di un anno, il teatro fu pronto, e il principe fece portare le prime scenografie da San Pietroburgo (nello specifico, dalla bottega del teatro dell'Ermitage dove si trovava in quel momento Pietro Gonzaga).

Nei successivi 12 anni – ovvero fino alla morte di Jusupov e di Gonzaga, (1831) – sul palcoscenico di Arkhangelskoe si allestirono pochi spettacoli, per la maggior parte operate di carattere leggero e feste private del principe; il teatro

¹⁷² La maggior parte dei disegni tecnici e dei materiali grafici relativi alla costruzione del teatro sono conservati presso l'archivio della tenuta-museo di Arkhangelskoe, nel Museo dell'architettura di Mosca "A.V. Sciusev", nell'Accademia di Belle Arti a San Pietroburgo e nell'archivio militare di Mosca, che custodisce anche un raro Atlante di Gonzaga con il progetto del teatro sulla Piazza Dvorzovaja a San Pietroburgo (per 3000 spettatori).

¹⁷³ Lo stesso approccio era stato in precedenza usato dal conte Sheremetjev durante la costruzione del proprio palazzo-teatro a Ostankino (1789).

¹⁷⁴ Oggi il teatro è diviso dalla zona boscosa dall'autostrada locale, che lo separa dal complesso della villa. Per questo motivo esso ci trasmette ora meno del carattere originario del padiglione, che era circondato dal verde. Le vibrazioni stradali hanno poi danneggiato parecchio la struttura lignea dell'edificio e, negli ultimi anni, si susseguono i progetti di costruzione per uno schermo che lo protegga dall'inquinamento stradale.

rimase quindi chiuso per quasi un secolo, per esser poi riaperto come museo solo dopo la Seconda guerra mondiale.

3.2. “Il contenitore deve essere in rapporto con il contenuto...”¹⁷⁵

Nel 1817 il principe Jusupov, come accennato sopra, decise all'improvviso di realizzare un teatro tutto per sé nella villa, affidandone a Pietro Gonzaga non solo la costruzione dell'edificio, ma anche delle scenografie per i vari spettacoli che sarebbero poi stati messi in scena dalla sua compagnia di “attori della gleba” di San Pietroburgo.

Già prima, nel 1815, studiando la situazione russa – dove non esistevano né regole precise per l'organizzazione teatrale né la tradizione dei teatri pubblici e privati, spesso sostituiti dalle sale incorporate nei palazzi – Gonzaga aveva scritto all'imperatore Alessandro I: “La vostra bellissima capitale abbisogna di teatri, ricevendo il posto di architetto potrei fare in modo che la Russia sia di esempio ad altri paesi, su come debbano essere costruiti edifici di tale tipo”¹⁷⁶. In Russia, infatti, non c'era un legame diretto con progetti teatrali italiani o francesi e molti dei trattati pervenuti da quei paesi erano interpretati in modo particolare, oppure neanche presi in considerazione¹⁷⁷. C'era quindi un estremo bisogno di esempi pratici e Gonzaga avvertì la possibilità di sperimentarli in Russia, sintetizzando idee e pratiche europee. Egli si poneva infatti non come un semplice teorico o intellettuale vagante, ma piuttosto come scenografo operante, entrato nel vivo dei problemi del teatro (fig. . Le sue idee potrebbero essere appunto considerate come la risposta ‘pratica’ ai discorsi di Francesco Algarotti¹⁷⁸, molto stimato da

¹⁷⁵ Nel suo saggio *Osservazioni sulla costruzione dei teatri da parte di uno scenografo* Gonzaga cita le parole del teorico francese Pierre Patte. L'opuscolo di 65 pagine è stato pubblicato a San Pietroburgo. Affronta l'argomento dell'architettura teatrale da parte dell'intellettuale-illuminista e non come un teorico, in base alle esperienze degli anni di lavoro presso i teatri diversi. Sull'argomento si veda M.I. Biggi (a cura di), *La musica degli occhi* cit., p. 133.

¹⁷⁶ Cit. in F. J. Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga* cit., p.84.

¹⁷⁷ Anche i *pensionnaires* dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo che furono mandati all'estero per i viaggi istruttivi, tra cui i Vasilij I. Bazhenov, Ivan E. Starov e Fedor I. Volkov si erano aggiornati sul dibattito italo-francese sulla costruzione dei teatri durante il loro soggiorno alla scuola parigina di Charles de Wailly. Cfr. N. A. Evsina, *Architekturnaja teorija v Rossii vtoroj polovini XVIII-nachala XX veka* (Teoria architettonica in Russia nella seconda metà del Settecento – inizio Ottocento), Mosca 1985.

¹⁷⁸ Francesco Algarotti (Venezia, 1712 – Pisa, 1764), intellettuale, esponente della cultura illuminista, eclettico negli interessi, si è occupato di fisica, matematica, scienza militare, arti figurative, musica, storia, letteratura e teatro. La sua più citata opera sullo spettacolo è il *Saggio sopra l'opera in musica*, pubblicata in prima edizione a Venezia nel 1755 e poi con aggiunte nel 1763 a Livorno. Si veda F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in*

Gonzaga come illustre uomo veneziano ed esempio di intellettuale, il quale lasciò importanti tracce in tutte le discussioni estetiche del neoclassicismo di fine Settecento sull'espressione, gusto e spettacolo. A proposito della forma ideale del teatro, infatti, Algarotti aveva scritto: “Se per avventura si domandasse quale sia la più conveniente figura per l'interior del teatro, quale sia la curva la acconcia di tutte a disporre i palchetti, risponderemo: la stessa che usavano gli antichi a disporre nel loro teatro i gradini, cioè il semicerchio. Di tutte le figure di un perimetro eguale il cerchio contiene dentro a sé il più spazio. Gli spettatori posti nella circonferenza del semicerchio sono tutti rivolti alla scena di un modo, la veggono tutta, ed essendo tutti dal mezzo equidistanti, tutti odono e vedono egualmente”¹⁷⁹. Al discorso sull'espressione degli affetti”, proposto da Algarotti nel suo *Saggio sulla opera in musica* (1755), si tornerà poi in seguito, a proposito delle scenografie di Gonzaga.

I primi disegni per la sala del teatro di Pietro Gonzaga esprimono la stessa idea dell'organizzazione dello spazio di una sala a semicerchio (**fig. 66**), già sperimentato nel teatro all'antica incorporato nel palazzo della villa Ostankino (1789 - 95) dal principe Nikolaj Sheremetjev¹⁸⁰, frutto della fusione di vari progetti inviati al concorso per il suo teatro, creato per “far rinascere dagli esempi antichi una nuova maniera moderna”¹⁸¹ (**fig. 67**). Già negli anni 1788-98 Sheremetjev – grazie alle idee di Serlio, Palladio e Dumont, di trattati e di materiali teatrali (spartiti, libretti, costumi e schizzi delle scene) che gli procurava

musica, con introduzione di Annalisa Bini, Roma, LIM 1989.

¹⁷⁹ Cfr. *Teatro Regio di Torino*, a cura di A. Basso, Milano 1991, p. 42.

¹⁸⁰ Il ruolo del committente nella scelta della tipologia teatrale si rivelò in Russia davvero notevole. Alla fine del Settecento, nelle biblioteche delle ville dell'aristocrazia, si accumularono tesori desunti dalla teoria neoclassica, che stimolò il desiderio di ricostruire le forme classiche del teatro antico. Il conte Nikolaj Sheremetjev, più degli altri (ad es. i nobili Jusupov, Golitsyn ed Apraksin), ha sostenuto l'idea del *revival* del teatro all'antica nel conteso russo. Costruendo il suo teatro nella villa di Ostankino, egli voleva infatti accumulare tutte le idee più fresche provenienti dall'Europa, creando un teatro ‘sintetico’ degno dei più belli. Sull'argomento si vedano: E. Springhis, *Iskusstvo i vremja* (L'arte e il tempo), guida della tenuta-museo Ostankino, Mosca 1999; E. Dmitrieva, O. Kuptsova, N.A. Elizarova, *Teatry Sheremetjevich* (I teatri della famiglia Sheremetjev), Mosca 1944; E.Scholok. *Ostankino i ego teatr* (Ostankino e il suo teatro), Mosca 1949, G.V. Vdovin, L.A. Lepskaja, A.F. Chervjakov, *Ostankino. Teatro-museo*, Mosca 1994; G. Vdovin (a cura di), *Graf Nikolaj Petrovich Sheremetjev. Lichnost'- dejatel'nost'- sud'ba* (Il conte Nikolaj Petrovich Sheremetjev, la personalità, l'opera, il destino), Mosca 2001; *Zhizhn' usadbnogo mifa. Poterjannij i obretennij raj* (La fortuna del mito della residenza – usad'ba. Il paradiso preduto e ritrovato), Mosca 2008.

¹⁸¹ Sull'argomento dell'antico rivisto come ‘maniera moderna’ nella Russia di Caterina La Grande si veda l'articolo di F. Rossi, *Il teatro all'antica come archetipo del moderno nella Russia del XVIII e XIX secolo*, in *Dal mito al progetto* cit., pp. 855-867.

da Parigi il suo corrispondente Ivar, violoncellista al Grand Opèrà¹⁸² - procedette quindi al rinnovamento di due suoi teatri di famiglia: uno presente nella residenza estiva di Kuskovo di Mosca, l'altro situato nel palazzo 'Cinese' in via Nikol'skaja di Mosca. Queste esperienze vennero poi messe a frutto nella costruzione del teatro di Ostankino, realizzato sui progetti degli architetti neoclassici Ivan Starov e Vincenzo Brenna¹⁸³ con gli architetti-servi della gleba di Sheremetjev (**fig. 68**).

In tutta Europa, intorno alla seconda metà del Settecento, nacquero numerosi teatri pubblici e di corte all'italiana¹⁸⁴. In Italia, ad esempio, dopo il Teatro Comunale di Bologna di Antonio Bibiena (1755-63), furono inaugurati La Scala a Milano di Giuseppe Piermarini (1778), La Fenice a Venezia di Gian Antonio Selva (1790-92), il Teatrino della Reggia di Caserta di Luigi Vanvitelli (1771); in Germania sorse invece il teatro di corte a Lüdwardsburg di Eberhard Ludwig (1758-59) (**fig. 71**) e in Francia il Teatro dell'Opèrà dell'Ange-Jacques Gabriel (1774) e il teatro della Regina di Versailles di Richard Mique (1779), (**fig. 72**), mentre in Repubblica Ceca vennero costruiti teatri nei castelli di Český Krumlov ad opera di Andreas Altomonte (1766), (**fig. 73**) e Litomysl (ad opera di Dominik Dvorgek, 1796-97¹⁸⁵). In Russia, invece, per i teatri pubblici e privati degli stessi anni venne privilegiata piuttosto la tipologia 'all'antica' – segno del nuovo gusto dell'avanguardia neoclassica coltivato dal fior fiore dei seguaci Lumi presenti nella capitale dell'Impero Russo. A San Pietroburgo, durante il regno di Caterina II, l'affermazione della corrente neoclassica nell'architettura fu legata

¹⁸² Ivar scrisse, nelle lettere indirizzate a Nikolaj Sheremetjev: "Il piano del vostro nuovo teatro godrà di tutti i vantaggi delle sale parigine e non avrà i loro difetti. Potete essere sicuri, conte, che le mancanze di questi ultimi serviranno come lezione per gli architetti e i meccaniche costruiscono il vostro teatro". Cit. in F. Rossi, *Il teatro all'antica* cit., p. 860.

¹⁸³ Francesco Camporesi (1747-1831), architetto, decoratore, incisore di origine bolognese. Fu attivo a Mosca dal 1782. Come primo lavoro ottenne l'incarico di collaboratore di Quarenghi insieme a Luigi Rusca durante la costruzione del palazzo di Caterina a Mosca. Negli anni 1780-90 incise una serie di vedute di Mosca. Prima di perdere la benevolenza degli imperatori, nel 1810, realizzò numerose residenze private e palazzi signorili nei pressi di Mosca, tra le quali la villa-teatro dei conti Sheremetjev a Ostankino (1798). Cfr. V.I. Pilavskij, *Giacomo Quarenghi* cit., p.69.

¹⁸⁴ Le variazioni delle tipologie teatrali in Europa furono legate anche alla diffusione delle varie forme visuali e nuove tipologie sceniche, *in primis* la veduta per angolo e le prospettive a fuochi multipli. Così, negli anni sessanta del Settecento Francesco Algarotti lodò "le scene vedute per angolo ... e in quelle vedute di faccia i punti accidentali che si fa nascere il movimento vario della pianta su cui si alzano...". Cit. in M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico* cit., pp. 98-99.

¹⁸⁵ Sono tutti teatri che finora hanno conservato quasi intatta la struttura architettonica e le scene originali. Si vedano, al proposito, le analisi comparativa delle strutture di questi teatri in: K.-D. Reus, M. Lerner. *Faszination der Bühne, Barockes Welttheater in Bayreuth*, 2001.

soprattutto al nome di Giacomo Quarenghi¹⁸⁶, entusiasta sostenitore dell'organizzazione dello spazio teatrale all'antica, manifestato nel suo Teatro dell'Ermitage (1783-1802)¹⁸⁷, (**fig. 74**) ispirato dal Teatro Olimpico di Vicenza. Va anche sottolineato che il richiamo al Palladio (e il suo teatro Olimpico), nelle strutture teatrali neoclassiche, fu abbastanza diffuso nell'Europa dell'Est: lo schema all'antica e la stessa fonte ispiratrice caratterizzano, ad esempio, il teatro svedese di castello di Gripsholm (architetto Erik Palmstedt, 1781¹⁸⁸), (**fig. 75**). Alcune idee di Quarenghi furono poi sviluppate dallo svizzero Luigi Rusca nel suo teatro del palazzo di Tauride a San Pietroburgo (1802, demolito nel 1902). Rusca, che partecipò da capomastro alla costruzione del teatro dell'Ermitage, incorporò la sala degli spettacoli in una delle ali del palazzo, le cui forme ricordano comunque molto il teatro privato moscovita di Sheremetjev¹⁸⁹ (**fig. 76**). Lo stesso Quarenghi aveva inoltre mandato la sua proposta per il concorso del teatro di Sheremetjev a Ostankino e, tra l'altro, sembra che ancora Quarenghi abbia raccomandato Pietro Gonzaga negli anni 1790 come scenografo alla corte russa nonché come suo successore al teatro Ermitage.

A differenza dalle costruzioni dei capomastri di Sheremetjev e di Quarenghi, il teatrino di Jusupov e Gonzaga, partendo dalla prima versione della pianta all'antica, alla fine acquisisce una pianta all'italiana, anch'essa elaborata secondo

¹⁸⁶ Il bergamasco Giacomo Quarenghi (1744 – 1817), venne scelto dal barone Grimm, ministro di Caterina II, come architetto della corte russa. La preparazione teorica e pratica di Quarenghi, scrupoloso studioso delle forme antiche a Roma e dell'eredità palladiana nel Veneto, aggiornato anche sulle novità europee di Claude Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée e di Robert Adam, consolidò in Caterina l'intenzione di trasformare San Pietroburgo nella moderna capitale neoclassica. Su Quarenghi si veda la nota 5 del capitolo intitolato *Fortuna critica* del presente lavoro.

¹⁸⁷ Un'aggiornata analisi del Teatro dell'Ermitage si trova in I. Giustina, *Giacomo Quarenghi. Teatro dell'Ermitage a San Pietroburgo*, in *Dal mito al progetto* cit., pp. 871-880.

¹⁸⁸ Cfr. P. Bjurström, *Slottsteatern på Gripsöholm*, Uddevalla 1982; J. Kroonm, A. Beijer, *Slottsteatern på Drottningholm och Gripsöholm*, Planschbeskriving, Malmö 1933.

¹⁸⁹ Una consistente serie di disegni realizzati da Luigi Rusca per la ricostruzione del palazzo Tauride, per l'imperatore Alessandro I, è conservata presso la biblioteca dell'Accademia di belle arti a San Pietroburgo. In proposito si veda V. Shujsky, *La grafica degli architetti italiani a San Pietroburgo nei secoli XVIII-XIX al Museo dell'Accademia di belle arti*. San Pietroburgo 2003. Sull'attività di Rusca a San Pietroburgo si veda L. B. Alessandrova, *Luigi Rusca*, Leningrado 1990. Per il teatro del palazzo di Tauride e per l'attività di Luigi Rusca a San Pietroburgo si veda inoltre: L. Rusca, *Venti disegni d'architetture piomboburghesi: presentati da Luigi Rusca (1762-1822) architetto ticinese a San Pietroburgo a Giovanni Pietro Grimani ambasciatore della Repubblica Veneta a San Pietroburgo*, 1795, a cura di K. Malinovskij, Lugano 2003, e R. Dubbini, *Luigi Rusca e la costruzione dell'immagine moderna di Pietroburgo*, in P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi (a cura di), *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II ad Alessandro I*, Venezia 2001, pp. 177-192

le esigenze del teatro privato e della scelta dell'edificio indipendente (**fig. 77**). Il parallelo più vicino dal punto di vista tipologico potrebbe essere il teatro Regio di Torino di Filippo Juvarra, oppure il Teatro nella Reggia di Caserta di Vanvitelli (1771), (**fig. 78**) che presenta però uno spazio interno decorato in modo diverso¹⁹⁰ (**fig. 79**). Con questa scelta Jusupov, intento a coltivare il proprio gusto esuberante per creare il proprio 'universo del Re Sole' nella residenza di Arkhangelskoe, volle far richiamo alle radici del teatro di corte per tramite dell'adozione di una tipologia all'italiana – allo stesso modo di quanto accadeva nelle corti europee seicentesche, dove il teatro si poneva come un luogo riservato, con la prospettiva scenica ad unico asse visivo centrale che esprimeva il privilegio del 'sovrano' di "godere appieno l'effetto ottico delle decorazioni"¹⁹¹ dello spettacolo insieme alla riservata cerchia di cortigiani.

Questo desiderio trovò una perfetta corrispondenza anche nelle teorie di Gonzaga, espresse nel saggio intitolato *Osservazioni sulla costruzione dei teatri da parte di uno scenografo*¹⁹², pubblicato nel 1817 (**fig. 69**), l'anno in cui erano iniziati lavori ad Arkhangelskoe. In esso, egli considera come forma ideale della pianta per un teatro quella ovale (al contrario del cerchio vitruviano, adeguato invece al teatro musicale e drammatico, che non ha bisogno di tanto spazio al contrario dell'opera e del balletto), evitando le forme a ferro di cavallo e "a racchetta" – che avrebbero comportato delle difficoltà nella copertura del tetto della sala – e sottolineando che l'edificio dovrebbe avere la sua *fisionomia distintiva*, quindi per ogni genere di spettacolo andava scelto il proprio edificio. Nel suo trattato egli consigliò di circondare il teatro con un giardino o, meglio, con un parco, idea che trova appunto risposta nel teatro di Jusupov (**fig. 70**).

¹⁹⁰ Faccio qui riferimento all'opinione espressa in: F.Rossi, *Il teatro all'antica* cit., p. 862.

¹⁹¹ Per la ricostruzione di tutti i mutamenti della tecnologia scenica, insieme all'architettura teatrale, dal concetto dello spettacolo come privilegio, si veda M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico* cit., p. 11.

¹⁹² Cit. il testo di P. Gonzaga pubblicato in M. I. Biggi (a cura di), *La musica degli occhi* cit., pp.133-146. Gonzaga inoltre si riferisce al trattato *Saggio sull'architettura teatrale* di Pierre Patte, paragonandolo alla propria forza pratica. Il trattato di Pierre Patte (*Essai sur l'architecture teatrale ou l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacle, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique, Paris, Moutard 1782*) era tradotto in italiano e commentato da Paolo Landriani, allievo di Pietro Gonzaga a Milano (pubblicato in *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni, corredata da tavole col saggio sull'architettura teatrale di M. Patte illustrato con erudite osservazioni del chiarissimo architetto e pittor scenico Paolo Landriani, per cura del dottore Giulio Ferrario, Milano, Tipografia Ferrario 1830*). Anche se le idee di Gonzaga riguardano maggiormente i teatri pubblici, le troviamo comunque applicabili all'analisi delle forme del teatrino di Arkhangelskoe.

Gonzaga optò, ad Arkhangelskoe, per una soluzione compatta della pianta ovale della sala. Essendo gli spettatori soprattutto amici e nobili ospiti di Jusupov, manca qui una marcata divisione gerarchica dei posti a sedere presenti in platea. La separazione dei gruppi di spettatori è anche poco segnata nei due ordini della balconata, costituita da sobri palchetti (11 per ogni ordine)¹⁹³. Nonostante la scelta del tipo ridotto della sala all'italiana e i cambiamenti riportati dagli architetti locali, il tono dell'insieme non può comunque essere assolutamente definito modesto. La decorazione di stucco, color pastello, legata all'aulica classicità palladiana, è infatti in perfetta sintonia con le teorie estetiche del tempo, sottolineando l'effetto sublime e unitario dello spazio interno. L'ordine corinzio gigante, ad esempio, ricorda chiaramente il colonnato della Loggia del Capitano a Vicenza di Palladio (**fig. 80**), riuscendo nella funzione di articolare lo spazio ed introducendo un motivo verticale nei ritmi architettonici della sala, spezzando quindi le due file orizzontali della balconata. Per la cornice della boccascena, poi, Gonzaga concepì una ricca decorazione scultorea, la quale fu però eliminata durante la realizzazione ad opera degli architetti russi in seguito, facendo posto al passaggio secco dall'architettura reale a quella immaginaria del palco (**fig. 81**). Lo spazio, inoltre, era illuminato dal grande lampadario che, durante lo spettacolo, veniva occultato in un *oculus* del soffitto¹⁹⁴.

La scena, con pavimento in pendenza verso la ribalta, ha la stessa profondità della sala (12,25 metri, anche quella con pendenza), per questo il palcoscenico riusciva a contenere fino a cinque quinte e un fondale (**fig. 82**). Il palco stesso ha le dimensioni di metri 10 (larghezza) x 8,15 (altezza), con un sipario di 6 x 8 metri. Sopra il palcoscenico è conservata la graticcia in legno per il montaggio del soffitto, dei fondali e delle quinte (**figg. 83-84**). Nel muro destro, guardando dalla sala, si trovano dei blocchi, che avevano la funzione di tirare il sipario e spostare le scene. Sul palco ci sono anche dei binari per muovere le quinte (**fig. 85 a, b**).

Gonzaga, come detto, non poté seguire personalmente la realizzazione del teatro negli anni 1817-1818. Nel cantiere lavorarono quindi gli architetti di Mosca

¹⁹³ Sulla scelta a favore dei palchetti nel teatro, Gonzaga scrisse: “Sembra oggi che non si debba più mettere in dubbio se conviene o meno inserire delle logge o palchetti all'interno della sala da spettacoli pubblici, e se è meglio avere le separazioni in forma di cellule o in gallerie libere come nella maggior parte dei teatri francesi. La convenienza delle famiglie e il gusto delle Dame sembrano avere già deciso contro le gallerie libere e dei gradoni dell'anfiteatro”. Cit. in M. I. Biggi (a cura di), *La musica degli occhi cit.*, p.136.

¹⁹⁴ La soluzione di un lampadario che si nascondeva in un oculo nel soffitto fu utilizzata in Russia anche per il teatro privato di Sheremetjev a Ostankino.

S. Melnikov, E. Tjurin e V. Strizhakov, che nello stesso tempo completarono il palazzo principale della villa. La pianta venne elaborata da Osip Bove, il futuro costruttore del teatro Bolshoj di Mosca, che sicuramente avrebbe messo a frutto questa esperienza nei suoi futuri lavori.

Nonostante le dimensioni ridotte (esso era adatto ad accogliere circa 150 spettatori e 20 musicisti), l'interno del teatrino comunica l'impressione di una costruzione monumentale ma nello stesso tempo non pesante, ciò grazie alle proporzioni armoniose e all'uso di forme semplici e solenni. L'ingresso nella sala dalla scala principale, ad esempio, è articolato da un simbolico arco di trionfo, che segna anche l'ingresso nella loggia "principesca" della sala.

L'aspetto esterno del teatro, austero e regolare, non lascia immaginare l'imponenza della sala interna. Esso ha paralleli tra gli edifici contemporanei in stile dell'Impero di Mosca (la variante moscovita del neoclassicismo), ricordando soprattutto le case di abitazione di Mosca del periodo "postincendiale" (ovvero dopo l'incendio del 1812, che devastò gran parte della città) realizzate dall'architetto Domenico Gilardi (1788 -1845) e dal suo collaboratore Afanasij Grigorjev (1782-1868)¹⁹⁵. Le tipiche ville cittadine realizzate da costoro avevano infatti le mura di legno (materiale che costava di meno), lisciate e ricoperti da intonaco giallo, con fregi e ghirlande in bianco¹⁹⁶ (**figg. 86, 87**). Gli stessi colori furono scelti anche per il teatro di Gonzaga. Nel suo lato lungo, rivolto verso il palazzo (**fig. 88**), il centro è segnato dal portico ionico sormontato da un frontone che fa eco, su scala ridotta, all'ordine gigante del palazzo. Due ingressi,

¹⁹⁵ Tra le residenze più note costruite da Gilardi a Mosca sono da segnalare: la casa Seleznev (1814), in via Precistenka, e la casa Lunin, in viale Tverskoj (1818-1823). Sono varianti semplificate e piene di fascino *naïf* di quel tardo classicismo che riscosse grande successo in provincia e che, nell'architettura abitativa, si è mantenuto per lungo tempo anche a Mosca. Per le forme del neoclassicismo di Mosca si veda M. Allenov, N. Dmitrieva, O. Medvedkova, *L'Arte russa* cit., pp. 322-323.

¹⁹⁶ Dopo l'incendio del 1812, quando a Mosca si liberarono gli spazi per progetti urbanistici, si formò il sistema delle piazze centrali attorno al Cremlino (Rossa, del Maneggio, dei Teatri) e la rete delle vie regolari. In questo periodo Mosca tese ad avvicinarsi alla capitale dell'Impero, ovvero San Pietroburgo: "Spesso nelle case si accentua l'orientamento in rapporto alle vie e alle piazze con la predominanza della "dinamica orizzontale": come regola generale, al frontone posto al centro della facciata con lo stile Impero si sostituisce un attico, o, in mancanza un frontone con un attico sovrapposto". Cfr. M. Allenov, N. Dmitrieva, O. Medvedkova, *L'Arte russa* cit., p.313. Le case tipiche della classe media moscovita si distinguevano per le caratteristiche comuni. Esisteva addirittura un mercato di elementi decorativi singoli, che dettarono il tono stilistico della città. Spesso, sullo sfondo delle mura lisce di palazzi senza alcuna decorazione, sporgono elementi come le colonne doriche o ioniche non scanalate, stemmi, mascheroni e sculture.

simmetricamente posti sui lati corti, bilanciano poi la composizione dell'edificio, conferendogli un aspetto compatto ed equilibrato (**fig. 89**).

Tutto il corso dei lavori negli anni 1817-1818 è sufficientemente documentato¹⁹⁷, essendo conservato anche il rapporto dei carpentieri, guidati da Osip Ivanov, sul termine dei lavori nell'edificio. Il 20 maggio 1817, infatti, venne stipulato il contratto¹⁹⁸ e nel gennaio del 1818 Osip Ivanov ricevette il pagamento per il rivestimento interno del teatro, compresi “gli scivoli per movimento delle quinte”¹⁹⁹. Il 26 giugno 1817 si concluse poi il contratto per l'esecuzione dei dettagli scultorei, eseguiti dall'officina di Timofej Ribakov (basi, capitelli, sostegni per 22 colonne, medaglioni per il frontone esterno ecc.), che terminò i lavori nell'ottobre del 1817²⁰⁰. Nel dicembre 1817 il carpentiere Fjodor Zakharov montò le quinte²⁰¹, e infine, all'inizio del 1818, i maestri delle officine locali della gleba dotarono il palcoscenico dei meccanismi necessari per il funzionamento delle scenografie, mandate da San Pietroburgo²⁰².

3.3. 8 giugno 1818. L'occasione spettacolare.

Per l'inaugurazione del teatro, avvenuta durante la visita dell'imperatore Alessandro I (l'8 giugno del 1818), per volontà di Jusupov furono ordinati al minimo due cambi completi di scenografie. In totale gli studiosi confermano l'esistenza di almeno 10 cambi, usate in periodi diversi ad Arkhangelskoe, ma il numero sembra arrivare anche a 16: si tratta delle cosiddette ‘scene di dotazione’, con temi e motivi caratteristici per il repertorio operistico dell'epoca, adatti alla maggior parte degli spettacoli. Ogni completo includeva un fondale di circa 10 metri di larghezza, uno o due soffitti e 5 coppie di quinte. Visto che Gonzaga, negli anni 1817-1818, non riuscì a seguirne personalmente la costruzione – essendo molto occupato a San Pietroburgo e a Pavlovsk – nel maggio del 1817 fu invitato da Mosca, per l'installazione delle scene, il tecnico del teatro Malij (Il Piccolo) di Mosca, Petr Ivanov, grande ammiratore dell'arte di Gonzaga, pittore mediocre ma abile esperto di montaggio scene²⁰³.

¹⁹⁷ Alle faccende costruttive del teatro e ai relativi documenti è dedicato lo studio di L. Savinskaya intitolato *Novoe o teatre Pietro Gonzago v Arkhangelskom* (Nuovi dati sul teatrino in Arkhangelskoe), in “Iskusstvo”, n. 2, 1989, pp. 64-68.

¹⁹⁸ Conservato presso l'Archivio Nazionale della Federazione Russa “ZGADA”, n. 1290, album 3, sezione 2313, foglio 4.

¹⁹⁹ Ibidem., n. 1290, alb. 3, sez. 2331, ff. 7-8.

²⁰⁰ Ibidem., sez. 2313, f. 6; sez. 2290, f. 47; sez. 2310, f. 43.

²⁰¹ Ibidem., sez. 2312, f. 39, verso.

²⁰² Ibidem., sez. 2322, f. 7.

²⁰³ Ibidem., sez. 2324, f. 18, verso; f. 47.

Nella primavera del 1818 Gonzaga inviò quindi le ultime quinte da Mosca; tre giorni prima della spedizione dalla bottega del Teatro dell'Ermitage, l'architetto Vasilij Strizhakov così scrisse da Arkhangelskoe: “Per appendere al posto giusto il fondale con un'immagine del *Carcere* appena arrivato qui al teatro e due quinte (che sono state messe sui riquadri dai falegnami locali) mandate assieme ad esso per aggiungere all'altro fondale già sistemato rappresentante l'interno del *Ricco studio* la cancelleria chiede gentilmente il macchinista Petr Ivanov di venire nel giorno di domani ad Arkhangelskoe...”²⁰⁴.

E' possibile, a questo punto, cercare di raccogliere delle notizie relative allo spettacolo che venne offerto all'imperatore Alessandro I nel giorno della sua visita ad Arkhangelskoe. Non si trattò, naturalmente, della semplice ostentazione del teatro: per l'8 giugno del 1818, infatti, fu programmata una grande festa, in cui vennero accolti ospiti importanti come l'imperatore russo Alessandro I ed il Re di Prussia Federico Guglielmo III con la propria scorta. La festa si svolse soprattutto tra il palazzo, il parco e il nuovo teatro; Jusupov sorvegliò personalmente tutti i lavori di ricostruzione e rinnovamento della tenuta da poco acquistata, dall'imbiancatura dei padiglioni e formazione dei boschetti al miglioramento delle condizioni delle case e delle strade dei villaggi adiacenti. A causa del maltempo, la maggior parte di lavori venne portata a termine solo nell'autunno del 1818²⁰⁵.

Come è possibile immaginare, tutto il territorio della residenza nel giorno della visita fu organizzato come una specie di grande scenografia, in modo da mascherare i cantieri. Questo perché, ad esempio, l'imperatore sarebbe dovuto arrivare dopo il pranzo per poi rimanere per la serata del ballo, che sarebbe stata seguita da una passeggiata per il parco: c'erano così cose che, nel panorama della villa, dovevano attirare la sua attenzione, mentre altre andavano nascoste. Furono così abbelliti i cavalli della giostra, ripulite le statue nel parco (ad alcune, uno scultore appositamente invitato da Mosca aggiunse le dita o i nasi mancanti) e le sfingi poste davanti alla scala del palazzo, mentre i difetti delle costruzioni furono coperti con schermi di lino imbiancato: “L'illuminazione del giardino

²⁰⁴ Ibidem., sez. 2325, f. 19.

²⁰⁵ Documenti preziosi relativi alla preparazione della prima festa di Arkhangelskoe, con la dimostrazione delle scene di Gonzaga, sono stati finalmente pubblicati dagli studiosi del museo-tenuta Arkhangelskoe. Si veda soprattutto: V.I. Ivanova, *Pervij prazdnik v Arkhangelskom. Palitra, Opit. Itogi* (La prima festa di Arkhangelskoe. La tavolozza. L'esperienza. Risultati), Mosca 2008.

procuravano 1000 ciotole fissate dai fili di ferro sui cerchi negli archi di legno appositamente create per tale occasione”²⁰⁶.

I celebri ospiti arrivarono quindi dopo pranzo: dopo aver visitato il palazzo, fresco di ricostruzione ed addobbato con ghirlande di fiori nelle sale, svolsero un giro in carrozza per il parco, mentre fuori e dentro il palazzo suonavano musicisti dell’orchestra privata di Jusupov, con tutti i servi e i camerieri abbigliati con giacche “kaftan” decorate con le fasce dorate ed argentate.

Per quanto riguarda lo spettacolo teatrale, curiosamente, nel giorno della visita non venne allestito alcun ‘vero’ spettacolo con attori (forse a causa dello stato incompleto del palcoscenico), tranne una breve dimostrazione delle scene, accompagnate dalla musica, che al proposito ha fatto rivolgere il pensiero della critica alla diffusione degli *spectacles muets* in Russia²⁰⁷. A mio avviso, si trattò però piuttosto di una scelta consapevole legata ai gusti di Jusupov, visto che ad oggi non è stato possibile trovare nessun documento più preciso in merito, così come anche nessuna corrispondenza nella pratica locale ed internazionale. Si potrebbe anche far riferimento ad un altro spettacolo di Gonzaga, allestito nel teatro dell’Ermitage per Caterina la Grande quando Alessandro I era ancora ragazzino. Questo spettacolo, allestito con le sole decorazioni e senza alcuna partecipazione di attori e musicisti, potrebbe essere legato alla sorta dei divertimenti di matrice illuminista in voga presso la corte di Caterina II sotto forma di *delizie* puramente mentali per una stretta cerchia di cortigiani²⁰⁸. Invece secondo l’opinione della studiosa e curatrice degli archivi teatrali di Arkhangelskoe Valentina Ivanova, il motivo della scelta di quel primo ‘spettacolo muto’ a San Pietroburgo potrebbe risiedere nel fatto che, in quei giorni nessuno nell’Impero avrebbe potuto organizzare opere o altre feste a causa del lutto nella cerchia familiare di Caterina²⁰⁹. L’unico punto di riferimento, in questo caso, rimangono per noi le idee teoriche di Gonzaga, che preferiva la vista a tutti gli altri sensi. Gonzaga, infatti, amava definire l’arte della scenografia come *musica degli occhi*²¹⁰, la quale avrebbe potuto essere un vero e proprio genere teatrale a sé stante, capace di suscitare nello spettatore una varietà di emozioni pari a quello

²⁰⁶ Si tratta del documento di testimonianze citato in I. Ivanova, *Pervij prazdnik v Arkhangel'skom. Palitra. Opit. Itogi.* (La prima festa di Arkhangel'skoe. La tavolozza. L’esperienza. Risultati) cit., p. 15.

²⁰⁷ Cit. in F. J. Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga* cit., p.81.

²⁰⁸ Cfr. A. A. Gozenpud, *Musikalnij teatr v Rossii* (Il teatro musicale in Russia) cit., p. 259.

²⁰⁹ Riporto qui una ipotesi di V. I. Ivanova così come espressa nel corso di un dialogo informale.

provocato da uno spettacolo completo con attori. In questo caso Nikolaj Jusupov diventò, per Gonzaga, la persona giusta per realizzare il suo sogno di un teatro fatto da impressioni visive, dalla *musica degli occhi*. Il principe fu infatti in grado di apprezzare le decorazioni di Gonzaga e, non a caso, un rinomato giornalista di quei tempi, Nestor Kukolnik, dopo la morte di Jusupov e quella di Gonzaga (nel 1831) notò che “dal rispetto per lo scenografo e desideroso di conservare più a lungo possibile questa preziosa pittura, che si seccava e si copriva di crosta rapidamente come ornamentazioni iridati sulle ali del farfallino... il proprietario scomparso limitava le presentazioni teatrali nel teatro”²¹¹. Così il teatro, con le sue scene intatte, poté diventare una delle pietre preziose della sua collezione d’arte, che il principe amò mostrare ad intenditori come il poeta Aleksander Pushkin.

Nel giorno dell’inaugurazione, quindi, ad Alessandro I e agli altri ospiti furono mostrati tre cambi, che furono – nello specifico – il sipario e due completi di scene del *Carcere* e del *Ricco studio*. Tutto questo *spettacolo muto* (ovvero senza attori), accompagnato da musica settecentesca, durò poco più di mezzora, seguito da un banchetto piuttosto sobrio. Si vedeva bene, da ciò, che il principe non apparteneva certo a quel genere dei nobili che per “tutto il periodo della permanenza della famiglia imperiale a Mosca si mettevano a gara per divertirla...”²¹². Illuminista di principio, Nikolaj Jusupov preferì dunque senza dubbio il ‘cibo per gli occhi’ a quello materiale.

Studiando le lettere e le testimonianze coeve del giorno della festa, è possibile ritrovare dappertutto un tono deluso e poco ispirato rispetto al ricevimento offerto da Jusupov. M. Pilajev, nel libro *Mosca antica*, riporta ad esempio le rappresentative parole pronunciate dalla duchessa Rasumovsky: “La serata era splendida, al contrario della festa. Dopo una mezz’oretta della passeggiata per il parco umido con le strade orrende e posti brutti ci avvicinammo al teatro. Tutti aspettano una sorpresa. Ed è stata davvero una sorpresa assoluta,

²¹⁰ Il trattato più famoso di Gonzaga, dedicato all’arte della scenografia, si chiama appunto *La musique des yeux et l’optique theatrale* (St. Petersburg, 1807). Fu il primo suo testo pubblicato in Russia, dove – sotto la maschera di Sir Thomas Witth (di cui lo scenografo si presenta come traduttore) – Gonzaga espresse i propri pensieri sul mestiere dello scenografo. L’obiettivo fu quello di fornire “una lista di osservazioni e di riflessioni... sull’efficacia e sull’ascendente delle visioni artificiali”. Ibidem., p.6. Per l’analisi dei testi gonzaghiani si veda soprattutto: M.I. Biggi (a cura di), *La musica degli occhi. Scritti di Pietro Gonzaga* cit., pp. IX-XXX.

²¹¹ Cfr. N. Kukolnik. Villa, in “Khudozestvennaja gazeta” (Gazzetta di Belle Arti), 1837, nn.11-12, p. 188.

²¹² Pimen (Dmitrij Blagovo), *Rasskasi babushki is vospominanij pjati pokolenij, sapisannie i sobrannie ee vnukom D. Blagovo* (Racconti della nonna dai ricordi di cinque generazioni, raccolti e registrati dal suo nipote D. Blagovo), Mosca 1885, p.223.

abbiamo visto solo tre mutazioni ed ecco fatto lo spettacolo. Tutti hanno stretto le labbra, e l'imperatore per primo"²¹³. Queste parole ci confermano peraltro che, al momento della visita, nel teatro si trovavano solo tre cambi di scene (probabilmente, come detto sopra, il sipario e due scenografie).

Per capire meglio quali furono le scene mostrate all'imperatore, ci possiamo servire di testimonianze epistolari ed acquerelli 'documentali', creati negli anni venti sulle immagini delle scene e conservate presso il museo del teatro di Arkhangelskoe. Dal rapporto sopra riportato, appare chiaro che, prima dell'arrivo degli ospiti, al teatro furono montati due completi di scene, ossia *Carcere* e *Ricco studio*. La decorazione di *Ricco studio* – composta dal fondale e due quinte – potrebbe essere facilmente identificata con quella oggi esistente, grazie all'acquerello che riporta la stessa immagine. Di questo completo sono rimaste anche due quinte, oggi databili al 1818. Purtroppo non possiamo con precisione attribuire proprio a Gonzaga l'esecuzione della decorazione del *Carcere*, visto che tra gli acquerelli ci sono due fogli rappresentanti luoghi sotterranei.

Nel giorno dell'inaugurazione del teatro fu poi sicuramente mostrato il sipario raffigurante una sala magnifica (**fig. 90**), con un colonnato di ordine corinzio che creava l'illusione di spazio continuo della sala. Esiste una testimonianza di R. Gironi²¹⁴ su questa predilezione di Gonzaga per il gioco tra esterno reale e interno illusorio, effettuato con lo scopo di stupire lo spettatore con un effetto e una luce particolare. Durante l'invenzione del primo sipario per il teatro alla Scala, egli passava intere giornate nello studio della casa di fronte al teatro a disegnarne la facciata, per rappresentarla poi sul sipario con tutti i particolari. Così lo spettatore, sicuro di trovarsi all'interno del teatro, rimaneva all'improvviso sconvolto quando lo spazio della sala si rovesciava e mostrava di nuovo il suo lato esterno sul sipario, invitando tutti a fermarsi prima di entrare nella *fiction* dello spettacolo. Lo stesso trucco venne ripetuto da Gonzaga, nel teatro dell'Ermitage (**fig. 92**), riproducendo sul sipario la veduta esterna dell'edificio presa da un angolo. Di questa composizione abbiamo un bellissimo disegno (**fig. 93**), pieno di liricità, preso dalla raccolta dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo²¹⁵. Sul sipario del teatro di Arkhangelskoe, invece, fu proposta una variante *pendant* non solo con l'ordine della sala teatrale, ma anche

²¹³ Cfr. M. I. Pilajev, *Staraja Moskva* (Mosca antica), San Pietroburgo 1890, p.280.

²¹⁴ Cfr. M. T. Muraro, (a cura di) *Scenografie di Pietro Gonzaga* cit., p. 22.

²¹⁵ Sui lavori di Gonzaga al Teatro dell'Ermitage (dotato dell'elenco degli spettacoli decorati) si veda F. J. Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga* cit., pp. 46-48.

con quello dell'esterno e delle sale del palazzo signorile, in cui il nucleo decorativo del palcoscenico era quindi inserito in un *continuum* con il mondo spettacolare della villa (**fig. 91**).

Purtroppo, alla festa dell'inaugurazione, la presentazione dello spettacolo composto da sole decorazioni non suscitò (come accennato) l'effetto desiderato. Ormai è cambiato il clima che testimoniava l'attore russo Savva Sandunov un decennio prima: "Da poco nel nostro teatro ha preso servizio il famoso scenografo Gonzaga che con la sua arte eccezionale ha stupito tutta la città, e, per la prima volta le scenografie da lui dipinte hanno obbligato il pubblico a dimenticare lo spettacolo che veniva allora presentato, avendo lui costretto tutti ad ammirare il suo pennello, la sua mente"²¹⁶.

Oltre al sipario, nel deposito del teatro si conservano oggi (in un buono stato) 4 mutazioni tra cui: il *Tempio*, la *Taverna*, la *Prigione* e la *Galleria dei marmi*²¹⁷. Tutte le decorazioni si distinguono per la maniera libera di esecuzione *alla prima*, simile alla *pittura di tocco* caratteristica del Gonzaga come artista di formazione veneziana (si vedano i paesaggi di Marco Ricci e dei fratelli Guardi); come scritto più tardi da Alessandro Benois, un altro pittore, scenografo e teorico di fine Ottocento, a proposito del metodo di lavoro di Gonzaga, "Tra i primi in Russia, Gonzaga dipingeva le scene direttamente sulla tela distesa sul pavimento, senza lisciare, come bozzetto, con le pennellate grosse e spesso creava le forme ombrandole dai movimenti del piede"²¹⁸.

1. Sala magnifica (il sipario). Il sipario principale di Arkhangelskoe, con un'immagine di *Sala magnifica* delle dimensioni di 6 x 8 metri quadrati, anche se non ha carattere panoramico è strutturato in modo tale che sembra continuare l'insieme architettonico della sala teatrale (**fig. 94**). In realtà, sul sipario sono rappresentati due spazi, ovvero un atrio e una rotonda, quest'ultima posta in lontananza ed innalzata su di un podio a tre scalini. È una composizione simmetrica bilanciata, per la quale gli spettatori si ponevano simbolicamente nell'atrio della sala ad aspettare la sacra rappresentazione. Il soffitto dell'atrio a

²¹⁶ Cfr. Lettera di S. Sandunov al conte N. Sheremetjev del 1792. Cfr. F.Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga* cit., p. 50.

²¹⁷ Storici d'arte russi hanno ritrovato le scenografie inedite di Gonzaga nel 1920, quando la tenuta è diventata museo. Gli eredi di Jusupov non ne hanno avuto cura e, come scoperto dal professore S.V. Bezsonov, hanno danneggiato molte tele di Gonzaga, addirittura tagliandole per fare delle tende durante le feste estive nel parco. Cfr. S.V. Bezsonov, *Arkhangelskoe. Podmoskovnaja usad'ba* (La tenuta Arkhangelskoe nei pressi di Mosca), Mosca 1937, p. 153.

²¹⁸ Citazione di A. Benois riportata in F.Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga* cit., p. 63.

cassettoni ricorda quello presente all'interno della sala centrale del palazzo. Il gioco delle forme è talmente sottile che può sembrare che lo scenografo abbia ricevuto da Jusupov degli ordini precisi in merito, o perlomeno qualche disegno architettonico della villa. Il tema della rotonda, comunque, è uno dei più presenti nell'opera di Gonzaga fin dai primi anni: il più noto sipario del genere, con la medesima immagine, appartiene al periodo precedente il suo viaggio in Russia, quando decorò il teatro La Fenice, inaugurato a Venezia nel 1792 (bozzetto con il *Vestibolo di un tempio* del Museo dell'Ermitage a San Pietroburgo, **fig. 95**)²¹⁹. Una composizione simile s'incontra anche presso altri pittori quadraturisti e scenografi dell'epoca, tra cui Antonio Basoli, Gaspare Galliari e Francesco Fontanesi (**fig. 117 b**), e risale probabilmente alle invenzioni piranesiane. Lo stesso motivo della struttura a pianta circolare sarà ripreso poi da Gonzaga nel fondale con il *Tempio*. L'immagine del sipario presenta anche il carattere solenne della basilica o del salone da ballo; tra le colonne ai lati dell'atrio illusivo, Gonzaga introdusse le statue d'oro di divinità sedute (**fig. 96**), che infittiscono il ritmo verticale dei fusti. Sullo fondo s'intravede una specie di altare con candelabri scintillanti, mentre nel colorito dominano toni verde-grigiastro, rinfrescati con libere pennellate di bianco e di ocre chiaro. Il carattere del disegno è qui abbastanza dettagliato, anche se si notano i danni arrecati dal tempo agli strati di colore.

2. Taverna. È conservato piuttosto bene anche il completo delle scenografie, con un interno rustico o *Taverna* composto da un fondale, sei quinte (tra cui tre archi) e due soffitti (**fig. 97**). Le quinte (8 x 1,5 metri), con immagini delle strutture in mattoni grezzi ruvidi, siepi di paglia e ciuffi di fieno sparsi qua e là, creano l'atmosfera di un'anticamera del granaio (**fig. 99**). Sui soffitti, con grande libertà, sono raffigurati impalcati di tavole lignee. Non manca poi un tocco di solennità: i colori tendono alla monocromia, mentre i tre archi delle quinte, semplici e regolari, si susseguono concentricamente l'un l'altro, conducendo lo sguardo (come in un cannocchiale) verso la finestra semicircolare al centro, che sembra vera – sicuramente illuminata da una lampada a olio posta dietro. La

²¹⁹ Il Teatro La Fenice di Venezia fu progettato nel 1790 da Gian Antonio Selva (1751 – 1819) in stile neoclassico. Nell'arco di due anni dalla presentazione del progetto, il teatro venne costruito e poi inaugurato il 16 maggio 1792 con la messa in atto de *I Giochi di Agrigento* di Giovanni Paisiello. Gonzaga ha ripreso il motivo della rotonda del teatro La Fenice nella decorazione eseguita per il sipario del teatro del Palazzo di Pavlovsk, nei pressi di San Pietroburgo. Cfr. in proposito M.T. Muraro, *Scenografie di Pietro Gonzaga* cit., p. 69.

freschezza dei tocchi di pennello si avvicina qui allo stile dei bozzetti scenici ad inchiostro di Gonzaga – raffiguranti atri rustici – presenti presso nella fondazione Cini²²⁰ (**figg. 100, 101**). Rispetto ai temi elaborati in Italia, qui Gonzaga non aggiunge delle rovine alle forme gotiche predilette dalla scenografia europea preromantica, che si ispirava dalle immagini dei fondachi in campagna. Ciò perché forse, col tempo, Gonzaga elaborò un linguaggio più sobrio e preciso, ottenendo lo stesso gli effetti desiderati, usando una scala ridotta di toni della terra, con variazioni di grigio, ocre e verde, ma anche con tocchi decisi di bianco e nero. Al museo di Arkhangelskoe esiste inoltre un altro disegno a inchiostro fatto da Gonzaga nel periodo russo (**fig. 98 a**, paragonabile al bozzetto di Gaspare Galliani del Museo Teatrale della Scala, con simile composizione e l'analisi minuziosa ai dettagli, **fig. 98 b**), rappresentante un interno rustico sempre molto spazioso, dove propone praticamente un'idea di taverna simile ad un atrio alla romana. Esso presenta un arco d'ingresso e un asse prospettico leggermente angolato verso sinistra, per far risalire dei focolari monumentali nelle nicchie ai lati, e lascia intravedere un loggiato al piano di sopra, con un lampadario curiosamente allungato e fissato al soffitto²²¹.

A proposito dei temi rustici interpretati dagli scenografi locali, è interessante ricordare un bozzetto a olio trovato nella collezione della tenuta-museo di Ostankino (**fig. 102**). Esso appartiene ad un pittore anonimo di inizio Ottocento (forse un'artista della gleba dei Sheremetjev), e, a mio avviso, è possibile confrontarlo con quello di Gonzaga, come una risonanza del tema in questione all'interno della produzione locale: qui è già meno sentito uno spirito 'anticheggiante' e si vede bene come il pittore sfrutti la propria conoscenza dei particolari di interni reali delle case contadine russe²²².

²²⁰ Si tratta della raccolta di disegni e bozzetti scenici di Gonzaga, ad opera dei fratelli Donghi, che ora si trova presso la Fondazione Giorgio Cini a Venezia. In proposito cfr. *Le carte riscoperte: i disegni delle collezioni Donghi, Fissore, Pozzi alla Fondazione Giorgio Cini* (a cura di G. Pavanello), Venezia, Marsilio 2008. La maggior parte di questi disegni, nonché quelli della collezione dell'Ermitage a San Pietroburgo, è stata esposta alle mostre: *Scenografie di Pietro Gonzaga* a Venezia (catalogo a cura di M.T. Muraro, 1967); *Omaggio a Pietro Gonzaga* nel 1986 a Longarone (catalogo a cura di C. Mangio); *Pietro Gonzaga. La musica degli occhi* a Mosca nel 2002; *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, nel 2003-2004 (catalogo a cura di L. Tedeschi, N. Navone).

²²¹ Il catalogo di bozzetti scenici di Gonzaga nelle collezioni russe (dal museo di Arkhangelskoe, Museo Russo, Biblioteca teatrale e dell'Ermitage di San Pietroburgo ecc.) è pubblicato in F. Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga* cit., pp. 221-243.

²²² Questo schizzo, d'autore anonimo, è stato pubblicato solo nel catalogo grafico interno del Teatro-museo di Ostankino. Nell'analisi faccio riferimento esclusivamente al mio giudizio personale.

3. Carcere. Del *Carcere* sono rimasti solo un fondale e una quinta ad arco (**fig. 103**). È una delle composizioni meno rappresentative dello stile di Gonzaga, per la rigidità delle forme e del colore, essendo stata forse in seguito ridipinta da un'altra mano. Comunque qui si mantiene lo spirito magico del luogo sotterraneo che prende spunto ancora dai primi disegni di Gonzaga, ispirati dalle incisioni fantastiche delle *Carceri* di Piranesi²²³ (**fig. 104**). Attraverso l'arco, in finto bugnato, lo sguardo penetra nella oscura sala semicircolare, con un soffitto in mattoni rossi. Al centro si trova un palo massiccio che sostiene la struttura, semplice e severa. Un gioco particolarissimo è legato alla lanterna dipinta. In questo punto la tela è bucata e coperta dal vetro sottilissimo di roccia, dietro il quale si metteva una lampadina a olio che illuminava la scena di una luce ammiccante. In più, lo scenografo creava un doppio effetto, reale e mistico, aggiungendo delle ombre marcate – sotto il ponticello sul palo e sotto il palo a destra – come se fossero dipese da questo lume. Si nota, ancora, la dominazione delle orme rotondeggianti; l'armonia dell'insieme si basa qui sulle corrispondenze tra gli archi del diametro diverso. Da segnalare che il ritmo delle arcate dipinte sempre dialoga con le forme dei palchetti della sala teatrale, in modo che l'interno finto e l'interno reale abbiano una simile divisione a due livelli. Indubbiamente, il maggior effetto drammatico alla scena del *Carcere* gli veniva conferito dalla luce notturna, nonché da una novità espressiva del linguaggio pittorico di cui scrive Roberto Gironi, attento alle trasformazioni del colorito peculiare delle scene di Gonzaga, per la quale “prima risentivano di una grande opacità, perché i pittori non facevano uso del nero e del bianco schietto, ostinati a dar risalto ad ogni tinta, abbassandole di troppo col nero o con altro mezzo in ragione dei fondi o della distanza, e togliendo così tutta la vivacità al colorito... Osservando dunque che tal colorito aveva bisogno di un chiaro naturale o di uno scuro deciso, imprese a dipingere col bianco schietto, marcando la parte scura con un nero-fumo, che gli antecedenti pittori credevano forte di troppo... Egli inoltre ad oggetto di conservare il più grande chiarore nelle principali tinte, procurò di fare a meno delle mezze tinte, o di usarne il meno che gli fosse possibile; perché queste offuscate dalla polvere volante concorrevano ad annebbiare la massa del colorito senza punto produrre quell'effetto di pittorica degradazione che pur richiedevasi

²²³ “Uscirono intanto alla luce le stampe del celebre Piranesi. Esse ballenarono quasi di nuova e bella luce all'occhio del nostro pittore, sicché questi animato quasi da un fuoco vivificatore si diede sulla scorta di esse ad imitare l'antico; nel che riuscì stupendamente...” Cit. in M.T. Muraro (a cura di), *Scenografie di Pietro Gonzaga* cit., p. 19.

in ragione della lontananza”²²⁴. Questa sensibilità agli effetti della luce e la maestria nell’utilizzo del colorito viene fatta derivare da Gironi dalla formazione veneziana di Gonzaga, *in primis* dall’arte del Canaletto. Nei suoi scritti teorici Gonzaga sottolinea proprio l’importanza della scienza dell’ottica e delle questioni della luce nello spazio teatrale, seguendo in ciò Francesco Algarotti e le idee newtoniane²²⁵. Non a caso il tema delle luci, come notato da tutti gli studiosi di Gonzaga, rappresenta – nel particolare e sensibilissimo modo di proporle – uno dei suoi contributi più innovativi all’arte scenografica. Si sa, ad esempio, che egli eliminò presto le candele, per sostituirle con una sorta di lanterna; esempi di apparecchi simili sono conservati tutt’oggi nel museo teatrale di Arkhangelskoe (**fig. 105**).

4. Galleria dei marmi. Ancor più impressionanti, per la maestria del pennello, risultano altre due scenografie di Arkhangelskoe: la *Galleria dei marmi* e il *Tempio*. Della *Galleria* abbiamo oggi un fondale, otto quinte e tre soffitti, che creano insieme una meraviglia del *trompe-l’oeil* nei toni del verde smeraldo con tocchi d’oro (**fig. 106, 109**). Forse un simile effetto sui contemporanei lo ebbero gli affreschi del Gonzaga-quadraturista, realizzati sui muri della galleria semicircolare del palazzo imperiale di Pavlovsk (1805-1807)²²⁶, nei pressi di San Pietroburgo. Dal punto di vista iconografico, sembra inoltre giusto fare un altro confronto con gli interni del palazzo di Pavlovsk (**fig. 107**). Dopo l’incendio del palazzo, avvenuto nel 1803, per accogliere ricevimenti e balli gli architetti Giacomo Quarenghi e Andrei Voronikhin progettaronò il *Salone greco*, con colonne corinzie scanalate e rivestite di malachite. È uno degli spazi più sfarzosi del palazzo, che indubbiamente impressionò lo scenografo che lavorò accanto a questi architetti dal 1799 al 1814. Il *Salone greco* si trova infatti tra le sale definite

²²⁴ Cfr. R. Gironi, *Sulle decorazioni sceniche ed in ispezie su quelle dell’Imperiale Teatro alla Scala in Milano*, in “Biblioteca italiana”, LIV, 1829, pp. 3-23.

²²⁵ Citazione di Gonzaga riportata in M.I. Biggi (a cura di), *La musica degli occhi* cit., pp. IX-XXX.

²²⁶ La galleria semicircolare di Pavlovsk, rivolta verso il parco e chiamata anche “da pranzo” per l’usanza di tenervi dei banchetti all’aperto, fu costruita nel 1797 da Vincenzo Brenna. L’idea di decorarla con prospettive scenografiche corrispondeva col progetto estetico-filosofico di Charles Cameron di creare, a Pavlovsk, un mondo ispirato ai modelli classici. Lo stesso intento lo testimoniavano anche le ornamentazioni dipinte negli interni e l’introduzione, nelle sale, di copie ed originali di antiche sculture greco-romane. In questo mondo Gonzaga recitò la parte del ‘nuovo Apelle’: si racconta che gli uccelli spaccavano i loro becchi nel voler entrare nelle finestre dipinte, mentre un povero cagnolino ruppe il suo muso contro il muro raffigurante il finto colonnato di Gonzaga. Nel 2007 è iniziato il restauro della galleria che ora porta il nome di Gonzaga. Cfr. A. N. Guzanov, *Pietro Gonzaga decoratore, scenografo e paesaggista a Pavlovsk*, in *Dal mito al progetto* cit., pp. 791-803.

della *Guerra* e della *Pace*²²⁷, che alludono simbolicamente al nucleo centrale (ovvero alla Galleria degli specchi, tra le sale della Guerra e quella della Pace, 1678) del palazzo di Versailles²²⁸, il quale poté essere il punto di riferimento più diretto, per Gonzaga, durante la creazione delle scene per Jusupov. Anche sulle quinte si ripete il motivo dell'alternarsi delle colonne con statue di bronzo su piedistalli, già usato per la scenografia del sipario (**fig. 108, 111**). Nella composizione del fondale, tutte le linee dell'*enfilade* illusoria corrono verso il punto di fuga rappresentato dalla piccola fontana, in fondo a tre o quattro sale (**fig. 110**). L'ambiente, circondato dalle quinte, diventa così il primo atrio, invitando lo sguardo dello spettatore a tuffarsi nell'infinità degli spazi rappresentati, mentre l'occhio non si perde nel bosco di colonne, visto che a Gonzaga si deve la creazione di un sistema razionale, chiaro e simmetrico, dove i ritmi orizzontali e verticali dell'ordine classico sono perfettamente bilanciati ed il centro rimane libero.

