

*Comitato di Direzione*

Luigi Allegri (Università di Parma)  
Roberto Alonge (Università di Torino)  
Paolo Bosisio (Università di Milano)  
Philippe Bossier (University of Groningen)  
Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)  
Franco Perrelli (Università di Torino)  
Armando Petrini (Università di Torino)  
Alessandro Pontremoli (Università di Torino)  
Ivan Pupo (Università della Calabria)  
Elena Randi (Università di Padova)  
Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Universidad de La Coruña)  
Jean-Pierre Sarrazac (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)  
Maria Shevtsova (University of London)  
Silvana Sinisi (Università di Salerno)  
Roberto Tessari (Università di Torino)

*Direttore responsabile*

Paolo Bertinetti

*Redazione*

c/o Università di Torino, via S. Ottavio 20, 10124 Torino  
e-mail: r.alonge@unito.it

"Il castello di Elsinore" pratica la *peer review* con doppio cieco  
(per informazioni: elsinorepeerreview@libero.it).

Questo fascicolo esce con contributi  
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria,  
del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania,  
del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi di Milano,  
del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova,  
del Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università di Parma,  
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino,  
del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Verona.

Registrazione presso il Tribunale di Torino  
n. 3930 del 14/06/1988

Abbonamento 2016 (2 numeri)  
Privati 35,00 € • Istituzioni 39,00 €  
• Estero 60,00 €

Per abbonarsi (o richiedere singoli numeri) rivolgersi a

Edizioni di Pagina  
via Rocco Di Cillo 6 - 70131 Bari  
Tel. e Fax +39 080 301628  
e-mail: info@paginasc.it  
http://www.paginasc.it

# il castello di elsinore

semestrale di teatro, anno XXXI, 77, 2018

## Indice

### Saggi

*Mariagabriella Cambiaghi*  
Missione Crevette: le prime rappresentazioni  
italiane della *Dame de chez Maxim* 9

*Leonardo Mancini*  
Luigi Rasi dalla declamazione al melologo 35

*Elena Randi*  
Fokine, Nižinskij, Nižinskaja:  
tra evento scenico e *Weltanschauung* 51

*Ivan Pupo*  
Statue viventi in un luogo di delizia (e di martirio).  
L'attore sulla scena pirandelliana 95

### Libri

*Roberto Alonge*  
Salvate il soldato Bordin 119

**Abstracts** 125

Finito di stampare nel gennaio 2018  
dalle Arti Grafiche Favia s.r.l. - Modugno (Bari)  
per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 978-88-7470-602-0  
ISSN 0394-9389

# Fokine, Nižinskij, Nižinskaja: tra evento scenico e *Weltanschauung*

*Elena Randi*

Prendiamo le mosse da una constatazione di carattere generale: il tema del corpo costituisce un soggetto-cardine attorno a cui diversi capolavori dei Ballets Russes focalizzano l'attenzione, in particolare quelli degli anni Dieci. Negli spettacoli di questo periodo la macchina anatomica in quanto espressione della psicologia individuale è presentata di norma come il luogo della degenerazione e del decadimento, l'*ego* essendo reputato misero poiché scollato, secondo alcuni coreografi, dagli altri esseri, o, secondo taluni, perché separato dallo spazio circostante e dalla natura o, per altri ancora, dal sovramondo. Negli anni Venti qualcosa cambia: almeno nella visione di Bronislava Nižinskaja implicitamente espressa in *Les Noces*, l'io si sgretola, ma questa circostanza, inaspettatamente, non si rivela un elemento vincente, quanto, al contrario, un esito che porta all'alienazione e alla massificazione. Proviamo dunque ad intraprendere un viaggio dentro alcuni lavori presi a campione nella produzione dei Ballets Russes per vedere come sia dimostrabile quanto sin qui anticipato e per declinare in modo più articolato il discorso.

## 1. Michel Fokine, *Petruška*, 1911

L'idea di creare per i Ballets Russes «una forma di spettacolo teatrale in cui i diversi elementi si fondano in un tutto per dar vita a quanto Wagner definiva "Gesamtkunstwerk"»<sup>1</sup> costituisce, secondo Benois, l'obiettivo dichiarato di Sergej Pavlovič Džagilev e dei suoi più stretti collaboratori, tutti pittori (Benois stesso, Roerich, Bakst). Il problema è *come* raggiungere il risultato ambito, al maestro tedesco sfuggito di mano a causa dell'accostamento non congruente di una sceno-

1. A. Benois, *The decor and costume*, in C. Brahm (assembled by), *Footnotes to the Ballet: A Book for Balletomanes*, Lovat Dickinson, London 1936, p. 178.

grafia illusionistica, basata sul *trompe l'oeil*, ad una musica fortemente evocativa, “affiorante dal profondo”, come gli avrebbe contestato Appia.

Per realizzare la fusione desiderata, i creatori (compositore, coreografo e scenografo) devono lavorare assieme, partecipando, tutti e tre, alla gestazione sin dal primo momento. Non si tratta, cioè, di definire una trama, un libretto, e di produrre – indipendentemente l'uno dall'altro – il coefficiente scenico di cui ciascuno è specialista, mettendo assieme a posteriori le varie componenti dello spettacolo, perché ciò ne determinerebbe, secondo Djagilev, solo una somma e non un amalgama. Si tratta, invece, a suo giudizio, di far provare musicista, coreografo e pittore in continuo contatto, in modo tale che l'evento scenico venga costruito attraverso una serie di mediazioni successive e interpersonali fra i vari artisti.

Tale idea di preparazione della messinscena mira ad attribuire lo stesso rilievo a tutte le componenti dell'allestimento, a fare in modo che nessuna possa vantare una funzione egemonica. A questo proposito, Umberto Artioli parla di «un autentico lavoro d'*équipe*»<sup>2</sup> al quale si devono formidabili risultati.

La relazione scenografia-coreografia in molte produzioni risulta particolarmente stretta e riuscita, un esito a cui Djagilev tiene molto e a cui si dedica con passione. Lo si nota fin dalle creazioni più innovative del primo coreografo dei Ballets Russes, Michel Fokine<sup>3</sup>, come osserva già Serge Lifar quando scrive che una caratteristica dei lavori di Fokine è «la nuova relazione tra il balletto e la pittura della quale era chiaramente debitore ai collaboratori di Diaghilev, Bakst e Benois. L'analisi di qualunque balletto composto da Fokine per Diaghilev lo prova in modo assoluto»<sup>4</sup>. Per Lifar, il merito è soprattutto degli scenografi, una categoria di artisti che, secondo Franco Perrelli, avrebbe assunto un ruolo determinante, spesso, addirittura, incaricandosi di fatto della funzione registica<sup>5</sup>. Racconta Lifar:

Un giorno ho espresso il mio stupore riguardo alla mancanza di originalità di cui fa prova un tecnico tanto eminente quanto Fokine da quando ha lasciato la compagnia. Al che, con il suo invariabile sorriso, Bakst mi ha risposto: «Vede, sono tutti uguali: nessuna immaginazione... Ho dovuto mostrargli scena per scena quel che si doveva fare. Allora lui ha finito per combinare i passi... Alexandre Benois ha ispirato alla stessa maniera il coreografo per numerosi balletti».

Queste parole sono, per la verità, un po' crudeli e ne citerò volentieri di meno dure. Questa volta, è Benois che corrobora le mie dichiarazioni riguardo al grado di influen-

2. U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, Sansoni, Firenze 1972, p. 228.

3. Sul primo periodo dei Ballets Russes è ancora importante D. Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Cnrs, Paris 1965, pp. 185-214. Per un inquadramento delle coreografie di Fokine, cfr. C.W. Beaumont, *Michel Fokine & his ballets*, Dance Books, London 1935. Su *Petrůška* cfr. pp. 77-81.

4. S. Lifar, *Serge de Diaghilev*, Éditions du Rocher, Monaco 1954, p. 166.

5. Cfr. F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2016, soprattutto pp. 84-89. Cfr. anche G. Isgrò, *Innovazioni sceniche nella Parigi del primo Novecento*, Edizioni di Pagina, Bari 2012, p. 54: «Nei Balletti Russi» il «ruolo dominante spettò al regista-scenografo [...]. Era il pittore infatti che indicava il tema del balletto che sarebbe stato oggetto del suo apporto scenografico e che si prendeva cura della messinscena intervenendo direttamente sulla creazione coreografica».

za esercitato su Fokine da Diaghilev e dalla sua *troupe* di pittori. «Il ruolo giocato dai pittori è stato della massima importanza, e sarebbe minimizzarlo dire che Bakst, Benois, Serov, Korovin e Golovine hanno semplicemente creato un quadro nel quale Fokine, Nijinsky, Pavlova, Karsavina, Feodorova e altri eseguivano e combinavano le loro danze, quando, in realtà, questi pittori ispiravano tutte le idee che dirigevano le evoluzioni coreografiche [...]»<sup>6</sup>.

Esaminiamo il caso di *Petruška*, che debutta il 13 giugno 1911, a Parigi, al Théâtre du Châtelet (musica di Stravinskij, scenografia e costumi di Benois, coreografia di Fokine). Nella fase di gestazione si riscontra fra Stravinskij e Benois un rapporto di collaborazione che avviene negli stessi tempi. Fin dal principio, compositore della musica e pittore, infatti, lavorano “insieme” all’argomento di *Petruška* e alla creazione della partitura e della scenografia, come si apprende dalla loro corrispondenza: al momento del concepimento lontani, l’uno risiedendo nel Sud della Francia, l’altro in Russia<sup>7</sup>, si scambiano per iscritto idee e riflessioni, stendono via via il canovaccio<sup>8</sup> e si aggiornano reciprocamente sullo stato di avanzamento della composizione della musica da un lato e della realizzazione dei disegni dall’altro.

Fokine viene coinvolto un po’ più tardi: inizia infatti a ideare la coreografia a Roma<sup>9</sup>, dove i tre, insieme a Djagilev, si sono temporaneamente trasferiti, e solo allora comincia a partecipare anche all’elaborazione dell’argomento, come prova Andrew Wachtel<sup>10</sup>. È vero tuttavia che, nel risultato finale, appare particolarmente significativa la connessione fra la scenografia e la coreografia, o, quanto meno, tra il *décor* e le azioni dei personaggi (spostarsi di stanza in stanza o all’esterno, giocare, ballare, suonare il flauto, dormire, guardare, fare festa, colpire con un’arma, ecc.); l’uno e le altre si spiegano reciprocamente: il senso metaforico sotteso alle

6. S. Lifar, *Serge de Diaghilev*, cit., pp. 167-168.

7. La corrispondenza Stravinskij-Benois relativa alla genesi di *Petruška* è pubblicata in inglese in A. Wachtel (ed.), “*Petrushka*”: *Sources and Contexts*, Northwestern University Press, Evanston (IL) 1998, pp. 123-138.

8. L’argomento – che nel programma di sala dello Châtelet è esposto in maniera assai stringata – è dunque deducibile soprattutto dall’epistolario. Cfr., però, anche il *Programme officiel des Ballets russes*, Théâtre du Châtelet, M. de Brunoff, [Paris] 1911; numero speciale di “*Comœdia Illustré*”, juin 1911. Contiene il repertorio della stagione: primo programma (6, 8-10 giugno 1911) e secondo programma (13, 15-17 giugno 1911); contiene inoltre il programma dettagliato del secondo pacchetto di lavori, con gli argomenti dei balletti: *Scheherazade*, *La Péri* (alla fine non rappresentato), *Entr’acte symphonique* *La bataille de Kerjenetz*, *Le spectre de la rose*, *Pétrouchka* (creazione). Accompagnato da un cambio di programma in cui non figura più *La Péri*.

9. Secondo Millicent Hodson, Nižinskij e la sorella Bronislava avrebbero avuto un ruolo creativo nella preparazione dei loro assoli per *Petruška*, come si dedurrebbe da alcune affermazioni di Bronislava. Se ciò fosse vero, il peso creativo di Fokine sarebbe ulteriormente ridotto (cfr. M. Hodson, *Kropp som sten. Nijinsky's koreografi / Flesh as stone. Nijinsky's Choreography*, in *Nijinsky: legend och modernist – dansaren som förändrade världen / Nijinsky: legend and modernist – the dancer who changed the world*, Projektansvariga / Exhibition concept and scientific committee M. Kahane, E. Näslund, Dansmuseet, Stockholm 2000, p. 104; catalogo della mostra tenuta a Stoccolma fra il 3 marzo e il 21 maggio 2000).

10. A. Wachtel, *The Ballet's Libretto*, in Id. (ed.), “*Petrushka*”: *Sources and Contexts*, cit., pp. 11-40.

architetture esibite in scena non sarebbe comprensibile in assenza dei movimenti e del comportamento dei personaggi e viceversa.

Se la musica è notissima, la scenografia e i costumi si possono agevolmente conoscere grazie ai disegni e ai bozzetti di Benois giunti sino a noi. Più complesso risulta ricostruire la coreografia, danzata da un *cast* d'eccezione: Vaclav Nižinskij è Petruška, Tamara Karsavina è la Ballerina, Alexander Orlov è il Moro ed Enrico Cecchetti è il Mago/Ciarlatano. Per quanto ne sappiamo, è riproponibile solo in base alla trasmissione orale, non abbiamo per ora rintracciato una partitura di Fokine o di qualche artista o spettatore che abbia assistito alla rappresentazione del 1911. Viene tramandata sostanzialmente da due artisti: da Sergej Leonidovič Grigor'ev, danzatore e direttore di prove, divenuto l'indispensabile *régisseur* dei Ballets Russes, un ruolo detenuto a partire dal 1909 e fino al 1929, che avrebbe appreso la coreografia da Fokine in patria; in secondo luogo, da Nicolas Beriozoff, assistente di Fokine a Montecarlo, dove il Maestro gli insegna i suoi balletti principali (ma siamo già negli anni Trenta, sicché è possibile che siano state introdotte varianti rispetto all'originale perché volute da Fokine e/o perché inserite da Beriozoff)<sup>11</sup>. Non conoscendo esattamente il grado di attendibilità filologica delle versioni moderne basate sugli intermediari indicati, eviteremo di entrare nei dettagli della partitura coreografica, restandone prudentemente ai margini, limitandoci, cioè, a considerare gli spostamenti e le azioni "generalì" dei danzatori, la cui ricostruzione, nelle attuali versioni proposte come filologiche dai grandi teatri di tradizione, è indubbiamente corretta<sup>12</sup>.

Fiera di carnevale, martedì grasso del 1830, piazza di Pietroburgo. Sul fondo, un teatrino con il sipario azzurro chiuso. Più dietro ancora, si distinguono una giostra (una *merry-go-round*), un mulino a vento, una specie di torre con una cupola. Da un lato, una grande balconata praticabile<sup>13</sup>. Tutti gli edifici e le costruzioni sono tridimensionali.

Si sta festeggiando, quando il Mago, suonando un flauto al modo di Orfeo, fa aprire il sipario del teatrino, e appaiono tre pupazzi: la Ballerina al centro, il Moro a sinistra, Petruška a destra guardando il palcoscenico dalla platea<sup>14</sup> e, al comando

11. Indicazioni relative alla coreografia di *Petruška* trasmessa da Beriozoff sono conservate nel fondo S.L. Grigor'ev della Harvard Theatre Collection, series IV (Production records. Includes choreographic notes, lighting plans, rehearsal schedules, rehearsal notes, scene breakdowns, cast lists, costume inventories, stage plans and blueprints, and scenery for ballets from the Diaghilev's Ballets Russes repertoire). Della notizia dobbiamo ringraziare Maria Pia Pagani.

12. Sulla notazione di danza impiegata da alcuni coreografi dei Ballets Russes, fra i quali Fokine, cfr. C. Jeschke, *Diaghilev's Choreo-graphers*, in D. Rizzi e P. Veroli (a cura di), *Omaggio a Sergej Djagilev. I Ballets Russes (1909-1929) cent'anni dopo*, Dipartimento di Studi Umanistici – Università di Salerno, Salerno 2012, pp. 99-116; in particolare, pp. 99-106.

13. Un'immagine della prima scenografia di *Petruška* sta in B. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, Ramsey, Paris 1983, [fig. 29].

14. Da qui in avanti destra e sinistra sono sempre indicate secondo la prospettiva appena segnalata. Un'immagine del momento in cui è aperto il sipario del teatrino sta in A. Wachtel (ed.), *"Petruška": Sources and Contexts*, cit., fig. 3 (fotografia della produzione originale del balletto del 1911, conservata nella Dance Collection della New York Public Library).

dello stregone, iniziano a ballare meccanicamente nel loro piccolo spazio per la folla di spettatori, introducendo il motivo metateatrale. Il Mago-Orfeo si presenta subito come creatore dell'opera d'arte o dello spettacolo visivo e anche come colui che dà vita ad esseri inanimati. I tre fantocci stanno, ciascuno, in una propria "scatola" aperta sul davanti e separata dalle altre due. L'esibizione si interrompe perché Petruška, innamorato della Ballerina e geloso del Moro, comincia a bastonare il Moro. Il Mago immobilizza i pupazzi<sup>15</sup>.

La scena si sposta all'interno del baraccone, nelle stanze/scatole significativamente triangolari dei tre fantocci<sup>16</sup>, che corrispondono ai tre luoghi separati in cui il trio si esibiva quando era aperto il siparietto.

Alle pareti della "scatola" di Petruška sono dipinti ghiacci appuntiti e un freddo cielo notturno; in alto, le nuvole. Sul lato destro è appeso un ritratto del Mago che non perde mai di vista Petruška, secondo l'espressione impiegata da Benois e riportata nei *Mémoires* di Bronislava Nižinskaja, interprete di una danzatrice di strada alla prima di *Petruška*<sup>17</sup>. Alla parete sinistra, è posta una porta praticabile attraverso cui si accede alla stanzetta della Ballerina, sulla quale è dipinto un essere demonico<sup>18</sup>. Veniamo così a sapere che solo apparentemente le tre scatole sono incomunicanti, come era parso al momento dell'esibizione pubblica. Petruška è disperato e afferma il suo diritto ad avere sentimenti. Entra la Ballerina, Petruška esprime in modo inelegante il suo amore, e lei se ne va.

Si passa quindi nella cameretta del Moro, alle cui pareti è raffigurata una stilizzata scena primaverile o estiva molto luminosa. Sulla sinistra è appoggiato un letto, a destra si osserva una porta che dà sulla stanza della Ballerina, su cui è dipinta una stella a sei punte (il sigillo di Salomone), notoriamente simbolo della corrispondenza tra micro e macrocosmo e dell'armonia e dell'equilibrio in essi presente<sup>19</sup>. Il Moro, tranquillo nel suo vano, cerca di rompere una noce di cocco, allorché entra la Ballerina, che mostra di essere attratta dal giovane; poi si presenta Petruška, e minaccia il rivale. Il Moro lo scaccia per la seconda volta e lo insegue fin nella piazza della fiera.

