

PRIMI PIANI

1. Eleonora Egizi, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev in Italia*

Per la comprensione di un evento teatrale e delle sue ripercussioni, decodificare lo sguardo dello spettatore, ricostruire tutte le varianti che lo condizionano, è tanto ovviamente fondamentale quanto difficile. Nel caso dei Balletti Russi di Djagilev, una lettura attenta

¹⁷³ Cfr. «L'Impero», 29 aprile 1932.

¹⁷⁴ *Regìa e messinscena al «Maggio»*, «Scenario», Anno IX, n. 4, aprile 1940.

delle cronache e delle recensioni italiane ci permette di cominciare a individuare problemi e a rendere meno monolitico il resoconto di una mancata influenza. La compagnia di Djagilev passa di frequente per l'Italia, è, in linea di massima, apprezzata e seguita dalla critica, ha un gran successo di pubblico. Ma oltre a tutto ciò, c'è anche altro: per esempio le resistenze proprio della critica italiana più colta non a elogiare, ma a considerare alla pari di altre quella che per loro era un'arte senz'altro minore. C'era la diffidenza dell'alta cultura sia teatrale che musicale di fronte a un fenomeno che metteva tanto seriamente in crisi la superiorità italiana; probabilmente anche un modo di fruire la serata di balletto che entrava in collisione con il tipo di spettacolo inventato da Djagilev; il senso della superiorità italiana, soprattutto quando entravano in gioco istituzioni-simbolo come la Scala. E così via.

1.1. *Occhi che guardano*

Le caratteristiche dei quotidiani che si occupano della ricezione dei Balletti Russi di Djagilev in Italia, oltre a esemplificare e contestualizzare la prospettiva italiana dell'epoca, offrono interessanti indizi metodologici su come allora si procedeva nella stesura della cronaca di uno spettacolo di danza: il più delle volte erano semplici resoconti dell'avvenimento e non vere analisi dei balletti. L'attenzione era concentrata sulla musica e sulla trama, spesso a scapito delle altre componenti della rappresentazione.

Non si trattava di privilegiare un aspetto più di un altro solo in base alla sensibilità artistica personale, era essenzialmente un problema di competenza. Con ciò non mi azzardo a dire che la maggior parte dei critici fosse costituita da inesperti, la mia impressione è piuttosto che non disponesse di conoscenze adeguate per scrivere di danza, un'assenza sia sul piano formale che contenutistico. Questo non significa che in Italia fosse assente un'élite di esperti o amanti del teatro in grado di parlarne con autorevolezza (S. d'Amico, A.G. Bragaglia, per citarne solo due), né tantomeno che la caratura di questa élite fosse inferiore a quella che animava la discussione sulla scena a livello internazionale. Quanto detto prima denota solo che la prospettiva base degli intellettuali italiani si poneva su e da un piano differente, se paragonata agli altri paesi. Differente, perché era proprio la storia passata e contemporanea dell'Italia a connotare tale diversità.

1.2. *Lo stallo italiano e lo «Spirito Nuovo» di Apollinaire*

L'opinione diffusa nella prima metà del Novecento era che la danza fosse «il più sovente complemento di altra arte»¹⁷⁵ e non avesse dignità pari alle altre arti come spettacolo autonomo. Occuparsi di teatro era considerato un affare minore, ma mentre alla lirica e alla prosa si riconosceva una certa valenza culturale, al balletto ci si avvicinava con «quel relativo sdegno che la nobiltà del senso artistico fa sentire quando si tratti di dedicarsi a un genere che non sia alla sommità della scala dei valori artistici»¹⁷⁶. Il gusto del pubblico italiano, poi, si dimostrava attaccato alla tradizione nazionale, con una scarsa propensione alle nuove proposte. La scena ballettistica era ancora dominata dal ballo grande di stampo ottocentesco e si faticava a svincolarla dall'impianto operistico, anche perché il balletto era nato proprio in seno all'opera lirica.

Eppure Apollinaire, a Parigi, pronunciandosi a proposito di uno spettacolo dei Balletti Russi, aveva parlato di «punto di partenza di una serie di manifestazioni di quello Spirito Nuovo che, trovando ora occasione di palesarsi, non potrà non sedurre i raffinati e dà segno di sconvolgere da capo a fondo arti e costumi»¹⁷⁷. Si riferiva in particolare a *Parade*, costituito da una serie di numeri e non da una storia vera e propria, che non fu un successo. Ma che segnò. E in primo luogo segnò la sua coscienza, la coscienza di un singolo spettatore, e lo spinse a preconizzare un cambiamento totale delle arti e dei costumi, indice di partenza di una serie di eventi che avrebbero palesato uno «spirito nuovo» capace di sedurre e di innovare.

In Italia, com'è noto, i Balletti Russi non apportarono nessuno sconvolgimento delle arti. Probabilmente anche perché mancarono spettatori come Apollinaire. D'Annunzio, nel quale poteva esser riposta qualche speranza, per lo meno in virtù della sua conoscenza di Wagner (precedente indiscusso della nuova estetica djagileviana), non si interessò mai veramente al balletto. Eppure *Carnaval*, «messo in scena dalla Compagnia russa», lo fece andare addirittura in «visi-

¹⁷⁵ Articolo non firmato, «*Scheherazade* al Costanzi, «Avanti!», 25 maggio 1911.

¹⁷⁶ Articolo non firmato, *I balli russi alla Scala*, «Corriere della Sera», 11 gennaio 1927.

¹⁷⁷ C.M., *I balletti di Diaghilev al Teatro di Torino*, «La Stampa», 23 dicembre 1926.

bilio»¹⁷⁸. A fronte di un grandissimo clamore, i Balletti Russi hanno pesato pochissimo nella storia del teatro e della danza italiane. Tutto rimase uguale, proprio quando nel resto d'Europa brulicavano istanze innovatrici e fervore rivoluzionario.

1.3. *Djagilev e la grande regia. Il passaggio dei Balletti Russi in Italia*

Dal punto di vista della danza in senso stretto, la lezione di Isadora Duncan fu sentita anche in Italia come importantissima: «Come ogni altro genere di arte esso [il dramma mimico-musicale] ha i suoi precedenti e si evolve lentamente fino a raggiungere la sua espressione perfetta. E il precedente immediato è la danza di Isadora Duncan. Si può dire quasi che i balli russi non sarebbero sorti senza l'esempio della grande danzatrice»¹⁷⁹, ma assistendo agli spettacoli, soprattutto a quelli successivi alla prima tournée, si cominciavano a cogliere segnali di appartenenza a un unico, sebbene variegato, progetto di rinnovamento teatrale, che non riguardava solo la danza:

Diaghilev non veniva più, come nel 1909, a dar saggi di un'arte autoctona, caratteristicamente slava, ma faceva a Parigi degli esperimenti di *mise en scène* e di decorazione teatrale, bellissime sempre, ma in definitiva non molto dissimili da quelle che faceva in Germania Max Reinhardt¹⁸⁰.

È importante rispolverare questo aspetto che la storiografia tende a trascurare, a non menzionare: Djagilev, con i Balletti Russi, mirava alla creazione di un organismo ex novo, di un corpo unico, proprio come accadeva con la regia. Ed era percepito dai contemporanei come una delle componenti della grande riforma teatrale in atto, e non solo per l'aspetto di innovazione scenografica. L'utopia di Appia, l'aspirazione che era stata prima ancora di Wagner, aveva incontrato una completa affermazione proprio nelle soluzioni operate da Djagilev, tanto da far parlare di superamento dello stesso programma wagneriano¹⁸¹.

¹⁷⁸ Articolo non firmato, *Due nuovi balli al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 25 maggio 1911.

¹⁷⁹ Articolo non firmato, *Il ritorno di Dioniso. I balli russi e il loro significato estetico*, «Il Giornale d'Italia», 12 aprile 1917.

¹⁸⁰ V.B., *A proposito dei balli russi*, «Corriere della Sera», 4 aprile 1920.

¹⁸¹ R.D.R., *I balli russi al Costanzi*, «Il Messaggero», 29 febbraio 1920. In riferimento al rapporto Wagner-Djagilev cfr. anche R.F., *I balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 19-20 aprile 1917, e Articolo non firmato, *Il ritorno di Dioniso*, cit.

