

---

# Serata Stravinskij

*Musica di*  
**Igor' Stravinskij**

## Petruška

*Coreografia di*  
**Michail Fokin**

*Ripresa da*  
**Isabelle Fokine**

## Le Sacre du printemps

*Coreografia di*  
**Glen Tetley**  
© *Glen Tetley Legacy*

*Ripresa da*  
**Bronwen Curry**

*Produzione Teatro alla Scala*

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

---

## Il soggetto

*Alberto Bentoglio*

In queste pagine  
e nelle successive: i figurini  
di Aleksandr Benois  
per *Petruška*, 1911.

*La piazza dell'Ammiragliato a San Pietroburgo nel 1830.*

Nel corso dei festeggiamenti per il Carnevale, un vecchio ciarlatano presenta al pubblico tre automi, Petruška, la Ballerina e il Moro, nei quali egli ha magicamente infuso sentimenti e passioni umane. Petruška, infelice e malinconico, cerca di trovare consolazione alla sua triste condizione nell'amore della Ballerina, ma questa lo sfugge, preferendo danzare con il Moro. Folle di gelosia, Petruška si frappone tra i due, ma viene brutalmente scacciato dal rivale. Mentre la festa per il Carnevale sta per giungere al suo culmine, il Moro, dapprima trattenuto a stento dalla Ballerina, rincorre Petruška e lo uccide con un colpo di scimitarra. Richiamato dalla folla che ha assistito all'omicidio, il vecchio ciarlatano rassicura i presenti: non si tratta di un essere umano, bensì di un automa senza vita propria. Ma quando la folla si disperde, il fantasma di Petruška appare beffardo e minaccioso.

## Argument

*La place de l'Amirauté à Saint-Petersbourg en 1830.*

Au cours des fêtes de Carnaval, un vieux charlatan présente au public trois automates: Pétrouchka, la Ballerine et le Maure, auxquels il a magiquement donné des sentiments et des passions humaines. Pétrouchka, malheureux et mélancolique, cherche une consolation à sa triste condition dans l'amour qu'il éprouve pour la Ballerine, qui toutefois le fuit et préfère se mettre à danser avec le Maure. Fou de jalousie, Pétrouchka se met entre eux, mais est brutalement chassé par son rival. Tandis que la fête de Carnaval est en train de battre son plein, le Maure, que la Ballerine a tenté de retenir en vain, court après Pétrouchka et le tue d'un coup de cimeterre. Alerté par la foule qui a assisté à l'assassinat, le vieux charlatan rassure les présents: il ne s'agit pas d'un être humain, mais d'un automate, qui n'a pas de vie propre. Mais lorsque la foule s'éparpille, le fantôme de Pétrouchka apparaît, railleur et menaçant.

*(Traduzione di G. Viscardi)*

## Il soggetto

*Igor' Stravinskij*

### **Primo quadro: L'adorazione della terra**

Primavera. La terra è ricoperta di fiori. La terra è ricoperta di erba. Una grande gioia regna sulla terra. Gli uomini si abbandonano alla danza e interrogano il futuro, secondo i riti. L'Avo di tutti i saggi prende personalmente parte alla glorificazione della Primavera. Viene guidato a unirsi alla terra rigogliosa e superba. Tutti calpestano il suolo estaticamente.

### **Secondo quadro: Il sacrificio**

Trascorso è il giorno, trascorsa la mezzanotte. Sulle colline stanno le pietre consacrate. Le adolescenti conducono i giochi mitici e cercano la grande via. Si glorifica e si acclama Colei che fu designata per essere consegnata agli Dei. Si invocano gli Avi, venerati testimoni. E i saggi Antenati degli uomini contemplano il sacrificio. Così si sacrifica a Iarilo, il magnifico, il fiammeggiante [nella mitologia slava, Iarilo è il dio della natura].

### **Parte I: L'adorazione della terra**

- 1 Introduzione (*Lento - Più mosso - Tempo I*)
- 2 Presagi primaverili - Danze delle adolescenti (*Lento - Più mosso - Tempo I*)
- 3 Gioco del rapimento (*Presto*)
- 4 Danze primaverili (*Tranquillo - Sostenuto e pesante - Vivo - Tempo I*)
- 5 Gioco delle città rivali (*Molto allegro*)
- 6 Corteo del saggio (*Molto allegro*)
- 7 L'adorazione della terra (Il saggio) (*Lento*)
- 8 Danza della terra (*Prestissimo*)

### **Parte II: Il sacrificio**

- 1 Introduzione (*Largo*)
- 2 Cerchi misteriosi delle adolescenti (*Andante con moto - Più mosso - Tempo I*)
- 3 Glorificazione dell'Eletta (*Vivo*)
- 4 Evocazione degli antenati (*Lento*)
- 5 Azione rituale degli antenati (*Lento*)
- 6 Danza sacrificale (*Allegro moderato*)

---

## Verità e finzione

Sergio Trombetta

*Petruška*: Massimo Murru  
nel ruolo eponimo in "La  
stanza di Petruška".  
Gala Nureyev,  
Teatro degli Arcimboldi,  
stagione 2004-2005.

Ecco è aperta la baracca dei saltimbanchi  
per i bambini buoni e allegri.  
Osservano, la fanciulla e il ragazzino,  
dame, re e demoni.  
E risuona una musica diabolica,  
ulula triste un archetto.  
Un diavolo spaventoso ha afferrato il bamboccio  
e cola il succo di mortella.

Aleksandr Blok, *La baracca dei saltimbanchi*, 1906.