Nel bel mezzo della festa in pieno svolgimento, Petruška è ucciso con la scimitarra dal contendente. Avvisato dell'omicidio, arriva un gendarme e il Mago gli

15. Fokine spiega che fra Petruška e il Moro «la differenza basilare [nei movimenti] è semplice: il Moro è tutto *en debors* ("ruotato in fuori"); Petrouhka è tutto *en dedans* ("ruotato in dentro"). [...] Il Moro è soddisfatto di sé, è un estroverso, completamente volto verso l'esterno; mentre il patetico, spaventato Petrouhka, un introverso, è ripiegato su di sé» (M. Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, ed. by A. Chujoy, Little, Brown and Company, Boston 1961, p. 192). Non è escluso che quando Nižinskij, due anni dopo, crea la coreografia del *Sacre du Printemps*, per le posizioni e gli spostamenti *en dedans* dei personaggi prenda spunto da Petruška, da lui stesso interpretato, benché le motivazioni nascoste dietro la sua soluzione differiscano da quelle sottese alla scelta di Fokine.

16. Che le stanze siano triangolari è confermato da Fokine. Cfr. *ivi*, p. 185.

17. Cfr. B. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., pp. 328-329.

18. Un'illustrazione della seconda scenografia di *Petruška* sta in S. d'Amico (dir.), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Unedi, Roma 1975-1978, alla voce *Benois, Alexandre*, tav. XLVI.

19. Cfr. la fig. 10 in A. Wachtel (ed.), *"Petrushka": Sources and Contexts*, cit.

mostra che Petruška è solo un pupazzo e che pertanto non c'è stato alcun assassinio. Tutti se ne vanno tranquillizzati. Senonché, dal tetto del teatrino si profila il fantasma di Petruška.

Soffermiamoci, per ora, solo sulla porzione centrale (quella relativa alla vita “privata” dei tre pupazzi), osservando anzitutto che il loro numero per tradizione esprime l'ordine universale e umano, ribadendo il significato rappresentato dal sigillo di Salomone dipinto nella stanza del Moro. Le due scatole laterali si contrappongono, hanno connotazioni opposte (caldo-freddo, giorno-notte, cielo-inferno); quella di mezzo – che funge spazialmente da *trait d'union*, da legame connettivo, poiché dalla prima alla terza “scatola” si può andare solo passando attraverso la seconda – è dipinta di bianco con poche linee sottili non ben precisate, forse dorate. E il bianco è, per eccellenza, il colore del passaggio, del trapasso, del momento in cui si sta transitando dal buio alla luce, dalla terra al cielo o viceversa. Dunque, questo mondo tripartito sembra presentarsi come un tutto esauriente e armonioso; almeno in principio, è un ideale microcosmo completo guidato dal Mago-demiurgo: ai lati stanno due poli opposti, simbolo di completezza, e il loro legame sereno ed equilibrato è garantito da una zona centrale che funge da ponte fra loro.

Una volta che questo universo perfetto perde l'unità in quanto si eclissa e muore uno degli elementi della Trinità, vale a dire Petruška, l'essere ordinatore-stregone – nelle cui doti magiche prima tutto il popolo aveva creduto – comincia ad essere trattato come un ciarlatano, quale, suo malgrado, viene effettivamente a configurarsi.

Abbiamo quindi inizialmente il teatrino come spazio dell'armonia in quanto luogo della spettacolarità ideale, in cui le tre arti sorelle sono fuse, e metafora, nel contempo, di un perfetto mondo edenico. Rappresentato dal numero tre e dagli artisti-pupazzi – nella loro aurea perfezione iniziale forse ispirati all'ideale marionetta kleistiana – il teatrino è gestito da un personaggio esterno, non a caso un mago e un essere capace di suonare il flauto come Orfeo, l'Artista sommo. Nel momento in cui uno dei tre esseri del piccolo edificio per le esibizioni gli si ribella, lasciandosi coinvolgere dalle passioni (dall'interesse soggettivo), nella fattispecie dalla gelosia verso la Ballerina di cui è innamorato, dunque nel momento in cui perde la propria olimpica estraneità-serenità, l'armonia è distrutta: Petruška muore, e da tre i pupazzi diventano due, il numero del dualismo, del contrasto e del conflitto, e il Mago-Regista-Dio-Orfeo non è più riconosciuto come tale dagli uomini – rappresentati nello spazio della fiera – e diventa per loro un imbroglione.

Il balletto mostra dunque il momento, di una certa durata, in cui si infrange l'equilibrata unità: si inizia con i fantocci obbedienti nel teatrino, poi i due maschi si contendono la Ballerina, il Mago li ricolloca “al loro posto”, ma loro ricominciano a disputarsi l'oggetto del desiderio e rompono l'armonia originaria. Ciò che si racconta è la distruzione dell'ordine. Per perdere l'accordo, l'euritmia, occorre uscire dal baraccone, ossia dall'ideale microcosmo/teatrino e contaminarsi con



l'esterno; e difatti il Moro uccide Petruška all'aperto<sup>20</sup>, non dentro al mondo edenico: proprio perché è uscito può spezzare l'assetto paradisiaco.

Riepilogando, se la nostra lettura è corretta, la *fabula* rappresenta simbolicamente la realtà (o, quanto meno, quella moderna: ricordiamo che *Petruška* è ambientato nel 1830) contraddistinta come caotica (la sagra paesana) da cui l'opera d'arte, in quanto emblema dell'armonia (il teatrino-microcosmo), si lascia corrompere. Ma non è escluso che, più in generale, il teatrino-microcosmo intenda alludere anche al mondo delle Origini, come pensa Adorno quando, scrivendo della musica di *Petruška*, parla di «passato primigenio»<sup>21</sup>. Se così fosse, il balletto alluderebbe anche al contrasto tra una perfetta realtà remota e una inquinata e infetta società moderna, e il teatrino, prima della disfatta, sarebbe la metafora di un mondo edenico precedente la caduta, al modo di quello raccontato da Kleist nel famoso saggio sulle marionette. L'esterno – il caotico esterno – è proposto, oltre a tutto, come situazione carnascialesca: nel periodo dell'anno che segue l'Epifania, come osserva Bachtin, tutto si sovverte e in *Petruška* esso sembra corrispondere alla società moderna, dove nulla è ordinato ed equilibrato. A sottolineare l'aspetto disorganico, sovvertitore e persino minaccioso del contesto, soprattutto nella parte finale del balletto, quando Petruška viene assassinato e si scorge il suo fantasma inquietante, se ne evidenzia il lato oscuro: non solo è sera, ma, in più, si intensifica la baldoria degli ubriachi e appaiono le figure spaventose di un gruppo di mimi. In riferimento a questo passaggio coreografico, Janet Kennedy parla di «frenesia da incubo»<sup>22</sup>.

Fin qui quanto risulta mettendo assieme l'ambiente entro cui l'evento si colloca e le azioni dei personaggi, elementi che si integrano in maniera chiaramente concordata e attentamente ragionata. Se le idee di Benois riportate da Lifar siano veritiere o meno («i pittori ispiravano tutte le idee che dirigevano le evoluzioni coreografiche»<sup>23</sup>, cioè, appunto, le azioni “generalì” attraverso cui le metafore si esprimono) è difficile a stabilirsi, ma, quale che sia la risposta, è evidente che solo l'integrazione di scenografia e coreografia spiega tali metafore.

La musica non è estranea al motivo della demolizione dell'armonia originaria, del frantumarsi dell'equilibrata unità. Se, infatti, come si apprende dalla corrispondenza fra Stravinskij e Benois, il balletto è complessivamente composto per montaggio di pezzi fra loro separati che solo alla fine, più o meno, si ricompongono, e se il *plot*, soprattutto nella parte centrale, dà l'idea dello “spezzato” rispetto alle sezioni iniziale e finale della festa di carnevale, la frammentarietà si avverte parti-

20. Sulla caotica festa di carnevale (prima diurna e poi serale), alla quale parteciperebbe un centinaio di persone fra danzatori e comparse, cfr., per esempio, L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, Oxford 1989, pp. 23-25.

21. T.W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, con un saggio introduttivo di L. Rognoni, Einaudi, Torino 1975, p. 145.

22. J. Kennedy, *Shrovetide Revelry: Alexandre Benois's Contribution to "Petruška"*, in A. Wachtel (ed.), *"Petruška": Sources and Contexts*, cit., pp. 51-65; citazione a p. 63.

23. S. Lifar, *Serge de Diaghilev*, cit., p. 168.

colarmente nella musica di Stravinskij, al cui proposito Adorno parla di «disintegrazione»<sup>24</sup> e di montaggio “a *patchwork*”<sup>25</sup>. Successivamente, alludendo ai suoni elementari, infantili, rozzi previsti, di quando in quando, nella partitura di Stravinskij, aggiunge che si è di fronte ad «una modernità ormai trascorsa e decaduta a infantilismo. Essa diviene, come più tardi nei surrealisti, la porta aperta alle irruzioni nel passato primigenio»<sup>26</sup>.

Il motivo del frantumarsi dell’armonia è dunque fortemente presente nella musica di *Petruška*, ma è trattato seguendo logiche linguistiche proprie, di carattere formale-strutturale, non potendo contribuire, se non per minimi dettagli quali il suono del flauto del Mago, a presentare e spiegare un *plot*. Detto in altri termini, il dettato musicale ribadisce il tema della perfetta coesione che si corrompe e si lede, ma lo propone secondo un paradigma formale, dunque su un piano diverso da quello seguito da Benois e Fokine, i quali rendono una *fabula* in maniera illusionistica, sia pure secondo un illusionismo che offre una storia fantastica cui è sotteso un senso metaforico.

Il tema dell’armonia distrutta dall’“esterno” conduce ad un disorientamento tale da ingenerare una serie di dubbi, e il principale nel balletto, che diventa quasi ossessivo, è quello relativo alla natura animata o meccanica dei pupazzi. L’ambiguità tra organico e inorganico – riscontrabile anche in altri spettacoli dell’epoca, quali l’*Heure espagnole* (*L’Ora spagnola*) di Ravel, rappresentato a Parigi (all’Opéra-Comique) il 19 maggio 1911, a pochi giorni di distanza dalla prima di *Petruška*<sup>27</sup> – è insistita. Praticamente per tutta la durata dello spettacolo, il fruitore si chiede dove ci si trovi, se nel reale o nel fantastico, se si abbia a che fare con automi o con esseri dotati di vita. L’incertezza, alla fine, permane, non si risolve. Si instaura, in altre parole, una condizione perturbante, se vogliamo impiegare la terminologia introdotta in psicologia da Ernst Jentsch, quando, cinque anni prima delle messinscene di *Petruška* e dell’*Heure espagnole*, nel 1906, pubblica *Zur Psychologie des Unheimlichen* (*Sulla psicologia del perturbante*)<sup>28</sup>. Nello scritto – a cui Freud si ispira in *Das Unheimliche* (*Il Perturbante*), uno studio edito nel 1919<sup>29</sup> – con il termine di cui al titolo è definito lo stato d’animo di chi non riesce a risolvere il dubbio relativo al suo trovarsi di fronte a esseri viventi o ad automi, come avviene nel racconto di E.T.A. Hoffmann intitolato *Der Sandmann* (*L’Uomo della sabbia*). Tale condizione interiore è contraddistinta, secondo Jentsch, da un’inquietudine che può sfociare in angoscia e in un vero e proprio deragliamento della ragione.

In *Petruška* i pupazzi si animano, trasformandosi in modo inatteso, secondo

24. T.W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 144.

25. Ivi, p. 148.

26. Ivi, p. 145.

27. Cfr. E. Restagno, *Ravel e l’anima delle cose*, il Saggiatore, Milano 2009, pp. 169-178.

28. E. Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in “Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift”, 22, 25 Aug. 1906, pp. 195-198, e 23, 1 Sept. 1906, pp. 203-205.

29. Cfr. S. Freud, *Il Perturbante*, in Id., *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Borin-ghieri, Torino 1991, pp. 269-307.

modalità che per molti versi ricordano certi racconti e romanzi di Hoffmann come *Prinzessin Brambilla* (*La principessa Brambilla*), in cui curiosamente, come nel balletto analizzato, è carnevale, si presentano maschere della Commedia dell'Arte quali Pulcinella (a cui Petruška sembra ispirarsi) e ha un certo rilievo un Ciarlatano, di nome Celionati<sup>30</sup>, al quale il Mago del lavoro di Benois-Fokine-Stravinskij è possibile si richiami. In *Petruška*, l'incertezza sulla natura dei personaggi-pupazzi è tanto più cogente in relazione al protagonista, dato che alla fine si manifesta la sua presunta anima, una situazione che suscita vieppiù incertezza nel fruitore: si tratta di un automa, di un essere vivente o dell'anima del pupazzo<sup>31</sup>. Si introduce, dunque, anche un interrogativo riguardo alla possibilità che esista una vita negli esseri cosiddetti "inanimati", che, dunque, le teorie animiste possano non essere infondate. Il "fantasma" di Petruška, oltre a tutto, spaventa il Mago, l'unico personaggio presente nella scena conclusiva, sicché nella situazione si incunea anche un sentimento perturbante. Il finale del balletto ha a che fare con il presunto spirito del supposto morto Petruška, la cui dipartita, come è confermato dalla descrizione offerta da Bronislava Nižinskaja nei *Mémoires*, ha una natura drammatica<sup>32</sup>.

L'opera, in estrema sintesi, pare affermare l'assenza nel mondo reale (forse, più precisamente, nell'esistenza moderna) dell'armonia che rifulge nel capolavoro artistico, un tema spesso affrontato dai balletti prodotti da Djagilev. Tale disarmonia, causata dall'intromissione della soggettività e dalla psicologia – sembrano voler aggiungere Benois, Fokine, Stravinskij – ci aliena e ci conduce ad una condizione di angoscia definibile come perturbante. *Petruška* propone, almeno secondo la nostra prospettiva, l'idea che, una volta smarrita nell'opera d'arte l'unione delle arti sorelle a causa dell'intrusione dell'*ego* e dello psicologismo, l'opera si sgretola, si confonde con il reale perdendo la sua perfetta armonia.

## 2. Vaclav Nižinskij, *L'Après-midi d'un faune*, 1912

*L'Après-midi d'un faune*, messo in scena a Parigi al Théâtre du Châtelet nel 1912, costituisce una vera e propria rivoluzione dentro il mondo del balletto. La scenografia e i costumi si devono a Léon Bakst, la musica a Debussy, mentre Vaclav Nižinskij concepisce la coreografia, oltre ad interpretare la figura del fauno.

La partitura dei movimenti è oggi ricostruibile grazie a diverse fonti. Restano infatti tre collezioni di fotografie che ne propongono vari passaggi, e particolar-

30. In riferimento a *Petruška* il nome di Hoffmann è fatto sia da Benois (A. Benois, *Memoirs*, Chatto & Windus, London 1960, p. 237), che da Stravinskij. Per la verità, Stravinskij si lamenta del fatto che nella coreografia di Fokine il Ciarlatano risulti «un lacchè stretto in un frac azzurro a stelle d'oro», anziché, come lui l'avrebbe voluto, «un personaggio di E.T.A. Hoffmann» (I. Stravinskij, *Ricordi e commenti*, Adelphi, Milano 2008, p. 130).

31. Scrive Stravinskij che «la resurrezione del fantasma di Petruška fu un'idea mia, non di Benois». Tuttavia si lamenta del fatto che nella sua concezione il gesto fatto da Petruška nell'ultima scena avrebbe dovuto essere un insulto al pubblico (ivi, p. 129).

32. Cfr. B. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 331.

mente utili sono usualmente considerate dagli studiosi le immagini scattate da Adolph de Meyer<sup>33</sup>. Realizzate in un contesto differente da quello spettacolare, talvolta divergono per qualche particolare dal balletto realmente rappresentato, ma per la maggior parte vi corrispondono<sup>34</sup>, come lascia pensare il consistente contributo economico stanziato da Nižinskij per la pubblicazione del volume in cui gli scatti vengono offerti<sup>35</sup> e come si può dimostrare raffrontandoli con le altre due collezioni fotografiche e con fonti ulteriori. Tali confronti di verifica consentono di utilizzare per il nostro discorso alcune immagini di de Meyer e di Lucien Waléry o perché ne abbiamo verificato la credibilità rispetto alla coreografia effettivamente realizzata o perché, quand'anche la specifica posizione dei personaggi non fosse perfettamente rispondente ad una assunta nello spettacolo, ciò non sarebbe significativo allo scopo per il quale l'illustrazione è da noi impiegata. Le fonti ulteriori rispetto ai materiali fotografici, alle quali prima si alludeva in quanto termini di confronto, sono i disegni del balletto eseguiti durante lo spettacolo del 1912 da Valentine Gross Hugo<sup>36</sup> e, soprattutto, la trascrizione della coreografia realizzata da Nižinskij utilizzando un sistema di notazione di sua invenzione<sup>37</sup>. Il problema era intendere questo codice. Ventisei anni fa Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeschke ne hanno finalmente identificato le chiavi di lettura e hanno quindi potuto tradurre e pubblicare la partitura del *Faune* in un linguaggio un po' più diffuso, vale a dire in *Labanotation*<sup>38</sup>. Hanno così corretto gli errori di chi, nell'arco di un secolo circa, lo aveva riproposto a teatro basandosi sulla memoria di ex interpreti o di spettatori. Poiché Nižinskij trascrive il *Faune* nel 1915, sorge qualche dubbio: ricorda esattamente la coreografia del 1912? Sembra poco verosimile pen-

33. Le fotografie di Adolph de Meyer sono in parte pubblicate in un album assai raro: *Trente photographies du baron A. de Meyer sur "Le Prélude à l'Après-midi d'un faune"*, suivies de quelques pages d'A. Rodin, J.-É. Blanche et J. Cocteau, Paul Iribe et C<sup>ie</sup>, Paris 1914. Oggi sono riprodotte, almeno in parte, anche altrove. Per esempio, in R. Messina, *Ritratto di Nižinskij da fauno. Poesia, Arte, Musica, Danza, Décor, Costumi, Moda*, Comune di Rieti, Assessorato alla Cultura, Biblioteca Paroniana, Rieti 1998, pp. 242-275. Una seconda collezione di fotografie del *Faune*, conservata nella Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi (Fonds B. Kochno), è attribuita a Lucien Waléry; una terza si deve a Karl Struss, ed è pubblicata in "Ballet Review", Winter 1987, pp. 49-71. Talvolta le foto di Waléry sono state «attribuite erroneamente a Bert, primo fotografo dei Ballets Russes a Parigi» (J.-M. Nectoux, *Portrait de l'artiste en Faune*, in Id., sous la direction de, *Nijinsky: Prélude à L'Après-midi d'un Faune*, A. Biro, Paris 1989, pp. 7-42; citazione a p. 41, nota 6).

34. Cfr. A. Hutchinson Guest (ed.), *Nijinsky's "Faune" Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score "L'Après-midi d'un Faune" and His Dance Notation System*, Revealed, Translated into Labanotation and Annotated by A. Hutchinson Guest and C. Jeschke, Gordon and Breach, Philadelphia 1991, p. 1; P. Néagu, *Nijinsky et de Meyer*, in J.-M. Nectoux (sous la direction de), *Nijinsky: Prélude à L'Après-midi d'un Faune*, cit., pp. 55-63.

35. Cfr. B. Nijinska, *Mémoires: 1891-1914*, cit., pp. 439-440.

36. I disegni di Valentine Gross Hugo o, quanto meno, quelli più utili alla ricostruzione della coreografia sono pubblicati in A. Hutchinson Guest (ed.), *Nijinsky's "Faune" Restored*, cit., pp. 58-70. Nelle stesse pagine sono incluse alcune delle foto di de Meyer. Foto e disegni sono disposti secondo l'ordine del balletto e sono corredati da didascalie che spiegano cosa ciascuna immagine rappresenti ed eventualmente quali particolari divergano dalla rappresentazione realmente realizzata.