5. Tempio. L'ultima delle scenografie rimaste ad Arkhangelskoe è il *Tempio romano* – o la *Rotonda* – composto da un fondale e due quinte (**figg. 112 - 115**). Nonostante il suo stato incompleto (mancano almeno otto quinte), possiamo però ricostruirne l'intera composizione. Qui Gonzaga riprende il tema prediletto, rappresentato da una rotonda colossale, una sorta di Panteon, raffigurata sul sipario de *La Fenice di Venezia* e presente in molti schizzi dei periodi italiano e russo conservati nelle raccolte dell'Ermitage (**fig. 116**), della Fondazione Cini e delle raccolte russe (**fig. 117 a**) (spesso sono edifici di pianta circolare circondati di gallerie con colonne, con una composizione impostata sulla diagonale). Dal punto di vista tecnico, essa è la più bella e armoniosa composizione del teatro di Jusupov. A Gonzaga piacque rappresentare uno scorcio dinamico e un posizionamento non centrato dell'emiciclo delle colonne trabeate che, con un movimento curvilineo, irrompe in primo piano coinvolgendo

²²⁷ L'*enfilade* composta dalle sale della Pace, dal Salone greco e dalla sala di Guerra (1803-1804) fu creata dagli architetti Charles Cameron, Vincenzo Brenna e Andrej Voronikhin dopo l'incendio del 1803. Sul palazzo di Pavlovsk si vedano: *V. Kurbatov. Pavlovskij dvorez i park* (Il Palazzo e il parco di Pavlovsk), Leningrado 1925; AA. VV., *Pavlovsk. The Palace and the Park*. Paris 1993; AA.VV., *The Pavlovsk Palace*. Mosca 1989; AA.VV., *Pavlovsk. Imperatorskij dvorez i park*. (Pavlovsk. Il Palazzo imperiale e il parco), San Pietroburgo 1998. Per la mostra su Gonzaga a Pavlovsk, si veda *Pietro Gonzaga. Italianez v Pavlovskoe*. (Pietro Gonzaga. L'italiano a Pavlovsk), San Pietroburgo 2001.

²²⁸ Come si sa La Galleria degli specchi (1678), con le contigue sale della Guerra e della Pace, appartiene all'*enfilade* delle sale del Grand Appartement du Roi, costruite per Luigi XIV da Jules Hardouin Mansard (1646-1708) e decorate da Charles Le Brun (1619-1690).

lo sguardo dello spettatore nel ballo di roteazione. Le forme del tempio non appaiono fredde e ferme, sono popolati dalle statue nelle nicchie, decorati dalle ghirlande e dai bassorilievi in *grisaille* di colori trasparenti: argento, ocra e bianco acceso. La tecnica è quasi simile all'acquarello, che fa sì che la solida costruzione di Gonzaga sembri allo stesso tempo magica e sfuggente. Come nel caso del sipario, l'ordine corinzio dipinto si mette in gioco con quello reale della sala, unendo due mondi, quello della realtà e della finzione. Nel *Tempio*, l'arte di Gonzaga rivela la sua componente inventiva soprattutto nei molteplici confronti tra le masse di ombre e di tonalità celestine e grigiastre. Anche nei suoi lavori teorici Gonzaga esaltava l'*architecture parlante*, cioè che denunciassero, all'esterno, le sue diverse funzioni, comunicando apposite espressioni alle persone che le percepivano. La stessa idea riguardava la decorazione teatrale. La verosimiglianza, sulla scena di Gonzaga, secondo l'osservazione di Elena Tamburini, doveva stimolare nello spettatore l'immedesimazione al fine di raggiungere quelle forti emozioni auspiccate da Diderot: lo spettacolo, infatti, "renverseroit les esprits [...] porteroit dans les âmes le trouble et l'épouvante"²²⁹. Quindi sembra che il primo obiettivo di Gonzaga sia quello di suscitare sentimenti, in perfetta sintonia con la propria vena romantica. In consonanza con il tema rappresentato e con la musica, le scene dovevano quindi esaltare soprattutto la componente psicologica ed emotiva dello spettacolo²³⁰.

Gonzaga continuò a dipingere scene per il teatro di Arkhangelskoe per tutto il 1818. E' conservato anche un rapporto, inviato da Vasilij Strizhakov alla Cancelleria di Mosca il 15 gennaio del 1819, contenente la seguente descrizione: "il cassetto contenente le scenografie è stato sconficcato, e poi sono tirati fuori: un (1) fondale con il *Bosco* insieme alle 8 quinte, un altro fondale (1) con l'interno di un'*Isba* (casa contadina), 3 soffitti. In totale sono 19 pezzi portati al teatro"²³¹. Da ciò si evince che alla fine del 1818 furono dipinte le scene con il bosco e l'interno della casa contadina – quest'ultima paragonabile al nominato completo della *Taverna*, conservato quasi intatto con un fondale, 5 copie di quinte e 3 soffitti.

Non sembra però che tutte le scenografie di Gonzaga siano state create esclusivamente per il teatro di Jusupov. Sappiamo che egli dipinse altre scene nel 1826, quando si trovava a Mosca per la triste occasione rappresentata dal corteo

²²⁹ Cfr. *Gonzaga: La scena come espressione*, in E. Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800* cit., pp. 39-49.

²³⁰ In proposito cfr. A.M. Matteucci Armandi, *La Musique des yeux. Fantasie in scena a corte*, in *Dal mito al progetto* cit., pp. 835-854.

²³¹ Cfr. L'archivio "ZGADA", n. 1290, album 3, sezione 2340, foglio 18.

funebre di Alessandro I²³²; non è possibile sapere comunque, se fossero destinate ad Arkhangelskoe. Gonzaga (con il figlio Paolo) fu inviato da San Pietroburgo a Mosca, alla fine del 1825, per decorare l'ingresso in città in occasione della processione del 6 febbraio del 1826, che avrebbe esposto il corpo dell'imperatore Alessandro I, e per preparare l'incoronazione di Nikolaj I. La lettera del visto non precisa chi dei due sia rimasto poi a Mosca, ma, considerato che il figlio occupava ancora la posizione di aiutante, supponiamo che lavorassero insieme. Lo scenografo lavorò quindi nel palazzo Nikitskij di Jusupov, come conferma una richiesta scritta da A. A. Agheev, il maggiordomo di Jusupov: “Il principe Nikolaj Borisovich prima della partenza per il San Pietroburgo ha ordinato al Signor Gonzaga di dipingere le scene, per cui ha liberato una sala del palazzo Nikitskij. Si chiede di iniziare a scaldare la casa per permettergli a lavorare”²³³.

Si sa che il 12 settembre del 1826 il principe Jusupov organizzò a Mosca la serata di ballo in occasione dell'incoronazione di Nikolaj I, approfittando della presenza di Gonzaga per chiedergli di decorarla²³⁴. In quell'occasione fu rappresentata l'opera comica *Cantatrici villane* dell'allora in voga compositore torinese Valentino Fioravanti (1764-1837) che, secondo le note nelle riviste russe dell'epoca, “ha regalato un'ora amena agli ospiti”²³⁵. Le decorazioni dell'opera risultano oggi scomparse. Nello stesso 1826 fu inoltre organizzata una festa anche in Arkhangelskoe, ma senza spettacoli nel teatro, come sappiamo dalle narrazioni riportate nella contemporanea rivista “Notiziario della patria”²³⁶.

²³² E' ancora conservato il visto consegnato a Gonzaga dalla Direzione dei Teatri imperiali di San Pietroburgo. Secondo questo documento, Pietro e Paolo Gonzaga (quindi Pietro Gonzaga con suo figlio) furono mandati a Mosca, in missione, agli ordini del Consigliere segreto ed effettivo, il principe Nikolaj Jusupov. Cfr. F.Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga* cit., p. 59.

²³³ Cfr. N. Kashin, *Novie materiali o Gonzaga* (Nuovi materiali su Gonzaga), – in: *Teatr i dramaturghia*. (Il Teatro e la drammaturgia), 1935, № 12, p. 37.

²³⁴ La partecipazione di Gonzaga nella decorazione dello spettacolo nel palazzo Nikitskij può essere confermata dal seguente fatto. Nel 1833 il figlio di Nikolaj Jusupov, Boris (1794-1849) cominciò a cercare materiali relativi alle scenografie di Arkhangelskoe, facendo la richiesta alla cancelleria di Mosca nella quale chiedeva “di comunicarmi dove si trova ora la scenografia di Signor Gonzaga raffigurante la *isba* con un gatto nella finestra. Questa scena partecipava nello spettacolo dell'opera italiana organizzato dal mio padre scomparso nel palazzo Nikitskij durante la festa d'incoronazione imperiale. Ma vorrei farvi notare che questa decorazione non appartiene al gruppo di scenografie che si trovano ad Arkhangelskoe, siccome quelle erano fatte da Signor Gonzaga molto prima dell'incoronazione, invece questa sopra nominata era creata in pochi giorni prima della festa”. Cfr. “ZGADA”, n. 1290, album 3, sezione 776, foglio 33, verso. Purtroppo la cancelleria ha dato la risposta negativa allegando l'elenco con altre opere di Gonzaga di cui due sipari e nove completi di scenografie. (Ibidem, sez. 888, f. 28).

²³⁵ Cit. in “Otechestvennie sapiski” (Notiziario della patria), n. 89, parte 31, 1827, p. 391.

L'ipotesi secondo la quale gli ultimi completi delle scenografie per il teatro di Arkhangelskoe furono eseguiti nel 1826 non trova quindi una conferma sufficiente, rimanendo per questo d'accordo con la maggior parte delle fonti, per le quali Gonzaga avrebbe dipinto le scenografie nell'arco di due anni, ossia tra il 1818 e 1819. Nei cataloghi degli oggetti della villa, composti in anni diversi, vengono indicate diverse quantità di scenografie. Nel 1833-36, ad esempio, sono riportate sedici mutazioni, diventate undici nel 1849-54²³⁷, mentre nei registri risalenti agli anni della rivoluzione sovietica (1917-20) sono indicati nove cambi di scene²³⁸. Lo storico Bezsonov, inoltre, ha riportato notizie secondo le quali i nipoti di Jusupov, addirittura, avrebbero tagliato in pezzi alcune tele di Gonzaga per farne tende durante le feste nel parco²³⁹.

I temi delle altre scenografie di Arkhangelskoe possono essere ricostruiti grazie ad una serie di acquerelli 'documentali' ordinata da Jusupov (che peraltro in quel periodo stava componendo il catalogo della sua collezione) a A. F. Lambert. La serie è databile intorno agli anni venti dell'Ottocento: a parte le immagini legate alle 4 scenografie esistenti (*Taverna*, *Galleria dei marmi*, *Tempio*, *Sala magnifica* e *Prigione*), possiamo trovare anche i fogli con il *Ricco studio*, la *Notte*, la *Piazza romana* e il *Giardino* (figg. 120-126). Il pittore francese Augusto Filippo Lambert, specialista in decorazioni delle porcellane, fu attivo in Arkhangelskoe dal 1822 al 1835, unico pittore professionista residente in quel periodo nella tenuta. Lo stile di Lambert, per inciso, risulta essere estremamente semplificato, lineare e privo di libertà (il che potrebbe essere tipico per un maestro di porcellana), caratteristiche che fanno pensare che fosse uno degli 'artisti della gleba'²⁴⁰. La richiesta alla Cancelleria di Mosca, scritta nel dicembre del 1833 da Boris Jusupov (il figlio di Nikolaj), sembra avere come oggetto proprio questi fogli disegnati: "... chiedo di inviarmi via posta un pacco di disegni con le dimensioni indicate del palcoscenico e quelli con le decorazioni fatti dal

²³⁶ Cfr. P.P.Svinjin, *Proshalnij ob'ed v Arkhangelskom 30 sentabrja 1826 goda* (Il pranzo di addio ad Arkhangelskoe del 30 settembre 1826), in "Otechestvennie sapiski" (Notiziario della patria), n. 92/32, 1827, p. 377.

²³⁷ Sono le cifre confermate nella monografia di S. V. Bezsonov, *Arkhangelskoe* cit., p. 153.

²³⁸ Cfr. "ZGADA", n. 1290, album 9, sezione 635, fogli 54, 55, 56, 57, 58.

²³⁹ Cfr. S. Bezsonov, *Arkhangelskoe* cit., p. 153.

²⁴⁰ Cfr. L. Savinskaya, *Novoe o teatre Pietro Gonzago v Arkhangelskom*, (Nuovi dati sul teatro in Arkhangelskoe), in "Iskusstvo", n. 2, 1989, p. 67.

Signor Lambert”²⁴¹, al che la Cancelleria moscovita rispose: “Qui mandiamo due disegni, lo spaccato scenico e le decorazioni teatrali del Signor Lambert”²⁴².

Gli acquerelli di Lambert rappresentano un materiale fondamentale per la ricostruzione dell’insieme scenografico del teatro, permettendo di studiare il repertorio scenografico di Gonzaga e tracciare l’evoluzione del suo percorso artistico. Grazie a loro è inoltre possibile confrontare le notizie riportate nelle fonti scritte e avere un’idea su come fosse la disposizione delle scenografie sul palcoscenico.

Sono presenti scene di carattere romantico, con paesaggi lirici o tenebrosi come la *Notte*, il *Giardino*, il *Carcere* (o *Luogo sotterraneo*), dove il talento ottico di Gonzaga sembra manifestarsi al suo massimo, mentre altri temi (*Piazza romana*, *Ricco studio*) comunicano un’aria di nobile classicità (**fig. 122, 126**). E’ possibile quindi affermare che, bilanciando il realismo con l’invenzione, nel teatro di Arkhangelskoe Pietro Gonzaga riuscì a concentrare la maggior parte delle situazioni scenografiche tipiche dell’opera in musica d’inizio Ottocento in Europa. Il teatro, quindi, fu pronto ad accogliere ogni tipo di spettacolo musicale, diventando invece il museo di queste tipologie.

Nello studio sugli spazi scenici, Mercedes Viale Ferrero giustamente delinea dei gruppi precisi di temi presenti nella scenografia del teatro musicale dal Settecento all’Ottocento. Si tratta soprattutto delle scene con architetture e antichità basate sui ricordi dei monumenti reali (che ripropone il concetto della “Memoria archeologica”), ma mischiati con le invenzioni fantasiose (il concetto dell’Invenzione che genera nuove opere). Alcuni segni verosimili, come ad esempio l’arco di Costantino, immessi in un paesaggio fantastico, sono volti a creare dentro lo spettatore la sensazione di un luogo antico (greco o romano) riconoscibile. In questi luoghi, fantastici ma credibili, alle forme della Grandezza (come nel *Tempio* o nel *Ricco studio* di Gonzaga) fa spesso da speculare riscontro l’immagine della Decadenza, rappresentata dalle rovine (spesso archi romani o chiese gotiche semidistrutte). Negli acquerelli delle scene di Gonzaga – ad esempio nella scenografia della *Notte* – c’è appunto un colonnato in rovina (**fig. 121**), ed è inoltre da ricordare che il Padiglione in rovina rappresentava il punto obbligatorio nella scenografia del parco romantico, mirato ad evocare un passato felice e perduto, presagio di un futuro inquietante. Anche al parco di Pavlovsk fu creato un Colonnato di Apollo apposta in rovina (**fig. 126**), allo scopo di

²⁴¹ Cfr. “ZGADA”, n. 1290, album 3, sezione 777, foglio 56.

²⁴² Ibidem., sez. 777, f. 60.

introdurre il tema della Decadenza e all'idea di *memento mori*²⁴³ nel mondo della natura arcadica. Se le architetture, le antichità e le rovine sono piuttosto legate all'attività dell'uomo, la *foresta* rappresenta invece le forze della Natura: “Nella codificazione tipologica del teatro musicale è la sede elettiva di vicende drammatiche che propongono un ritorno alle ancestrali radici dei popoli... Il parallelismo si profila già nel Settecento, nel senso d'una ricerca di culture e identità nazionali diverse da quelle dell'antichità classica; nell'ottocento più esplicitamente si collega ad un'idea sacrale della Natura, animata da un afflato divino (più sentito ad es. nelle scenografie di Alessandro Sanquirico per i *Titani* del 1819 (Milano, Museo teatrale alla Scala, **fig. 127**)²⁴⁴. All'ambiente ‘naturale’ della foresta, si aggiunge poi il fenomeno altrettanto naturale della tempesta, che ha grande forza simbolica per esprimere stati d'animo e passioni e inoltre, grazie alla sua specifica qualità spettacolare, ebbe una costante fortuna scenica, al pari di altre ‘meraviglie’ quali ad esempio le Glorie e i Voli, perduranti nei secoli²⁴⁵. Nel teatro barocco, infatti, attraverso la tempesta si comunicava l'ira degli Dei, mentre nel teatro classico essa era il segno della suprema Giustizia, ed in quello romantico la tempesta rappresentava la forza del Caso e della Natura. Inoltre sono da ricordare i *temi esotici*, amati per gli effetti spettacolari (tra cui la Cina idealizzata dal Settecento), e gli interni ed esterni *rustici*, spesso rappresentati in base ad una serie di *clichés* iconografici perdurati nel tempo.

Insieme agli acquerelli, che fissano temi iconografici per il teatro di Jusupov, si possono poi prendere in considerazione un gruppo di schizzi che, per le tematiche rappresentate, vanno collegati alle scene sopra analizzate. Una parte di loro è abbastanza conosciuta e si trova presso il museo di Arkhangelskoe. Si tratta dei fogli con il *Tempio* (**figg. 118, 119**) e la *Taverna* (**fig. 98**); paragonando poi i bozzetti agli acquerelli, possiamo aggiungere a questo gruppo anche altri due disegni dalla Biblioteca teatrale di San Pietroburgo, ossia sono la *Notte in chiaro di luna con il fiume e un tempio* (Biblioteca teatrale, San Pietroburgo, inv. № 338/48) e il *Carcere* (Biblioteca teatrale, San Pietroburgo, inv. № 338/48). Si nota, in questo caso, che Gonzaga cambia la composizione del fondale della *Notte*, perché nell'acquerello il tempio è già sostituito dal ponte che attraversa il

²⁴³ Per questa simbologia dei padiglioni nei parchi russi cfr. *V okrestnostjah Moskvi... Iz istorii russkij usadbnj kulturi XVIII-XIX vekov* (Nei pressi di Mosca... Dalla storia della cultura delle residenze suburbane russe dei sec. XVIII-XIX), a cura di M. Anikst, V. Turchin, Mosca 1979, pp. 17-20.

²⁴⁴ Cfr. M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico* cit., p.18.

²⁴⁵ *Ibidem.*, p. 19.

fiume. Il bozzetto creato per il luogo sotterraneo corrisponde invece quasi perfettamente all'acquerello e alla grande versione della scenografia²⁴⁶. Purtroppo Gonzaga non firmava né datava i bozzetti, per cui possiamo avvicinarli solo approssimativamente al periodo di composizione delle scene.

I temi delle scene di Arkhangelskoe sono spesso rintracciabili, nella evoluzione grafica di Gonzaga, ai vari periodi della sua attività e possono essere confrontati non solo con la tradizione veneziana, bibienesca e piranesiana, ma anche con la produzione degli scenografi emiliani del suo tempo (come Vincenzo Carnevali, 1779-1842, per i motivi dell'eredità piranesiana, Francesco Fontanesi 1751-1795, per gli interni con le tombe e per la poetica sepolcrale (fig., e Antonio Canoppi, 1774 – 1832, per i giardini romantici). Ma il repertorio grafico di Gonzaga è talmente vasto da abbracciare praticamente tutti i temi: da sottolineare, in particolare, che nel periodo della creazione delle scene di Arkhangelskoe (1817-1818) Gonzaga continuò a lavorare per la sistemazione del parco di Pavlovsk, e questa esperienza potrebbe aver fatto aumentare, nella sua produzione grafica, le immagini puramente romantiche ovvero quelle boschive, ispirate dai paesaggi, e le feste, sulla scorta di quelle da lui decorate nella residenza nei pressi di San Pietroburgo. Egli sperimentò anche scene esotiche e dell'oriente musulmano, nonché elementi goticheggianti, paragonabili alla produzione di Paolo Landriani (1755-1839), Antonio Basoli (1774-1848), Alessandro Sanquirico (1777-1849) e Pelagio Palagi (1772-1860), gli artisti e scenografi più giovani (fig.).

²⁴⁶ Pubblicato in F. Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga cit.*, p. 92.

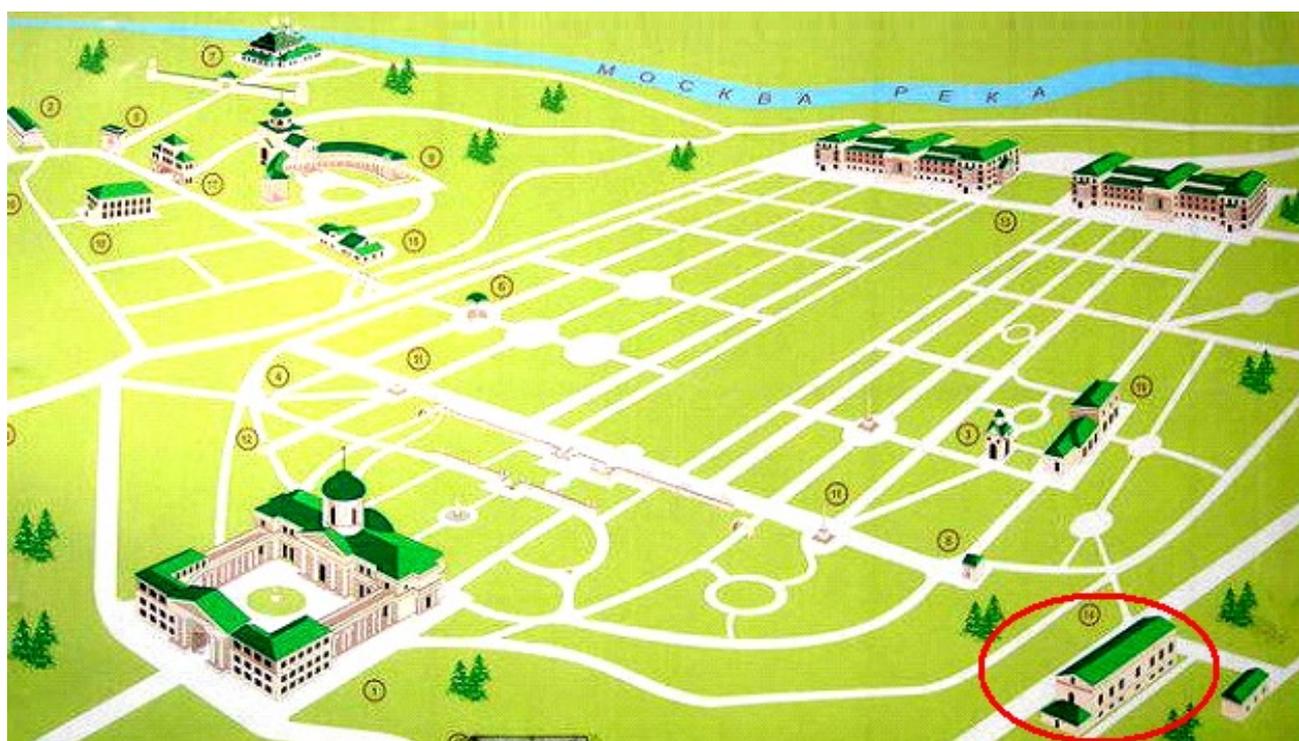


Fig. 64. *Arkhangelskoe*, Pianta della villa con il teatro.



Fig. 65. Pietro Gonzaga, Osip Bove, Efgraf Tjurin e aiuti, *Teatro di Arkhangelskoe (esterno)*, 1817-1818.

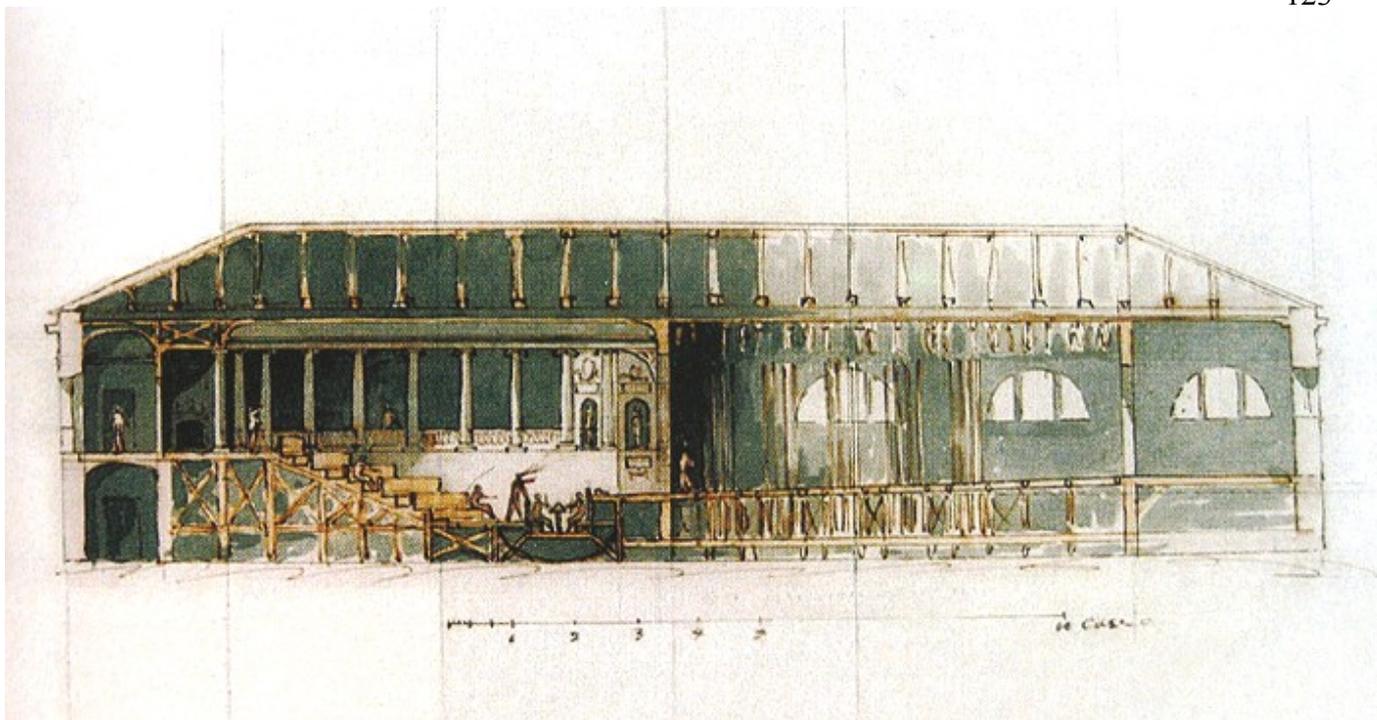


Fig. 66. Pietro Gonzaga, *Progetto del teatro (spaccato) di Arkhangelskoe*, 1817, Mosca, Archivio Statale, № 788.



Fig. 67. Pietro Gonzaga, Osip Bove, Efgraf Tjurin e aiuti, *Teatro di Arkhangelskoe (interno)*, 1817-18, Fotografia fatta prima di restauro del 2000.

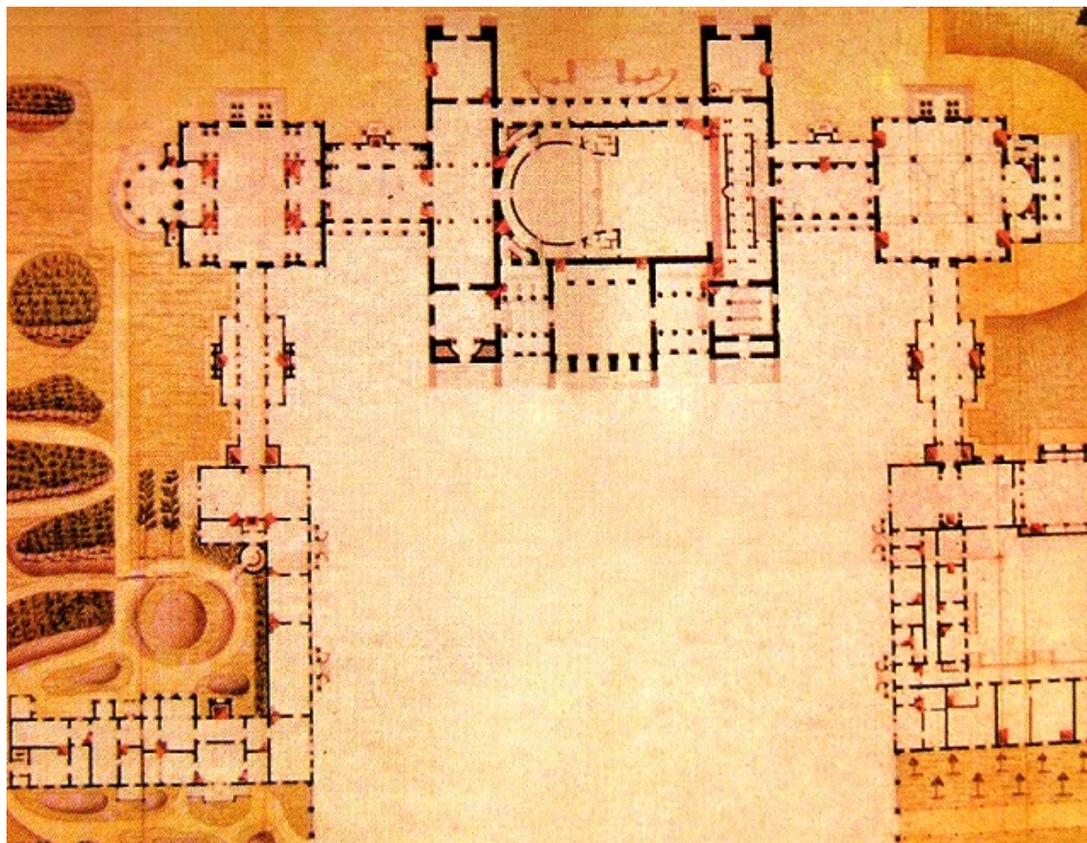


Fig. 67. Ivan Starov, Vincenzo Brenna e aiuti, *Pianta del palazzo-teatro Sheremetiev a Ostankino*, 1789-95, Archivio della villa Ostankino.

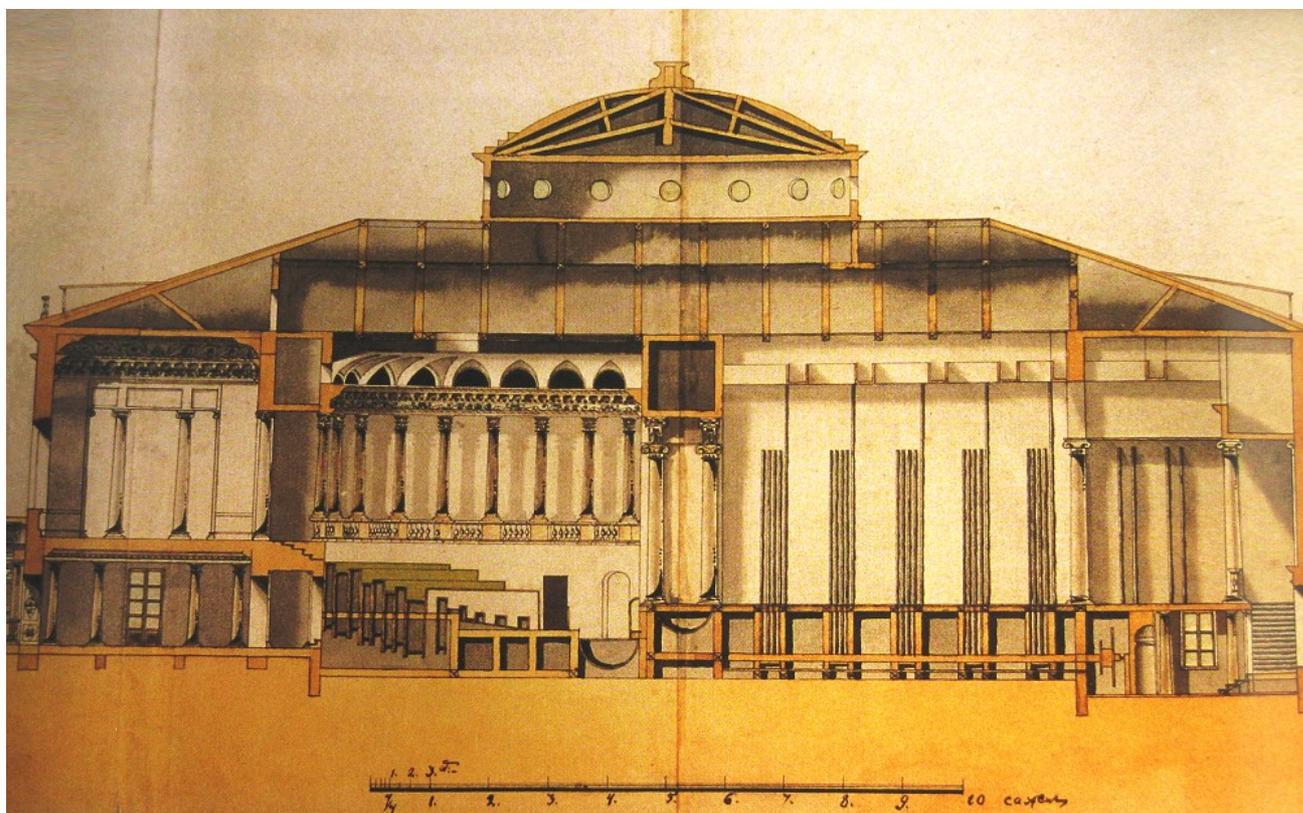


Fig. 68. Ivan Starov, Vincenzo Brenna e aiuti, *Spaccato della sezione centrale del palazzo-teatro Sheremetiev a Ostankino*, 1789-95, Archivio della villa Ostankino.

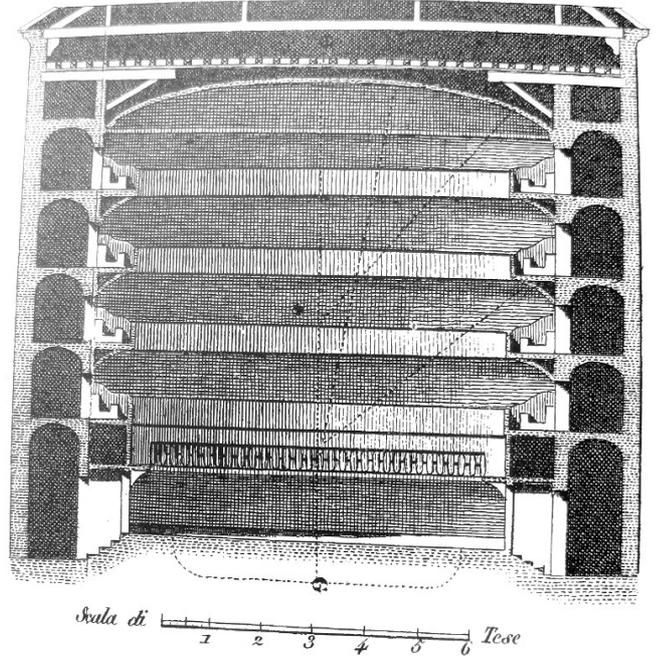
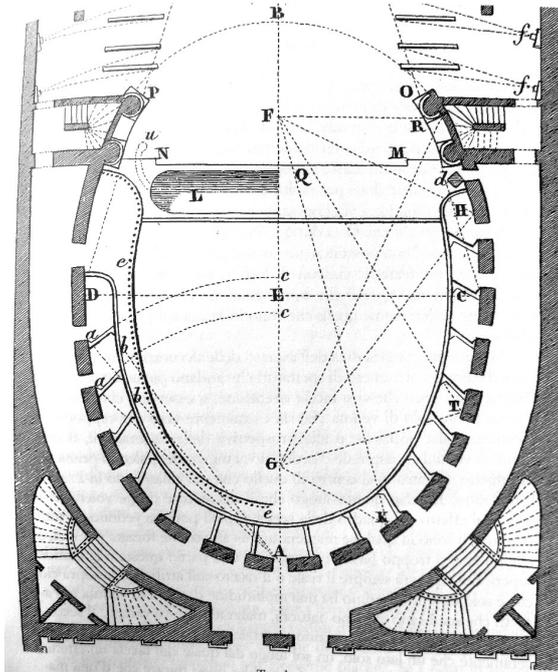


Fig. 69. Pietro Gonzaga, *Tavole per il “teatro ideale”* dal libro *“Osservazioni sulla costruzione dei teatri da parte di uno scenografo”*, 1817.

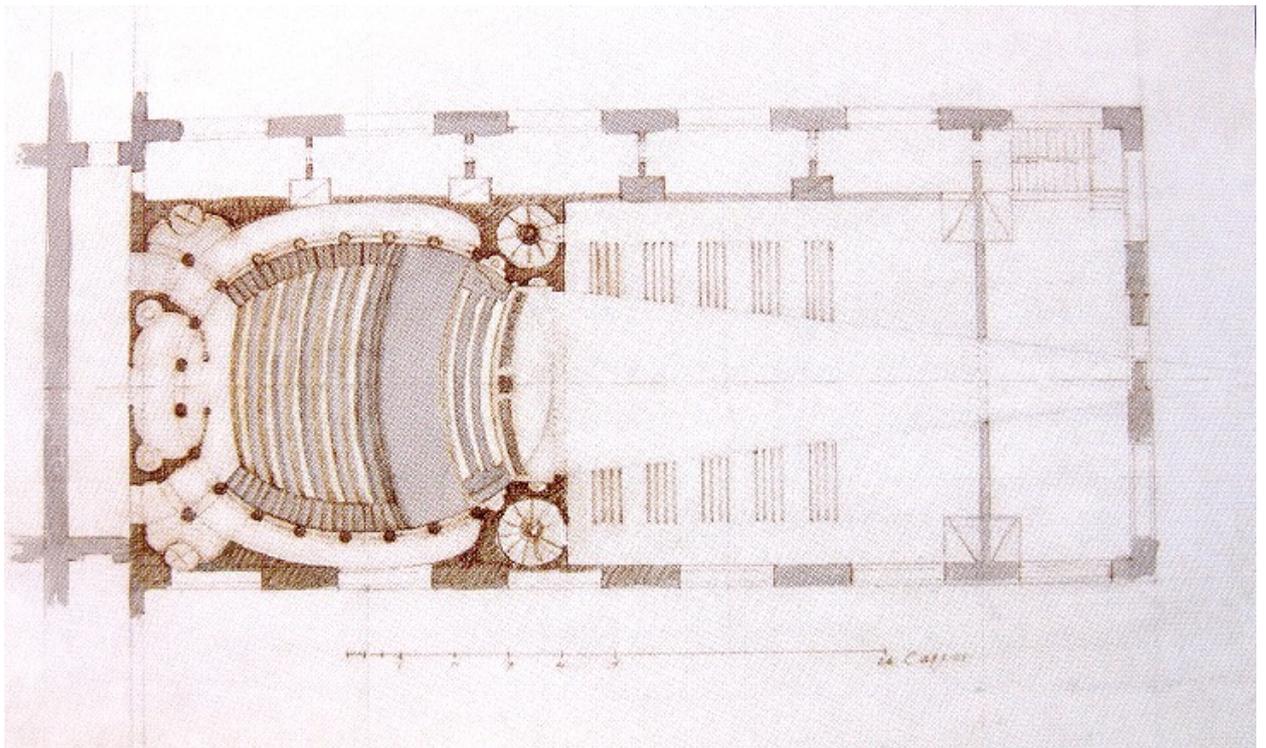


Fig. 70. Pietro Gonzaga, *Progetto del teatro (pianta) di Arkhangelskoe*, 1817, Mosca, Archivio Statale (inv. № 787).



Fig. 71. Eberhard Ludwig, *Teatro di corte a Ludwigsburg, 1758-59.*



Fig. 72. Richard Mique, *Teatro privato della Regina Marie-Antoinette a Petite Trianon, Versailles, 1779.*

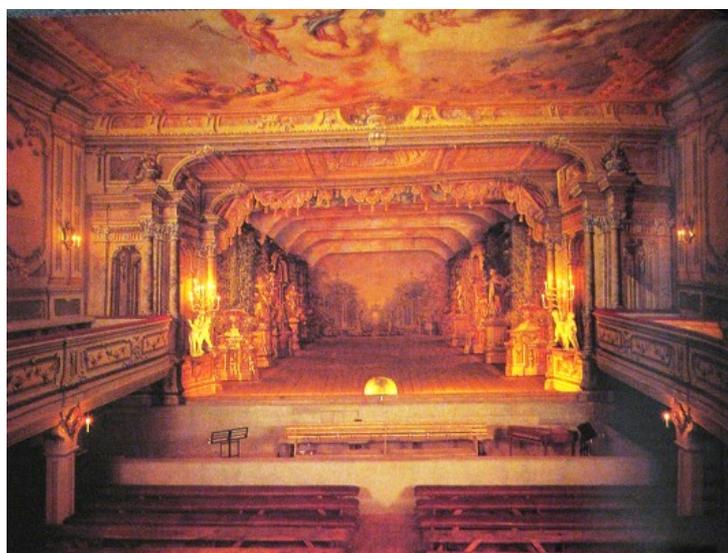


Fig. 73 a, b. Andreas Altomonte, *Teatro del Castello di Český Krumlov, Interno, 1766.*



Fig. 74. Giacomo Quarenghi, *Teatro dell'Ermitage (interno)*, 1785.



Fig. 75. Erik Palmstedt, *Teatro di Castello di Gripsholm (interno)*, 1781.

Fig. 76. *Teatro della tenuta Ostankino dei principi Sheremetjev (dettaglio interno)*, 1793-94.



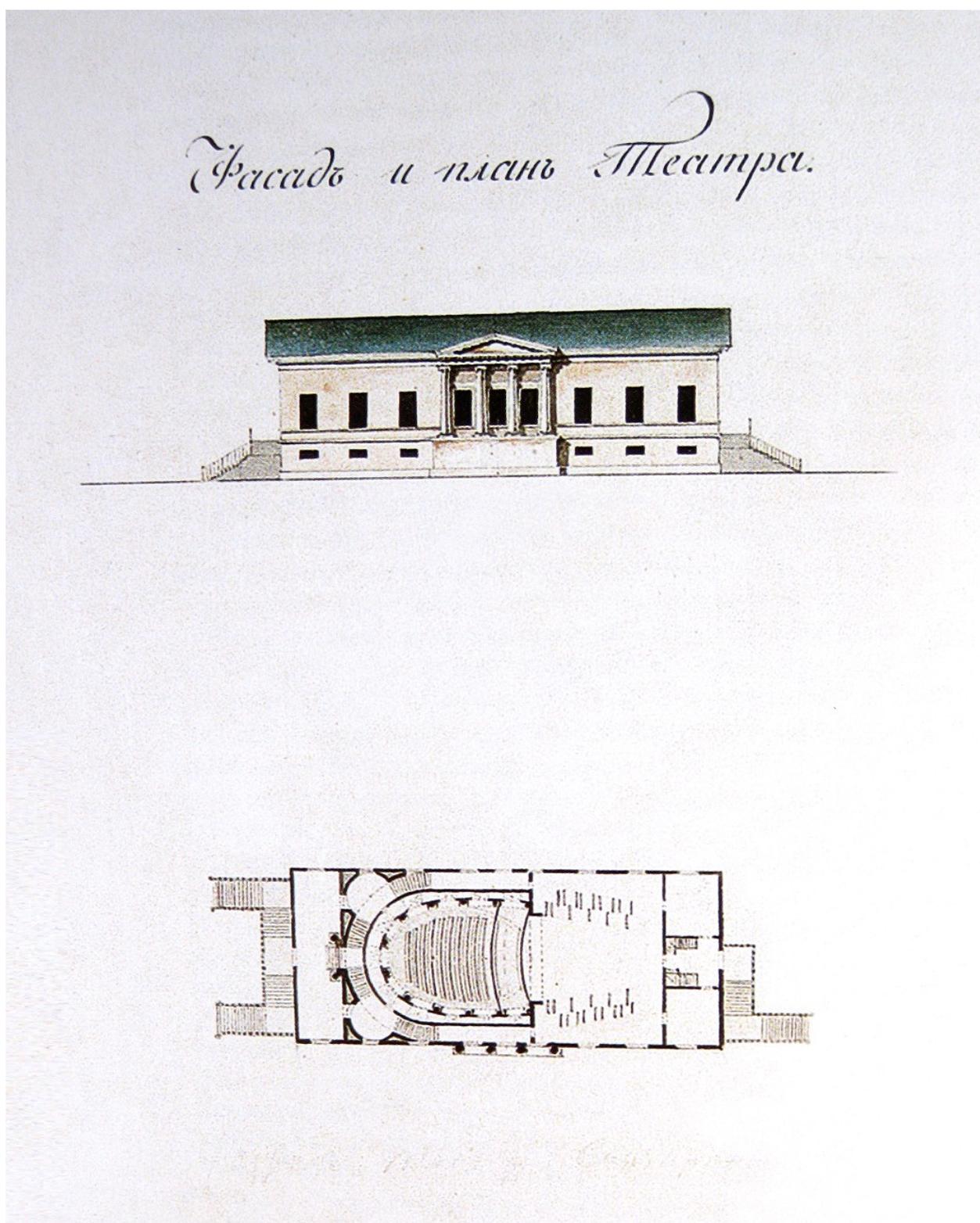


Fig. 77. Copista ignoto, *Teatro ad Arkhangelskoe, Progetto finale (disegno e pianta)*, 1819 c., Museo di Arkhangelskoe.



Fig. 78. Luigi Vanvitelli, *Teatro della Reggia di Caserta (interno)*, 1768.

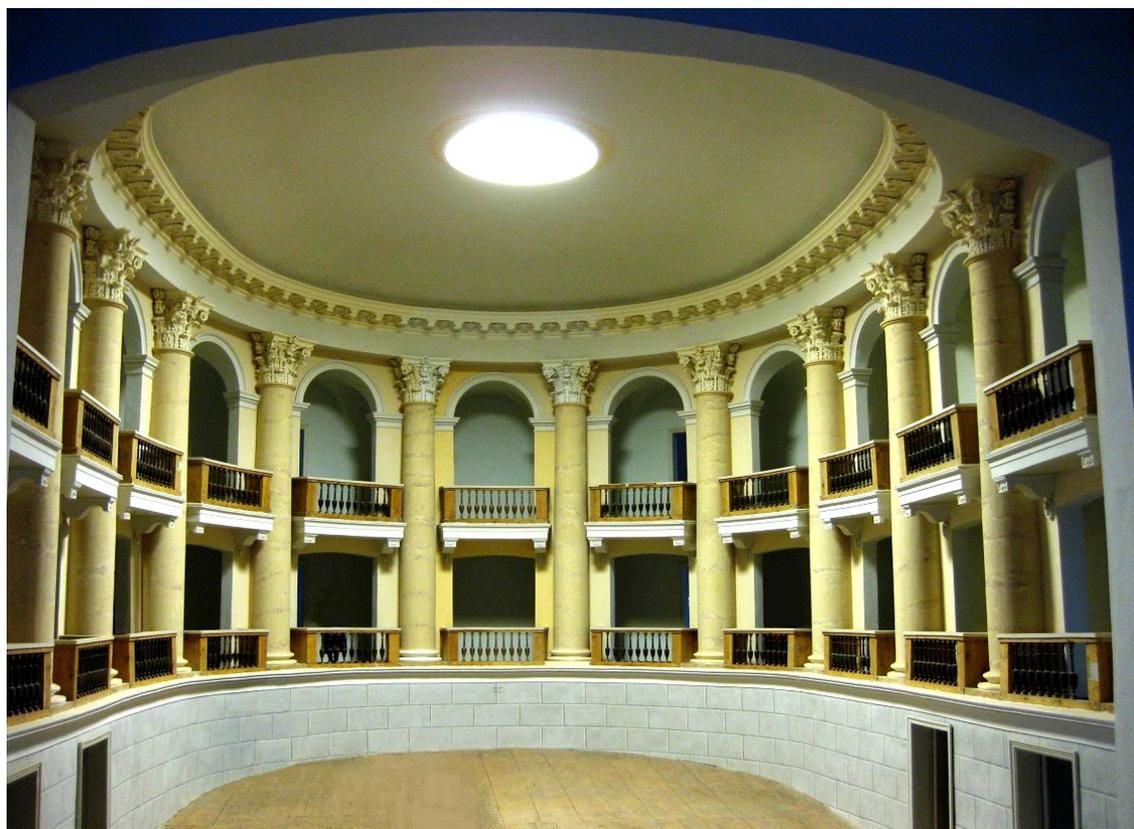


Fig. 79. Pietro Gonzaga, *Teatro ad Arkhangelskoe (interno)*, 1817-18, Fotografia recente.



Fig. 80. Andrea Palladio, *Loggia del Capitano*, Vicenza, 1565.



Fig. 81. Pietro Gonzaga.
Teatro di Arkhangelskoe.
Vista della sala attraverso l'arco di boccascena.



Fig. 82. Pietro Gonzaga e seguaci. *Teatro di Arkhangelskoe* (durante il restauro del 2007 con una delle scene ricostruite).

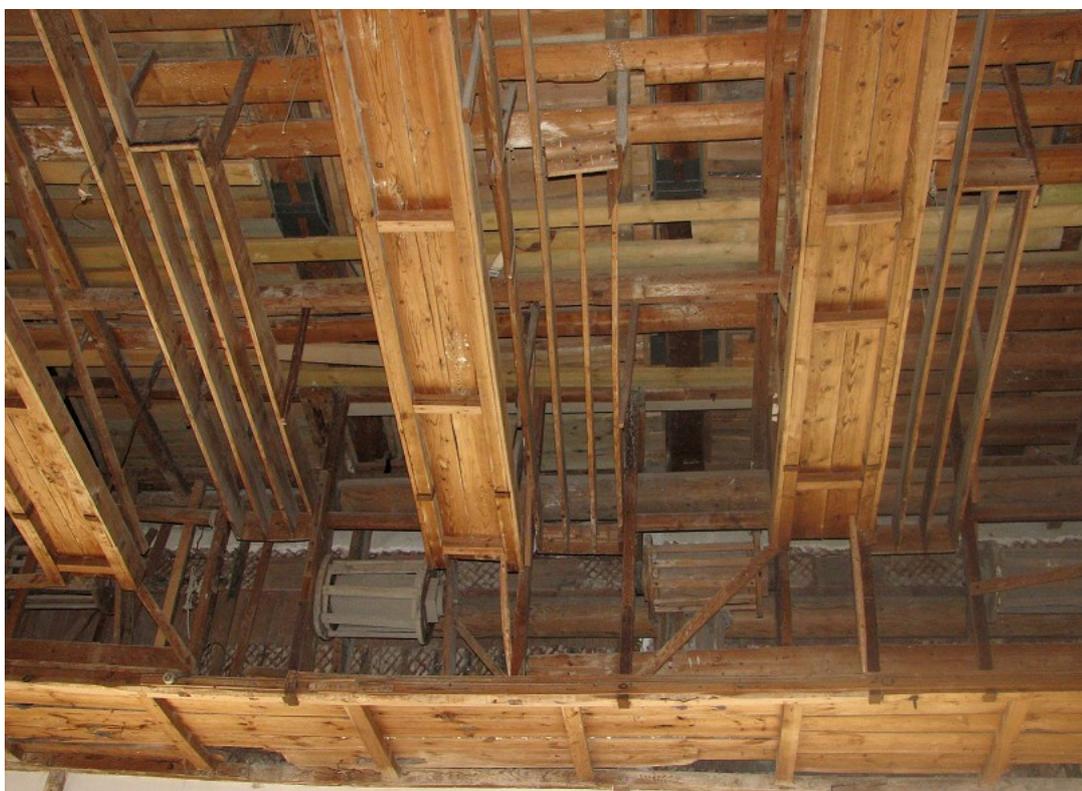


Fig. 83. Pietro Gonzaga e seguaci. *Teatro di Arkhangelskoe*. Graticcia con i resti delle macchine teatrali.

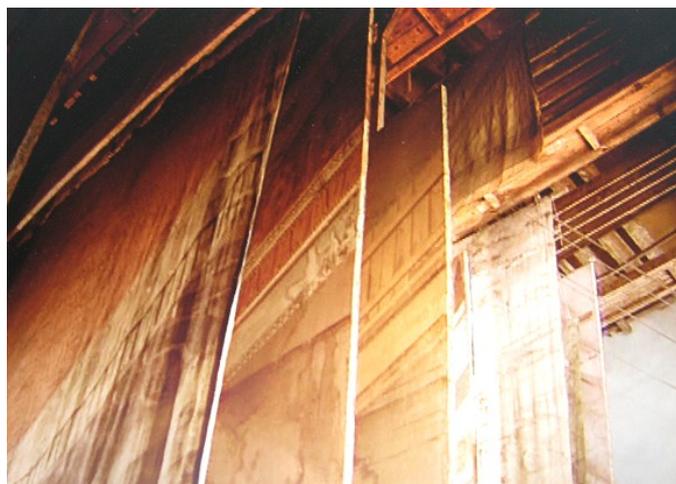


Fig. 84 a, b, c. Pietro Gonzaga e seguaci. *Teatro di Arkhangelskoe, Scene e quinte appese sulla graticcia*

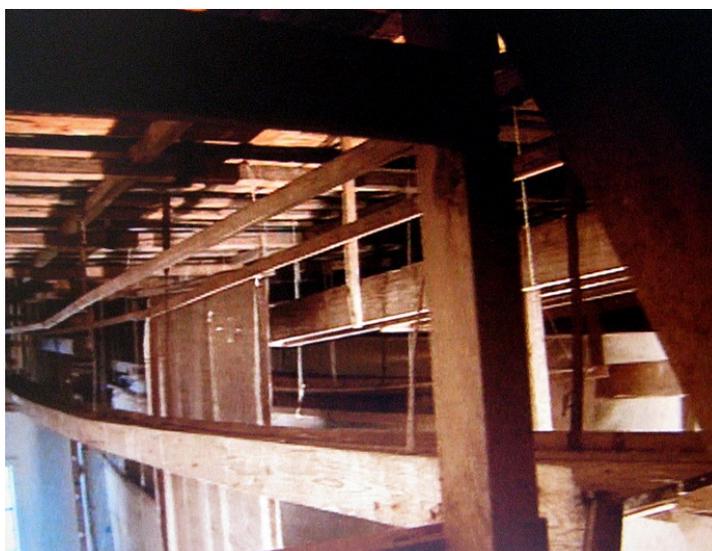


Fig. 85 a, b. Pietro Gonzaga e seguaci. *Teatro di Arkhangelskoe, Binari per muovere le quinte.*



Fig. 86. Afanasij Grigorjev, *Casa della famiglia Khuscevi-Seleznevi (ora museo letterario Pushkin)*, Mosca, 1820 c.



Fig. 87. Domenico Gilardi, *Casa Lunin*, Mosca, 1818-1823.



Fig. 88. Pietro Gonzaga, Osip Bove, Efgraf Tjurin e aiuti, *Teatro di Arkhangelskoe (esterno)*, 1817-1818.



Fig. 89. Pietro Gonzaga, Osip Bove, Efgraf Tjurin e aiuti, *Teatro di Arkhangelskoe (ingresso)*, 1817 – 1818.



Fig. 90. *Interno del Teatro di Arkhangel'skoe con il sipario.*



Fig. 91. *Gioco delle colonne nel cortile interno del Palazzo, Arkhangel'skoe.*



Fig. 92. Giacomo Quarenghi, *Teatro dell'Ermitage (esterno)*, 1783-85.



Fig. 93. Pietro Gonzaga, *Veduta del Teatro dell'Ermitage*, 1802 c., Museo dell'Ermitage, (inv. 34441).



Fig. 94. Pietro Gonzaga, *Sipario*, Teatro di Arkhangelskoe.

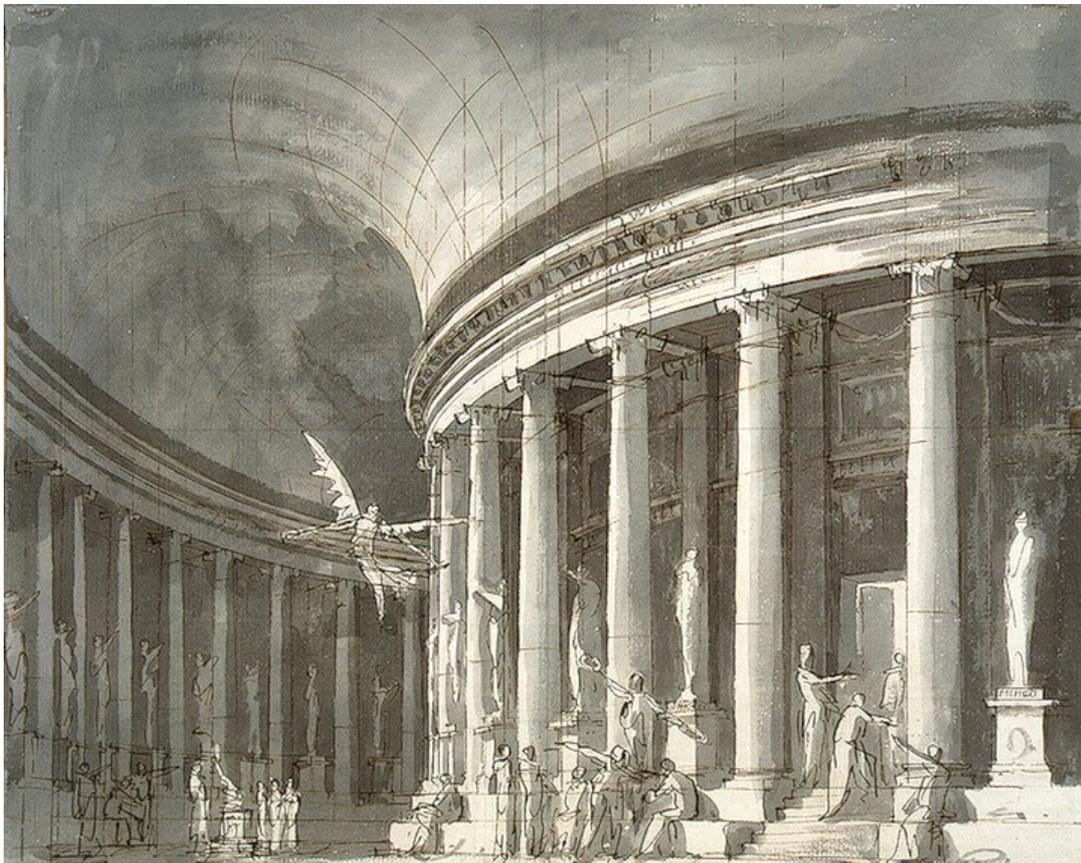


Fig. 95. Pietro Gonzaga, *Vestibolo di un tempio*, Bozzetto scenico, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo (inv. 34494).