I Balletti Russi non passarono inosservati. Riempirono sempre i teatri delle città italiane dove vennero rappresentati. Furono osannati o disdegnati, mai lasciati all'indifferenza. Si scrisse molto durante le loro fasi di permanenza¹⁸² nel nostro paese, e neppure quando si esibirono alla Scala di Milano ci si limitò a etichettarli meramente come produzioni di second'ordine. La complessità del messaggio che proponevano fu recepita. Ma l'oblio si avvicinava come nebbia. Nessuno in Italia manifestò la volontà di seguirne l'esempio, cosicché presto si dimenticò tutto.

1.4. *A Roma nel 1911 con la Karsavina e Nižinskij*

La prima tournée dei Balletti Russi fu a Roma, al Costanzi, nel maggio 1911, in occasione del Giubileo della Patria. Proprio in quell'anno diventarono una compagnia effettiva, ma già dalla loro prima formazione nel 1909 avevano cominciato a compiere tournée in Europa, dopo i successi parigini, incontrando il favore del pubblico. Eppure in Italia non si registra un clima di attesa a preannunciare l'evento. Lo segnala «La Tribuna» con un articolo del 7 maggio 1911:

È giunta a Roma con treno speciale, ed ha già iniziato la prova d'insieme e d'orchestra la numerosissima Compagnia dei balli russi [...] Essa si compone di quasi 90 persone, tra ballerine e ballerini, i migliori elementi scelti dai corpi di ballo famosissimi dei Teatri Imperiali di Mosca e di Pietroburgo.

Con intento decisamente diverso (anticipato già dal titolo: *Per il «Falstaff» a Roma. L'ostacolo dei Balli Russi*) lo comunica anche «Il Giornale d'Italia» del 12 maggio 1911. L'autore, Nicola d'Atri, definisce la presenza della compagnia di danza al Costanzi «un'intrusione» nella stagione lirica a spese del Comitato 1911, a detta sua «cosa deplorabile». L'atteggiamento è sintomatico del ruolo imponente e assolutamente superiore che riveste l'opera lirica in Italia, rispetto agli altri generi teatrali e ancor di più in riferimento al balletto e, nella fattispecie, al «balletto russo», «non italiano»; addirittura si auspi-

¹⁸² Nelle mie ricerche ho raccolto circa centosessanta articoli di quotidiani sui Balletti Russi, redatti durante le varie tournée in Italia. Sebbene costituiscano un numero cospicuo, devo confessare che ancora non rappresentano la totalità delle recensioni stilate nel periodo. La loro mole serve a fornire per lo meno un'idea approssimativa di quanto allora si mostrò interesse per il fenomeno.

ca che «la serie di questi balli sia sollecitamente esaurita e all'occorrenza abbreviata e non disturbi l'andamento della stagione in corso». Sullo stesso tono «Il Messaggero» del 14 maggio 1911: informa che la compagnia resterà poco in Italia «perché lo spettacolo non sia di nocumento al regolare svolgimento del secondo periodo della stagione lirica». E, riferendosi alla fama già conquistata dai Balletti Russi, sostiene che dipenda «non tanto [dal]lo splendore della coreografia, che è in vero ben modesto, quanto [dal]la grazia di alcune partiture musicali [...] ma soprattutto [dal] valore eccezionale di alcuni artisti»; subito dopo rassicura: «Bisogna dir però anticipatamente al nostro pubblico che il repertorio di questa compagnia coreografica si compone non di grandi balli – nei nostri teatri ne abbiamo avuti dei grandiosi eseguiti con sfarzo non obliabile», e conclude: «Noi salutiamo con simpatia questa *troupe* del Teatro Imperiale di Pietroburgo: essa non è destinata a offuscare i fasti della gloriosa coreografia italiana: tutt'altro».

Altrove si manifestano posizioni nettamente diverse: «È noto che l'arte scenica e musicale russa ha, per così dire, nobilitato la danza coreografica, rendendola elevata espressione di sentimenti, ed in uno stile fatto di schiettezza nuova, alla mimo-drammatica-danzante»¹⁸³. L'articolo del 25 maggio 1911 dell'«Avanti!» celebra la nazione russa che «s'è data, in questi ultimi tempi, alla resurrezione della danza teatrale, caduta troppo spesso nelle miserie del convenzionalismo nella nostra arte occidentale».

Nonostante l'apprezzamento e l'atteggiamento indiscutibilmente favorevole, emerge anche in questo caso la logica sottesa a ogni tipo di discussione sulla danza: non si tratta proprio di un'arte, benché in taluni casi eccezionali si possa «conferirle cittadinanza artistica, per quanto difficilmente il ballo possa sottrarsi a quel non so che di marionettistico che lo menoma», anche laddove ci siano interpreti sensazionali.

Gli articoli di tutta la tournée esaltano i ballerini, in special modo Tamara Karsavina e Vaslav Nizinskij, «i quali ci hanno per poco trasportato con la fantasia ai tempi dei *divi* e delle *dive* della nostra coreografia, che avevan la potenza di destar solleciti deliri di entusiasmo [...] con una *piroetta*, con una *volata*, con una *posa* che fossero l'esponente della loro squisita grazia, della loro costante sicu-

¹⁸³ Articolo non firmato, *I balli russi al Costanzi*, «La Tribuna», 7 maggio 1911.

rezza, della loro particolare originalità»¹⁸⁴. Si sottolineano l'agilità e l'assoluta perfezione tecnica di questi due primi ballerini, rivelando manifestamente la scarsità di conoscenze del lessico proprio della danza presente nelle recensioni, una carenza terminologica che si tentava di soppiantare evocando immagini metaforiche o aggrappandosi ad altri espedienti, tipo i giri di parole. Così Nižinskij diventa un «velivolo» capace di far «dimenticare l'innata antipatia che noi abbiamo per l'uomo che piroetta in maglie e giubbettina. I suoi salti sono mirabili al pari dei suoi giri vorticosi: egli *cade* con una leggerezza straordinaria»¹⁸⁵, e la Karsavina viene descritta come «una danzatrice di sentimento» che quando danza «sembra una creatura immateriale, una farfalla elegante, che sfiori il suolo delicatamente»¹⁸⁶, «di un'eleganza, di una correttezza, di una leggerezza assolutamente non comuni»¹⁸⁷ che anche come mima dà «prova della sua sorprendente bravura, ballando con leggerezza ideale»¹⁸⁸.

1.5. Una *claque* alla rovescia

A Roma i Balletti Russi portarono i classici presenti nel loro repertorio – *Giselle*, *Le Silfidi*, *Il padiglione d'Armida* – insieme a composizioni nuove o rielaborate da Fokin, quali *Shéhérazade*, *Cleopatra* o *Carnaval*. Non suscitarono un'impressione univoca, anche a causa della diversità che caratterizzava ogni balletto. In occasione di un'esibizione della compagnia, in relazione agli spettatori presenti, troviamo un episodio particolare:

Iersera, nella sala del Costanzi si riproduceva a regolari intervalli un singolare fenomeno: il pubblico della platea e dei palchi – quello che di solito rifugge da ogni manifestazione clamorosa di entusiasmo – applaudiva con grande impeto, mentre dalle alte gallerie, rifugio e covo ordinario della impudente, schiamazzante, volgarissima *claque*, non mai si udiva fragore d'acclamazione e, invece, di tanto in tanto un breve manipolo di malintenzionati tentava di zittire, riuscendo soltanto a intensificare il plauso degli altri spettatori.

¹⁸⁴ Articolo non firmato, *I balli russi al Costanzi*, «Il Messaggero», 15 maggio 1911.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Alberto Gasco, *Prima rappresentazione dei balli russi al Costanzi*, «La Tribuna», 15 maggio 1911.

¹⁸⁷ Articolo non firmato, *I balli russi al Costanzi*, «Il Messaggero», 15 maggio 1911.

¹⁸⁸ A.G., «*Gisella*» di Adam, «La Tribuna», 20 maggio 1911.

C'era dunque in teatro una *claque*... alla rovescia, formata da alcune persone di pessimo gusto e prive di ogni più elementare preparazione artistica annidate tra le ospitali ombre dell'anfiteatro e del loggione: questi pochi dissidenti, vergognosamente sconfitti, hanno compiuto l'alto ufficio di rendere più completa, più luminosa e più significativa la vittoria dei Balli russi sulle scene del nostro massimo teatro¹⁸⁹.

A dimostrazione che una parte del pubblico colto e culturalmente più elevato seppe comprendere e gustare pienamente lo spettacolo offerto dai Balletti Russi, seppur tanto lontano dalla consuetudine. In questo articolo Alberto Gasco, «apertamente e con dolore», critica in negativo l'orchestra, composta tutta da maestri italiani, che «ha suonato senza impegno», recando un «contributo negativo allo spettacolo» (sull'esecuzione orchestrale «tanto deficiente da produrre un senso di pena e di fastidio» ha da ridire anche «Il Giornale d'Italia» del 25 maggio 1911). Diversamente da quanto aveva fatto Nicola d'Atri nel suo articolo del 12 maggio 1911 sul «Giornale d'Italia», anzi presumibilmente in polemica con lui, qui Gasco ringrazia il Comitato 1911 «per aver saputo procurare alla città nostra una stagione di spettacoli coreografici bellissimi».