Verità e finzione, uomini reali e marionette. Sentimenti e pura azione, folklore e modernità. Simbolismo e Carnevale. Quanti significati si accumulano nella mistica del *balagan*, la baracca (*balagančik* è l'affettuoso diminutivo) che i saltimbanchi in Russia allestivano per la Maslenica (la settimana grassa di Carnevale) e per Pasqua in ogni dove: dalla piazza dell'Ammiragliato a Pietroburgo sino alle più sperdute cittadine della provincia.

un soggetto che i pittori non si lasciavano sfuggire. Un tema che è al centro di *Balagančik*, il dramma lirico di Aleksandr Blok che concentra tutti i succhi della poesia e del teatro simbolista, ma dove la mistica simbolista già si trasforma in sberleffo; Una memoria cara a chi (come Aleksandr Benois, come Mstislav Dobužinskij) negli anni Settanta dell'Ottocento, per Carnevale o per Pasqua, veniva accompagnato dalle governanti sulla piazza dell'Ammiragliato a divertirsi con le "montagne di ghiaccio" (le nostre montagne russe), ad ammirare avventure e disavventure di Petruška, la maschera del Carnevale russo, una via di mezzo fra il Pierrot e Pulcinella.

Ricorda Benois nelle sue memorie:

I *balagany* erano dei palcoscenici coperti. Per me erano l'attrazione principale della fiera. Soddisfacevano l'insaziabile passione che ho sempre avuto nella mia infanzia e in gioventù per ogni forma di spettacolo. L'intera fiera veniva denominata *balagany*, cioè a dire tutto l'agglomerato di baracche di legno erette temporaneamente ogni anno. C'erano un mucchio di cose che amavo nei *balagany* della mia infanzia, ma c'erano molti aspetti di cui avevo paura. Ero spaventato dal rumore – minacciante piuttosto che allegro – che aleggiava sopra

Edgar Madsen,  
protagonista in *Petruška*  
nella stagione 1981-82  
al Teatro alla Scala.

gli spiazzi e che vibrava attraverso la tersa aria invernale per miglia all'intorno. Potevamo ascoltare distintamente questo rumore dalla nostra carrozza mentre ci allontanavamo per la via Milionnaja; era il rumore di innumerevoli bande di ottoni che suonavano simultaneamente, le sorde, ritmiche percussioni dei tamburi turchi. Il cigolare delle altalene, il chiacchiericcio e le grida delle migliaia di persone accalcate intorno alle "montagne di ghiaccio", o lungo le stradine decorate che si aprivano fra i padiglioni e le giostre. Ero anche spaventato dalle enormi altalene, quando salivano alte nell'aria con i loro vagoncini dai colori brillanti pieni di ragazzine che ridevano e urlavano. Sembrava esserci un presagio maligno nel forte odore di cottura di *bliny* e di frittelle che si mescolava con i vapori di vodka. Ma più di tutto ero spaventato dalle enormi costruzioni di legno decorate di pitture dai colori brillanti che servivano da recinto a varie attrazioni. Una caratteristica di queste scatole colorate erano gli intrattenitori sistemati sulle gallerie esterne. Costoro, chiamati "nonni", vestivano cappotti di pelle di capra a colori sgargianti e di preferenza erano ridicolmente mascherati con lunghe e fluenti barbe finte; intrattenevano la folla che si accalcava intorno ai baracconi con i loro scherzi e le loro buffonerie. La rumorosa allegria di questi finti nonni, il loro incurante sporgersi dai parapetti dai quali a ogni momento avrebbero potuto precipitare in strada, i fischi, le grida, e il divertimento dei passanti mi davano la sensazione di qualche cosa di demoniaco. Il mio sgradevole senso di disagio raggiungeva il massimo quando due figure da incubo, vestite di bianco e con enormi maschere sui lunghi colli da giraffa, spuntavano all'improvviso da dietro il sipario cremisi. Volevano rappresentare le figure tradizionali di ogni fiera nazionale russa: la Capra e la Gru. Questi mostri, dopo il loro improvviso apparire, si esibivano in una danza breve e grottesca per poi rapidamente scomparire dietro il sipario e, con ogni probabilità, ridarsi forza con un'altra bevuta.

C'è già tutta l'atmosfera di *Petruška* in queste memorie di Benois; e i suoi ricordi del Carnevale russo si riflettono in quelli di altri artisti e pittori suoi contemporanei, come per esempio Mstislav Dobužinskij. Il pittore ci dà una descrizione del nonno del *balagan*, impegnato a interloquire e dialogare con il pubblico che si affolla intorno alla baracca, molto simile al ciarlatano del balletto che, quando si affaccia dal sipario e scende fra la folla, semina panico e paura fra gli astanti. Era inevitabile che questo ricordo così vivo, questa mitologia carnevalesca così sedimentata nella memoria degli artisti pietroburgheesi diventasse uno spettacolo per i Ballets Russes di Djagilev: uno spettacolo breve, che non riempiva tutta la serata, ma che poteva concentrare diverse sfaccettature, molti livelli di lettura. La storia dei tre burattini animati per stregoneria dal ciarlatano di fronte alla folla del carnevale di Pietroburgo; l'amore infelice del poetico *Petruška* per la sua ballerina e la forza brutta e violenta del moro che con la sua spada lo uccide. Vi troviamo l'esigenza di presentare al viziato pubblico parigino l'esotismo di un quadro russo dai colori vivaci e vibranti. Ma insieme, per coloro che la realizzano, c'è il gusto retrospettivista, così caro agli artisti di "Mir Iskusstva", da cui Benois e Djagilev

Il Ciarlatano (Francisco Sedeño) nel quadro primo del *Petruška*. Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, stagione 1995-96.

La Ballerina (Gilda Gelab) nel *Petruška*. (Biagio Tambone) nel *Il Moro* (Matteo Buongiorno) con il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, Stagione 1996-97.

provenivano, di andare a ripescare la lontana Pietroburgo dell'Ottocento: *Petruška* è ambientato negli anni Trenta del secolo scorso.

“Stravinskij ha composto una *Danza russa* e un brano intitolato *Il grido di Petruška*”: con questo annuncio, nell'estate del 1910, Sergej Djagilev scrive da Parigi a Petroburgo ad Aleksandr Benois, affermando che queste musiche devono essere il centro di un nuovo balletto che rappresenti il Carnevale russo e *Petruška*, e che l'unico in grado di aiutarli alla realizzazione è proprio lui, Benois, che quindi non può rifiutare. Benois, ricorda nelle sue memorie, è immediatamente tentato dall'idea di descrivere la fiera della settimana grassa e i *balagany* che nel 1910 avevano cessato ormai di esistere da anni. Subito Benois si chiede perché i ballerini della compagnia avrebbero dovuto accettare di muoversi come burattini privi di grazia e agilità. Ecco allora la trovata: i burattini di questo teatrino si animeranno senza peraltro perdere la loro natura.