37. In British Library, ADD. 47215.

38. A. Hutchinson Guest (ed.), *Nijinsky's "Faune" Restored*, cit., pp. 71-139.

sare che non ne abbia sicura memoria, visto che il lavoro è replicato più o meno continuativamente di certo fino all'ottobre 1913 e forse fino al giugno 1914<sup>39</sup>. Piuttosto, occorre domandarsi: in quel lasso di tempo di tre anni introduce cambiamenti intenzionali? Analizzando varie fonti, Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeschke ritengono di poter affermare con un certo margine di sicurezza che Nižinskij nel 1915 non compie deliberatamente modifiche rispetto al 1912<sup>40</sup>. In ogni caso, come minimo, la partitura corrisponde all'idea che del balletto ha l'artista nel 1915, un dato, questo, comunque sufficiente a farne un documento di straordinaria importanza.

La trama è esilissima anche perché il balletto dura, in tutto, circa dieci minuti. Mentre un fauno disteso su un'altura suona il flauto e mangia dell'uva, sette ninfe arrivano e non si accorgono (o forse non si curano) della sua presenza<sup>41</sup>. Una di loro inizia a svestirsi per fare il bagno in un ruscello. Quando il fauno si avvicina, le ninfe fuggono, ma lui intercetta quella semi-svestita. Dopo qualche scambio tra i due, il personaggio femminile principale fugge e il fauno rimane solo con la veste abbandonata per terra dalla ninfa, la porta con cura sulla montagnola, ne respira il profumo e, sostituendo feticcisticamente l'indumento al suo legittimo padrone, la possiede.

Va aggiunto qualche particolare. Il fauno indossa una tuta aderente maculata, a ricordare il manto di un bovino, presenta una coda e, in testa, due corna dorate da capra; Bakst gli allunga e gli rende appuntite le orecchie, come fossero quelle di un animale (Romola Nižinskaja lo definisce «metà bestia e metà uomo»<sup>42</sup>). In vita porta una sottile cintura a cui sono appesi grappoli d'uva, simbolo di Dioniso, dio del vino e del sesso. Un particolare insistente e indubbio è che le mani del fauno, nei momenti in cui aggredisce la preda "vera" e poi il suo feticcio, sono posizionate in modo da rappresentare il suo fallo eretto, pronto a possederli: entrambe le braccia sono stese, in avanti, sulla linea centrale del corpo, una davanti all'altra, le mani piatte, i pollici abdotti, a formare un angolo retto. Anzi, gli arti superiori e soprattutto le mani con il pollice in funzione particolarmente significante vanno gradualmente ad assumere la posizione volta ad indicare la massima pulsione erotica, via via che la tensione del fauno per l'oggetto del desiderio cresce.

39. Cfr. *ivi*, pp. 177-178.

40. *Ivi*, p. 1.

41. Sei sono le ninfe "minori" e una detiene un ruolo principale: in tutto, dunque, sette. Il settenario e la sua scansione in sei più uno rimandano probabilmente ad un significato simbolico preciso, tanto più in quanto gli stessi numeri ritornano anche in altri particolari; per esempio, sei sono i gradini che formano la salita della montagnola, come apprendiamo dalle annotazioni scritte da Nižinskij nella sua partitura coreografica del *Faune*, ora tradotte in inglese *ivi*, pp. 13-16. Sul particolare dei sei scalini, cfr. p. 16.

42. R. Nijinsky, *Nijinsky*, Denoël et Steele, Paris 1934, p. 175. Cocteau definisce il fauno una «bestia affascinante» (J. Cocteau, *Une répétition du Prélude à L'Après-midi d'un Faune*, in "Comœdia", 1702, 28 mai 1912, p. 1). Scandalizzato, Calmette parla di «movimenti di bestialità erotica» (G. Calmette, *Un faux pas*, in "Le Figaro", 30 mai 1912, p. 1). Rodin, in una critica ammirata, parla di «gesti di un'animalità semiosciente» (A. Rodin, *La rénovation de la danse*, in "Le Matin", 30 mai 1912, p. 1).

Come si capisce, si tratta di movimenti stilizzati, come tutti quelli che compongono la coreografia<sup>43</sup>.

Le ninfe vestono tuniche grecizzanti e hanno capelli biondi lunghissimi. Ai piedi portano sandali “alla greca” simili a quelli del fauno.

La parte di palcoscenico impiegata è profonda appena due metri e mezzo circa e larga dodici. A ridosso del fondale, su cui è dipinto un boschetto antinaturalistico e volutamente privo di effetti prospettici di profondità, è poggiata una montagna alta poco più di un metro, di fatto tridimensionale e praticabile, ma realizzata in modo da dare l'illusione d'essere dipinta, bidimensionale, parte integrante del fondale. Sopra l'altura, all'alzarsi del sipario, è disteso immobile il fauno, e anch'esso, a primo acchito, pare dipinto. Tanto lui quando scioglie la condizione di fissità, quanto le ninfe quando entrano in scena, si muovono di profilo o, meglio, col busto frontale e la testa e gli arti di profilo, come le figure egizie, così da sembrare piatti, “spalmati”, contro il fondale.

Si spostano solo in orizzontale, come pitture animate, ed eseguono rapidamente i cambi di direzione affinché siano poco percepibili i momenti in cui, altrimenti, si smaschererebbe la volumetria. Ciò significa che i danzatori lavorano secondo coordinate opposte a quelle della tecnica cosiddetta classica, nella quale si sono formati. Nel balletto infatti tutto il corpo è sempre rivolto verso lo spettatore; anzi, il ballerino deve mantenere una posizione delle gambe *en dehors* e dunque apertissima, offrendosi frontalmente al pubblico; tutt'al più, si può orientare *en croisé* o *en effacé*. L'effetto ottenuto nel *Faune* – da bassorilievo in movimento, secondo la definizione di alcuni<sup>44</sup> – riprende quello già offerto da qualche regia del Mejerchol'd simbolista, dalle cui ragioni di poetica tuttavia Nižinskij e Bakst divergono per taluni aspetti<sup>45</sup>. Con Mejerchol'd, per inciso, Bakst aveva lavorato in alcune occasioni (nel 1906 erano intervenuti entrambi nell'organizzazione del teatro di Vera Komissarževskaja, e nel 1908 avevano partecipato alla creazione della *Salomé*, mentre nel 1910 Mejerchol'd e Nižinskij avevano danzato assieme in *Carnaval*<sup>46</sup>). Le grandi dimensioni dello Châtelet, i cui spettatori erano posti piut-

43. Cfr., in particolare, la partitura coreografica delle battute 35-38 (dove è definita la posizione standard delle braccia e delle mani del fauno durante le camminate), 62-69 (momento in cui si assiste all'aggressione della ninfa da parte del fauno), 102-106 (passaggio in cui il fauno è rimasto solo con la veste della ninfa). A. Hutchinson Guest (ed.), *Nijinsky's "Faune" Restored*, cit., pp. 94-97, 113-116, 136-138. Varie fotografie ripropongono fedelmente la posizione standard di camminata e quella di aggressione sessuale. Una curiosa consonanza. Secondo Delsarte, l'abduzione del pollice sarebbe il riflesso di una condizione interiore di vitalità. Cfr. E. Randi, *François Delsarte: la scène et l'archétype*, L'Harmattan, Paris-Torino 2016, pp. 19-20.

44. Scrive, per esempio, la sorella di Nižinskij, danzatrice, anche lei, dei Ballets Russes: «Vaslav continuava a lavorare al suo *Faune*, provando su di me differenti movimenti e pose variate, tutti nello spirito di un bassorilievo» (B. Nijinska, *Mémoires: 1891-1914*, cit., p. 355).

45. Sulle differenze di poetica, cfr. U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, cit., pp. 230-234. Sulle concezioni di Mejerchol'd relativamente agli spettacoli “bidimensionalizzanti”, cfr. D. Gavrilovich, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, UniversItalia, Roma 2011, pp. 178-186.

46. Cfr. L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, cit., pp. 54 e 385. Scrive Bronislava Nižinskaja che il

tosto lontano dal palcoscenico, accentuavano l'effetto prospettico di appiattimento dei danzatori contro il fondale, effetto rafforzato anche dall'illuminazione<sup>47</sup>.

L'approdo alla bidimensionalità è suggerito senza dubbio, più che dalle regie mejercholdiane, dalla pittura vascolare e dai bassorilievi greci arcaici o, quanto meno, pre-classici, le cui figure umane presentano spesso busti frontali, teste e arti posti di profilo.

All'arte greca arcaica si ispira non solo la scelta bidimensionalizzante, ma anche l'altra caratteristica dominante della modalità motoria degli otto personaggi: il loro modellarsi secondo criteri di massima articolazione; ogni parte dell'organismo tende ad essere direzionata in senso diverso o addirittura opposto a quello della sezione limitrofa, come ad evidenziare tutte le porzioni dell'organismo, sezione per sezione. Che gli angoli formati dalle giunture non vogliano essere il segno della spezzatura e della frammentarietà è dimostrato dallo studio della partitura originaria e delle fotografie condotto da Ann Hutchinson Guest:

Le versioni basate sulla memoria contengono molti movimenti bruschi, quasi aggressivi, gesti che “percuotono” l'aria. [...] Il balletto chiaramente presenta movimenti stilizzati, ma devono essere così bruschi?

Vediamo prima la questione della qualità brusca e della velocità. Vi sono molti movimenti veloci, particolarmente per i piedi, ma per nessuno d'essi Nijinsky ha aggiunto un segno d'accento forte, che dovrebbe apparire nel suo sistema di notazione basato sulla musica. I movimenti delle braccia, della testa e del torso sono scritti con note da un quarto o da due quarti (semiminime o minime). [...] L'assenza nella partitura di una dinamica forte e veloce assieme suggerisce che la qualità brusca e la forza delle versioni basate sulla memoria non rendano le idee di Nijinsky.

Uno studio delle foto di de Meyer rivela piattezza per le mani e la parte alta del corpo, ma assenza di tensione. Le mani delle ninfe sono femminili: non sono rigide; i muscoli delle braccia non sono tesi. [...] Nessun senso di sforzo è evidente nelle fotografie<sup>48</sup>.

A conferma delle affermazioni appena riportate, viene un'annotazione di Bronislava Nižinskaja, che ricorda come il fratello, nel comporre la coreografia utilizzandola come modello, si irriti per «la minima tensione inutile» da lei prodotta<sup>49</sup>. Quando poi Vaclav – ricorda ancora Bronislava – inizia a provare con le altre danzatrici, pretende da loro la «facilità» e l'abilità di rendere «molto semplice» la partitura da lui stesso dimostrate, risultato che effettivamente otterrà, ma solo in seguito ad un numero enorme di *répétitions*<sup>50</sup>. All'obiettivo de-frammentante col-

fratello a partire dal 1909 aveva frequentato le riunioni a casa di Djagilev, alle quali partecipava anche Mejerchol'd (B. Nijinska, *Mémoires: 1891-1914*, cit., p. 271).

47. «I danzatori e la scenografia dal proscenio devono essere illuminati da una luce solare forte. [...] Luce pallida dai lati così che le figure non sembrino come in rilievo. Lo scopo è che ogni cosa sia quasi piatta, come un bassorilievo» (note di produzione di Nižinskij in A. Hutchinson Guest, ed., *Nijinsky's "Faune" Restored*, cit., p. 13).

48. Ivi, p. 2.

49. B. Nijinska, *Mémoires: 1891-1914*, cit., p. 280.

50. Ivi, p. 359.

laborano, per le sette creature femminili, le tuniche fluide che, come in molte immagini di donne della pittura vascolare greca arcaica, ammorbidiscono i movimenti. La partitura elaborata da Nižinskij non deve restituire l'impressione dello *spezzato*; si tratta, invece, di mettere in rilievo la capacità *articolativa* di un corpo in movimento in ogni suo segmento.

Oltre alla presenza delle caratteristiche generali di bidimensionalità e articolazione<sup>51</sup>, comuni al *Faune* e all'arte greca arcaica (soprattutto alla pittura vascolare di stile attico a figure nere e a figure rosse), si possono proporre confronti più puntuali e di dettaglio<sup>52</sup>: se talvolta i danzatori si trovano in posizioni che paiono calcate sulle figure della ceramica ellenica primitiva, la testa del fauno con le orecchie appuntite, le corna e talvolta in atto di suonare il flauto richiama l'iconografia degli antichi satiri e sileni, solo privata dello *status* di vecchiaia; le capigliature delle ninfe rievocano quelle delle *Kòrai* della statuaria arcaica greca, mentre le tuniche a motivi geometrici richiamano le vesti di tante figure femminili dell'arte greca arcaica.

Non deve trarre in inganno il titolo del balletto: benché il dio Faunus sia latino, Nižinskij non si ispira alla cultura romana, quanto piuttosto a quella greca e, per il personaggio principale, al dio fallico Pan, a cui Faunus dai latini viene assimilato. Sotto molti aspetti il Pan nižinskiano, come nella mitologia ellenica, si confonde con gli altrettanto fallici e altrettanto greci Sileno e Satiri. Un confronto con il grande *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (*Lessico generale della mitologia greca e romana*), che Wilhelm Heinrich Roscher comincia a pubblicare nel 1884, e con la sua monografia su Pan, può sorprendere per la rispondenza tra le caratteristiche del dio pagano e il Fauno nižinskiano tanto sotto il profilo iconografico quanto testuale (ammesso che di "testo" si possa parlare nel caso di un balletto e di una tradizione mitica<sup>53</sup>). E anche uno studio assai più recente e dunque non fruibile da Nižinskij, *l'Essay on Pan* (*Saggio su Pan*) di Hillman, identifica alcune caratteristiche dominanti di Pan e talune sue attività fondamentali, che si riscontrano, tutte, nel Fauno del 1912: la natura caprina e istintuale, le pratiche dello stupro delle ninfe e della masturbazione ecc.<sup>54</sup>.

Nel 1907 Bakst aveva compiuto un viaggio in Grecia ed era rimasto rapito da Cnosso, Micene e Tirinto, un dato di cui si possiede testimonianza, per esempio, nelle lettere scritte alla moglie<sup>55</sup>. Aveva passato molto tempo ad eseguire schizzi dal

51. Anche la scelta di presentare corpi fortemente articolati secondo le modalità indicate diverge radicalmente dalla normativa del balletto "classico", che pretende braccia sempre arrotondate e morbide.

52. Sulle modalità di rappresentazione del corpo nella pittura vascolare greca arcaica e sulla concezione del corpo che tali modalità comportano, cfr. B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino 1963, pp. 19-47.

53. W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Olms, Hildesheim 1992-1993 (rist. anast. dell'ed. Teubner, Leipzig 1884-1937), voce *Pan*.

54. J. Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1977.

55. Cfr. R. Messina, *Ritratto di Nižinskij da fauno*, cit., pp. 152-153.



vero e nei musei, oggi in parte conservati nella New York Public Library<sup>56</sup>. Concluso il viaggio, l'attenzione di Bakst verso l'arte primitiva ellenica era divenuta insistente, come già testimonia la scenografia di *Elena a Sparta* (di poco precedente il *Faune*), ispirata al labirinto di Minosse a Creta. E del *Faune* Bakst parla come di una delle «messinscene *arcaiche greche*» offerte all'epoca<sup>57</sup>.

Che Nižinskij si ispiri alla Grecia più antica lo dichiara lui stesso: «Voglio prendere le distanze dalla Grecia classica, utilizzata sempre da Fokine. Voglio rivolgermi piuttosto alla Grecia arcaica [...]. Essa solamente sarà la fonte della mia ispirazione»<sup>58</sup>; lo ribadisce la sorella Bronislava, quando, ormai esperta, aiuta in sede di prove le altre danzatrici ad acquisire le difficili sequenze imposte dalla parte:

Quando dovevano muoversi per cambiare posa o semplicemente per camminare, non riuscivano più a conservare l'immagine di bassorilievo, ad allineare i corpi in maniera che i piedi, le braccia, le anche, le spalle e la testa restassero nella stessa posizione ispirata dalla Grecia arcaica<sup>59</sup>.

È assai probabile che il giovane coreografo per comporre il *Faune* visiti il Louvre con Bakst (soprattutto la collezione Campana), che lo frequenta assiduamente al fine di disegnare la scenografia per lo spettacolo<sup>60</sup>.

Proviamo dunque a definire il senso in termini di poetica della prima caratteristica: la bidimensionalità. Come osserva Umberto Artioli, la scelta di rendere bidimensionale l'evento scenico va ricondotta anzitutto all'ambizione di raggiungere la sintesi delle arti, nella fattispecie, quanto meno, l'unione di danza e pittura. Più precisamente, Djagilev, Nižinskij e Bakst paiono condividere le concezioni wagneriane relative al *Gesamtkunstwerk*, ma accolgono (scientemente o meno) la tesi di Appia secondo cui l'aspirazione wagneriana sarebbe fallita sotto il profilo pratico per ragioni tecnico-formali; secondo cui, in altri termini, l'artista tedesco non sarebbe riuscito a risolvere sul piano della prassi scenica le sue concezioni teoriche. La domanda che Nižinskij e Bakst si pongono (o che, forse, prima ancora, si pone Djagilev) è: come trovare una relazione non solo di tipo espressivo, ma tecnico-formale fra coreografia e pittura, unica «garanzia» di «coerenza interna dello spettacolo»?<sup>61</sup> Per risolvere il problema, gli ideatori del lavoro «riducono» la coreografia entro i parametri della pittura. Ma non basta. La scenografia viene concepita «come uno spazio iconografico» di cui il pittore ha composto una parte, la tela di fondo, senza però aver esaurito, così, la propria opera. Essa si compie suc-

56. *Sketchbook*: (S) \*MGZGV-Res.

57. J.-M. Nectoux, *Portrait de l'artiste en Faune*, cit., p. 27. In nota Nectoux precisa che il riferimento è tolto da una lettera di Bakst a Jacques Rouché del 17 maggio 1921, conservata negli Archives Nationales di Parigi, segnatura AJ 13-1207.

58. Citato in B. Nijinska, *Mémoires: 1891-1914*, cit., p. 279.

59. Ivi, p. 359.

60. Cfr. J.-M. Nectoux, *Portrait de l'artiste en Faune*, cit., pp. 20-21.

61. U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, cit., p. 232.

cessivamente, quando il sipario si alza, quando i passi dei danzatori colmano «questo spazio vuoto di movimento, iscrivendovisi come ideali personaggi del quadro che l'Autore aveva lasciato incompiuto, e tuttavia predisposto alla loro apparizione»<sup>62</sup>. E vi si inscrivono in un modo particolare: «il pittore addetto alla scena non riduc[e] il suo compito all'allestimento della tela di fondo, ma invad[e] lo stesso ambito assegnato alla coreografia intervenendo nella partitura cromatica dei costumi dei danzatori, col risultato di un pregiudiziale riconducimento dell'intero spazio scenico alle leggi compositive dello specifico pittorico»<sup>63</sup>. E intervenendo persino sul trucco, come scrive Romola Nižinskaja: «Il pittore stesso ha truccato le ninfe»<sup>64</sup>.