1.6. A Roma nel 1917

A Roma i Balletti Russi furono presenti nelle stagioni del Teatro Costanzi altre tre volte: nel 1917, nel 1920 e nel 1921. Il pubblico romano fu quello che vide più balletti e reagì con grandissimo interesse. Non sempre critica e pubblico decretarono un unanime consenso.

A sei anni di distanza ci ritroviamo a parlare su queste colonne di una esecuzione dei balli russi al *Costanzi*. Il nostro compito oggi è assai più lieve di allora. Nel 1911 si era formata in Roma una specie di lega ai danni delle produzioni coreografiche allestite dal signor De Diaghilew: bisognava perciò difendere a tutta oltranza *Sheherazade*, *Cleopatra* e il *Principe Igor* contro alcuni nostri colleghi ed amici che volevano farne ingiusto scempio. La nostra parola, schiettamente entusiasta, non fu vana. Malgrado l'aperta ostilità di una parte della stampa, il pubblico a mano a mano si lasciò convincere: accorse al *Costanzi* e convenne con noi che i balli creati sulle musiche del Rimsky-Korsakow, dell'Arensky e del Borodine, con gli originalissimi costumi e scenari del Bakst e del Benois, costituivano altrettanti capolavori

¹⁸⁹ Alberto Gasco, *Prima rappresentazione dei balli russi al Costanzi*, «La Tribuna», 15 maggio 1911.

dell'arte coreografica moderna. Fu una buona battaglia, quella combattuta allora. Oggi, la nostra voce si perde nel coro degli acclamanti. L'opposizione è scomparsa: i giornali che più acremente combatterono nel 1911 *Les Sylphides* o il *Carnaval* adesso rivolgono un benvenuto strepitoso agli artisti che hanno reso illustre l'istituzione dei *Balli Russi*...¹⁹⁰

Da queste parole sembrerebbe che l'atmosfera fosse radicalmente cambiata. Non che nel 1911 mancassero, come ho dimostrato, critiche favorevoli, ma sicuramente il 1917 è un anno di grandissimo successo per la compagnia di Djagilev in Italia. Diversamente da quanto avvenuto nel 1911, i quotidiani dedicano spazio all'evento ancor prima che inizi la serie delle rappresentazioni, indicando un clima di attesa particolarmente vivo. In realtà ancora si coglie, dalle pagine di alcuni giornali, una malcelata difficoltà a comprendere e accettare totalmente l'originalità dei Balletti Russi. Il programma del 1917 comprendeva *Les Sylphides*, *L'uccello di fuoco*, *Las Meninas*, *Soleil de nuit*, *Le donne di buon umore*, *Fuochi d'artificio* (spettacolo futurista solo di suono e luce, senza danzatori), *Danze Polovesiane* e un passo a due da *La bella addormentata nel bosco*. Particolarmente apprezzato risultò *Les Sylphides*, sebbene si lamentasse l'assenza dei due primi ballerini della tournée del 1911. Liquidato in due parole l'*Oiseau de feu* di Stravinskij; perplessa l'accoglienza di *Las Meninas*; come già nel 1911 sono le *Danze Polovesiane* del *Principe Igor* ad affascinare maggiormente con il loro «impareggiabile quadro orgiastico e barbarico»¹⁹¹, ma anche *Le donne di buon umore*, «eccellente indicazione di spettacoli di buon gusto e di arguzia»¹⁹².

1.7. «Fuochi d'artificio». Esperimenti con il futurismo

Fu proprio *Fuochi d'artificio*, invece, a sollevare «dubbi ed anche proteste»¹⁹³: «questo quadro plastico-luminoso iersera è riuscito molto male, per l'insufficiente preparazione del macchinista cui spettava l'arduo compito di regolare la rapida successione dei giuochi di

¹⁹⁰ Alberto Gasco, *L'arte coreografica russa al Costanzi*, «La Tribuna», 11 aprile 1917.

¹⁹¹ Alberto Gasco, *L'addio dei Balli russi*, «La Tribuna», 29 aprile 1917.

¹⁹² Articolo non firmato, *Giuochi di luce e forme strane. La seconda dei Balli russi al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 14 aprile 1917.

¹⁹³ Alberto Gasco, *I nuovi Balli russi al Costanzi*, «La Tribuna», 14 aprile 1917.

luce». Ancora su «La Tribuna», nelle recensioni delle repliche successive, sempre riguardo *Fuochi d'artificio* si trova: «eccitarono nell'ampia sala i più gai e insieme i più bollenti spiriti: si applaudiva, si fischiava, si rideva»; e poi: «il tentativo del Balla merita ogni considerazione: iersera gli effetti di luce, regolati con abilità, offrirono in sul principio, elementi di vero e piacevole interesse per gli spettatori». Ma è sul «Giornale d'Italia» del 15 aprile 1917 che si registra la critica più accesa:

Dopo *Petrusca*, il maestro Stravinski in persona prese la bacchetta per dirigere il suo *Fuoco d'artificio*. I frequentatori dell'*Augusteo* avevano già giudicato questo pezzo per quello che è: e cioè un brano musicale puramente esteriore, che vorrebbe avere una sua vita e non l'ha, una sua ragione e non l'ha, ed ha semplicemente un titolo e delle combinazioni orchestrali. Non era quindi una novità nemmeno nel senso teatrale. La novità era invece sul palcoscenico, dove il pittore futurista Balla aveva illustrato *plasticamente* la musica dello Stravinski. Ora questa illustrazione plastica, che ha sollevato ilarità nel pubblico, ma con contrasti violenti come forse avrebbero sperato coloro che applaudivano, non è riuscita affatto una rivelazione d'arte e tanto meno una battaglia d'arte. Per fare una combinazione di luci azzurre... rosse, viola, verdi non occorre davvero la fantasia futurista. Qualunque macchinista di teatro, modestamente esperto di tastiere elettriche, riesce a far questo ed altro, per combinare queste luci in forme cubiche o rotonde non occorre incomodare l'arte; basta ispirarsi alle spontanee invenzioni dei fabbricanti di giocattoli di carta colorata. Il futurismo ci entra soltanto per ingombrare un palcoscenico di questi giocattoli in forma gigantesca, su fondi paonazzi o che so altro; nel regolare assai male, come fu regolato iersera, il gioco delle luci che avrebbero avuto passaggi e fusioni più brillanti se affidato ad un macchinista passatista; e nel pretendere di fronte al pubblico che questa sia una nuova forma d'arte, una interpretazione plastica di una musica senza valore. Questo è tutto: cioè nella migliore delle ipotesi, una goffaggine che può servire anche a mettere di buon umore, quando non vi è altro da pensare.

Il teatro a ogni modo risultò sempre pieno già dalla «prima», come si evince dal «Giornale d'Italia» del 13 aprile 1917, in cui leggiamo di un «enorme successo decretato dalla Roma più intellettuale, più autorevole, più elegante» alla «prima rappresentazione meravigliosa dei balli russi», il cui «programma è interessantissimo e contiene delle grandiose originalità». La critica non minò affatto questa grande presa di pubblico.

1.8. *A Roma nel 1920*

La compagnia di Djačilev tornò a Roma nel 1920 con una programmazione ricchissima: i Balletti Russi ripresero *Cleopatra*, *Le Danze Polovesiane del Principe Igor*, *i Racconti Russi*, *Carnaval*, *Le donne di buon umore*, poi ancora *Petruška*, *La bottega fantastica*, *Soleil de nuit*, *Il cappello a tre punte*, *Papillons*. Il successo di pubblico, anche in questo caso, fu indiscusso: «Il Teatro Costanzi era affollatissimo»¹⁹⁴, «gremitissimo»¹⁹⁵ di «pubblico elegantissimo ed immenso»¹⁹⁶, e più volte parteciparono alle rappresentazioni il principe Umberto e la principessa Jolanda. Ma altrettanto entusiasmo non può riscontrarsi da parte della critica, che soprattutto sottolinea la perdita dei caratteri specifici di «russità» negli spettacoli. I Balletti Russi andavano occidentalizzandosi e modernizzandosi nelle musiche e nelle scenografie. Sul «Giornale d'Italia» del 21 marzo 1920, Carlo Tridenti (*La prima del «Tricorno» al Costanzi*) non pare apprezzare la scenografia di Picasso nel *Cappello a tre punte*:

Ma che dire degli scenari? Pablo Picasso mi dicono che sia uscito salvo dal vicolo cieco della sua pittura cubista. E nella scena e nel velario del *Tricorno*, infatti, non resta quasi traccia della sua lucida follia. Ma la saggezza che in essi è palese è ugualmente preoccupante. Quell'interno di mulino, quel piccolo ponte a schiena d'asino, quella casetta e quella strana lontananza d'accampamento africano, obbediscono a un arbitrio prospettico non giustificato da latenti necessità decorative e le loro forme sono davvero troppo vagabonde.