Le bambole avrebbero dovuto, al comando di un mago, animarsi, e questo loro svegliarsi alla vita sarebbe stato in qualche modo accompagnato da sofferenza. Più grande fosse stato il contrasto fra la gente reale e questi automi, maggiore sarebbe stato l'interesse dell'azione.

Accanto a *Petruška* e alla sua bella, nel progetto di Benois compare presto il moro:

Negli spettacoli di strada di *Petruška*, c'era invariabilmente un intermezzo inserito fra i due atti: due mori vestiti di velluto e oro apparivano e incominciavano a prendersi a colpi di spada sulle teste di legno. [...] Se *Petruška* doveva essere la personificazione, l'aspetto spirituale e sofferente dell'umanità – chiamiamolo il principio poetico? – la sua donna, Colombina, sarebbe stata l'incarnazione dell'eterno femminile; quindi il tronfio moro sarebbe stato la personificazione di tutto quello che è attraente senza sentimento, potentemente mascolino e ingiustamente trionfatore.

È così che prendono forma il libretto e l'aspetto visivo di *Petruška*. E quando qualche mese dopo Djagilev arriva a Pietroburgo, accoglie pienamente il progetto di Benois, che concepisce il balletto come un Atto unico in quattro scene. La prima e l'ultima sulla piazza dell'Ammiragliato, la seconda e la terza all'interno della baracca dove i burattini proseguono la loro vita, innaturalmente resa umana dalle stregonerie del vecchio ciarlatano. A dicembre arriva anche Stravinskij e, dal compositore, Benois ascolta i primi frammenti di musica. Prende il via una collaborazione strettissima fra musicista e librettista – perché tale si deve considerare Benois da questo momento – che proseguirà nei mesi successivi, a distanza, per lettera: Benois resta a Pietroburgo, Stravinskij torna dalla famiglia in Svizzera. Si ritroveranno solamente nella primavera del 1911 a Roma.

È lì che Benois si inventa l'assolo del moro con la noce di cocco, il passo a



Piazza della Barona, Roma. Foto di Carlo Geronzi del 1900. Archivio del Teatro alla Scala e foto di Giovanni, Sara, Pietro e Giorgio.

due d'amore con la Ballerina, l'irruzione di Petruška e l'uccisione del burattino, nell'ultima scena, fuori dalla baracca, sulla piazza. E la sua resurrezione, fantasmatica, lunare, sul tetto del *balagan*: un finale che, scrive ancora Benois, non piaceva a Djagilev, il quale avrebbe preferito una soluzione più tradizionale. "Una curiosa prova di quanto fortemente Djagilev fosse influenzato dal 'pregiudizio accademico', ancora nel 1911!", commenta non senza malizia Benois.

Grazie a Lei ho passato delle squisite vacanze di Pasqua in compagnia di Petruška, del terribile Moro e della deliziosa Ballerina. Immagino che lei abbia passato momenti incomparabili con questi tre pupazzi [...]. Ci sono delle pienezze orchestrali che io non ho incontrato che in *Parsifal*. Comprendrà quello che voglio dire, ne sono sicuro. Lei andrà più lontano di *Petruška*, è chiaro.

Parole profetiche, quelle che il 13 aprile 1912 Claude Debussy scrive a Igor' Stravinskij. Il compositore, dopo il successo dell'*Uccello di fuoco*, ha rifatto *l'en plein*, un anno prima di quella lettera, con *Petruška*. La prima della *Sagra della primavera*, l'anno successivo, non sarà propriamente un trionfo, anzi; ma, superato il primo impatto con lo schizzinoso pubblico parigino, diventerà una delle musiche-simbolo del Novecento.

*Petruška*, dunque, sta a metà strada, anche artisticamente, fra *L'uccello di fuoco* e la *Sagra della primavera*. È già lontano dal primo, ancora profondamente nutrito di succhi romantici, ma non ha ancora la forza tellurica della seconda. Il suo carattere tuttavia è già pienamente moderno, appartiene senza residui al nostro mondo; il rifiuto del romanticismo è totale. E questi valori emergono esclusivamente dalla partitura musicale, perché invece, a ben vedere, nel tema dell'uomo marionetta, nello sdoppiamento della personalità del libretto c'è ancora molto del gusto tardo-romantico.

Per descrivere lo svolgersi dell'azione, Stravinskij fa un massiccio ricorso a temi tradizionali popolari russi. Ma non solo. Pesca a piene mani fra canzonette e zuccherosi valzerini ottocenteschi, dando vita a un discorso musicale dove le diverse parti non subiscono sviluppo, ma vengono semplicemente accostate come in un collage. Inaugura in musica quello stesso gusto primitivista al quale, proprio in quegli anni, per esempio Michail Larionov e Natal'ja Gončarova si ispiravano "rubando" soggetti alla tradizione popolare russa, ai *lubki* (stampe popolari ottocentesche), alle insegne dei negozi, alla cartellonistica: elementi poveri e quotidiani che, tempo un anno o due, sarebbero

finiti affastellati e accostati senza ordine sulle tele cubiste, per esempio del primo Malevič.

Soltanto quando la partitura è completa e il libretto definitivamente steso interviene nella creazione del balletto Michail Fokin, che per un anno ancora sarebbe stato il coreografo principale dei Ballets Russes. Anche se la coreografia nasce quando buona parte del restante lavoro è già conclusa, Fokin, nelle sue memorie, ci tiene a sottolineare di sentirsi comunque co-creatore di *Petruška* insieme a Stravinskij e Benois:

Ciascuno di noi parlava delle sofferenze di *Petruška* con la propria lingua: Stravinskij con i suoni, io con i gesti.