Fig. 96 a,b.
Pietro
Gonzaga,
Sipario
(*particolari*),
Teatro di
Arkhangelskoe.

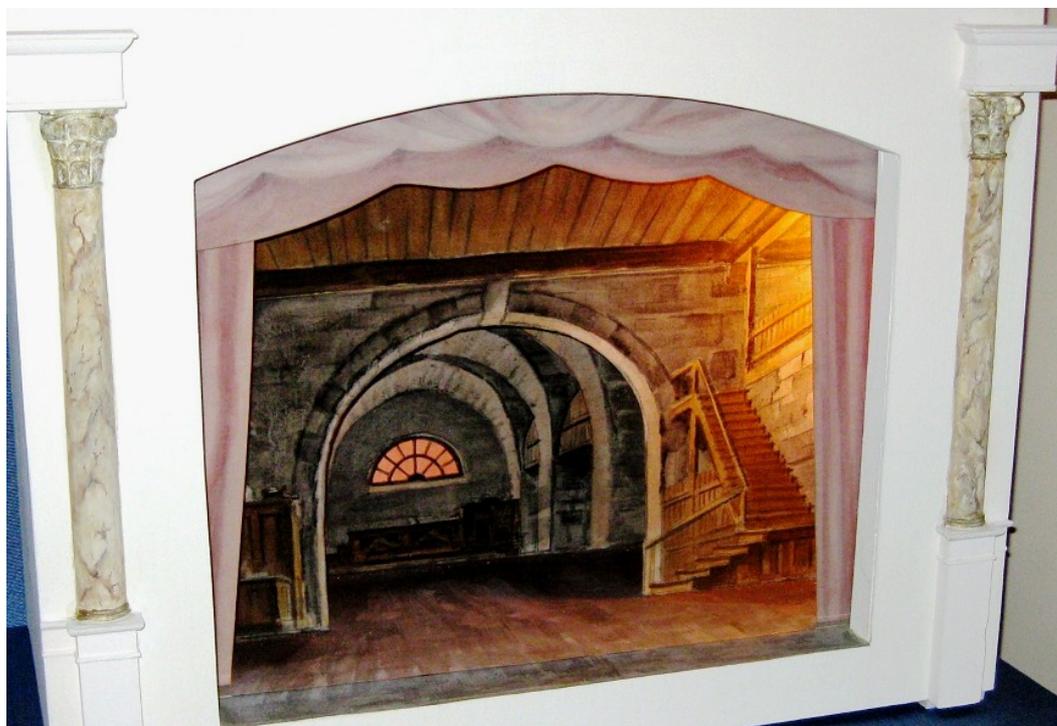


Fig. 97 a. V. Orlov,
Taverna, Ricostruzione
della
scenografia, 1975.



Fig. 98a. Pietro Gonzaga,
Taverna, Bozetto scenico,
Museo di Arkhangelskoe,
(inv. 785).

Fig. 98 b. Gaspare
Galliani (1761 -1823),
Laboratorio di
alchimista, Bozetto
scenico, Milano, Museo
Teatrale alla Scala,
(coll.scen. 813).



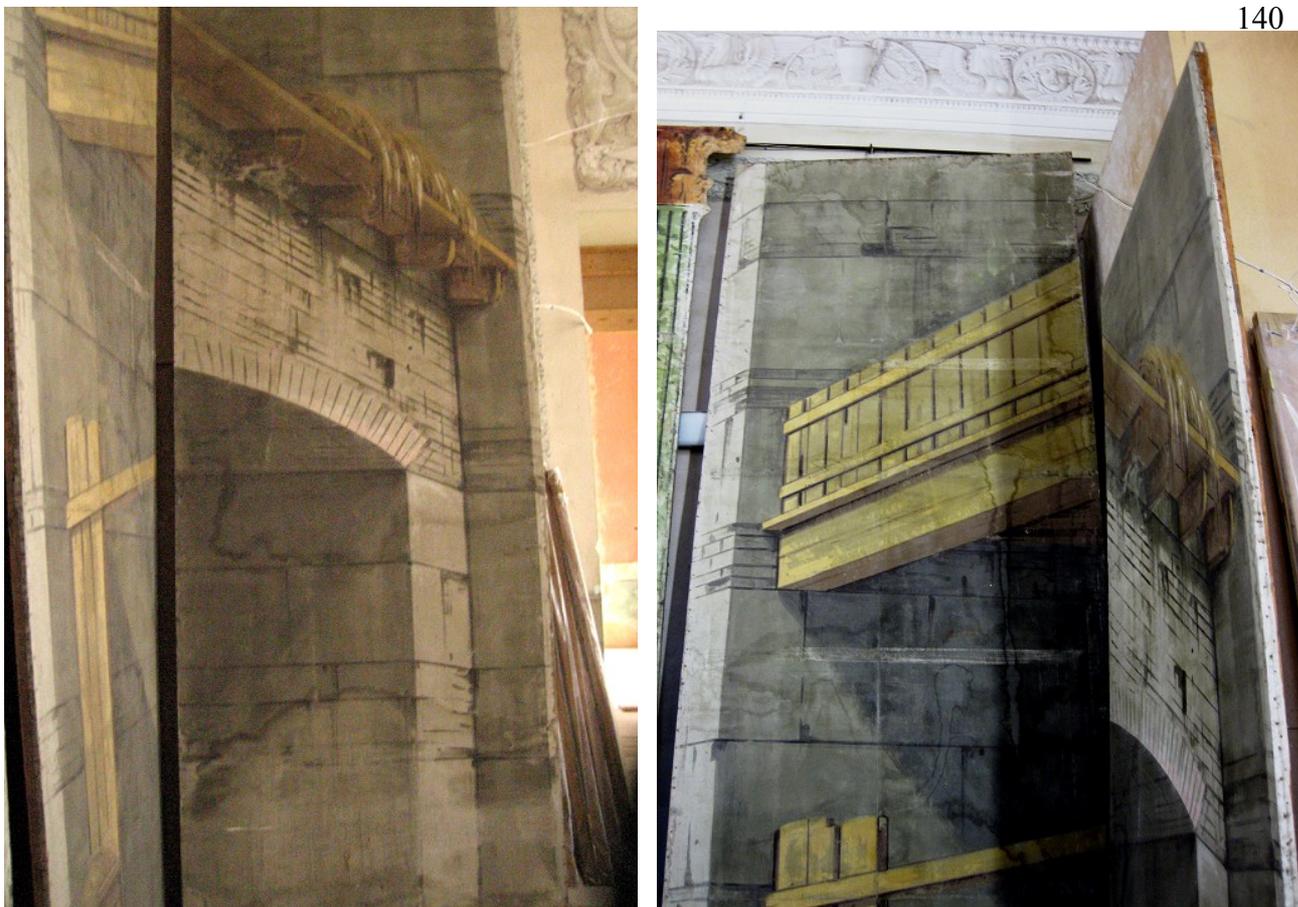


Fig. 99 a, b. Pietro Gonzaga. *Quinte della Taverna nel deposito del museo di Arkhangelskoe.*



Fig. 100. Pietro Gonzaga, *Cucina rustica*, Bozetto scenico, Fondazione Cini, Venezia (inv. 30851).

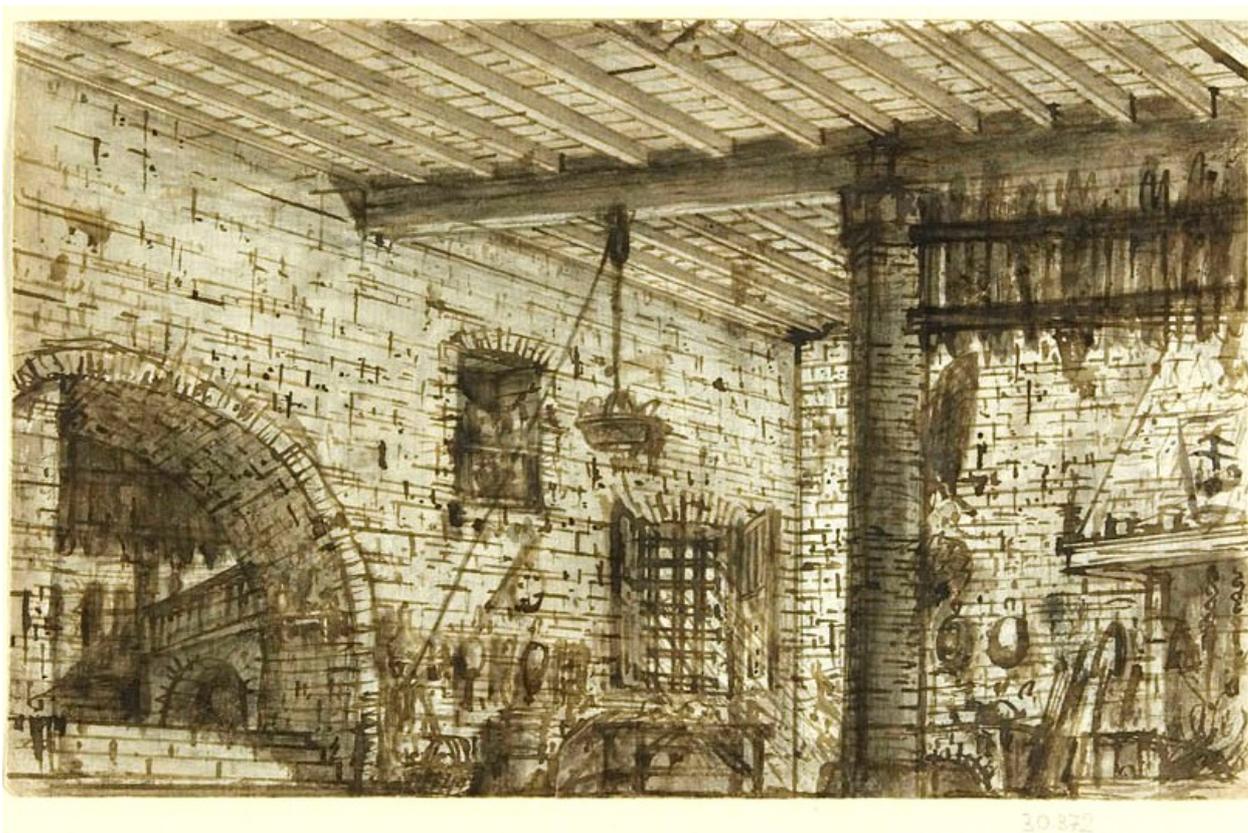


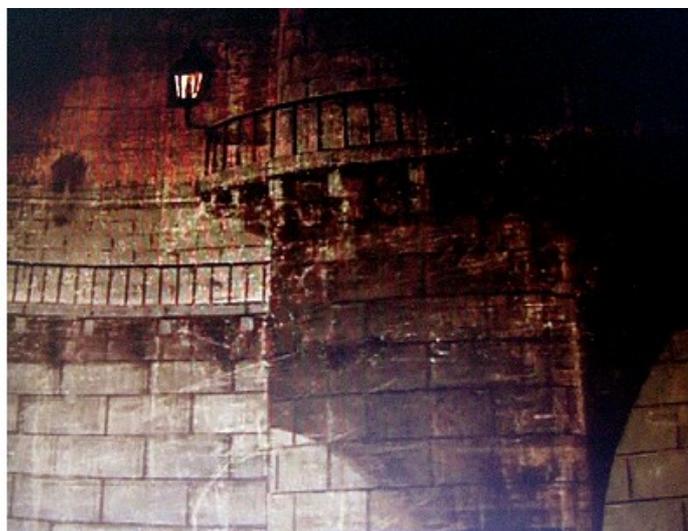
Fig. 101. Pietro Gonzada, *Atrio rustico*, Bozzetto scenico, Fondazione Cini, Venezia (inv. 30872).

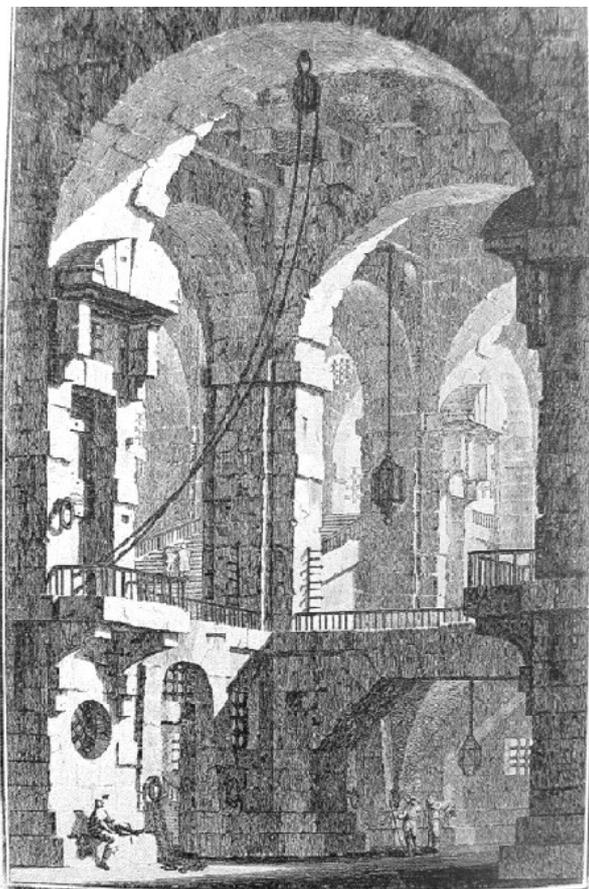


Fig. 102. Pittore ignoto, *Cucina rustica*, Museo-tenuta Ostankino.



Fig. 103 a, b, c, d. Pietro Gonzaga, *Carcere (dettagli)*, Teatro di Arkhangelskoe.





Carceri oscure con Antonio per capitan de' magistrato Senesi, dei tempi le Scale, che conducono al piano e se si vedono pure all' interno altre stanze carceri

Fig. 104. G. B. Piranesi, *Carcere oscura*, incisione dalla “Prima parte di Architetture e prospettive inventate ed incise da Gio. Batt.a Piranesi Architetto Veneziano, dedicate al Sig. Nicola Giobbe”, Roma, 1743.



Fig. 105. Pietro Gonzaga, *Carcere*, copia dal Piranesi, 1780 c., San Pietroburgo, Museo Russo (inv. 2304).



Fig. 105. Lampade usate nel Teatro di Jusupov, Museo teatrale, Arkhangelskoe.



Fig. 106. V. Orlov, *Galleria dei marmi*, Ricostruzione della scenografia, 1975, Museo di Arkhangelskoe.



Fig. 107. Charles Cameron, Andrei Voronikhin, *Salone greco*, Palazzo di Pavlovsk, 1780 - 1803.

Fig. 118 a, b. Pietro Gonzaga, *Galleria dei marmi, quinte (dettagli)*, Teatro di Arkhangelskoe.

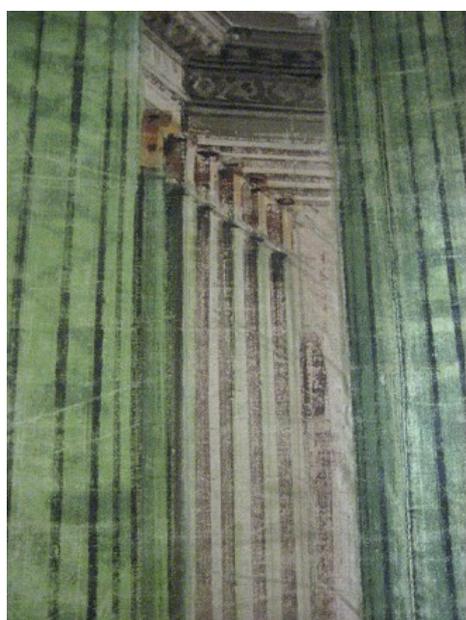


Fig. 109 a, b. Pietro Gonzaga, *Galleria dei marmi (particolari)*, Teatro di Arkhangelskoe.



Fig. 110. Pietro Gonzaga, *Galleria dei marmi, La fontana (particolare)*, Teatro di Arkhangelskoe.



Fig. 111. *Galleria dei marmi*, Copia della quinta in grandezza naturale, foto del 2009.

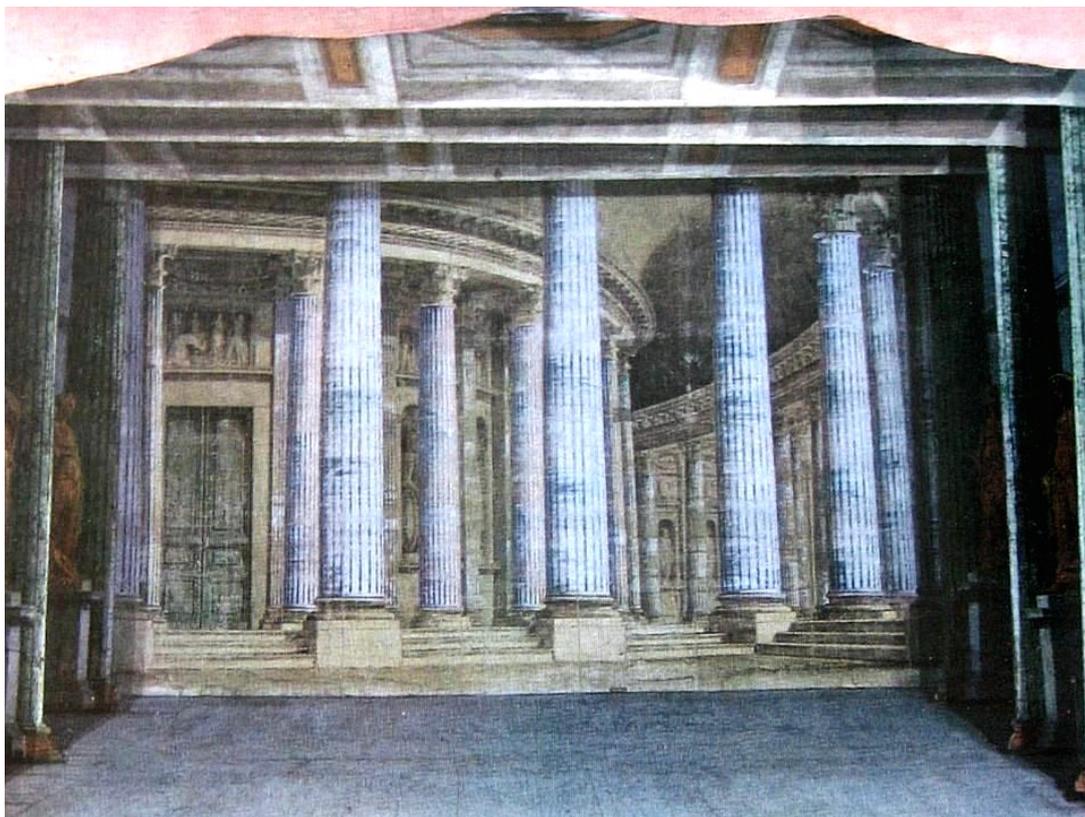


Fig. 112. Pietro Gonzaga, *Tempio romano*, Teatro di Arkhangelskoe.



Fig. 113. Pietro Gonzaga, *Tempio romano (particolare)*, Teatro di Arkhangelskoe.



Fig. 114. Pietro Gonzaga, *Tempio (particolare)*, Teatro di Arkhangelskoe.

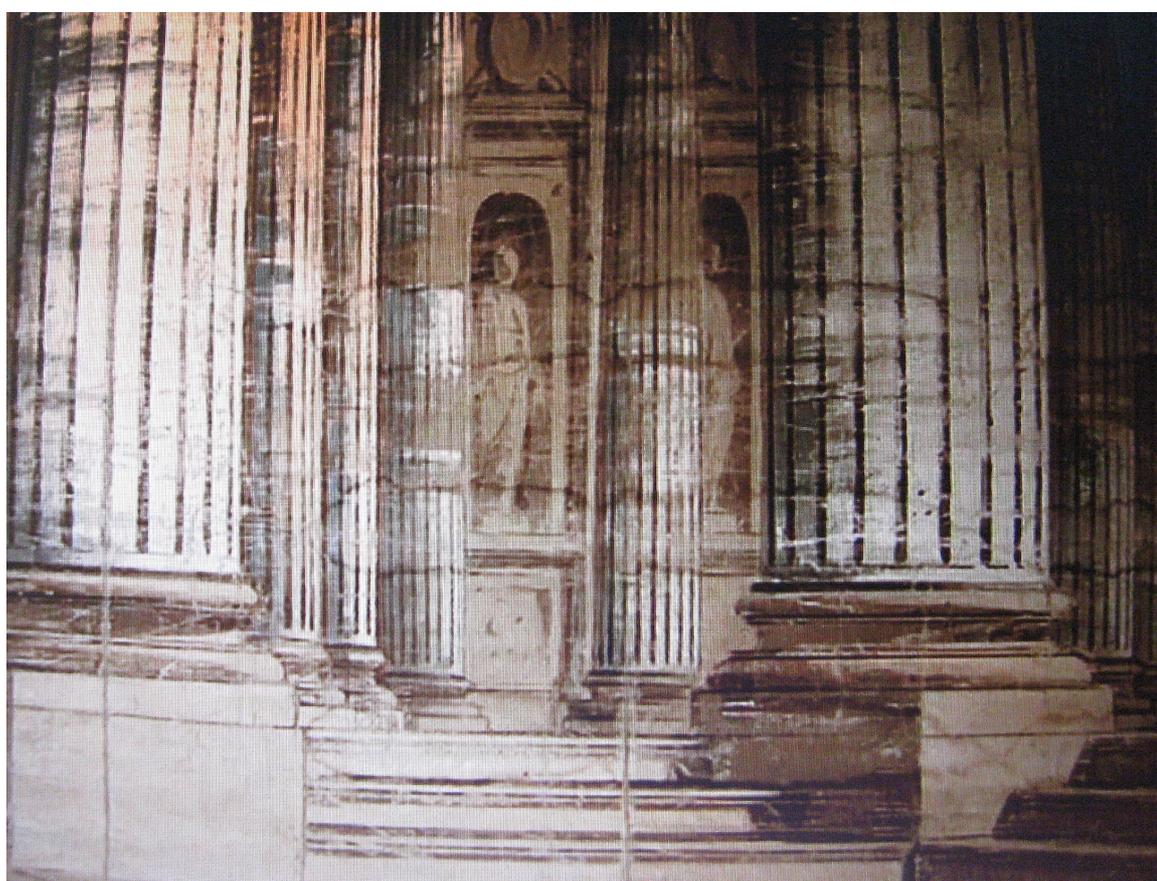


Fig. 115 a, b. Pietro Gonzaga, *Tempio (particolari)*, Teatro di Arkhangelskoe.

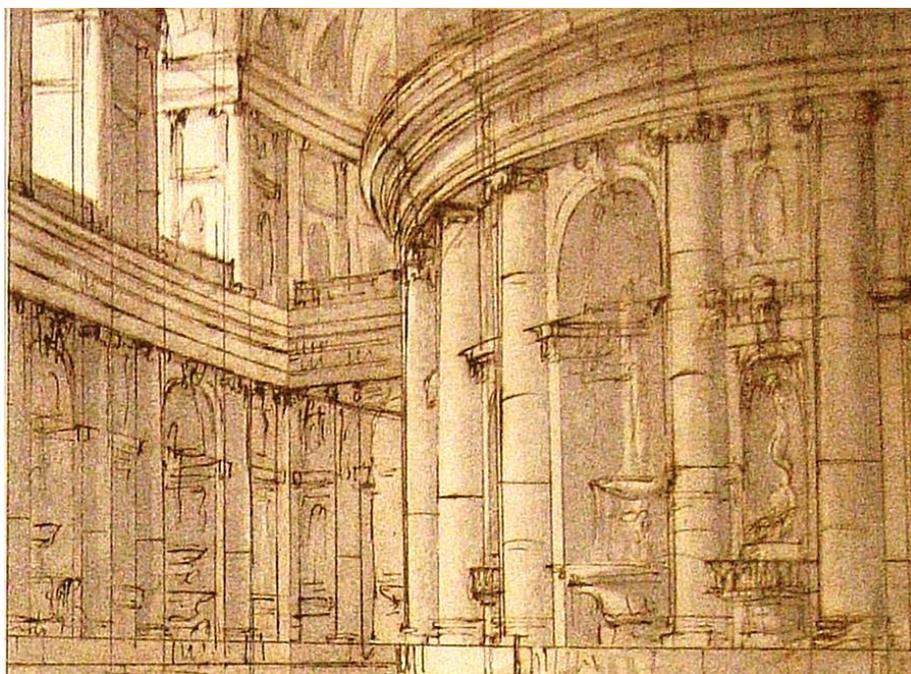


Fig. 116. Pietro Gonzaga, *Composizione architettonica con rotonda*, fine XVIII-inizio XIX, San Pietroburgo, Ermitage (inv. 34420).

Fig. 117 a. Pietro Gonzaga, *Rotonda e galleria*, inizio XIX, Mosca, Museo teatrale "A. A. Bachruscin" (inv. L(ibro) 101831).

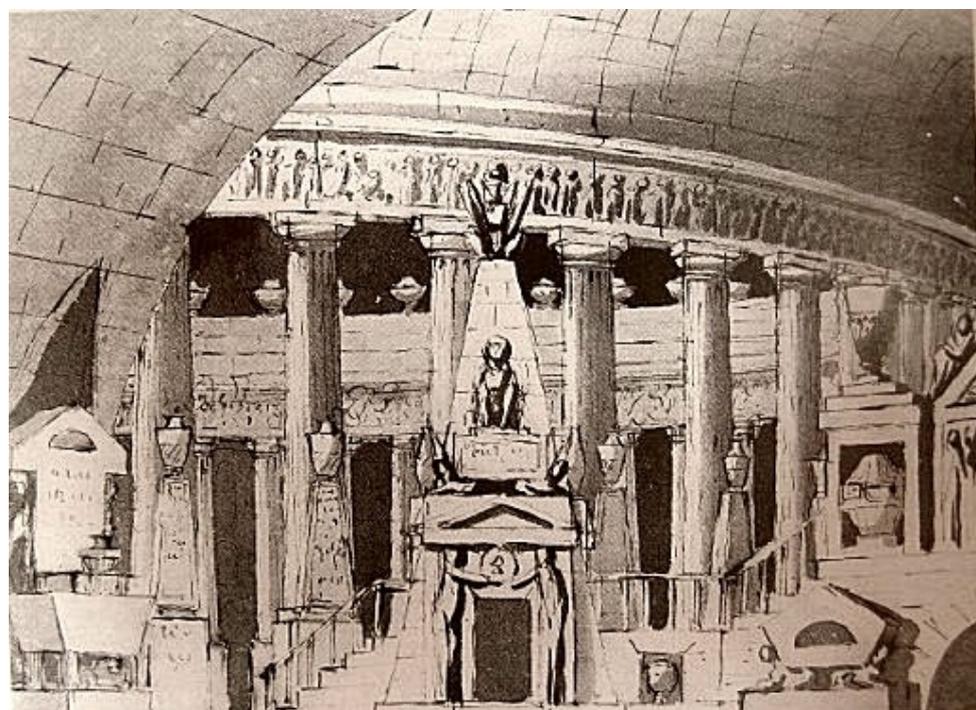


Fig. 117 b. Francesco Fontanesi, *Vasto tempio sotterraneo*, 1793, Reggio Emilia, Civici Musei (inv. C 11).

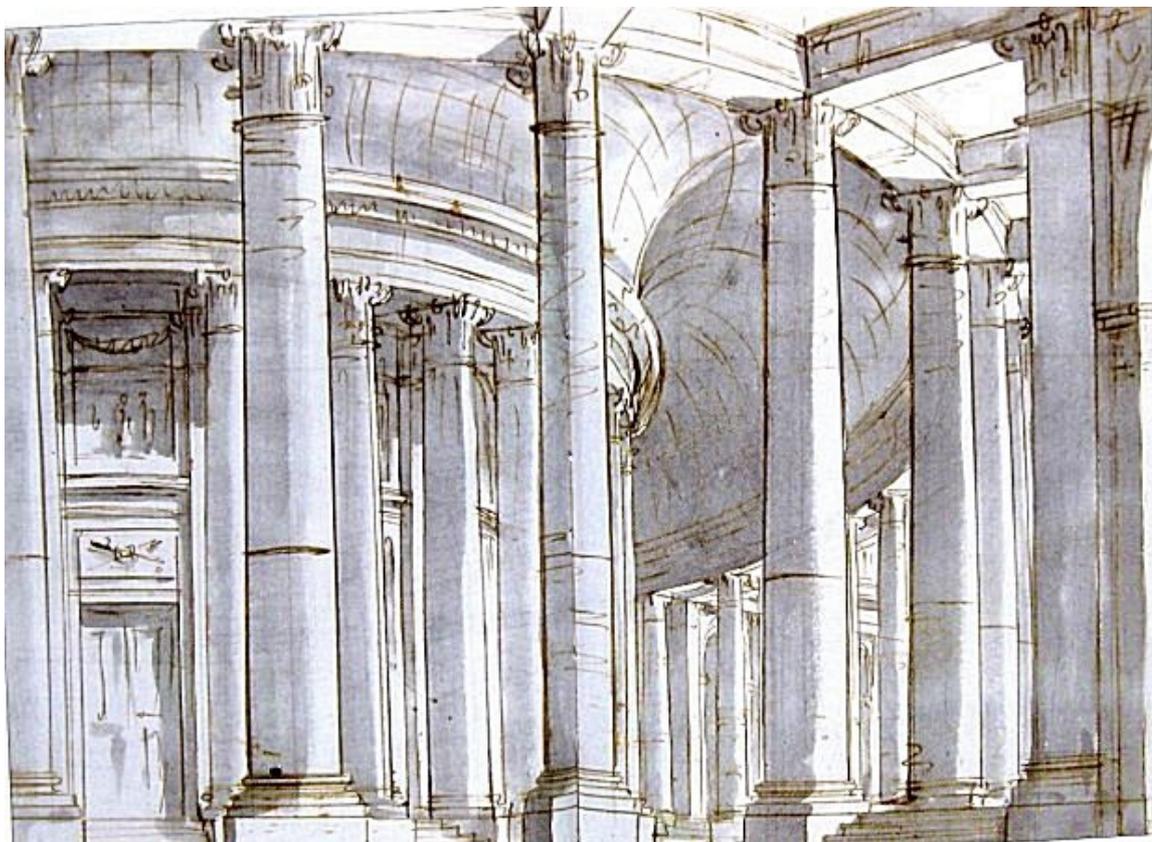


Fig. 118. Pietro Gonzaga, *Templo*, Bozzetto scenico, Museo di Arkhangelskoe (inv. № 786)

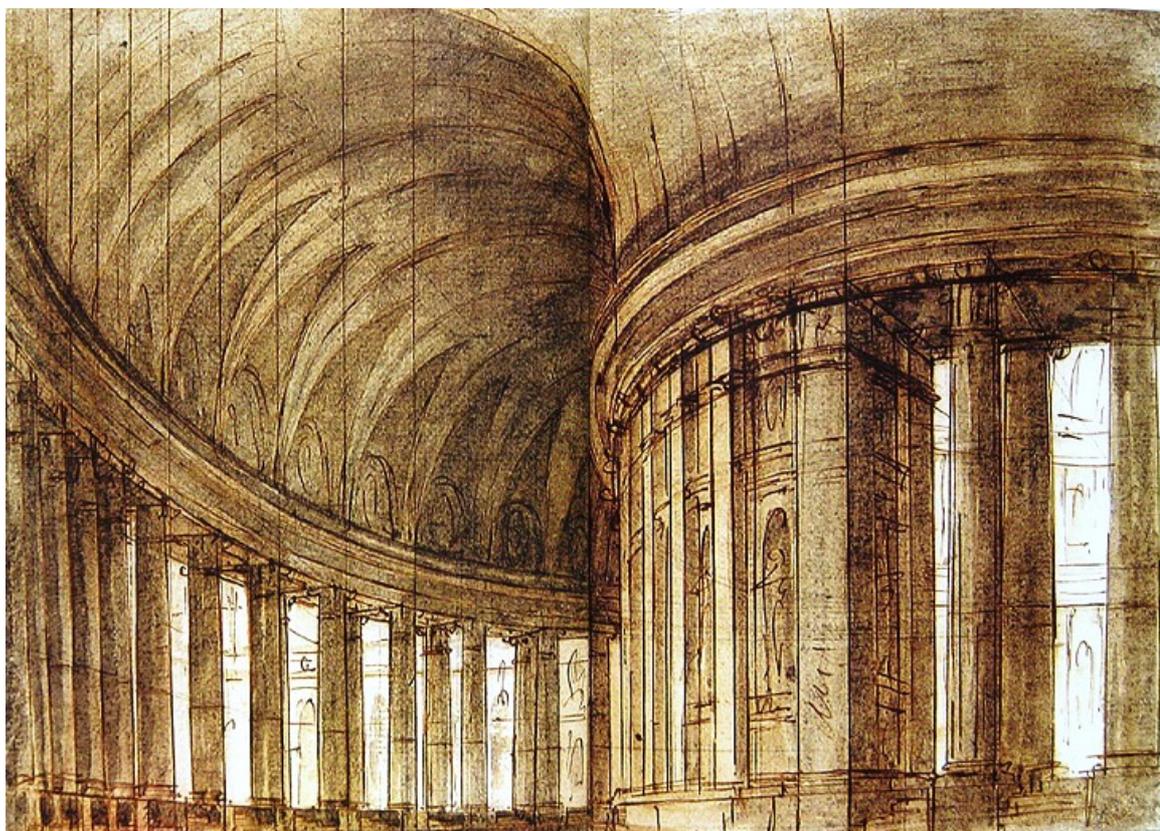


Fig. 119. Pietro Gonzaga, *Templo romano*, Bozzetto scenico, Museo di Arkhangelskoe (inv. № 784)

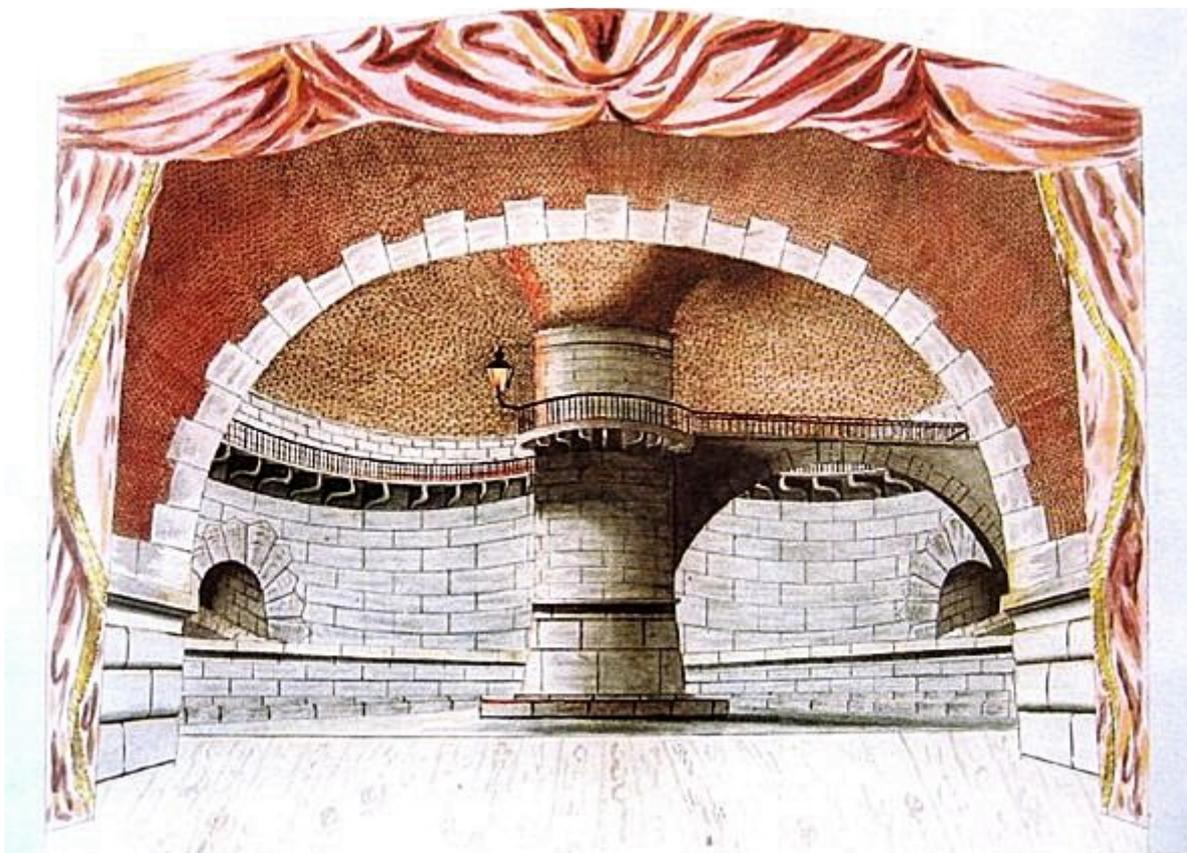


Fig. 120. Augusto Filippo Lambert, *Carcere*, copia della scena di Gonzaga, 1822 c.



Fig. 121. Augusto Filippo Lambert, *Notte*, copia della scena di Gonzaga, 1822 c.

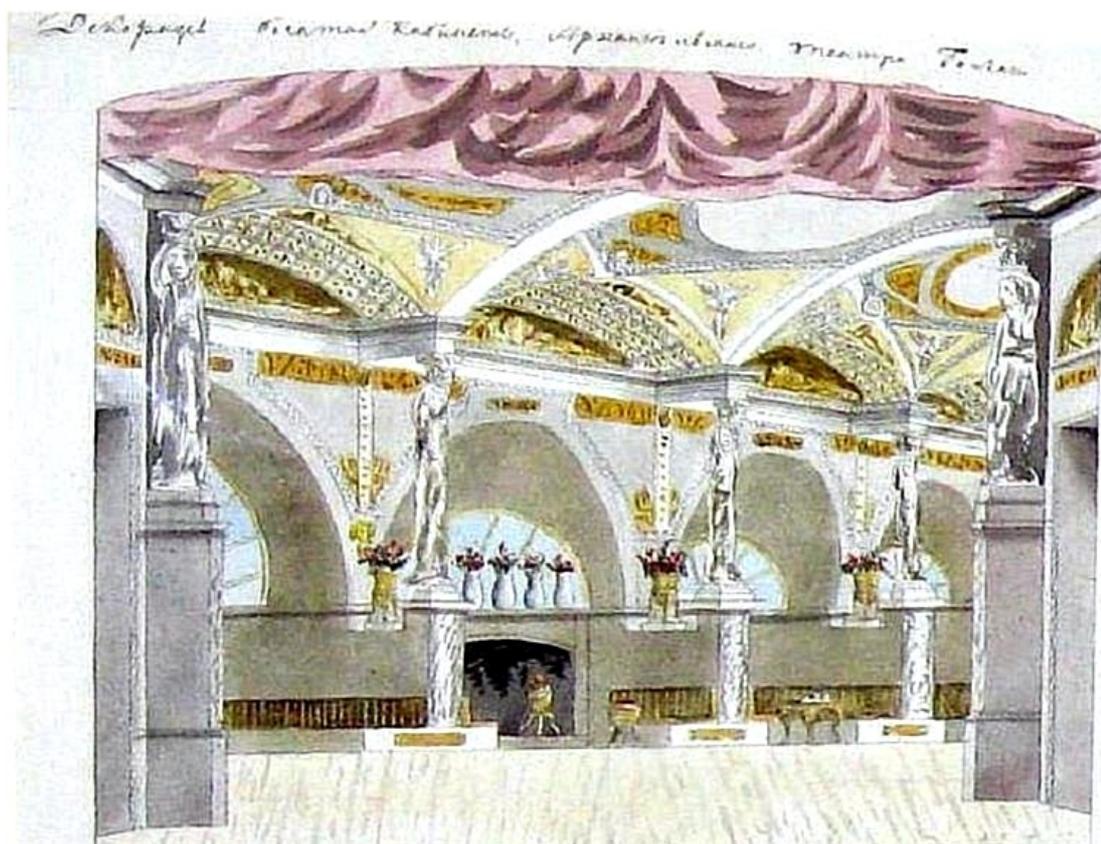


Fig. 122. Augusto Filippo Lambert, *Ricco studio*, copia della scena di Gonzaga, 1822 c.

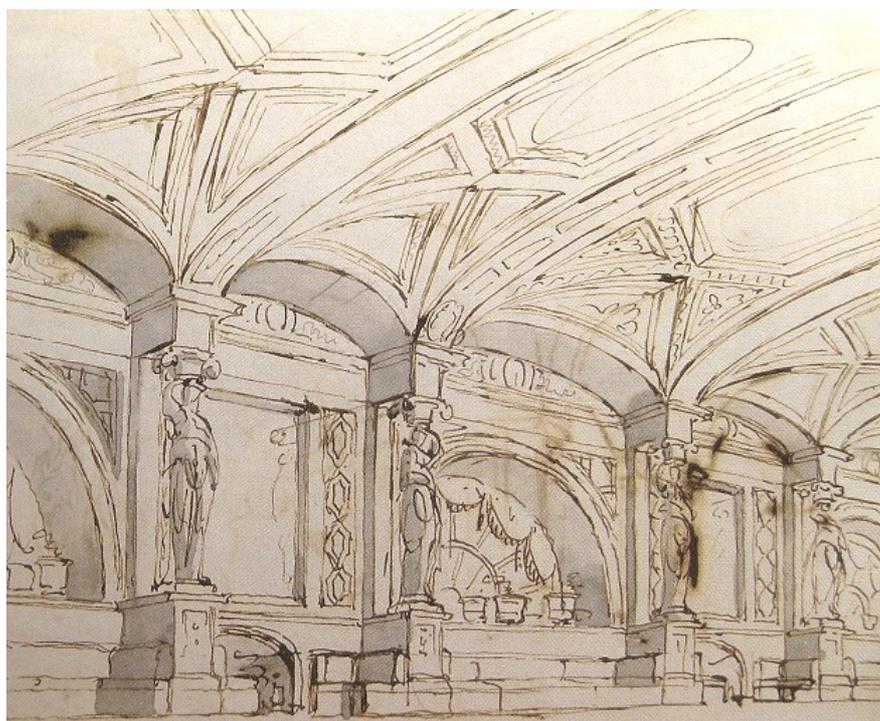


Fig. 1213. Pietro Gonzaga, *Galleria con Cariatidi*, Mosca, Museo teatrale "A. A. Bachruscin" (inv. L 9832).

Fig. 124. Pietro Gonzaga.
Quinta per la scenografia del Ricco studio,
Teatro di Arkhangelskoe.



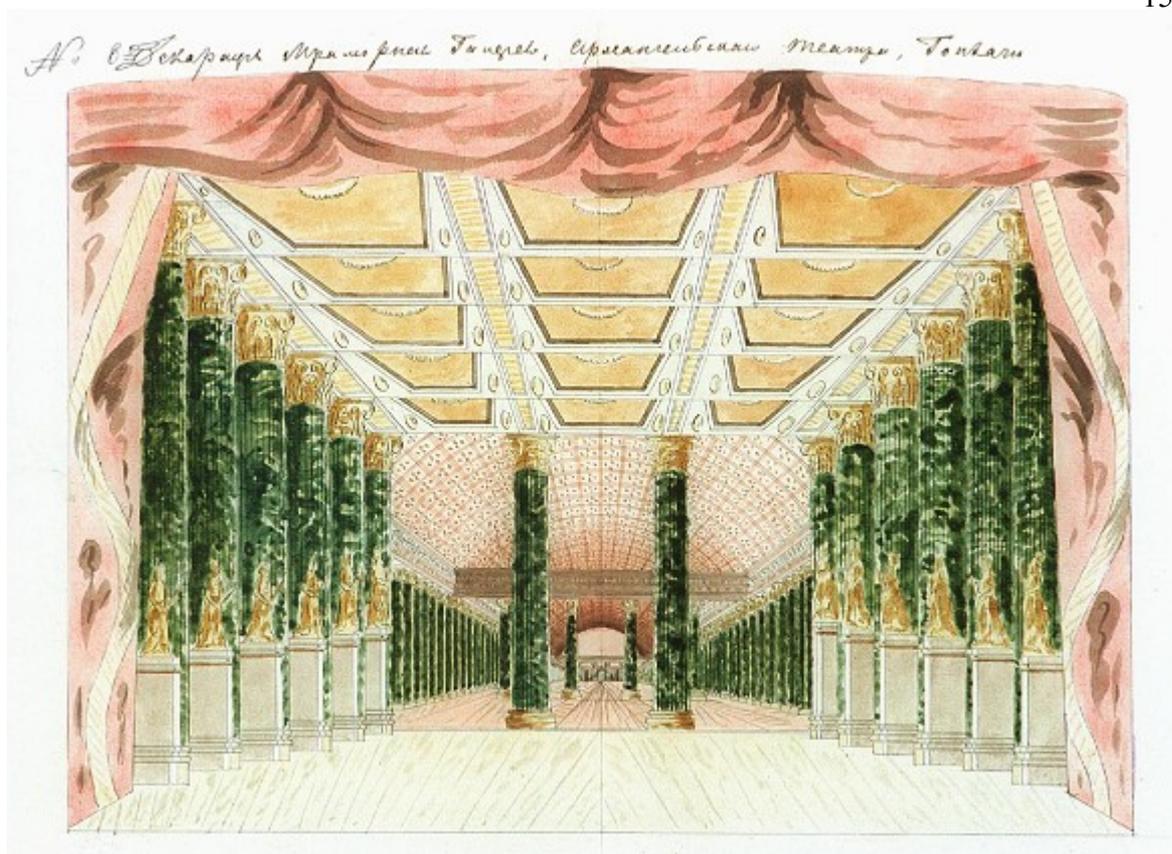


Fig. 125. Augusto Filippo Lambert, *Galleria dei marmi*, copia della scena di Gonzaga, 1822 c.

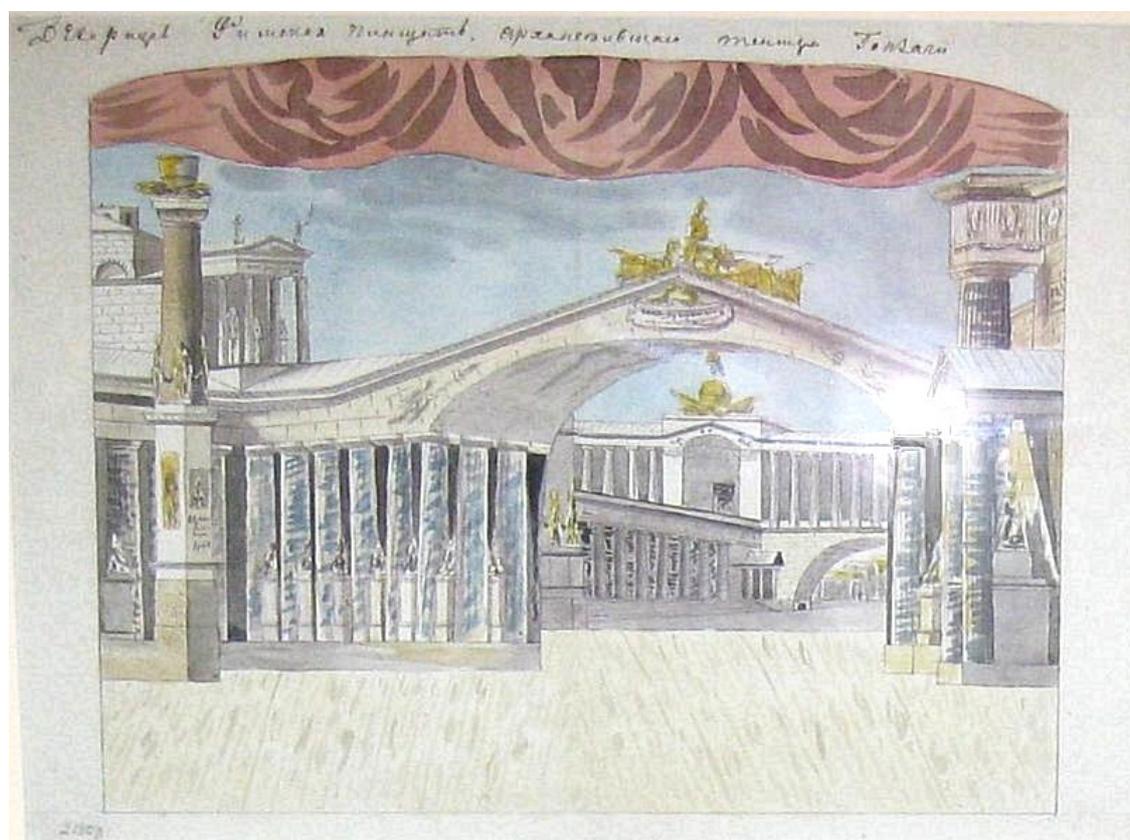


Fig. 126. Augusto Filippo Lambert, *Piazza romana*, copia della scena di Gonzaga, 1822 c.

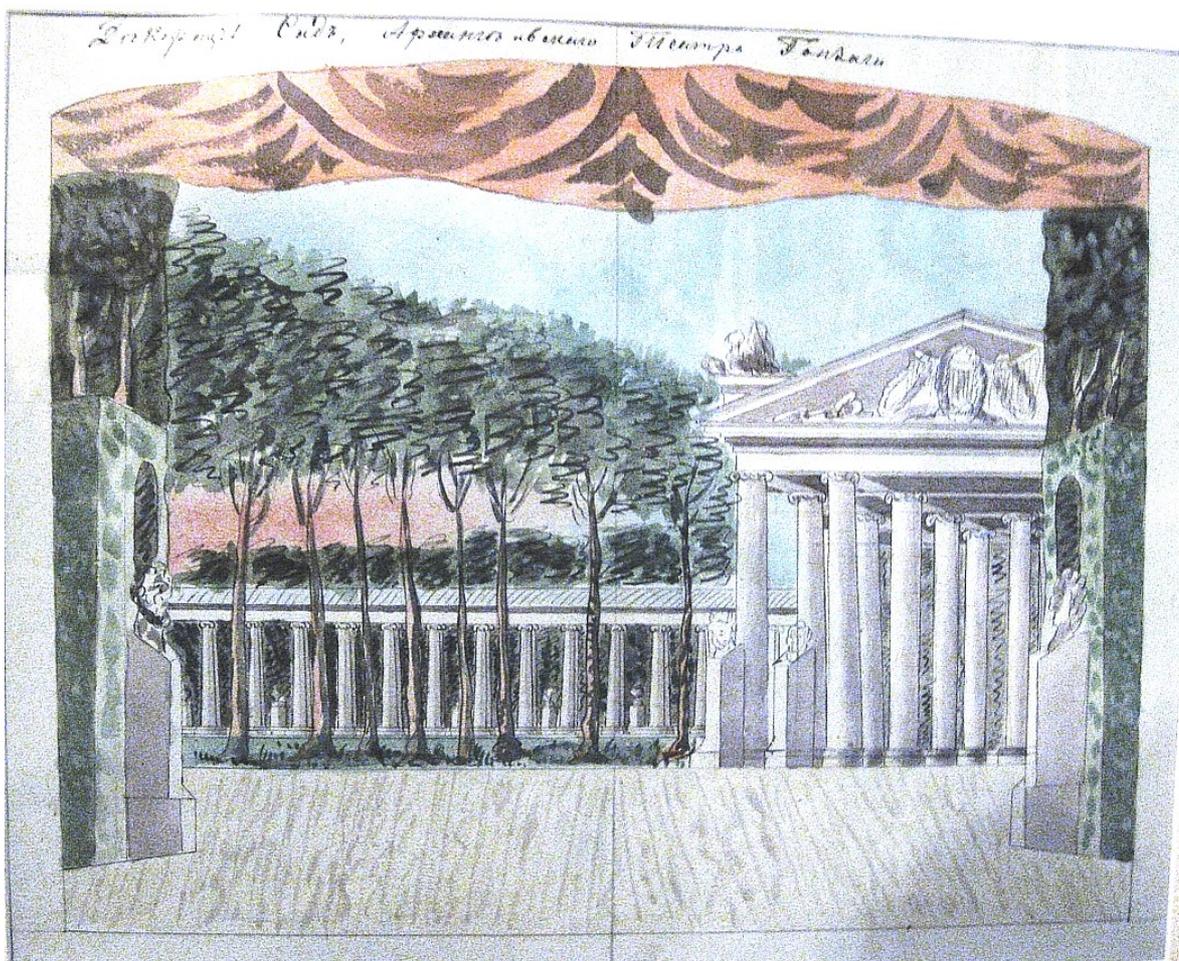


Fig. 126. Augusto Filippo Lambert, *Giardino*, copia della scena di Gonzaga, 1822 c.

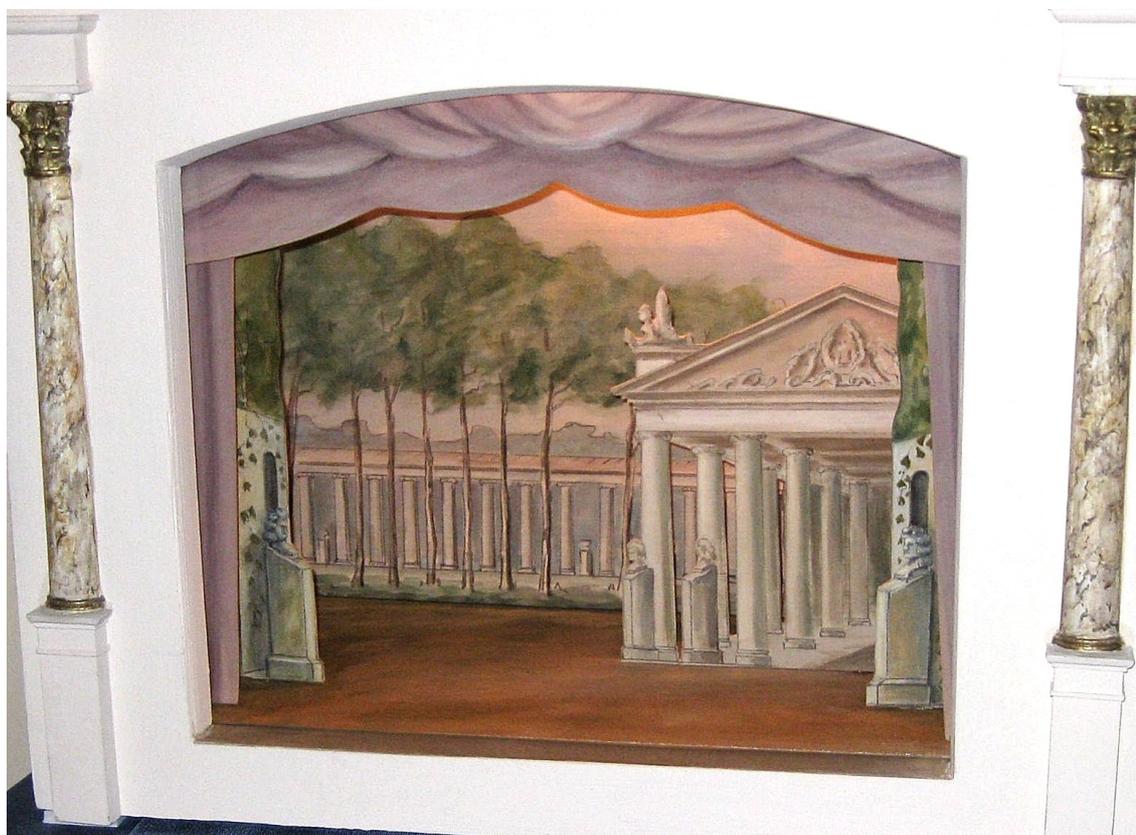


Fig. 127. V. Orlov, *Giardino*, Ricostruzione della scenografia, 1975.



Fig. 127. Charles Cameron, *Colonnato di Apollo*, 1780, Parco di Pavlovsk.



Ballo. I Titani atto III.

OMBROSO E LIETO BOSCHETTO

Lunge dal caso una densa nebbia che innalzandosi in infiniti globi ingombra ogni cosa ed offusca persino il sole.

Fig. 127. Alessandro Sanquirico, *Ombroso e lieto boschetto*, incisione della scena per *I Titani*, ballo di Salvatore Viganò del 1819.

4. Pietro Gonzaga.

La musica italiana per gli occhi russi.

4.1. Introduzione critica.

“La definizione primitiva e più generale della musica, e anche la più giusta, è quella di un’arte di imbellire quello che noi sentiamo. Perché non potremmo dire che l’arte di imbellire quello che si vede è la musica degli occhi?”²⁴⁷

L’autore di questa affermazione fu Pietro Gonzaga, o, come chiamato in Russia, Petr Fjodorovich Gonzaga (Longarone, 1751 – San Pietroburgo, 1831), del quale è interessante ripercorrere gli aspetti salienti della vita, per comprendere meglio le ragioni che lo portarono ad operare in Russia.

Pietro Gonzaga è senz’altro una figura enigmatica per quanto riguarda la produzione artistica del periodo compreso tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento. Sembra, ad esempio, che egli sia più noto in Russia che nella sua terra natale, nonostante l’uguale permanenza avuta nei due Paesi. Anche il *corpus* delle sue opere, oggi è diviso tra i due Paesi: dopo la morte dello scenografo fu proprio la Russia a ricordarlo per prima. Infatti, a partire dal 1880 fu spesso nominato nella rivista-bulletin annuale dei Teatri Imperiali²⁴⁸. Dall’inizio del Novecento – quando l’arte scenografica russa intraprese una strada indipendente grazie alla nuova generazione dei maestri e al contributo de Les Ballets Russes de Diaghilev²⁴⁹ - l’opera di Gonzaga attirò sempre più l’attenzione degli specialisti: nel corso degli anni 1907-1916 gli studi di storici dell’arte come Alessandro Benois ed Igor Grabar, introdussero permanentemente il nome di Gonzaga nella storia dell’arte russa²⁵⁰. Dopo la rivoluzione del 1917, vennero aggiunte altre

²⁴⁷ Cit. *La musica degli occhi. Scritti di Pietro Gonzaga* (a cura di M.I. Biggi) cit., p. 7.

²⁴⁸ La «Ezhegodnik Imperatorskih teatrov» (Rivista annuale dei Teatri Imperiali) fu l’organo periodico russo pubblicato dal 1792 al 1915 dalla Direzione dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo. Essa contiene un ricco materiale di carattere cronologico e consultativo e, tra l’altro, pubblicò il repertorio dei teatri di Mosca e di San Pietroburgo, le trame, i libretti, le informazioni storiche sui teatri e sugli attori. Negli allegati speciali uscirono anche articoli critici relativi agli spettacoli e alle singole interpretazioni.