Al contrario Alberto Gasco, parlando sulla «Tribuna» dello stesso spettacolo, scrive:

Si rinviene, ad ogni modo, nel *Tricorne*, più di un elemento atto a destare l'ammirazione di coloro che sanno ben vedere e ascoltare. Il geometrico Pablo Picasso ha lasciato da parte i suoi lugubri cubi cinerei e ha dipinto un telone e uno scenario che sono fra le cose più leggiadre che la Compagnia dei balli russi abbia attualmente nel suo monumentale bagaglio¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Articolo non firmato, *Gli spettacoli al Costanzi*, «Il Messaggero», 1° marzo 1920.

¹⁹⁵ Articolo non firmato, *I «Racconti russi» al Costanzi*, «Il Messaggero», 3 marzo 1920.

¹⁹⁶ C.T., *La prima del «Tricorno» al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 21 marzo 1920.

¹⁹⁷ Alberto Gasco, *«Le Tricorne» e «Soleil de nuit» al Costanzi*, «La Tribuna», 21 marzo 1920.

Particolarmente apprezzate risultano le *Danze Polovesiane* del *Principe Igor*, proprio perché caratteristicamente russe, e *Carnaval*, che, nonostante sia una novità, «è riuscita una costruzione elegantissima di irresistibile suggestione»¹⁹⁸. Anche *Petruška*, a parte qualche mormorio iniziale, «appare un'opera d'arte vera – di grande arte anzi – malgrado qualche eccesso veristico di buon gusto discutibile». In quell'anno, tre voci di indubbia grandezza – Silvio d'Amico, Efisio Cipriano Oppo, Arnaldo Frateili¹⁹⁹ – si pronunciarono contro i Balletti Russi, stroncandoli sotto ogni punto di vista.

Non sono d'accordo con Adele Blundo²⁰⁰, che ritiene siano pochi gli articoli riguardanti i Balletti Russi nel 1920, anzi, a mio avviso la tournée fu seguita in maniera piuttosto accurata; mentre concordo con lei sul fatto che nel 1921 si registrino le critiche più dure, sebbene permanga il consueto dissidio tra chi è zelante sostenitore di questa nuova arte coreografica e chi invece continua a caldeggiare la superiorità del balletto tradizionale, o della produzione lirica e drammatica, negandole ancora cittadinanza artistica. Nella «Tribuna» del 3 gennaio 1921, l'articolista scrive sulla serata dei Balletti Russi:

Particolare degno di nota: coloro che sogliono iniquamente disertare la sala prima che Isotta abbia intonato l'ultimo suo canto di sublime dolore, iersera sono rimasti inchiodati nei loro posti sino a che gli arcieri e le donne tartare del *Principe Igor* non hanno disfrenato la danza conclusiva, selvaggia, affocante e squisita come l'episodio di un rito dionisiaco.

E ancora sul «Giornale d'Italia» del 4 gennaio 1921, sulle peculiarità artistiche della compagnia e sulla loro legittimità, in polemica con la tradizione italiana, si trova: «il Diaghilew è più che un rinnovatore – e difatti egli non si è preoccupato di volgere lo sguardo nella diroccata moschea dove ormai dormono sonni tranquilli e il *Brama* e l'*Excelsior* – è un creatore vero e proprio».

¹⁹⁸ Articolo non firmato, *Gli spettacoli al Costanzi*, «Il Messaggero», 1° marzo 1920.

¹⁹⁹ Silvio d'Amico, Efisio Cipriano Oppo, Arnaldo Frateili, *I Balli Russi al Costanzi; le danze, le scene e i costumi, la musica*, «L'Idea Nazionale», 2 marzo 1920.

²⁰⁰ Adele Blundo, *I Balletti Russi a Roma e a Napoli*, in *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di Silvia Carandini ed Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo Editore, 1997, p. 444.

1.9. *A Roma nel 1921*

Per il 1921 la compagnia propose *Shéhérazade*, *Les Sylphides*, *Carnaval*, *Petruška*, *Danze Polovesiane*, *La boutique fantasque*, *Papillons*, *Thamar*, *Le astuzie femminili*, *Le tricorne* e *Pulcinella*. Fra tutti i balletti della tournée di quell'anno al Costanzi, maggior successo fu riscosso dalle *Astuzie femminili*, che ottennero «accoglienze festosissime»²⁰¹, ma anche da *Petruška*, «ardimentoso per la concezione drammatica e rivoluzionario per l'armonia e la strumentazione», che incontrò «un successo schietto e di grande significazione»²⁰². *Pulcinella*, invece, fu poco capito:

Ieri sera dinanzi ad un pubblico scarso e non raffinato come richiedeva la circostanza, ha avuto luogo, con modestissima cerimonia, il varo del ballo *Pulcinella*, che è costato tanti sudori al signor Diaghilew. Immaginate che il Diaghilew si è volontariamente sottoposto ad un lungo e profondo studio di tutte le opere del Pergolesi recandosi appositamente a Parigi, a Napoli, a Berlino e a Londra per rintracciarle nelle rispettive biblioteche. Nella Biblioteca Nazionale di Napoli, poi, ha addirittura scoperto un manoscritto del 1700 contenente circa 180 soggetti, con protagonista la maschera di Pulcinella, da cui dopo paziente selezione, estrasse la favola incredibilmente interessante e briosa che si è svolta ieri sera sulle tavole del Costanzi.

L'enorme materiale di musica raccolto dal Diaghilew è stato consegnato al maestro Igor Strawinsky, il quale, da par suo, ha impartito al nostro mitissimo Pergolesi, una solenne lezione di armonia e di strumentazione futurista.

Il pubblico ha capito ben poco, ma si è divertito lo stesso ed ha compensato la improba fatica del Diaghilew con molti applausi²⁰³.

Nonostante le critiche numerose e particolarmente negative (nell'«Idea Nazionale» del 15 gennaio 1921, il cronista siglato R.F.D. spera che presto i Balletti Russi «stanchino il palato del pubblico il quale non sarà mai tanto feroce, quando s'accorgerà di essere burlato e offeso da uno snobismo sfruttatore della nostra abbondante ingenuità»), la compagnia di Djagilev aveva conquistato e mantenuto un ruolo di prestigioso evento mondano, comprovato dal fatto che più volte i reali, anche nel 1921, parteciparono alla rappresentazione degli spettacoli:

²⁰¹ Articolo non firmato, *Un'esumazione cimariosiana al teatro Costanzi*, «La Tribuna», 14 gennaio 1921.

²⁰² Articolo non firmato, «*Petruska*» al Costanzi, «La Tribuna», 20 gennaio 1921.

²⁰³ R.D.R., *Pulcinella al ballo*, «Il Messaggero», 31 gennaio 1921.

Nei palchi e nelle poltrone moltissime dame della nostra aristocrazia in eleganti *toilettes* ed una larga rappresentanza del mondo diplomatico. Dai palchi di corte assisterono la Regina Elena, la principessa Mafalda e il principe Umberto, che il pubblico salutò con vivissimi applausi, mentre l'orchestra suonava la marcia reale²⁰⁴.

Già anni addietro, per la serata del 13 aprile 1917, il re aveva fatto pervenire «con nobilissimo pensiero dal fronte, dove compie i suoi altissimi doveri di animatore e di soldato, un vaglia di lire 1000 al Comitato Organizzatore dei Balli Russi, per beneficenza. L'offerta sarà devoluta all'Istituto dei ciechi e dei mutilati di guerra e all'Istituto dei tubercolosi»²⁰⁵.