Una leggenda vuole che al primo ascolto della musica Fokin non l'abbia per niente apprezzata. Il coreografo lo smentisce:

Mi fu suonata a Pietroburgo da un pianista che non capiva quel che stava suonando. Quando poi la riascoltai eseguita da Stravinskij, le cose cambiarono completamente.

Figurini  
di Aleksandr Benois  
per *Petruška*.



*Petruška*: quarto quadro, "Il Carnevale", Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, stagione 1995-96.

Ciò nonostante, qualche problema con *Petruška* Fokin l'ebbe, e lo ammette lui stesso. È soprattutto la poliritmia della partitura, il mutare improvviso e continuo di ritmi che spiazza Fokin:

Quando si sviluppa una danza generale, quando tutti si uniscono in un ritmo comune, mi pare che il ritmo deve proseguire il proprio movimento ripetuto [...] Non voglio stabilire regole per l'eternità. Voglio semplicemente dire che le interruzioni del ritmo senza necessità sono bastoni fra le ruote che i musicisti mettono ai danzatori.

Due anni dopo, proprio la selvaggia poliritmia della *Sagra della primavera* avrebbe messo a durissima prova le capacità coreografiche, forse ancora deboli ma certamente più innovative, di Nijinskij, mentre Fokin, per la scelta di Djagilev di affidare quel compito al suo rivale, avrebbe abbandonato la compagnia. Così, Fokin affronta senza problemi la danza dei cocchieri e delle balie, ma ammette la propria difficoltà con la danza delle zingare, dove "il ritmo, la costruzione delle frasi, l'irrompere della melodia, tutto è privo d'ordine". Per i tre personaggi principali il coreografo ricorda di aver cercato movimenti marionettistici, innaturali, ma che allo stesso tempo esprimessero i tre fondamentali sentimenti dei burattini. "La ballerina doveva essere una bambola bella e sciocca." Nessuno, secondo Fokin, seppe interpretare quel personaggio, "eppure così semplice", come Tamara Karsavina, che lo affrontò alla prima rappresentazione.



La differenza dei gesti fra il Moro e Petruška consiste invece nel fatto che il Moro è tutto *en dehors*, Petruška tutto *en dedans*:

Mai mi era successo di accorgermi quanto dicano dell'anima umana queste due posizioni. Il Moro, autocompiaciuto, è tutto portato al di fuori di sé. L'infelice, battuto, spaventato Petruška è rattrappito. è come rifugiato in se stesso.

Un ruolo, quello di Petruška, che Nijinskij rese immortale. Ma Fokin ci tiene a mettere i puntini sulle i:

Recentemente mi è successo di leggere che io avrei lasciato a Nijinskij la completa libertà di creare il proprio ruolo. Non è vero. Io ho creato e coreografato, lui era letteralmente entusiasta di tutto quanto gli mostravo, senza mettere nulla in dubbio (a quei tempi Djagilev non gli aveva ancora messo in testa di essere un coreografo e lui si sforzava semplicemente di raggiungere la perfezione esecutiva).

Le prime prove di *Petruška* hanno luogo al Teatro Costanzi (oggi Teatro dell'Opera) di Roma, dove la compagnia è in tournée prima di tornare a Parigi per la nuova *saison*. Giornate calde, quelle romane, dove la troupe prova, per mancanza di spazio, nella mensa del teatro; Fokin e Stravinskij faticano per mettere in piedi la coreografia, mentre Djagilev, vestito di lino immacola-



*Petruška* al Teatro alla Scala, quadro primo, con Anna Razzi (la Ballerina), il Ciarlatano (Antonio Greco), Egon Madsen (Petruška) e il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, stagione 1981-82.

Quadro terzo, "La stanza del Moro" con Annamaria Grossi (la Ballerina) e Angelo Moretto (il Moro). Teatro alla Scala, stagione 1981-82.

to sin dal primo mattino, sovrintende con la sua aria da gran signore. Da Roma le prove si spostano a Parigi, dove intanto arrivano scene e costumi realizzati da Boris Anisfel'd sulla base dei bozzetti disegnati da Benois.

Ma un incidente durante le prove viene a rinfocolare l'annosa ruggine fra Benois e Leon Bakst, che era esplosa la stagione precedente con *Shéhérazade*. Durante il trasporto da Pietroburgo la scena della stanza di Petruška si era danneggiata; in particolare, era da rifare il ritratto del ciarlatano che Benois aveva voluto fosse appeso a una parete della stanza, come per ricordare a ogni momento al povero Petruška che la sua vita dipendeva dal genio del male (così come quella di Nijinskij dipendeva da Djagilev, il suo tirannico genio). Bisognava dunque riparare e Bakst si offre per la bisogna. Figurarsi la rabbia del suscettibile Benois quando alla generale si accorge che al posto del suo ritratto del ciarlatano restaurato ne compare uno tutto nuovo, disegnato da Bakst, dove il ciarlatano invece di puntare gli occhi sul burattino è ripreso di profilo! Fuoco e fiamme, dimissioni immediate a Djagilev e anche l'annunciata intenzione di portare Bakst davanti a un giudice. Tuttavia il 13 giugno 1911 lo spettacolo va in scena regolarmente e con grande successo al Théâtre du Châtelet. E qualche tempo dopo tutto sarà dimenticato. Ma non certamente l'astio verso Bakst che impronta tutte le memorie di Benois. Resta il dubbio se quel ritratto si fosse veramente rovinato nel trasporto da Pietroburgo. Il ballerino Grigor'ev infatti nei suoi ricordi sostiene che a Djagilev il ritratto del ciarlatano come l'aveva disegnato Benois non piaceva e, dopo avere ripetutamente, e senza risultato, chiesto all'autore di rifarlo, si era rivolto a Bakst.