²⁴⁹ *Les Ballets Russes* era una compagnia internazionale di balletto fondata nel 1909 dall’impresario russo Serghej Diaghilev. Cit. alla nota 374 del capitolo *Scenografia italiana nella Russia neoclassica. Trattati originali e trasformazioni*.

²⁵⁰ Al proposito cfr. S. Jaremich, *O teatralnih postanovkah* (Degli allestimenti teatrali), in “Starye godi” (Anni passati), 1911, nn. VII-IX; A. Benois, *Istoria Zhivopisi XIX veka* (La storia della pittura nell’Ottocento), San Pietroburgo 1911; I. Grabar, *La storia dell’arte russa*, vol. III, Mosca, Knebel 1910.

precisazioni, ipotesi e attribuzioni²⁵¹. Nel 1941 fu pronta per l'edizione una monografia di Stepanov contenente una serie di importanti dati d'archivio ma, purtroppo, essa non vide la luce a causa del conflitto mondiale, cosicché alcuni dei materiali ivi contenuti furono poi compresi in altri studi sull'arte russa. Nel 1948 venne pubblicato un saggio di A. Efros²⁵² sui lavori di Pietro Gonzaga a Pavlovsk, seguito da un capitolo dedicato al decoratore italiano all'interno del libro di Abramo Gozenpud²⁵³ sulla storia del teatro lirico in Russia. Negli anni '70 furono edite numerosi pubblicazioni, tra le quali il posto più importante ebbero i lavori di Milizia Korshunova²⁵⁴ e Flora Syrkina²⁵⁵, la cui monografia su Gonzaga, come è stato già sottolineato, rimane tuttora il punto di riferimento principale per tutti gli studiosi della scenografia italiana in Russia²⁵⁶.

L'Italia aggiunse solo più tardi la sua voce al coro degli studiosi del fenomeno artistico Pietro Gonzaga. Si tratta di un ritardo che è stato molto criticato da studiosi come Abramo Efros, il quale tra l'altro avversò la definizione di Gonzaga come un "modesto tiepolesco" presente nelle enciclopedie italiane. Nel 1930 Corrado Ricci individuò legami inediti tra l'eredità teorica di Gonzaga ed i metodi di drammaturgia introdotti da Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Meyerhold e *Les Ballets Russes*, senza però sottolineare l'importanza della produzione artistica dello scenografo per l'Italia, quasi che Gonzaga fosse diventato un vero e proprio maestro solo dopo la partenza, avvenuta nel 1792. Tuttavia i critici delle gazzette settecentesche si mobilitarono molto affinché Gonzaga rimanesse in Italia, con l'eccezione forse di Roberto Gironi, direttore della biblioteca Braidense e noto critico teatrale, che comunque lo celebrò in un suo articolo del 1829 come uno tra i migliori scenografi della Scala ed innovatore

²⁵¹ Cfr. F. Zharnovskij, *Teatr Gonzaga pod Moskvoj* (Il teatro di Gonzaga nei pressi di Mosca), in "Iskusstvo" (Arte), n. 2, 1916; V. Stepanov, *Najdennij al'bom teatralnih eskizov Pietro Gonzaga (1751-1831)* (Un album ritrovato degli schizzi scenici di Pietro Gonzaga), in "Iskusstvo" (Arte), n. 6, 1938; F. F. Olejnik, *Vosstanovlenie fresok Gonzaga* (Il restauro degli affreschi di Gonzaga), in "Architettura di Leningrado", n. 5, 1938.

²⁵² Cfr. A. Efros, *Zhivopis Gonzaga v Pavlovsk* (Le pitture di Gonzaga a Pavlovsk), in *Pamjatniki iskusstva, razruscennije nemezkimi zahvatčikami v SSSR v 1941-1945* (Monumenti russi distrutti dai tedeschi nell'Unione Sovietica negli anni 1941-1945). Mosca-Leningrado 1948.

²⁵³ Cfr. A. Gozenpud, *Musikalnij teatr v Rossii ot istokov do Glinki* (Il Teatro musicale in Russia dalle radici fino a Glinka), Leningrado 1959.

²⁵⁴ M. Korschunova, *Gli scenografi italiani a Pietroburgo*, in S.O. Androsov, V. Strada (a cura di), *Pietroburgo e l'Italia. 1750-1850* cit., p. 84.

²⁵⁵ F. J. Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga 1751-1831. Zizhn' i tvorčestvo. Sočinenia*. (La vita. L'arte. Gli scritti), Mosca 1986.

²⁵⁶ Cit. alla nota 40 della *Fortuna critica*.

della tecnica teatrale del suo tempo²⁵⁷. Un ruolo notevole nella rinascita dell'interesse verso Pietro Gonzaga in Italia, dopo il lungo silenzio, lo ebbe l'edizione dei volumi di *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle* (1948-50) di Aloisius Mooser, con la quale cominciarono le pubblicazioni delle lettere e degli scritti teorici di Gonzaga. Un resoconto del periodo degli studi d'inizio del Novecento venne quindi effettuato da Elena Povoledo in *Enciclopedia dello spettacolo* (vol V, 1958), operazione che stimolò l'avvio di ricerche più approfondite sulla figura e sull'opera di Gonzaga²⁵⁸. Nel 1960 Ugo Sofia Moretti pubblicò (finalmente per primo in Italia) un accurato profilo dell'artista e del suo ambiente, come prefazione ad un album contenente 40 bozzetti di Gonzaga presi dalla collezione di Jusupov. Tre anni dopo, nel 1963, gli schizzi e i disegni di Gonzaga ospitati nelle raccolte russe ed italiane vennero finalmente presentati insieme nella prima personale del maestro italiano a Venezia, avvenuta presso la Fondazione Giorgio Cini. Il catalogo di questa mostra, edito a cura di Maria Teresa Muraro, diventò una sorta di manuale del corpus grafico di Pietro Gonzaga per il pubblico e la critica in Italia. Oggi sembra che l'interesse per le ricerche su Gonzaga stia nuovamente diminuendo; compaiono infatti rari articoli di carattere attributivo, mentre diventa sempre più attuale il tema dei paragoni tra lo stile di Gonzaga ed i suoi contemporanei italiani operanti nel nord d'Italia, in particolare nella zona emiliana – paralleli sottolineati spesso, ad esempio, dalla studiosa bolognese Anna Maria Matteucci²⁵⁹. Nel 2006 i testi teorici di Gonzaga furono pubblicati, in italiano, a cura di Maria Ida Biggi grazie al contributo della Fondazione Cini²⁶⁰: Pjotr Fjodorovich Gonzaga è così riuscito a trovare di nuovo posto nel panorama critico italiano.

Oggigiorno l'attività di Pietro Gonzaga è comunque abbastanza ben documentata nei cataloghi di musei, biblioteche e archivi di Venezia, Milano, San Pietroburgo e Mosca. I testi teorici dell'artista forniscono interessanti elementi biografici e permettono di tracciare la posizione artistica di Gonzaga, ciò grazie al fatto che i critici delle gazzette italiane e russe seguirono spesso Gonzaga nei suoi spostamenti. Sono stati inoltre restaurati e rinnovati i suoi affreschi nella

²⁵⁷ Cit. in M. T. Muraro (a cura di), *Scenografie di Pietro Gonzaga* cit., p. 25.

²⁵⁸ Si vedano le note 36, 37, 38, 39 della *Fortuna critica*.

²⁵⁹ In proposito si vedano: A. M. Matteucci, *La musique des yeux. Fantasia in scena a corte*, in: *Dal mito al progetto* cit., pp. 835-854; ID, *Bologna - Pietroburgo: incontri ravvicinati*, in *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I* cit., pp. 221-225.

²⁶⁰ Cit. alla nota 41 della *Fortuna critica*.

residenza di Pavlovsk, nei pressi di San Pietroburgo, mentre l'unico complesso non ancora studiato a sufficienza risulta essere proprio il teatro del principe Jusupov ad Arkhangelskoe, poco visitato dagli specialisti e rimasto fuori dalle discussioni critiche.

Pietro Gonzaga rappresenta un esempio di 'artista universale': pittore, decoratore, architetto, teorico e filosofo; sicuramente l'eredità artistica pervenutaci, inclusi gli schizzi grafici e i bozzetti di Arkhangelskoe, non può darci un'idea completa sulla forza illusoria delle sue scene. Si può comunque ricavare qualche indizio di ciò grazie al *corpus* dei bozzetti e dei progetti architettonici degli edifici teatrali, dei padiglioni e delle costruzioni cerimoniali che mostrano tratti dell'artista e del suo metodo nel contesto dell'arte della propria epoca. L'eredità grafica gonzaghiana è abbastanza varia per qualità; sembra spesso che i disegni a lui attribuiti appartengano a mani diverse, il che potrebbe essere anche vero considerata la popolarità di maestro in Italia e, poi, in Russia. La maggior parte dei bozzetti, infatti, non è datata né firmata e solo per un'associazione remota tali lavori possono essere ricondotti a specifici spettacoli o feste; ciò che importa, comunque, è che essi caratterizzano efficacemente lo spettro artistico e l'evoluzione delle immagini di Pietro Gonzaga.

4.2. Tra Venezia e San Pietroburgo. Illusioni e delusioni.

Pietro Gonzaga nacque nel 1751 a Longarone, vicino a Belluno, come sappiamo dalle lettere autografe del padre Francesco²⁶¹, con il quale il giovane Pietro viaggiò per affrescare ville e case signorili del Veneto (su questa attività non abbiamo purtroppo notizie più precise)²⁶². Le prime lezioni di scenografia le ricevette quindi dal padre e, poi, da Antonio Bibiena²⁶³ (e non da Carlo come

²⁶¹ M. T. Muraro (a cura di), *Scenografie di Pietro Gonzaga* cit., pp. 17-18.

²⁶² Purtroppo a causa della catastrofe legata al tragico crollo della diga del Vajont e l'allagamento completo di Longarone il 9 ottobre del 1963 molte tracce sui primi anni dell'attività di Gonzaga sono andate perse.

²⁶³ Antonio Bibiena (1697-1774) fu il più giovane dei figli di Ferdinando a seguirne le orme artistiche. Ancora giovanissimo collaborò con lo zio Francesco al restauro del teatro delle Fortuna di Fano, progettato nel seicento da Jacopo Torelli. Nel 1721 si trasferì a Vienna per trent'anni e nel 1726 ebbe l'incarico di secondo ingegnere teatrale. Alla fine degli anni quaranta del Settecento si recò quindi in Ungheria su invito del principe Eszterhazy. Nel 1751 si offrì per la costruzione del nuovo teatro pubblico di Bologna e rientrò in Italia, dove fu molto attivo ancora per oltre vent'anni. Elaborò scenografie per il teatro Ducale di Milano, in Toscana, e operò a Siena per il restauro del teatro dei Rinnovati, a Pistoia e a Colle, poi rimodernò il teatro della Pergola di Firenze e fu scenografo a Parma, Reggio Emilia, Lugo, Forlì e Ravenna. Nel 1755 fu eletto Accademico Clementino e dal 1756 al 1763 lavorò per la realizzazione del teatro Pubblico di Bologna (il Teatro Comunale). Nel 1765 si stabilì a Mantova, dove,

erroneamente si è pensato per lungo tempo²⁶⁴) a Treviso, dove quest'ultimo, nel 1767²⁶⁵, ricostruì il Teatro Onigo (**fig. 128 a,b**). Il giovane Gonzaga si immerse quindi nel mondo del teatro e della scenografia, dopo di che, “con le idee abbastanza confuse riguardo la professione da me scelta”²⁶⁶, fu richiamato dal padre a Venezia per continuare gli studi (soprattutto della maniera di Canaletto) nelle botteghe di Antonio Vicentini (**fig. 129**) e Giuseppe Moretti, dove fu per tre anni. In alcuni disegni non teatrali e tracciati dal vero con delle linee tremanti, si nota anche l'influenza della liricità grafica di paesaggisti veneti come Marco Ricci, Giambattista Crosato e Francesco Guardi, e, in alcuni disegni del periodo veneziano, la superficie delle costruzioni è ricoperta da una rete di tratti minuscoli che ricordano i disegni di Canaletto (**figg. 130, 131**). Bisogna dire che, a parte l'esperienza tecnica e le tradizioni del vedutismo, nella formazione di Gonzaga un ruolo particolare lo ha giocato la stessa immagine panoramica di Venezia, una città fuggevole e vaporosa, sospesa tra il mare e l'aria, giocante con la luce, piena di riflessi, raggi, quindi, ad un tempo, reale e immaginaria. Le architetture, i cortili, gli scorci fantastici di Venezia entrarono per sempre nel lessico delle immagini di Gonzaga come uno sfondo costante e come base per future variazioni. Il periodo veneziano ha infatti lasciato una chiara impronta nello stile dell'artista, poiché in quel momento nell'opera di Gonzaga fa il suo ingresso il tema dei giochi atmosferici, insieme alla ricerca della specifica forma dei contrasti della luce e dell'ombra nelle condizioni sceniche, dove la luce va intesa non quale fonte esterna ma come elemento cromatico compositivo.

Nel 1772, passati i tre anni veneziani, Gonzaga, ormai padrone della propria tecnica pittorica, si trasferì a Milano, dove entrò nello studio di Fabrizio e

impegnato nella costruzione di chiese e cappelle, realizzò il suo capolavoro, ovvero il Teatro Scientifico (1767-1769). Ultima sua opera di Antonio fu il teatro dei Quattro Cavalieri Associati di Pavia, con un'ampia dotazione di scene.

²⁶⁴ Cfr. M. T. Muraro (a cura di), *Scenografie di Pietro Gonzaga* cit.; M. Korshunova (a cura di), *Pietro Gonzaga. Eskizi dekoracij i rospisej* (Schizzi e bozzetti delle decorazioni), catalogo della mostra, Leningrado, Iskusstvo 1980.

²⁶⁵ Nel 1763 il conte Guglielmo Onigo decise di restaurare e ampliare il suo teatro ed il progetto venne affidato agli architetti Antonio Galli Bibiena e Giovanni Miazzi, di Bassano. Il primo realizzò una struttura con cinque ordini di palchi e una capienza di 1175 posti; il secondo si occupò della facciata e dell'atrio. L'inaugurazione avvenne l'8 ottobre 1766 con la rappresentazione della prima assoluta del “Demofonte” di Pietro Guglielmi su libretto del Metastasio. Purtroppo nel 1836 un incendio distrusse gran parte delle strutture del teatro che, nel giro di poco tempo, venne accuratamente ricostruito e addobbato con bellissimi stucchi dorati. A proposito del teatro Onigo e della ricostruzione bibienesca si veda: *Il teatro Onigo a Treviso di Antonio Galli Bibiena. Un album di disegni inediti*, a cura di M. Azzi Vicentini e D. Lenzi, Milano 2000.

²⁶⁶ Cit. *Informazioni al mio capo*, in M.I. Biggi (a cura di), *La musica degli occhi* cit., p.49.

Bernardino Galliari, rappresentanti di una delle ultime generazioni degli scenografi, allora all'apice della loro fama. Dal periodo giovanile di Gonzaga rimane solo un gruppo di modesti disegni provenienti da Belluno, nei quali Maria Teresa Muraro²⁶⁷ vede l'influenza di Filippo Juvarra, conosciuto probabilmente attraverso la mediazione di Fabrizio Galliari. In verità, parlando dei suoi nuovi maestri, i fratelli Galliari, Gonzaga li considerò come veri professionisti, "pratici assai più che teorici"²⁶⁸.

Tra i disegni scenografici dei Galliari, Gonzaga distinse due maniere – l'una ispirata dal vero, l'altra invece di gusto fantastico. Indubbiamente questa distinzione, molto sentita nella produzione grafica di Fabrizio Galliari, secondo l'osservazione di Mercedes Viale Ferrero sembra derivare dalla diffusione delle teorie razionalistiche ed illuministiche "sulla verosimiglianza e sulla necessità di descrivere esattamente il luogo in cui si suppone avvenga l'azione drammatica"²⁶⁹. D'altro lato, Fabrizio Galliari subì fortemente l'influenza della pittura rovinistica e vedutistica diffusa in questo secolo e acquisita attraverso la lezione di maestri veneti quali, tra gli altri, Giambattista Crosato e Giovan Francesco Costa. Alcuni dei soggetti di Fabrizio Galliari (come si vede ad esempio negli schizzi realizzati nel 1765 per l'*Olimpiade* di Caldara-Metastasio, nel teatro Regio di Torino, (**fig. 132**) hanno un gusto quasi preromantico, poi compiutamente sviluppato da Gonzaga. I Galliari ruppero decisamente la continuità con la sala teatrale, puntando sulla cosiddetta "scena quadro" e sull'isolamento del palcoscenico attraverso la cornice del boccascena.

Interessa qui notare che, anche se Gonzaga nei suoi scritti tende a distanziarsi dalla maniera dei Galliari, acquisisce dai maestri alcuni caratteri principali dell'arte scenica (**fig. 133**), come l'uso di determinate tipologie compositive e un codice strutturale che utilizzerà poi costantemente, ovvero la soprannominata "scena quadro"²⁷⁰. Derivano dalla maniera di Galliari anche le sequenze diagonali in profondità limitate e le disposizioni in curvatura degli elementi illusivi, mentre molti bozzetti di quegli anni ricordano le composizioni di Fabrizio Galliari, soprattutto le scene fantastiche "selvagge" e le vedute boschive,

²⁶⁷ Cfr. M. T. Muraro (a cura di), *Scenografie di Pietro Gonzaga* cit., p. 18.

²⁶⁸ Cfr. *Tre maestri e un allievo: i Galliari e Pietro Gonzaga*, in *Omaggio a Pietro Gonzaga*, C. Mangio (a cura di), Longarone 1986, pp.29-37. Sull'attività di Galliari si veda: M. Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Torino, Pozzo 1963.

²⁶⁹ Cfr. M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico* cit., p. 30.

²⁷⁰ Lo schema della scena-quadro fu costituita di solito da un fondale, con una veduta architettonica o panoramica, incorniciato da alcune quinte in primo piano. In proposito cfr. M.I. Biggi (a cura di), *La musica degli occhi*, p. XVII

con accampamenti e padiglioni militari (come si vede ad esempio nei disegni della collezione Cini). La permanenza presso i Galliari conferì quindi a Gonzaga la padronanza dell'invenzione iconografica: nella bottega dei maestri si formò il repertorio tematico delle scene di Gonzaga, che corrispondevano agli stereotipi del teatro lirico del periodo, tra cui ricordiamo le vedute delle città reali e i capricci fantastici con antiche rovine, sale magnifiche, case rustiche, sotterranei, rovine, foreste, tempeste²⁷¹ e scene esotiche (orientali e pseudogotiche), (**figg. 134, 135**).

Purtroppo i Galliari non furono in grado di fornire a Gonzaga una solida giustificazione teorica ed estetica del loro lavoro; come si legge nell'*Information*, infatti: “Più mi tormentavo per scoprire il loro metodo, più ravvisavo in esso un'irregolarità inesplicabile”²⁷². Gonzaga cercò quindi di soddisfare la propria curiosità nello studio delle teorie neoclassiche, che pure lasciarono il segno sul suo stile donando maggior rigore alle forme, senza però cancellare la sua sensibilità pittorica e la libertà delle linee “alla tiepolesca”. Anche le versioni finali delle scenografie conservarono il carattere e la freschezza del bozzetto, come possiamo ammirare nelle scenografie a grandezza naturale conservate ad Arkhangelskoe. Gonzaga non considerò mai le teorie dei trattatisti come delle formule fisse da seguire, piuttosto la *verità* come fedeltà alla propria esperienza rimase per sempre il suo programma operativo. Come il suo grande conterraneo Giambattista Tiepolo, infatti, egli si sentiva in fondo libero da ogni autorità e dai limiti dogmatici imposti della tradizione. Come Tiepolo nelle serie *Vari capricci* (1743) e *Scherzi di fantasia* (1740-70), Gonzaga variò tra i temi costanti e prediletti del proprio repertorio iconografico – archi, cortili, sale magnifiche, colonnati, luoghi sotterranei – con diverse intonazioni emotive, producendosi in una revisione personalizzata dell'arte di grandi predecessori e contemporanei (come il succitato Tiepolo, e anche Piranesi, Claude Lorrain, Pompeo Batoni). A conferma di questa osservazione, riporto qui il giudizio di Roberto Gironi (1829) a proposito delle immagini di Piranesi interpretate da Gonzaga: “Uscirono intanto alla luce le stampe del celebre Piranesi. Esse balenarono quasi di nuova e bella luce all'occhio del nostro pittore, sicché questi animato quasi da un fuoco vivificatore si diede sulla scorta di esse ad imitare l'antico; nel che riesci stupendamente. Ma pure allorché costretto era ad attenersi al moderno ed ai

²⁷¹ Per l'analisi delle tematiche delle scene di adozione si veda: M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico* cit., p. 82.

²⁷² Cfr. M.I. Biggi (a cura di), *La musica degli occhi* cit., p. 50.

disegni di propria invenzione, lasciava tuttavia trasparire quel gusto che succhiato avea col latte”²⁷³. I sepolcri di Gonzaga sono privi della tragicità e del presentimento inquietante e fantastico: si cambia l’intonazione della scena, essa va sdrammatizzata e semplificata nei confronti del modello, rappresentando due maniere di interpretazione del soggetto come due differenti intonazioni – che partono, ognuna, dal vero o dal fantastico, e tra i concetti della veduta e del capriccio Gonzaga scelse piuttosto la prima. La pittura di Gonzaga non imita le cose, è “l’arte stessa di ideare, per cui occorre cultura, memoria, scienze esatte e matematiche”²⁷⁴.

Una delle scenografie del Teatro di Arkhangelskoe ci propone infatti una variante del tema di Piranesi, il luogo sotterraneo ovvero il cosiddetto carcere. Il motivo centrale di questa composizione è l’arco, che ci introduce simbolicamente nel mondo dell’aldilà. È un tema abbastanza diffuso anche nella produzione scenografica del tempo di Pietro Gonzaga; è noto che i suoi contemporanei (come gli scenografi Antonio Basoli, Francesco Fontanesi e Pelagio Palagi), (**figg. 138, 139, 143 b**) spesso ricorrevano ai motivi del repertorio di Piranesi. L’importanza e l’influenza delle iconografie piranesiane nella seconda metà del Settecento e all’inizio dell’Ottocento è indubitabile e più volte sottolineata. Ciò è evidenziato nel saggio di A. Corboz²⁷⁵ che si occupò del motivo del tunnel o della caverna e la loro diffusione nell’arte di Hubert Robert. Lo studioso ha notato che il motivo dell’arco-ingresso, presente nell’opera di Robert, derivava dalle incisioni di Piranesi sia direttamente che attraverso le invenzioni architettoniche di E.-L. Boullée. Similmente, uno dei disegni del periodo italiano di Gonzaga presenta, ad esempio, un luogo simile, sotterraneo, con un arco, costituendo una copia dell’incisione piranesiana intitolata *Carcere oscura* (1743), (**figg. 104, 105**). Per Piranesi, “genio della teatralità” secondo Eugenio Montale, il motivo delle arcate infinite e aperte verso i mondi sconosciuti si pone come uno dei più frequenti. Ma il tema dell’arco-ingresso, nei bozzetti teatrali di Gonzaga, non può essere considerato puramente piranesiano, come dimostrato ad esempio dalla grafica di Giacomo Quarenghi, architetto palladiano e scenografo-precursore di Gonzaga al Teatro dell’Ermitage di San Pietroburgo.

²⁷³ Cit. in M. T. Muraro (a cura di), *Scenografie di Pietro Gonzaga* cit., pp. 19-20

²⁷⁴ Cit in E. Povoledo, *Pietro Gonzaga*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, Milano, 1958, p. 1471.

²⁷⁵ Cfr. *Peinture militante et architecture révolutionnaire: a propos du theme du tunnel chez Hubert Robert*, Basel, Birkhauser 1978.

Anche Quarenghi, creatore del teatro dell'Ermitage (1783-1802), utilizzò spesso l'immagine dell'arco-ingresso nelle vedute e nei bozzetti scenografici (**fig. 137**). Diversamente però dai maestri del cosiddetto 'classicismo romantico', come possiamo definire anche Pietro Gonzaga, il classicismo 'puro' di Quarenghi non prese spunto da Piranesi ma piuttosto dal Palladio (**fig. 140**). Pare interessante sottolineare questa significativa contrapposizione tra due tendenze ispiratrici del classicismo russo, ovvero Palladio e Piranesi (contrapposizione che vale anche per il neoclassicismo russo del Novecento): essi, se vogliamo, possono essere interpretati anche come rappresentanti delle due categorie dell'*apollineo* e del *dionisiaco* di F. Nietzsche, introdotte da quest'ultimo nella prima pubblicazione *La nascita della tragedia* (1876). Si tratta infatti di categorie agli antipodi: Apollo è il dio delle arti plastiche, visive, della pittura, della scultura, e in definitiva dell'armonia e della misura; Dioniso, al contrario, è il dio dell'eccesso, della musica, dell'immediatezza, e la follia attraverso cui possiede i suoi seguaci rappresenta l'oblio di sé, lo straripamento dagli argini della vita quotidiana, la pienezza. Il mondo di Palladio è infatti basato sulla luce, la razionalità, la misura e l'armonia, mentre il mondo di Piranesi è guidato dalle emozioni, basato sull'istinto. Queste figure possono essere prese come i punti cruciali per la distinzione iconografica delle due tappe del classicismo russo: una 'pura', classica (anni 1760-90 del Settecento, spesso espressa nei complessi degli edifici ufficiali cittadini, le ville suburbane) e un'altra romantica (1790-1820, caratteristica per i padiglioni esotici nei parchi, decorazione degli interni, arte scenografica). Non a caso, le mutazioni per il teatro dell'Ermitage sono al margine dell'attività di Quarenghi. Dopo aver eretto l'edificio, naturalmente si dovette occupare del suo allestimento scenografico, ma non appena Gonzaga giunse in Russia (nel 1792, raccomandato dallo stesso Quarenghi), lasciò tranquillamente il posto di scenografo al nuovo arrivato. Lo spirito visionario del linguaggio della scenografia teatrale, a priori piena di effetti speciali, prospettive vertiginose ed esagerazioni, era infatti contraria alla chiarezza fondamentale che Quarenghi seguiva nei suoi progetti. Forse per questa ragione non fu molto attratto dalla decorazione teatrale e continuò ad usare, in Russia, i pochi *cliché* dell'immaginario scenografico ai quali era già abituato in Italia; gli stessi *cliché*, invece, furono riproposti con grande entusiasmo e fantasia nel repertorio delle scene di dotazione di Gonzaga.

Gonzaga, come detto, non a caso subì molto l'influenza di Piranesi, ma d'altra parte fu vicino per altri aspetti anche al Quarenghi e al Palladio. Gonzaga, veneto di formazione e abile prospettico, poté subire anche l'influenza visionaria di Antonio Bibiena (**fig. 136**), con cui da giovane lavorò a Treviso. Ricordiamo, al proposito, che lo stesso Piranesi fu allievo del famoso Ferdinando Bibiena (1657-1743), il più noto rappresentante della famiglia di scenografi la cui attività dominò per tre generazioni l'arte scenografica in Italia²⁷⁶. Ferdinando fu particolarmente fiero della invenzione (o, forse, della nuova redazione, come ha svelato già A. Hyatt Magior²⁷⁷) della *scena per angolo*, (**fig. 141**), ovvero quando sullo spettatore precipitavano le architetture, ravvicinate e dilatate, che sembravano voler infrangere il diaframma dell'arco scenico, catturare lo sguardo dello spettatore e coinvolgerlo nel complesso, vario e articolato gioco illusionistico dei fuochi multipli e dell'impianto per angolo. Quindi le linee di fuga irrazionali e le visioni fantastiche degli spazi di Piranesi possono essere analizzati anche nella logica delle ricerche formali di Bibiena²⁷⁸. Le radici del motivo con arco-ingresso

²⁷⁶ I Galli da Bibiena (essi provenivano dal paese di Bibiena, nel Casentino, in provincia di Arezzo) rappresentano il caso più famoso di artisti attivi attraverso il gruppo familiare, essendosi tramandati i segreti e la pratica del mestiere per più un secolo, fenomeno assai frequente nel teatro e nello specifico della scenografia e dell'architettura teatrale. Il lavoro di teatro, infatti, è sempre stato un lavoro collettivo e, per i Bibiena, uniti nell'attività e poco gelosi della loro affermazione individuale, le collaborazioni sono state molto forti. Sulla famiglia dei Bibiena si vedano: A. H. Mayor, *The Bibiena Family*, New York 1940; Dunbar H. Ogden, *The Italian Baroque Stage*, Berkeley 1978; C. Ricci, *I Bibiena. Architetti teatrali*, Milano, Alfieri & Lacroix MCMXV; *I Bibiena. Una famiglia europea*, a cura di Deanna Lenzi, Jadranka Bentini, Venezia 2000; *Bibiena: una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, a cura di Daniela Galligani, Firenze 2002 (con la bibliografia relativa).

²⁷⁷ L'invenzione della scena per angolo è generalmente attribuita a Ferdinando, educato all'architettura e alla prospettiva a Bologna, il quale entrò giovanissimo nella corte di Ranuccio II a Parma quale aiuto dello scenografo Andrea Seghizzi, nel 1672. In diversi punti del suo trattato sull'*Architettura civile*, pubblicato nel 1711 e ristampato nel 1732 con il titolo *Direzione ai giovani* ..., Ferdinando rivendica il merito della "veduta per angolo" definendola "l'altra maniera di scene, non mai insegnata né praticata prima d'ora". Il "per angolo", oltre che in pittura, viene applicato a teatro per la prima volta nell'allestimento del *Didio Giuliano*, dramma storico di Lotto Lotti con musiche Bernardo Sabadini, rappresentato a Piacenza nel teatro Ducale nel 1687. In proposito cfr. A. H. Mayor, *The Bibiena Family*, New York 1940 (con la bibliografia relativa).

²⁷⁸ Spesso la definizione "per angolo" ha dato adito a equivoci che, a volte, hanno deviato la giusta lettura dell'opera bibienesca. Il termine viene spesso riferito a scene a fuochi multipli, cioè a quel tipo di immagine in cui l'edificio centrale viene visto d'angolo. Ma questo è un effetto della fuga divergente, a volte molto esasperata, che porta a risolvere il corpo centrale in un grande spigolo rivolto verso il pubblico. In sintesi, si possono definire "per angolo" quelle scene che visivamente sembrano attraversare in diagonale il palcoscenico. Questo sistema sollecita la capacità evocativa dello spettatore, nascondendo alla sua vista una parte dell'ambiente rappresentato. Nella realizzazione, i diversi effetti scenici sono realizzati concretamente piantando i telari o gli spezzati nel palco in una successione diagonale, oppure, se si vuol ottenere l'effetto pittoricamente,

di Gonzaga si ritrovano anche nel repertorio della scenografia barocca, dalla quale prendono spunto le idee di Piranesi e Quarenghi e, in più, di vari scenografi di fine Settecento e inizio Ottocento – da Giuseppe e Carlo Bibiena, Bernardino Galliari e Antonio Visentini a Vincenzo Carnevali e Domenico Corsini, collaboratori più giovani di Gonzaga (**figg. 138, 139, 142**).

Nelle sue note Gonzaga comunque criticò sia la rilassatezza professionale diffusa nell'*atelier* di Galliari sia la debolezza cromatica della scuola emiliana di Bibiena (“Mi sarei certamente disamorato della mia professione... se il colore sgradevole del Bibiena e la noncuranza con cui i Galliari rendevano il caratteri e i costumi”²⁷⁹). Qui si tratta, già, della nascita del proprio metodo: “Dopo cinque anni di pratica, presso i Signori li lasciai, facendo ricorso al mio coraggio più che alle mie capacità, per lavorare alla mia maniera”²⁸⁰. Terminato lo stage presso i Galliari, Gonzaga diventò il primo scenografo della Scala e dal 1780 al 1792 lavorò a Venezia per il teatro La Fenice, a Genova (teatro S. Agostino), a Roma (teatri Argentina e Alibert), mentre nel 1781 fu nominato membro dell'Accademia Reale di Belle Arti di Parma (dove conobbe Fontanesi). Egli creò scenografie per i teatri di Monza (Teatro Ducale), Parma (Teatro Ducale) e Mantova²⁸¹ e a Milano incontrò Nikolaj Jusupov, ambasciatore russo alla corte di Torino. Dal 1792, invitato da Caterina II, si trasferì quindi definitivamente in Russia (dove rimarrà fino alla morte, avvenuta nel 1831) lavorando per i teatri della corte di San Pietroburgo, nelle residenze imperiali (Pavlovsk e Gatchina), decorò le cerimonie (incoronazioni e funerali) e partecipò a imprese per i privati di Mosca, tra le quali ci fu la costruzione del teatro di Arkhangel'skoe.

Bisogna inoltre sottolineare un'altra conquista ottenuta da Gonzaga nel periodo italiano, riconducibile ai Bibiena: la sua presa di coscienza nei riguardi del mestiere di scenografo, espressa poi nei suoi scritti. In seguito, in Russia, egli avrebbe sofferto molto per l'incomprensione dei nobili e imperatori nei riguardi della sua convinzione, per la quale la figura di scenografo rappresenterebbe molto di più rispetto a quella di un semplice decoratore. Come sottolineato da Luigi Lanzi, infatti: “Erano le loro [dei Bibiena] idee pari alla dignità de' sovrani, e sol

dipingendo il “per angolo” sulla superficie piana del fondale parallelo al boccascena. In proposito cfr.: E. Riccomini, D. Lenzi (a cura di), *Insegnare l'illusione: Ferdinando Bibiena e la didattica dell'architettura vera e finta*, Teatro comunale di Bologna, Comune di Bibbiena 1997.

²⁷⁹ Cfr. M.I. Biggi (a cura di), *La musica degli occhi* cit., pp. 48-50.

²⁸⁰ Ibidem., p. 51.

²⁸¹ Cfr. M. T. Muraro (a cura di), *Scenografie di Pietro Gonzaga* cit., pp. 79-80.

la potenza de' sovrani potea dar esecuzione alle lor idee"²⁸². In questa affermazione, la *prima idea* (o il *disegno interno* del manierista Federico Zuccari²⁸³) va messa al primo posto, ed è essa che conta; Viale Ferrero, da parte sua, si è così espressa sulla scala specificità di valori in gioco nel teatro dell'opera formatasi nel Settecento: il "componimento poetico e composizione musicale sono operazioni intellettuali, la scenografia non può fare a meno delle operazioni manuali e va fatta dai "segatori di legno e tintori di tela"²⁸⁴. L'alta missione dello scenografo-inventore fu rinverdata appunto da figure come quella di Ferdinando Bibiena, il quale espresse l'importanza delle qualità intellettuali nell'arte della decorazione: "Questo è un adattare la prospettiva all'invenzione e non quella alla prospettiva"²⁸⁵. Più tardi Antonio Bibiena, costruttore del Teatro Comunale di Bologna (1755-1763) e primo maestro di Gonzaga, pur dichiarandosi "un pratico", rivendicò che "gli altri di mia famiglia (Ferdinando mio padre e Francesco zio Bibiena) ... non esitarono di tentar nove maniere e aprir nove strade che conducevano al fine di soddisfare e piacere a quegli stessi spettatori cui sin allora eran piaciute le antiche scene"²⁸⁶. La figura dell'inventore acquisisce qui un tratto tipico settecentesco: la capacità di creare e di imporre un "gusto" nuovo, dando allo spettatore "soddisfazione" e "piacere".

Nella bottega dei fratelli Galliari, Gonzaga vide altro rispetto a quanto comunemente attribuito alla figura dello scenografo, considerato come un pratico artigiano capace di fare gli affari con la burocrazia (non a caso scrisse nell'*Information*: "mi sembra che il successo dei fratelli Galliari si fondasse effettivamente sul semplice buon senso"²⁸⁷). La parola "arte", applicata alla decorazione teatrale, diventò qui una delle arti intese come mestiere pratico: pittore, decoratore, ingegnere, decoratore delle scene. Per Gonzaga "l'arte" era il fine e l'essenza stessa del linguaggio scenico, che per lui non fu un sistema

²⁸² Cit. in M. Amati, A. Zanetti, *Il teatro per la città*, Bologna, Fondazione del Teatro comunale, 1998, p. 64.

²⁸³ Il pittore-manierista Federico Zuccari (nell'*Idea de' pittori scultori e architetti*, 1607) aveva introdotto il termine *disegno interno* per nominare la prefigurazione intellettuale dell'opera d'arte. Sul concetto del *disegno interno* dal manierismo interpretato da A. Hauser e da E. Panivsky si veda: G. Weise, *Il manierismo*, Firenze, L.S. Olschki, 1971 p. 181.

²⁸⁴ Cfr. M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico* cit., p. 14.

²⁸⁵ In proposito si vedano: *Illusione e pratica teatrale*, a cura di F. Mancini, M. T. Muraro, E. Povoledo, Vicenza, Neri Pozza 1975, pp. 79-86; F. Galli Bibiena, *Architettura civile*, "operazione" 66, in M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico* cit., p. 20.

²⁸⁶ *Ibidem.*, p. 21.

²⁸⁷ Cfr. M.I. Biggi (a cura di), *La musica degli occhi*, p. 53.

astratto né interamente intellettuale. La figura dello scenografo doveva essere libera di interpretare, senza limitazioni nei suoi mezzi, al fine della miglior riuscita del suo lavoro, pur tenendo in considerazione quanto è indicato dai poeti e librettisti. Lo scenografo non avrebbe dovuto preferire uno stile ma, piuttosto, conoscerli tutti, quindi essere “sensibile” nella sua interpretazione del soggetto.

Fu per lui inaccettabile escludere dalla scenografia la componente rappresentata da questa “sensibilità”. Infatti, a parte la disinvoltura del segno, dell’arte di Gonzaga è caratteristica la possibilità di usare differenti tecniche grafiche e maniere diverse a seconda dei soggetti e dei materiali rappresentati. Quando si tratta dei temi della dotazione teatrale comune (sale magnifiche, terme, archi, palazzi, carceri) si può notare infatti un segno preciso (**fig. 143 a**), ininterrotto, mentre nei bozzetti con motivi naturali (luoghi rustici, città esotiche, boschi, rovine) la sua mano sembra acquistare maggior libertà, tracciando le linee che tremano e a volte si spezzano (**fig. 144**): “Sono più evoluti anche nell’invenzione iconografica, liberi da ogni schema prospettico e risolti in un gusto (sia formale che del contenuto) assai vicino al romanticismo”²⁸⁸.

Proprio questa sensibilità avrebbe dovuto penetrare la decorazione e tutto lo spettacolo e, come la musica, entrare nelle anime dei fruitori. Non a caso, per la sua forza comunicativa Gonzaga confronta l’arte della scenografia con la musica, che penetra dalle orecchie dell’ascoltatore arrivando all’anima e creando le emozioni. Qui, sempre ricordando Nietzsche, continuiamo a ritrovare la *vena dionisiaca* nella sua arte. Sicuramente per creare questo tipo di decorazione era necessario un artista-inventore preparato, particolarmente sensibile e sintetico, che riuscisse ad interpretare il vero in forme commoventi. Un passo ancora, e lo scenografo sarebbe diventato il romantico *homme de génie*.

Possiamo paragonare questa posizione al giudizio contemporaneo fornito da Francesco Algarotti sull’*espressione degli affetti* contenuto nel *Saggio sopra la pittura* (Venezia, 1784)²⁸⁹. La sensibilità emotiva, grazie alla quale al fruitore si apre il carattere vero dell’immagine, per Algarotti diventa il motore principale dell’interpretazione del soggetto. Già nel saggio *Sopra l’opera in musica* (1755) egli sottolineò questa capacità emotive nel teatro melodrammatico di Metastasio che, tra l’altro, riformulò le arie descrittive in quelle puramente passionali²⁹⁰. Non

²⁸⁸ Cfr. E. Povoledo, *Pietro Gonzaga*, in *Enciclopedia dello spettacolo* cit., pp.1473-1474.

²⁸⁹ Cfr. F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, [Livorno, 1763], in *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari 1963, p. 111.

²⁹⁰ Cfr. *Ibidem*, pp. 121-123.

si può non pensare, a questo punto, alla riforma delle Due Arti, ovvero musica e pittura, spesso avvicinate o contrapposte per le loro caratteristiche nella critica settecentesca. Sviluppando il concetto oraziano di ‘ut pictura poesis’²⁹¹, Algarotti avvicinò le arti figurative, la poesia e la musica come arti-sorelle, unite dall’ingegno dell’inventore e dalla somiglianza per le emozioni suscitate nel fruitore: “è anche certo, che un grande ingegno che riesca felicemente in un’arte, potrà esser di guida anche a coloro, che indirizzati sono allo studio di quelle altre arti, che con voce composta sono chiamate dagli inglesi arti-sorelle (Sister-Arts). Ognuno può agevolmente vedere, come un pittore, conversando per via di esempio con un poeta, ovvero leggendo un eccellente poema, potrà cavarne di molto belle fantasie, ed è anche dei lumi per arte sua. Il secreto del comporre con poca materia una grande opera, la unità e varietà nella invenzione, la fedele espressione degli affetti, il decoro nel rappresentar che che sia, la viva impronta in ogni cosa del bello ideale, quelle qualita in somma, che qualificano l’altissimo poeta, qualificano altresì lo eccellente pittore e i precetti della poetica di Orazio si potranno con pochissima varietà tradurre alla pittura, alla statuaria, all’architettura, alla musica; tanta è veramente la parentela e l’amistà che hanno le buone arti tra loro, così stretto è il vincolo che insieme le lega”²⁹².

Parlando dell’idea di un’origine comune, nell’uomo, di musica, poesia e arti visive, non si può poi non pensare alla riforma del melodramma attuata negli anni ’70 del Settecento da Calzabigi²⁹³ e Gluck. Più vicino allo spirito della riforma glückiana e alle idee degli enciclopedisti francesi fu il saggio di Antonio Planetti intitolato *Dell’opera in musica* (1772). Planetti ha infatti colto la lezione più importante della riforma, che riguarda la dimensione del melodramma, cioè l’espressione del patetico, ovvero “un’esaltazione dello stile della musica teatrale, stile, destinato a un tempo stesso a sostenere le parole e a muovere gli affetti”. Lo stesso dice la famosa prefazione di Calzabigi all’*Alceste*, scritta pochi anni prima,

²⁹¹ La locuzione latina *Ut pictura poësis*, formulata dal poeta Quinto Orazio Flacco nell’*Ars Poetica* (*Epistula ad Pisones*, I sec. a. C.), tradotta letteralmente significa “Come nella pittura così nella poesia”. Come a dire, quindi, che “la poesia è come un quadro” o “un quadro è come una poesia”. Sul dibattito estetico attorno al concetto oraziano rimane fondamentale lo studio di W. R. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York, Norton 1967 (con la bibliografia necessaria).

²⁹² Cit. F. Algarotti, *Saggio perché i grandi ingegni fioriscono insieme*, in *Opere del conte Francesco Algarotti*, Venezia, presso Carlo Palese 1791-94, pp. 218-219.

²⁹³ Ranieri de’ Calzabigi (1714-1795) – poeta, librettista e “genio eclettico”, nel 1755 pubblicò una ristampa dei lavori dell’amico Pietro Metastasio, e fu attivo come librettista a Parigi, Vienna e a Napoli. Fu il riformatore del melodramma italiano, attraverso la collaborazione con Gluck e la composizione dei libretti di *Orfeo e Euridice*, di *Alceste*, di *Paride ed Elena*, proponendosi come proclamatore della musicalità della poesia.

nel 1767, dove afferma che “vuole bandire gli abusi”; il tutto, quindi, finalizzato a dare “maggior forza” al dramma, a rendere con la massima efficacia “il patetico” in cui consiste lo stile teatrale²⁹⁴.

Gli uomini della fine Settecento tendono così a essere *sensibili*. Pochi anni dopo la riforma glückiana, Mozart chiamò la serenata *Abendempfindung* (1787), la contemplazione serale, dell'*empfindung* – percezione, affetto; l'autore volle infatti che la sua opera fosse percepita con una partecipazione sincera ed emotiva, senza confondere la sensibilità con il sentimento. Nel suo trattato, Pietro Gonzaga praticamente ripeté le parole di Algarotti e dei suoi contemporanei: “Se l'attore che interpreta l'innamorato sul palcoscenico ha veramente un'aria amabile, ci convincerà senza fatica che è amato...”²⁹⁵, sviluppando poi il concetto parlando della sensibilità nella pittura: “Quando la pittura mette la nostra sensibilità nello stesso stato che la presenza del vero provocherebbe alla vista, essa adempie al suo scopo. <...> Occorre studiare tutti i rapporti possibili che le differenti combinazioni delle forme possono avere sul sentimento, attraverso la mediazione della vista”²⁹⁶.

Sviluppando la teoria della *fisionomia* riconoscibile del luogo²⁹⁷, Gonzaga anche nei disegni cercò di tracciare sempre gli schemi della organizzazione della scena, con la divisione delle aree delle quinte e la recitazione in primo piano. Negli anni italiani egli strutturò le composizioni dei fondali con diagonale unica (nelle architetture e nei paesaggi) e con diagonale incrociata, specie nella rappresentazione dei prigionieri (come mostra bene il sotterraneo della scenografia di Arkhangelskoe) (**fig. 145**), il tutto sempre con pochi elementi laterali, spesso con un principale in prima posizione, a delimitare il luogo d'azione. Dal 1792, dopo l'esecuzione del sipario della Fenice, usò spesso i fondali con edifici a pianta rotonda, con i completi delle quinte eleganti, in ossequio al gusto preromantico, come ci mostrano le scene conservate ad Arkhangelskoe (**figg. 118, 119**): “Nella finzione della scena, la scenografia simula il luogo in cui si svolge l'azione. Il luogo dunque deve necessariamente essere rapportato e conveniente all'azione... Eppure sentivo che si poteva andare oltre e che l'aspetto generale della scena, avrebbe potuto esso stesso divenire l'espressivo ed annunciare,

²⁹⁴ Per l'analisi della riforma glückiana nel contesto teorico ed ideologico europeo si veda: E. Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, EDT 1986, pp. 22-25.

²⁹⁵ Cfr. M.I. Biggi (a cura di), *Musica degli occhi*, p. 29.

²⁹⁶ Cfr. M.I. Biggi (a cura di), *La musica degli occhi*, p. 57.

²⁹⁷ Sulla “fisionomia del luogo” si veda: P. Gonzaga, Informazioni al mio capo, in M.I. Biggi (a cura di), *La musica degli occhi*, p. 28.

preparare, assecondare e rinforzare le passioni messe in giuoco per mezzo della poesia e della pantomima. La musica che tenevo sempre accanto a me e che riusciva spesso così bene a dare forze alle passioni e ad amplificarle, associandovi i propri impulsi, me ne diede l'esempio"²⁹⁸.

Leggendo queste osservazioni scritte da Gonzaga sulla forza espressiva delle scene, si arriva alla conclusione che lo scopo principale delle scenografie del teatro di Arkhangelskoe potrebbe essere quello di creare una specie di *teatro degli affetti* senza attori, degli *spettacoli d'espressione*. Ogni completo di mutazioni doveva suscitare nello spettatore una nuova emozione, muovendo il suo spirito. Il fruitore del teatro di Jusupov si avventurava in un viaggio per diversi stati d'animo, passando dal regno dell'Apollo con le sale magnifiche e gli atri antichi ai luoghi fantastici di Dioniso, in caverne, boschi e carceri.

L'idea gonzaghiana della scena intesa come luogo d'espressione nel contesto delle teorie contemporanee è analizzato in un acuto saggio di Elena Tamburini. Tra l'altro la studiosa sottolinea un fatto importante, ovvero che il trattato sulla tecnica e percezione delle scene fu creato non da un intellettuale esterno al teatro, ma da uno scenografo operante che individuò il problema dall'interno, prendendo spunto dalla propria esperienza²⁹⁹. Fu importante il fatto che egli riuscì a pubblicarlo in Russia nel primo periodo del regno di Alessandro I, nipote della Caterina II, quindi prima delle guerre napoleoniche, quando erano ancora vive le speranze dell'Illuminismo.

Il destino di Pietro Gonzaga in Russia fu piuttosto singolare. Importanti furono soprattutto le durature relazioni che ebbe con il coetaneo Nikolaj Jusupov. Secondo gli scritti di Gonzaga, il principe lo aveva invitato in Russia già nel 1789, ma egli riuscì ad organizzare il viaggio tramite Quarenghi solo dopo essere stato nominato Direttore dei Teatri Imperiali (1791). Nello stesso anno, fu stipulato il contratto con Gonzaga per il posto del primo scenografo alla corte russa nel 1792 (che purtroppo non ci è pervenuto). Il principe poté avere l'occasione di vedere gli spettacoli con le scenografie di Gonzaga in quanto dal 1783 al 1789 egli visse a Torino, ricoprendo la carica di ambasciatore russo presso la corte di Sardegna. Sotto la costante guida di Jusupov, Gonzaga ricevette le sue più alte commissioni in Russia presso le corti di Caterina II, Paolo I, Alessandro I e Nikolaj I³⁰⁰.

²⁹⁸ Cfr. M.I. Biggi (a cura di), *La musica degli occhi*, p. XIX.

²⁹⁹ Cfr. E. Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800* cit., pp. 44-45.

³⁰⁰ Cfr. *Pietroburgo e l'Italia: 1750 - 1850; il genio italiano in Russia* cit., pp. 91, 104.

Al momento dell'arrivo a San Pietroburgo, nel 1792, Gonzaga aveva già avuto fama enorme in patria, stuzzicando così i cortigiani russi, che iniziarono a gustare le delizie dell'Opera italiana grazie agli inviti di Caterina II³⁰¹ per musicisti e compositori. E, infatti, le scenografie dipinte da Gonzaga “hanno obbligato il pubblico a dimenticare lo spettacolo che veniva allora presentato, avendo lui costretto tutti ad ammirare il suo pennello...”³⁰²

Nikolaj Sheremetjev, creatore di una propria oasi teatrale presso il palazzo di Ostankino, confermò che “uno meglio di Gonzaga non c'è in Europa”³⁰³; si dice che anch'egli usasse scenografie di Gonzaga, ma purtroppo non esiste nessun elemento a conferma di ciò. Nei primi otto anni dal suo arrivo in Russia, Gonzaga realizzò le scene per 36 opere, 23 balletti, 3 commedie, 3 drammi, due tragedie³⁰⁴. Questo non fu l'unico campo della sua attività³⁰⁵; com'è noto, egli eseguì decorazioni per i palazzi imperiali (come i *trompe l'oeil* negli interni ed esterni della residenza di Pavlovsk, realizzati sotto la direzione di Vincenzo Brenna, 1822-23), e fu inoltre autore di parte della pianificazione dei parchi di Pavlovsk e di Gatchina (**figg. 146-148**). Certo è che, in questa attività fertilissima, si servì di un gruppo di collaboratori, di cui sono conservate alcune note (tra loro, anche servi della gleba diventati seguaci ed imitatori, come ad esempio Michail Juakovlev, Grigorij Muchin, il servo di Sheremetjev, Nikola Dragalov, Ivan Ivanov³⁰⁶). È comunque alquanto singolare che nel teatro dell'Ermitage a San Pietroburgo, dove aveva il proprio laboratorio, non fu mai dato uno spettacolo basato unicamente su presentazioni delle sue scene.

Nei primi anni del periodo russo Gonzaga godè di ammirazione e di un successo vertiginoso, tanto che i fatti della sua vita sembrarono comporre una delle tante biografie dell'*enfant prodige* dell'epoca dei Lumi. Purtroppo le sue creazioni avevano vita corta, e l'inventore dovette pensare sempre più al destino triste della propria effimera professione osservando la scomparsa delle

³⁰¹ Sulla prassi degli inviti degli artisti presso la corte di Caterina si vedano: *Ekaterina Velikaja. Russkaja cultura vtoroj polovini Vosemnadzatogo veka* (Caterina La Grande. La cultura russa della seconda metà del Settecento), catalogo della mostra, San Pietroburgo-Mosca, 1993; P. Angelini, *Caterina II e la cultura dell'Antico*, in *Dal mito al progetto* cit., pp. 43-60.

³⁰² Le parole di Sandunov (in italiano) sono riportate in A. M. Matteucci, *Le musique des yeux. Fantasia in scena a corte*, in *Dal mito al progetto* cit., p. 836.

³⁰³ A. M. Matteucci, *Le musique des yeux. Fantasia in scena a corte*, in *Dal mito al progetto* cit., p. 837

³⁰⁴ Dati riportati in F. Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga* cit., pp. 44-45.

³⁰⁵ Per l'elenco dei lavori eseguiti da Gonzaga in Russia si veda in Allegato II.

³⁰⁶ Cfr. M. Korshunova (a cura di), *Pietro Gonzaga. Eskizi dekorazij i rospisej* (Schizzi e bozzetti delle decorazioni), cit., p. 9.

decorazioni. Nelle lettere al cancelliere di Alessandro I Grigorij Villamov, ormai vecchio scenografo chiese infatti di essere riconosciuto come architetto, unico mestiere che contasse veramente. Anno dopo anno le sue lettere diventarono sempre più drammatiche e, dopo la scomparsa di Charles Cameron, nel 1812, egli cercò di ottenere il posto di architetto della residenza di Pavlovsk. Purtroppo negli ultimi anni della sua vita lo scenografo italiano cercò inutilmente di convincere la corte della propria capacità di poter trasformare l'organismo teatrale russo e ottenere la carica di architetto. Gli imperatori Alessandro I (1777-1825) e Nikolaj I (1796-1855) preferirono infatti la logica delle parate alle immagini effimere delle decorazioni, e le *performances* della propria vita politica alle illusioni teatrali di Gonzaga. In collaborazione con Jusupov, quindi, Gonzaga organizzò allestimenti con suo figlio Paolo per le loro incoronazioni (avvenute negli anni 1801 e 1826), (**figg. 149, 150**).

Fu comunque tutto vano. Gonzaga partecipò praticamente a tutti i concorsi architettonici di San Pietroburgo e Mosca, per edifici teatrali e non solo; sono ad esempio noti i suoi progetti dei Teatri Mikhailovskij (**figg.151**) e il Teatro pubblico per 3 000 spettatori sulla Piazza Dvorzovaja (del Palazzo d'Inverno), (**fig. 152**) e della Cattedrale di Sant'Isacco a San Pietroburgo³⁰⁷ (**figg. 153-154**). La carica del primo decoratore non lo soddisfece più e, per il suo settantesimo compleanno, chiese di premiare i suoi 30 anni “di scarabocchi teatrali con un posto degno dell'uomo! Ma purtroppo non godo più qui il titolo di un vero uomo...”³⁰⁸.

Gonzaga e Jusupov, tutti e due fedeli agli ideali dell'epoca di Caterina II, si trovarono comunque bene nelle loro collaborazioni. Non a caso, proprio Nikolaj Jusupov ha creato un'idea di un teatro tutto centrato sulle immagini di Gonzaga, idea mai venuta in mente agli imperatori, neanche a Caterina II. Unico campo in cui Gonzaga si sentì libero, in Russia, furono le scenografie naturali dei parchi nel castello di Pavlovsk, che diventò la residenza dell'imperatrice-vedova di Paolo I, Maria Fjodorovna (1759 – 1828). Dal suo arrivo in Russia, nel 1792, Gonzaga visse qui con il suo figlio Paolo (1794-1877): “Se non trascorressi i mesi estivi a Pavlovsk, non potrei reggere il peso del lavoro di scenografo di teatro <... >”, scrisse al cancelliere imperiale Grigorij Villamov.

Solo nel 1827 ricevette, grazie all'amicizia di Jusupov e alla sua paradossale raccomandazione come “specialista nelle costruzioni cerimoniali”, il

³⁰⁷ Cfr. F. Syrkina, *Pietro di Gottargo Gonzaga* cit., pp. 208-213.

³⁰⁸ *Ibidem.*, pp. 78-79.

titolo di architetto da Nikolaj I. Ma dopo un anno andò in pensione, senza aver costruito niente.

Nati nello stesso anno, Gonzaga e Jusupov scomparvero insieme, l'artista due settimane più tardi del suo committente. Nel 1831, nel testo dell'annuncio funebre dell'Accademia delle Belle Arti di San Pietroburgo, lo scenografo e il suo illustre patrono furono addirittura uniti: "Il membro onorario dell'Accademia delle Belle Arti, Nikolaj Borisovich Jusupov morì il 15 luglio. Fu il benefattore per molti artisti tra cui il famoso Gonzaga, si può dire - l'unico decoratore in Russia e in tutta l'Europa, che gli fu molto obbligato. L'Accademia lo ebbe tra i suoi membri onorari, ma perse il 29 luglio dello stesso anno"³⁰⁹.

Con la loro scomparsa giunse quindi a conclusione non solo l'età d'oro per la villa di Arkhangelskoe, ma un'intera epoca della decorazione teatrale in Russia.

³⁰⁹ Ibidem., p. 85.



Fig. 128 a, b. *Teatro Comunale di Treviso* dalla classica facciata settecentesca del più antico teatro Onigo (Giovanni Miazzi), con modifiche del XIX secolo.