1.10. Napoli, 1917

Nel 1917, la compagnia presentò cinque serate al Teatro San Carlo di Napoli, che dovevano andare a beneficio della Croce Rossa Italiana. «L'attesa di questi spettacoli straordinari è a Napoli vivissima»²⁰⁶, tanto che si cominciò a parlare dell'evento già una settimana prima del debutto, sulla scia del travolgente successo romano:

Il successo trionfale decretato ieri l'altro, al Costanzi, dal miglior pubblico della capitale ai grandi balli russi e gli articoli unanimemente entusiastici della stampa romana (la corrispondenza che qui appresso pubblichiamo parla appunto del magnifico successo) riconfermano l'importanza dell'avvenimento che avrà luogo lunedì sera al nostro San Carlo con l'unica rappresentazione di detti balli²⁰⁷.

Si scrissero pezzi che non solo elencavano i balletti in programma al San Carlo, ma che descrivevano le rappresentazioni allora in corso al Costanzi, sottolineando che non si trattava «di semplici spettacoli coreografici, sia pure di primissim'ordine: ma di una manifestazione di arte, di alta, magnifica importanza, la cui bellezza ha un fascino inobliviabile. [...] Così che, logicamente, i balli russi al San Carlo dovranno attrarre tutto quanto il nostro pubblico nella sua più

²⁰⁴ Articolo non firmato, *La serata per i profughi russi*, «Il Messaggero», 5 febbraio 1921.

²⁰⁵ Articolo non firmato, *I balli russi al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 13 aprile 1917.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Giers, *I balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 12-13 aprile 1917.

multiforme varietà: dagli intellettuali alle masse»²⁰⁸. E in effetti la vendita dei biglietti si dimostrò particolarmente attiva sin da subito, tanto che il teatro risultò essere sempre pienissimo, per assistere a questi celebratissimi spettacoli in cui la danza giungeva «a potenza di espressione drammatica»²⁰⁹. La rappresentazione, prevista come unica – «un avvenimento di natura davvero eccezionale, prettamente artistico»²¹⁰ – e annunciata per il 16 aprile 1917, slittò al 18 perché, dato il successo riscontrato al Costanzi, la permanenza a Roma fu allungata di qualche giorno (la stessa cosa sarebbe poi avvenuta al San Carlo dove la troupe rimase per quattro serate anziché una). In cartellone figuravano: *Le Silfidi*, *L'uccello di fuoco*, *Las Meninas*, *Il sole di notte*. Per gli spettacoli successivi venne ampliandosi con l'aggiunta di *Le donne di buon umore*, *Danze Polovesiane* e un passo a due tratto da *La bella addormentata nel bosco*. Già si dava per scontato il carattere squisitamente rivoluzionario dell'evento, con entusiastica fede in una rivoluzione che, data per certa a Roma, di fatto non era avvenuta e non avvenne.

Ora gli stessi balletti che già rivoluzionarono le città ove vennero rappresentati, sono stati vivificati dalla nuovissima messa in scena, singolarissima e originalissima creazione di artisti di rara intelligenza e di gusto delizioso. Tutta Napoli, dunque, vorrà acclamarli, come li acclamò la divina Parigi e Roma immortale, che ha voluto ad ogni costo trattenerli per un altro spettacolo tanto da non permettere l'unica rappresentazione napoletana per lunedì²¹¹.

E ancora, il giorno stesso della prima rappresentazione dei Balletti Russi, troviamo:

Chi non sa oramai, anche se vive nel mondo della luna e fuori dalle vibrazioni delle ripercussioni dei grandi avvenimenti artistici che cosa siano i Balli Russi? La loro storia e sorte, su per tutti i più grandi teatri del mondo: è notissima. La musica, la scenografia, la coreografia non si erano mai trovate prima insieme in una fusione così meravigliosa a celebrare una simile festa dionisiaca. Baccanali di suoni, orgie del colore e tripudi di una danza

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Articolo non firmato, *I balli russi al San Carlo*, «Il Mattino», 14-15 aprile 1917.

²¹⁰ Articolo non firmato, *I grandi balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 9-10 aprile 1917.

²¹¹ Articolo non firmato, *I balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 15-16 aprile 1917.

nuova, intenti ad esprimere e significare ogni cosa: le passioni più sfrenate e le eleganze più morbide e raffinate, i sogni più fantasiosi e le realtà più comuni, il bello e l'orrido. Questi balli sono leggende, miti, fiabe, poemi e traggono da tutti gli elementi vecchi e nuovi dell'arte loro suggestioni sulle masse e il loro fascino sui singoli²¹².

Appare evidente il clima di grande aspettativa che si era creato attorno a questa tournée: un successo annunciato, che si evince a chiare lettere dagli articoli dei giornali dell'epoca. Non mancarono però giudizi negativi, dovuti soprattutto alla mancanza d'abitudine del pubblico napoletano ad assistere a balletti condensati in un solo atto e al ridotto numero di ballerini in scena. Infatti, in quella stagione, come propria produzione, il San Carlo ripropose ancora una volta l'*Excelsior* (1881), che ebbe un successo indiscusso per oltre ottanta repliche. In generale si nota una puntuale informazione per tutta la durata delle rappresentazioni, con recensioni che si fanno, mano a mano, più precise ed elaborate. I Balletti Russi incontrarono un'accoglienza strepitosa: «Ieri sera con teatro colmo, rigurgitante, ultima rappresentazione dei balli russi, il cui successo è aumentato di sera in sera»²¹³.

1.11. 1920. A Milano, al Lirico

Bisogna distinguere tra le rappresentazioni dei Balletti Russi che avvennero alla Scala, nel 1927, e che furono osteggiate e disapprovate, e quelle, di sette anni precedenti, che avvennero al Teatro Lirico nel 1920, e che furono invece acclamate e recensite suggestivamente (e spesso tralasciate negli studi sui Balletti Russi in Italia). «Esiste dunque tuttavia un'oasi, in questo convulso mondo, un'oasi di pura idilliaca gioia?». Siamo a Milano, è il 28 marzo 1920, il giorno dopo la prima rappresentazione dei Balletti Russi al Lirico, «le scene di questo idillio sotto il titolo di *Carnaval*» sono una «ghirlanda di delizia per gli occhi e per gli orecchi». È il cronista del «Popolo d'Italia» a scrivere dello spettacolo goduto «per opera e per merito grande della Compagnia dei Balletti Russi, diretta da Sergio Diaghileff; musica, quella della *suite* per pianoforte, dello Shumann, scene, figurini, costumi di Leon Bakst. Il che equivale a dire che sulla scena abbiamo visto un sogno vissuto».

²¹² Articolo non firmato, *I balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 18-19 aprile 1917.

²¹³ Articolo non firmato, *San Carlo*, «Corriere di Napoli», 24-25 aprile 1917.

A Milano, al Teatro Lirico, i Balletti Russi si esibirono tutte le sere dal 27 marzo al 5 aprile 1920, portando *Petruška*, le *Danze Polovesiane* del *Principe Igor*, *Carnaval*, *Papillons*, *Racconti Russi*, *Cleopatra*, *La bottega fantastica*, *Il sole di notte*, *Tamara*, *Le donne di buon umore*.

Vi è qualcosa, in questi balli russi, che ha della liturgia sacra. Il ballo si fa lieve come un volo, senza traccia apparente di quello sforzo, sforzo di muscoli o acrobazia, che lo rende troppo spesso penoso a vedersi, perché reca palesi tracce di fatica. Pare che quelle donne lunghe e sottili, che quegli uomini sduti, posseggano un loro immateriale segreto di aerea immaterialità²¹⁴.

Dal «Corriere della Sera» del 4 aprile 1920, nell'articolo siglato V.B. dal titolo *A proposito dei balli russi*, si legge che queste rappresentazioni «non allettavano soltanto l'occhio: s'indovinava oltre le magnifiche screziature della superficie, l'affiorare di tutta una civiltà». In generale le recensioni del 1920 al Lirico sono positive, entusiastiche, e sembrano cogliere non solo elementi superficiali, ma anche quelli essenziali del progetto innovativo di Djagilev. «Molto pubblico e calorosissimi applausi» per spettacoli «di bellezza meravigliosa»²¹⁵.

1.12. Torino, 1926

I Balletti Russi arrivarono al Teatro di Torino (il teatro di Riccardo Gualino) nel 1926 e quella fu la penultima occasione per vederli in Italia. Nei mesi immediatamente successivi sarebbero stati a Milano, alla Scala, per un'ultima serie di rappresentazioni. Con la tournée di Torino-Milano si conclusero gli spettacoli italiani della compagnia di Djagilev. Di lì a due anni, nel 1929, sarebbe morto Djagilev e la compagnia si sarebbe definitivamente sciolta.