### Bibliografia

- A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*. Londra 1941 e New York 1977  
R. Buckle, *Nijinsky*, Londra 1971  
R. Buckle, *Diaghilev*, New York 1984  
M. Dobužinskij, *Vospominanija*, Mosca 1987  
M. Fokin, *Protiv Tecenija*, Leningrado 1981  
C. Grigor'ev, *Balet Djagileva*, Mosca 1993  
V. Krasovskaja, *Russkij Baletnyj Teatr načala XX veka*, Leningrado 1971  
G. Pestelli, *Il giovane Stravinskij (1906-1913)*, Torino 1973  
I. Stravinskij e R. Craft, *Colloqui con Stravinskij*, Torino 1977  
R. Vlad, *Stravinskij*, Torino 1958  
AA. VV., *Écrits sur Nijinsky*, Parigi 1992

---

## L'anima di *Petruška* e il suo "doppio"

Michele Porzio

Igor' Stravinskij, *Madame K.*, Djagilev e Léon Bakst a Losanna nel 1915.

Forse ancor più del *Sacre du printemps*, la colorata e amara favola di *Petruška* può essere assunta a metafora dell'intera parabola teatrale di Stravinskij. Intendiamo la marionetta-personaggio prima ancora che il *Petruška* coreografia, pezzo da concerto, oggetto di culto e polemica quale archetipo fondativo della modernità: a incoraggiarci a cominciare dalla figura dello sfortunato burattino per meglio avvicinarci alla musica, è il compositore stesso, quando dichiara: "Il fantasma di *Petruška*, così come concepì la storia, è il vero protagonista, e la sua apparizione alla fine fa sì che quello degli episodi precedenti risulti un semplice fantoccio".<sup>1</sup> Stravinskij vuole indirizzare la nostra attenzione all'aspetto meno appariscente e più sotterraneo del balletto, alla malinconia da maschera della Commedia dell'Arte che innerva la figura del protagonista (del resto la sua filiazione, o quanto meno l'analogia caratteriale con il nostro Pulcinella sembra storicamente comprovata). La genesi del balletto, a questo proposito, non è meno rivelatrice: l'autore aveva pensato inizialmente a una sorta di concerto per pianoforte e orchestra, un brillante *Konzertstück* in cui il pianoforte avrebbe avuto la parte principale. Nel comporlo, l'immagine di una marionetta che all'improvviso prende vita si fa strada nella sua mente; l'irriverente burlone, come una sorta di Till Eulenspiegel – personaggio che non per niente diverrà poi il soggetto, nel 1916, di una coreografia di Nijinskij –, irride l'orchestra con diaboliche cascate di arpeggi. Il cuore, l'anima del balletto, che sembra premere al compositore assai più della pur vivida rappresentazione del folklore russo, va dunque ricercata in questo movimento scritto per primo, intitolato "Grido di *Petruška*" e destinato a divenire poi il Secondo quadro.

Sul "grido" del burattino, in un certo senso la sigla caratterizzante nonché il passo più discusso di tutta l'opera, sono stati versati i proverbiali fiumi di inchiostro. Alludiamo alla lenta figurazione, affidata a due clarinetti, che si ode all'inizio del Secondo quadro: un clarinetto suona la triade perfetta in do maggiore, l'altro, simultaneamente, quella di fa diesis maggiore. L'effetto bitonale, vale a dire la sovrapposizione di due contesti scalari tra loro incompatibili secondo le regole tradizionali dell'armonia, è di per sé stridente e solo un poco ovattato dal timbro vaporoso dello strumento. Le ipotesi per spiega-

re questa inusitata arditezza si sono, come si è detto, sprecate: si è considerata la nota abitudine di Stravinskij di comporre sempre al pianoforte – i due arpeggi infatti, suonano l'uno tutto sui tasti bianchi, l'altro tutto su quelli neri – e oltre che come un rivoluzionario scardinamento della tonalità, si è voluto cogliere nell'enigmatico grido una versione cromatica, cioè aggiornata al Novecento, degli antichi modi russi.<sup>2</sup>

Tutte queste spiegazioni, se possono contenere una parziale verità dal lato dell'inedita, ardita sintassi musicale tipica del giovane Stravinskij, mancano di connettere la figurazione con la verità drammaturgica che in quel momento si sta esprimendo, e che supponiamo il compositore avesse ben presente. Vogliamo dire che il celebre arpeggio dei clarinetti pare non essere altro che il rovesciamento paradossale, burlesco e amaro, dell'assolo di flauto con cui, poco prima, il Ciarlatano presenta le sue figurine da baraccone. Due linee, perché *Petruška* è il doppio, l'*alter ego* dell'uomo in carne ed ossa, che poco prima lo ha evocato dal mondo dei balocchi per dargli un'effimera vita. Tanto suadente è l'assolo di flauto del Ciarlatano – che Stravinskij concepiva come una formula incantatoria "alla Weber o alla Hoffmann" – quanto risulta scabro e tagliente quello della sua creatura da baraccone.

La musica di *Petruška*, con questo grido, si mette dalla parte dei miseri, e con loro, del burattino che ne riassume il destino; colui che il compositore definisce "l'immortale e infelice eroe delle fiere in ogni paese".<sup>3</sup> È una scelta che continua idealmente quella di Musorgskij nel *Boris Godunov*, col suo porsi dalla parte dell'Innocente e del popolo russo, asservito nei secoli a un potere cieco e crudele, e che solo nella baldoria del Carnevale può trovare un momento di illusoria spensieratezza. Per questo oggi ci appare largamente ingiustificata la celebre condanna del balletto espressa da Adorno nella sua *Filosofia della musica moderna*:

A *Petruška* non mancano certo tratti soggettivistici: ma la musica si mette dalla parte di quelli che deridono il maltrattato, non dalla parte di questo, e di conseguenza l'immortalità del clown non acquista alla fine per la collettività il significato di una conciliazione, ma di una sinistra minaccia. La soggettività assume, in Stravinskij, l'aspetto della vittima; ma la musica – e qui egli si beffa della tradizione dell'arte umanistica – non si identifica con essa, bensì con l'istanza distruttrice. Mediante la liquidazione della vittima essa si priva degli obiettivi, e quindi della propria soggettività.<sup>4</sup>