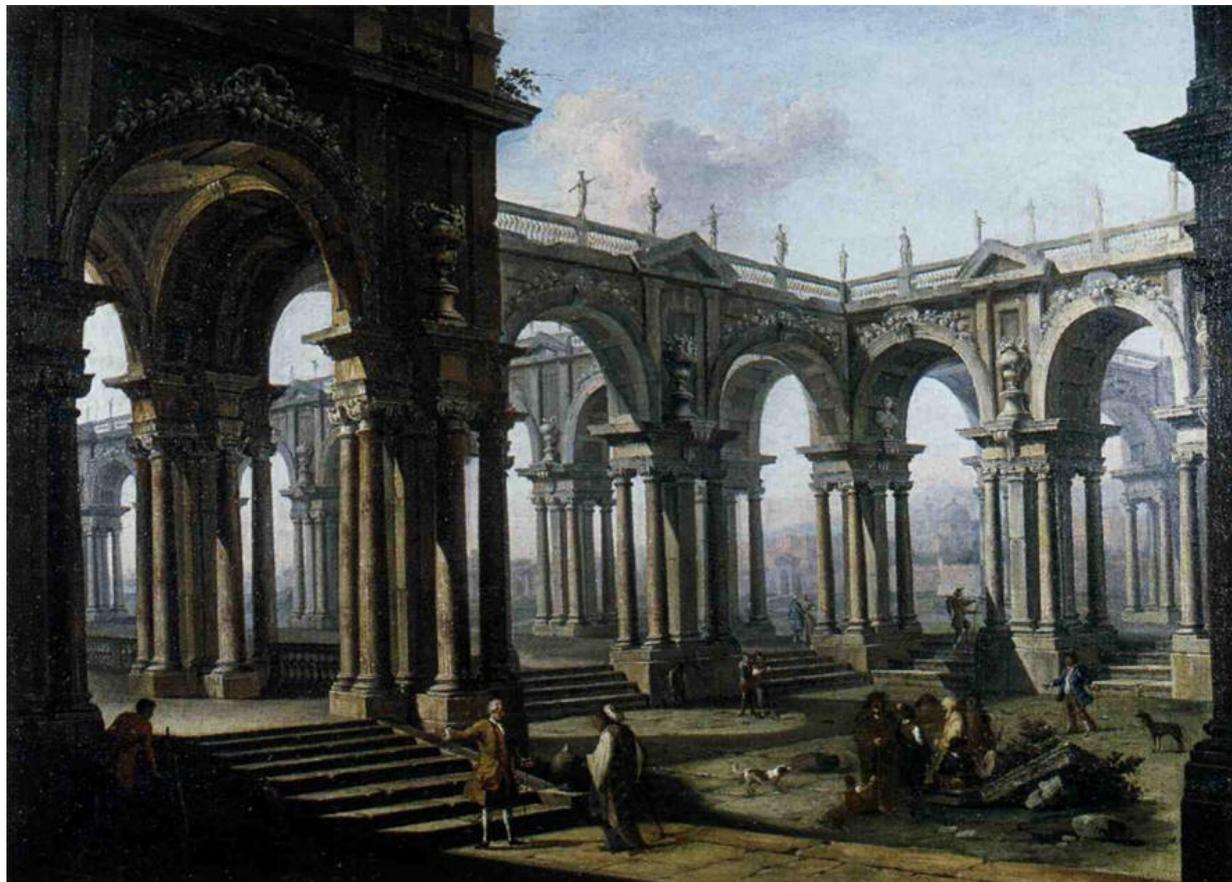


Fig.129. Antonio Vicentini, *Architetture classiche e figure*, Bologna, collezione privata.

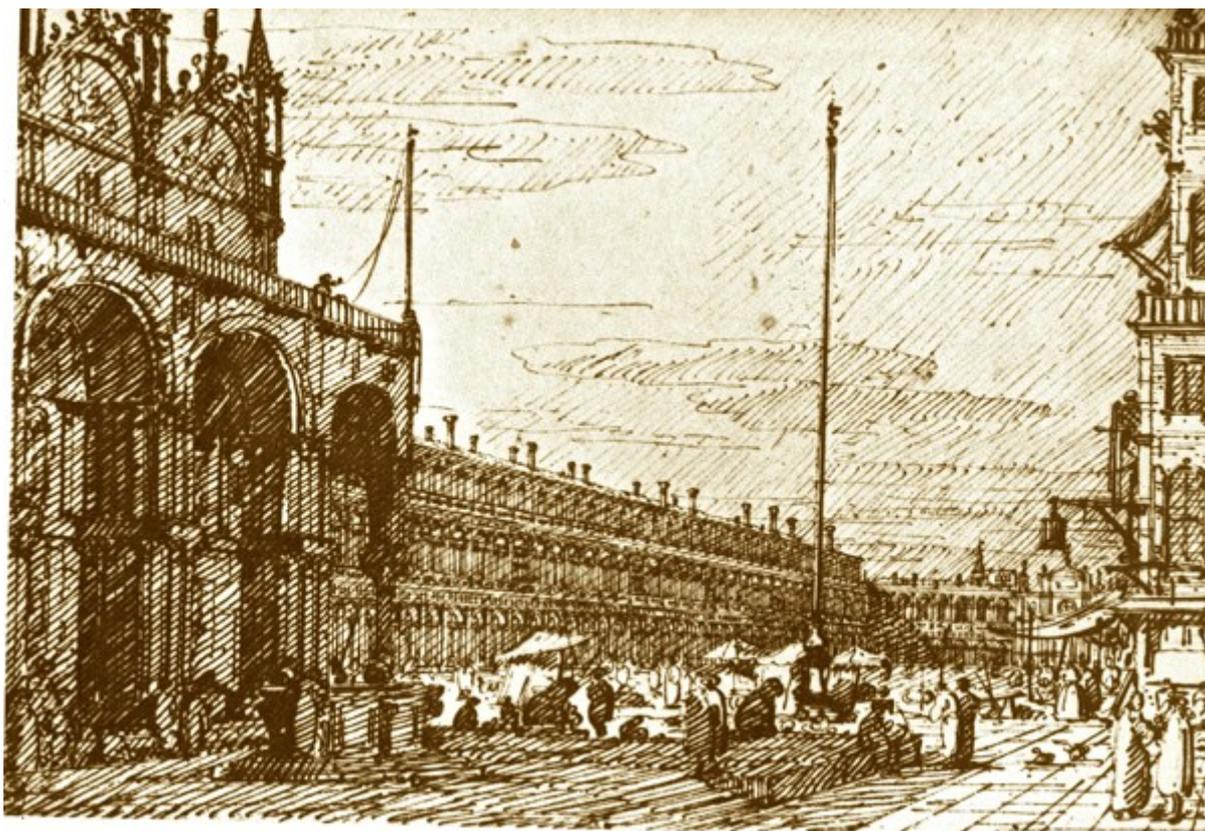


Fig. 130. Canaletto, Piazza San Marco dalla piazzetta dei Leoncini, 1735 c., Galleria dell'Accademia.

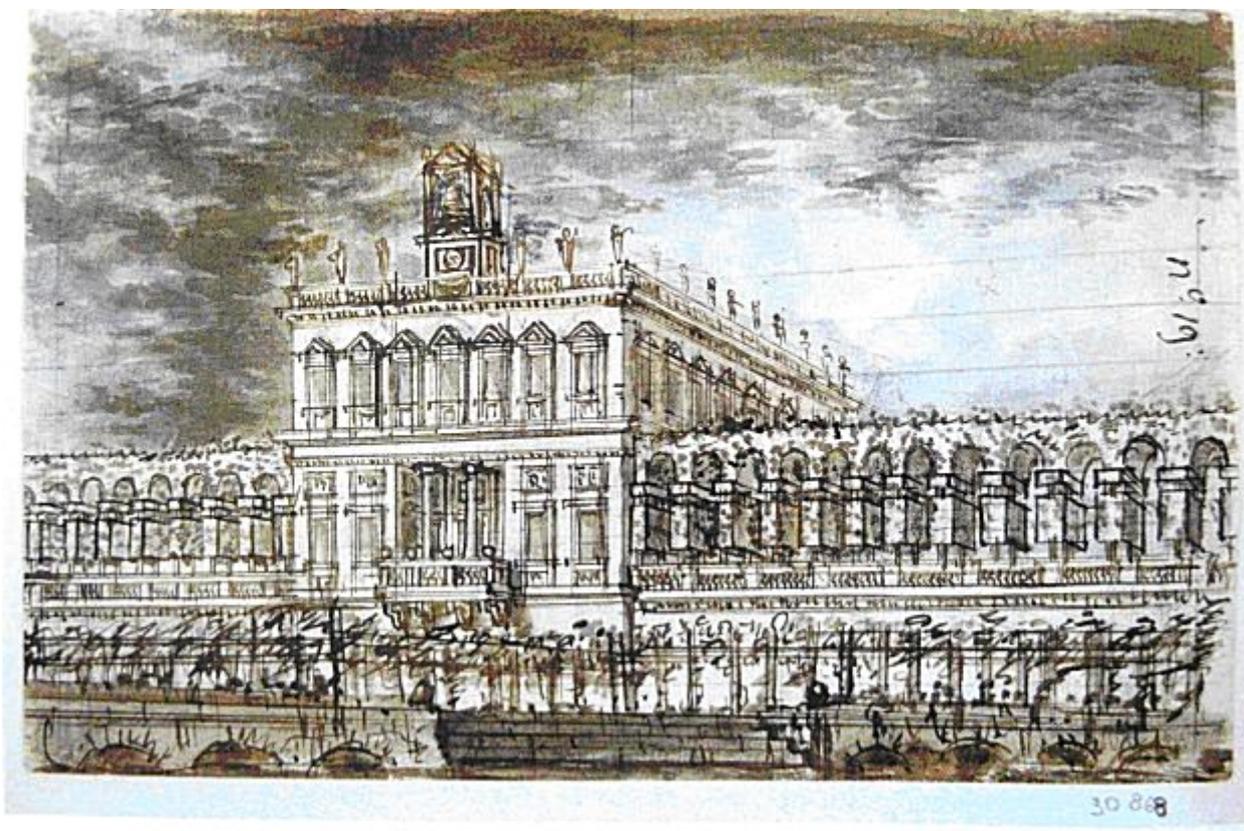


Fig. 131. Pietro Gonzaga, *Palazzo magnifico*, Bozzetto scenico (periodo italiano), Venezia, Fondazione Cini (inv. 30868).



Fig. 132. Fabrizio Galliari, *Scena boschiva*, Bozzetto scenico per l'*Olimpiade*, 1765, Torino, Museo Civico d'Arte Antica.



Fig. 133. Pietro Gonzaga, *Bosco*, Bozzetto scenico (periodo italiano), Fondazione Cini (inv 30 181).

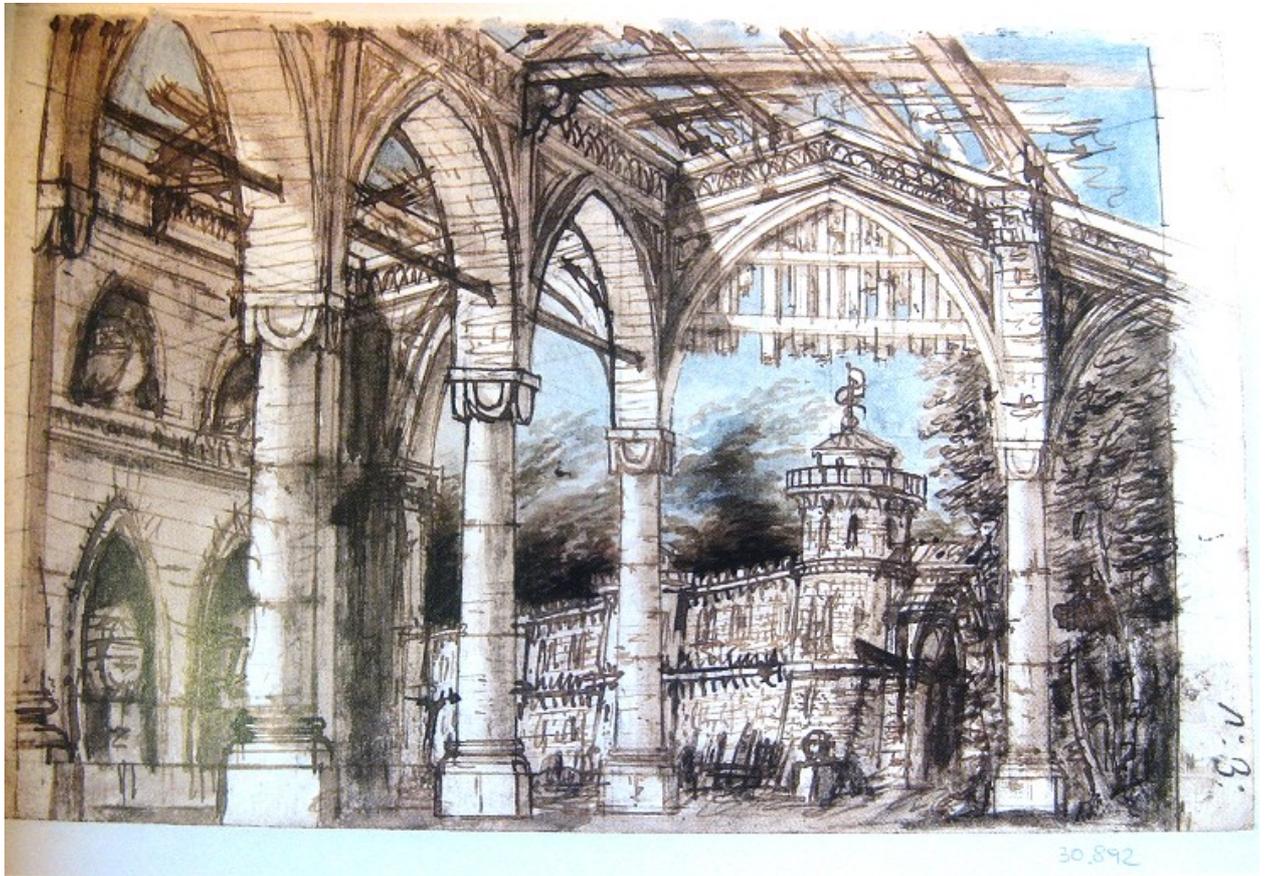


Fig. 134. Pietro Gonzaga, *Portico diroccato*, Bozzetto scenico (periodo italiano), Venezia, Fondazione Cini (inv. 30842)



Fig. 135. Pietro Gonzaga, *Piazza della città medievale*, Bozzetto scenico, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. 34412)

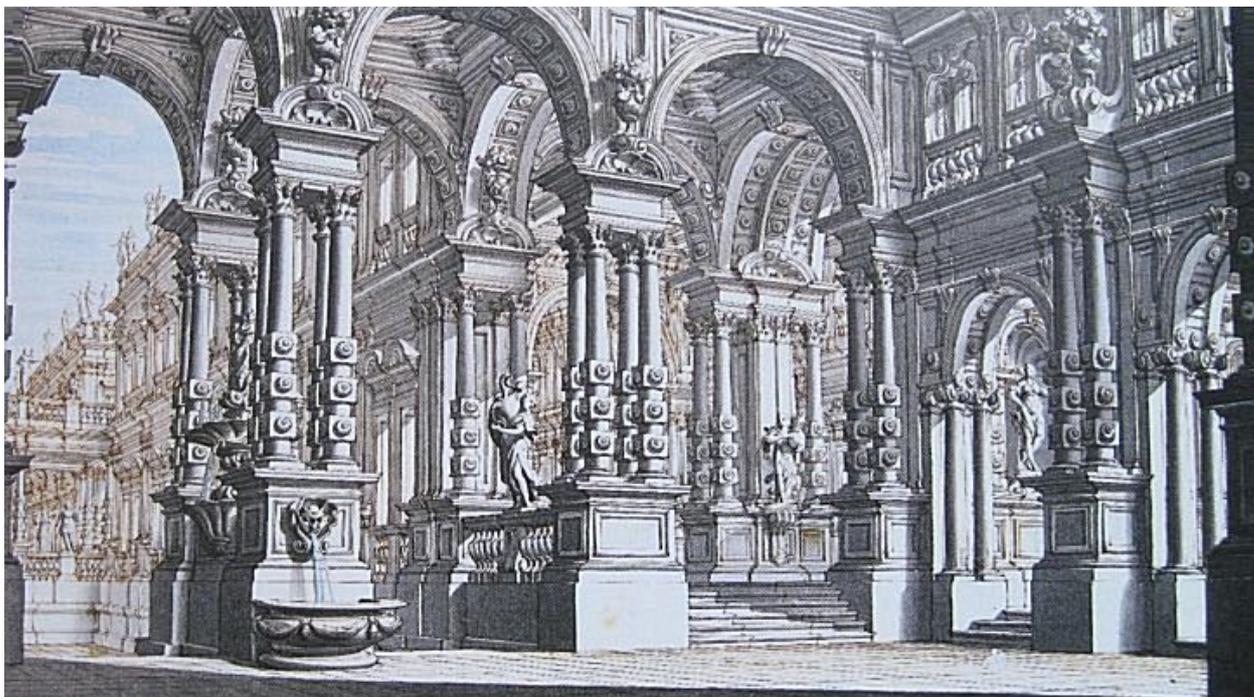


Fig. 136. Antonio Galli Bibena (attribuito), *Cortile regio*, bozzetto scenico, Vienna, Graphische Sammlung Albertina (inv. 2556).



Fig. 137. Giacomo Quarenghi, *Veduta della città Gerusalemme Nuova nei pressi di Mosca attraverso l'arco*, 1797, Mosca, Galleria Tretjakov.

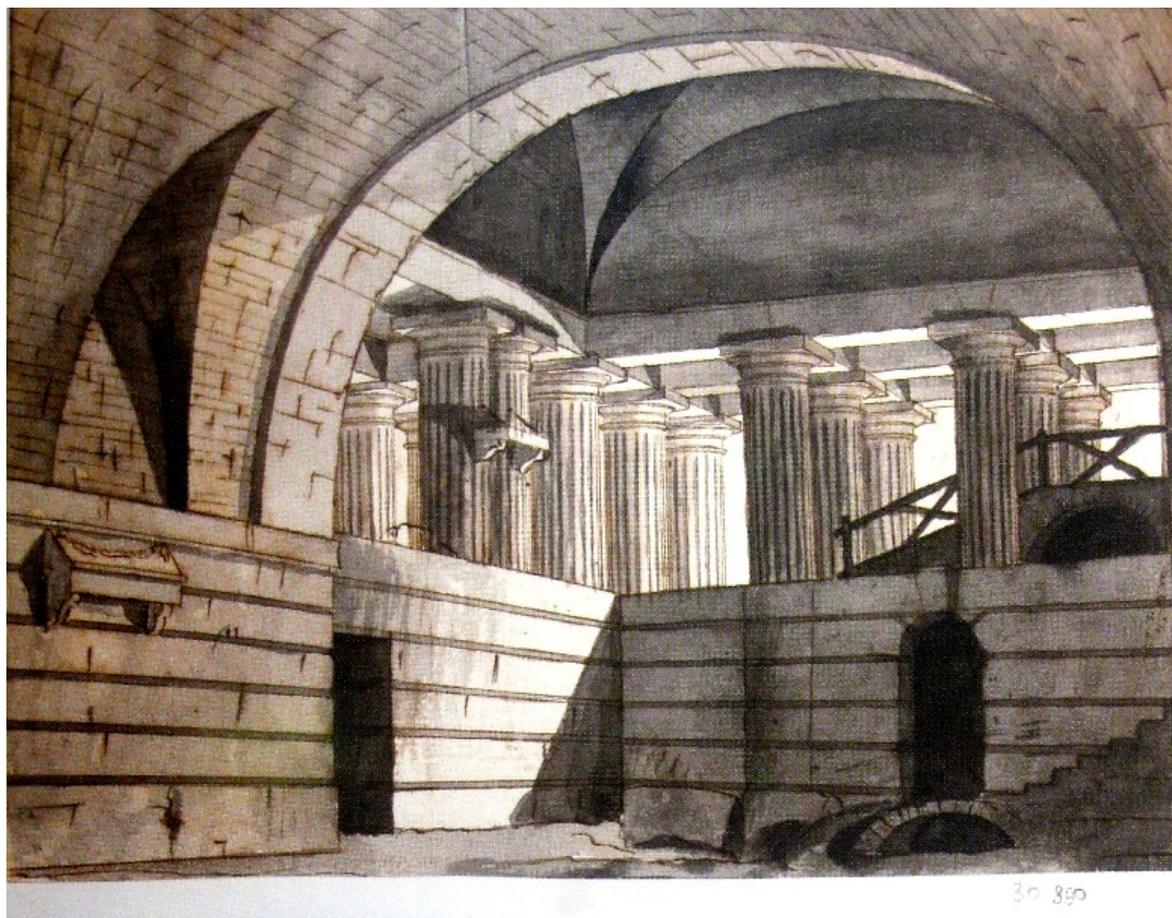


Fig. 138. Pietro Gonzaga, *Sotterraneo*, Bozzetto scenico, Venezia, Fondazione Cini (inv. 30 899)

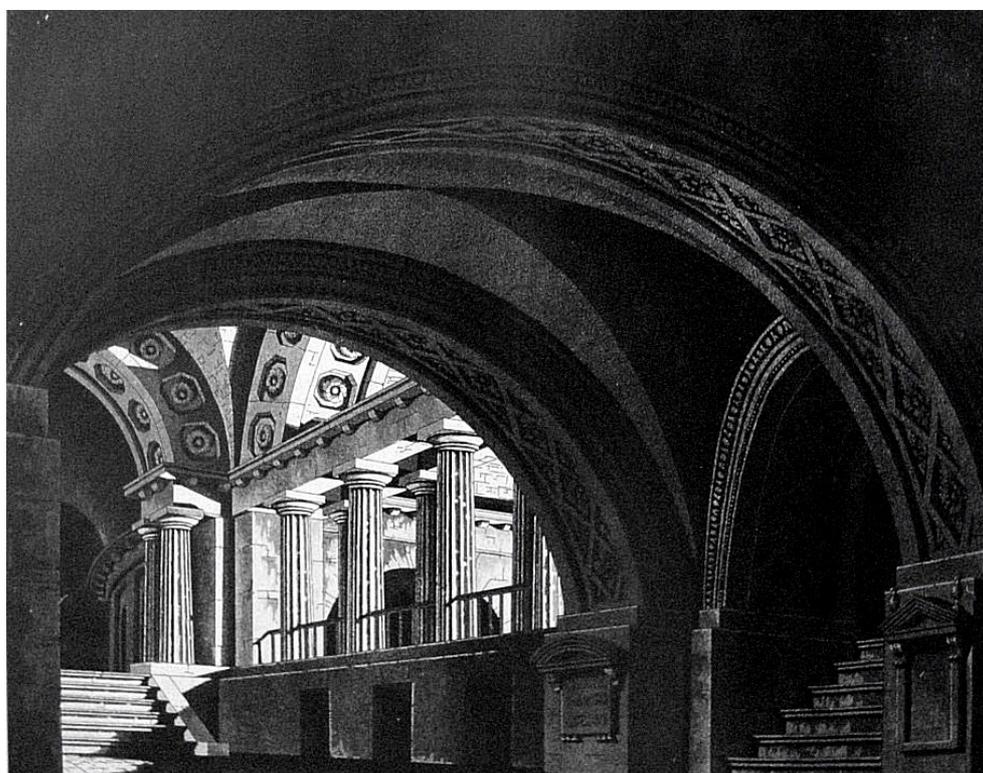


Fig. 139. Vincenzo Carnevali, *Sotterraneo*, 1800 c., Reggio nell'Emilia, Biblioteca Municipale.



Fig. 140. Andrea Palladio, *Teatro Olimpico (interno)*, 1584, Vicenza.

Fig. 141. Ferdinando Bibiena, *Scena per angolo*, tratta da “Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura istruzione a' giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle scienze, raccolte da Ferdinando Galli Bibiena...”, Bologna, Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1725.

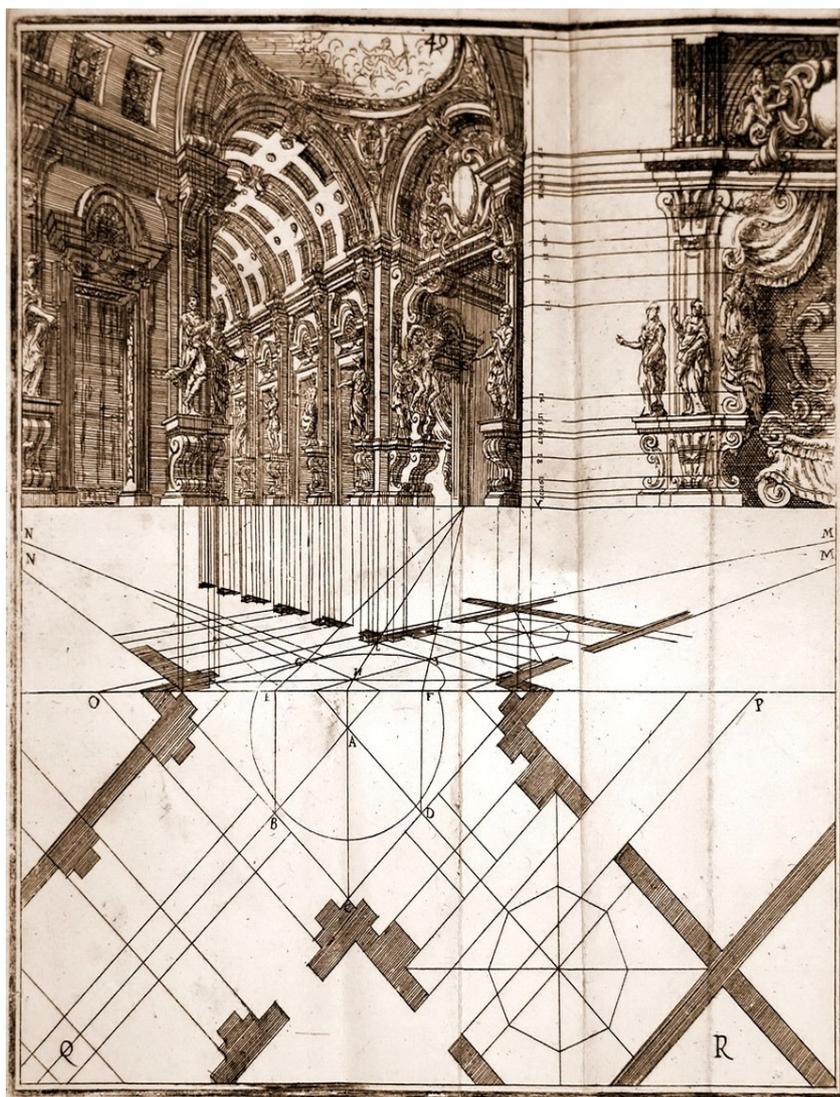


Fig. 142. Domenico Corsini, *Entrata nel sotterraneo di una fortezza*, 1800 c., Parma, Museo Lombardi.

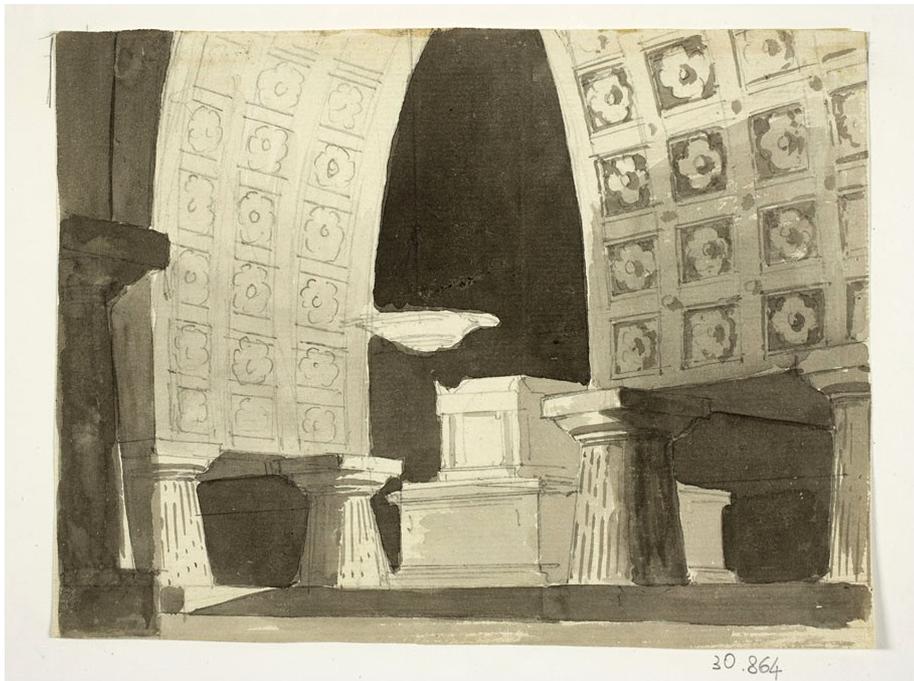


Fig. 143 a. Pietro Gonzaga, *Aula sepolcrale*, Bozzetto scenico, Venezia, Fondazione Cini (inv. 30864).

Fig. 143 b. Antonio Basoli, *Avanzi romani per luogo remoto* (doppio disegno, Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe dell'Accademia di Belle Arti (Albo 53, foglio 3).





Fig. 144. Pietro Gonzaga, *Paesaggio*, Bozzetto scenico, Venezia, Fondazione Cini (inv.30846)



Fig. 145. Pietro Gonzaga, *Atrio di prigione*, Bozzetto scenico, Venezia, Fondazione Cini (inv. 30862)

Fig. 146 a. Pietro Gonzaga, *Progetto di decorazione della Galleria del Palazzo di Pavlovsk*, Palazzo-museo di Pavlovsk (inv. R/39).

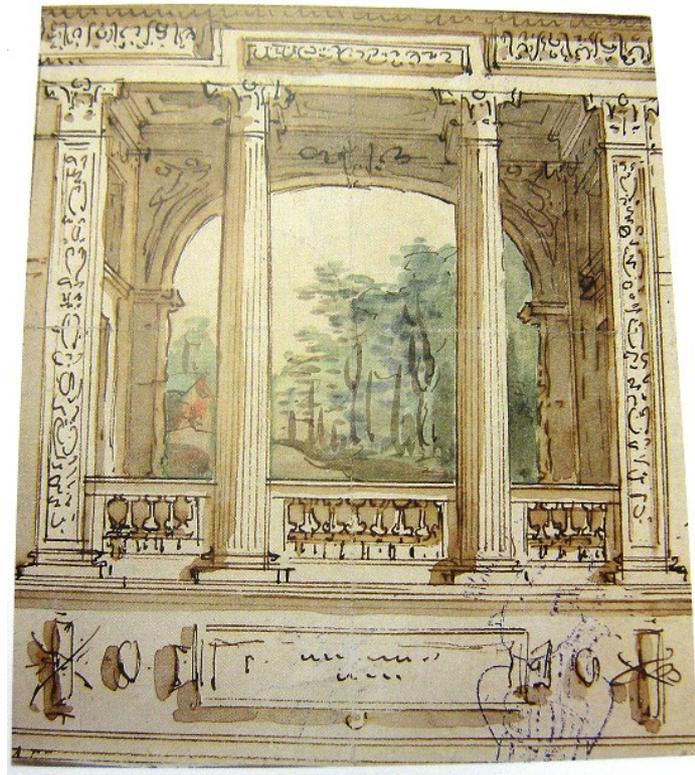


Fig. 146 b. Antonio Basoli, *Progetto di decorazione per la camera "la rotonda" in casa Belvedere a Bologna*, 1807, Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe dell'Accademia di Belle Arti (libro 82, foglio 35)

Fig. 147. Pietro Gonzaga, *Decorazione trompe l'oeil della Galleria del Palazzo di Pavlovsk (esterno)*, Palazzo-museo di Pavlovsk (inv. R/39).



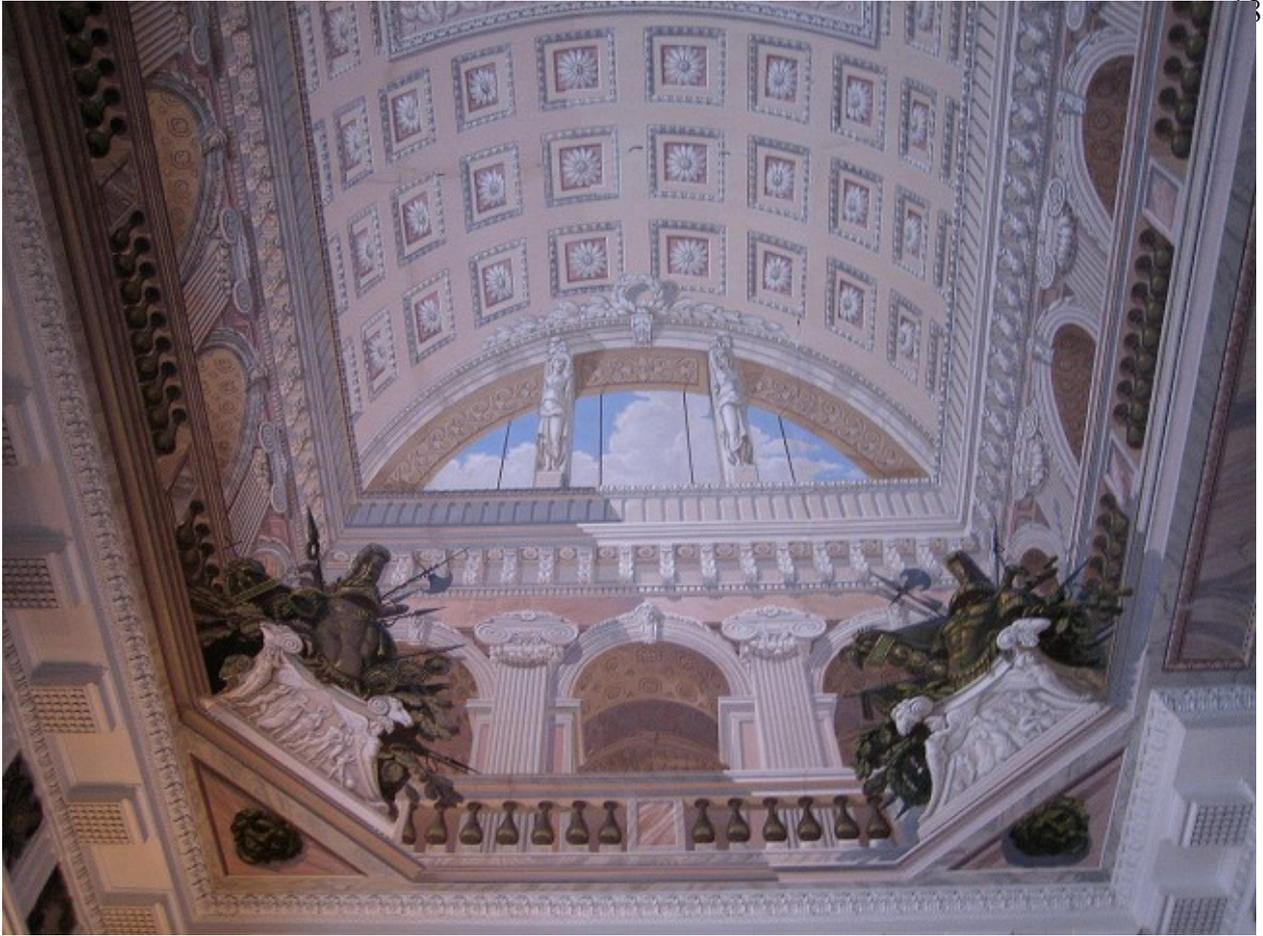


Fig. 148 a, b. Pietro Gonzaga,
*Affreschi dei soffitti del vestibolo e
 della sala da pranzo, Palazzo –
 museo di Pavlovsk.*





Fig. 149. Pietro Gonzaga, Progetto di decorazione per la cerimonia di incoronazione di Nikolaj I, 1826, San Pietroburgo, Biblioteca Teatrale (inv. E/71)



Fig. 150. Pietro Gonzaga, *Arco di Trionfo con fuochi d'artificio e mongolfiera*, Mosca, Museo Teatrale "A. A. Bachruscin".

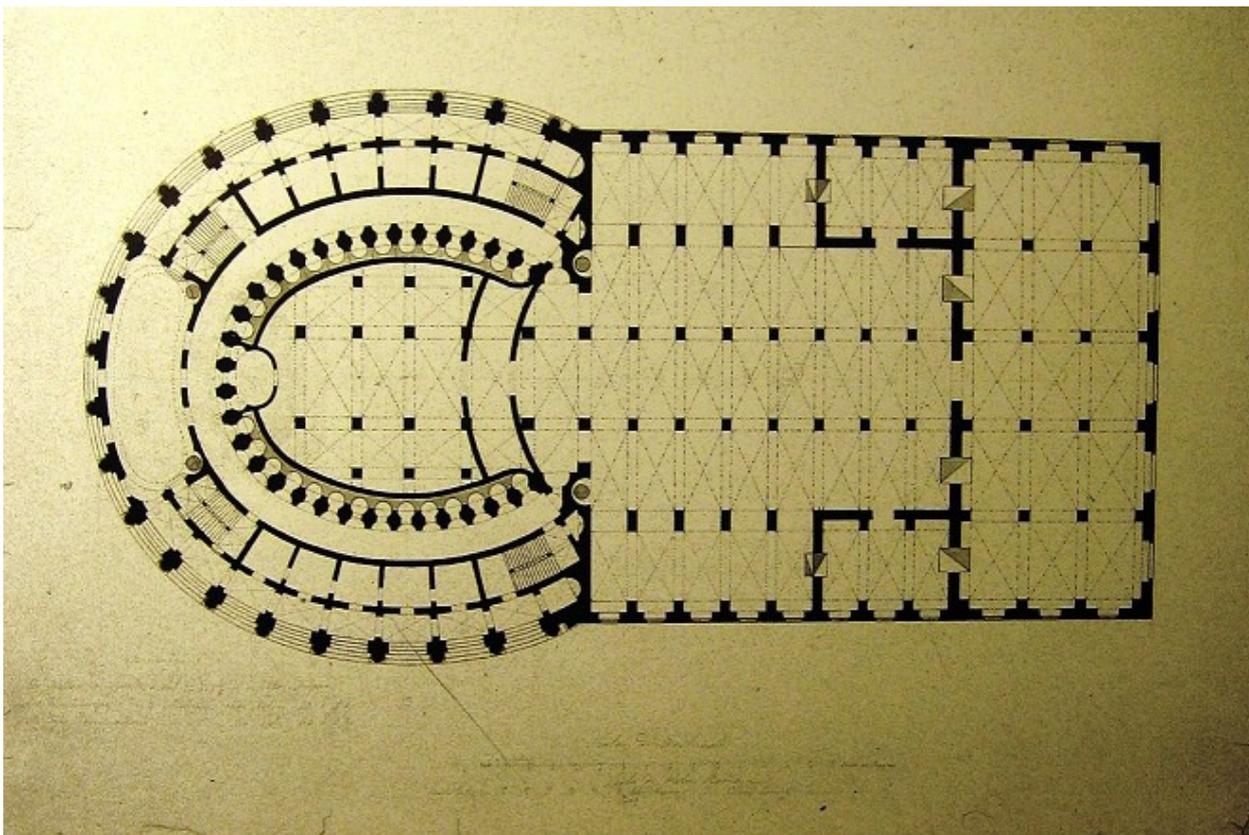


Fig. 151. Pietro Gonzaga, *Progetto per il Teatro Mikhailovskij (di San Michele) a San Pietroburgo, pianta del piano terra*, 1800, San Pietroburgo, Archivio dell'Accademia di Belle Arti (inv. A-1056).

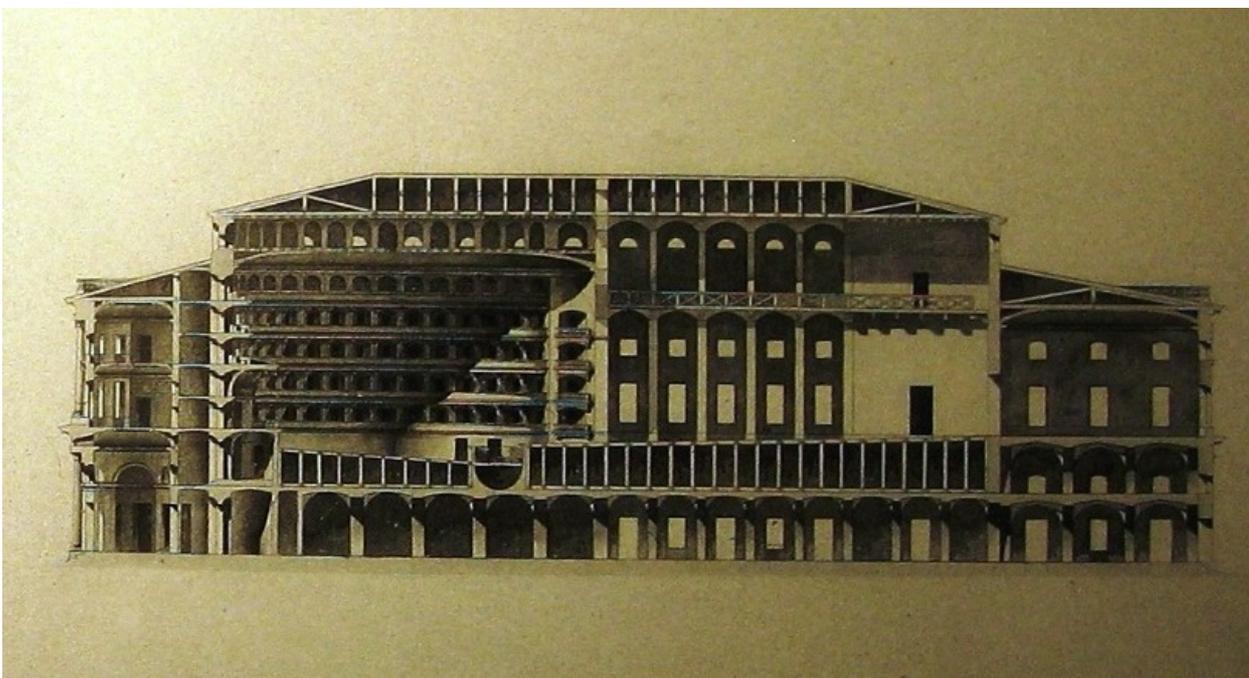


Fig. 152. Pietro Gonzaga, *Progetto per il Teatro in Piazza Dvorzovaja per 3 000 spettatori*, Mosca, Archivio Statale storico militare.



Fig. 153. Pietro Gonzaga, *Progetto della cattedrale di Sant'Isacco*, 1827 c., San Pietroburgo, Archivio dell'Accademia di Belle Arti (inv. A-1052).

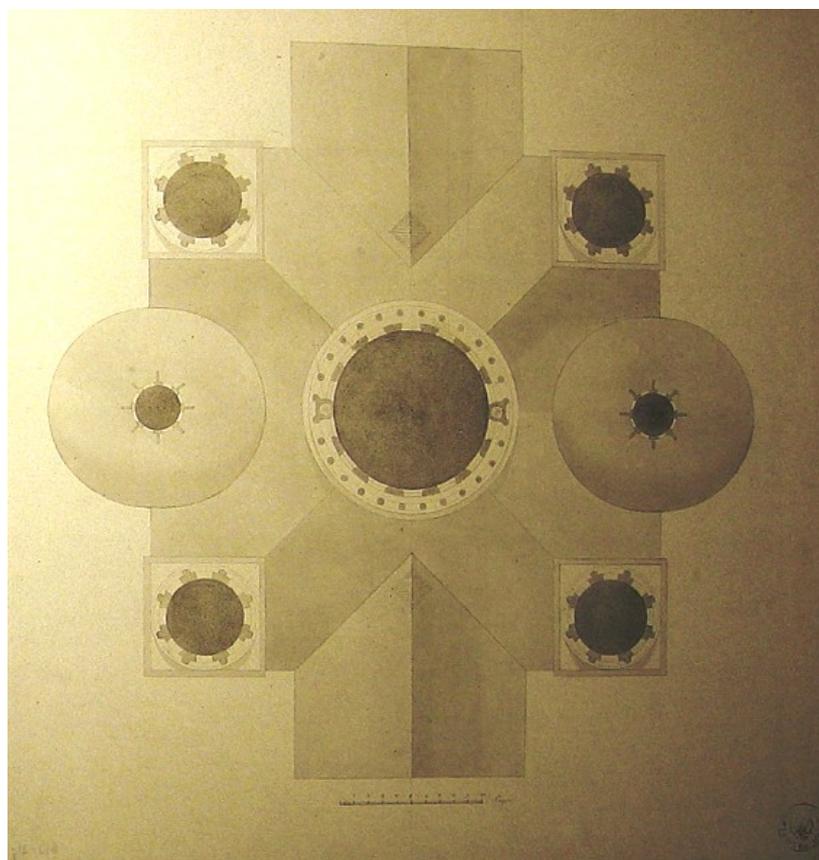


Fig. 154. Pietro Gonzaga, *Progetto della cattedrale di Sant'Isacco*, 1827 c., San Pietroburgo, Archivio dell'Accademia di Belle Arti (inv. A-1050).

5. Scenografia italiana nella Russia neoclassica.

Tratti originali e trasformazioni.

5.1. Primi italiani sul palcoscenico russo. Tra barocco e classicismo.

La lezione di Giuseppe Valeriani.

All'arrivo di Pietro Gonzaga a San Pietroburgo, nel 1792, la capitale e la corte russa aveva già avuto la fortuna di conoscere un'operosa squadra di artisti italiani attivi nel campo della decorazione teatrale. Dopo le riforme di Pietro il Grande erano stati molti i pittori, gli architetti e i capimastri italiani giunti in Russia per introdurre e diffondere le tradizioni occidentali³¹⁰. Sicuramente a Pietro e ai suoi successori, impegnati nell'impresa di 'europeizzazione' dei gusti russi, non sfuggì l'importanza del teatro musicale: "Per molto tempo Mosca e San Pietroburgo furono le sole città della grande Russia capaci di tenere a battesimo le rappresentazioni operistiche; nel Settecento inoltrato la prima opera rappresentata in Russia sembra essere stata, infatti, il *Calandro* di Ristori³¹¹ (1731), portatovi da una compagnia italiana che si trattenne nel paese sino al 1735, anno in cui giunse a San Pietroburgo la compagnia del compositore napoletano Francesco Araja (1709-1770)³¹². Questi, che fu il primo di una lunga serie di maestri italiani ingaggiati da zar e zarine sino ai primi dell'Ottocento per sostenere le sorti della musica in Russia, esordì nel 1736 con *La forza dell'amore e dell'odio* (rappresentata a Milano due anni prima) e produsse una decina di altre opere, la

³¹⁰ Cit. alla nota 17 della *Fortuna critica* del presente lavoro.

³¹¹ Giovanni Alberto Ristori (1692-1753), fu compositore e organista italiano attivo presso la corte di Dresda. *Calandro* è un'opera buffa in tre atti su libretto di Stefano Benedetto Pallavicino. L'opera fu allestita la prima volta nel settembre del 1726 presso il castello di Pilsnitz, vicino Dresda (probabilmente fu la prima opera buffa a essere rappresentata in Germania). Cinque anni dopo, nell'agosto 1731, fu la prima opera italiana ad andare in scena in Russia, quando fu allestita a Mosca per celebrare l'incoronazione dell'imperatrice Anna I di Russia. Nell'occasione fu messa in scena sotto la direzione dello stesso compositore e di suo padre, Tommaso Ristori. Il cast comprendeva tredici attori e nove cantanti, tra i quali Ludovica Seyfried, Margherita Ermini e Rosalia Fantasia. Cfr. A. Basso, *L'Eta di Bach e di Haendel. Storia della Musica*, Torino 1991.

³¹² Francesco Domenico Araja (1709 – 1770), compositore italiano per 25 anni presso la corte imperiale russa. Tra le opere da lui scritte per la corte si ricorda *Cefalo e Procri*, la prima opera in lingua russa. È possibile che nel 1751 Araja abbia composto l'opera *La clemenza di Tito*, con un libretto in russo del famoso attore, compositore e regista Fjodor Volkov (probabilmente tradotto dall'italiano).

più importante delle quali, dal punto di vista storico, è *Cefalo e Procri* (1755), ultima della serie, ma prima opera in assoluto composta su libretto russo³¹³.

La storia dell'opera, così come gli eventi e gli spettacoli europei, venivano infatti descritti minuziosamente dai giornali pietroburghesi³¹⁴, mentre le feste in costume e i carnevali veneziani venivano conosciuti grazie alla compagnia dei comici italiani attiva alla corte³¹⁵. Nel 1742 lo stesso Francesco Araja, ormai rappresentante plenipotenziario degli imperatori (più precisamente, dell'imperatrice Anna I), si recò proprio a Venezia con il compito di raccogliere musicisti, attori e scenografi capaci di allestire delle opere all'altezza di quelle rappresentate nei maggiori teatri europei. La scelta fu a favore dello scenografo Giuseppe Valeriani³¹⁶, nato a Roma ma veneziano d'adozione, che divenne la figura dominante del 'dietro le quinte' del teatro russo della metà del Settecento. La forma dell'invito a contratto praticata con Valeriani fu tipica per la corte russa del Settecento-prima metà dell'Ottocento, e più tardi sarà ripetuta anche con altri scenografi, tra cui Pietro e Francesco Gradizzi e Pietro Gonzaga. Il contratto, è interessante notarlo, conteneva richieste di possesso di capacità praticamente universali, dalle conoscenze pittoriche e prospettiche a quelle di ingegneria e di costruzione architettonica.

Giuseppe Valeriani, da parte sua, al momento della chiamata aveva già alle spalle una lunga carriera di scenografo; tra i suoi committenti figurarono personalità di rilievo come i cardinali Ottoboni e Albani, il principe ereditario di Monaco, il re di Sardegna, il console Smith³¹⁷. Jakob von Stälin, primo storico del teatro russo, pittore ed organizzatore culturale, direttore dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo, lo descrisse così nei fondamentali *Scritti sulle Belle Arti*

³¹³ Cit. in A. Basso, *Op. cit.*, p. 132.

³¹⁴ La maggior parte delle notizie sono contenute nel quotidiano più antico di San Pietroburgo, il "*Sankt-Peterburgskie vedomosti*" ("La Gazzetta di San Pietroburgo"), pubblicato regolarmente dal 1728 prima dai tedeschi e poi dai russi fino al 1917. Dopo la rivoluzione esso prese il nome di "*Leningradskaja pravda*" ("La verità di Leningrado") e dal 1991 ha ripreso il suo nome storico tuttora in uso.

³¹⁵ Qui non mettiamo in evidenza lo sviluppo del teatro popolare che ebbe luogo nel Settecento, concentrando l'attenzione piuttosto sullo sviluppo di quello della corte. Sull'argomento si veda invece lo studio italiano, assai approfondito, sulle varie tendenze teatrali russe di strada si veda M.C. Pesenti, *Arlecchino e Gaer nel teatro russo dilettantesco del Settecento: Contatti e intersezioni in un repertorio teatrale*, Milano, Guerini Scientifica 1996, con una bibliografia necessaria.

³¹⁶ Il lavoro più specifico su Giuseppe Valeriani resta la monografia di M. Konopleva intitolata *Teatral'nij zhivopisez Giuseppe Valeriani. Materiali k biografii i istorii tvorcestva* (Il pittore teatrale Giuseppe Valeriani. Materiali per una storia della vita e dell'opera), Leningrado 1948.

³¹⁷ Sull'argomento si veda F. Rossi, *Giuseppe Valeriani, primo scenografo alla corte degli zar*, in "Studi piemontesi", vol. XXXIV, fasc. 2, 2005, pp. 367-387.

in Russia: “Giuseppe Valeriani di Roma venne scritturato come scenografo nel 1742. In quest’arte era già da tempo noto in Italia, nonostante la concorrenza dei fratelli Bibiena”³¹⁸. Egli partì per la Russia insieme al fratello Domenico e con un ricco bagaglio visivo e di studi prospettici, dopo aver ricevuto lezioni da Juvarra e Marco Ricci ed essersi formato nella conoscenza dell’arte bolognese e dei modelli di Padre Pozzo. Valeriani rimase presso la corte russa per circa 20 anni, svolgendo incarichi diversi, da quello di decoratore e quadraturista nei palazzi e nelle residenze estive a quello di pittore ed ingegnere teatrale; egli veniva inoltre convocato come massimo esperto per giudicare le opere di artisti stranieri. Nell’attività di scenografo fu aiutato dal maestro bolognese Antonio Peresinotti che, per contratto, aveva l’obbligo di “aiutare le idee di Giuseppe Valeriani”³¹⁹ ma che, dopo un po’, “abbandonò questo genere di pittura e dipinse soffitti nei palazzi degli Zar”³²⁰ (figg. 155-157).

La situazione teatrale russa da sempre privilegiava, come fiore all’occhiello, la presenza dei maestri italiani. In Russia, infatti, i teatri ben organizzati scarseggiavano, ed i primi scenografi poterono godere per questo motivo di una certa indipendenza e libertà d’espressione nei vari generi di decorazione in cui si cimentarono. L’attività di Girolamo Bon, soprannominato Mamolo, lo scenografo (documentato alla corte dal 1733 fino al 1746) che precedette in Russia Valeriani, portò ad esempio sul palcoscenico russo modesti cambiamenti, con scene di carattere perlopiù sperimentale. Di Bon sappiamo solo che “quando nel 1737, alla corte russa fu rappresentata la prima opera italiana e quando successivamente vennero messe in scena una o due opere nuove, Mamolo, ebbe la possibilità di

³¹⁸ J. Stålin, *Zapiski Jakoba Stålina ob isjascnikh iskusstvakh v Rossii* (Gli scritti di Jakob Stålin sulle Belle Arti in Russia), a cura di K.V. Malinovskij. Mosca 1990, vol. I, p. 59.

³¹⁹ Antonio Peresinotti (1708 – 1778) decoratore e prospettivista, nato a Bologna, fu allievo di Girolamo Bon. Arrivato in Russia nel 1742 insieme ai fratelli Valeriani, nel 1750 decorò il soffitto del palazzo Stroganov a San Pietroburgo e creò le scene per il nuovo teatro, organizzato presso il Palazzo d’Inverno. Sono noti altri affreschi di soffitti di Peresinotti, come quelli del 1748 nel palazzo Anichkov a San Pietroburgo, degli anni 1748-49 nel Palazzo D’Inverno, degli anni 1753-55 nel Grande Palazzo di Caterina a Zarskoe Selo. In uno dei contratti del 1762, Peresinotti fu definito come capace di eseguire solo le cornici ornamentali e le quadrature, mentre per le figure ebbe l’obbligo di lasciare l’incarico al pittore Stefano Torelli. In caso del rifiuto di quest’ultimo, poi, il compito sarebbe stato dato a “qualsiasi buon maestro italiano”. Sappiamo inoltre che nel 1767 fu accolto come membro all’Accademia di Belle Arti a San Pietroburgo dove presto divenne primo professore della quadratura. Ci resta poco dai lavori di Peresinotti; due suoi quadri si trovano ad esempio presso il Museo dell’Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo, entrambi con motivi rovinistici.

³²⁰ Le notizie riportate da Federica Rossi, *Giuseppe Valeriani, primo scenografo alla corte degli zar* cit., p. 373. Si veda inoltre J. Stålin, *Op. cit.*, vol. I, pp., 61, 59, 66, 96, 102, 257, 263, 423.

dimostrare la sua arte di prospettico e decoratore teatrale <...> Nel 1742 preparò le decorazioni per la *Clemenza di Tito* <...>. Alla fine del 1743 si licenziò e insieme alla moglie e con un'enorme somma di denaro ritornò in patria"³²¹.

Come detto in precedenza, nei primi anni di diffusione del teatro di corte in Russia agli scenografi italiani fu affidata la costruzione di nuovi edifici teatrali, oltre ai primi due costruiti a Mosca e a San Pietroburgo da un altro italiano, Bartolomeo Rastrelli³²². Anche Bon e Valeriani risultarono coinvolti in imprese del genere, ma purtroppo di tutti questi edifici del primo sessantennio del Settecento non vi è più traccia.

Con Valeriani la decorazione, in Russia, raggiunse livelli di qualità 'europei'. Egli fu richiesto anche presso la corte di Elizabetta Petrovna, figlia di Pietro I, salita al trono nel 1741 dopo Anna I. Con Elizabetta ebbe inizio la cosiddetta 'teocrazia', un approccio orientato in ogni direzione, compresi i divertimenti. Compagnie tedesche e francesi invitate appositamente in Russia presentarono, ad esempio, il repertorio del teatro classicista europeo, da Corneille a Racine e Gottsched, dalle commedie di Moliere al teatro borghese tedesco. Scrittori come Lomonosov e Sumarokov, anche se partiti da posizioni contrastanti, portarono da parte loro la lingua russa ad un grado di elaborazione e maturità sufficienti a esprimere una potente letteratura drammatica. Direttore del primo teatro pubblico fu Aleksandr Sumarokov (1718-1777), formatosi alla scuola dei cadetti di San Pietroburgo, primo letterato russo a fondare la sua poetica sui modelli del classicismo dell'antica Grecia e della Francia del '700³²³.

³²¹ J. Stålin, *Op. cit.*, vol. I, p. 58. Bon arrivò in Russia prima del 1733 per dipingere le decorazioni teatrali. La sua presenza a San Pietroburgo è documentata da J. Stålin.

³²² Bartolomeo Rastrelli (1700-1771) fu un architetto russo di origine italiana, conte, accademico di architettura, maestro del barocco. Tra i suoi lavori più conosciuti vi sono il palazzo d'Invero (l'Ermitage, 1754-1762) e la residenza imperiale di Zarskoe Selo (1752). Rastrelli costruì inoltre la Sala d'Opera (1750) per i primi spettacoli musicali della compagnia italiana di Locatelli presso l'Ermitage (usato fino al 1763). Ancora prima, nel 1741, per l'imperatrice Anna I Rastrelli aveva costruito il teatro nella residenza Annenhof di Mosca.

³²³ Aleksandr Sumarokov (1718-1777), rampollo di una nobile famiglia di Mosca, fu educato alla scuola dei cadetti di Pietroburgo dove acquisì una intima familiarità con la lingua francese. Il suo merito principale fu quello di aver scritto nel 1749 il primo dramma russo, intitolato *Khorev*, e di aver diretto a Mosca il primo teatro russo. Per il teatro scrisse nove tragedie tra cui *Dimitrij l'usurpatore* (1771), *Mstislav* (1774) e rifacimenti shakespeariani (*Machbet*, *Amleto*), ed adattò delle commedie tratte dal repertorio francese. Scrisse poi favole (alle quali ancora oggi è affidata la sua fama), un genere destinato a trovare un fertile terreno nella letteratura russa. Autore di satire, in cui attaccò vivacemente il governo e i burocrati, fu anche autore di canzoni, che scrisse in francese e russo. Compose anche il libretto per *Cefalo e Prokris*, prima opera russa del compositore italiano Francesco Araja, messa in scena il 7 marzo 1755. Una seconda opera, impostata questa volta su di un testo russo di Sumarokov, *Alceste*, (1758), venne

Nel teatro musicale dell'epoca dominò l'opera seria italiana, affiancata presto dall'opera comica francese. La nuova regina fu per inciso un'ottima danzatrice e coltivò la passione per la commedia, per le feste in costume, per le decorazioni vistose – in una parola, per la spettacolarità assoluta. Ella fu musicalmente molto colta e, anche senza aver mai lasciato la Russia, fu entusiasta dell'introduzione delle sfarzose decorazioni barocche e delle macchine teatrali di derivazione europea. Gli scenografi che operarono al teatro imperiale in quel periodo tennero infatti in debito conto quanto avveniva presso le corti legate politicamente alla Russia, quindi soprattutto Parigi (in primo luogo, a Versailles) e Vienna. Elisabetta, che si sentiva molto legata alla Francia, fece introdurre nel repertorio del teatro imperiale le commedie francesi, le quali vennero allestite allo scopo da una compagnia anch'essa francese. A Vienna, con il successo di Metastasio e di Bibiena, si era nel frattempo imposto un gusto preciso, orientato a scene ispirate dai modelli veneziani e da impostazioni della scena per angolo. Valeriani diventò il portavoce di queste tendenze presso la corte, come si può notare nei bozzetti conservati all'Ermitage (ad esempio il *Bozzetto per una festa con fontane*, composto tra il 1742 e il 1760, **fig. 158**), che uniscono tratti presi dalle lezioni di Ricci, Juvarra e Bibiena. Nei bozzetti delle decorazioni di Valeriani (per esempio le opere-serie *Seleuco* del 1744, *Clemenza di Tito* del 1746, *Alceste* del 1758), (**fig. 159**), vediamo presenti tutti i temi del teatro musicale europeo di derivazione barocca (ovvero le sale magnifiche, i colonnati, le arcate imponenti e gli atri monumentali), con reminiscenze di monumenti romani paragonabili ai motivi della grafica juvarriana, con in più una certa influenza di incisioni piranesiane (soprattutto della serie *Vedute di Roma*, 1748³²⁴), (**fig. 160**). Nella seconda metà del Settecento, grazie alle ricerche di Valeriani, la fama di Piranesi giunse nella scenografia russa, però solo sotto il regno di Caterina II la lezione piranesiana verrà presa in considerazione dai maestri locali.