L'articolo della «Stampa» *I Balletti di Diaghilev al Teatro di Torino*, siglato C.M., del 23 dicembre 1926, ripercorre tutta la loro storia:

È stata una rivoluzione che si è iniziata con uno scoppio di colori, nel centro di un'Europa grigia, dominata da crepuscoli e mezze tinte. Fu come se una fontana vulcanica, apertasi nel centro di una metropoli, eruttasse fra i calcestruzzi anonimi delle costruzioni moderne il verde delle sue malachi-

²¹⁴ Articolo non firmato, *I balli russi al Lirico*, «Il Popolo d'Italia», 28 marzo 1920.

²¹⁵ Articolo non firmato, *Balli Russi al Lirico*, «Il Popolo d'Italia», 31 marzo 1920.

ti, l'azzurro dei suoi smeraldi, il giallo dei suoi topazi, le scintillanti colate dei suoi diamanti.

Partendo dalla loro prima esibizione allo Châtelet, «una data nella storia dell'arte, della letteratura e del teatro mondiale», l'articolista sposta poi lo sguardo sull'influsso dei Balletti Russi sulla moda del momento – dominata da un gusto russo «perfino nelle scatole di sigarette» e nei «cuscini arancio-verde di cui la più semplice borghese orna oggi i tappeti neri del suo salotto, [ne]i fazzoletti scarlatti o solferino di cui ella si cinge il collo, [nel]le piccole giacche giallo-canarino con cui ella veste i suoi bimbi, tutto è ancora stile russo» – e su quella che definisce un'«invasione di un'arte turco-asiatica» che si è «così vittoriosamente affermata sul teatro europeo, che ancora oggi tutto il nostro continente ne è imbevuto». Insiste sul significato culturale di questo progetto e sull'importanza del «fenomeno russo», che non deve essere scambiato per una «formula superficiale» poiché è il frutto di «una raffinata preparazione culturale». A questo punto passa a delineare un breve ritratto di Djagilev e poi un primo piano sul rapporto della compagnia con l'Italia, in cui i «Balletti Russi crearono un movimento vasto e significativo». In realtà, leggendo bene, il riferimento è al fatto che Djagilev e Leonid Massine (Mjasin) trassero ispirazione dalla pittura, dalla musica e dalla Commedia dell'Arte italiana per alcuni dei loro spettacoli, come ad esempio *Pulcinella* e *Barabau*: «Il balletto *Barabau* rappresentato ieri dalla Compagnia Djagilev svolge un tema popolare che si ispira a una nenia italiana *Barabau perché sei morto*».

Gli articoli della «Stampa», del «Popolo d'Italia», del «Corriere della Sera» a partire dal 20 dicembre, e cioè ancor prima che inizino le rappresentazioni, sono nell'insieme favorevoli e, a parte qualche osservazione negativa, dimostrano apprezzamento per i balletti più squisitamente «russi», soprattutto *Petruška* e le *Danze Polovesiane* del *Principe Igor*, a scapito del resto, a parte *Il lago dei cigni*. Fra i meno apprezzati *L'après-midi d'un faune* e *Les biches*. *Les matelots* e *Barabau* sono considerati leggeri e divertenti, ma incapaci di coinvolgere il pubblico più di tanto. Ovunque e sempre lodi e grandi elogi per i danzatori eccellenti. Al debutto dei Balletti Russi presenziarono il meglio dell'aristocrazia, nonché il principe Umberto e le principesse Bona e Adelaide di Savoia, il Duca degli Abruzzi e il principe Konrad. Vi fu una grande attenzione all'evento, si registrò una diligente informazione per tutto l'arco di tempo della loro presenza, ma nulla di più.

1.13. 1927, *i Balletti Russi alla Scala*

L'accoglienza della Scala sette anni dopo si rivelò diversissima. A parte l'onirico articolo di Orio Vergani, *Leggenda di Diaghileff*, sul «Corriere della Sera» del 9 gennaio 1927, il resto delle recensioni manifesta un atteggiamento distaccato e poco ben disposto. «Intrusione o parentesi questi balli russi entrano nel programma scaligero per il rotto della cuffia [...] in modo da intaccare quelle tradizioni artistiche essenzialmente liriche, che sono state la ragione e l'originalità del suo primato», ma del resto, prosegue l'articolista, la «Scala è una nota troppo dominante e sensibile per disinteressarsi di avvenimenti, che possono eventualmente diminuire la sua risonanza»²¹⁶.

A volere i Balletti Russi alla Scala era stato Arturo Toscanini nel suo programma di ammodernamento. Il più importante teatro italiano aveva vissuto una fase di crisi agli inizi del Novecento, crisi che parve continuare anche in seguito: nell'articolo del «Popolo d'Italia» dell'11 gennaio 1927 si legge che le rappresentazioni alla Scala stavano «di anno in anno scadendo» e, in riferimento ai Balletti Russi:

Queste storie russe raccontate non precisamente dalla bocca non tornano. Le fantasmagorie e le riposte intenzioni simboliche non persuadono. Al massimo stiamo soltanto con le vecchie nostrane allegorie, innocue ed inutili come certe polverose decorazioni mitologiche. I balli del Diaghileff sono quindi piaciuti, quel tanto che sono piaciuti, unicamente per ciò che hanno di ritmico e di coloristico, di plastico e di lineare indipendentemente dal loro supposto significato: ma anche qui senza partecipazione entusiastica. Alla Scala, quanto a messa in iscena, abbiamo visto ben altro, e la nostra incontentabilità di spiriti ipercritici deve patriotticamente consolarsi.

Poi l'articolista prosegue, dimostrando di non aver totalmente apprezzato neppure l'abilità dei ballerini. Salva solo i costumi, ma anche li trova qualcosa da ridire:

Né per affiatamento, né per eleganza di esecuzione i singoli e la massa dei danzatori russi e pseudo russi di ieri sera – se escludo qualche primaria figura – hanno da dare dei punti ai nostri [...] I balli russi dal loro inizio ad oggi non solo non hanno progredito, ma si sono lasciati superare. Il solito scenario stilizzato tanto da apparire come uno scheletro di una grassa pittura che fu, li inquadra. Belli e pittoreschi invece sono ancora, come ideazione, i costumi, ma molti risentono del loro lungo uso.

²¹⁶ A.T., *I balli russi alla Scala*, «Il Popolo d'Italia», 11 gennaio 1927.

Il «Corriere della Sera» usa toni meno forti, ma comunque negativi, e tende a mettere in risalto la vena «italiana» dei Balletti Russi, menzionando i compositori delle musiche e sottolineando l'importanza di esibirsi in un teatro come la Scala.

Arrivare alla Scala, per questa settantina di nomadi slavi, è non soltanto agire nel più celebre teatro del mondo, ma riavvicinarsi al maestro di quasi tutte le danzatrici e i danzatori, a Enrico Cecchetti, direttore della scuola di ballo della Scala, che i più hanno conosciuto in Russia e che li accompagna anche ora qualche mese dell'anno, nei loro giri all'estero. I balli russi hanno dunque una vena italiana²¹⁷.

Considerazioni negative accolsero perfino il sempreverde *Lago dei cigni*, poema coreografico di Čajkovskij: «Il soggetto di questo ballo descrive con soporifera lentezza la disgraziata avventura di un giovane principe»²¹⁸, e subito dopo viene ironicamente criticata anche la musica del grandissimo compositore, che, secondo l'autore dell'articolo, ha successo perché va dal genere «che la banda suona in occasione della sagra paesana» alla «romanza patetica che la signorina del piano di sopra strimpella la domenica dopo pranzo. Tutti i gusti perciò possono trovarvi il loro momento di massima soddisfazione. Malgrado ciò (qualche guastafeste malignità ce n'è sempre a questo mondo) fece udire tra gli applausi qualche zittio».

In definitiva, esaminate le cronache di quei giorni, possiamo concludere che questa tournée alla Scala fu un insuccesso. I balletti, brevi, ognuno dei quali aveva «la durata di un atto d'opera e tre di essi per volta form[avano] uno spettacolo completo»²¹⁹, non vennero assolutamente considerati all'altezza della Scala.

Il parametro per poter misurare e spiegare le considerazioni critiche che accompagnarono questa serie di rappresentazioni dei Balletti Russi non è del tutto ravvisabile, a mio avviso, nella tournée del 1927. Occorre risalire indietro negli anni. Infatti, il 1927 non fu la primissima volta in cui i ballerini russi di Djagilev danzarono alla Scala, e devo aggiungere che noto un certo condizionamento nelle valutazioni espresse in questo contesto (confronto della prestigiosa tradizione della scuola di ballo italiana con quella russa, per decreta-

²¹⁷ Articolo non firmato, *I balli russi alla Scala*, «Corriere della Sera», 8 gennaio 1927.