Ma al di là dalla tramontata utopia espressionista, verrebbe fatto di replicare ad Adorno, esiste ancora una via di conciliazione tra la collettività e il soggetto, forte o debole che sia, di cui la nostra disorientata epoca possa menar vanto? È lecito il dubbio che il massimo possibile a un artista d'oggi sia proprio la denuncia di tale sparizione del soggetto umano all'interno della compagine sociale; la stessa denuncia che sarà, di lì a poco, non solo di Cocteau, Satie e dei surrealisti bensì anche, in altro ambito, di un Kafka o di un Gottfried Benn. L'inevitabile processo di disumanizzazione dell'arte, ovvero la meccanizzazione tecnologica del suo contesto, non significa perdita di uma-

nità da parte della musica stessa che la esprime, se è vero, come osserva Adorno stesso alla fine della sua *Filosofia*, che forse potrà dirsi autentica solo l'arte che si sarà sbarazzata dell'idea stessa di autenticità, di dover essere così e non diversamente. Non è stata forse questa la meta di Stravinskij, ovvero liquidare il culto dell'autentico, sostituendolo con quello del gioco e della maschera nuda, in un vertiginoso gioco di metamorfosi e travestimenti che più di una volta ci fa pensare all'utopia che, in quegli anni, è anche di Pirandello? Crediamo lecito il dubbio non solo per la toccante e teatralmente irrealizzabile volontà del compositore, il quale avrebbe desiderato che il Quarto, festoso quadro fosse visto come avrebbe potuto spiarlo lo sfortunato burattino dal buco della serratura della sua stanzetta. C'è ben di più a contrastare la rigida condanna di Adorno, il cui fondamentale saggio del resto risale, non dimentichiamolo, agli anni Quaranta: ed è il riconoscimento dell'umanità intrinseca al teatro di Stravinskij, che egli fa sua proprio coll'espungere ogni sorta di ormai inverosimile personaggio umano dal palcoscenico.<sup>5</sup> Marionetta mossa a suo piacimento dal fato, lo è anche il Tom Rakewell nel *Rake's Progress*, così come il Soldato dell'*Histoire*; e anziché uomini, animali-protagonisti sono la volpe del *Renard*, l'usignolo del *Rossignol*; o addirittura a prendere vita sono oggetti inanimati (*Jeu de cartes*), come poi accadrà nel teatro di Ravel. Ma, appunto, non possiamo confondere la denuncia dell'alienazione umana con una regressiva condescendenza alla stessa. La pungente satira, la sottile rivolta di Stravinskij contro i tempi moderni agisce sempre in forma indiretta, obliqua, senza dubbio anche attuando quella freudiana "identificazione con l'aggressore" tanto vituperata da Adorno; non per questo la sua musica sta dalla parte dei tetri vincitori d'oggi. E se pure lo scettico e cosmopolita Stravinskij non ebbe tanta fede negli ultimi della terra quanta poté averne Musorgskij, certamente aspirò a quella *clarté* razionalistica e illuminista che dell'umanesimo è stata, e rimane, uno dei più preziosi lasciti.

---

<sup>1</sup> Igor' Stravinskij e Robert Craft, *Colloqui con Stravinsky*, Einaudi, Torino 1977, p. 116.

<sup>2</sup> Cfr. Roman Vlad, *Stravinsky*, Einaudi, Torino 1973, pp. 29-36, E. W. White, cit., e André Boucourechliev, *Stravinsky*, Rusconi, Milano 1984, pp. 52-60.

<sup>3</sup> Cit. in I. Stravinskij e R. Craft, cit., p. 116.

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1975, p. 143.

<sup>5</sup> Cfr. "Guida alla Carriera del libertino", in Massimo Mila, *Compagno Stravinsky*, Einaudi, Torino 1983, pp. 74-140.

---

## Stravinskij: i giorni del *Sacre*

Silvestro Severgnini

Valentine Gross-Hugo,  
*Le Sacre du printemps*,  
*Danse de Adolescentes*,  
particolare, 1913. Pastello.  
Theatre Museum, Londra.

Parigi, 28 maggio 1913, al Théâtre des Champs-Élysées: prima rappresentazione del *Sacre du Printemps* di Stravinskij.

“L’avvento di questa ciclopica e terrificante musica segna una data decisiva nella storia della musica e non è certo esagerato il paragonare l’importanza storica del *Sacre* a quella della *Nona Sinfonia* di Beethoven”: è quanto afferma – senza ambagi e con la più risoluta saldezza di convinzione – Alfredo Casella nel suo libro *I segreti della giara*, edito da Sansoni un buon quarto di secolo dopo quell’evento-avvento. Casella – che vi ha partecipato in prima persona, anche come... “combattente”, dedica a quella specie di cataclisma una descrizione dalle note tutte contrassegnate *ff* (*fortissimo*).

La rappresentazione ebbe principio in un religioso silenzio, davanti al pubblico inverosimilmente eterogeneo, elegante, intellettuale, raffinato, cosmopolita, che, da anni ormai, aveva fatto delle serate dei *Ballets Russes* di Serghej Diaghilev il maggior avvenimento sociale e artistico della season parigina. A metà del preludio, scoppiò la tempesta, sotto forma di urli, fischi e schiamazzi di ogni genere. [...] Per tutta la mezz’ora che durò il lavoro, fu impossibile udire qualcosa. Ogni tanto il baccano infernale del pubblico accennava a placarsi. Ma allora emergevano dall’orchestra sonorità così spaventose che il chiasso riprendeva peggio di prima. [...] Credo che non fossimo in tutta la sala più di cinquanta persone a comprendere la grandezza storica di quella musica e la nostra azione poco o nulla poteva fare contro un simile scatenarsi di feroce bestialità. Nondimeno numerosi furono gli incidenti e, in maggior copia ancora, i cazzotti scambiati in sala.

Ovviamente questa “veridica testimonianza” resa da Casella rispecchia le reazioni suscitate in lui dalla burrascosa vicenda. A proposito di Casella, nei ricordi che ha affidato a Robert Craft, Stravinskij rievoca un singolare episodio di cui era venuto a conoscenza allorché – vivendo in Russia fra il 1903 e il 1905 – trascorreva gran parte del suo tempo in casa di Nikolaj Rimskij-Korsakov. Questi, un giorno, gli aveva detto: “Un certo Alfredo Casella, un musicista italiano, oggi è venuto a trovarmi e mi ha portato una complicata

Nicholas Roerich, *Le Sacre du printemps*, figurini, 1913.  
In alto: Le ragazze,  
in basso: I ragazzi.

partitura di incredibili dimensioni: la sua strumentazione dell'*Islamey* di Balakirev, e mi ha chiesto di dargli il mio parere e di consigliarlo. Che cosa si poteva dire di una cosa simile? Mi sentii come un bambinetto". "E così parlando – conclude Stravinskij – il venerando Maestro sembrava perfino umiliato."