Giuseppe Valeriani sembrò avviare per primo, in Russia, la ricerca di nuove forme e composizioni classicheggianti: immagini di città solenni, colonnati grandiosi, piazze all'antica, archi di trionfo, rovine e strutture circolari (**fig. 161**).

scritta dal compositore tedesco Hermann Raupach e presentata al teatro di corte. Sull'argomento si veda: G. P. Gandolfo, *I capolavori del teatro russo. Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Torino, Einaudi 2000, pp. 343-345.

³²⁴ Sulla diffusione dell'edizione di *Vedute di Roma disegnate e incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano, postuma del 1778* vedi L. Ficcaci, *Piranesi. The Complete Etching*, Köln 2000, p. 680.

Questi temi saranno poi diffusi dagli scenografi neoclassici della seconda metà del '700, *in primis* dai Galliari, i maestri di Pietro Gonzaga. D'altro canto, sulle tracce di Juarra, Valeriani riuscì ad introdurre un significativo alleggerimento scenografico pre-rocaille, attraverso un gusto pittorico e raccolto, con conseguenti positivi sviluppi in senso curvilineo, in altezza e in primo piano, più che in profondità. Spesso nei bozzetti furono aggiunte le figurine di personaggi non coinvolti nell'azione principale, che contribuirono alla resa emotiva dell'insieme. I temi orientaleggianti (già presenti in Juarra) ricordano anche il gusto per l'esotismo, diffuso a Venezia dei prestigiosi scenografi della dinastia dei Mauro³²⁵, che lavorarono soprattutto in chiave capricciosa e carnevalesca (**fig. 162**).

Alcuni disegni di Valeriani furono attribuiti a Carlo Ignazio Bibiena (1728-1787), che si recò a San Pietroburgo nel 1776, lasciando alla sua partenza nel (avvenuta due anni dopo, nel 1778) una ricca collezione dei bozzetti – quasi quaranta – appartenenti però ai vari rappresentanti della famiglia, i quali potrebbero essere serviti da campione per le successive generazioni di scenografi locali. I fogli di Bibiena, conservati presso l'Ermitage³²⁶ (**figg. 163, 164, 165**), si distinguono per la mancanza di solidità architettonica caratteristica delle invenzioni di Valeriani, con palazzi che paiono miraggi assai vicini alle soluzioni *rocaille*, mentre si nota la maggior importanza attribuita al fondale e la diminuzione della quantità delle quinte. Si tratta perlopiù di scene di alta nobiltà, con l'introduzione di nuovi fili tematici: compaiono ad esempio sempre più spesso i motivi paesaggistici, ma sempre in stretto legame con la struttura prospettica. Deanna Lenzi, al proposito, ricorda che Luigi Crespi descrisse l'opera di Carlo Ignazio con un "bosco formato di palme in tre viali, tutto praticabile dal proscenio fino alla fine, realizzato per la margravia Guglielmina di Bayreuth, attorno alla metà del secolo"³²⁷. Anche se questa descrizione non corrisponde a uno specifico disegno della collezione russa rappresentante un bosco delle palme (**fig. 165**), comunque indica una particolare inclinazione dell'artista. Si nota inoltre spesso, insieme ai fondali paesaggistici, l'introduzione di temi rustici, assai rari nell'immaginario di Valeriani.

³²⁵ La scelta dei Mauro di lavorare in prevalenza per i teatri pubblici fu opposta a quella dei Bibiena. Sull'argomento vedi M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico* cit., p. 20.

³²⁶ Cit. in A.M. Matteucci, *La musique des yeux. Fantasia in scena a corte* cit., p. 836.

³²⁷ Cit. in A.M. Matteucci, *Op. cit.*, p. 836.

È da notare, ancora, che la decorazione teatrale della prima metà del Settecento, in Russia, fu strettamente legata allo sviluppo della grande decorazione. Spesso gli stessi maestri italiani (come Valeriani, Peresinotti³²⁸ e, poi, Quarenghi e Gonzaga) eseguirono non solo le quinte, i soffitti ed i fondali teatrali, ma affrescarono anche i soffitti e dipinsero *dessus de porte* e *trompe l'oeil* nei palazzi appena costruiti dagli architetti italiani a San Pietroburgo, organizzando in più progetti di fuochi d'artificio e di feste all'aperto.

Insieme al collaboratore tedesco di Valeriani, Fridrich Hilferding³²⁹, lavorarono nello stesso tempo presso la corte russa anche Pietro Gradizzi (o Grandizzi, 1710-1780) e suo figlio Francesco (1729-1792)³³⁰, anch'egli esperto nella grande decorazione e in allestimenti festivi (**fig. 166**). Dal 1762 al 1764 Pietro Gradizzi sostituì Valeriani come primo decoratore nel teatro imperiale; stilisticamente, sembra che anche i Gradizzi continuarono nella medesima direzione baroccheggiante, come confermano alcune testimonianze coeve sulla loro attività. Dopo la partenza del padre, Francesco Gradizzi venne nominato – dal 1762 al 1792 – capo degli scenografi di San Pietroburgo. Egli lavorò con successo con le compagnie italiane dell'opera buffa, che raggiunsero l'apice della loro fama presso la corte di Caterina negli anni '70-'80, con numerosi inviti di compositori italiani in carica di maestri di cappella, tra i quali ricordiamo Vincenzo Manfredini³³¹ (1737-1799, in Russia dal 1758), Baldassare Galuppi (1706-1785, attivo dal 1765-68), Giovanni Paisiello (1740-1816, a San

³²⁸ Sono note le decorazioni di Valeriani e Peresinotti nel palazzo di Caterina a Zarskoe Selo (1753-1755). Il soffitto di Valeriani intitolato *L'arrivo di Enea ad Olimpo* è conservato nel salone bianco del palazzo Stroganov (1754) a San Pietroburgo.

³²⁹ Fridrich Hilferding fu decoratore, ingegnere teatrale e vedutista tedesco. Collaborò nei Teatri Imperiali di San Pietroburgo con Giuseppe Valeriani e Antonio Peresinotti. Trasferitosi a Mosca dal 1760 divenne poi il decoratore principale del Teatro Petrovskij. Nelle vedute prospettiche di Mosca egli dimostrò un grande interesse per le antichità russe e negli anni '80 eseguì le scene per il teatro privato del conte Nikolaj Sceremetjov, nella ville moscovite di Kuskovo e di Ostankino.

³³⁰ Scenografi veneziani, Pietro e Francesco Gradizzi (Grandizzi) arrivarono in Russia nel 1751. Eseguirono inoltre decorazioni di *trompe l'oeil* dei palazzi di San Pietroburgo, gli affreschi dei soffitti nelle residenze di Oranienbaum, di Zarskoe Selo e di Peterhof. Su Pietro Gradizzi e gli altri collaboratori dello scenografo si veda: M. Korshunova, *Gli scenografi italiani a Pietroburgo* in S.O. Androsov, V. Strada (a cura di), *Pietroburgo e l'Italia. 1750-1850: il genio italiano in Russia* cit., 84.

³³¹ Nel 1758 Vincenzo Manfredini accompagnò il fratello Giuseppe a Mosca con la *troupe* di Giovanni Battista Locatelli. A San Pietroburgo divenne il maestro di cappella dello zar Pietro III nel 1762, che lo nominò maestro della compagnia di opera italiana di corte. Confermato temporaneamente con questo incarico da Caterina II, egli compose opere e lavori d'occasione ma, con l'arrivo di Baldassare Galuppi nel 1765, venne relegato a comporre i balletti rappresentati negli intermezzi delle opere del rivale e a svolgere l'incarico di insegnante di clavicembalo dell'erede al trono Pavel Petrovich, ovvero Pavel I.

Pietroburgo dal 1776-83), Domenico Cimarosa (1749-1801, a San Pietroburgo dal 1787-91) e Giuseppe Sarti (1729-1802, presente a San Pietroburgo nel 1784).

Nonostante l'importante ruolo svolto, ovvero l'aver fatto da caposcuola per una fitta schiera di pittori, vedutisti, prospettivisti e scenografi russi, la lezione di Valeriani³³² non lasciò una grande impronta sulla produzione locale, dominata dai maestri stranieri e dai loro allievi-servi della gleba. La mutazione del gusto si avvertì già nel 1765, quando l'incarico di compositore di corte e maestro di cappella fu affidato al veneziano Baldassare Galuppi, che ricevette l'ordine di comporre l'opera celebrativa per l'onomastico di Caterina II, intitolata *Didona abbandonata*, su libretto di Metastasio. La storia di questo spettacolo sembra segnare compiutamente un momento di passaggio dal barocco al classicismo per quanto riguarda la fortuna della scenografia italiana in Russia. Nel novembre del 1765, nella Sala d'Opera nei pressi del Palazzo d'Inverno, fu approntato infatti l'allestimento dello spettacolo. Come sappiamo dagli scritti di Jakob von Stälin, secondo l'idea di Francesco Gradizzi lo spettacolo doveva essere un'impresa grandiosa; l'opera comprendeva infatti tre atti, ognuno con tre cambi di scene sfarzose: si trattava, nello specifico, di vedute dell'antica Cartagena, con larghe piazze per le scene di massa, ampi interni dei palazzi e dei templi, e finanche il porto con le navi. Nell'ultima scena, addirittura, fu previsto lo scoppio di una burrasca e l'incendio della città. Il 5 marzo 1766, dopo sforzi enormi profusi da meccanici, ingegneri e decoratori, l'opera fu finalmente inaugurata e Caterina premiò Galuppi con una preziosa tabacchiera simboleggiante uno dei doni sopravvissuti all'incendio di Cartagena, mentre non disse niente sulle decorazioni di Gradizzi il giovane, il che potrebbe significare che le sue invenzioni non corrispondevano ormai più alle esigenze della corte³³³.

La maggior parte dei bozzetti di Francesco Gradizzi provengono dall'album grafico di Nikolaj Jusupov, conservato al Gabinetto delle stampe e disegni dell'Ermitage. Si tratta di disegni eseguiti a penna ad inchiostro, con tratti veloci e sicuri, spesso ombrati da larghe pennellate e distinti da una libertà di segno e da una attenzione alla luce di chiara matrice veneziana. Manca, comunque, la precisione caratteristica delle invenzioni di Valeriani nell'organizzazione dello

³³² Per gli allievi russi di Valeriani si veda: N. Markova, *Giuseppe Valeriani v ruskom iskusstve XVIII veka* (Giuseppe Valeriani nell'arte russa del XVIII secolo), in "Pinakoteka", n. 16-17, 2003, pp. 171-175.

³³³ Cfr. N. K. Markova, *F. Gradizzi, I. Elaghin, D. Fonvizi. K istorii odnogo proscienija* (F. Gradizzi, I. Elaghin, D. Fonvizi. Storia di una petizione). Mosca 1999, pp. 196-203.

spazio a colpi di pennello attraverso la quale si scandisce la successione dei piani spaziali³³⁴.

5.2. Tra classicismo e romanticismo. La lezione di Pietro Gonzaga.

In luogo del barocco presentato nella versione di Valeriani e dei suoi epigoni, durante il regno di Caterina II, ovvero a partire dagli anni '70 del Settecento, arrivarono in Russia tendenze classicheggianti e sentimentali che presto penetrarono nel repertorio letterario, musicale e nella decorazione teatrale. Le prime tragedie russe e le pompose opere-serie italiane vennero quindi sostituite da nuovi generi, rappresentati soprattutto da melodrammi sentimentali e drammi borghesi. La narrativa russa, seguendo la tradizione francese, fornì il materiale per i libretti di spettacoli a tema pastorale e di tragedie moraleggianti o sentimentali dedicati alle virtù naturali o ai conflitti tra ragione e sentimento (come ad esempio la *Festa campestre oppure la virtù trionfante*, 1777, di Vasilij Majkov, 1728-1778, o le tragedie di Aleksander Sumarokov, come *Dimitrij L'usurpatore*, 1771, su temi di storia antica russa con riferimenti a Corneille, Metastasio e Voltaire). All'importazione della tragedia si affiancò quella della commedia, dove i testi e le situazioni curiose furono spesso un calco di quelli francesi, soprattutto di Moliere, con i nomi emblematici (Clarissa, Lestofantis ecc.) spesso sostituiti da quelli in russo (ad esempio i cognomi Skotinin, ovvero "Bestioni", o Prostakova, ovvero "Grossolana"), col cognac diventato qui vodka e con lo zar ad impersonare il perfetto governatore. Il più grande rappresentante di questo genere fu Denis Fonvizin (1744-1792) che, come si diceva, fu il primo cicerone teatrale di Nikolaj Jusupov, nonché brillante traduttore di Voltaire e delle *Metamorfosi* di Ovidio. Nel 1772 fu presentata la prima opera comica russa al Teatro di corte di Zarskoe Selo nei pressi di San Pietroburgo, intitolata *Anjuta* (Piccola Anna), su libretto del giornalista e folclorista Mikhail Popov (1742-1790). La trama riprendeva i motivi di Rousseau e Favart sui contrasti della vita di campagna accanto a quella di città; l'opera venne interpretata in presenza di Caterina II con la partecipazione del coro della sua cappella (con il canto finale volto ad esaltare un ordine sociale stratificato: "chi si accontenta della propria sorte è l'uomo più fortunato del mondo"). Immediato favore e diffusione guadagnò la cosiddetta "commedia lacrimevole", sulle tracce di Diderot e Beaumarchais (la cui *Eugénie* fu messa in scena nel 1770), con un *collage* di motivi popolari russi, tra cui opere comiche

³³⁴ Cfr. M. Korschunova, *Gli scenografi italiani a Pietroburgo*, in *Pietroburgo e l'Italia. 1750-1850* (catalogo della mostra) cit., p. 84.

come *Mugnaio, mago, imbroglione e mezzano* (1779), con libretto di Aleksandr Ableksimov, *Rosanna e Ljubim* (1776) di Nikolaj Nikolaev, *Didona* di Jakov Knjazhnin che reinterpretava l'opera di Metastasio (1769) e *Ognuno ha la fama che si merita ovvero il mercato di San Pietroburgo* (1782), di Mikhail Matinskij). Tali opere ebbero in seguito una lunga storia nel teatro amatoriale e in quello privato “dei servi della gleba” nelle ville dei nobili, finendo talvolta per essere inscenate ancora in epoca sovietica.

Negli ultimi decenni del Settecento anche il tono delle decorazioni teatrali ebbe bisogno di cambiamenti, mirando verso la semplicità dei sentimenti e la funzionalità e la leggibilità degli ambienti illusori. Nel linguaggio teatrale penetrarono quindi le modifiche stilistiche dell'architettura e della grande decorazione introdotte a San Pietroburgo e nei dintorni pure dai maestri italiani, *in primis* dal palladiano Giacomo Quarenghi (**fig. 167**). Molte furono all'epoca le riflessioni condotte sulle più idonee tematiche decorative da realizzarsi nei diversi ambienti, a seconda della loro destinazione. A livello europeo sono tra queste di indubbio interesse le cinquanta *Avvertenze* di Basoli, dal quale viene ad esempio suggerito di considerare se i vani siano di “parata” o “domestici”, perché certamente “un'anticamera converrà meno magnifica di quella da ricevere, e così tutte e due meno gentili di un gabinetto”³³⁵. Milizia, invece, pose l'attenzione sul differenziarsi degli appartamenti: primo, di comodità; secondo, di società; terzo, di parata³³⁶. Per quanto riguarda le scene teatrali in Russia, non esisteva all'epoca un difensore concettuale del mestiere, ma, con l'arrivo di Gonzaga, anche lo spazio scenico acquisì il suo primo teorico.

Il sistema stilistico del neoclassicismo nell'architettura e nelle belle arti fu promosso da Caterina II, favorevole alla monarchia assoluta, come ideale per l'organizzazione ed il controllo dell'uomo nuovo. Anche nelle scene neoclassiche l'imperatrice volle vedere forme di edifici più concrete, seguendo gli ideali architettonici dei costruttori della nuova capitale che, per questo, andò trasformandosi sempre di più. Dagli anni '80 in poi San Pietroburgo, definita “una finestra sull'Europa”³³⁷, grazie all'architettura assunse le forme di una vera e propria *dream city* dell'utopia neoclassica. Sulle strade si moltiplicarono infiniti colonnati che si perdevano in prospettiva, palazzi dai portici solenni e residenze

³³⁵ Cfr. A. M. Matteucci, *Il trionfo dell'antico nella decorazione degli interni*, in *Dal mito al progetto* cit., p. 780.

³³⁶ *Ibidem.*, p. 780.

³³⁷ Il termine è preso dalle poesie di Pushkin (*Eugenio Onegin*), che lo attribuisce invece ad Algarotti.

suburbane, come quelle di Zarskoe Selo e di Pavlovsk, con parchi che sembrarono vere e proprie scenografie comparse dal nulla (**figg. 169, 170**). Con gli interventi di Juri Felten e Antonio Rinaldi, Charles Cameron e Giacomo Quarenghi si realizzò il sogno di Caterina di vedere la Russia rinascere sotto il segno dell'antichità ed acquistare (sebbene in scala minore) i tratti della grandezza statale romana³³⁸. Così la moda di impiantare nel paesaggio dei finti resti antichi si diffuse ovunque sulle terre russe, dove delle 'vere' antichità neoclassiche non esistevano, e l'architettura passò dalle forme bizantine al gotico del Cremlino e poi, bruscamente, all'iniezione di barocco di Pietro I, per arrivare con Caterina II al neoclassicismo, importato in tutte le sfere. Nell'ambito specifico della decorazione teatrale le forme pompose del barocco permasero a lungo, ma con arrivo del nuovo repertorio drammatico e dei temi architettonici palladiani anche qui il classicismo fu accolto con grande entusiasmo.

Gli impulsi delle novità arrivarono anche dalla pittura neoclassica italiana e francese. Negli anni '80, infatti, nella cerchia di Caterina si diffuse il gusto per i capricci ruinistici romani, ed in quest'ambito piacquero artisti come Panini e Charles Clérisseau (**fig. 167a**), le cui opere vennero acquistate dall'imperatrice tramite Reiffenstein; grande successo ebbe Hubert Robert (**fig. 167b**), popolarissimo tra i committenti russi, tra i quali naturalmente vi fu Nikolaj Jusupov. Ma più che attraverso le tele, i nuovi ideali estetici raggiunsero Caterina attraverso i repertori incisi di antichità, gli album di stampe (come quelle di Piranesi) ed i libri: come scritto dall'imperatrice al barone Grimm nel 1776, infatti, "... impazzisco per i libri d'architettura e tutta la mia camera ne è ingombra, ma anche questo per me non è abbastanza ..." ³³⁹. Presso l'Accademia di Belle Arti (fondata nel 1757 a Mosca e poi trasferita a San Pietroburgo nel 1763) vennero inaugurate le classi di veduta e paesaggio (dove Semen Scedrin e Fjodor Alexeev impartirono la lezione dei vedutisti veneziani), (**fig. 168**), prima considerate tra i generi bassi, e crebbe la generazione degli allievi dei maestri di quadratura (a partire da Antonio Peresinotti).

Il teatro faceva parte di questo programma, anche se era rivolto ad un ristretto circolo di cortigiani e controllato direttamente dalla zarina. Dopo un secolo dalla nascita del primo teatro russo, nel 1672³⁴⁰, e trent'anni dopo

³³⁸ Cfr. A. M. Matteucci, *Op.cit.*, pp. 751-790.

³³⁹ Cfr. P. Angelini, *Caterina II e la cultura dell'antico*, in *Dal mito al progetto cit.*, p 49.

³⁴⁰ Erano i tempi di Alexej Mikhailovich (1669-1676), quando il teatro era ad uso esclusivo della corte. Prima della costruzione dei teatri pubblici, il teatro di corte era accessibile a tutti gli stranieri decentemente vestiti e a tutti i cittadini più illustri di San

l'apertura del primo teatro statale pubblico di San Pietroburgo (1756), nel 1785 fu aperto il nuovo Teatro dell'Ermitage, costruito da Giacomo Quarenghi per Caterina. Esso fu il primo esempio di teatro stabile “*costruit sur le modele des anciens pour l'usage des spectacles modernes...*”³⁴¹. Così, il teatro all'antica fu considerato in Russia elemento d'avanguardia e di collegamento con le ultime novità provenienti dall'Europa, in particolare dall'Italia e dalla Francia³⁴². L'antichità fu quindi vista con gli occhi di Palladio o, piuttosto, dei suoi interpreti neoclassici occidentali di cultura italo-francese, i quali rielaborarono le formule palladiane anziché ricorrere allo studio diretto dell'antichità. In Russia queste tendenze giunsero dopo circa vent'anni dalla pubblicazione del trattato di Enea Arnaldi intitolato *Idea di un teatro nelle principali parti simile a teatri antichi, all'uso moderno accomodato* (Vicenza, 1762), che per primo, in Italia, parlò di una nuova sintesi di teatro antico e moderno, ispirata alla lezione di Palladio³⁴³.

Il Teatro dell'Ermitage fu quindi inaugurato il 16 novembre del 1785, con l'esecuzione dell'opera comica *Mugnaio, mago, imbroglione e mezzano*, seguita dall'opera di Sarti³⁴⁴ dal titolo *Armida e Rinaldo*. Caterina stessa scrisse un libretto di carattere storico, musicato da Sarti nell'opera *Gli inizi del governo di Oleg*³⁴⁵, mentre le scene furono realizzate da Francesco Gradizzi. Purtroppo non

Pietroburgo, fino ad esaurimento dei posti. Un posto a parte occuparono i teatri popolari per i borghesi, uno dei quali, all'aperto, fu inaugurato nel 1765 e accoglieva un pubblico borghese che poté ammirare lo spettacolo dall'interno delle proprie carrozze, nello specifico drammi e commedie di Moliere e Ludvig Holberg. L'altro teatro privato aperto al pubblico a San Pietroburgo fu quello di Knipper (1779), poi gestito da Dmitrevskij, il cui repertorio fu costituito dai drammi, balletti e opere. In proposito, cfr. l'importante studio di L. M. Starikova, *Teatr v Rossii XVIII v.* (Teatro russo del Settecento), Mosca 1997.

³⁴¹ Dalla prefazione del volume *Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté L'imperatrice de toutes les Russies*, San Pietroburgo 1787. Per l'analisi architettonica del teatro Ermitage si veda: I. Giustina, *Giacomo Quarenghi. Teatro dell'Ermitage a San Pietroburgo*, in *Dal mito al progetto* cit., pp. 871-880.

³⁴² Cit. in F. Rossi, *Il teatro all'antica come archetipo del moderno*, in *Dal mito al progetto* cit., p. 855.

³⁴³ Cfr. M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico* cit., p.28.

³⁴⁴ Giuseppe Sarti (1729 - 1802) fu invitato a San Pietroburgo nel 1784. Durante il viaggio si fermò a Vienna, dove l'imperatore Giuseppe II lo ricevette con grandi onori, e dove conobbe Mozart. Giunse finalmente nella città russa nel 1785, e subito, in qualità di direttore dell'Opera, compose nuovi pezzi e anche brani di musica sacra, tra cui un *Te Deum* per la vittoria di Ochakov nella guerra russo-turca (1787-1792), nel quale introdusse gli spari di un cannone vero. Caterina II gli concesse il titolo nobiliare e rimase in Russia sino al 1801, quando per questioni di salute chiese il permesso di lasciare il Paese: l'imperatore Alessandro I lo congedò quindi nel 1802, accordandogli una generosa pensione. Le opere maggiori del periodo russo furono *Armida e Rinaldo* e *Gli inizi del governo di Oleg* (*Nachal'noye upravleniye Olega*), quest'ultima su libretto della stessa imperatrice Caterina. Sarti morì a Berlino sulla via del ritorno verso l'Italia.

³⁴⁵ Oltre a commedie, Caterina II scrisse anche *Istruzioni* (1767), basate sulle idee di Beccaria e di Montesquieu – opere, fra l'altro, proibite in Francia. Più tardi l'imperatrice

possiamo avere un'idea completa di queste messe in scena, in quanto – come per tutto il repertorio scenografico del Settecento russo – è necessario basarsi sui disegni che le riproducono, non essendo possibile ammirare le vere scenografie *in situ*. Come scritto da Charles de Brosses, “la scenografia è talmente magnifica nelle opere italiane, soprattutto in confronto alla consueta meschinità della nostra, che ve ne posso dare solo una pallida idea; bisognerebbe averla vista. L'arte della pittura oggi è andata persa in Italia; solo nella prospettiva e nella scenografia rimangono artisti capaci...”³⁴⁶. Va detto, ancora, che le scenografie degli spettacoli del teatro dell'Ermitage spesso si trasformarono in decorazioni per le feste di corte.

Anche in Russia, grazie alle notizie riportate nei giornali, giunsero gli echi delle battaglie scenografiche che caratterizzarono l'ultimo quarto del Settecento. Indubbiamente si trattava della fine di un'era, come descritto da Charles-Nicolas Cochin nelle sue *Lettres sur l'opéra* (1781), dove si burlò dei voli puerili di macchinosi cavalli di cartone e degli ormai prevedibili mutamenti a vista della scenografia barocca, chiedendo al contrario una maggiore verosimiglianza da conseguirsi attraverso l'ausilio di scenari asimmetrici e piani scenici differenziati³⁴⁷. Gli illuministi e classicisti neovitruviani, tra cui Francesco Algarotti, criticarono molto la degenerazione della lezione bibienesca (per loro ormai ridottasi a “bizzaria”³⁴⁸) e contro la struttura dell'edificio teatrale nelle forme in cui era venuto consolidandosi dalla metà del Seicento. Algarotti insistette in particolare sul carattere “permeabile” dell'architettura teatrale, la quale avrebbe dovuto essere tutta finalizzata all'udire e alla “veduta”³⁴⁹.

Il principale portavoce di queste idee e dei progressi da esse derivanti nei teatri di San Pietroburgo divenne proprio Pietro Gonzaga, che nel 1817 riuscì a pubblicare in Russia suoi scritti teorici. Uno dei pochi lavori a contenere la firma dell'artista è il *Bozzetto scenografico per una sala magnifica* (Collezione dell'Ermitage, inv. 3745), (**fig. 171**). Il disegno fa parte dei primi lavori che Gonzaga eseguì subito dopo l'arrivo a San Pietroburgo; l'artista sviluppa il tema

tentò di imitare Shakespeare e cominciò a pubblicare su riviste letterarie da lei promosse, il maggiore satirico delle quali fu Nikolaj Ivanovich Novikov (1744-1818).

³⁴⁶ Cfr. F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento* cit., pp. 122-123.

³⁴⁷ Cfr. F. Perrelli, *Op.cit.*, p.125.

³⁴⁸ Sul dibattito in merito alla struttura dell'architettura teatrale fra Illuminismo e l'Ottocento, si veda: E. Tamburini, *Il Luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia alla prassi borghese*, Roma, Bulzoni 1984.

³⁴⁹ Cfr. F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, in *Opere del conte Algarotti*, vol. III, Venezia, Carlo Palese 1791-1794, p. 399.

dell'interno barocco, caro agli scenografi e grandi decoratori delle generazioni precedenti, come se volesse provare ad adeguarsi ad una situazione ancora in voga. In realtà appare non molto innovativo, ed ci rivela anche un'influenza della scuola bibienese, soprattutto quella degli architetti reggiani; il linguaggio figurativo dell'artista mostra comunque di essersi posizionato su più severi registri, avvicinandosi in questo ai nuovi modi del classicismo.

Nel teatro italiano di fine Settecento, a cui Gonzaga aderì prima dell'arrivo in Russia, si notava una sentita tendenza verso la normalizzazione progressiva dello spettacolo settecentesco e verso un'"illusione" nutrita dalla "verosimiglianza", mirata a raggiungere una maggiore semplicità di decorazioni e di macchinari. Il neoclassicismo cercò quindi di sostituire l'ornamentazione barocca con la sobrietà compositiva ed una maggiore fedeltà storica. Milizia insisté, ad esempio, sul fatto che "le vesti e gli ornamenti degli attori debbono essere più che sia possibile alle usanze de' tempi, delle nazioni, e de' soggetti, che sono rappresentati sulla scena <...>"³⁵⁰.

D'altronde, con l'orientamento verso la scena-quadro diffuso nella pratica dei maestri di Gonzaga, ovvero i Galliari, si andò contemporaneamente affermando uno spiccato gusto pittorresco³⁵¹, creando i presupposti dell'apertura del romanticismo ad ambientazioni intese piuttosto in chiave emotiva, preparando in ciò l'arrivo del più importante scenografo romantico italiano, ovvero Alessandro Sanquirico (1777-1849). E' da notare inoltre che, anche se nei primi anni dell'Ottocento la scuola italiana smise di primeggiare in Europa, lasciando spazio alle innovazioni scenografiche a Parigi, in Russia l'influenza neoclassica italiana nell'architettura, nella grande decorazione e nella scenografia durò fino alla seconda metà dell'Ottocento.

Con il passar del tempo – ovvero fino a quando Caterina, spaventata dalla rivoluzione francese (e dalla rivolta dei contadini guidati da Pugacjov) rinnegò tutte le sue idee liberali, rafforzando l'autocrazia e incarcerando molti letterati, nobili liberali e massoni – la situazione nei teatri andò lentamente degradandosi,

³⁵⁰ Cfr. F. Milizia. *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia, Pietro e Giambattista Pasquali 1794, p. 69.

³⁵¹ Si tratta del concetto della scena-quadro di Galliari, dove "la scena cambia ancora in vista ma tranquillamente, con un semplice movimento verticale di grandi elementi che calano e salgono agevolmente grazie ai tiri contrappesati. La figura dell'attore anche se entra lateralmente a metà scena, non si sovrappone al pezzo dipinto con un rapporto alterato, e la scena, ristretta in profondità, lascia tutto il retropalco a disposizione del personale e degli altri interpreti in attesa". Cit. in AA.VV. *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Venezia 1975, p. 105.

con scene vecchie e mancanza di edifici decenti. Le decorazioni statiche e antiquate di Francesco Gradizzi, primo scenografo, non corrisposero più al repertorio ormai cambiato, e ci volle una nuova figura, del livello di Valeriani, per avviare la necessaria rivoluzione scenografica.

Nel 1783 Caterina, volendo seguire direttamente lo sviluppo teatrale, fondò prima una commissione e, poi, la Direzione speciale per la gestione di tutti i tipi di spettacoli, uno dei direttori della quale divenne (nel 1792) l'onnipresente Nikolaj Jusupov. Intuendo la necessità di cambiamento, Quarenghi inviò allo scultore Giuseppe Franchi, a Milano, una lettera (datata 1 maggio del 1786) in cui gli chiese di raccogliere informazioni su “un certo signor Gonzaga” che, secondo le voci raggiunte a San Pietroburgo, sembrava avesse “il gusto sviluppato e le grandi capacità inventive”, al fine di portarlo presso la corte russa, dove gli sarebbe stato corrisposto uno stipendio di 2000 rubli all'anno³⁵². Come accennato in precedenza, Nikolaj Jusupov giocò un ruolo decisivo nella realizzazione della richiesta.

Intanto sui palcoscenici di San Pietroburgo (quello del Teatro dell'Ermitage e del Kamennij, termine traducibile con *di pietra*, costruito su progetto di Antonio Rinaldi nel 1783 e inaugurato con l'opera di Paisiello intitolata *Il Mondo della Luna*, 1774) dominavano opere di ispirazione illuministica, balletti anacreontici (volti ad esaltare le delizie dell'amore piuttosto che le sue pene) e melodrammi incentrati su temi dalla storia antica russa (paragonata con quella antica tramite la messa in scena delle nobili gesta dei protagonisti). L'attività di Gonzaga fu quindi legata maggiormente a questi teatri (dal 1793 al 1822) e dipinse le scenografie per numerosi spettacoli e feste, tra cui circa sedici per il solo palcoscenico dell'Ermitage. Tra questi, si ricordano le scene per la tragedia storica di Aleksander Sumarokov intitolata *Dimitrij l'usurpatore* (1771), per la commedia di Corneille *Le Menteur*, per il dramma storico (su libretto di Caterina II) dal titolo *Gli inizi del governo di Oleg* e, poi, molteplici balletti di Charles le Picqué, Charles Didelot e Catterino Cavos. L'inclinazione verso l'organizzazione di balletti nei Teatri Imperiali si rafforzò con gli zar Pavel I, Alessandro I e Nikolaj I, grandi amanti dell'ordine delle parate e del movimento sincrono comunicato dalla danza classica.

Gonzaga, che eseguì le scene per tutti questi spettacoli, fu considerato dai suoi contemporanei come “il più significativo innovatore del suo tempo sia sul

³⁵² Cfr. M. F. Korshunova, *Gli scenografi italiani a San Pietroburgo*, in *Dal mito al progetto*, vol. 2, cit., p. 523.

piano tecnico che su quello compositivo”³⁵³. Ma, piuttosto paradossalmente, neanche un maestro così rinomato in Russia riuscì a trovare un’assoluta comprensione presso la corte. Non c’è dubbio che egli fu praticamente l’unico artista capace di determinare il passaggio a nuove forme d’illusione nell’eclettica situazione russa. E, giova ricordarlo, lo fece a modo suo. Non come un puro neoclassicista – come, in realtà, non lo fu neanche Francesco Gradizzi, – motivo per il quale Gonzaga non ebbe mai un vero consenso presso la corte di Caterina prima e di Pavel I e di Alessandro I, poi. Presso la corte assolutista, infatti, la scenografia non poteva essere considerata come un genere importante, posto che da sempre spettava all’architettura; non appena Gonzaga avanzò la pretesa di costruire e progettare, ovvero di introdurre le sue idee in un’arte maggiormente considerata, egli incontrò la protesta silenziosa del potere. Nel suo programma operativo, espresso anche negli scritti teorici, una particolare importanza ebbe la parola “verità”, che sfuggiva al lessico degli scenografi precedenti. Non a caso, aveva rappresentato sul sipario della Scala la veduta esterna del teatro, scioccando un pubblico abituato a capricci fantastici, e ciò venne fatto affinché quest’ultimo pensasse alla natura stessa dell’illusione. Egli riprovò poi lo stesso trucco al teatro dell’Ermitage, sempre con il medesimo, grande risultato. Si trattava, nello specifico, di rappresentare la realtà in modo massimamente verosimile, vicino a *plein air*, di creare una “fisionomia del luogo” piuttosto che inventare un bizzarro motivo scenografico. All’Ermitage, ad esempio di ciò, è conservato un disegno di Gonzaga che riproduce fedelmente il panorama della Neva nei pressi del Teatro dell’Ermitage (*Veduta del Teatro dell’Ermitage*, inv. 34441) (**figg. 93, 94**). Non è escluso che si tratti di un bozzetto per il sipario sopra nominato, eseguito da Gonzaga sull’esempio del sipario della Scala (1778), ma il disegno potrebbe essere stato eseguito dopo il 1802 – quando, sulla facciata laterale del Teatro, Quarenghi eliminò la balaustrata all’altezza del primo piano.

Sicuramente un punto di forza di Gonzaga fu costituito dalla ricerca ottica e dall’interpretazione singolare della luce, oltre che dall’uso di “nerofumo” nei disegni in luogo d’inchiostro (il “segreto tecnico” dell’illuminismo di Gonzaga) nonché dalla sua attenzione alla luce (di matrice veneziana) utilizzata per l’organizzazione dello spazio. Come giustamente scritto da M. Viale Ferrero sulla fortuna del metodo di Gonzaga, egli “Ha legato il suo nome alla scenografia atmosferica e di prospettiva aerea, strettamente correlata al fervore di ricerche

³⁵³ Le parole di Gironi cit. in M. T. Muraro, *Scenografie di Pietro Gonzaga* cit., p. 25.

coeve sul problema della fedele riproduzione degli effetti e dei fenomeni naturali della pittura di paesaggio, e sulle tecniche atte a raggiungere lo scopo³⁵⁴.

La genialità delle soluzioni pittoriche di Gonzaga si espresse anche attraverso la sua capacità di essere un autentico architetto delle scene: sotto le luci della ribalta egli costruì infatti dei veri e propri capolavori di architettura. Gonzaga adoperò con straordinaria precisione le leggi della prospettiva – per disegnare l'interno di un tempio piuttosto che una prigione – sicuro di poter riprodurre perfettamente dettagli provenienti anche da epoche diverse. In conformità alle tendenze preromantiche dell'arte, accanto ai motivi classici nei bozzetti ne apparvero spesso altri di carattere gotico, creando un insieme fantastico e naturale, come ad esempio quello creato a Mosca, al di là delle mura gotiche del Cremlino, grazie ai palazzi neoclassici di Marvej Kazakov (il Senato, 1776-87, sulla veduta di Feodor Alexeev, 1800 c., **fig. 172**). La variazione di quest'ultimo vediamo anche nel disegno di Gonzaga conservato nella Biblioteca teatrale di San Pietroburgo, con una veduta della città medievale strutturata con solidità classica (**fig. 173**).

È abbastanza peculiare notare che, nello stesso periodo e anche più tardi, molti scenografi intendessero l'immagine scenica come visione, anziché come realtà. Si trattò soprattutto di artisti di formazione classica, come Fontanesi, Landriani o Perego, che sublimarono la rivisitazione del mondo antico in forme di estrema purezza e intensità visionaria³⁵⁵ (**fig. 174**).

Oggi gli studiosi sono concordi nel rendere tributo alla eclettica e frenetica attività di Gonzaga (il quale, purtroppo, non datava né firmava i bozzetti). Certo egli si giovò di una vera *equipe* di collaboratori, tra i quali anche artisti della gleba come Mikhail Jakovlev, Grigorij Mukhin (servo del conte Sceremetjev), Nikolaj Drogalov, ecc³⁵⁶. Tra quelli italiani, un posto particolare spetta a Domenico Corsini (1774-1814), decoratore di Modena arrivato in Russia nel 1802, che aveva partecipato alla decorazione del palazzo Sanguinetti di Bologna. Collaborarono all'impresa i più importanti pittori dell'epoca, come Vincenzo Martinelli, Pelagio Palagi, Serafino Barozzi, Antonio Basoli... Lo stesso Basoli fu invitato in Russia, ma senza esito, scrivendo poi acidamente che

³⁵⁴ Cit. in M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico* cit., p. 86.

³⁵⁵ *Ibidem.*, p. 86.

³⁵⁶ Nel 1818 Gonzaga scrisse una richiesta alla Direzione dei Teatri Imperiali in cui implorò di mandargli in aiuto Mikhail Jakovlev, descritto come uno di pochi collaboratori capace di capirlo veramente (notizia riportata da M. Korshunova. *Pietro di Gottardo Gonzaga*, catalogo della mostra, Leningrado, Iskusstvo 1980, p. 9).

Corsini sarebbe morto, dieci anni più tardi, “per troppo lavoro”³⁵⁷. Comunque Corsini riuscì a sviluppare alcune linee d’arte di Gonzaga nell’allestimento di spettacoli musicali e balletti sentimentali, introducendo nelle scene dei paesaggi romantici (come quelli per i balletti di Charles Didelot *Zeffiro e Flora*, 1808, e *Amore e Psiche*, 1809, al Teatro dell’Ermitage).

Il quadro ideale dell’atmosfera del teatro illuminista (oramai rimpianto dal poeta nell’epoca di censura dell’Alessandro I) è stato dipinto letterariamente da Aleksander Pushkin nel primo capitolo di *Eugenio Onegin*:

*Regno magnifico! Là, un tempo
Il signore della satira,
Della libertà l’amico,
Fonvizin splendè, e il versatile
Kniažnin; là spartì Ozerov
Con la giovane Semjonova
Le spontanee offerte – lacrime
E applausi – della gente;
Là resuscitò Katenin
Di Corbeille l’augusto genio;
Là Sciakhovskoj dette l’onda
Allo sciame rumoroso
Delle sue commedie; là
Anche Didelot ebbe gloria
Là, là all’ombra delle quinte
La mia gioventù passò... ”(I, XVIII)³⁵⁸.*

E, sempre nella stessa opera, Pushkin descrisse anche l’ambiente della sala in attesa dell’inizio dello spettacolo:

*Teatro pieno; i palchi splendono;
Prime file e platea brulicano;
Dal loggione ecco, si applaude:*

³⁵⁷ Cfr. A.M. Matteucci, *La musique des yeux. Fantasia in scena a corte* cit., p. 836.

³⁵⁸ Cfr. A. Puškin. *Eugenio Onegin*, a cura di Fiorenzo Gabbriellini, Roma 2006, p. 15. Jakov Knjaznin (1742-1791), Pavel Katenin (1792-1853), Aleksander Sciakhovskoj (1777-1846) drammaturghi e commediografi russi; Charles Didelot (1767-1837) – coreografo di Stoccolma, invitato in Russia dal 1801 al 1810.

Fruscia, alzandosi, il sipario... ” (I, XX)³⁵⁹.

Nella nota, lo stesso Pushkin definisce Didelot come un genio romantico: “I balletti di signor Didelot sono ricchi di vivace immaginazione e d’insolito fascino. Un nostro scrittore romantico ha trovato in essi maggiore intensità di poesia che non in tutta la letteratura francese”³⁶⁰. Le decorazioni di tali spettacoli esaltano il tono emotivo dell’azione che si svolge sul palcoscenico, trasmettendo un’atmosfera di estrema passionalità.

Quando, negli anni ’20, Gonzaga scese dai palcoscenici, il suo posto fu preso da Antonio Canoppi (1774-1832), decoratore modenese giunto in Russia intorno al 1805. Egli operò con successo dapprima a Mosca (creando affreschi per la Sala dell’Assemblea dei Nobili, purtroppo perduti dopo l’incendio del 1812) e poi a San Pietroburgo, ricevendo il titolo accademico presso l’Accademia di Belle Arti (1813), scrivendo anche un trattato sull’architettura (1830)³⁶¹. Fu inoltre assunto nel 1815 come decoratore nei Teatri Imperiali. Essendo allievo di Canova, Canoppi si sentì libero di esprimersi nell’arte plastica, introducendo spesso nelle sue composizioni sculture e gruppi di statue, come si vede dai bozzetti (eseguiti a penna con inchiostro di china) composti nel 1829 per l’opera *Olimpia* di Gaspare Spuntini e conservati al Museo dell’Ermitage (al proposito, le composizioni con colonnati dorici del celebre Tempio di Artemide ad Efeso coincidono con le descrizioni dettagliate delle scene del primo e secondo atto dell’opera, **figg. 175, 176**). I contrasti di luce chiara sullo sfondo e l’edificio con ombre vellutate in primo piano rivelano chiaramente l’inclinazione al romanticismo dell’artista: come Gonzaga, Canoppi fu considerato un maestro di indubbie capacità, specialista in creazione “di figure, di paesaggi, e di architetture”³⁶². Nei bozzetti per il balletto di Didelot intitolato *Vendetta e Gloria dell’Amore* (1828, Museo Teatrale di Mosca “A. A. Bachruscin”), non a caso lo scenografo ripropose sul palco la visione raffinatissima dei balletti anacreontici dell’inizio del secolo, un mondo di graziosa antichità dallo spirito quasi *rocaille*,

³⁵⁹ Ibidem, p. 16.

³⁶⁰ Ibidem, p.16.

³⁶¹ Cfr. M.V. Davydova, *Teatral’no-dekorazionnaja zhivopis pervoj polovini XIX veka* (La pittura di decorazione e scenografia nella prima metà del XIX secolo), in *Istoria Russkogo iskusstva* (Storia dell’arte russa), Mosca 1964, vol VIII, libro secondo, p. 374.

³⁶² Dal *Contratto di Canoppi con la Direzione dei Teatri Imperiali*, conservato presso l’Archivio Storico Artistico Nazionale Russo, foglio 497, registro 97, n. 1370.

dove in mezzo alla natura bucolica volano gli amorini, giocano le ninfe, mentre Apollo balla con le muse.

Negli anni '30 per il palcoscenico russo ebbe inizio un difficile periodo, caratterizzato dal controllo della censura imperiale di Nikolaj I. Come si evince dalle molteplici richieste non soddisfatte degli scenografi, gli imperatori russi non erano pronti a confermare l'importanza acquisita dall'arte scenografica, che, in fondo, era al servizio del potere: la sua funzione era infatti quella di decorare le cerimonie, incorniciare i trionfi, in sintesi di rallegrare l'occhio. Gonzaga, invece, nei suoi numerosi allestimenti pietroburghesi, seppe trasformare la scenografia – fino ad allora considerata alla stregua di un delizioso elemento ornamentale – in un vero e proprio 'personaggio' della rappresentazione, dal carattere ben definito. Il grande pubblico dei melodrammi o dei *divertissement* coreografici poté quindi ammirare un'incredibile varietà di immagini, da idilliaci paesaggi ad atri solenni e sotterranei oscuri, sottolineando l'infinita varietà di stati d'animo che potevano essere suscitati dalle semplici scene di dotazione. Per due volte (ovvero nel 1793, in presenza di Caterina, e nel 1818, presso il Teatro di Jusupov ad Arkhangelskoe) le scenografie di Gonzaga divennero le protagoniste uniche dello spettacolo, introducendo gli spettatori nel magico mondo delle *espressioni degli affetti*. Entrambi gli spettacoli ebbero la durata di tre ore, riuscendo a stupire un pubblico condotto in un viaggio presso i luoghi dei propri sentimenti. Grazie alla grande maestria dello scenografo-pittore nacque così una nuova visione dell'arte decorativa, con il tocco di pennello a fungere da punto di approdo di un lungo percorso di ricerca, testimoniato dai numerosissimi bozzetti dell'artista. L'azione teatrale, svolta sul palco – come previsto dalla tradizione – tramite i movimenti degli attori nella cornice delle scene, si spostò quindi nel 'mondo interno' dello spettatore, ovvero verso i movimenti del suo animo. Una caratteristica, questa, che rende il maestro precursore dell'epoca romantica, e non solo.

L'interesse verso i tanti mondi diversi che potevano essere rappresentati sulle scene venne affiancato dall'attenzione di Gonzaga agli aspetti specifici del suo mestiere. Quasi come presentimento verso quelli che saranno i tempi caratterizzati dalla ricerca dell'Io romantico, negli scritti di Gonzaga si può notare come emerga il desiderio di elevare la professione di scenografo dalla routine del puro mestiere, ambizione dichiarata, negli ultimi anni, dalla necessità di compiere altri lavori considerati più 'seri', come la ricostruzione della Cattedrale di

Sant'Isacco o il progetto del Teatro dell'Opera per Pavel I nei pressi del castello Mikhailovskij (ovvero “di San Michele”³⁶³), entrambi però non realizzati.

Con una sintesi tra pittura, arte grafica, architettura ed arte dei giardini, il maestro italiano cercò quindi di creare un nuovo mondo fondato sulle armonie universali così come percepite dall'occhio dell'artista, un mondo in cui le immagini della realtà si univano con quelle della finzione teatrale, creando per questo una realtà sublime. Le sue decorazioni non erano legate a soggetti concreti; piuttosto, esse erano scene di dotazione con specifici temi e variazioni. Gonzaga creava, per così dire, ‘l'ambiente emotivo’ in cui si svolgeva l'azione dello spettacolo (si che si trattasse di tragedia, di dramma o altro), rappresentando un mondo-teatro che andava oltre i ristretti canoni dell'arte scenografica. Il palcoscenico dei teatri, per questo motivo, apparve troppo angusto per l'espressione dell'arte del maestro italiano: lo dimostra anche il fatto che, ad esempio, egli volle creare, al castello di Pavlovsk (**figg.177-184**), il parco paesaggistico più ‘spirituale’ presente in tutta la Russia, che venne organizzato secondo la logica delle mutazioni delle scene naturali, tristi o gioiose. Nel teatro di Pavlovsk, quindi, il pubblico – dopo aver passeggiato tra gli alberi ‘parlanti’ – poté ritrovare le stesse visioni sui fondali, le quinte ed i sipari del teatro.

Se facciamo poi riferimento alle influenze dell'arte russa, un vero riscontro delle idee di Gonzaga si potrebbe trovare nel paesaggio nazionale che, dagli anni 1820, inizia a proporre, al posto delle vedute-calchi all'italiana – caratteristiche dei *pensionaires* dell'Accademia di Belle Arti, come il paesaggista Silvestro Schedrin (1791-1830), e di pittori di vedute, come Maxim Vorobjev (1787-1855) – immagini di luoghi riconoscibili (**figg. 185, 186, 189**). Spicca in questo contesto la figura di Alexej Venezianov³⁶⁴, caposcuola del paesaggio nazionale romantico che, secondo il poeta contemporaneo Konstantin Batjuskov³⁶⁵, vedeva nel paesaggio il ritratto stesso della natura. Sue furono le vedute poetiche e silenziose degli interni dei palazzi (**fig. 187**), dei parchi e delle case dei contadini, vicini alle immagini rustiche come gli schizzi dei mobili, delle taverne e dei disegni dal vero di Gonzaga, artista che accordava estrema importanza al dettaglio (**fig. 188**). I

³⁶³ Sull'argomento vedi F. J. Syrkina, *Pietro di Gottardo Gonzaga, 1751-1831* cit., p. 115.

³⁶⁴ Aleksej Venezianov (1780-1847), pittore russo, all'inizio della sua carriera fu influenzato della corrente romantica e divenne fondatore del cosiddetto *biedermeier* russo. Amante della liricità quotidiana, egli dipinse molteplici paesaggi di province russe, praticando soprattutto il genere delle vedute interne delle case rustiche e delle ville.

³⁶⁵ Konstantin Batjushkov (1787-1855), poeta romantico dalla tragica sorte, fu precursore della poesia romantica, dimenticato dai contemporanei con l'arrivo dell'illustre Aleksandr Pushkin.

contemporanei ricordavano, ad esempio, l'urna all'angolo della scena, che poteva attirare l'attenzione di tutta la platea per la bellezza della forma. Le scene rustiche e quotidiane della scuola di Venezianov avrebbero trovato in seguito riscontro negli allestimenti dei balletti di Valberkh³⁶⁶ e nei drammi borghesi dell'ultimo Ottocento.

Solo quando la pittura russa, dagli anni '40 in poi, cominciò ad arrivare a dei livelli professionali di rilievo internazionale (grazie anche agli insegnamenti impartiti dall'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo), con la formazione di una vera e propria scuola, ricca di maestri dei vari generi, poté formarsi un tipo di spettatore altrettanto preparato ed in grado di apprezzare i sottili giochi tra il vero e l'illusione. Così l'esperienza di Gonzaga fu restituita al palcoscenico europeo grazie agli scenografi-creatori russi dell'inizio del Novecento, sostituendo in ciò la pratica dell'imitazione artigianale da parte di pittori locali affiancati dai maestri provenienti dall'Europa³⁶⁷. La svolta, nella scenografia russa, accadde quindi quasi un secolo dopo, quando la visione del ruolo dell'artista nell'arte teatrale russa, propria di Gonzaga, fu condivisa dagli scenografi d'inizio Novecento.

5.3. Pietro Gonzaga e Vsevolod Meyerhold. In cerca dello spettatore ideale nei tempi totalitari.

L'idea di un dialogo tra i due artisti Pietro Gonzaga e Vsevolod Meyerhold, che qui propongo, prende le mosse da una frase di Meyerhold riportata da Elena Tamburini nel suo libro prezioso sulla trattatistica italiana dell'800³⁶⁸, in cui viene sottolineata l'importanza della lezione di Gonzaga per il teatro russo del Novecento: "Il riconoscimento più importante del ruolo svolto da Gonzaga in Russia si deve a Vsevolod Emilievich Meyerhold (**fig. 191**) che ne fa l'esponente più autorevole della tradizione e pure tragicamente non compreso: "Per ciò che concerne la regia, sappiamo quale *pesante* (corsivo nostro) influenza abbiano esercitato i principi architettonici del grande Gonzaga <...> Si teme di affidarmi il

³⁶⁶ Ivan Valberkh (1766-1819) fu ballerino e coreografo russo. I suoi spettacoli ebbero la forma di balletti-pantomime del carattere formativo. In uno dei primi, egli mise in scena un balletto su libretto di Shakespeare (*Romeo e Julia*, 1809). Durante la guerra napoleonica allestì poi balletti e *scene-divertissement* di carattere patriottico (*Amore per la patria*, 1812).

³⁶⁷ Negli anni '30 si ebbe un avvicinamento con le correnti romantiche della scenografia europea. In quest'ambito lavorarono decoratori provenienti da vari paesi europei, tra cui Karl Gropius Wilhelm Gropius (1793-1870), pittore, scenografo ed ingegnere tedesco, che visitò San Pietroburgo nel 1830, e il pittore, architetto e scenografo italiano Alessandro Sanquirico (1777-1849), solo per citarne due.

³⁶⁸ Cfr. E. Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica teatrale dell'800* cit., p. 41.

Piccolo e il Bolscoj? ... Eppure dal 1908 al 1918 a Pietrogrado, sui palcoscenici dei teatri Aleksandrinskij e Mariinskij (ex Imperiali), io non ho fatto altro che rimettere in auge i principi di Gonzaga-Karatyghin³⁶⁹-Pushkin³⁷⁰.

Questa frase di Meyerhold (di ammirazione? d'offesa?) mi ha molto incuriosito, visto che (perlomeno apparentemente) i metodi più conosciuti del suo teatro, come ad esempio quello della *biomeccanica*³⁷¹, sembrano essere abbastanza lontani dalle idee di Gonzaga. Ciononostante, il regista russo sembra considerarsi in qualche modo suo seguace, riconoscendolo anche come regista, e proprio questa osservazione mi ha spinto nella ricerca di paralleli esistenti tra i due tipi di visione della realtà scenica di questi artisti.

È ovvio che ai tempi di Meyerhold, ovvero con l'arrivo del futurismo e del costruttivismo, la scenografia non è più intendibile nel senso tradizionale o romantico. Il teatro, infatti, assorbe – da un lato – gli elementi umani e materiali che appartengono al *cabaret* e al circo (con in più quelli della cultura popolare in piazza) e – dall'altro lato – si ispira alla città, alla civiltà delle macchine e dell'industria. Alla scenografica succede quindi l'architettura scenica³⁷², quasi a realizzare un sogno utopico di Gonzaga. Ciò considerato, va detto che, purtroppo, la scenografia russa dell'ultima metà dell'800 non è riuscita a fornire nomi di artisti di rilievo, moltiplicando piuttosto meccanicamente i vari *cliché* prospettici di Gonzaga attraverso i suoi allievi e aiutanti. La vera risposta al richiamo di Gonzaga l'arte russa l'avrebbe infatti fornita solo all'inizio del Novecento.

In Russia e nell'Unione Sovietica del primo triennio del '900 (ossia dal 1900 al 1933), le fasi di sviluppo scenografico rilevabili potrebbero essere tre. La prima è legata ad un teatro “delle favole romantiche”, dove predominano per le

³⁶⁹ Piotr Andreevich Karatyghin (1801-1879), attore comico russo e autore di popolari *vaudeville* per i quali elaborava soggetti presi dai comici francesi, introducendovi situazioni originali tipicamente russe e pietroburghesi. Una fama particolare ebbero *Le moglie in prestito* (1834), *La moglie e l'ombrello* (1835), *Panificio* (1843), *L'Uniforme* (1845).

³⁷⁰ Cfr. V. Meyerhold. *La Rivoluzione teatrale*, Roma, Ed. Riuniti 1962, p. 162.

³⁷¹ La *biomeccanica teatrale*, o *metodo dell'attore biomeccanico*, è un metodo formativo ideato dal regista e pedagogo Vsevolod Meyerhold a partire dal 1922, volto ad apprendere e approfondire l'arte dell'attore. È un sistema di educazione teatrale: il protagonista è il corpo dell'attore, visto nella sua interezza, come mezzo di creazione artistica e strumento di comunicazione. Meyerhold ne studiò i fondamenti tecnici, quella base neutra da cui ogni attore parte e a cui ritornare in caso di smarrimento, trovando tra loro punti comuni che successivamente sintetizzò nel programma pedagogico del sistema della biomeccanica teatrale.

³⁷² Sull'argomento presentato nel contesto europeo si veda il ricco saggio di M. Verdone intitolato *Drammaturgia e arte totale: l'avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, Catanzaro, Rubbettino (Soneria Mannelli) 2005.

scene artisti come Leon Bakst, Aleksandr Benois, Valentin Serov, e le ricerche dei pittori del gruppo “Mondo dell’Arte” – segnate dall’amore verso la grande decorazione e l’estetica francese sei-settecentesca e per le immagini barocche e neoclassiche del passato imperiale di San Pietroburgo. È anche l’epoca di compositori come Modest Musorgskij e Nikolaj Rimskij Korsakov, con gli scenografi a segnalarsi soprattutto nel teatro operistico nel tentativo di comporre “le scene canore”³⁷³. Si può definire questo periodo come di “fase estetizzante”, molto vicina nel linguaggio anche alle tendenze *liberty* (o dell’*art nouveau*), come appare dai bozzetti di Valentin Serov (**fig. 193**) e Leon Bakst per le scene di *Sheherazade* (1910), (**fig. 194**), o dai disegni di Benois per il balletto *Le Pavillon d’Armide* (**fig. 195**) del teatro Marijnsky (1907).

Fu poi la volta di Djaghilev e de *Les Ballets Russes*³⁷⁴ che, operando soprattutto all’estero, si volsero a compositori modernisti come Igor Stravinskij e Seghej Prokof’ev (**fig. 197, 198**), facendo appello ai pittori-scenografi di nuova generazione, come Mikhail Larionov e Natalja Goncharova. Questi ultimi si ispirarono alla cultura nazionale, basata sulle immagini delle icone e sulle fiabe, sul cubismo, sul linguaggio delle insegne di strada, di manifesti e cartoline, del teatro di giocolieri in piazza – evento sempre esistito nella cultura russa come forma di spettacolo alternativo a quello della corte ma che mai venne esplicitamente portato su di un palcoscenico ufficiale. Tra gli esempi più eclatanti di questa linea d’avanguardia possiamo citare *Coq d’Or* di Rimskij Korsakov (1914), con scene della Goncharova (**fig. 196**), cui seguirono *l’Uccello di fuoco* e

³⁷³ L’espressione è di Vladimir Dmitriev, futurista e seguace di Meyerhold negli anni ’20, poi addetto alla scenografia “psicologica” del teatro d’Arte di Mosca.