Ma perché l'evento scenico venga ad essere un insieme perfettamente integrato di ambiente e movimenti dei personaggi, occorre anche che coreografo e pittore creino, compongano, costruiscano il lavoro assieme, in sintonia e nello stesso momento. Non può più essere che discutano assieme solo occasionalmente, come sostanzialmente avveniva nel balletto romantico<sup>65</sup>.

Bakst e Nižinskij individuano forse qualche primo spunto per “correggere” Wagner nelle idee sull'arte espresse da Mallarmé, il cui *Prélude à l'Après-midi d'une faune*, del resto, costituisce l'esplicitata fonte ispiratrice della musica del *Faune* di Debussy, *Prélude* che Nižinskij scrive di non aver letto per la sua limitata conoscenza del francese<sup>66</sup>, ma su cui Djagilev o Bakst probabilmente gli hanno fornito ragguagli. Esisterebbe, secondo Mallarmé, un genere spettacolare privilegiato – la Danza – capace, in casi come quello di Loïe Fuller, di dar vita ad una «scrittura che, ad onta della sua corporeità, si costituisce come segno puro, come cifratura dell'Idea»<sup>67</sup>, spazio del sogno non contaminato dalla torbida matericità dello spettacolo e dalla volgarità dell'illusionismo e del naturalismo del teatro<sup>68</sup>. Nižinskij e Bakst accolgono, almeno in parte, le teorie di Mallarmé e le reimpiegano a modo

62. Ivi, p. 233.

63. Ivi, pp. 232-233.

64. R. Nijinsky, *Nijinsky*, cit., p. 174.

65. Per contro, Debussy scrive la musica dieci anni prima del 1912, sicché non lavora in sincronia con gli altri due creatori, i quali, piuttosto, *usano* la sua partitura musicale. Non vi è dubbio, però, che la coreografia è costruita in stretta relazione con i suoni, benché molti movimenti si realizzino *volutamente* non a tempo, come è dimostrato dalla trascrizione nižinskiana: quali che siano le scelte ritmiche della coreografia, la musica è tenuta perfettamente presente (scrive Lydia Sokolova, interprete di una delle ninfe del *Faune* in una replica di un anno imprecisato in cui Nižinskij conduce ancora le prove: «Un giorno venne da me durante le prove e disse [...]: “Devi provare a camminare tra le battute della musica e sentire il ritmo sottinteso”»; L. Sokolova, *Dancing for Diaghilev*, ed. by R. Buckle, Mercury House, San Francisco 1960, p. 40). Franco Perrelli non è per nulla in linea con la visione di un'integrazione scenografia-danza: «il difetto o la forza (a seconda dei punti di vista) dello spettacolo non stava nell'armonica coesione delle sue componenti, ma nella frizione che s'ingenerava tra di esse» (F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno*, cit., p. 82).

66. V. Nijinsky, *Souvenirs*, in “Je sais tout”, 15 novembre 1912, pp. 417-420; in particolare, p. 418.

67. U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, cit., p. 168.

68. Sulla danza nella concezione di Mallarmé, cfr. S. Mallarmé, *Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d'après une indication récente; Ballets; Crayonné au théâtre; Mimique*, in Id., *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris 1945, rispettivamente alle

loro. Sembra evidente che se la scelta “bidimensionalizzante” del *Faune* serve da un lato a raggiungere efficacemente la sintesi tra le arti, risponde, dall’altro, all’esigenza di una depurazione della materia “in eccesso”, del *trompe-l’oeil* e di ogni istanza naturalistica, ritenuti elementi degradati<sup>69</sup>.

Cerchiamo di chiarire e di approfondire. Se si vanno a leggere i *Diari* di Nižinskij, scritti sette anni dopo il balletto, si trova un dato importante per intendere il senso del lavoro realizzato nel 1912<sup>70</sup>. Si riscontra infatti nell’autore la presenza di un’ossessione: quella della pulsione sessuale non controllabile, da cui è soggiogato e che gli infligge violenti sensi di colpa. In particolare, ritornano insistentemente due argomenti: da un lato, la fortissima attrazione per le prostitute (*cocottes*, nel suo linguaggio), frequentate soprattutto attorno agli anni del *Faune*, quando è l’amante di Djagilev, dall’altro, l’imperioso impulso onanista, anch’esso nei *Diari* sottoposto alla censura morale dell’autore<sup>71</sup>. In questo contesto, Nižinskij afferma esplicitamente di aver creato il *Faune* e *Jeux* ispirandosi alla sua vita con Djagilev e, inoltre, di aver attinto, per il personaggio principale, alla propria, personale, esistenza: «Il Fauno» – asserisce – «sono io»<sup>72</sup>. Ma nel contempo affronta un tema (quello del desiderio sessuale) che propone come appartenente a tutti, universalmente condiviso, patrimonio comune. Lo dimostra il suo essere offerto come episodio tratto dal repertorio mitologico e lo ribadisce Romola Nižinskaja, la moglie di Nižinskij, quando scrive che il marito

ha preso come soggetto un semplice incidente della vita di tutti i giorni, comune a tutti gli esseri umani: il risveglio degli istinti sessuali ed emotivi e la loro reazione. Le

pp. 307-309, 303-307, 293-298, 310-312. Parti in italiano in S. Carandini, *La melagrana spaccata. L’arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Levi, Roma 1988, pp. 23-27.

69. In questo modo Nižinskij e Bakst si inseriscono nel dibattito sul ruolo e sulla natura della materia nell’evento scenico che ossessiona i coreografi tra Otto e Novecento. Se artisti romantici come Gautier o coreografi della *modern dance* come la Duncan o la Graham vedono il corpo come quanto consente, assieme allo spirito, l’ascensione, altri – come Balzac nel primo Ottocento o, più tardi, la Fuller letta dai simbolisti – lo avvertono come l’elemento che degrada l’arte e ne ostacola l’elevazione. Sulla concezione del corpo nell’opera d’arte come strumento di elevazione o, invece, di degradazione in epoca romantica, cfr. E. Randi, *Anatomia del gesto: Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Esedra, Padova 2001.

70. La più recente traduzione italiana dei *Diari* di Nižinskij (V. Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, Adelphi, Milano 2000) non è propriamente *integrale*, come recita il frontespizio. Manca infatti il quaderno di lavoro, ossia l’ultimo dei quattro esistenti. Da questa edizione traiamo la traduzione delle poche citazioni dei *Diari* proposte, dato che appartengono tutte ai quaderni pubblicati anche in italiano. Men che meno integrale è l’edizione precedente (V. Nijinsky, *Diari*, Adelphi, Milano 1979). La versione integrale è pubblicata in inglese e in francese: V. Nijinsky, *The Diary. Unexpurgated Edition*, translated from the Russian by K. Fitzlyon, ed. by J. Acocella, Farrar, Straus and Giroux, New York 1999, e V. Nijinsky, *Cabiers: le sentiment. Version intégrale et non expurgée*, traduite du russe et annotée par C. Dumais-Lvovski et G. Pogojeva, Actes Sud, Arles 2000. Sulla complessa vicenda delle censure dei *Diari*, cfr. V. Di Bernardi, *Il Nižinskij dei Diari non censurati. Nuove prospettive*, in “Culture teatrali”, 4, primavera 2001, pp. 137-164.

71. Cfr., per esempio, V. Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, cit., pp. 190-191.

72. Ivi, p. 191.

fantasie, le aspirazioni di uno studente moderno sono simili ai desideri manifestati da queste creature primitive, gli antenati dell'uomo, metà animale e metà essere umano<sup>73</sup>.

Ci si sposta dunque dal piano personale al piano universale, collettivo, mitologico.

Ebbene, cosa rappresenta Nižinskij nella sua prima coreografia (forse discutendola con Bakst e Djagilev)? Un evento provocato dall'istinto sessuale, un'aggressione a fini carnali. L'artista affronta, dunque, il motivo archetipico (e, nella sua personale esperienza, ossessivo) del desiderio erotico e lo sublima, nel senso che gli sottrae materia, lo rarefa, offrendogli una forma realizzata da corpi "sottili", "trasparenti", "leggeri", *pneumatici* per impiegare il linguaggio paolino<sup>74</sup>: caratteristiche rese in termini di bidimensionalità. Il contenuto, che rispecchia l'esperienza condivisa da Nižinskij con la collettività, è contaminato dalle bestiali pulsioni della carne e del sesso: «l'uomo libidinoso è come una bestia»<sup>75</sup>, e come mezzo bestia – si è visto – è rappresentato il fauno. La sublimazione del soggetto si può attuare grazie all'arte, capace, attraverso una partitura motoria eseguita da corpi *sottili*, di insufflare dignità al motivo ritenuto più degradato.

Si può precisare ulteriormente. Non si tratta – ci sembra – di cancellare il corpo a tutto favore dello "spirito", come, invece, pare desiderare Mallarmé, quanto piuttosto di renderlo "esile", liberato dalle catene della sua "pesantezza", svestito di tutto ciò che è debole, misero, corruttibile, un corpo "trasparente", incarnazione ed espressione dello spirito. Non, dunque, "altro" rispetto al "dentro", come secondo le tradizioni d'impostazione dualistica, ma *corpo pneumatico*. A suggerirlo non è solo l'analisi del balletto: sono anche i *Diari*, esaminati da Vito Di Bernardi in un bellissimo saggio, in cui osserva:

Per Nižinskij scrivere è un'azione, è un movimento del pensiero. Attento al gesto, ai suoi modi, al suo valore, ai suoi significati, il danzatore dei *Diari* ci appare come catturato dall'atto dello scrivere. Il gesto di chi scrive è insieme azione e idea. A questa impossibilità di separare il momento ideativo, spirituale (e per lui divino) da quello esecutivo e strumentale, egli fa riferimento quando scrive a proposito dell'invenzione di una nuova penna: «...si chiamerà Dio [...]». Si tratta di una vera e propria assunzione della materialità del mezzo a divinità. Una concezione sacrale della tecnica

che, secondo Vito Di Bernardi, matura assieme alla fiducia «nell'unione di corpo e spirito in Cristo».

73. R. Nijinsky, *Nijinsky*, cit., pp. 152-153.

74. La concezione del corpo espressa da san Paolo soprattutto nella prima lettera ai Corinzi presenta qualche singolare prossimità con quella di Nižinskij. Sul pensiero di Paolo sul corpo cfr. G. Furlani, *Il corpo secondo Paolo. Un esame della Prima Lettera ai Corinzi*, Cittadella, Assisi 2009. Sull'influenza rivestita dalla concezione paolina del corpo in certa teoresi teatrale novecentesca ruotano alcune delle riflessioni artioliane. Cfr., per esempio, U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978.

75. V. Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, cit., p. 28.

È sorprendente come il Nižinskij scrittore si soffermi tante volte sull'analisi del corpo della scrittura [...], così come da danzatore e coreografo si era a lungo interrogato sulla scrittura del corpo. [...] Nei *Diari* egli sembra andare oltre il tema del rapporto tra tecnica ed espressione, oltre il territorio dell'arte e della comunicazione estetica, nel tentativo di aprirsi al contatto personale e diretto con la sorgente del sentire [...].

Dimenticare la scrittura scrivendo significa per Nižinskij incorporare il divino, unificare la carne e lo spirito: «Io sono il sentimento incarnato, non l'intelligenza incarnata. Io sono la carne. Io sono il sentimento. Io sono Dio fatto carne e sentimento [...]. La carne discende da Dio. Io sono Dio. Io sono Dio. Io sono Dio»<sup>76</sup>.

E più oltre l'autore dei *Diari* asserisce d'essere Dio incarnato («io sono il sentimento Divino che mi muove», «io sono Dio in un corpo»<sup>77</sup>) nei momenti in cui riesce a scrivere senza la mediazione della riflessione tra il sentimento e l'atto di scrivere (nel suo linguaggio, «in trance»: «posso scrivere in trance»<sup>78</sup>); quando, cioè, spirito e corpo diventano un *unicum*, quando non si innesca un meccanismo di discontinuità tra *intus* e *foris*. Ad una perfetta corrispondenza tra spirito e corpo Nižinskij sembra ambire anche in ambito coreografico, nel comporre il *Faune*.

Questo corpo nuovo – e arriviamo a “tradurre” anche il senso della seconda caratteristica della coreografia nižinskiana – è dotato di massima articolazione, ossia della capacità di esprimersi nella sua complessità più ricca e multiforme, di impiegarsi nella sua totalità e non solo parzialmente, “a pezzi”. Un corpo che sa dunque parlare un linguaggio più duttile, oltre che più sottile, un corpo dotato di ricchezza espressiva, esattamente come una poliedricità e una raffinatezza di sentimenti, di principi morali e visioni Hillman riscontra nell'antico Pan (il cui nome stesso rimanda all'idea del Tutto e che costituisce il vero protagonista del balletto, occultato dietro il nome di Fauno), dio di una cultura politeista, contrassegnata a sua volta, in quanto tale, da un carattere di complessità e ampiezza di possibilità<sup>79</sup>.

In questo senso, l'arte arcaica, un po' come nei *Diari* la religione cristiana delle origini (verso la quale, del resto, anche il *Faune* cela qualche debito dato che vi si intravedono aspetti della concezione paolina del corpo), risulta un modello ideale, contraddistinta, com'è, da un corpo meno pesante e materico, da figure umane prive di profondità, esenti da effetti prospettici, a tutto favore di un significativo assottigliamento. Ideale, inoltre, poiché più ricco e articolato. È l'arte di un'epoca più pura (e non a caso primitiva) a cui ispirarsi per trasformare il reale da spazio della volgarità a entità ideale.

Nella scrittura “automatica” dei *Diari*, pensati per essere pubblicati, Nižinskij «non ci mostra la metà ideale e sublime di sé come se fosse la totalità del suo essere»: «accanto allo spirituale c'è sempre il doppio sordido e osceno», che egli tenta

76. V. Di Bernardi, *Il Nižinskij dei Diari non censurati*, cit., pp. 141-142.

77. V. Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, cit., p. 76.

78. *Ibid.*

79. Cfr. J. Hillman, *Saggio su Pan*, cit.

di «spinger[e] via», di «relegar[e] al passato»<sup>80</sup>, ma inutilmente: il combattimento è in pieno svolgimento. Sette anni prima, invece, il giovane coreografo, più ottimista, crede di poter conseguire l'Ideale mediante il prodotto artistico, ha ancora fiducia nella possibilità di approdare ad un corpo glorioso.

### 3. Vaclav Nižinskij, *Le Sacre du Printemps*, 1913

Parigi, Théâtre des Champs Élysées, 29 maggio 1913. Ha luogo la prima del *Sacre du Printemps*. La coreografia è, di nuovo, di Vaclav Nižinskij, la musica di Igor Stravinskij, le scenografie e i costumi sono opera di Nikolaj Roerich. Lo spettacolo, preceduto da una prova generale aperta al pubblico, è un vero insuccesso e in tutto si realizzano solo sette repliche: quattro a Parigi e tre al Drury Lane di Londra.

L'argomento, concepito da Stravinskij e da Roerich, non propone una vera e propria trama, ma un accostamento di “quadri” ambientati nell'arcaica Russia pagana e centrati attorno al rito della rinascita della primavera, che richiede il sacrificio della vita di una giovane donna<sup>81</sup>. L'apporto di Roerich è fondamentale. Specialista di etnografia e mitologia comparata, fin dal 1890 aveva preso parte a spedizioni archeologiche nelle città della Russia antica e si era dedicato ad un'indagine scientifica sull'arte e i riti religiosi degli antichi slavi. La conoscenza acquisita da queste ricerche trova spazio nella sua pittura, in cui il passato è ricreato secondo modalità simboliste. Nel primo Novecento Roerich diviene un *habitué* del paese di Talaškino, dove soggiorna la principessa Teniševa, collezionista di arte arcaica russa. Nella villa della colta aristocratica egli si trova con Stravinskij per qualche giorno al fine di discutere di una nuova opera, che sarà il *Sacre*. Secondo Kenneth Archer, la prima idea dell'argomento è di Roerich, che poi, assieme a Stravinskij, dell'argomento stende concretamente una versione condivisa<sup>82</sup>.

Al pittore russo si deve un apporto fondamentale anche alla coreografia (la cui realizzazione Nižinskij intraprende dopo che la creazione dei coefficienti musicale e scenografico è già a buon punto<sup>83</sup>); e difatti Roerich è spesso presente alle prove, e da lui – o, meglio, dai suoi studi e dalla sua arte – Vaclav dichiara di essere stato influenzato fortemente nell'ideazione della danza, precisando tutta una serie di dettagli in merito. O, quanto meno, così scrive Bronislava Nižinskaja nei *Mémoires*<sup>84</sup>, autrice peraltro credibilissima in quanto avrebbe dovuto interpretare la par-

80. V. Di Bernardi, *Il Nižinskij dei Diari non censurati*, cit., p. 155.

81. Si conservano brevi descrizioni dell'argomento. Cinque sono le principali: due versioni di Stravinskij pubblicate in V. Stravinsky, R. Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, Simon and Schuster, New York 1978, pp. 75 e 92; due esposizioni di Roerich, entrambe inviate per lettera a Djagilev, e pubblicate ivi, pp. 75-77; la stesura scelta per essere stampata nel programma di sala in occasione della prima.

82. Cfr. K. Archer, *Nicolas Roerich et la genèse du Sacre*, in É. Souriau, F. Lesure, D. Jameaux [et al.], *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*, Cicero, Paris 1990, pp. 75-96.

83. Cfr. *ibid.*

84. Cfr. B. Nižinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., pp. 396-397.

te dell'Eletta, avendo anche fatto le prove di tutta la sezione del balletto concernente lo specifico personaggio, prove realizzate prima di quelle relative al resto della coreografia. Solo che, rimasta incinta<sup>85</sup>, deve cedere il posto a Maria Piltz. È dunque persona quanto mai competente anzitutto sulla danza inizialmente ideata per lei, e, in più, sul complessivo lavoro composto dal fratello, poiché assiste, anche dopo la defezione obbligatoria, a tutte le *répétitions*<sup>86</sup>.

Non esiste la notazione coreografica del lavoro. Restano tuttavia diverse fonti scritte e iconografiche che forniscono informazioni importanti, come insegna Millicent Hodson, autrice di una versione del *Sacre* concepita con intenti filologici. Anzitutto si conserva la partitura musicale della riduzione per pianoforte di Stravinskij manoscritta, datata 1913, in cui Stravinskij stesso pone alcune (non molte) annotazioni, dalle quali soprattutto si può dedurre, almeno in certi casi, in quale momento musicale cada un dato pezzo della danza<sup>87</sup>.

Sei mesi dopo la prima, Marie Rambert chiede al compositore una copia della partitura, e vi inserisce tutta una serie di appunti sulla coreografia di Nižinskij. Si tratta di notizie credibili, dato che non solo la Rambert è stata una delle interpreti della prima, ma anche, in quanto specialista dell'euritmica di Dalcroze, ha aiutato Nižinskij a mettere in relazione i movimenti dei ballerini con il complessissimo ritmo della musica<sup>88</sup>. Dunque, ha lavorato assieme a lui per mesi a creare le danze del *Sacre*, come lei stessa scrive in un foglio intitolato *Introduction to notes on Sacre du Printemps* (*Introduzione alle note sul Sacre du Printemps*) datato 24 novembre 1967, conservato nei Rambert Dance Company Archives di Londra:

Queste annotazioni sono state scritte da me nel 1913 poco dopo che Nijinsky aveva lasciato Diaghilev. A quel tempo avevamo lavorato parecchi mesi al *Sacre*, non solo provandolo con la compagnia, ma anche preparando il lavoro per le prove: Nijinsky, io e il pianista. [...]