Nel 1913 Casella ha 30 anni e, da quando ne aveva appena tredici, vive a Parigi nel *milieu* dell'avanguardia musicale. È stato allievo di Gabriel Fauré; frequenta Claude Debussy e Maurice Ravel; dal 1911 è segretario della Société Musicale Indépendante da lui fondata con una schiera di noti compositori, tra i quali Fauré, De Falla, Schmitt, Turina. È davvero generoso il suo infaticabile impegno nel promuovere ed organizzare le manifestazioni della Nuova Musica ("nuova" di allora, naturalmente), di cui è uno strenuo assertore e missionario.

Così quando nell'aprile di quel fatale – per le sorti della musica – anno 1913, un altro giovane compositore italiano, Gianfrancesco Malipiero (col quale Casella ha una amichevole comunanza di idee e di intenti) gli annuncia che, avendo concluso il suo soggiorno parigino, sta per rientrare in Italia, egli lo esorta con fervore a rimanere, dicendogli: "In maggio avremo la rappresentazione del nuovo balletto di Igor' Stravinskij, *Le Sacre de Printemps*, che segnerà certamente un altro passo avanti in quella direzione che tutti dovremo seguire per la salute dell'arte musicale". Così Malipiero resta a Parigi e assiste alla rappresentazione di cui fornisce poi, nelle sue note su Stravinskij, pubblicate dalle Edizioni del Cavallino nel 1945, un resoconto tanto conciso quanto eloquente. Dopo aver dichiarato "Sono grato a Casella di avermi quasi costretto ad attendere l'avvenimento. Sono però convinto che, in ogni modo, avrei dovuto rimanere perché certi incontri sono inevitabili", Malipiero continua, con impressionante laconicità: "Grande pubblico, grande gazzarra. Claude Debussy e Gabriele d'Annunzio da un palchetto applaudivano ed imprecavano contro la bestialità trionfante. L'esuberante Florent Schmitt insultava i suoi compatrioti".

Schmitt, musicista di valore e di notevole... temperamento, si dava un enorme daffare nello zittire le signore che schiamazzavano, e le apostrofava a gran voce con epiteti quali "carogne", "sgualdrine", ecc. Avendo visto in un palco un anziano signore che, con due dame "tanto belle quanto idiote" si divertiva a fare quanto più chiasso poteva, lo Schmitt gli aveva urlato in faccia: "Vecchio mascazone!". E si trattava dell'Ambasciatore d'Austria-Ungheria.

Malipiero annota anche: "Fra gli ascoltatori composti ma non rapiti c'era anche Ildebrando Pizzetti". Questo evidente riserbo del musicista di Parma – tanto caro a d'Annunzio – nei confronti della "stregonesca" partitura stravinskiana è confermato da un giudizio alquanto sommario emesso un anno dopo l'apparizione del *Sacre*, cioè nel 1914.

Nei suoi *Intermezzi critici* Pizzetti ha scritto infatti: "Stravinskij è certo un artista di molto ingegno ma è il creatore di un'arte tutta esteriore, senza profondità, che, purtroppo, soltanto in ragione delle apparenze viene anche in Italia ammirata ed esaltata". È abbastanza frequente questo scambio di

Valentine Gross-Hugo,  
*Le Sacre du printemps*.  
Il Sacrificio (dell'Eletta),  
particolare, 1913. Pastello.  
Theatre Museum, Londra.

colpi bassi tra i musicisti. Così il comportamento di Claude Debussy è stato piuttosto ambiguo, se non addirittura equivoco, nei confronti di Stravinskij. Questi infatti ha avuto a dire:

Dopo aver letto le amichevoli lettere piene di lodi che Debussy mi indirizzava (mi scriveva "In *Petruška* c'è un'infallibilità orchestrale che ho trovato soltanto in *Parsifal*; c'è in esso una specie di magia sonora, una trasformazione misteriosa di anime meccaniche che diventano umane mediante un incantesimo di cui, fino ad ora, lei sembra essere l'unico inventore") fui sorpreso nel trovare un atteggiamento completamente diverso nei riguardi della mia musica in alcune lettere dello stesso periodo indirizzate ai suoi amici musicofili.

C'è una lettera inviata da Debussy a Robert Godet – noto come autore di un saggio su Musorgskij – che, intrecciando una collana di pettegolezzi sottilmente maligni, riesce ad essere un piccolo capolavoro di calcolate perfidie. Scrive l'autore del *Pelléas*, in un momento in cui i rapporti tra lui e Stravinskij sono, almeno ufficialmente, correttissimi:

Ho visto recentemente Stravinskij. Dice sempre: Il mio *Oiseau de feu*, il mio *Sacre*, come un bambino potrebbe dire la mia trottola, il mio cerchio. È un *enfant-gâté* che, alle volte, mette il dito nel naso della musica. È anche un giovane selvaggio, porta cravatte chiassose, bacia la mano alle signore, camminando loro sui piedi. Da vecchio sarà insopportabile, cioè non sopporterà alcuna musica, ma, per ora, è un tipo incredibile. Si professa amico mio, perché l'ho aiutato a conquistare un piolo della scala, dalla quale lancia bombe che non sempre esplodono. Ma, lo *ripeto*, è un tipo incredibile!

Se Stravinskij – dopo avere assistito, su invito di Debussy, al *Pelléas* – definisce questo lavoro "una grande opera francese" e si compiace dell'amicizia che l'autore gli dimostra, questi, scrivendogli, elogia il *Sacre* con espressioni come le seguenti: "Mi ossessiona come un magnifico incubo". "È una bellissima cosa che con il passare del tempo sarà ancora più bella".