³⁷⁴ *Les Ballets Russes* fu una compagnia internazionale di balletto fondata nel 1909 dall’impresario russo Serghej Diaghilev (1872-1929). Ebbe la prima sede a Parigi, in seguito si spostò a Monte Carlo. L’organico della compagnia comprendeva i migliori ballerini provenienti dai due teatri più importanti, ossia il moscovita Teatro Bolshoj e il pietroburghese Teatro Marijnskij. L’intento iniziale di Diaghilev fu quello di esportare il tecnicismo e l’arte russa nell’Europa Occidentale, ma fin da subito la genialità dell’artista, fusa con quella di artisti italiani, francesi e spagnoli, portò alla creazione di un’equipe composta dai più importanti personaggi dell’epoca, del calibro di P. Picasso, C. Debussy, Vazlav Nazhinskij, il coreografo Michail Fokin. Con *Les Ballets Russes* collaborarono come scenografi anche noti pittori russi, tra cui molti appartenenti al circolo “Mir Iskusstva” (il Mondo dell’Arte), come K. Korovin, A. Golovin, M. Dobuzhinsky, L. Bakst, A. Benois, N. Goncharova, M. Larionov. Purtroppo queste decorazioni, create all’estero, non poterono essere visti dal pubblico russo. Sulla storia generale della compagnia si veda ad es. Martine Kahane (a cura di), *Les ballets russes a l’Opera. 1909-1929*, Paris, Hazan, Bibliothèque Nationale, 1992 (inclusa la bibliografia sull’argomento). Sullo sviluppo della decorazione teatrale presso *Les Ballets Russes* si veda in *Les ballets russes: Serge de Diaghilev et la decoration theatrale. Gontcharova Nathalie; Larionov Michel; Vorms Pierre*, in *Nouvelle ed. revue et augmentee*, Belvès, Pierre Vorms 1955.

Le bouffon, fino al balletto costruttivista *Passo d'acciaio* o *L'Anno 1920* di Prokof'ev, con scene di Georghij Jakulov, e alla *Chatte* di Henri Saquet, realizzata da Jeorge Balanchine con scene di Naum Gabo e Anton Pevsner (autori del primo manifesto sovietico del costruttivismo, nel 1920). Questa terza fase sbocca quindi nel classicismo urbano e industriale, di cui *Passo d'acciaio* di Jakulov ne è eloquente testimonianza. In tutte e tre queste fasi, secondo il giudizio fornito da Stravinsky a proposito dell'operetta effervescente e fantastica *Giroflè-Giroflà*, (regia di Aleksandr Tairov e bozzetti di Jakulov, presentato al Teatro Kamernij a Mosca) è riscontrabile un grande spirito unitario e un senso di completezza³⁷⁵.

E' interessante notare come il percorso teatrale di Meyerhold sembri praticamente passare attraverso le stesse fasi. Questi fu uno dei fondatori del Teatro d'Arte di Stanislavskij, molto stimato da Anton Chekov, e dalla drammaturgia classica (sperimentata a Mosca) si avvicinò, negli anni '10, alle ricerche del linguaggio indipendente a San Pietroburgo, per poi tornare nella Mosca socialista degli '20 per fondare il proprio teatro costruttivista, basato ai metodi di regia biomeccanica e futurista. Per questi motivi il periodo in cui Meyerhold lavorò nei Teatri Imperiali a San Pietroburgo (ossia dal 1908 al 1917, periodo cui, peraltro, sono riferite le parole citate all'inizio) è paragonabile alla prima fase in cui il decorativismo estetizzato fece il suo ingresso sul palcoscenico russo. Si tratta, inoltre, del momento in cui l'artista privilegiò i principi introdotti da Gonzaga: nella regia degli spettacoli messi in scena al teatro Aleksandrinskij in collaborazione con il pittore e scenografo dell'*art nouveau* Alessandro Golovin (tra i quali ricordo, ad esempio, il *Don Giovanni* di Moliere, nel 1910, e *Orfeo ed Euridice* di Glück, nel 1911), (**fig. 192**) Meyerhold cercò di liberare la messa in scena dagli "appesantimenti" portati dai seguaci di Gonzaga, esaltando piuttosto l'azione e la sua cornice con momenti satirici, paradossali, carnevaleschi. Secondo i ricordi degli spettatori, vi fu in ciò una magia effervescente, quasi la manifestazione della quintessenza dei principi della commedia dell'arte, in cui il regista – ricorrendo al repertorio dei brillanti *vaudeville* di Karatyghin – mise in scena commedie musicali e melodrammi cercando di far rinascere il teatro russo sotto il segno di una nuova spettacolarità ed attraverso degli innovativi mezzi

³⁷⁵ Per una documentazione anche iconografica degli spettacoli di Djaghilev vedi *Les Ballets russes de serge De Diaghilev, 1909-1929*, catalogo della mostra, Strasbourg, 15 maggio-15 settembre, 1969. Nonché D. Bablet. *Les révolutions scéniques du XXe siècle*, Paris, société Internazionale d'Art XXe siècle 1975.

espressivi. Meyerchold, infatti, odiava il dramma sociale borghese “incastrato” nelle tipiche e noiose scene di dotazione, essendo convinto che il teatro vero avrebbe dovuto stupire e svegliare i sensi. Egli criticò le scenografie (elaborate da Simov) ad imitazione degli interni delle ville russe, affermando che le stesse “pur riempite dagli oggetti scrupolosamente fedeli alle realtà d’epoca lo stesso non trasmettevano nulla”³⁷⁶ (fig. 199, 200). Gonzaga, in questo contesto, gli fu molto d’aiuto, con il suo acuto senso del dettaglio e con il patrimonio ricchissimo di immagini e idee da sviluppare. Il regista avanguardista sperimentò tale dote rielaborandola a modo suo, liberandosi innanzitutto dal oggettivismo eccessivo e, dopo la Rivoluzione, imboccando la strada del ristretto simbolismo del gesto e del segno³⁷⁷.

Nel 1916, a Mosca, venne inaugurato poi il Caffè Pittoresque (fig. 201), uno spazio situato tra due edifici e ridotto ad un *hangar*, dove la gioventù avanguardista intendeva ricavare la propria “stazione universale d’arte”. Qui si misero in evidenza i problemi decorativi della città moderna, cercando nel contempo di fornire le basi per l’edificazione di uno stile nuovo non solo in pittura ma in tutte le branche artistiche. Il Pittoresque divenne subito una tappa fondamentale del costruttivismo e una vera e propria fucina per le idee di Meyerchold: “Lo spazio interno del Caffè Pittoresque – scrive un testimone d’epoca – entusiasmava i giovani pittori per il suo dinamismo. Forme curiose di tutte le specie, in cartone, cartapesta, tela, lire, chiavi, cerchi, imbuti, costruzioni a spirale. Talvolta all’interno ai questi corpi erano lampade: tutto girava, vibrava, dava l’impressione che la intera scena si muovesse...”³⁷⁸. Nello spazio (con le decorazioni di costruttivisti Tatlin, Stepanova, Jakulov, Lentulov) regnava infatti la legge teatrale del movimento, che rifiutava la decorazione statica e non prendeva in considerazione il problema decorativo con la sua essenza caleidoscopica. Sul palcoscenico si susseguivano così declamazioni di poesie (di Majakovskij e di altri futuristi russi), canzoni, *sketches* teatrali, e Meyerchold vi montò *La sconosciuta*, opera del simbolista Aleksandr Blok, mentre Tairov predispose il *Pappagallo verde* di Schnitzler.

³⁷⁶ Dai ricordi degli attori del teatro d’Arte di Mosca su Meyerchold raccolti nel libro *Vstrechi s Meyercholdom* (Incontri con Meyerchold), Mosca 1967, p. 419.

³⁷⁷ Sull’argomento si veda A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia*, Torino, Einaudi 1959; Id., *Il trucco e l’anima. I maestri della regia del teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi 1963.

³⁷⁸ Cfr. M. Verdone. *Op. cit.*, p. 93.

L'etica e l'estetica del teatro biomeccanico di Meyerchold vennero introdotte dall'opera intitolata *Cocu magnifique*, realizzato nel 1922 nel suo teatro-studio con le scene cubiste di Lubov' Popola (**fig. 202**). L'atmosfera degli spettacoli di Meyerchold fu molto simile al significativo *Passo d'acciaio* (con scene di Jakulov, attivo partecipante alle serate del Pittoresque), con il quale Djaghilev si inserì nell'area costruttivista, esportando e mettendo in evidenza la cultura formale dell'U.R.S.S. e rappresentando quella trasformazione della vita quotidiana su basi ideologiche che corrispondeva al "mondo nuovo" da edificare. Il balletto era diviso in due atti: una riguardante l'epoca in cui, con entusiasmo rivoluzionario, si distruggeva la vita passata (melodie popolari nella musica di Prokof'ev), un'altra riguardante il mondo del lavoro, rappresentato dall'officina in movimento, dove si fondono rumori di veri martelli con l'orchestra e dove gli acrobati e i gruppi di danzatori partecipano nel lavoro delle macchine, descrivendone il dinamismo con la propria danza.

Gonzaga, da parte sua, aveva creato spettacoli composti da sole sequenze di scenografie (come ad Arkhangelskoe) oppure *tableaux d'esprit* naturali (ad esempio nel parco di Pavlovsk) per suscitare movimenti differenti nell'anima degli spettatori; Meyerchold suddivise invece il dramma in "scatti", cercando di trovare, in ogni atto dello spettacolo, l'episodio-culmine segnato da un forte carattere individuale (**figg. 203-205**). Egli montò le scene dello spettacolo come se fossero materiali cinematografici del cinema muto, con sequenze di episodi emotivi contrastanti.

E' proprio in questa forza espressiva, ovvero nella voglia di trovare nello spettatore non solo un paio di occhi passivi ma, piuttosto, il vero coautore dello spettacolo, che a parer mio è possibile notare la profonda similitudine che unisce i principi creativi dei due artisti.

5.4. Neoclassicismo e costruttivismo in dialogo sullo spazio scenico. Crollo di due sogni teatrali.

È noto che la scena costruttivista si presenta con un ascetismo scheletrico, essendo ridotta ai puri elementi strutturali, intricata ma anche arricchita da linee elettriche. Ciò rappresenta tutt'altro rispetto al sistema tradizionale dei cambi di scene di Gonzaga, ma il punto d'incontro si può trovare nell'altro aspetto – non meno importante – rappresentato dalla visione dello spazio.

Anche Vsevolod Meyerhold ebbe una propria idea della struttura di un teatro ideale per gli spettacoli costruttivisti, la quale è paragonabile per molti aspetti alla visione dello spazio scenico comunicata da Gonzaga e dai suoi contemporanei italiani che prediligevano la forma all'antica³⁷⁹ (come Algarotti, Quarenghi, ecc.). Nel caso di Meyerhold, naturalmente, tale visione appare ulteriormente elaborata, e alcuni particolari della struttura di questo teatro, che venne effettivamente costruito a Mosca nel 1932, sono noti grazie ai racconti dell'architetto Mikhail Barkhin, l'esecutore del progetto³⁸⁰. La forma tradizionale del teatro, con una netta divisione degli spettatori dagli attori (variamente disposti nella ribalta) non soddisfaceva affatto il regista, che aveva rinunciato da tempo al lavoro con le scene dipinte, i fondali e il sipario. Ad esempio, egli non gradiva la presenza della buca d'orchestra, che comunicava una divisione fisica dei mondi dello spettacolo e dello spettatore. Altrettanto non amava la sala all'italiana, con il punto di vista frontale, perché non permetteva al pubblico di sentire la profondità dello spazio scenico. Con gli architetti egli discusse del ruolo del teatro nella storia dell'architettura, delle idee di Le Corbusier, Tatlin, Van de Velde, con l'obiettivo di trovare una struttura adatta al tipo di regia dinamica di Meyerhold, che prevedeva lo svolgersi dell'azione non solo sul palco ma anche (attivamente) verso il pubblico. In questa situazione furono quindi sintetizzate le esperienze del teatro greco, con una *scenae* costeggiata dalle panche degli spettatori ed unita alla forma ellittica delle scalinate di un anfiteatro di foggia romana (nel 1927, su questa idea dello spazio unito dell'azione e della fruizione, fu inoltre basato il progetto di Walter Gropius per il *Total Theatre* di Erwin Piscator (**fig. 206**), mai realizzato sebbene fosse assolutamente innovativo). Meyerhold volle mostrare l'attore allo spettatore nella totalità del suo movimento, e per questo la forma del teatro doveva esprimere il metodo della regia del suo ideatore. L'idea è paragonabile alla visione espressa nei trattati teorici di Gonzaga sulla scena come espressione, dove si avvertono i segni della concezione totalizzante dello spettacolo³⁸¹. D'altronde l'idea dello spazio aperto del palcoscenico, con il proscenio proiettato verso la conca dell'anfiteatro e con le file dei posti in salita, senza divisione gerarchica dei palchi, corrispondeva pienamente agli ideali di unità del popolo sovietico (**fig. 207, 208**). Come camerini degli attori, dietro il palco, fu poi creato il semicerchio, dove i personaggi dello spettacolo potevano

³⁷⁹ Vedi gli appunti del capitolo sul *Teatro di Gonzaga* del presente lavoro.

³⁸⁰ Cfr. *Vstrechi s Meyerholdom* (Incontri con Meyerhold) cit., p. 570-578.

³⁸¹ Cfr. E. Tamburini, *Op. cit.*, p. 43.

aspettare il proprio turno non allontanandosi dalla dinamicità dell'azione. La questione meccanica delle scenografie ebbe una grossa importanza ma venne eliminata dal soffitto la graticcia per appendere le scene ed al suo posto fu montato un binario, attraverso il quale si potevano spostare gli oggetti e le costruzioni nelle varie direzioni. All'asse centrale del palco vennero infine montati, uno dietro l'altro, due cerchi ruotabili dai diametri diversi (**fig. 209**).

Il momento più importante, per la penetrazione totalizzante degli spazi, fu la possibilità data agli spettatori di scendere sul palco, durante gli intervalli, per permettere uno scambio dei ruoli con i partecipanti allo spettacolo, entrando così nel ritmo dell'azione teatrale. Come segno dei tempi fu quindi previsto l'ingresso sul palco di macchine e cavalli, attraverso corridoi speciali, ed il soffitto ebbe, di giorno, una illuminazione naturale.

Il teatro di Meyerhold fu aperto nel 1933 ma, purtroppo, non ebbe una lunga storia. Nel 1939 infatti Meyerhold finì in prigione nell'ambito delle epurazioni sovietiche ed il suo spazio totalizzante fu riaperto sotto il nome di "Sala dei concerti popolari" ed assunse il nome di Chajkovskij tuttora esistente, ponendosi come monumento ad un sogno scenografico oramai soffocato (**figg. 210 - 212**).

Per concludere, si può affermare che sia Gonzaga che Meyerhold giunsero in Russia in momenti di svolta del sistema statale (l'assolutismo instaurato da Caterina II ed il socialismo totale proclamato da Lenin e Stalin), in cui vennero introdotti dei cambiamenti sistematici, anche a livello architettonico, al fine di formare un cittadino nuovo (l'insieme neoclassico regolare di San Pietroburgo, il piano ricostruttore di Mosca totalitarista). Entrambi i maestri furono convinti del ruolo fondamentale dello spazio teatrale nella formazione del nuovo spettatore e si fidarono ciecamente delle ideologie stilistiche promosse dallo stato (il neoclassicismo ed il realismo sovietico). Le loro strutture teatrali (le scenografie "parlanti" di Gonzaga e la forza dei "quadri" biomeccanici antropomorfi di Meyerhold) arrivarono però ad essere contrastanti e pericolose rispetto a quelle ufficiali e volute dal potere. Per questo, entrambi furono schiacciati dal sistema governativo (si pensi alle richieste di Gonzaga di ottenere l'incarico di architetto, mai soddisfatte, o a Meyerhold, addirittura fucilato in prigione), poiché alla scenografia, in Russia, non fu mai consentito di avere un ruolo rivoluzionario. Il regista, infatti, doveva essere unico, ed avere le fattezze dello Stato.



Fig. 155. Giuseppe Valeriani (figure), Antonio Peresionotti (quadratura),
Affresco del soffitto del palazzo Stroganoff, 1753 c., San Pietroburgo.

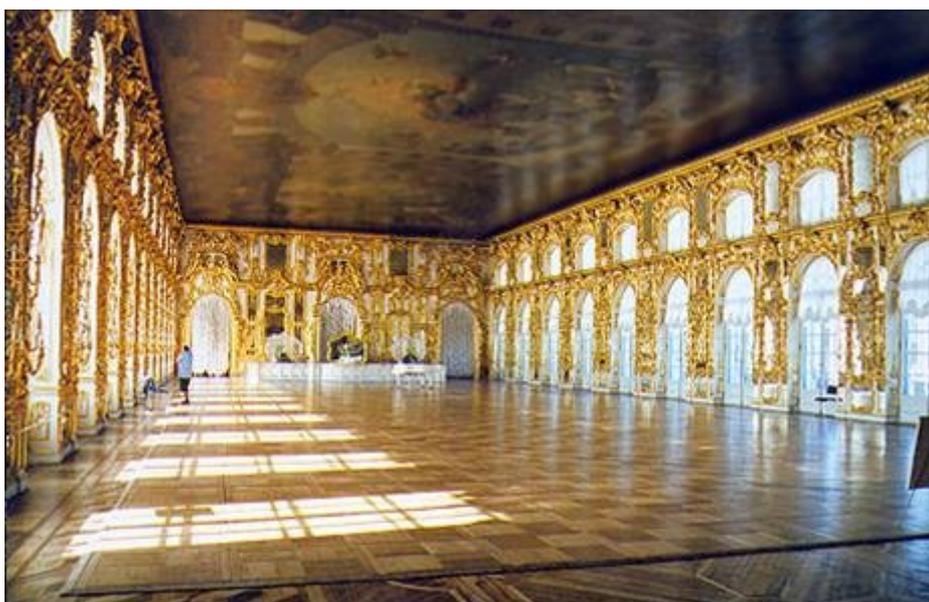


Fig. 156. Giuseppe Valeriani,
Grande decorazione nella Sala del Trono, 1755 c., Grande Palazzo di Zarskoe Selo nei pressi di San Pietroburgo.

Fig. 157. Giuseppe Valeriani,
Antonio Peresinotti,
Particolare della decorazione del soffitto della Sala del Trono, 1755 c., Grande Palazzo di Zarskoe Selo nei pressi di San Pietroburgo.



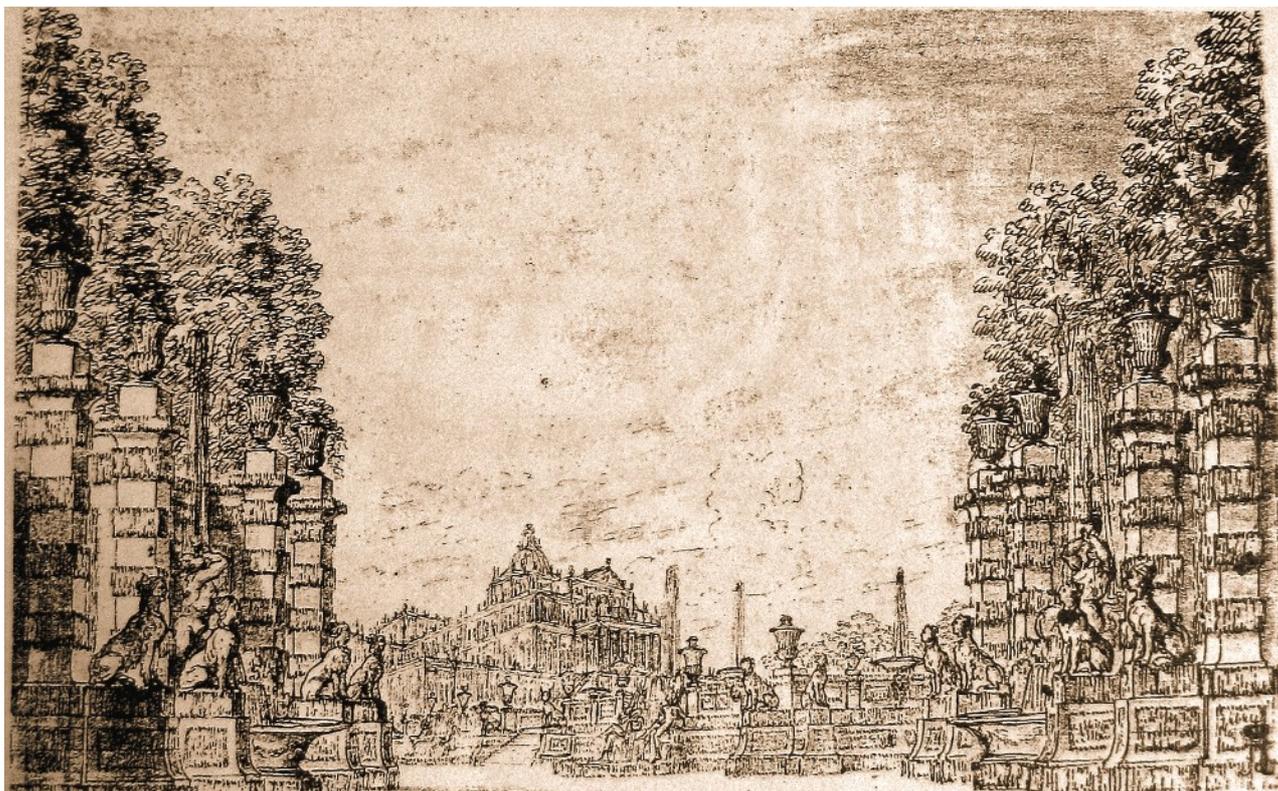


Fig. 158. Giuseppe Valeriani, *Bozzetto di scenografia con giardino, fontane ed edificio sullo sfondo*, tra 1742 e il 1760, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. 6281).

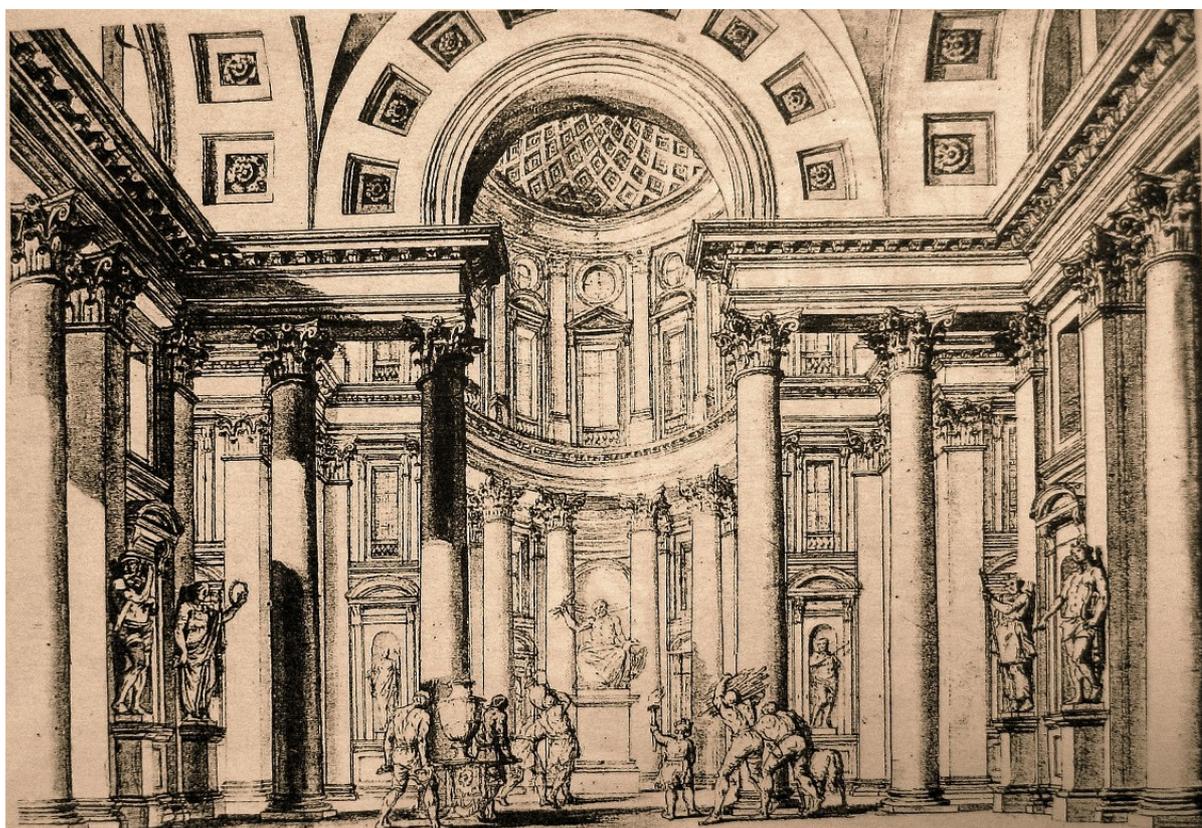


Fig. 159. Giuseppe Valeriani, *Bozzetto di scenografia con un tempio dedicato a Giove per l'opera "La Clemenza di Tito" (?)*, 1746 c., San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. 6274).



Fig. 160. Giuseppe Valeriani, *Bozzetto scenografico con un tempio dedicato al Ercole oer l'opera "Alceste"*, 1758 c., San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. 6281).



Fig. 161. Giuseppe Valeriani (?), *Veduta del fiume Fontanka a San Pietroburgo*, 1750 c., Museo civico della città di Arkhangelsk.

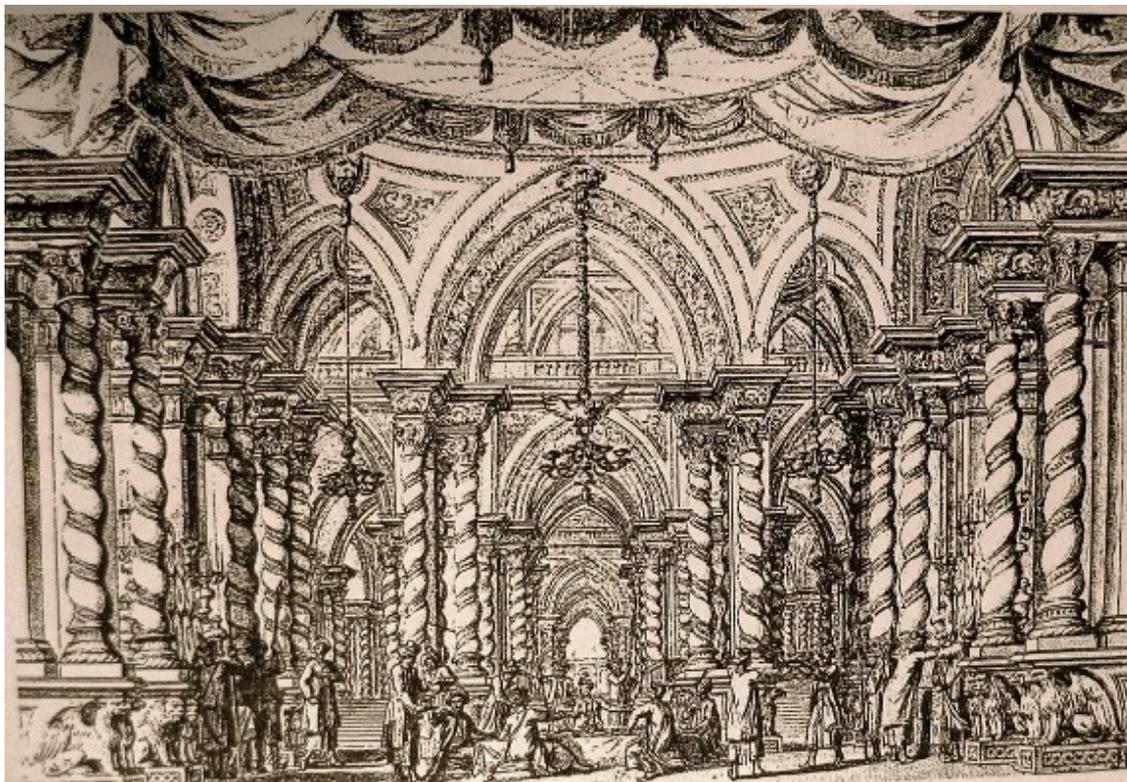


Fig. 162. Giuseppe Valeriani, *Bozzetto scenico con un banchetto in onore del Re di Licia per l'opera "Bellerofonte"*, 1750 c., San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. 6269).



Fig. 163. Carlo Galli Bibienna, *Bozzetto scenico con il paesaggio montano*, seconda metà del XVIII secolo, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. 230).

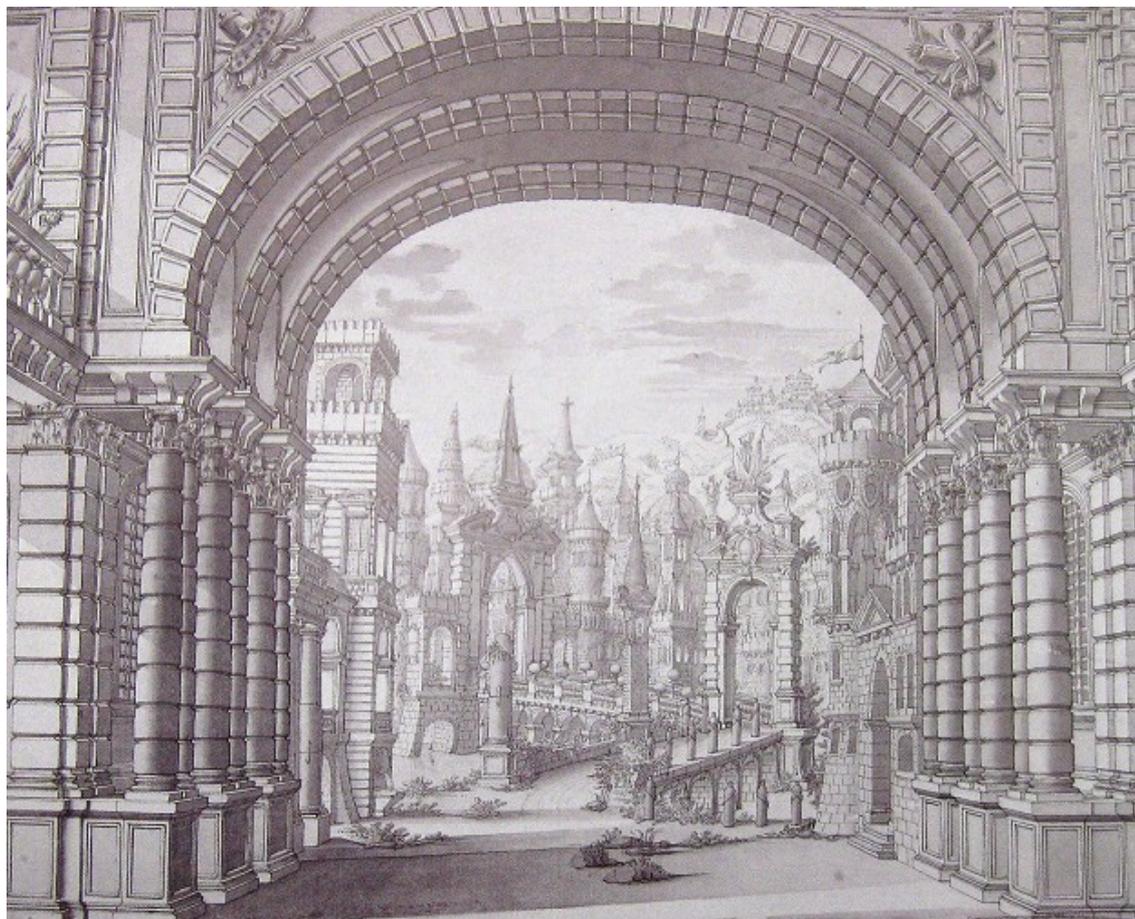


Fig. 165. Carlo Galli Bibienna, *Bozzetto scenico con una città di fantasia*, seconda metà del XVIII secolo, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. 228).



Fig. 165. Carlo Galli Bibienna, *Bozzetto scenico con i viali di palme*, seconda metà del XVIII secolo, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. 234).

Fig. 166. Pietro Gradizzi, Ivan Belskij, *Olimpio*, Particolare del soffitto della III° Anticamera del Palazzo di Zarskoe Selo.

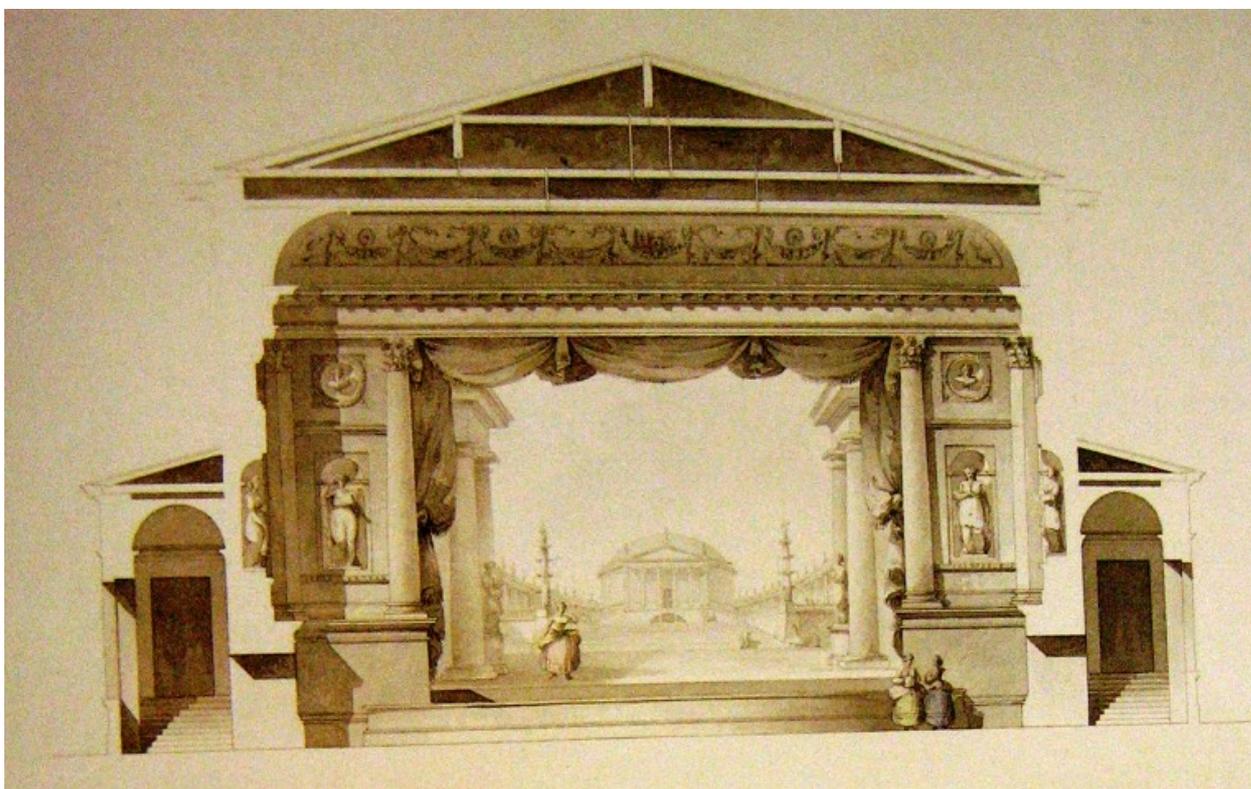


Fig. 167. Giacomo Quarenghi, *Teatro dell'Ermitage*, sezione trasversale della sala sul lato del palcoscenico (variante), 1783-84, Museo Statale della storia di San Pietroburgo (inv. I-A-315-i).

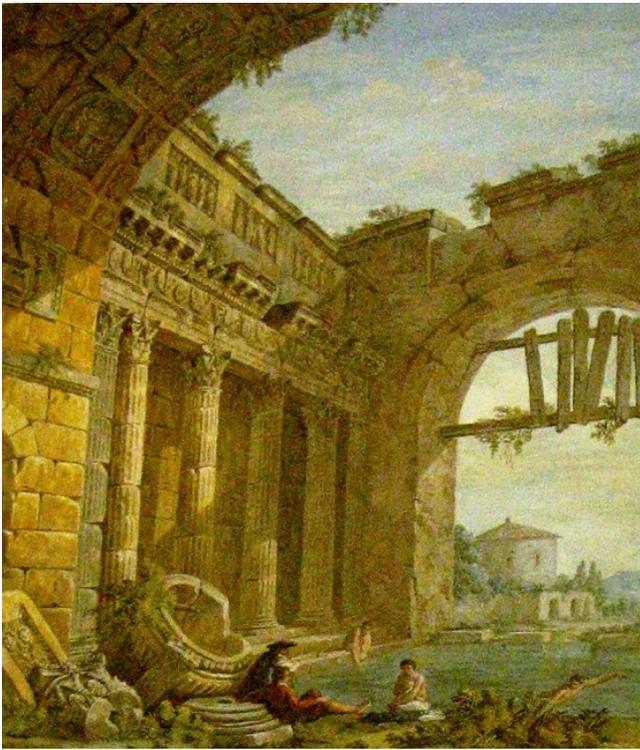


Fig. 167 a. C.-L. Clérissseau, *Fantasia Architettonica*, 1781, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



Fig. 167 b. Hubert Robert, *Capriccio con obelisco*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (dalla collezione Jusupov).



Fig. 168. Semen Scedrin, *Veduta sul palazzo Kamennoostrovskij dalla riva di Bolchaia Nevka*, 1803, Mosca, Galleria Tretjakov.

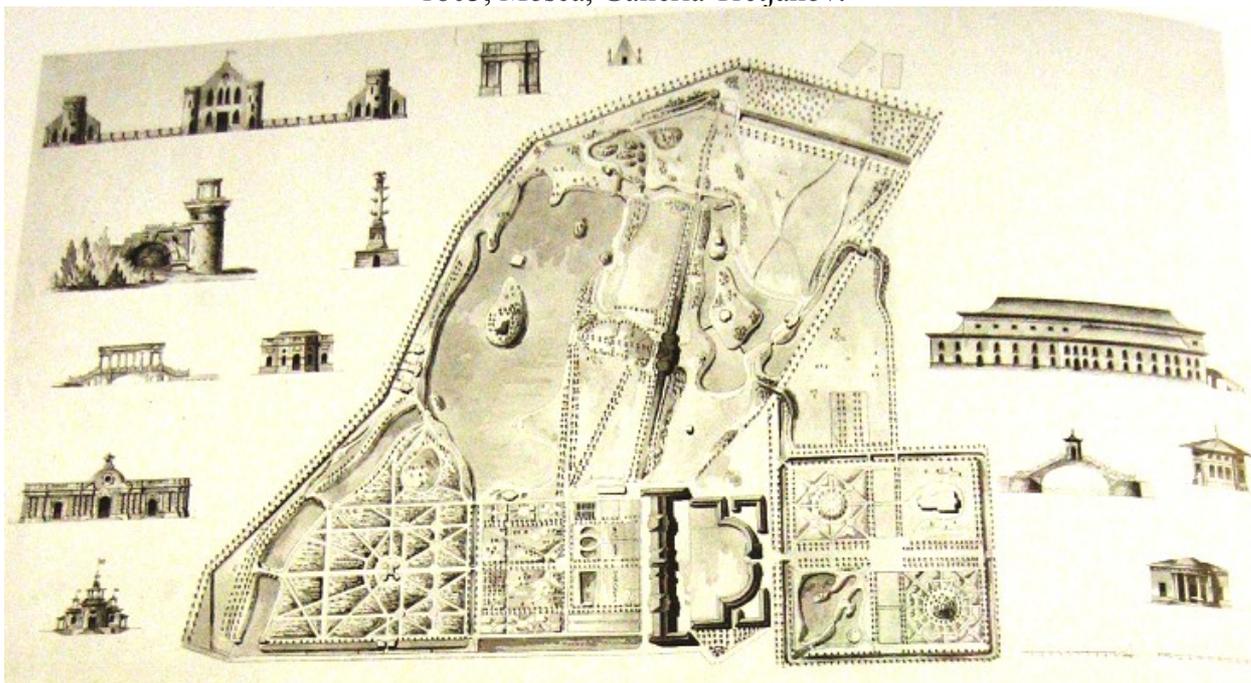


Fig. 169. Giacomo Quarenghi, *Il parco di Caterina II a Zarskoe Selo*, 1785-90 c., Museo Statale della Storia di San Pietroburgo (inv. I-A-1669)



Fig. 170. Andrei Martinov, *Parco di Zarskoe Selo nei pressi di San Pietroburgo* (incisione), 1822 c.



Fig. 171. Pietro Gonzaga, *Bozzetto scenografico per una sala magnifica*, 1792, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. 3745).



Fig. 172. Feodor Alexeev, *Veduta ad acquerello del palazzo di Senato nel Cremlino*, 1800 c., San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. 10262)

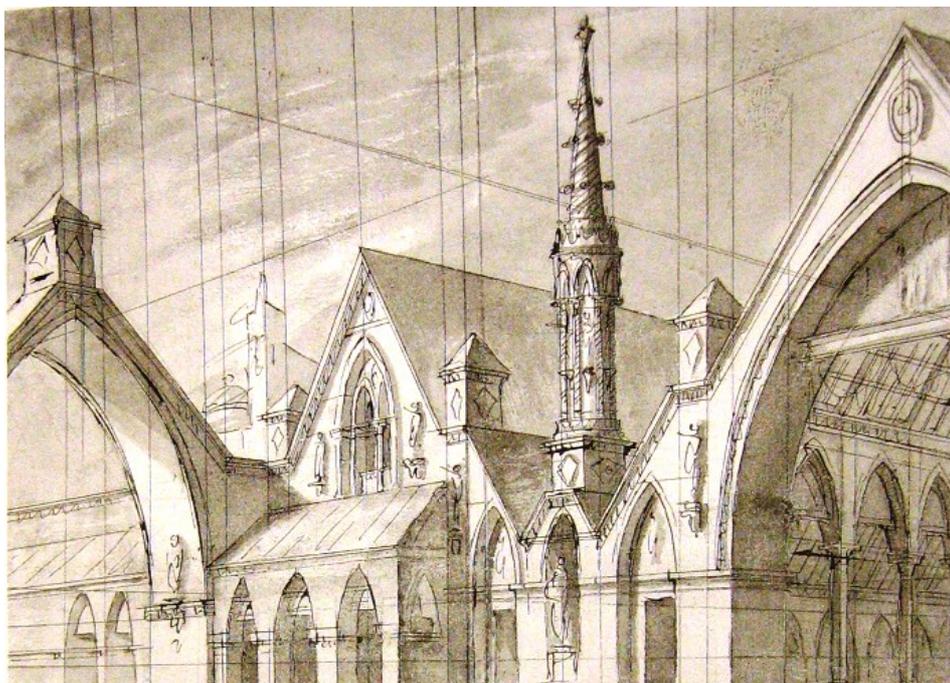


Fig. 173 a. Pietro Gonzaga, *Bozzetto scenico di architetture gotiche*, San Pietroburgo, biblioteca teatrale (inv. E 71/13).

Fig. 173 b. Antonio Basoli, *Castello gotico (dal doppio disegno)*, Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe dell'Accademia di Belle Arti (Albo 53, foglio 3).

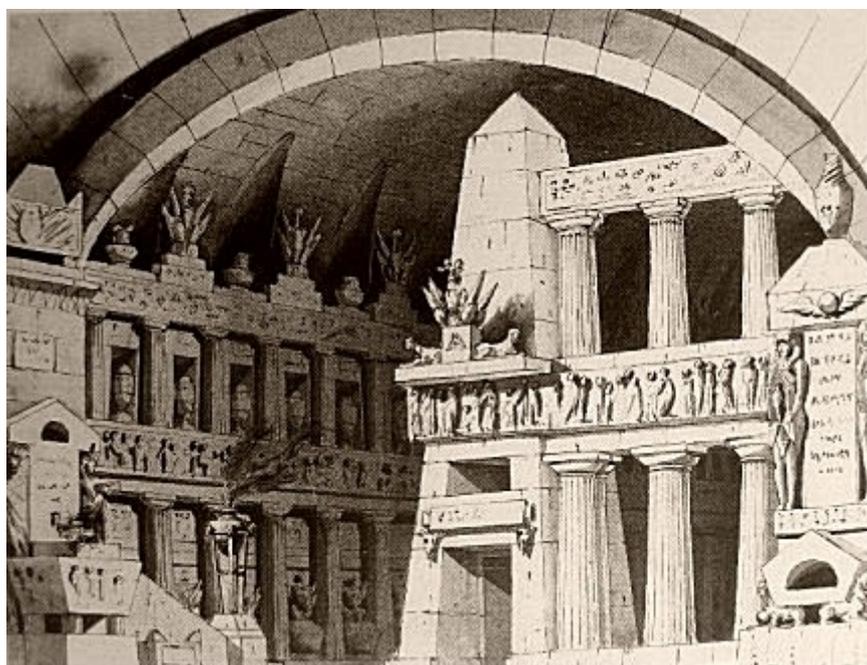


Fig. 174. Francesco Fontanesi, *Sepolcri*, 1794, Reggio Emilia, Civici Musei (inv. C 52).



Fig. 175. Antonio Canoppi, *Bozzetto scenografico per l'opera "Olimpia"*, 1818-20 c., San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. 18998).



Fig. 176. Antonio Canoppi, *Bozzetto scenografico per l'opera "Olimpia"*, 1818-20 c., San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. 18999).



Fig. 177. Parco di Pavlovsk, fotografia recente.

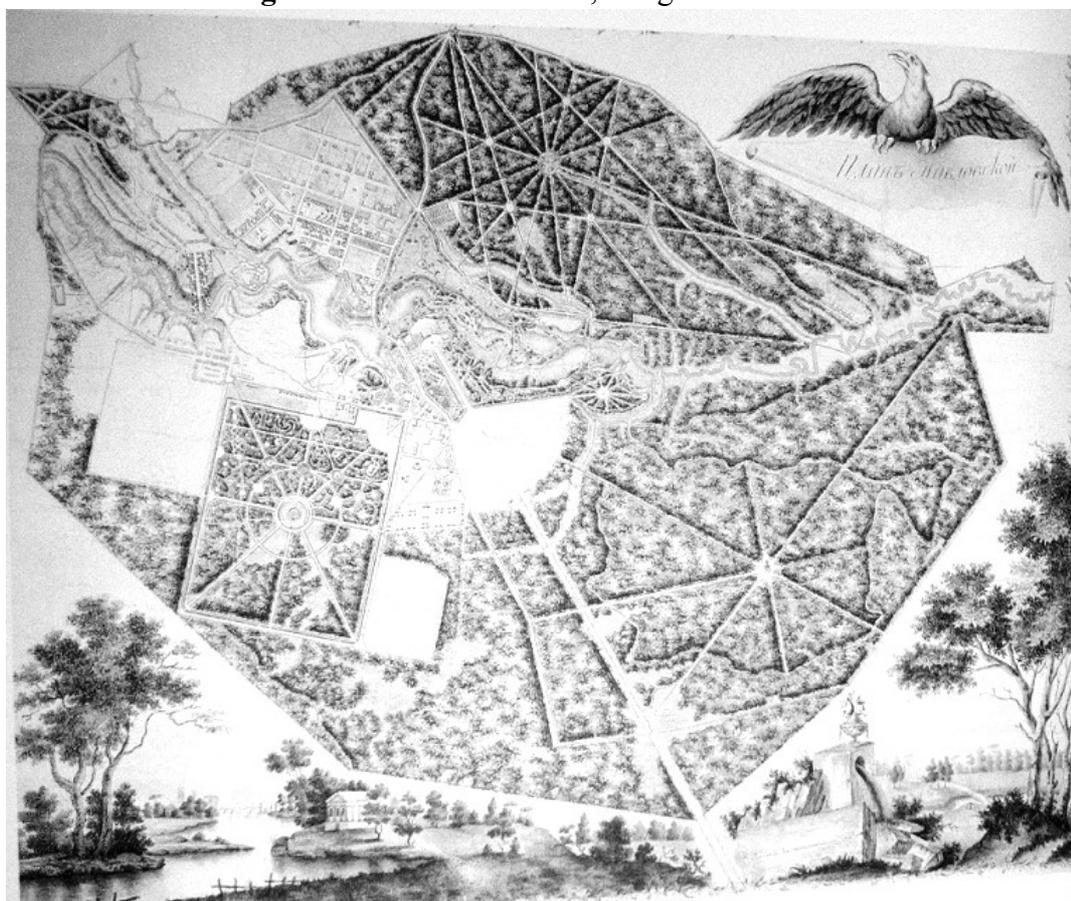


Fig. 178. Planimetria del parco di Pavlovsk, .



Fig. 180. Pietro Gonzaga, *Galleria Gonzaga del Grande Palazzo di Pavlovsk*, 1807 c.,
Fotografia prima del 1941.



Fig. 179. Pietro Gonzaga, *Galleria Gonzaga del Grande Palazzo di Pavlovsk*, 1807 c.,
Fotografia prima del 1941



Fig. 181. Pietro Gonzaga, *Progetti di decorazione trompe l'oeil per la loggia della Galleria del Grande Palazzo di Pavlovsk*, 1807 c., Palazzo-museo di Pavlovsk (inv.R-32, R-33).



Fig. 182. Pietro Gonzaga, *Decorazioni trompe l'oeil della loggia della Galleria del Grande Palazzo di Pavlovsk*.



Fig. 183. *Padiglione Torre Pil (Mulino) nel Parco di Pavlovsk.*



Fig. 184. *Pietro Gonzaga, Progetto di decorazione della torretta Pil' (Mulino), Museo teatrale "A. A. Bachruscin", Mosca (inv. KP 60956).*



Fig. 185. Silvestr Schedrin, *Angolo della veranda*, 1828, Mosca, Galleria Tretjakov.



Fig. 186. Maxim Vorobjev, *Tramonto nella campagna di San Pietroburgo*, 1832, San Pietroburgo, Museo Russo.

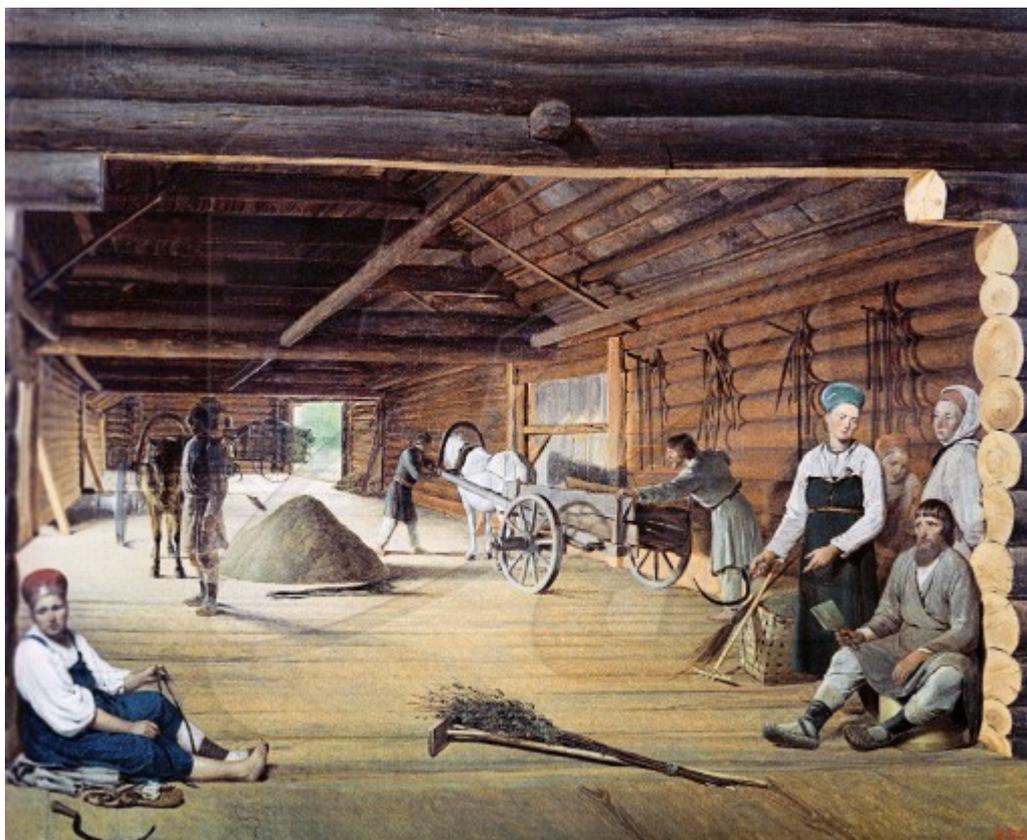


Fig. 187. Alexej Venežianov, *In stalla*, 1830 c., Mosca, Galleria Tretjakov.

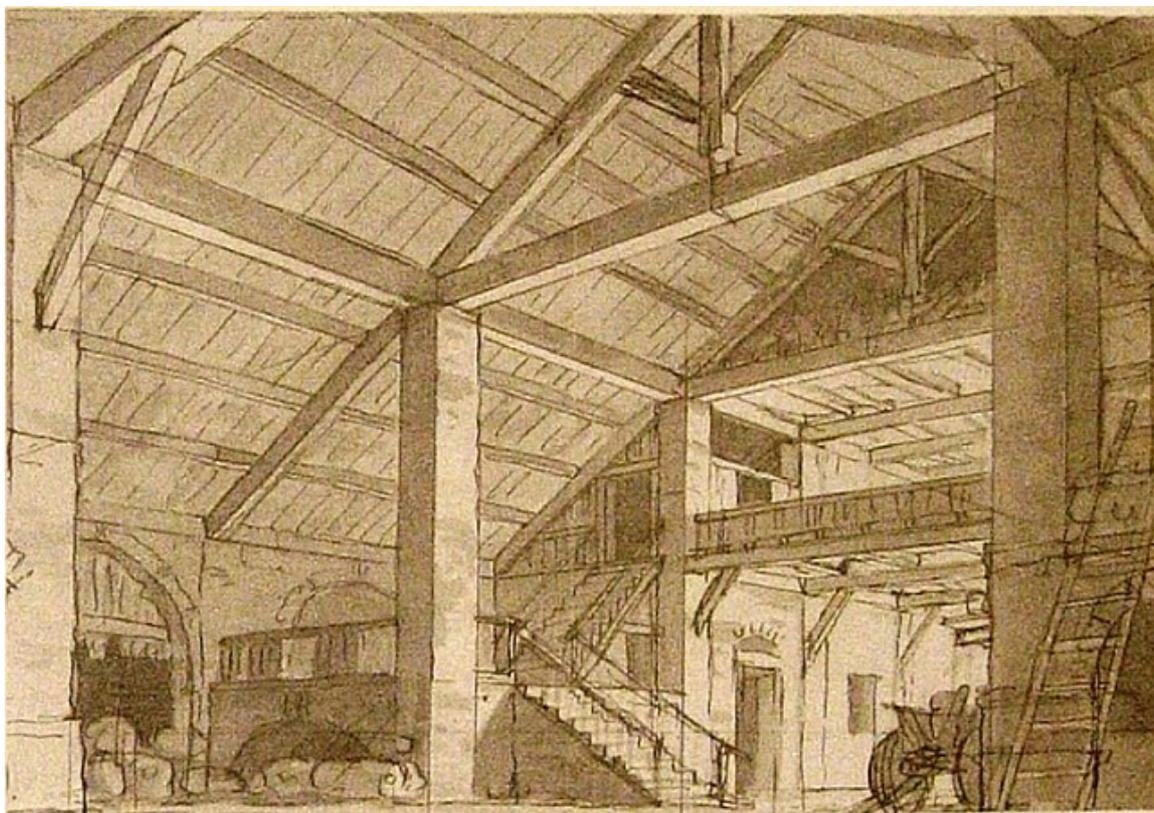


Fig. 188. Pietro Gonzaga, *Interno di magazzino*, inizio XIX secolo, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (inv. 34439).



Fig. 189. Alexej Venezianov, *Primavera (In campagna)*, 1830 c., Mosca, Galleria Tretjakov.



Fig. 190. Maxim Vorobjev, *Veduta del villaggio Grazino*, 1811, San Pietroburgo, Museo Russo.

Fig. 191. Alessandro Golovin, *Ritratto di Vsevolod Meyerchold*, 1910, San Pietroburgo, Museo Russo.



Fig. 192. Alessandro Golovin, *Bozzetto di scenografia con la tomba di Euridice per l'opera di Gluck "Orfeo ed Euridice"*, 1911, Mosca, Galleria Tretjakov.



Fig. 193. Valentin Serov, *Bozzetto per la scenografia del balletto "Sheherazade"*, 1910, Mosca, Galleria Tretjakov.



per una danzatrice del balletto "Sheherazade", 1910, Mosca, Galleria Tretjakov.



Fig. 194 a, b. Leon Bakst, *Schizzo del costume*
Esempio della risonanza dei Ballets Russes
nella moda europea, *Ricamo del vestito*,
1911, Parigi.



Fig.

195. Alessandro Benois, *Bozzetto per il balletto "Le Pavillon d'Armide"* del teatro Marijinsky, 1907, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



Fig. 196. Natalja Goncharova, *Bozzetto della scenografia per l'opera "Le Coq d'Or"*, 1914, Mosca, Galleria Tretjakov.



Fig. 197. Aleksander Benois,
Bozzetto per la scena della Fiera
del balletto "Petrushka"
di Igor Stravinsky, 1910,
Mosca, Galleria Tretjakov.



Fig. 198. Igor Stravinsky e
Vazlav Nezhinsky
(ballerino-interprete di Petrushka),
1911, Théâtre du Châtelet, Parigi.

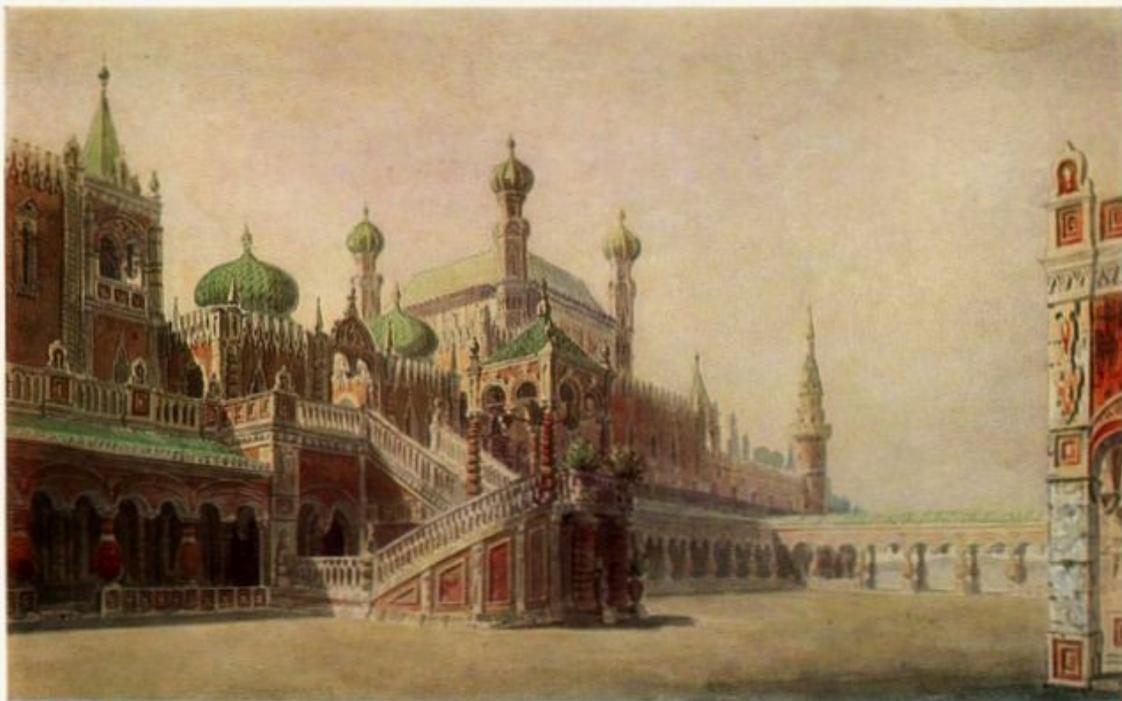


Fig. 199. Andreas Roller, *Bozzetto scenografico per l'opera "La vita per lo zar"*, 1836, Mosca, Museo Teatrale "A. A. Bachruchin".