Dato che ricordavo tutto molto bene, ho scritto a quel tempo (1913) a Stravinsky e gli ho chiesto di mandarmi la partitura per pianoforte, su cui ho annotato tutti i movimenti e le formazioni.

Non ho più guardato questa copia per cinquantaquattro anni [...]. Ma l'altro giorno, mentre mostravo le fotografie del *Fauno* ad amici, ho mostrato loro anche questa partitura. Mi hanno chiesto cosa fosse scritto a mano sulla musica. Con mia sorpresa, ero capace di leggere ogni parola e ho fatto per loro una traduzione. Era tutto scritto in russo con l'ortografia usata prima della Rivoluzione (poi è stata molto semplificata).

Gli appunti in russo sono tipici dell'approccio di Nijinsky al lavoro ed è difficile renderne la sfumatura giusta in inglese, ma ho cercato di tradurli più fedelmente possibile<sup>89</sup>.

85. Cfr., per esempio, M. Rambert, *Quicksilver, an autobiography*, Macmillan, London 1972, p. 58.

86. Cfr. B. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., pp. 396-398 e 406.

87. Una ristampa anastatica della partitura si trova in: *The Rite of Spring = Le Sacre du Printemps. Ballet for Orchestra*, by I. Stravinskij and N. Roerich; Reduction for Piano Duet by the Composer = Reduction pour Piano à Quatre mains par l'Auteur, Boosey and Hawkes, London 1947.

88. La partitura per pianoforte di Stravinskij con le annotazioni della Rambert è conservata nei Rambert Dance Company Archives di Londra, collocazione: GB 2228 MR/07/012.

89. *L'Introduction to notes on Sacre du Printemps* di Marie Rambert (24.11.1967) è conservata in

Abbiamo dunque la fortuna di possedere una traduzione dal russo all'inglese delle annotazioni della Rambert compiuta dall'autrice stessa. Questi appunti sono indubbiamente molto utili per avere un'idea della coreografia, ma siamo ben lungi dal poter ricostruire in maniera credibile, grazie ad essi, la coreografia originaria. Proponiamo un esempio di queste note, chiaramente riferite, peraltro, a momenti precisi della musica:

La vecchia appare.

I giovani si spostano verso destra e verso sinistra senza cambiare gruppo.

La vecchia strega cade nel cerchio dei giovani sulle ginocchia, poi si alza.

I giovani saltano di nuovo sul posto<sup>90</sup>.

Non è possibile ricavare da questi appunti la disposizione e le direzioni nello spazio dei danzatori, e non si capisce che movimenti compiano, se non in modo generico. Per esempio, «si spostano verso destra e verso sinistra»; ma come? Oppure: «La vecchia strega cade, [...] poi si alza», ma come cade e come si risollewa?

La terza fonte fondamentale è costituita da settantotto disegni del balletto eseguiti da Valentine Gross Hugo, assistendo allo spettacolo più volte<sup>91</sup>. Benché assai rilevanti sotto diversi profili, consultandoli uno per uno, è piuttosto evidente che da tali schizzi è impossibile non solo legare un "quadro" con l'altro, ma persino ricostruire con certezza la maggior parte dei "quadri".

Importanti sono, a nostro parere, anche le quattro o cinque fotografie del *Sacre* scattate da Charles Gerschel e i disegni (non molti) di Emmanuel Barcet, le une e gli altri datati 1913<sup>92</sup>. Poiché tuttavia la tecnica dell'epoca non consentiva di foto-

una cartella che precede la traduzione inglese dattiloscritta delle annotazioni che la Rambert stessa aveva fatto su una copia della partitura per pianoforte del *Sacre* (attualmente *Introduction* e traduzione dattiloscritta stanno provvisoriamente nella stessa collocazione della partitura per pianoforte di Stravinskij con le annotazioni della Rambert, cioè in GB 2228 MR/07/012 dei Rambert Dance Company Archives di Londra).

90. P. [1] della traduzione di Marie Rambert delle annotazioni da lei scritte sulla partitura per pianoforte del *Sacre* di Stravinskij, cit. Le annotazioni presenti nella partitura di Stravinskij sono state fatte tradurre in inglese anche da Millicent Hodson, che evidentemente non era al corrente dell'esistenza di una traduzione fatta dalla stessa Marie Rambert. Questa seconda traduzione è stata parzialmente pubblicata in M. Hodson, *Spectator's Guide to the Rite*, Photography by S. Klasmer, in M. Hodson, K. Archer, *The Lost Rite: Rediscovery of the 1913 Rite of Spring*, Book Design and Photography by S. Klasmer, Kms, London 2014, pp. 80-262; più precisamente, questi spezzoni di traduzione si trovano nelle didascalie dei fotogrammi dei singoli frammenti della coreografia del 1913 ricostruita dalla Hodson. Nelle stesse didascalie della pubblicazione si trova in parte anche la traduzione inglese delle annotazioni fatte da Stravinskij alla partitura per pianoforte del *Sacre* manoscritta, datata 1913.

91. I disegni del *Sacre* eseguiti da Valentine Gross Hugo sono conservati nel Victoria and Albert Museum alle seguenti collocazioni: da S.640-1989 a S.647-1989, S.179-1999, da S.185-1999 a S.196-1999, da S.763-2012 a S.789-2012, da S.806-2012 a S.826-2012, da S.851-2012 a S.858-2012. Diciassette di queste immagini sono visibili anche *on line* nel sito del museo.

92. I disegni di Barcet sono riprodotti in M. Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*, Pendragon Press, Stuyvesant (NY) 1996, pp. 4, 138 e 151. Le fotografie di Gerschel sono pubblicate in un numero speciale di "Comœdia Illustré" dedicato alla *Huitième saison des Ballets russes*, 5 juin 1913 (assente la numerazione delle pagi-



grafare momenti dello spettacolo dal vivo, in movimento, occorre mettere in posa i danzatori in una sala *ad hoc*, il che non ci assicura che il “quadro” costruito fosse corrispondente con esattezza ad una scena del lavoro. Quanto ai disegni, essi sono per loro natura “soggettivi”, quand’anche eseguiti con intenti di fedele riproduzione. Anche questi documenti vanno dunque utilizzati con prudenza.

Con propositi filologici, scenografie e costumi sono stati ricostruiti da Kenneth Archer, con una credibilità piuttosto elevata. Egli decide di collaborare con Millicent Hodson e dal loro lavoro comune nasce un famosissimo allestimento inteso a restaurare il *Sacre* di Nižinskij-Stravinskij-Roerich<sup>93</sup>, rappresentato per la prima volta a Chicago con la compagnia del Joffrey Ballet nel 1987 e poi portato in *tournée* in diversi grandi teatri del mondo. Nonostante l’importanza indiscutibile delle puntigliose, certosine, straordinarie ricerche dei due studiosi, nutriamo qualche dubbio sull’attendibilità filologica della coreografia ricostruita, sicché non la impiegheremo per questo studio<sup>94</sup>.

È l’alba. La scenografia, un fondale bidimensionale con illusione di profondità, rappresenta un paesaggio naturale, dalle forme tondeggianti, con collinette, laghetto (o fiume), alberi, rocce e nuvole bianche in un cielo azzurro<sup>95</sup>; Roerich dice raffigurare «una collina sacra»<sup>96</sup>. Alcune fonti fanno supporre che il pavimento del palcoscenico sia irregolare, coperto di terra, e in un punto sia davvero creata una collinetta tridimensionale e praticabile a continuazione del fondale, collinetta che Archer, peraltro, nella sua ricostruzione della scenografia, almeno a giudicare dai video, non realizza, esattamente come non sembra optare per un terreno grezzo (ma il pavimento è verde, a ricordare un prato, scelta che obbedisce ad un’indicazione di Valentine Gross Hugo<sup>97</sup>). Bronislava Nižinskaja, riferendosi ai dan-

ne). Sono riedite, per esempio, in V. Krasovskaya, *Nijinsky*, translated from the Russian by J.E. Bowl, Dance Horizons, New York 1979, p. 264.

93. Sulla loro ricostruzione, cfr. soprattutto M. Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace*, cit.; M. Hodson, K. Archer, *The Lost Rite*, cit.; É. Souriau, F. Lesure, D. Jameaux [et al.], *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*, cit. (uno degli articoli – *Puzzles chorégraphiques: reconstitution du Sacre de Nijinsky*, pp. 45-73 – è di Millicent Hodson; un altro, come anticipato, è di Kenneth Archer).

94. Ora il lavoro di Hodson-Archer si può vedere anche in YouTube, sia danzato dal Joffrey Ballet, che dal Mariinskij (preferibile, a nostro parere, l’esecuzione dei danzatori del Joffrey).

95. In É. Souriau, F. Lesure, D. Jameaux [et al.], *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*, cit., pp. 40-41, sono pubblicati due diversi progetti per la prima scenografia di Roerich. L’uno è tratto da una stampa di “Comœdia Illustré”, 5 juin 1913 (*Huitième saison des Ballets russes*, senza numerazione delle pagine), l’altro (1912) è conservato al Museo di Stato di Leningrado. La scenografia si intuisce anche dalle illustrazioni di Valentine Hugo conservate al Victoria and Albert Museum. Soprattutto, cfr. le collocazioni S.196.1999, S.641.1999 e S.640.1989. Infine, si può vedere la scenografia in YouTube (*Sacre* del Joffrey Ballet già citato).

96. Lettera di Roerich a Djagilev in S. Lifar, *Serge de Diaghilev*, cit., p. 247, e in V. Stravinsky, R. Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, cit., p. 77. Probabilmente la lettera è scritta durante la stagione parigina del 1912.

97. Dattiloscritto di Valentine Gross Hugo conservato nella Stravinsky-Diaghilev Foundation di New York, collocazione: Serie I (Research Files), D (Productions), 116 (*Sacre du Printemps*). Riferendosi al primo atto del *Sacre* datato 1913, l’autrice scrive: «I gruppi umani in cerchi colorati» stanno «su un tappeto di prato verde».

zatori del *Sacre* composto dal fratello, scrive: «Camminano [...] su un suolo rugoso, ineguale»<sup>98</sup>: può essere che l'asserzione sia solo metaforica, ma può anche corrispondere alla realtà. La soluzione di Roerich sembra però confermata da una foto pubblicata nel periodico "The Sketch" nel 1913, quando il *Sacre* era stato replicato a Londra: in questa immagine, ad opera di Gerschel, vediamo sei danzatrici (personaggi femminili del *Sacre*) in una posizione ricorrente della creazione nižinskiana datata 1913, poste sopra un pavimento di terra irregolare, che prosegue il paesaggio del fondale<sup>99</sup>. Benché si tratti di un fotomontaggio, la possibilità di una sua corrispondenza con il reale allestimento scenico non è trascurabile. Non solo: Bronislava Nižinskaja osserva che «le posture e i movimenti [delle donne] sono goffi e maldestri quando si riuniscono in gruppi in cima ai piccoli monticelli e ridiscendono assieme per formare una folla in mezzo alla scena»<sup>100</sup>. Vi sono dunque una o più collinette praticabili, come nell'*Après-midi d'un faune*, ed il terreno è irregolare come nella *Frühlingsopfer*, ossia nella *Sagra* creata da Pina Bausch<sup>101</sup>? L'ipotesi non sembra improbabile, dato che a Nižinskij e a Djagilev sta molto a cuore la fusione, la continuità scenografia-danza, a nostro parere esemplarmente realizzata nel *Faune* l'anno prima del *Sacre du Printemps*.

Ad apertura di sipario vediamo una vecchia con dei ramoscelli per le divinazioni sotto il braccio, gobba, e quattro gruppi di persone fermi: due maschili e due femminili; coloro che formano tre di essi sono accucciati a terra, mentre un raggruppamento (quello che per primo si muoverà) è in piedi. Il numero quattro probabilmente indica la totalità del creato, del terrestre: quattro sono le stagioni, quattro i punti cardinali e gli elementi (terra, acqua, aria, fuoco). Il balletto, insomma, offrirebbe la visione del mondo primitivo nella sua totalità, non presenta singoli individui o singoli episodi: è una visione che potremmo definire archetipica. Tutti e quattro i gruppi in principio sono disposti a cerchio e sono immobili. Ciascuno è denotato fondamentalmente da un colore: rosso, blu, marrone, bianco. Se si osserva il dipinto di Valentine Gross Hugo relativo alla scena iniziale<sup>102</sup> si ha l'impressione che i quattro raggruppamenti, e soprattutto i tre formati da danzatori accucciati, siano come le pietre, simili a quella dipinta sulla scenografia. Detto in altri termini, uomini e rocce tenderebbero a fondersi, rendendo una concezione

98. B. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 405.

99. Oggi la fotografia è riprodotta, per esempio, in V. Krasovskaya, *Nijinsky*, cit., p. 264. Un'illustrazione collocata sopra alla foto appena menzionata, nel medesimo volume, mostra quattro danzatori, fotografati anch'essi da Gerschel, posti sullo stesso pavimento irregolare delle sei danzatrici.

100. B. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 405.

101. Pina Bausch allestisce una *Sagra* (1975) su un suolo ricoperto di terra vera, rugoso e ineguale. Ammesso che il pavimento del *Sacre* di Nižinskij fosse irregolare, sarebbe quanto mai interessante studiare come la difficoltà nelle camminate e nei movimenti da esso derivante potesse condizionare anche l'atteggiamento interiore dei danzatori, questione su cui la Bausch nella sua *Sagra* ha certamente ragionato (cfr. E. Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014, p. 221).

102. Cfr. l'immagine di Valentine Gross Hugo conservata nel Victoria and Albert Museum, collocazione S.641-1999.

espressa da Nižinskij in alcuni passi dei *Diari*, benché non li riferisca esplicitamente al *Sacre*: «Io sono Apis. Io sono un egiziano. Io sono un indù [...]. Io sono un uccello di mare. Io sono un uccello di terra»<sup>103</sup>. In un passo illuminante di un'intervista datata 1913, però, Nižinskij sottolinea l'inestricabile connessione tra elementi della natura ed esseri umani proprio in relazione al *Sacre*:

[Il *Sacre*] è l'anima della natura espressa dal movimento messo in musica. È la vita delle pietre e degli alberi. Non vi sono esseri umani. È solo l'incarnazione della natura, non la natura umana. Sarà danzato solo dal corpo di ballo; si tratta di una cosa di masse concrete, non di effetti individuali<sup>104</sup>.

Analogamente si esprime Roerich sulla sua arte: «Noi non sappiamo. Loro sanno. Le pietre sanno. E persino gli alberi sanno. E ricordano [...]. Sapere è ricordare. Ricordare è sapere»<sup>105</sup>.

Il disegno della scena d'esordio realizzato da Valentine Gross Hugo mette particolarmente in evidenza la continuità tra il paesaggio dipinto e lo spazio destinato ai danzatori: colline, rocce, esseri umani, laghetto, nuvole hanno tutti la stessa conformazione e i colori si richiamano l'un l'altro nei vari elementi naturali e umani<sup>106</sup>. Ai movimenti in sintonia con la colorazione generale Nižinskij presta grande attenzione, al punto che non comincia a creare le coreografie corali finché Roerich non ha pronti scenografie e costumi<sup>107</sup>. Va aggiunto, ancora, che certe figure geometriche simboliche della danza, per esempio i cerchi concentrici, si trovano nelle decorazioni degli abiti, a conferma dell'interconnessione tra i vari coefficienti scenici. Non basta. Nižinskij nel *Sacre* «concepiva gli assieme come un tutto e manipolava gli artisti come un'unità», come osserva Bronislava Nižinskaja nei *Mémoires*<sup>108</sup>. Circola qui, insomma, l'idea del coro, della comunità e della non-individualità, che sta in relazione con il fondersi dell'uomo con la natura e degli uomini tra loro (André Levinson, intelligentissimo spettatore della prima, osserva che i quadri del balletto non presentano uno sviluppo psicologico dei personaggi<sup>109</sup>). Non si è ancora finiti nel moderno, quando ogni individuo possiede una propria psicologia ed è assolutamente distinto dall'altro. Bronislava scrive anche che «nel *Sacre* gli uomini sono creature primitive. La loro apparenza è presso-

103. V. Nijinski, *Cahiers. Le sentiment. Version intégrale e non expurgée*, cit., p. 75.

104. Intervista a Nižinskij in "Pall Mall Gazette", February 2<sup>nd</sup> 1913.

105. Il passo sta in N. Roerich, *Segni sacri* (1915). Tratto da: N. Mislér, *Idoli di pietra, idoli silvestri, idoli lunatici: fonti preistoriche e primitive dell'Avanguardia russa*, in J.E. Bowlt, N. Mislér, E. Petrova (a cura di), *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente* (Firenze, Palazzo Strozzi, 27 settembre 2013 - 19 gennaio 2014), Skira, Milano 2013, pp. 112-117; citazione a p. 113.

106. Scrive Valentine Hugo a proposito del *Sacre* del 1913: «Non si può immaginare un'unione più spontanea, una coesione più perfetta tra la musica, il disegno e la danza» (dattiloscritto conservato nella Stravinsky-Diaghilev Foundation di New York, collocazione: Serie I. D. 116).

107. Cfr. B. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., pp. 396-398.

108. Ivi, p. 405.

109. Cfr. A. Levinson, *La danse d'aujourd'hui: études, notes, portraits*, Duchartre et Van Buggenhoudt, Paris 1929, pp. 80-81.

ché bestiale», cioè non è quasi possibile riconoscerli come esseri diversi dagli animali<sup>110</sup>.

Fra le varie azioni dello spettacolo, due paiono di un certo peso e vengono forse reiterate in diversi momenti, come documentano, per esempio, i disegni di Barcet e le fotografie di Gerschel. Il gruppo dei giovani maschi in alcune occasioni alza le braccia in alto, le dita delle mani chiuse e piegate verso il palmo, lo sguardo rivolto al cielo<sup>111</sup>; di norma il gesto è interpretato dalla critica, Millicent Hodson compresa, come un pugno<sup>112</sup>, quasi una sfida alla volta celeste, un'ingiuria a dio (cioè un atto blasfemo), proponendo un comportamento presente nei miti di tante culture. Poiché i pugni non sembrano del tutto serrati e non è chiaro se i volti siano adirati, potrebbe anche essere il segno di un aggrapparsi con le mani ad una scala virtuale, come per salire ed arrampicarsi verso il firmamento, il che, in fondo, non cambierebbe molto il senso del gesto: sempre di un tentativo di aspirare al sovramondano si tratterebbe e dunque di paragonarsi a dio, e tale fine costituirebbe un peccato di presunzione e tracotanza, al modo della biblica costruzione della torre di Babele. Dagli schizzi di Valentine Hugo apprendiamo che i gruppi femminili, al contrario, in alcuni momenti compiono un gesto gentile, che sembra un inchino e un omaggio alla (dea della) terra<sup>113</sup>.