²¹⁸ G.C.P., *La seconda dei «Balli Russi»*, «L'Ambrosiano», 13 gennaio 1927.

²¹⁹ Articolo non firmato, *I balli russi alla Scala*, «Corriere della Sera», 8 gennaio 1927.

re la superiorità dell'Italia) che ha radici nell'usuale avversione del pubblico scaligero verso ogni nuovo evento coreografico e anche, probabilmente, negli avvenimenti milanesi del 1911.

1.14. 1911: i «russi» alla Scala

Ricordiamo i fatti. Nel gennaio 1911 i cosiddetti «russi» si erano esibiti alla Scala di Milano: non si trattava della compagnia di Djagilev, ma di un piccolo gruppo raccolto intorno a Fokin.

A fronte dell'entusiasmo del pubblico e di parte della stampa, sulla «Gazzetta dei teatri» del 5 e del 25 gennaio 1911, il critico d'Ormeville, dopo aver manifestato una generica perplessità («è un nuovo genere o una degenerazione», «è una visione d'arte o un'aberrazione»), comincia a controbattere minuziosamente tutte le argomentazioni a favore dei Balletti Russi. E alla fine fu proprio questa impostazione a prevalere, o meglio: a essere ricordata come l'unica.

1.15. 1911. Scandalo alla Scala. Il caso Ida Rubinstein

Già nel 1911, in occasione della prima tournée dei Balletti Russi al Costanzi, rievocando l'esperienza milanese, Nicola d'Atri la definisce «non felice»²²⁰. La «Tribuna» del 25 maggio 1911 ricorda come *Shéhérazade* fosse stata accolta alla Scala «con risa di scherno»: «non oso congratularmi con i fratelli milanesi del loro giudizio molto... sommario, quantunque non possa meravigliarmene. Tutto ciò che è radicalmente nuovo offre una certa difficoltà all'immediata comprensione e, per chi sia armato di pericolosi pregiudizi, diventa assolutamente incomprensibile». Sul «Giornale d'Italia» del 29 maggio 1911, Nicola d'Atri informa che «[s]i rappresentava per la prima volta a Roma *Cleopatra* un ballo che a Milano ebbe nell'inverno un seguito numeroso di repliche, soprattutto per la curiosità destata dalla censura del Prefetto, che volle colpire un episodio un poco azzardato del dramma mimocoreografico». «Il Popolo d'Italia» del 3 aprile 1920, parlando del balletto *Thamar*, constata che non destò «troppa ammirazione per la somiglianza che ha con *Cleopatra*, che già vedemmo alla Scala». *Shéhérazade*, del resto, aveva creato molte polemiche.

Le rappresentazioni dei «russi» alla Scala del 1911 non suscitarono solo perplessità (o entusiasmi), diedero scandalo. In particolare,

²²⁰ Nicola d'Atri, *I balli russi al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 12 maggio 1911.

scandalizzò lo spogliarello di Ida Rubinstein in *Cleopatra*: «Qualcuno di coloro che misurarono la decenza e l'immoralità di un'opera d'arte colle dimensioni della foglia di fico hanno, persino, invocato telegraficamente l'autorità del presidente del Consiglio dei ministri a tutela della verecondia del pubblico della Scala»²²¹. Al posto della richiesta sospensione delle rappresentazioni, si optò però per un curioso cambio di scena: «invece di mettere dei veli, si ordinò di levarli [...] L'ordinanza ha colpito quei veli sopprimendoli e mutando così carattere alla scena»²²². Al di là della coreografia e delle presunte allusioni troppo osé, non furono accolte troppo positivamente neppure le musiche di Arenskij e Rimskij-Korsakov, né le scenografie di Bakst, né tantomeno il talento artistico dell'interprete principale, Ida Rubinstein:

La signorina Rubinstein in questi balli russi ha un gran da fare a stare sdraiata. Nel *Cleopatra* si abbandona tranquillamente su quel giaciglio ventilato dal ritmo delle palme mosse dagli schiavi, nel *Shéhérazade* passa da un cuscino all'altro col suo dolce amico, lo schiavo tanto atteso. Ma in questo secondo ballo essa accenna però anche un breve passo di danza, quando si avvinghia all'amante con quelle sue scarne braccia rapaci che si torcono in modo da farcene quasi immaginare lo scricchiolio. Ma appena la danzatrice accenna a lanciarsi in un movimento di ballo, e il pubblico si muove nella curiosità del fatto nuovo – «Oh, adesso balla!» – la signorina Rubinstein si accaccia sul primo cuscino vuoto che incontra sotto i suoi piedi. Le ballerine sono qui assai più vestite che nel *Cleopatra*: anzi sono completamente vestite, e vestite assai bene.

Ed anche la signorina Rubinstein è meno esposta alle possibili correnti d'aria. Di nudi non le restano che le braccia e i piedi. Ma se il freddo dovesse prenderla ai piedi ne sentirebbe molto, perché i suoi piedi offrono una notevole superficie all'atmosfera. Così, tra i veli che le fasciano le gambe e le bande che le attorciano il corpo la sua figura di adolescente acerba si rivela sottile e cruda²²³.

Benché il balletto avesse suscitato tanti entusiasmi in Europa, la critica italiana sorride per la ferocia, che parve ingenua, di alcune scene:

²²¹ G.P., *Il dramma coreografico «Shéhérazade» alla Scala. La scena e le artiste*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1911.

²²² Articolo non firmato, *Il Ballo «Cleopatra» e l'autorità*, «Corriere della Sera», 15 gennaio 1911.

²²³ Articolo non firmato, *Il pubblico al ballo*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1911.

Il guizzare falcato delle scimitarre degli uomini di corte sul capo di quella folla amorosa non venne accolto in platea con conveniente raccapriccio: si rideva e si protestava. Già: qualcuno protestava evidentemente contrario a quell'eccidio. E quando, morte tutte le odalische, morti tutti gli schiavi, anche Shéhérazade strappò un pugnale a un servo per cacciarselo nel cuore, molti spettatori impietositi e allarmati dalla piega che prendono gli avvenimenti nei balli russi gridarono: «Basta!», accanendosi. Ma Shéhérazade seguiva il suo destino e si ammazzò ugualmente. Il dovere innanzi tutto²²⁴.

1.16. *Mata-Hari alla Scala*

Alberto Testa²²⁵ precisa che l'invito a Fokin da parte della direzione della Scala era partito alquanto casualmente, vale a dire che non c'erano ragioni culturali o artistiche a motivarlo, se non che in quella stagione teatrale era stato messo in scena un sostanzioso numero di balletti in base al criterio «ognuno vale l'altro». Erano stati rappresentati, così: *Rosa d'amore*, *La sorgente*, *Sole e terra*, *Amor*, *Rolla*, *Porcellana di Meissen*, *Nel Giappone*, *La fata delle bambole*, *Bacco e Gambrinus*, *Luce* ecc., con l'unico comune denominatore che fossero all'insegna del diletto. Inoltre, quello stesso anno, un'altra famosa interprete, non proprio nota per la morigeratezza dei suoi costumi, Mata-Hari, si era esibita alla Scala, interpretando la parte del Piacere nell'*Armida* di Gluck (nel 1912 sarà Venere nel *Bacco e Gambrinus*). Lo spettacolo fu un insuccesso, ma un insuccesso di ben altro tipo, e le repliche soltanto cinque. In verità non si possono paragonare i balletti portati dai russi, che erano un evento dal punto di vista dell'innovazione coreografica e dell'assoluta perfezione tecnica degli esecutori, ed erano sentiti come tali anche dai più ostili tra gli spettatori, con le esibizioni di Mata-Hari, il cui cavallo di battaglia era la *Danza dei sette veli*, una sorta di spogliarello in cui si concedeva al dio di Giava e che terminava con lei che cadeva sfinita ai suoi piedi.

Il fatto che fossero stati messi insieme (più o meno nella medesima stagione teatrale) Fokin e Mata-Hari serve a dimostrare, oltre indubbiamente quale fama avesse conquistato quest'ultima, anche, forse, una certa situazione di disorientamento nei confronti della danza attraversata allora dal Teatro alla Scala. La fortuna di Mata-Hari era grande, era internazionale, ma i suoi spettatori erano ben consapevo-

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Alberto Testa, *Il Novecento*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, direzione di Alberto Basso, Torino, UTET, 6 voll.: vol. V., *L'arte della danza e del balletto*, 1995, pp. 144-145.

li di come dipendesse dal gusto dell'esotismo corrente, e anche dal fascino della danzatrice. Per dirla tutta, quando Mata-Hari aveva tentato di entrare nei Balletti Russi, convinta che Djagilev l'avrebbe scritturata non appena l'avesse vista (rilasciò persino un'intervista, ancor prima di essere stata esaminata, in cui annunciava il suo prossimo ruolo di vedette della compagnia), il tutto si risolse con un disastroso provino dopo il quale fu immediatamente scartata.