Fig. 200. Alexej Tatlin, *Bozzetto scenografico per l'opera "La vita per lo zar"*, 1916, Mosca, Galleria Tretjakov.

Fig. 201. *Caffè Pittoresque*,
fotografia recente.



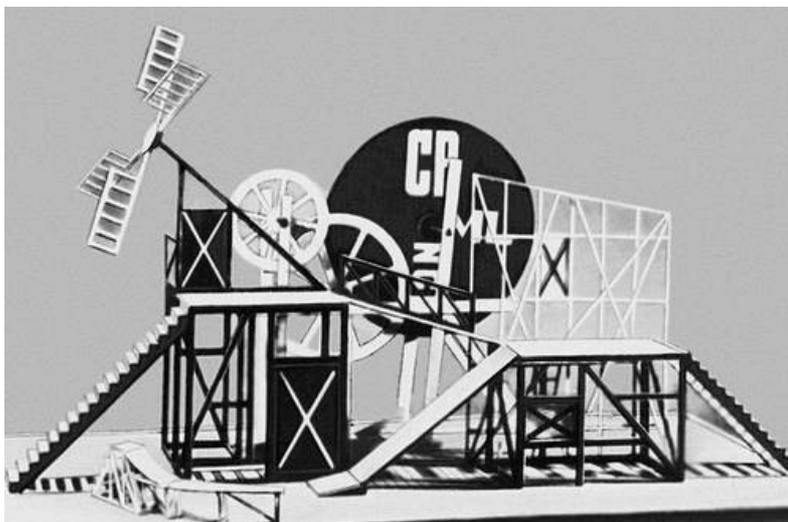


Fig. 202. Lubov' Stepanova, *Ricostruzione della scena per il "Cocu magnifique"*, 1922, Mosca, Museo Majakovskij.

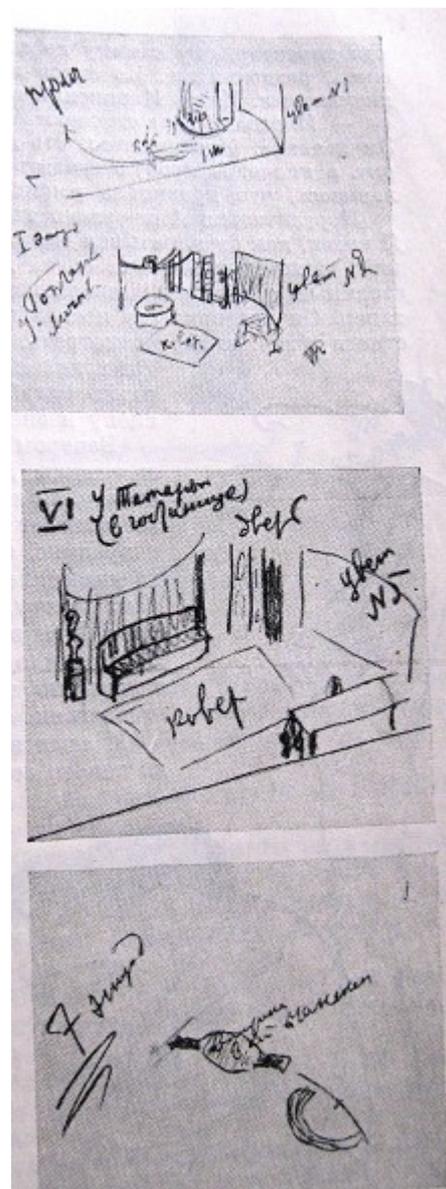


Fig. 203. Vsevolod Meyerhold, *Schemi delle fase dello spettacolo*, 1931, Mosca, Archivio Meyerhold.

Fig. 204. *Esercizi biomeccanici di Meyerchoold, "Lavoro con l'arco"*, Fotografia degli anni '30, Mosca, Archivio Meyerchold.





Fig 205 a,b,c. Esercizi biomeccanici di Meyerchoold, *Colpo di coltello*, *Salto sul petto*, *Appoggio dei pesi*, Fotografie degli anni '30, Mosca, Archivio Meyerchoold.



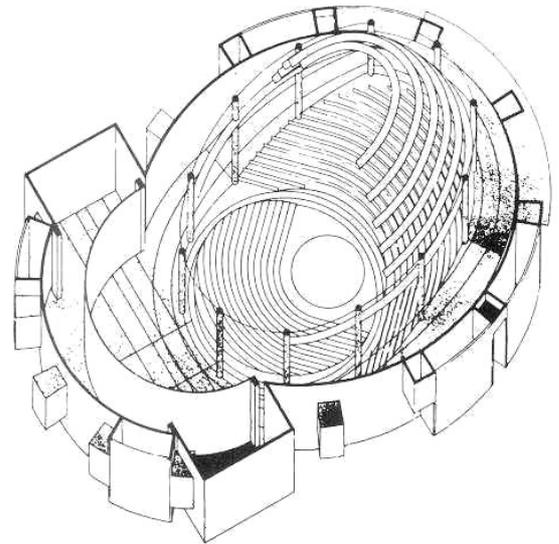
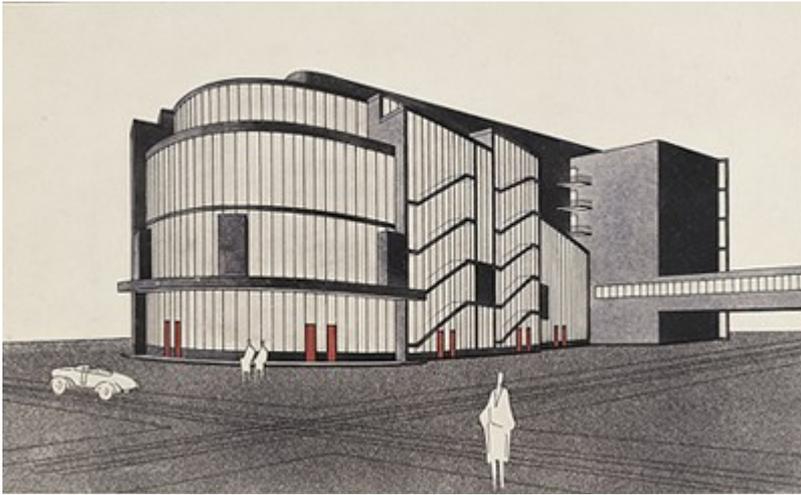


Fig. 206 a, b. Walter Gropius, Progetti per il "Total Theatre" di Erwin Piscator, 1927.

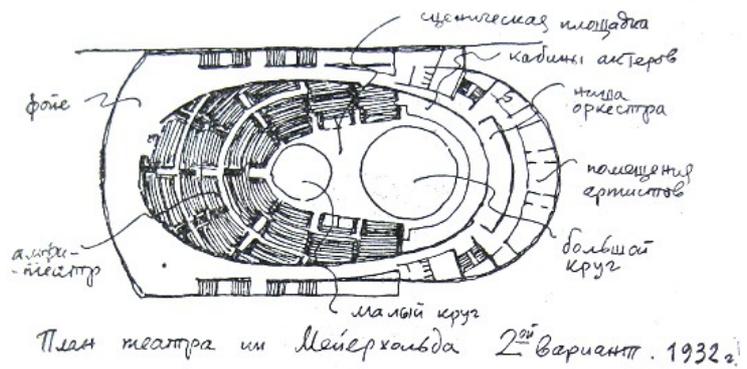
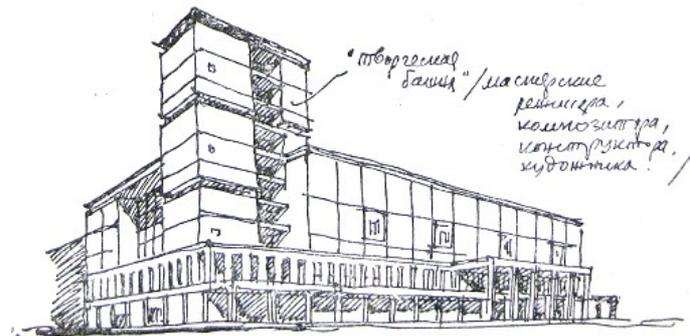


Fig. 207. Vsevolod Meyerchold, Michail Barchin, Progetti per il Teatro Meyerchold a Mosca, 1932-33.



2^{ой} вариант фасада



Театр им. Мейерхольда / 3^{ий} вариант / 1933г.

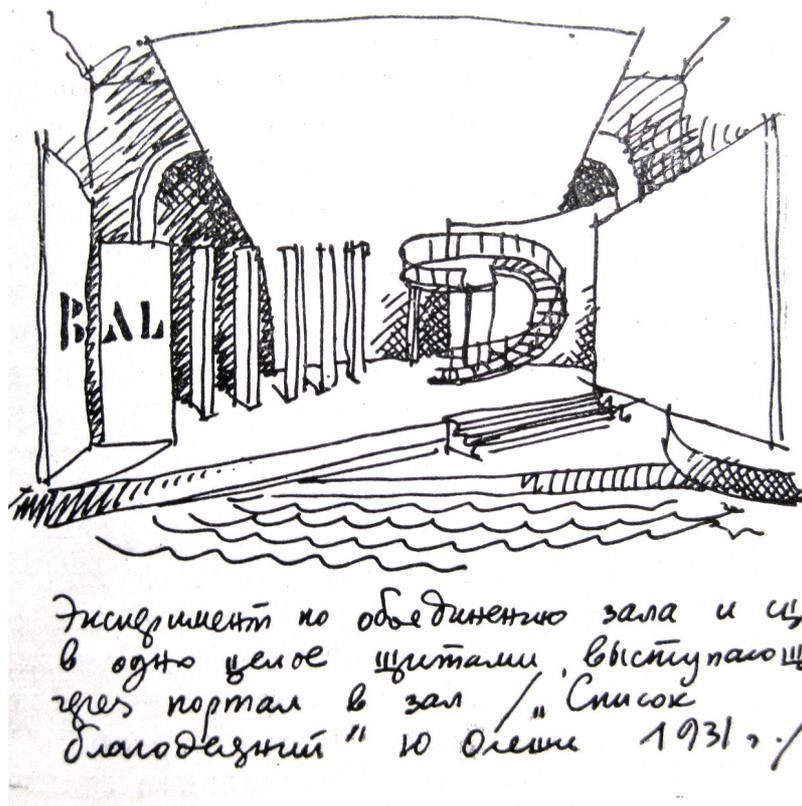


Fig. 208. Dopo Vsevolod Meyerchold (ricostruzione di Michail Barchin), *Esperimenti dell'interazione tra sala e spazi scenici*, 1931.

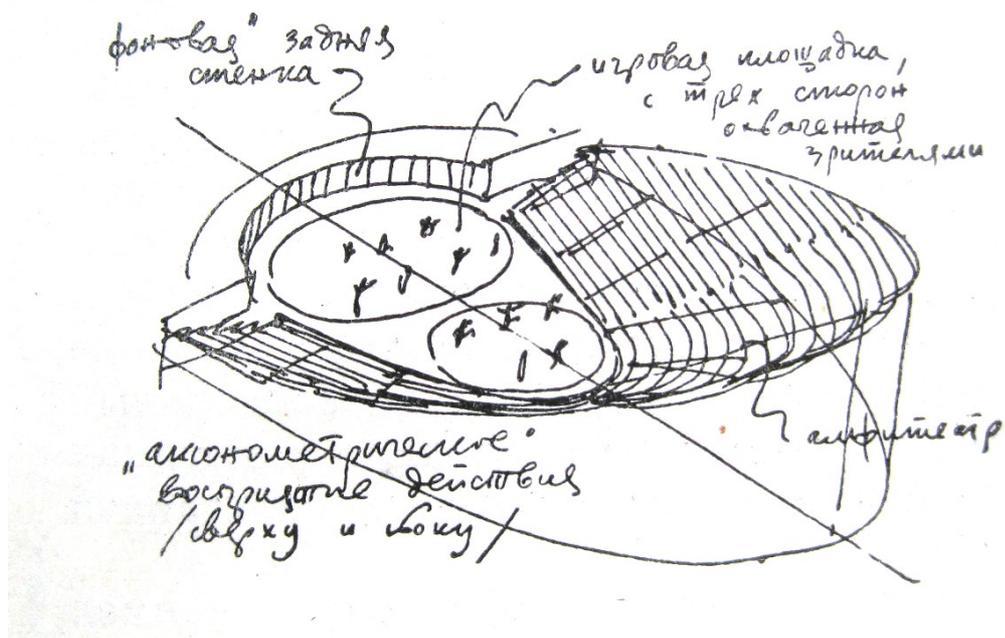


Fig. 209. Michail Barchin, *Schema dell'organizzazione degli spazi nel Teatro Meyerchold*, 1932.



Fig. 210. *Esterno del Teatro Meyerhold ristrutturato, Fotografia del 1938.*



Fig. 211. *Rachel Hann, Ricostruzione tridimensionale dello spazio del Teatro Meyerhold, 1988.*



Fig. 212. *Interno del Teatro Meyerhold nei nostri giorni (Sala concerti Chajkovskij).*

Allegato 1

Alessandro Pushkin.

Ad un patrizio.

(Mosca, 1830)³⁸²

Non appena, liberando il mondo dalle nordiche catene,
 morirà fluendo sui campi lo zeffiro,
 non appena verdeggerà il primo tiglio,
 io mi presenterò a te, o affabile discendente di Aristippo:
 vedrò quel palazzo, dove il compasso dell'architetto,
 la tavolozza ed il bulino si piegarono al tuo dotto capriccio
 e ispirati gareggiarono in magia.

Tu hai compreso il fine della vita:
 uomo felice, tu vivi per la vita.
 Tu hai variato la tua lunga serena vita
 saggiamente fin dalla giovinezza,
 cercasti il possibile, moderatamente ti sbizzarristi;
 uno dopo l'altro sono a te venuti gli svaghi e i gradi.
 Ambasciatore di una giovane donna incoronata, tu apparisti a Ferney,
 e il cinico incanutito, guida astuta e ardita delle menti e della moda,
 amando il suo dominio al Nord ti salutò con la sua voce sepolcrale.
 Egli dissipò con te il suo soverchio d'allegria,
 tu assaggiasti la sua lusinga, bevanda dei terreni.
 Congedandoti sa Fernet, tu vedesti Versailles.
 Senza volgere lontano gli occhi profetici, tutto là tripudiava.
 La giovane Armida, dando il primo segno alla magnificenza,
 all'allegria, ignorando a che cosa il destino l'aveva condannata,
 folleggiava, circondata da una corte spensierata.
 Ricordi il Trianon e i rumorosi svaghi?
 Ma tu non fosti abbattuto dal loro dolce veleno:
 la dottrina divenne per qualche tempo il tuo idolo: tu ti isolavi.
 Al tuo severo desco, ora ammiratore della provvidenza, ora scettico, ora
 ateo,
 si sedeva Diderot sul suo vacillante tripode, buttava via la parrucca,
 chiudeva gli occhi nell'estasi e predicava.
 E tu modestamente ascoltavi accanto ad una tazza lentamente sorseggiata,
 l'ateo e il deista, come lo scita curioso il sofista ateniese.

Ma Londra richiamò la tua attenzione.
 Il tuo sguardo diligente seppe analizzare questo ambiguo concilio:
 qui l'infiammata pressione, e là la rigida opposizione,
 ardite molle di una nuova conoscenza civica!
 Annoiandoti, forse, sull'avarò Tamigi, tu pensavi di navigar più oltre.

³⁸² Aleksandr S. Puskin, *Tutte le opere poetiche*, a cura di Ettore Lo Gatto, Milano, Mursia 1966, pp. 129-131.

Servizievole, vivace, simile al suo mirabile eroe l'allegro Beaumarchais
splendè davanti a te. Egli ti comprese: con parole attraenti cominciò a
raccontarti
di piedini, di occhi, delle delizie di quel paese, dove il cielo è eternamente
sereno,
dove la vita pigra trascorre voluttuosamente,
come il focoso sogno pieno di entusiasmi di un adolescente,
dove le donne la sera escono sul balcone, guardando,
e, senza aver paura dello spagnolo geloso,
con un sorriso ascoltano e attirano lo straniero.
E tu, agitato, volasti a Siviglia, paese benedetto, paese affascinante!
Là gli allori ondeggiano al vento, là maturano gli aranci...
Oh, raccontami dunque come là le donne sanno unire
con commozione l'amore e la devozione, fare da sotto la *mantilla* un segno
convenuto;
raccontami come cade una lettera da dietro la grata,
come con l'oro viene addormentata la sorveglianza della burbera zia;
raccontami come a vent'anni l'amante sotto una finestra palpita e ribolle,
avvolto nel suo mantello.

Tutto mutò. Tu vedesti il turbine dell'uragano, il crollo di ogni cosa,
l'unione dell'intelligenza e delle furie, la legge innalzata dalla minacciosa
libertà,
sotto la ghigliottina Versailles e il Trianon e gli svaghi sostituiti dal cupo
terrore.
Si trasformò il mondo sotto le folgori della nuova gloria.
Da tempo Ferney era ammutolito. Il tuo amico Voltaire,
esempio impressionante della instabilità del destino,
non placatosi neppure nella tomba, ancora vaga da cimitero a cimitero.
Il barone d'Olbach, Morlet, Galvani, Diderot,
lo scettico corteo dell'Enciclopedia, e il pungente Beaumarchais
e il tuo Casti senza naso, tutti, tutti sono già passati.
Le loro opinioni, le loro chiacchiere, le loro passioni sono dimenticate per
chiunque altro. Guarda: intorno a te tutto ciò che è nuovo ribolle,
distruggendo il passato.
Dopo essere stati testimoni della caduta di ieri,
a mala pena le nuove generazioni si riprendevano.
Raccogliendo il tardo frutto delle crudeli esperienze,
esse si affrettano a fare il conto dell'entrata e dell'uscita.
Esse non hanno tempo di scherzare, di pranzare da Temira o di discutere i
versi.
Il suono della nuova, meravigliosa lira,
il suono della lira di Byron, le poteva a mala pena distrarre.

Solo tu sei sempre lo stesso. Varcata la tua soglia,
io ad un tratto mi trasporto nei giorni di Caterina.
La biblioteca, le statue ed i quadri,
e gli armoniosi giardini sono per me testimonianza,
che tu sei nella tranquillità benigno per le Muse,
che tu respiri con loro nel tuo nobile ozio.
Io ti ascolto, il tuo libero parlare è pieno di giovinezza.
Tu senti vivamente l'influenza della bellezza.

Con entusiasmo apprezzi lo splendore della Aljab'èva e il fascino della
Gončaròva.

Con noncuranza circondato da Correggio e Canova,
senza partecipare alle agitazioni del mondo, talvolta beffardo le guardi dalla
finestra
e vedi tutto il compirsi d'un eterno ritorno.

Così, obliato il turbine degli affari per le Muse e il delizioso ozio,
i patrizi romani aspettavano il loro tramonto.

E a loro venivano da lontano ora un guerriero, ora un oratore,
ora un giovane console, ora un cupo dittatore
per riposare fastosamente un giorno o due,
per sospirare il porto e rimettersi poi nuovamente in cammino.

[1830]

Nota storico-critica³⁸³.

Ad un patrizio (in russo *K vel'mòže*).

Pushkin ha visitato Arkhangelskoe due volte: in aprile del 1927 e in agosto del 1830. Nella poesia si rispecchiano sue vive impressioni rimaste dopo i discorsi con vecchio principe, dopo le passeggiate nel parco, osservazioni delle collezioni di pittura e libri ecc. Ha creato la poesia sfogliando gli appunti dell'album dei viaggi appartenuto a Nikolaj Jusupov, dove il principe amava segnare i momenti più edonistici dei suoi itinerari.

Tra i vari termini italiani per tradurre in russo “*vel'mòža*”, cioè patrizio, alto dignitario, gran signore, scelgo il primo, tenendo conto del riferimento di Pushkin ai patrizi romani. Scritta il 23 aprile 1830 la poesia fu pubblicata il 26 maggio col titolo Epistola al principe N. B. Ju ***, Cioè Nikolaj Borisovich Jusupov. Il principe N. B. Jusupov (1751-1831) fu una delle personalità più in vista del tempo di Caterina II; trascorse gli ultimi anni di vita nella tenuta di Arkhangelskoe, presso Mosca, e fu lì che Pushkin gli faceva visita. Sotto Caterina II il principe Jusupov aveva girato l'Europa con incarichi diplomatici. Poi s'era occupato di teatro. Nella tenuta di Archangelskoe aveva una magnifica galleria di quadri ed una biblioteca richissima. Si diceva che nella galleria vi fosse una sala con trecento ritratti di donne, delle quali egli aveva goduto i favori. C'era anche un quadro che rappresentava l'imperatrice Caterina e Jusupov come Venere e Apollo. Questo quadro fu tolto per ordine dell'imperatore Paolo I. Nella galleria erano rappresentati Greuze, Claude Lorraine, Rembrandt, Rubens e altri famosi pittori antichi e del sec. XVIII.

³⁸³ Aleksandr S. Puskin, *Tutte le opere poetiche*, a cura di Ettore Lo Gatto cit., p. 781.

La biblioteca comprendeva trentamila volumi. Ciò può spiegare l'interesse di Pushkin per il vecchio patrizio. Questo suo interesse trovò tuttavia dei critici per il carattere lusinghiero e servile, che hanno dimenticato che argomento dell'epistola non era soltanto il ritratto del patrizio, ma la pittura dello sfondo su cui la vita di questi s'era svolta: il rivolgimento del volto storico dell'Europa in legame con gli avvenimenti della rivoluzione francese. In realtà l'aristocratico illustre è lodato dal poeta come un simbolo del nobile europeo del secolo dei Lumi. Fu sottolineato il carattere cosmopolita del principe e delle sue gesta. La frase "Tu hai compreso il fine della vita: uomo felice, tu vivi per la vita" corrisponde anche con il credo di Pushkin ("il fine della poesia è la poesia stessa") che contiene simile negazione del pragmatismo e di stretto utilitarismo della vita. Jusupov è chiamato "l'uomo felice" da Pushkin non per la sua appartenenza al rango dei nobili invece perché sa apprezzare la vita e provarne una grande delizia.

Alessandra Aljòb'eva (1812-1891) fu una famosa bellezza moscovita; Natalia Gončarova era allora fidanzata di Pushkin.

Bibliografia.

FONTI.

Algarotti F., *Opere del conte Francesco Algarotti*, Venezia, presso Carlo Palese 1791-94;

Archivio del conte Fedor Alexeevich Kurakin, 5 voll., Mosca 1898;

Bernoulli J., *Johann Bernoulli's Reisen durch Brandenburg, Pommern, Prussen, Curland, Rusland und Pohlen 1777 und 1778*, Leipzig 1780;

Del soggiorno dei Conti del Nord a Venezia in Gennaio del MDCLXXXII. Lettera della contessa Giustiniana degli Orsini, e Rosenberg a Riccardo Wynne, suo fratello, a Londra. S.L. 1782;

Ferrario G., *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni, corredata da tavole col saggio sull'architettura teatrale di M. Patte illustrato con erudite osservazioni del chiarissimo architetto e pittor scenico Paolo Landriani, per cura del dottore Giulio Ferrario*, Milano, Tipografia Ferrario 1830;

Gonzaga P., *De sentiment de gut et de beau....* St. Petersburg 1811;

Gonzaga P., *Idee d'un theatre pour etre bati dans le jardin du chateau St. Michel*, Roma 1805;

Gonzaga P., *Information a mon chef ou eclaircissement convenable du decorateur theatrale*, St. Petersburg 1807;

Gonzaga P., *La musique des yeux et l'optique theatrale*, St. Petersburg 1807;

Gonzaga P., *Opinion... sur l'economie des spectacles*, St. Petersburg 1815;

Gonzaga P., *Remarques sur la construction des theatres....*, St. Petersburg 1817.

Gironi R., *Sulle decorazioni sceniche ed in ispezie su quelle dell'Imperiale. Teatro alla Scala in Milano*, in "Biblioteca italiana", LIV, 1829, pp. 3-23;

Karamzin N. M., *Socinenija (Opere)*, voll. 9, Mosca 1834-1835;

Lem I., *Teoreticeskie i prakticeskie predlozenija o grazdanskij architekture, s objasnieniem pravil Vitruvia, Pallaija, Serlija, Vignoli, Blondelja i drugih* (Proposte teoriche e pratiche dell'architettura civile con spiegazione delle regole di Vitruvio, Palladio, Serio, Vignola, Blondel e altri raccolti dal consigliere di corte e architetto Ivan Lem), San Pietroburgo 1792;

Milizia F., *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia, Pietro e Giambattista Pasquali 1794;

Notizie di medici, maestri di musica e cantori, pittori, architetti, scultori ed altri artisti italiani in Polonia e polacchi in Italia raccolte da Sebastiano Ciampi con appendice degli artisti italiani in Russia, Lucca 1830;

Pimen (D. Blagovo), *Rasskasi babushki is vospominanij pjati pokolenij, sapisannie i sobrannie ee vnukom D. Blagovo* (Racconti della nonna raccolti e registrati dal suo nipote D. Blagovo), Mosca 1885;

Pilajev M. I., *Staraja Moskva* (Mosca antica), San Pietroburgo 1890;

Plescicev S. I., *Nacertanie putesciestvija ih imperatorskih visocestv gosudarja velikogo knjasja Pavla Petrovicha i gosudarini velikoj kniaghini Marii Fjodorovni pod imenem grafa i grafini Severnih* (Descrizione del viaggio delle Loro Altezze il Grande Principe Pavel Petrovich e la Grande Principessa Maria Fjodorovna, sotto i nomi dei duchi del Nord), San Pietroburgo 1783;

Puškin A., *Eugenio Onegin*, trad. Fiorenzo Gabrielli, Roma 2006;

Puteshestvie vokrug Moskvi (Il Viaggio attorno a Mosca) in “Vestnik Europi di Nikolaj Karamzin”, Mosca, Tipografia universitaria 1803-1830, pp. 40-54;

Sokrascennij Vitruvij, ili soversennij architector.n Perevod Architektury-Pomoscnika Fjodora Karzavina (Compendio di Vitruvio o l'Architetto perfetto. Traduzione dell'architetto Fëdor Karzavin), Mosca 1789

Stählin J., *Zapiski Jakoba Stelina ob Izjaschnyh iskusstvah v Rossii* (Gli scritti di Jacob Stählin sulle Belle Arti in Russia), a cura di K.V. Malinovskij, Mosca 1990;

Sumarokov P., *Nekotorye rassuzdenija o A.P. Sumarokove i nachale russkogo teatra* (Alcune riflessioni sul teatro di A. P. Sumarokov e gli inizi del teatro russo), Mosca 1806;

Sumarokov P., *Obozrenie zarstvovania Ekaterini Velikoj* (Rassegna sul regno della Caterina la Grande), Mosca 1832;

Svinjin P. P., *Proshalnij ob'ed v Arkhangelskom 30 sentabrja 1826 goda* (Il pranzo di addio ad Arkhangelskoe del 30 settembre 1826), in “Otechestvennie sapiski” (Notiziario della patria), n. 92/32, 1827, p. 377;

Tasso T., *Gerusalemme liberata*. Torino, Paravia, 1937;

Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté L'imperatrice de toutes les Russies, San Pietroburgo 1787;

Von Reimers H., *St.-Petersburg am Ende seines ersten Jarhunderts*. St.-Petersburg 1805.

MAESTRI ITALIANI E STRANIERI IN RUSSIA.

AA., VV., *Ekaterina Velikaja i Moskva* (Caterina La Grande e Mosca), catalogo della mostra, Mosca 1997;

AA.,VV., *Ekaterina Velikaja. Russkaja cultura vtoroj polovini Vosemnadzatogo veka* (Caterina La Grande. La cultura russa della seconda metà del Settecento), catalogo della mostra, Mosca 1993;

AA.,VV., *Zodchie Sankt Peterburga. XVIII vek* (Architetti di San Pietroburgo del Settecento), San Pietroburgo 1997;

AA.,VV., *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, atti del convegno, Bergamo 1995;

Androsov S.O., Strada V. (a cura di), *Pietroburgo e l'Italia. 1750-1850: il genio italiano in Russia*, Milano, Skira 2003;

Androsov S. O., *Russkie zakazciki i italianskie chudozniki* (Committenti russi e artisti italiani), San Pietroburgo, 2003;

Angelini P., Navone N., Pfister A. (a cura di), *Architetti neoclassici ticinesi fra Neva e Moscovia. I fondi grafici degli archivi Adamini e Gilardi*, Mendrisio 2000;

Angelini P., Navone N., Tedeschi L. (a cura di), *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro*, Mendrisio Academy Press 2008;

Angelini S. (a cura di), *Giacomo Quarenghi: Architetture e vedute*, Milano, Electa 1994;

Cross E., *U temzskih beregov. Rossijane v Britanni v XVIII veke* (Alle rive di Tamigi. I russi in Gran Bretagna del Settecento), San Pietroburgo 1996;

Cuppini G. (a cura di), *Gli architetti italiani a San Pietroburgo*, catalogo della mostra, ed. Consorzio Università - Città di Bologna, 1996;

Giuliani R., Di Meo C., *Riflessi del mito di Roma nell'architettura russa. Prima parte XVIII e XIX secolo*, in "Academic Electronic Journal in Slavic Studies", University of Toronto 2007;

Grimm G.G., *Quarenghi*, Leningrado 1962;

Konopleva M., *Teatral'nij zhivopisez Giuseppe Valeriani. Materiali k biografii i istorii tvorcestva* (Il pittore teatrale Giuseppe Valeriani. Materiali per una storia della vita e dell'opera), Leningrado 1948;

Lo Gatto E. (a cura di), *Gli artisti italiani in Russia*, 4 voll., Milano 1990-1994 (vol. I: *Gli architetti a Mosca e nelle province*, Milano 1990; vol. II: *Gli architetti del secolo XVIII a Pietroburgo e nelle tenute imperiali*, Milano 1993; vol. III: *Gli architetti del secolo XIX a Pietroburgo e nelle tenute imperiali*, Milano 1994).

Lotman J., Uspenskij B., *Il concetto di “Mosca terza Roma” nell’ideologia di Pietro I*, in “*Europa Orientalis*”, n. V, 1986, pp. 481-492;

Malinovskij K. (a cura di), *L. Rusca. Venti disegni d’architetture pietroburghesi: presentati da Luigi Rusca (1762-1822) architetto ticinese a San Pietroburgo a Giovanni Pietro Grimani ambasciatore della Repubblica Veneta a San Pietroburgo, 1795*, Lugano 2003;

Markova N., *Giuseppe Valeriani v ruskom iskusstve XVIII veka* (Giuseppe Valeriani nell’arte russa del XVIII secolo), in “*Pinakoteka*”, n. 16-17, 2003, pp. 171-175;

Markova N. K., *F. Gradizzi, I. Elaghin, D. Fonvizin. K istorii odnogo proscienija* (F. Gradizzi, I. Elaghin, D. Fonvizi. Storia di una petizione), Mosca 1999, pp. 196-203;

Mezzanotte G. *Le Voci Di San Pietroburgo: L’architettura Del Saper Fare Neoclassico per Gli Zar*, Milano, Skira 2004.

Müller A.P., *Inostrannie zhivopiszi i sculptori v Rossii* (Pittori e scultori stranieri in Russia), Mosca 1925;

Müller A. P., *Bit inostrannih hudoznikov v Rossii* (La vita quotidiana di artisti stranieri in Russia), Leningrado 1927;

Svirida I. I., *Mezhdru Peterburgom, Varshavoj i Vilno. Khudoznik v kulturnom prostranstve* (Tra San Pietroburgo, Varsavia e Vilno. Il Pittore nello spazio culturale). Mosca 1999;

Navone N., Tedeschi L. (a cura di), *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, Mendrisio 2004;

Pavanello G., *Appunti da un viaggio in Russia*, in “*Arte in Friuli*”, in *Arte a Trieste*, 1995, p. 413-414;

Pesenti M. C., *Alle origini della capitale neoclassica: i trattati italiani di architettura*, in *Pietroburgo capitale della cultura russa*, a cura di A. D’Amelia, vol. I, Salerno 2004;

Piljavskij V.I., *Palladianstvo v ruskoj architekture* (Palladianesimo nell’architettura russa), in “*Investia VUSov*”, 1969, n. 7;

Piljavskij V. I., *Giacomo Quarenghi*, Leningrado 1981. Sull’argomento vedi anche V.N. Taleporovsky, *Quarenghi*, Leningrado-Mosca 1954;

Rossi F., *Giuseppe Valeriani, primo scenografo alla corte degli zar*, in “*Studi piemontesi*”, 2005, vol. XXXIV, fasc. 2, pp. 367-387;

Shujsky V., *La grafica degli architetti italiani a San Pietroburgo nei secoli XVIII-XIX al Museo dell’Accademia di belle arti*, San Pietroburgo 2003;

Vranghel N. N., *Inostranzy v Rossii* (Stranieri in Russia), in “Starye godi” (Anni passati), 1911, nn.VII-IX.

Zanella V., *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, Venezia, Albrizzi 1988;

Zanella V. (a cura di), *Disegni di Giacomo Quarenghi*, Venezia 1967;

Zolotov J., *Pisma frantsuzskikh hudoznikov XVIII veka v sovetskikh arhivah* (Le lettere dei maestri francesi del Settecento presso gli archivi sovietici), in “Vestnik istorii mirovoj kultury” (“Notiziario della cultura internazionale”), 1958, n. 5, p. 152.

PIETRO GONZAGA.

AA.,VV., *Pietro Gonzaga. 250 let. Proizvedenija Pietro di Gottardo Gonzaga iz Moskovskih sobranij* (250 anni di Pietro Gonzaga. Catalogo di disegni e degli schizzi dalle collezioni di Mosca), Mosca 2001;

AA., VV., *Pietro Gonzaga. Italianez v Pavlovsk* (Pietro Gonzaga. Un Italiano a Pavlovsk), San Pietroburgo 2001;

Biggi M.I. (a cura di), *La Musica Degli Occhi: Scritti Di Pietro Gonzaga*, Firenze, L.S. Olschki 2006;

Bozerjanov N., *Dekorator Gonzago* (Lo scenografo Gonzago), in *Ezegodnik imperatorskih teatrov* (Annuario dei Teatri Imperiali, stagione 1899-1900), 1900, n.1, pp. 235-240;

Efros A., *Zhivopis Gonzaga v Pavlovsk* (Le pitture di Gonzaga a Pavlovsk), in *Pamjatniki iskusstva, razruscennije nemezskimi zahvatčikami v SSSR v 1941-1945* (Monumenti russi distrutti dai tedeschi nell'Unione Sovietica negli anni 1941-1945). Mosca-Leningrado 1948;

Kashin T., *Novie materialy o Pietro Gonzaga* (Nuovi materiali su Pietro Gonzaga), in “Teatro e drammaturgia”, 1935, n.12, p. 37;

Korshunova M. (a cura di), *Pietro di Gottardo Gonzago*, Leningrado, Iskusstvo 1980;

Kurbatov V., *Gonzago*, in “Ezhegodnik imperatorskih teatrov”, 1912, n. 4;

Kurbatov V., *Perspektivisti i dekoratori* (Prospettivisti e decoratori), in “Starie godi” (Anni passati), 1911, luglio-settembre;

Manfio C. (a cura di), *Omaggio a Pietro Gonzaga*. Centro culturale Longarone, 1986;

Muraro M. T. (a cura di), *Scenografie di Pietro Gonzaga*, catalogo della mostra, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1968;

Olejnijk F. F., Vosstanovlenie fresok Gonzaga (Il restauro degli affreschi di Gonzaga), in “Architettura di Leningrado”, n. 5, 1938;

Pavanello G. (a cura di), *Le carte riscoperte: i disegni delle collezioni Donghi, Fissore, Pozzi alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, Marsilio 2008;

Povoledo E., *Pietro Gonzaga*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, Milano 1958, pp.1472-1474;

Stepanov V.P., *Novonaidennij albm teatralnih eskisov Pietro di Gottardo Gonzaga* (Nuovo album ritrovato di bozzetti scenografici di Pietro di Gottardo Gonzaga) in “Iskusstvo” 1938, n. 6;

Syrkina F. J., *Pietro di Gottardo Gonzaga 1751-1831. Zizhn' i tvorchestvo. Sochinenia* (La vita e l'arte. Gli scritti), Mosca [1974] 1986;

Zharnovskij F., *Teatr Gonzaga pod Moskvoj* (Il teatro di Gonzaga nei pressi di Mosca), in “Iskusstvo” (Arte), n. 2, 1916.

COMMITTENTI RUSSI.

Androsov S. Savinskaja L. (a cura di), *Uchenaja prikhot. Kollekcija knjazja Nikolaja Borisovicha Jusupova*. (Capriccio sapiente. Collezioni del principe Nikolaj B. Jusupov), Mosca 2001;

Dumin S. (a cura di) *Dvorjanskie rodi Rossii* (Famiglie nobili della Russia), San Pietroburgo 1995;

Prakhov A.V., *Materiali dlja opisanija hudozestvennih sobranij knjasej Jusupovih* (Materiali per la cataloghizzazione delle collezioni dei principi Jusupov), in *Khudozestvennie sokrovischia Rossii* (Tesori artistici della Russia), 1906, nn. 8-12;

Materiali dlja polnoj rodoslovnoj rosis kniazej Golizinih (Materiali per la completa ricostruzione genealogica della famiglia Golitsyn raccolti dal conte N.N. Golitsyn), San Pietroburgo 1880;

Pushkin A., *A un patrizio*, in A.S. Pushkin. *Polnoe sobranie sochinenij v 16 tomah* (Opera completa in 16 volumi), Mosca-Leningrado 1937-1959, vol. 3, p. 220;

Simonova V.M., *A.S.Pushkin – Jusupovi*, in *Vestnik archivista v chest' 200 letija A. Pushkina* (Notiziario dell'archivista. Dedicato al 200 anniversario di A. Pushkin), Mosca 1999, p. 124;

Simonova V.M., “Lublju ja zhizn' tvoiju...” *K 200-letiju so dnja rozdenija A. Pushkina*. In: *Jusupovskij dvorez. Dvorjanskie osobnaki. Istoria roda, usad'ba i kollekcii*. (“Ammiro la tua vita...” Raccolta dei documenti per il bicentenario dalla nascita di A. Pushkin. Collana “Palazzi signorili”. Palazzo di Jusupov: storia del casato, ville e collezioni), San Pietroburgo 1999, p. 393;

Vdovin G. (a cura di), *Graf Nikolaj Petrovich Sheremetjev. Lichnost'-dejatelnost' - sud'ba* (Il conte Nikolaj Petrovich Sheremetjev. La personalità - l'opera - il destino), Mosca 2001.

IL MONDO DELLA VILLA.

AA., VV., *Russkaja usad'ba. Sborniki Obscestva izuchenia russkoj usadbi XVIII-XIX vekov* (La Villa Russa. Fascicoli della società per lo studio della cultura di ville russe dei sec. XVIII-XIX) aa. 1923 – 1998, nn. 1-20;

AA.VV., *Pavlovsk. Imperatorskij dvorez i park.* (Pavlovsk. Il Palazzo imperiale e il parco), San Pietroburgo 1998;

AA. VV., *Pavlovsk. The Palace and the Park.* Paris 1993;

AA., VV., *The English Garden*, London, Phaidon Press 2008;

AA.VV., *The Pavlovsk Palace.* Mosca 1989;

Anikst M., Turchin V. (a cura di), *V okrestnostjah Moskvi... Iz istorii russkij usadebnoj kulturi XVIII-XIX vekov* (Nei pressi di Mosca... Dalla storia della cultura delle residenze suburbane russe dei sec. XVIII-XIX), a cura di, Mosca 1979;

Bulavina L., Rapoport V., Unanjanz N., *Arkhangelskoe*, Mosca 1968;

Bezsonov S. V., *Arkhangelskoe . Podmoskovnaja usad'ba* (La tenuta Arkhangelskoe nei pressi di Mosca), Mosca 1937;

Clark H.F., *The English Landscape Garden*, London, Pleiades 1948,

Dmitrieva E., Kuptsova O., *Zhizhn' usadebnogo mifa. Poterjannij i obretennij raj.* (La fortuna del mito della residenza – usad'ba. Il paradiso perduto e ritrovato), Mosca 2008;

Glozman I. M. (a cura di), *Kuskovo, Ostankino, Arkhangelskoe*, Mosca 1981;

Guidicini P., *Il rapporto città-campagna*, Jaca Book, Milano 1998;

Hunt J.D., *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820.* London, Elek 1975;

Iljin M.A., *Podmoskovje* (La regione di Mosca), Mosca 1975;

Ivanova V. I., *Pervij prazdnik v Arkhangelskom. Palitra, Opit. Itogi* (La prima festa di Arkhangelskoe. La tavolozza. L'esperienza. Risultati), Mosca 2008;

Kukolnik N., Villa, in “Khudozestvennaja gazeta” (Gazzetta di Belle Arti), 1837, nn.11-12, p. 188;

V. Kurbatov, *Pavlovskij dvorez i park* (Il Palazzo e il parco di Pavlovsk), Leningrado 1925;

Letjaghin L.N., *Russkaja usad'ba: mir, mif, sud'ba* (La villa russa: il mondo, il mito, il destino), in "Russkaja usad'ba", vol. 4, n. 20, Mosca 1998, pp. 253-259;

Podjapolskaja E. N. (a cura di), *Pamjatniki architekturi Moskovskoj oblasti* (Monumenti architettonici della regione di Mosca), Mosca 1975;

Razina A.B., *Rol' usad'bi v formirovanii poetici i estetici Ivana Bulina* (Il ruolo di usad'ba nella formazione della poetica e dell'estetica di Ivan Bunin), in *Russkaia usad'ba, Sbornik Obscestva izuchenija russkoj usad'bi* (L'Usad'ba russa, Rivista della Società dello studio del fenomeno della tenuta russa), n. 9 (25), Mosca 2003, pp. 426-435;

Springhis E., *Iskusstvo i vremja* (L'arte e il tempo), guida della tenuta-museo Ostankino, Mosca 1999;

Tikhomirov N., *Architektura podmoskovnih usadeb* (L'architettura delle tenute suburbane di Mosca), Mosca 1955;

Vdovin G.V., Lepskaja L.A., Chervjakov A.F., *Ostankino. Teatro-museo*, Mosca 1994.

TEATRO E SCENOGRAFIA tra il '700 e l'800.

AA.VV., *Istoria russkogo dramatičeskogo teatra*, 7 voll., Mosca 1957;

AA.VV., *L'arte del settecento emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna 1979, Bologna, Edizioni Alfa 1980

Aseev B., *Russkij dramatičeskij teatr* (Teatro drammatico russo) nei sec. XVII-XVIII, Mosca, 1958;

Amati M., Zanetti A., *Il teatro per la città*, Bologna, Fondazione del Teatro comunale, 1998;

Azzi Vicentini M. e Lenzi D. (a cura di), *Il teatro Onigo a Traviso di Antonio Galli Bibiena. Un album di disegni inediti*, Milano 2000;

Basso A., *Teatro Regio di Torino*, Milano 1991;

Beijer A., Kroonm J., *Stottsteatrarna pe Drottningholm och Gri psholm*, Planschbeskriving, Malmoe 1933;

Bentini J, Lenzi D. (a cura di), *I Bibiena. Una famiglia europea*, Venezia 2000;

Bjurstroe P., *Slottsteatern pe Gri psholm*, Uddevalla 1982;

Bossaglia R., *I fratelli Galliari, pittori*, Meschina 1985;

Damerini G. (a cura di), *Scenografi veneziani dell'ottocento: Francesco Bagnara, Giuseppe e Pietro Bertoja*, Venezia 1962;

Danilov S.S., *Očerki po istorii russkogo dramatičeskogo teatra* (Saggi . Moskva-Leningrad 1948;

Da Pozzo G. (a cura di), F. Algarotti, *Saggi*, Bari 1963;

Davidova M., *Očerki o russkom teatral'no-dekoracionnom iskusstve XVIII-nachala XX veka* (Saggi sullo sviluppo della scenografia in Russia nel XVIII-inizio XX), Mosca 1974;

Davydova M. V., *Teatral'no-dekoracionnaja zhivopis pervoj polovini XIX veka* (La pittura di decorazione e scenografia nella prima metà del XIX secolo), in *Istoria Russkogo iskusstva* (Storia dell'arte russa), Mosca 1964;

Dinnik T., *Krepostnoi teatr* (Teatro dei servi di gleba), Mosca, 1933;

Dunbar Ogden H., *The Italian Baroque Stage*, Berkeley 1978;

Gallingani D. (a cura di), *Bibiena: una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Firenze 2002;

Gandolfo G. P., *I capolavori del teatro russo. Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Torino, Einaudi 2000;

Gandolfo G. P., *Radici e innesto sull'Europa. I capolavori del teatro russo. Una storia diversa*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro Borghese. Settecento-Ottocento*, vol II, Torino 2000;

Gurevich L., *Istoria russkogo teatral'nogo bita*, Moskva-Leningrad 1939;

Gosenpud A.A., *Muzikalnij teatr v Rossii. Ot Istokov do Glinki*, (Il Teatro musicale in Russia, dalle radici a Glinka), Leningrado 1959;

Elizarova N.A., *Teatry Sheremetjevih* (I teatri della famiglia Sheremetjev). Mosca 1944.

Evreinoff N., *Histoire du théâtre russe*, Paris 1947;

Farnetti F. , Riccardi Scassellati V. (a cura di), *La vita artistica di Antonio Basoli*, Bologna, Minerva Edizioni, 2006.

Jaremich S., *O teatralnih postanovkah* (Degli allestimenti teatrali), in "Starye godi" (Anni passati), 1911, nn. VII-IX;

Kashin N., *Teatr Jusupova* (Il teatro di Jusupov), Mosca 1927;

Kostina E.M., Syrkina F., *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo* (L'arte scenografica russa), Mosca 1978;

Lenzi D., Riccomini E. (a cura di), *Insegnare l'illusione: Ferdinando Bibiena e la didattica dell'architettura vera e finta*, Teatro comunale di Bologna, Comune di Bibbiena 1997;

Lerner M., Reus K.-D., *Faszination der Bühne, Barockes Welttheater in Bayreuth*, 2001;

Lukomskij K., *Starinnye teatri S. Peterburga* (Gli antichi teatri di San Pietroburgo), in "Stoliza i usad'ba" (Capitale e villa), 1914, n.7, p.12;

Lo Gatto E., *Storia del teatro russo*, 2 voll., Firenze 1993;

Magrini M., *Francesco Algarotti avventuriero e plenipotenziario*, in *Le Venezie e l'Europa*, Cittadella, Ed. Biblos 1998, pp. 96-107;

Mancini F., Muraro M.T., Povoledo E. (a cura di), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Venezia 1975;

Mayor A. H., *The Bibiena Family*, New York 1940;

Mooser A. R., *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-me siecle*, voll. 2, Geneve 1951;

Morpurgo V. (a cura di), *L'avventura del Sipario. Figurazione e metafora di una macchina teatrale*, Milano, Ubulibri 1984.

Perrelli F., *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Roma, Carocci 2002;

Pesenti M.C., *Arlecchino e Gaer nel teatro russo dilettantesco del Settecento: Contatti e intersezioni in un repertorio teatrale*, Milano, Guerini Scientifica 1996;

Pacini Savoy L., Staffa D., *Teatro russo*, 2 voll, Milano 1960;

Pokrovskaja Z., *Osip Bove*, Mosca 1999;

Ricci C., *I Bibiena. Architetti teatrali*, Milano, Alfieri & Lacroix MCMXV; Leningrado), Leningrado 1988;

Savinskaya L., *Novoe o teatre i dekoracijah P. Gonzago v Arkhangelskom: k 170-letiju teatra Gonzago v Arkhangelskom* (Nuove scoperte sul teatro di Gonzaga di Arkhangelskoe, per il 170 anniversario del teatro di Gonzaga) in "Iskusstvo", 1989, n. 2, pp. 64-68;

Savinskaya L., *Teatr Gonzago v Arkhangel'skom. Zamisel-Voploshenie-Istoria* (Il Teatro di Gonzaga ad Arkhangel'skoe. L'idea – La realizzazione – La storia) in "Krasnogorje", 1998, n. 2, pp. 12-22;

Scholok E., *Ostankino i ego teatr* (Ostankino e suo teatro), Mosca, 1949;

Slonim M., *Russian Theatre. From the Empire to the Soviets*, Cliveland 1961;

Spaggiari W., *Il "Saggio sopra la pittura" di Francesco Algarotti*, in *Gusto dell'Antico e cultura neoclassica in Italia e in Germania*, a cura di F. La Manna. Cosenza, Università della Calabria 2006, pp. 9-21;

Starikova L. M., *Teatr v Rossii XVIII v.* (Teatro russo del Settecento), Mosca 1997;

Pigozzi M., *Francesco Fontanesi: 1751-1795: Scenografia e decorazione nella seconda metà del Settecento*, Civici Musei di Reggio Emilia 1988,

Tamburini E., *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800: dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma, Bulzoni 1984;

Tamburini E., *Il quadro della visione: arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, con la collaborazione di Andrea Sommer-Mathis e Anne Surgers, Roma 2004;

Taranovskaya M., *Arhitektura teatrov Leningrada* (L'Architettura dei teatri di Leningrado), Leningrado, 1988;

Varneke B.V., *History of the Russian Theatre. Seventeenth through Nineteenth Century*, New York 1951;

Vsevolodskij-Gerngross V.N., *Russkij teatr vtoroj polovini XVIII veka* (Il teatro russo della seconda metà del Settecento), Mosca 1960;

Vsevolodskij-Gerngross V.N., *Teatral'niye zdanya v Moskve v XVIII veke* (Edifici teatrali a Mosca del Settecento), in *Ezegodnik imperatorskih teatrov* (Annuario dei Teatri Imperiali), 1910, n.7-8, pp.7-29;

Vsevolodskij-Gerngross V.N., *Teatral'nie zdanya Sankt-Peterburga v XVIII veke* (I teatri di San Pietroburgo nel XVIII secolo), in "Starye godi" (Anni passati), 1910, marzo, pp.18-35;

Vsevolodskij-Gengross V.N., *Teatr v Rossii pri Anne Ioannovne i imperatore Ivane Antonovihche* (Il teatro in Russia all'epoca di Anna Ioannovna e dell'imperatore Ioann Antonovich), San Pietroburgo 1914;

Viale Ferrero M., *La scenografia del '700 e i Fratelli Galliari*, Torino 1963.

ALTRI ASPETTI DELLA VITA CULTURALE TRA RUSSIA E ITALIA A CAVALLO DEI SEC. XVIII-XIX.

AA., VV., *Les ballets russes: Serge de Diaghilew et la decoration theatrale. Gontcharova Nathalie; Larionov Michel; Vorms Pierre*, in *Nouvelle ed. revue et augmentee*, Belvès, Pierre Vorms 1955;

AA., VV., *Les Ballets russes de Serge De Diaghilev, 1909-1929*, Strasbourg, 15 maggio-15 settembre, 1969;

AA., VV., *Vstrechi s Meyercholdom* (Incontri con Meyerchold), Mosca 1967;

Bablet D., *Les révolutions scéniques du XXe siècle*, Paris, società Internazionale d'Art XXe siècle 1975;

Evsina N. A., *Architekturnaja teorija v Rossii vtoroj polovini XVIII- nachala XX veka* (Teorie architettoniche in Russia nella seconda metà del Settecento – inizio Ottocento), Mosca 1985;

Boschloo A. W., *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa Ed. 1989;

Benassi S., *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Bologna, 2004;

Canotti G., *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, Bologna 1739;

Consoli G. P., *Col meno si ha più: la filosofia dell'architettura in Francesco Milizia*, in *Francesco Milizia e il Neoclassicismo in Europa*, atti del convegno internazionale di studi di Oria, 1998, Bari 2000;

Corboz A., *Peinture militante et architecture revolutionnaire: a propos du theme du tunnel chez Hubert Robert*, Basel, Birkhauser 1978;

Kahane M. (a cura di), *Les ballets russes a l'Opera. 1909-1929*, Paris, Hazan, Bibliothèque Nazionale, 1992;

Lotman J. M., *Besedi o russoj culture. Bit i tradizii russkogo dvorjanstva* (Dialoghi sulla cultura russa. La vita quotidiana e le tradizioni della nobiltà russa del fine '700 inizio '800), San Pietroburgo 2002;

Lotman J. M. *Poetica bitovogo povedenija v russoj culture XVIII veka* (Storia e tipologia della cultura russa. La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del Settecento), in *Istoria i tipologhija russoj kulturi* (Storia e tipologia della cultura russa), San Pietroburgo 2002, p. 233 – 255;

Lotman J. M., *Teatr i teatralnost' v stroe kulturi nachala XIX veka* (Il Teatro e la teatralità nel sistema culturale degli inizi dell'Ottocento), in *Izbrannie statji v treh tomah* (Saggi scelti in tre volumi), Tallinn 1992, pp. 262-286;

Lotman J. M., *Sotvorenje Karamzina* (Creazione di Karamzin), Mosca 2000;

Lotman J. M., Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura, in *La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo*, a cura di S. Salvestroni, Bari, Laterza 1980, pp. 201 – 230;

Meyerchold V., *La Rivoluzione teatrale*, Roma, Ed. Riuniti 1962;

Ripellino A.M., *Il trucco e l'anima. Imaestri della regia del teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi 1963;

Ripellino A. M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi 1959;

Torcellan L. G., *Una figura della Venezia settecentesca: Andrea Memmo. Ricerche sulla crisi dell'aristocrazia veneziana*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale 1963.

Verdone M., *Drammaturgia e arte totale: l'avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, Catanzaro, Rubbettino (Soneria Mannelli) 2005;

Zamboni S., *L'Accademia Clementina*, in *L'Arte del Settecento Emiliano, La Pittura, L'Accademia Clementina. Catalogo della mostra*, Bologna, Alfa, 1979, p. 211-327.

TESTI DI CARATTERE GENERALE.

Allenov M., Dmitrieva N., Medvedkova O., *L'Arte russa*, Milano 1993;

Basso A., *L'Eta di Bach e di Haendel. Storia della Musica*, Torino 1991;

Benois A., *Istoria Zhivopisi XIX veka* (La storia della pittura nell'Ottocento), San Pietroburgo 1911;

Berti G., *Russia e stati italiani nel Risorgimento*, Torino 1957;

Bianconi L., Pestelli G. (a cura di), *Storia dell'opera*, Torino, Einaudi 1988;

Buijsen E., Grijp L. P., *Music & Painting in the Golden Age*, The Hague, Zwolle 1994;

Bulfinch Th., *Golden Age of myth and legend*, London 1994;

Ficcaci L., *Piranesi. The Complete Etching*, Köln 2000;

Fubini E., *Musica e cultura nel Settecento europeo*, EDT 1986;

Gorokhov V., Vergunov A., *Russkije sadi i parki* (Parchi e giardini russi), Mosca 1988;

Grabar I., *La storia dell'arte russa*, vol. III, Mosca, Knebel 1910;

Hardy D., Ward C., *Arcadia for All: The legacy of a makeshift landscape*, London 1984;

Lee W. R., *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York, Norton 1967;

Libson V., *Arhitektura interjera teatra russkogo klassizisma* (Interni dei teatri neoclassici russi), Mosca 1950;

Perrelli F., *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Roma, Carocci 2002;

Praz M., *Gusto neoclassico*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane 1959.

Rovinskij D.A., *Podrobnij slovar russkih gravirovannih portretov* (L'atlante dei ritratti incisi russi), San Pietroburgo 1888;

Weise G., *Il manierismo*, Firenze, L.S. Olschki 1971.

Ringraziamenti.

Ringrazio innanzitutto l'Istituto italiano di cultura di Mosca, Ministero della pubblica istruzione russo e MAE italiano per avermi concesso la borsa di studio che ha permesso di dedicarmi allo studio della scenografia italiana e del fenomeno del teatro di Arkhangelskoe, nonché i professori dell'Università Statale di Mosca 'Lomonosov', dell'Università di Pedagogia di Mosca e dell'Accademia del Cinema VGIK di Mosca (Andrej Karev, Valentin Chernij, Olga Kupzova, Olga Evangulova, Grigorij Revsin) che hanno sollecitato il mio interesse verso il dialogo interculturale russo-italiano e verso le problematiche del teatro privato in villa tra il Settecento e l'Ottocento. Ringrazio le dottoresse Marina Krasnobaeva, Ljudmila Kirjushina, Lidia Savinskaja e Valentina Ivanova della tenuta-museo Arkhangelskoe, così come le ricercatrici Varvara Rakina e Maria Suslova della villa-museo Ostankino per il loro aiuto, tutti gli scambi delle opinioni e sempre gentile disponibilità e collaborazione. Inoltre tengo a ringraziare il personale della Biblioteca Teatrale di San Pietroburgo (dott.ssa Anna Khitrik), della sezione grafica del museo Ermitage (studiosa Milizia Korshunova), dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo (dott.ssa Elena Ivanova), dell'archivio del palazzo-museo di Pavlovsk (dott. Alexej Guzanov), così come gli studiosi della Fondazione Cini (prof.ssa Maria Ida Biggi, dott. Alessandro Martoni) che hanno gentilmente messo a disposizione gli archivi e materiali delle loro strutture, contribuendo all'approfondimento degli studi della scenografia italiana e del percorso artistico di Pietro Gonzaga. Tengo infine a ringraziare la mia tutor, prof.ssa Deanna Lenzi per i preziosi consigli sui temi affrontati, insieme alle studiose Anna Maria Matteucci, Elena Tamburini, Maria Chiara Pesenti e Federica Rossi per l'aiuto, utili suggerimenti e la generosa disponibilità dimostrata nei confronti della mia ricerca.