Ad un certo punto entra il vecchio saggio (lo sciamano, senza dubbio), una figura da cui, nel periodo di realizzazione del *Sacre*, Roerich è presissimo: sta studiando l'antichità preistorica e il ruolo dello sciamano, un essere che funge da intermediario tra vita terrena e divina e la cui concezione presuppone un'intesa organica tra uomo e natura. Lo sciamano del *Sacre* va al centro dello spazio, circondato da tutti. Roerich scrive relativamente a questa scena che «il popolo è afferrato da un terrore mistico», quasi l'intervento del vecchio facesse prendere coscienza del fatto che sfidare o ingiuriare dio ci espone ad una dimensione di terrore profondo, di alienazione, di frammentazione, di frantumazione<sup>114</sup>.

Se capiamo bene, insomma, i maschi non si armonizzano con dio, lo affrontano, entrano in competizione con lui, ed è per causa loro che bisogna compiere un sacrificio. Il maschile, inteso come archetipo, è ciò che infrange l'accordo e l'equilibrio; il femminile è più in sintonia con la natura e con il cielo (Marie Rambert

110. Cfr. B. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 405.

111. Cfr., in particolare, M. Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace*, cit., p. 4, e V. Krasovskaya, *Nijinsky*, cit., p. 264.

112. In M. Hodson, K. Archer, *The Lost Rite*, cit., sono pubblicati trecentosettantasei fotogrammi del *Sacre* ricostruito dalla Hodson e da Archer, grazie ai quali si può vedere, in sequenza, il balletto così come è stato proposto dai due studiosi. Accanto a ciascun fotogramma è posta una citazione – ora tratta dagli artisti creatori, ora da qualche spettatore (recensore o meno) – che giustifica, almeno in parte, la scelta coreografica o, quanto meno, relativa alla *fabula*, compiuta per quel dato frammento di spettacolo. In alcuni fotogrammi si vede qualche danzatore con il pugno alzato verso il cielo. Per esempio, nei fotogrammi 9, p. 89, 14, p. 90, 0 17, p. 91.

113. Cfr., per esempio, le immagini di Valentine Hugo al Victoria and Albert Museum, collocazioni S.645-1989 e S.190-1999.

114. Lettera di Roerich a Djagilev in S. Lifar, *Serge de Diaghilev*, cit., p. 247, e in V. Stravinsky, R. Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, cit., p. 77.

nell'autobiografia commenta: «Le donne sono [...] primitive ma, nel loro comportamento, si percepisce [...] un richiamo alla bellezza», mentre i giovani maschi sono assai più grossolani<sup>115</sup>).

Inizia il secondo atto. La scenografia raffigura uomini con teste di cervo in capo e una donna accucciata che ha quasi la conformazione di una pietra, al modo di certe immagini dipinte da Vasilij Vatagin<sup>116</sup>. Un arciere sta mirando verso i cervi. Se la creatura femminile è parte integrante della natura – come pure gli uomini con le teste di cervo, esseri a metà strada tra l'uomo e l'animale –, un maschio, l'arciere appunto, fa guerra alla sintonia con l'ambiente.

Probabilmente dopo un'introduzione solo musicale, la scenografia cambia: è notte ed è dipinto un paesaggio naturale; sono visibili anche tre grandi figure tenebrose e mostruose<sup>117</sup>.

La danza del secondo atto si apre con diverse giovanette in cerchio vestite di bianco e rosa pallido. Il bianco indica la verginità (proprio come la candida veste indossata dalle wili nel secondo atto di *Giselle*, a cui, a nostro parere, Nižinskij si ispira sotto diversi aspetti). È notte.

Inizia il gioco-rituale per individuare la giovane da sacrificare, grazie al quale si compie la scelta; l'Eletta viene spinta al centro del cerchio dalle altre ragazze<sup>118</sup>. Qui attacca una musica “militare”, molto ritmata e aggressiva, su cui entrano degli uomini, alcuni dei quali hanno in capo una pelle con una testa di orso; spiega Roerich che ciò vuole significare come «l'orso sia l'antenato dell'uomo»<sup>119</sup>. Sono gobbi, probabilmente perché vecchi, come suggeriscono anche le barbe lunghe.

L'assolo dell'Eletta, che chiude lo spettacolo, è molto saltato verso l'alto ed è una danza che porta al trapasso: la giovane destinata al sacrificio deve ballare fino a morire stremata dalla fatica, al modo di quanto dovrebbe accadere ad Albrecht in *Giselle*. I salti della ragazza sembrano voler raggiungere il cielo e si alternano ad inginocchiamenti (di devozione) con il busto e la testa rivolti verso l'alto del cielo, come provano varie fonti. In altri momenti la fanciulla designata dimostra anche la sua paura tremando. Lo riferisce, per esempio, André Levinson quando parla di

115. B. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 405.

116. Uno schizzo di questa scenografia di Roerich è pubblicato in É. Souriau, F. Lesure, D. Jameaux [et al.], *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*, cit., p. 74. Cfr. anche, in YouTube, la ricostruzione realizzata per il Joffrey Ballet.

117. Per una ricostruzione di questa scenografia cfr. YouTube (ricostruzione già citata realizzata per il Joffrey Ballet).

118. Millicent Hodson focalizza l'attenzione sulla danza dell'Eletta nel suo *Sacre: Searching for Nijinsky's Chosen One*, in “Ballet Review”, Fall 1987, pp. 53-66. Oltre che sulle fonti già indicate in generale per la ricostruzione del *Sacre* di Nižinskij, la Hodson si fonda anche su V. Krasovskaja, *Russian Ballet Theatre at the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century*, Iskusstvo, Leningrad 1971, vol. I, *The Choreographers*, pp. 440-442. Dopo aver letto le pagine indicate, la Hodson intervista la Krasovskaja per avere ulteriori precisazioni sul *Sacre*, precisazioni che la Krasovskaja avrebbe appreso da colloqui con Bronislava Nižinskaja. La Hodson utilizza inoltre un'intervista del 26 novembre 1980 concessa da Olga Stens, danzatrice che aveva tentato una ricostruzione dell'assolo dell'Eletta nel 1954.

119. Lettera di Roerich a Djagilev in S. Lifar, *Serge de Diaghilev*, cit., p. 247, e in V. Stravinsky, R. Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, cit., p. 77.

«una convulsione improvvisa» che «proietta lateralmente nello spazio il corpo, intorpidito come dal tetano, rigido come un cadavere. Sotto la spinta feroce del ritmo, si agita e si tende in una danza *estatica* e convulsa», che paragona ad una forma di «isteria»<sup>120</sup>. Gaston Carraud, altro spettatore dell'epoca, assai critico, definisce ironicamente i tremori e le scosse dell'Eletta «un violento attacco di epilessia»<sup>121</sup>. Siamo di fronte ad un conflitto interiore, ad una psicomachia. La giovane prescelta sa di doversi immolare a dio e lo prega, ma nello stesso tempo è terrorizzata, sicché alterna queste due tensioni: salti verso l'alto e spasmi, tremiti spaventosi.

Presumibilmente i vecchi, in cerchio, la incitano a compiere il rito, come le wili fanno con Albrecht nel secondo atto di *Giselle*. L'Eletta danza in maniera sempre più scomposta, finché crolla a terra, priva di vita. Danza fino a spirare per assicurare il ritorno della primavera.

Tanto la Rambert quanto Levinson parlano esplicitamente di estasi per quest'asolo (o, meglio, Marie Rambert afferma che tale carattere avrebbe dovuto avere nell'ottica di Nižinskij, benché Maria Piltz non sia riuscita del tutto nell'intento)<sup>122</sup>. Bronislava Nižinskaja scrive che «L'Eletta danzava come una posseduta, poiché doveva morire vittima della propria frenesia»<sup>123</sup>.

Gli autori scelgono di indicare il titolo dell'opera in francese, probabilmente perché la prima si rappresenta a Parigi. *Sacre* significa *processione* o *cerimonia religiosa* in cui si consacra una persona, per esempio come sacerdote; in questo caso, si consacra (sacrifica) a dio (o, meglio, alla terra e al sole) una fanciulla. Dunque il *sacre* è una cerimonia sacra. Gli anziani vestiti di pelli d'orso, incarnazioni della concezione primitiva del pericoloso plantigrado come antenato dell'uomo, offrono un sacrificio al Padre Sole, introdotto da danze rituali, come precisa Roerich in una lettera a Djagilev<sup>124</sup>.

Nel *Sacre* sono presenti la fede vitalistica pagana nell'interconnessione di vita e morte e la convinzione che l'esistenza sia ciclica e infinita (simbolicamente resa dai cerchi, onnipresenti nella coreografia), nutrita continuamente dalla Madre Terra, alimentata dal Sole. Secondo il paganesimo russo arcaico, studiato da Roerich, chiunque fosse defunto sarebbe tornato alla terra e poi sarebbe risorto, magari in qualche altra forma. Nel 1913 Roerich spiega che «la prima scenografia [del *Sacre*] ci trasporta ai piedi di una collina sacra, in una pianura verdeggiante, dove si sono riunite delle tribù slave per celebrare i riti di primavera»<sup>125</sup>. Il *Sacre* presenta infatti la cerimonia della primavera, necessaria a far rinascere la natura. In particolare

120. A. Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 82. Corsivo nostro.

121. G. Carraud, *Au Théâtre des Champs-Élysées: Le Sacre du Printemps*, in "La Liberté", 31 mai 1913, p. 3.

122. Cfr. M. Rambert, *Quicksilver, an autobiography*, cit., p. 64; A. Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 82.

123. B. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 397.

124. Cfr. lettera di Roerich a Djagilev in S. Lifar, *Serge de Diaghilev*, cit., p. 247, e in V. Stravinsky, R. Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, cit., p. 77.

125. *Ibid.*

– come puntualizza Roerich nell'argomento inviato a Djagilev – il balletto si ispira, almeno sotto un certo profilo, al mito di Jarilo<sup>126</sup>, una deità di vita-morte-rinascita, che si credeva fosse uccisa e (ri)sorgesse ogni anno. Secondo il racconto mitico, Jarilo era venuto al mondo nell'ultimo giorno di febbraio, alla festa della Grande Notte, in cui cadeva la celebrazione pagana slava del Nuovo Anno. Nella stessa data, tuttavia, Jarilo era stato rapito dal padre e condotto nella dimora dei morti, dove era stato adottato e allevato dal dio degli inferi. Con l'avvento della bella stagione, era ritornato sulla terra, portando la primavera e la fertilità al paese. Le feste di Jarilo, sopravvissute nel folklore più recente, per esempio nelle canzoni popolari, ne celebravano la riapparizione.

Si riscontra indubbiamente nel *Sacre* una “blasfemia” di natura estetica. Pensiamo anzitutto che la posizione di base dei danzatori è coi piedi in dentro, le ginocchia un po' piegate, le braccia poste a rovescio rispetto alla posizione classica; vale a dire: la loro stessa postura è opposta a quella per due secoli vigente; i passi, molto semplici, consistono nel camminare in modo scivolato o battendo i piedi, in salti dai quali si ricade pesantemente, sicché sono contrari a quelli previsti dal codice accademico<sup>127</sup>; la coreografia, che per lo più coinvolge numerosi ballerini, è concepita in modo che ogni gruppo o a volte ogni singolo essere umano abbia il proprio ritmo da seguire, diverso da quello degli altri. Quando entra lo sciamano, per esempio, lui fa due passi ogni tre del coro: anche questo è assolutamente in contrasto con gli usi della danza classica, in cui fondamentalmente uno stesso ritmo è rispettato da tutti, e in cui le sequenze hanno conformazione simmetrica, al contrario di quanto accade nel *Sacre*; i riti primitivi russi dell'era precristiana stessi, tema del balletto, escludevano ogni possibilità di impiegare formazioni ordinate. Curiosamente Levinson scrive che «altri movimenti più armoniosi, più liberi, sono interdetti loro [ai popoli primitivi rappresentati nel lavoro], perché sarebbero stati blasfemi»<sup>128</sup>. Tutto questo evidentemente scatena la reazione violenta degli spettatori, ma a nostro parere è percepita in modo più intenso la blasfemia nei confronti della religiosità cristiana, anzi, più in generale, della sensibilità occidentale moderna.

Intanto c'è un tema sacrilego-blasfemo nella “trama” del *Sacre* (i maschi che ingiuriano dio); in più, si risolve il problema immolando una fanciulla innocente, e questo modo di procedere non è criticato, ma è proposto come giusto in quanto necessario alla prosecuzione del mondo, alla rinascita della primavera. La morte violenta è giustificata dalla religiosità pagana, non è condannata, in quanto il singolo individuo, in un certo senso, non esiste; esistono il coro, la comunità, il rito, ed è la vita della comunità a dover essere preservata.

Sorge qui una domanda: perché mai esploda il culto pre-cristiano nella moder-

126. *Ibid.*

127. Cfr., per esempio, B. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 405: «Hanno le gambe e i piedi *en dedans*, i pugni chiusi, la testa bassa, le spalle curve; camminano a ginocchia leggermente piegate, faticosamente».

128. A. Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 81.

nità, perché appaiano nell'arte novecentesca categorie dionisiache e telluriche, in opposizione alle istanze di natura platonica. È chiaro, infatti, che un lavoro come il *Sacre* è blasfemo rispetto alla religiosità della nostra tradizione, alla fede vigente, istituzionale, come suggerisce Roerich in *Realm of Light* (*Regno di Luce*) quando scrive che la concezione del *Sacre* si basa su un sentire che impronta anche certe danze e musiche della Mongolia, del Kashmir e del Sikkim, cioè su tradizioni culturali molto lontane dalla nostra<sup>129</sup>. La riemersione del paganesimo è palesemente una contestazione della sensibilità e della pratica devozionale del tempo in cui il *Sacre* è messo in scena. La sua eversività è confermata dalla reazione del pubblico al suo debutto: il rumore, i commenti gridati, le battute sarcastiche sono tali da non consentire di sentire nemmeno la musica e da obbligare il coreografo a urlare ai ballerini il ritmo da dietro le quinte (e da indurre in seguito Stravinskij a concepire una versione del *Sacre* esclusivamente musicale).

A nostro parere, il motivo per cui nell'opera concepita da Nižinskij nel 1913 si esibisce la religiosità pagana (e non con intenti denigratori, ma, al contrario, con ammirazione) è dovuto alla consapevolezza – già presente in alcuni all'epoca in cui nasce l'industrializzazione ma nel primo Novecento più percepibile – che nel moderno si è infranta la comunione tra uomo e natura, nel passato primigenio perfettamente e saggiamente in atto; e tale spaccatura comincia ad essere avvertita, almeno dagli artisti e dai filosofi, come un problema quanto mai preoccupante, che comporta conseguenze drammatiche (oggi evidenti a tutti). Il sottinteso del balletto, in altri termini, è quello espresso – secondo alcuni critici – da Roerich nel dipinto *Malaugurio* (1901): la società moderna, nella tela rappresentata da uccelli da preda in agguato, è contraddistinta da un'esiziale scissione dalla natura<sup>130</sup>, da cui forse un rinnovato sentire pagano in prospettiva utopica potrebbe salvare l'uomo.

#### 4. Bronislava Nižinkaja, *Les Noces*, 1923

I testi e la musica di *Les Noces* sono composti da Stravinskij tra il 1915 circa e probabilmente il 1921. Il libretto, elemento a partire dal quale egli inizia a creare il lavoro, propone il rituale delle nozze fra due contadini russi su versi principalmente tratti dall'antologia di poesia popolare slava orientale curata da Pëtr Vasil'evič Kireevskij, in dodici volumi.

Negli anni di redazione di *Les Noces* in Russia scoppia la rivoluzione, in principio accolta con entusiasmo da Stravinskij, che è all'estero, come dimostra un telegramma alla madre e al fratello più vecchio, che, invece, sono a Pietrogrado: «Tutti i miei pensieri sono con voi in questi giorni indimenticabili di felicità che attraversano la nostra cara Russia liberata»<sup>131</sup>. È il 24 maggio 1917. Ma il composi-

129. Cfr. N. Roerich, *Realm of Light*, Roerich Museum Press, New York 1931, pp. 186-188.

130. N. Roerich, *Malaugurio* (1901) è riprodotto, per esempio, in J.E. Bowlt, N. Mislér, E. Petrova (a cura di), *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, cit., pp. 226-227.

131. V. Stravinsky, R. Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, cit., p. 153.



tore diventa presto un anti-bolscevico e realizza «che il suo esilio volontario era finito e che quello involontario era iniziato»<sup>132</sup>. Vera Stravinskij e Robert Craft ritengono che «il lamento nell'epitalamo alla fine di *Les Noces* è tanto per la perdita della Santa Madre Russia quanto per quella della verginità della sposa in scena»<sup>133</sup>.

In una memoria scritta in occasione del riallestimento di *Les Noces* al Royal Ballet nel 1965 richiesto da Frederick Ashton all'autrice della coreografia originale, Bronislava Nižinskaja – riallestimento che, in seguito ripreso in video, costituisce un documento fondamentale per lo studio del balletto<sup>134</sup> –, la danzatrice ucraina racconta le vicende che portano alla creazione dello spettacolo<sup>135</sup>. Nel 1921 è appena fuggita dalla madrepatria e ha raggiunto Londra. Qui Djagilev, che le vuole affidare l'incarico di creare la coreografia di *Les Noces*, la accompagna da Stravinskij per ascoltare la musica, già composta, riguardo alla quale lei commenta: «Mi sembrò profondamente drammatica intervallata da occasionali tuffi nel gioioso e vero sentimento della Russia»<sup>136</sup>. Poi Djagilev e la Nižinskaja si trasferiscono da Natal'ja Gončarova per visionare i bozzetti dei costumi di *Les Noces* che la pittrice ha già disegnato. Su questo evento si interrompe la preparazione dello spettacolo, perché Bronislava Nižinskaja dichiara di trovare molto belli i coloratissimi abiti abbozzati, ma per lei del tutto inutilizzabili. Djagilev, evidentemente piccato, non parla più dell'allestimento e il progetto sembra svanito. Dopo un anno, l'impresario dichiara di volerlo mettere in scena di lì a qualche mese. Allora – scrive la coreografa –

ho preso carta e penna e ho cominciato a schizzare una sposa con trecce lunghe tre metri e mezzo. I suoi amici, tenendo le trecce, formavano un gruppo con lei. Diaghilev è scoppiato in una risata prolungata, che era, per lui, un segno di estrema soddisfazione. «E poi cosa succede? Come riusciranno le ragazze a pettinare i lunghi capelli?»<sup>137</sup>.

La danzatrice ucraina dà una significativa spiegazione al quesito e illustra a Djagilev come vorrebbe continuare il balletto. Alla fine lui le chiede di iniziare le prove di *Les Noces*, aggiungendo che, alla conclusione del lavoro, lo farà vedere alla Gončarova e le chiederà di abbozzare, su quella base, nuovi disegni dei costumi. La Nižinskaja comincia immediatamente le *répétitions*.

Una volta terminate, Natal'ja Gončarova viene invitata ad assistere alla coreografia e a progettare abiti diversi dai precedenti e a pensare anche alle scenografie. Nell'occasione, Bronislava spiega alla pittrice, che è accompagnata da Larionov, le

132. *Ibid.*

133. *Ibid.*

134. Dvd, produzione Bbc Opus Arte di *Firebird & Les Noces* del Royal Ballet, 2001. Filmed: The Royal Opera House, Covent Garden; Words: Igor Stravinsky; Choreography: Bronislava Nijinska; Staged by: Christopher Newton; Scenery and costumes: Natalia Gontcharova.