1.17. 1911: *la diatriba Grassi-Fokin*

Fokin, come si è visto nelle notizie di *Anno per anno*, rispose alle critiche polemizzando con la situazione del corpo di ballo della Scala, e attaccò il ballo *Excelsior*.

L'Italia era stata la culla della più raffinata tecnica di danza. La scuola di danza della Scala era nata nel 1813. Da un punto di vista legislativo, l'Imperial Regia Accademia di Ballo era considerata alla stregua di una scuola professionale pubblica, essendo annessa a un teatro di proprietà pubblica. Gli allievi che conseguivano il diploma erano a tutti gli effetti dei professionisti. Con l'arrivo dei coniugi Blasis, nel 1837, il metodo d'insegnamento vigente alla Scala fu oggetto di una profonda trasformazione, tale da farle conquistare il primato fra le scuole teatrali europee. Tale primato, tuttavia, benché la scuola sfornasse ancora alcuni grandi talenti, era venuto attenuandosi. Alla direzione della scuola era allora il valente coreografo Raffaele Grassi, che era stato formato proprio dal Manzotti. Questa è la sua risposta a Fokin per intero:

Al Signor Fokine Primo ballerino del Teatro Imperiale di Pietroburgo – Signor Fokine, la sua intervista al corrispondente del «Corriere della sera» mi fa comprendere lo stato psicologico infelicissimo nel quale Ella si trova. E mi spiego: o Lei è colpito da anemia cerebrale e con quel corrispondente ha inconsciamente mentito, o menti discorrendo con me a Milano, quando era sano di mente e di corpo. Ella deve ricordare gli elogi che un giorno mi fece parlando delle mie allieve. Come ha potuto cambiare di parere ritornando in patria? E vi ha di peggio, sempre a proposito della sua anemia. Con quale diritto Ella dichiara che ha dovuto dare lezione a quelle mie allieve? Qui, me lo permetta, occorre spiegarsi per mettere le cose a posto. Lei potrà anche essere un Messia riformatore dell'arte della danza: io non lo credo, ma, pur ammettendolo, debbo chiarirle che nessuna scuola di ballo Ella troverà in tutto l'Universo, che sia preparata ad eseguire *ipso facto* le sue composizioni, che nulla hanno a vedere con l'arte vera, con quell'arte cioè che ancora si impone a Pietroburgo, a Mosca, a Vienna, a Varsavia, a Milano. Ed a proposito delle sue composizioni Le

dirò che Lei non ha inventato nulla, non potendo dirsi nuovo ciò che ha già fatto Isadora Duncan della quale Ella è imitatore non sempre corretto. Ma pure queste mie allieve compresero in pochissimo tempo quanto Ella desiderava e Lei mi dichiarò, come già dissi, che ne era contentissimo. Non prendo sul serio gli infelicissimi apprezzamenti che Ella fece sul Manzotti. Questi apprezzamenti mi fanno l'effetto che mi farebbe un bambino, il quale con una cannuccia volesse demolire un colosso di granito. L'arte nostra può e deve fare anch'essa dei progressi, e Lei, pur cercandoli, potrebbe lasciare in pace i morti, ed essere un po' più grato verso i vivi, che in favor suo si adoperarono. Ed ora signor Fokine si rammenti che Lei ha mancato di rispetto a questa Accademia di ballo da me diretta: Accademia, che fu sempre ammirata e lodata da veri e grandi coreografi italiani e stranieri. Noi tutti cercheremo di dimenticare, ma purtroppo qualche cosa resterà. Ella è ancor giovanetto; quando sarà più grandicello, si persuaderà di aver commesso uno sbaglio irrimediabile²²⁶.

1.18. *La forza della tradizione*

Torniamo ora al 1927. Come abbiamo detto, la compagnia dei Balletti Russi era stata a Milano, al Lirico, nel 1920, con grande successo. Si esibì alla Scala solo nel 1927, ben sedici anni dopo l'episodio Fokin, per un breve corso di rappresentazioni, con un repertorio che definirei piuttosto tradizionale, che comprendeva sì *Cimarosiana* e *L'uccello di fuoco*, ma anche *Il lago dei cigni* e le *Nozze di Aurora*, tratto da *La bella addormentata*. Sembrano insomma essere stati balletti molto classici, reputati vicini ai gusti degli spettatori della Scala e alla tradizione del grande teatro, tali da non provocare turbamento e da evitare polemiche. Era passato tanto tempo dagli avvenimenti del 1911, tuttavia penso che non fossero stati dimenticati, o non del tutto. Il *casus* che si era venuto a creare nel 1911 pesava ancora («Noi tutti cercheremo di dimenticare, ma purtroppo qualche cosa resterà» aveva scritto Grassi).

In generale ci si limita a segnalare che al Teatro alla Scala i Balletti Russi si esibirono tardi, che non lasciarono tracce poiché erano assai diversi dalle consuetudini del balletto lì rappresentato, e il pubblico non era stato in grado di accorgersi dell'alto valore degli spettacoli proposti. Questo è indubbiamente vero, ma è probabile che anche lo scontro tra Grassi e Fokin abbia contribuito a posticipare l'arrivo dei Balletti Russi di Djagilev alla Scala, e a raffreddare l'accoglienza che fu loro tributata. Dal «Corriere della Sera» dell'8 gennaio 1927:

²²⁶ In Giampiero Tintori, *Stravinski*, cit., pp. 81-83.

La Compagnia dei balli russi diretta da Sergio Diaghileff torna per la seconda volta a Milano. Venuta in Italia da Londra e reduce da una recente stagione al Teatro di Torino, appare questa volta alla Scala, che rappresenta l'aspirazione di molti anni, non potuta raggiungere nel 1915 perché, chiuso il teatro per la guerra, la compagnia dovette dare le sue rappresentazioni al Lirico.

I Balletti Russi erano la prima compagnia di danza dell'epoca, e la Scala era il più importante teatro in fatto di danza in Italia, ma anche di grande rilevanza in campo internazionale (sullo stesso articolo citato poc'anzi è addirittura definito «il più celebre teatro del mondo»). Visto il grandissimo successo ottenuto in Europa sin dall'anno della loro formazione (1909), è alquanto singolare che i Balletti Russi siano approdati alla Scala così tardi, solo nel 1927, ancor di più prendendo per buona l'informazione che li avrebbe dati alla Scala già nel 1915. È vero che c'era stata la prima guerra mondiale, ma è possibile che la tournée di Fokin ebbe un'eco negli anni a venire, non tanto per «l'affare di gruppi e di veli»²²⁷ in *Cleopatra*, quanto piuttosto perché Fokin aveva avuto l'ardire di criticare un'istituzione come l'Accademia di Ballo della Scala e offendere il lavoro di un coreografo come il Manzotti e di un maestro quale il Grassi.

La lezione e le opinioni di un coreografo di levatura come Fokin, che Grassi stesso definisce, riportando un giudizio diffuso e da lui non condiviso, «messia riformatore dell'arte danzante», passarono per Milano non solo non recepite, ma biasimate e ridicolizzate. Non solo Fokin, ma anche la compagnia dei Balletti Russi di Djagilev avrebbero dovuto svolgere una funzione esemplare per il rinnovamento della danza accademica. Cosa che non fu. Forse perché l'Italia era già troppo ricca di suo, pregna della forza di un passato ancora vivo, veramente glorioso e importante, che poteva anche prendere la forma della presunzione, ma che era comunque tradizione, e per di più, nel caso del balletto, una tradizione del tutto priva di scontentezza, di inquietudine. Tale, cioè, da non lasciar spazio ad altro.

2. Fabrizio Pompei, *Appia a Milano*

Fu Toscanini a volere la presenza di Adolphe Appia a Milano e la messa in scena alla Scala di *Tristano e Isotta*:

Io non ho paura delle innovazioni geniali, dei tentativi intelligenti, sono anch'io sempre in cammino coi tempi, curioso di tutte le forme, rispettoso

²²⁷ Nicola d'Atri, «*Cleopatra*» *al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 29 maggio 1911.