135. B. Nijinska, *Creation of "Les Noces"*, in "Dance Magazine", XLVIII, 12, December 1974, pp. 58-62. La Nižinskaja nel 1965 ha scritto le sue memorie, in russo, sulla creazione del balletto. Nel 1974, per la prima volta, il testo integrale originale è pubblicato in traduzione.

136. *Ivi*, p. 59.

137. *Ibid.*

idee su cui si basa la sua danza e la necessità di vesti russe sobrie, tutte dello stesso colore. Precisa anche che le calzature avrebbero dovuto essere regolari scarpe da balletto.

Benché in principio restia, dopo aver assistito a «diverse prove», «la Gončarova convenne con me sulla necessità che i costumi dovessero essere semplici e uguali. Avevo immaginato» – aggiunge Bronislava Nižinskaja – «che i danzatori vestissero costumi blu scuro con magliette beige, mentre lei pensava che il colore dovesse essere il marrone. E così fu deciso che questa avrebbe dovuto essere una decisione del pittore»<sup>138</sup>. L'artista ucraina commenta con orgoglio che «i costumi e le scenografie furono creati come diretta e intera risposta alla mia coreografia»<sup>139</sup> e furono realizzati tutti uguali, marroni e beige.

Il debutto dello spettacolo, rappresentato al Théâtre de la Gaîté-Lyrique di Parigi, cade il 13 giugno 1923. Il lavoro è diviso in quattro quadri: *La consacrazione della sposa*, *La consacrazione dello sposo*, *La partenza della sposa* e *La festa di matrimonio*. Il primo vede la presenza di un coro femminile, dedicato alla pettinatura della giovane che sta per maritarsi. Si scorgono anche i suoi genitori, ma hanno un ruolo decisamente secondario. La scenografia (la casa della promessa) è formata da quinte marroni e da una parete blu cielo, che fa da fondale, con una piccolissima finestra quadrata, posta piuttosto in alto «perché non si possa guardare troppo fuori e per non essere visti da fuori»<sup>140</sup>. Il secondo quadro, ambientato in uno spazio con una parete grigia come fondale, due finestrelle quadrate in alto e le solite quinte marroni (la dimora del giovane che sta per andare a nozze), vede l'azione di un coro maschile (gli amici dello sposo) che adempiono ai rituali del caso. Anche qui i genitori hanno una funzione del tutto marginale. La terza sezione del balletto prevede la presenza delle amiche della promessa e dei suoi genitori, oltre a due maschi la cui identità ci sfugge. La situazione si conclude con il drammatico saluto di madre e figlia quando quest'ultima deve lasciare la casa paterna e la disperazione della madre, sola in scena. Il *décor* è lo stesso della prima sezione, perché siamo tornati nella casa della sposa. L'ultima parte, decisamente più dinamica delle precedenti, mostra diciotto maschi e altrettante donne danzanti. Sulla parte posteriore si apre una zona rialzata, una specie di piccolo palcoscenico, su cui stanno i due novizi e i quattro genitori, per lo più fermi, seduti su panchine, mentre assistono ai festeggiamenti di nozze degli invitati. Il fondale è color ocre, secondo la Gončarova colore dell'ansia<sup>141</sup>. Una porta di legno chiusa è posta un po' di lato, a livello di questo palco. Alla fine, le due madri la apriranno e vi faranno passare i due sposi. S'intravede, all'interno, un letto di legno bianco, simbolo dell'atto che i due giovani vanno a compiere. Entrati i due giovani, la porta viene chiusa alle loro spalle.

138. Ivi, p. 61.

139. *Ibid.*

140. N. Goncharova, *The Metamorphoses of the Ballet "Les Noces"*, in "Leonardo", XII, 2, Spring 1979, pp. 137-143; citazione a p. 141.

141. Cfr. *ibid.*

Il testo concepito da Stravinskij non è seguito quasi per nulla dalla coreografia, che non propone praticamente niente di illustrativo di una storia se non i pochissimi particolari appena esposti. I dettagli or ora accennati di “trama” non devono trarre in inganno: il balletto appare assolutamente anti-realistico, secondo un principio, del resto, dichiarato esplicitamente dalla Nižinskaja negli scritti teorici. Il riferimento è soprattutto alle diverse versioni del suo trattato *Sul movimento e sulla scuola di movimento*, conservate nella Bronislava Nijinska Collection della Library of Congress di Washington<sup>142</sup>. Una è stata pubblicata nel 1930 nella rivista “Schrifttanz”<sup>143</sup>, un’altra, un po’ diversa, è edita in Van Norman Baer, *Bronislava Nijinska: A Dancer’s Legacy*<sup>144</sup>. La versione della “Schrifttanz” allude ad una versione ancora precedente, *La scuola di movimento (teoria della coreografia)* pubblicata (o conservata in manoscritto?) a Kiev e datata 1920<sup>145</sup>. «Benché una copia non sia ancora stata trovata», secondo Lynn Garafola «può essere il manifesto a cui» la Nižinskaja «stava lavorando nel febbraio del 1920. Probabilmente questa versione persa derivava dal manoscritto che la coreografa chiamava *La scuola e il teatro di movimento 1918*»<sup>146</sup>, un quaderno di esercizi di più di cento pagine. «Qui e in un secondo quaderno di appunti chiamato *B. Nijinska 1918* ella traccia il suo piano per allenare un nuovo tipo di artista della danza»<sup>147</sup>.

Oltre che anti-realistica, la coreografia di *Les Noces*, almeno all’apparenza, è astratta, difficilmente collegabile ad un significato decodificabile, sia pure simbolico, metaforico o traslato. Sensi traslati, però, ci sono. La difficoltà sta nell’individuarli. Ne fornisce un esempio significativo Bronislava Nižinskaja nella memoria scritta in occasione della ripresa dello spettacolo del 1965. Nella prima scena il coro di donne tiene in mano le lunghissime trecce della sposa. L’azione del pettinare – spiega la coreografa – è resa dal ritmo dei piedi delle ragazze, che, in punta, battono le punte contro il pavimento in modo piuttosto forte per esprimere la violenza dello stratonare i capelli della novizia. La Nižinskaja traduce dunque l’atto del pettinare senza grazia nel ritmico esercizio dei piedi in punta: il ritmo del pettinare si trasforma in quello dei *bourrées*.

Altri particolari possono forse essere desunti e “tradotti” qua e là. Per intender-

142. Sono conservate in *box 55, folders 3, 7 e 8*.

143. III, 1, April 1930. Oggi il testo è ripubblicato in V. Preston-Dunlop, S. Lahuson (eds.), *Schrifttanz: A View of German Dance in the Weimar Republic*, Dance Books, London 1990, pp. 55-60.

144. N. Van Norman Baer, *Bronislava Nijinska: A Dancer’s Legacy*, Exhibition organized by Cooper-Hewitt Museum, 18 March - 6 July 1986, The Fine Arts Museums of San Francisco, 13 September 1986 - 4 January 1987, Publications Department of The Fine Arts Museums, San Francisco 1986, pp. 85-88. La traduzione dal russo di *On Movement and the School of Movement* è di Anya Lem e Thelwall Proctor con l’assistenza di Semen Karlinskij e Robert Hughes.

145. Cfr. V. Preston-Dunlop, S. Lahuson (eds.), *Schrifttanz*, cit., p. 57, nota 1.

146. L. Garafola, *An Amazon of the Avant-Garde: Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia*, in “Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research”, XXIX, 2, Winter 2011, pp. 109-166; citazione a p. 119.

147. *Ibid.*

li, però, è bene affrontare prima una questione che ci pare assolutamente centrale nella coreografia, cominciando da un passo importante di Bronislava Nižinskaja:

La storia di *Les Noces* ha luogo in una famiglia contadina nella vecchia Russia. Vedevo una qualità drammatica nelle cerimonie di nozze di quei tempi nella sorte della sposa e dello sposo poiché la scelta è fatta dai genitori a cui essi devono completa obbedienza: non c'è questione di *mutuo sentimento*. La ragazza non sa assolutamente nulla della sua futura famiglia né che cosa c'è in serbo per lei. Non solo lei sarà soggetta al marito, ma anche ai suoi genitori. È possibile che dopo essere stata amata e tenuta cara dai suoi famigliari, possa non essere più nella nuova, rozza famiglia che un utile lavoratore in più, semplicemente due braccia in più. L'anima dell'innocente è in scompiglio; sta dicendo addio alla sua giovinezza spensierata e alla madre amata.

Da parte sua, il giovane sposo non può immaginare che vita avrà accanto a questa giovane, che conosce poco o per nulla. Come possono queste due anime rallegrarsi durante la cerimonia di matrimonio? Sono sprofondata in altri pensieri.

Solo le famiglie e gli ospiti si divertono. Per loro, un matrimonio rappresenta una festività, una festa, canti esuberanti, bevute e danze. Le anime della neo-sposa e dello sposo sono molto lontane da tutto questo, anche se sono i loro spiriti ad essere rivelati l'un l'altro e i loro cuori ad essere uniti in matrimonio.

Da questa visione del matrimonio contadino e da questa interpretazione dei sentimenti della sposa e dello sposo, è nata la mia coreografia. Fin dall'inizio ho avuto questa visione di *Les Noces*<sup>148</sup>.

L'idea del rituale è dunque alla base della coreografia: ciò che conta è la prosecuzione della specie a discapito della felicità del singolo, che viene soffocata. Susan Jones parla di una «sussunzione dell'identità individuale alla volontà di una comunità patriarcale»<sup>149</sup>. C'è, insomma, un coro forte e che agisce in sintonia, seguendo le pratiche di tradizione, e ci sono due giovani sposi la cui psiche e i cui sentimenti vengono inibiti a tutto favore della comunità, secondo un principio che ricorda quello del *Sacre du Printemps* nižinskiano. Con la differenza che Bronislava Nižinskaja, stando, quanto meno, al pensiero sotteso a *Les Noces*, non apprezza affatto l'idea che la comunità abbia più diritto di far valere le proprie ragioni del singolo.

La coreografia mostra in modo palese questa concezione ricorrendo soprattutto a due modalità sceniche. Anzitutto centrale nello spettacolo è il corpo di ballo: gli amici e le amiche degli sposi, nessuno dei quali ha un ruolo individualizzato; essi costituiscono un coro ben amalgamato, una macchina *una*, priva di caratteri distinguibili. L'idea è quella di un organismo formato di varie membra ben sincronizzate fra loro. In un'intervista a Fernand Divoire, la Nižinskaja, nelle cui parole sembra risuonare la lezione di Tairov<sup>150</sup>, afferma: «Le masse non devono essere

148. B. Nijinska, *Creation of "Les Noces"*, cit., p. 59.

149. S. Jones, *Literature, Modernism and Dance*, Oxford University Press, Oxford 2013, p. 120.

150. Cfr. A. Tairov, *Storia e teoria del "Kammernby" Teatro di Mosca*, traduzione e commento di E. Fulchignoni, Edizioni Teatro dell'Università, Roma 1942, soprattutto pp. 45-50.

un'addizione di individui, ma formare una cosa una, dotata di *una vita*<sup>151</sup>. David Drew, che aveva danzato nella famosa ripresa di *Les Noces* del 1965 al Royal Ballet, dice che *ognuno* doveva essere identico agli altri e doveva muoversi in maniera uguale in ogni particolare agli altri danzatori, perfino nella posizione delle mani<sup>152</sup>. Questa «cosa dotata di *una vita*», questo coro, è il vero protagonista di *Les Noces*. Pochi sono i personaggi che si distinguono dagli altri: i quattro genitori (i padri soprattutto) sono veramente figure secondarie, e i due sposi, benché si possano identificare (stanno per lo più al centro del gruppo, sono più alti degli altri danzatori, la novizia ha trecce lunghissime), sono però fusi nel corpo di ballo per quasi tutta la durata dello spettacolo.

L'altra caratteristica manifesta è l'inespressività ricercata e voluta dei danzatori, a parte in rarissimi momenti, quali i pochi istanti della separazione madre-figlia, quando quest'ultima esce dalla casa genitoriale. Il regista Marko Tereščenko, dopo aver assistito a *Demons* della Nižinskaja, che molti tratti ha in comune con *Les Noces*, aveva osservato: «Nella coordinazione del disegno non vedevo l'individualità vivente umana. I *performers* dell'insieme erano spersonalizzati»<sup>153</sup>.

Entrambe le scelte (il protagonismo del coro e gli sguardi spenti dei ballerini) rispondono a quanto Bronislava Nižinskaja intende esprimere: ciò che conta è la comunità con la sua volontà di perpetuarsi a discapito del singolo, la cui sofferenza non è ritenuta degna di considerazione e non si può (o non si sa) esprimere; il dolore del singolo va nascosto, non può (o non sa) manifestarsi, a tutto favore delle istanze della collettività. Si tratta di un modo di vedere che porta l'essere alla rassegnazione e ad una sopportazione consentita dall'acquisizione di un'abitudine ad espungere il sentimento e la sensibilità. André Levinson, spettatore ragguardevole della prima o di una replica, parla di «un simulacro di vita meccanizzata ed esangue»<sup>154</sup>.

Il balletto esprime, quindi, un giudizio negativo nei confronti delle regole del matrimonio contadino russo tradizionale. Il dubbio è se sotto alle norme di quella società si nascondano anche, nella visione della Nižinskaja, i principi del socialismo sovietico; se, cioè, dietro l'idea della comunità contadina come luogo dell'annichilimento dell'individuo il balletto celi il convincimento che il comunismo porta alla massificazione e alla spersonalizzazione. Confessiamolo subito: non siamo in grado di rispondere. Per spiegare la ragione del nostro *impasse*, proponiamo alcune considerazioni. La prima: Bronislava Nižinskaja scrive che nel comporre *Les Noces* sta «ancora respirando l'aria della Russia, una Russia agitata dall'eccitamento e da un sentimento intenso. Tutte le immagini vivide delle dure realtà della Rivoluzione» – aggiunge – «erano ancora parte di me e occupavano tutto il mio essere»<sup>155</sup>. In

151. F. Divoire, *Découvertes sur la Danse*, Crès et C<sup>ie</sup>, Paris 1924, p. 66.

152. Dvd, produzione Bbc Opus Arte di *Firebird & Les Noces* del Royal Ballet, cit. Intervista a David Drew.

153. Tratto da L. Garafola, *An Amazon of the Avant-Garde*, cit., p. 141.

154. A. Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 85.

155. B. Nijinska, *Creation of "Les Noces"*, cit., p. 59.

effetti, l'artista era stata in patria dallo scoppio della rivoluzione fino al 1921, quando aveva deciso di rifugiarsi nell'Europa occidentale. Nei primi anni della nuova situazione politica è sicuramente filo-socialista, e difatti, come dimostra Lynn Garafola – che dedica un lungo e documentatissimo articolo alla Nižinskaja negli anni compresi tra il 1917 e la partenza per l'Inghilterra, anni in cui sta fondamentalmente a Kiev e, per qualche periodo, a Mosca<sup>156</sup> – la sua *Scuola di movimento* è sostenuta dallo Stato esattamente come le coreografie che allestisce. Attorno al 1920, però, la situazione deve cominciare a sembrarle meno attraente e accettabile se pensa ad espatriare di nascosto e se, per di più, sappiamo che qualche sospetto su di lei il potere inizia ad avere, dato che in novembre manda un'ispezione nella sua scuola e ne perquisisce la casa. Proprio le pagine del diario della Nižinskaja scritte in quel periodo, fra l'altro, vengono strappate da lei stessa per proteggersi dall'ispezione. Sopra, evidentemente in seguito, è scritto: «Pagine lacerate prima dell'arrivo dei bolscevichi»<sup>157</sup>.

Stando a Lynn Garafola, tuttavia, è impossibile trovare un qualche riferimento scritto agli eventi rivoluzionari che stanno trasformando la Russia. L'unico cenno non è di apprezzamento, ma neanche necessariamente critico: «Solo quando lo spirito emerge nella cultura ci sarà felicità... Se lo spirito è altamente sviluppato, non c'è bisogno dell'impianto del socialismo»<sup>158</sup>.

Riprendiamo infine un particolare. Come sappiamo, Bronislava Nižinskaja aveva immaginato di far indossare ai danzatori di *Les Nocés* costumi blu scuro con magliette beige, uguali per tutti. La descrizione di tali abiti lascia immaginare l'idea di una divisa simile a quella dei proletari russi del tempo. Se l'ipotesi fosse vera, indurrebbe a sua volta a supporre un'effettiva equivalenza fra i contadini della tradizione e i proletari socialisti e, di conseguenza, ciò consentirebbe di dedurre che sotto alle norme regolatrici del mondo rurale si nascondano anche, nella prospettiva della Nižinskaja, i principi del socialismo sovietico; dietro all'idea della comunità contadina come ambiente in cui il soggetto è annientato, il balletto celebrerebbe, cioè, la convinzione che il comunismo conduca all'omologazione e all'appiattimento dell'essere umano. Ma senza alcuna resistenza la coreografa si adatta alla soluzione concepita dalla Gončarova e cioè che i costumi siano marroni e bianchi e ricordino piuttosto chiaramente le vesti di tradizione dei contadini russi<sup>159</sup>. La Gončarova non dà alcuna spiegazione utile a chiarire se sotto alla scelta delle vesti si celi qualche richiamo al proletariato sovietico: scrive solo che i danzatori indossano abiti marroni, colore dell'inconscio e della semplicità, e bianchi, tinta dell'innocenza. Poco prima aveva osservato che il marrone è il colore della terra<sup>160</sup>.

Impossibile, dunque, compiere un'asserzione sicura relativamente al punto ne-

156. L. Garafola, *An Amazon of the Avant-Garde*, cit.

157. Tratto da ivi, p. 152.

158. Tratto da ivi, p. 122.

159. Cfr. B. Nijinska, *Creation of "Les Nocés"*, cit., p. 61.

160. Cfr. N. Goncharova, *The Metamorphoses of the Ballet "Les Nocés"*, cit., pp. 141-142.

vralgico toccato, benché il dubbio di una tesi anti-socialista in *Les Noces* non paia del tutto ingiustificato. Né sembra totalmente illecita un'altra idea, per certi versi opposta alla precedente: che nella coreografia di *Les Noces* sia sottintesa una critica al mondo borghese moderno, tanto massificato e insensibile quanto la vecchia società contadina. Stereotipata, ripetitiva, standardizzata, la civiltà industriale potrebbe essere vista come sclerotizzata e prigioniera della paralisi, per usare un termine impiegato da Joyce in *Dubliners* (*Gente di Dublino*), quando vuole descrivere l'uomo a lui contemporaneo. Ripetitive di schemi borghesi, senza significato, globalizzati, privi di sentimento, la gente di Dublino e Dublino stessa hanno nell'opera di Joyce un colore semi-uniforme, terreo, marrone (come i costumi di *Les Noces*) e verde smorto<sup>161</sup>.

Compiuta questa lunga digressione, possiamo provare finalmente ad offrire almeno un paio di micro-esempi di azione o di posa rese in modo traslato, alla maniera del pettinare restituito dai *bouffées* battuti in punta del primo quadro. Una posizione particolare, mantenuta per quasi tutto il balletto da ogni danzatore, è quella delle mani, che non sono aperte, ma nemmeno propriamente chiuse a pugno: le dita sono piegate in dentro, ma senza forza, così da permettere la presenza di un piccolo vuoto al centro del "pugno". Solo in pochi momenti qualche danzatore allunga le dita delle mani. Si può intuire che ciò avviene nelle rare scene in cui l'emozione di qualche personaggio tracima fuori dalle salde maglie in cui è ingabbiata. Per esempio, alla fine del terzo quadro, quando la sposa lascia definitivamente la casa genitoriale, madre e figlia si protendono con disperazione l'una verso l'altra con le dita tese, anch'esse, verso l'amata. Una volta uscita la figlia, la madre resta sola in casa, pone le mani piegate alla solita maniera sotto al mento e lentamente allunga le dita sulle proprie guance esprimendo, anche con lo sguardo, il proprio dolore. Se ne può dedurre, *a contrariis*, che la posizione standard "a pugno rilassato" vuole indicare, esattamente come i volti inespressivi, la mancanza di vitalità, la rassegnazione, l'atarassia che contraddistingue la società contadina arcaica e, forse, anche la massa proletaria socialista o, chissà, la società borghese.

In alcune occasioni i danzatori presenti in una scena vanno a formare, tutti assieme, forme geometriche particolari, per lo più triangoli e piramidi, forme che hanno presumibilmente un significato simbolico, forse quello espresso da Kandinskij quando, nel 1911, scrive che «un grande triangolo acuto [...] rappresenta in modo schematico, ma preciso, la vita spirituale»<sup>162</sup>. Un'idea che richiama, fra l'altro, concezioni, non troppo dissimili, di Delsarte<sup>163</sup>, certamente noto in Russia negli anni in cui la Nižinskaja vi lavora<sup>164</sup>.

Benché si possano rintracciare alcuni significati traslati (molti più di quelli da

161. Cfr. J. Joyce, *Gente di Dublino*, Mondadori, Milano 1998.

162. W. Kandinsky, *Lo Spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, Se, Milano 1989, p. 23.

163. Cfr., per esempio, E. Randi, *François Delsarte: la scène et l'archétype*, cit., p. 40.

164. Il metodo di Delsarte è introdotto in Russia nel 1912, quando Sergej Volkonskij pubblica *L'uomo in scena*, un libro dedicato, appunto, a Delsarte. Volkonskij gli consacra anche *La parola espressiva* (1913) e *L'uomo espressivo: l'educazione scenica del gesto secondo Delsarte* (1913). A Delsarte si

noi proposti), non sono presenti nella coreografia episodi che si susseguano secondo un filo conduttore coerente, secondo un vero e proprio *plot*. C'è, come si è detto, un'impalcatura generale (la consacrazione della sposa, quella dello sposo, la partenza della sposa e la festa di matrimonio), ma all'interno di questo edificio, quand'anche si riuscissero a definire tutti gli eventi, uno per uno (per esempio, la pettinatura, il distacco madre-figlia, la disperazione della madre, ecc.), non è possibile identificare una serie di vicende consequenziali, quanto, piuttosto, situazioni accostate per associazione d'idee o comunque prive di un filo logico. Siamo di fronte a ritagli di azioni, un po' come accade nel quotidiano, dove, camminando per strada, possiamo vedere ora un gatto che attraversa la strada, ora un semaforo che lampeggia, ora una scolaresca che passa schiamazzando, in maniera del tutto casuale, senza che, tra questi eventi, vi sia alcun nesso logico né ordine o predeterminazione.

L'associazione delle azioni sembra rispondere allo stesso criterio con cui è concepito il libretto, costruito al modo di certi lavori di Joyce, composti di brandelli di discorsi mischiati e sovrapposti tra loro. Stravinskij stesso spiegava infatti a Robert Craft che il suo testo «può essere paragonato a una di quelle scene in *Ulysses* in cui il lettore sembra origliare ritagli di conversazione senza il filo rosso del discorso»<sup>165</sup>. Più precisamente, il *patchwork* – almeno nella sua prima versione, poi ridotta e modificata – mette assieme, come anticipato, versi tratti in larga parte dalle antiche canzoni popolari russe raccolte da Kireevskij. La versione finale fa scomparire le parti di un suonatore ambulante e altri personaggi e li rimpiazza con voci che solo vagamente sono identificate con i personaggi scenici. Così, la sposa e lo sposo possono sembrare cantati, rispettivamente, da un soprano e da un tenore; eppure non esiste nessuna identificazione diretta, e le stesse due voci “parlano” anche per la madre della sposa.

Non solo la partitura verbale si presenta come un insieme fondamentalmente irrelato di frammenti testuali, ma anche le azioni coreografiche sono sostanzialmente slegate da quanto enuncia il testo (e anche la musica, coerentemente, si offre come una somma di ritagli sonori).

Quel che sembra interessare agli artisti che concorrono alla realizzazione di *Les Noces* non è la riproduzione del quotidiano, che, anzi, è ritenuto volgare e anti-artistico: si tratta di ritrovare il *ritmo* della realtà e di offrirlo in scena, secondo un principio dalla Nižinskaja condiviso, di nuovo, con Tairov<sup>166</sup>.

Strettamente connessa a quanto sin qui esposto è un'altra caratteristica nella coreografia di *Les Noces*: ogni quadro è contraddistinto da pochissime frasi di movimento che si ripetono continuamente con varianti che possono essere di carattere ritmico (per esempio, si accentua ora un certo momento, ora un altro), direzionale (ora si esegue la sequenza verso destra, ora verso sinistra), relativo al li-

riferisce anche un regista vicino a Bronislava Nižinskaja come Tairov. Cfr. A. Tairov, *Storia e teoria del "Kammernby" Teatro di Mosca*, cit., pp. 37-38.

165. R. Craft, *Igor Stravinsky: Expositions and Developments*, Faber, London 1962, p. 114.

166. Cfr. A. Tairov, *Storia e teoria del "Kammernby" Teatro di Mosca*, cit., pp. 59-61.



vello di esecuzione (alto o basso), ecc. Lo conferma anche David Drew quando, intervistato nel 2001, ricorda la difficoltà di memorizzazione del balletto proprio a causa di queste minime varianti dentro a sequenze sempre identiche<sup>167</sup>.

Il senso della scelta indicata (che si ritrova significativamente, *mutatis mutandis*, in molti spettacoli di Pina Bausch parecchi decenni dopo) sembra rispondere all'idea che l'ambiente che ci viene presentato (certamente il mondo contadino russo arcaico e, forse, il proletariato socialista o, invece, la moderna borghesia occidentale) è contraddistinto da ripetitività e dunque standardizzazione, mancanza di libertà e immaginazione: quest'ambiente è in grado solo di ripetere stancamente gli stessi gesti senza partecipazione, senza inventiva né impulso creativo, senza rinnovamento. Accorgersi di questa ripetitività dei gesti non è affatto semplice. L'apparenza inganna. Occorre rivedere lo spettacolo decine di volte prima di intuire la presenza di frasi motorie sempre identiche, proprio come in alcuni spettacoli della Bausch, per altri versi molto dissimili. Come a dire: ad un primo sguardo il mondo rappresentato non è una continua replica di sé. Per accorgersene, ci vogliono analisi, scavo in profondità, capacità di osservazione: sono necessarie, cioè, doti intellettive, alle quali Bronislava Nižinskaja implicitamente invita lo spettatore e l'uomo moderno in generale. Potremmo quasi dire che l'intento ultimo di *Les Noces* è "didattico" (oltreché assai prossimo a quello del formalista russo Viktor Šklovskij, il cui trattato *L'arte come artificio* è pubblicato nel 1917), nel senso che il suo lavoro sarebbe finalizzato ad una sorta di educazione dello spettatore alla percezione. Il pubblico, più precisamente, sarebbe condotto scientemente ad imparare a vedere e ad ascoltare gli stimoli che continuamente nella nostra società ci martellano senza prenderli per "naturali".

In questo contesto potrebbe aiutarci quanto scrive Umberto Eco a proposito di un autore come James Joyce, a cui Stravinskij stesso, come anticipato, avvicina *Les Noces*. Eco osserva che la società moderna ha perduto l'Ordine precedentemente vigente, ma che la letteratura non può rendere il disordine attuale raccontando un "soggetto", ma solo rendendone le forme:

Nel momento in cui l'artista si accorge che il sistema comunicativo è estraneo alla situazione storica di cui vuole parlare, deve decidere che non sarà attraverso l'esemplificazione di un soggetto storico che egli potrà esprimere la situazione, ma solo attraverso l'assunzione, l'invenzione, di strutture formali che si facciano il *modello* di questa situazione.

Il vero *contenuto* dell'opera diventa il suo *modo di vedere il mondo* e di giudicarlo, risolto in *modo di formare*<sup>168</sup>.

Quindi Eco si chiede se ripetere le strutture formali del quotidiano nell'opera

167. Dvd, produzione Bbc Opus Arte di *Firebird & Les Noces* del Royal Ballet, cit. Intervista a David Drew.

168. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2009, pp. 269-270 (1ª ed. 1962).

d'arte non sia un modo per limitarsi a ripetere acriticamente e dunque senza alcuna denuncia una struttura che tutti percepiamo come alienante. La sua risposta è che, in realtà, nel momento di crisi attuale non è possibile niente di più rivoluzionario: occorre anzitutto capire per poter giudicare. James Joyce «si aliena nella situazione assumendone i modi, ma portando questi modi ad evidenza, rendendosi consapevoli come modi formativi, esce dalla situazione e la domina. Esce dall'alienazione *estraniando* nella struttura narrativa la situazione in cui si è alienato»<sup>169</sup>. Eco conclude che Joyce, mostrando con chiarezza il «linguaggio alienato in cui questo mondo si esprime», «lo spoglia della sua qualità di condizione alienanteci, e ci rende capaci di demistificarlo»<sup>170</sup>.

Se questo è vero e ammesso che idee analoghe possano essere fatte rifluire nel pensiero che sostiene l'opera della Nižinskaja, non dobbiamo pensare che ella preferisca il “macchinico” al “naturale”, al modo, per esempio, dei futuristi; piuttosto, ritiene forse che sia più interessante studiare scientificamente la struttura di questa società che cercare illusoriamente di trovare una struttura ideale; che, anzi, questo possa costituire un'educazione ad una percezione più matura.

## 5. Il corpo, la psicologia, l'arte, le Origini

In tutti e quattro i lavori si affronta il tema del corpo e del suo rapporto con la psicologia individuale, quest'ultima vista quasi sempre come elemento negativo.

In *Petruška* il corpo che sembra essere ideale, quanto meno nella dimensione artistica, è quello della marionetta, evidentemente concepita secondo categorie non troppo distanti da quelle kleistiane. Questo corpo, che occhi insipienti possono vedere come *meccanico*, è, invece, un organismo indissolubilmente legato ad una forza “superiore” incarnata dal Mago. Rispondendo necessariamente ad impulsi di natura elevata, ha la meravigliosa caratteristica di non invischiarsi nella psicologia individuale, di non assecondare il soggettivismo dell'individuo, di non occuparsi del piccolo io, ma, semmai, di archetipi. Nel momento in cui entra in gioco l'*ego*, la perfetta armonia che rifulge nella marionetta si perde, si esce dal piano dell'arte suprema e l'opera si confonde con la realtà assumendone le caratteristiche alienanti e angoscianti che nulla hanno a che fare con la grande creazione artistica.

Vaclav Nižinskij parte, invece, da una condanna del sesso, della carne, della materia e mira a sublimarli attraverso l'opera o, quanto meno, ciò vale in riferimento al *Faune*. Il coreografo concepisce allora un corpo sottile, caratterizzato da una perdita di materia ma anche da una capacità articolativa che ne indica la ricchezza espressiva. Nel 1912 il giovane coreografo, ancora ottimista, crede di poter conseguire l'Ideale mediante il prodotto artistico, ha ancora fiducia nella possibilità di approdare ad un corpo glorioso superando la materia densa, opaca e volgare.

169. Ivi, p. 276.

170. Ivi, p. 278.

Ben diversa la prospettiva che Nižinskij offre l'anno dopo nel *Sacre*, dove vengono messi in scena corpi semi-animali di un mondo pagano primordiale. Sono corpi volumetrici, tridimensionali, si muovono in maniera piuttosto grezza. Tale modalità cinetica, che uno sguardo poco acuto può percepire come *sgraziata*, è, in realtà, il segno di un'armonia con la natura, di esseri che non hanno ancora perduto la simbiosi con l'ambiente e con gli altri esseri, ma sono perfettamente fusi assieme, liberi da ogni elemento biecamente psicologico. Contano la specie, la comunità, la natura, non il singolo individuo.

Anche Bronislava Nižinskaja mostra un'attenzione verso il binomio psicologia individuale-comunità che si traduce in un uso del corpo particolare: in *Les Noces* siamo di fronte ad un organismo come parte integrante di una macchina formata da tanti corpi funzionanti come un *unum*. Il primitivo, o quanto meno il mondo rurale di un'epoca remota, qui, non è più visto come luogo edenico, ma come sfera del disconoscimento dell'individuo, e ciò come dato negativo. Ma il moderno (inteso come società borghese o come ambiente socialista?) non appare migliore.

La psicologia individuale è reputata la causa della disgregazione e del caos tanto nella concezione sottesa a *Petruška* quanto al *Sacre*. Il *Faune* cerca di superare la psicologia soggettiva per trovare l'archetipo, considerato dunque implicitamente un valore assai più elevato. In *Les Noces*, invece, Bronislava Nižinskaja critica l'impossibilità degli uomini di esprimere i loro desideri e le loro ambizioni, ossia la loro "vera" psiche, pertanto proposta come una conquista e non come un limite, diversamente da quanto si riscontra nei lavori precedenti.

Il primo e il secondo balletto sono, anzitutto, dichiarazioni di poetica travestita. In entrambi si sostiene una concezione della creazione estetica ideale come luogo della fusione delle arti sorelle, un'idea che *Petruška* pensa realizzabile attraverso un prodotto tridimensionale i cui protagonisti devono essere "marionette" capaci di obbedire ad un artista demiurgo, secondo una tesi che, per certi versi, fa pensare a Craig. Il *Faune*, invece, concepisce un "quadro" bidimensionale, in cui si torna alla lezione dei vasai greci arcaici, le caratteristiche delle cui creazioni vengono prese a modello. In entrambi i casi, l'ideale a cui tendere si colloca indietro nel tempo, in un'epoca che precede il moderno, visto come luogo della degradazione. Il *Faune*, oltre ad essere una dichiarazione di poetica, è certamente l'espressione di una *Weltanschauung*. Più difficile dire altrettanto con certezza relativamente a *Petruška*, anche se l'ipotesi non risulta affatto inverosimile.

Di certo, a nostro parere, espressioni di una precisa concezione del mondo sono il *Sacre* e *Les Noces*. In essi si ritrova anche il tema delle Origini: nel primo lavoro come luogo di ideale fusione della natura con l'uomo, non ancora corrotto dal raziocinio e dalla tecnica; nel secondo balletto ormai svilito anch'esso. In *Les Noces* la fede in un mondo primordiale edenico, che pervade il *Faune*, il *Sacre* e forse anche *Petruška*, è inesorabilmente crollata: se il moderno è privo di passione, di calore e devitalizzato, il passato non appare migliore. E di questo va preso atto, unica via per accedere, forse, in futuro, ad una società meno alienata.

I temi trattati dai quattro balletti sono dunque ricorrenti. Gli interessi riguardo

alle problematiche sono sostanzialmente comuni, una constatazione che lascia intravedere l'apporto decisionale di Djagilev, al quale, difatti, compete l'onere di scegliere quali spettacoli produrre e quali no, e al quale spetta anche non di rado di essere, sia pure occultamente, uno degli ideatori delle creazioni dei Ballets Russes. Ma mentre nei primi tre lavori trapela ancora la convinzione dell'esistenza di un'epoca ideale o almeno di un'arte originaria perfetta, Bronislava Nižinskaja ha perso la fiducia nel fatto che, se non oggi, almeno in passato la realtà – quotidiana e/o artistica – sia stata armoniosa ed eccelsa. Si percepisce in *Les Noces* un senso di rassegnazione che non si riscontra negli altri eventi scenici. Non a caso, in mezzo c'è stata la Prima guerra mondiale e in Russia è esplosa una rivoluzione in principio da tanti salutata con gioia, e dai cui risultati poi molti sono stati delusi.

Proviamo a spiegarci meglio. È forse possibile intravedere una sorta di messa in discussione da parte di Bronislava Nižinskaja delle soluzioni dei coreografi che l'hanno preceduta. Se i temi restano infatti quelli degli anni Dieci, le risposte a quei temi paiono contraddistinte da un pessimismo che non era prima operante. Nei balletti rappresentati nel triennio fra il 1911 e il 1913, pur con tutte le differenze del caso, si incontra un qualche luogo ideale, che può risiedere nel passato o nell'arte, ma che comunque esiste o è esistito e che forse si può sperare di riconquistare. Nel 1923, passata una decade dopo il debutto del *Sacre*, attraversate una guerra mondiale e una rivoluzione dolorosa, dunque vissute esperienze quanto mai traumatiche, l'ottica è cambiata in modo consistente, e la speranza è diventata una prospettiva difficilmente credibile.

Resta l'idea forte di una messinscena unitaria, ma con una differenza significativa: mentre nei capolavori degli anni Dieci un'aspirazione centrale dei Ballets Russes è la realizzazione del *Gesamtkunstwerk* wagneriano sfuggita nella pratica al suo stesso teorizzatore, nel decennio successivo o, quanto meno, nella rappresentazione di *Les Noces*, si mantiene il concetto di un'unitarietà "registica", ma, a nostro parere, secondo una declinazione sfavorevole: se prima la ricerca dell'unitarietà corrispondeva all'ambizione del raggiungimento di un'armoniosa fusione tra le arti sorelle, considerata come fattore positivo, nel 1923 sembra essere pensata come uno degli elementi che denunciano l'omogeneizzazione della società. Come a dire: la compatta costruzione registica diventerebbe il segno, negativo, della massificazione; tutto sta dentro uno stesso involucro che appiattisce, spersonalizza, livella, e da cui nessun coefficiente può uscir fuori e distinguersi. Soprattutto i personaggi incarnati dai danzatori, condannati all'impersonalità e alla standardizzazione.

È possibile che il rifiuto iniziale di Djagilev alle idee di Bronislava Nižinskaja sia dovuto alla novità delle sue proposte rispetto al repertorio precedente, e che gli occorra qualche tempo per accettare la sua nuova visione, che, in effetti, rovescia una convinzione-cardine di Djagilev e dei suoi primi collaboratori. Che l'impresario russo sia poco disposto ad accogliere le idee della Nižinskaja lo lascia supporre lei stessa quando scrive che al suo arrivo a Londra, appena fuggita dalla Russia, si trova di fronte ad un repertorio dei Ballets Russes che sembra quello del primissi-

mo periodo, più legato alla tradizione. A ben guardare, in cartellone, assieme a lavori classici come *La Bella Addormentata* di Petipa, peraltro rimodernata nel 1921 con l'aggiunta di danze coreografate dalla Nižinskaja, a partire dal 1915 sono presenti lavori principalmente di Léonide Massine, che possiamo supporre non sia troppo apprezzato dall'artista ucraina. Quale che sia la verità, ella funge da nuovo esplosivo per la celebre compagnia. Bronislava Nižinskaja scuote Djagilev e compagni, proponendo concezioni sceniche e una *Weltanschauung* che per alcuni aspetti di rilievo prendono le distanze dalla produzione precedente.