Con gli amici, invece, Debussy corregge radicalmente il tiro e sentenzia: "Le *Sacre* è musica negra". "È musica selvaggia con ogni comfort moderno." Probabilmente Debussy era ambidestro e la sua destra non sapeva ciò che scriveva la sua sinistra!

Però pochi giorni prima di morire, Stravinskij, in un'intervista rilasciata a un giornalista del "The New York Review", ha investito e illuminato come col baleno di una rivelazione il segreto e buio nodo dei suoi rapporti con Debussy. Ha detto:

Virgil Thomson ha osservato che io facevo morire di paura Debussy. Mi rincresce. Recentemente mi sono imbattuto in una testimonianza oculare che non conoscevo delle reazioni di Debussy nei miei riguardi, o, meglio, di fronte ai miei lavori. Quando l'autore del *Pelléas* ascoltò il mio *Sacre du Printemps* gli era accanto il commediografo Henri Le-

Sergej Djagilev,  
fondatore e impresario  
dei Ballets Russes,  
Parigi, 1913.

normand [allora celebre per un allucinante dramma di poesia: *Il tempo è un sogno*]. Lenormand stava osservando Debussy evidentemente con più attenzione di quanta ne dedicasse alla musica e ha scritto: "Il volto di Debussy era angosciato. Tradiva un dolore impossibile da dominare o da nascondere. Quello del creatore davanti al quale si schiude un mondo del tutto diverso dal suo. La tristezza di essere lasciato indietro. La sofferenza dell'artista in presenza di nuove forme che gli rivelano il posto che occupa e i suoi limiti".

È il caso di ricordare che Debussy non sapeva come *Le Sacre* fosse già, in un certo senso, il mio "culmine", il pezzo in cui, secondo l'opinione generale, sono riuscito a "mettere tutto insieme". E, a parte questo, *Le Sacre* non avrebbe dovuto riuscire poi così nuovo a Debussy, che vi avrà certo avvertito la sua influenza. Ma il "maremoto" – quello originato dal *Sacre* – sì, quello era nuovo e, per Debussy, senz'altro premonitore. Credo che tutto sommato, Lenormand abbia letto bene sul volto del grande compositore. Quelle sue reazioni, infatti, fanno parte della ragione per cui egli è, in tutti i sensi, il primo musicista del secolo.

Il compositore ha attribuito al nuovo coreografo dei *Ballets Russes*, Vaclav Nijinskij, uno dei più grandi ballerini di tutti i tempi – buona parte dell'esito catastrofico toccato alla prima del *Sacre*.

Secondo lui, lo spettacolo era stato realizzato con immagini e movenze di pesante goffaggine e di mediocre levatura. Stravinskij ha detto:

Personalmente ero sconcertato dal fatto che Nijinskij – il quale aveva fin troppa immaginazione creativa – non conoscesse la musica e avesse pertanto un concetto del tutto rudimentale dei rapporti fra danza e musica. Egli non capì mai i metri musicali e non ebbe mai un senso molto esatto del tempo. Di conseguenza ci si può figurare quale sia stato il disordine ritmico del *Sacre du Printemps* e il caos dell'ultima danza. Nijinskij, d'altronde, non tentò neppure di afferrare le mie idee sulla coreografia del *Sacre*. Un esempio: nella *Danse des Adolescentes* avevo immaginato una fila di danzatori quasi immobili: Nijinskij fece di questa scena una grande gara di salto.

D'altra parte Stravinskij ha messo in rilievo anche alcuni aspetti del carattere di Nijinskij che destavano addirittura tenerezza. Il grande ballerino "era completamente privo di astuzia. Per di più era di un'onestà così ingenua da far paura". A Londra, durante un ricevimento, poco prima della *première* del *Sacre*, Lady Ripon propose un gioco di società – un gioco pericoloso – nel quale ognuno dei presenti doveva dire qual era l'animale cui ciascuno rassomigliava di più. Il gioco fu iniziato da Lady Ripon, che disse: "Djagilev somiglia a un bulldog e Stravinskij a una volpe. E ora, signor Nijinskij, io a chi rassomiglio?" Nijinskij stette un momento a pensare, poi pronunciò l'orribile, esatta verità: "Voi, madame, cammello". Solo queste tre parole, poiché egli non conosceva bene il francese. Tableau! Lady Ripon, che non si aspettava naturalmente una simile risposta, rimase turbata per tutta la sera, ripetendo ogni tanto: "Un cammello? Com'è divertente! Questa poi... Sul serio? Io, un cammello?".

Vaclav Nijinskij,  
Bibliothèque Nationale,  
Parigi.



Nella sua biografia di Stravinskij, Giampiero Tintori riferisce che durante tutta la prima rappresentazione del *Sacre* il compositore stava sul palcoscenico, tra le quinte di destra, a fianco del coreografo il quale, in piedi su una sedia, gridava a squarciagola ai ballerini delle strane serie di numeri: "Sedici, diciassette, diciotto". Naturalmente, a causa del baccano ininterrotto che regnava nella sala e del rumore prodotto dal calpestio dei loro piedi, i poveri ballerini quei numeri non li sentivano nemmeno. Dal canto suo Stravinskij – non sapendo che quei numeri facevano parte di un conteggio convenzionale per sognare le battute – si domandava, tra il perplesso e l'inquieto: "Ma che diavolo hanno a che fare quei numeri con la *mia* musica? Nello schema metrico della mia partitura non ci sono né dei 16 né dei 17!". E, come scrive Bruno Barilli, "aveva nel muoversi l'aria intristita e pigra di un topo che ha mangiato l'arsenico".

Quella sera, mentre la burrasca imperversava senza tregua, Stravinskij ogni tanto diceva malinconicamente: "Vorrei poter ascoltare la mia musica...".



Grafismo dell'ultima pagina dell'articolo di Valérien Svetloff, nel numero speciale di "Comœdia illustré" dedicato al *Sacre du printemps*. Fotografie di Gerschel. La seconda ballerina da sinistra è Marie Rambert.

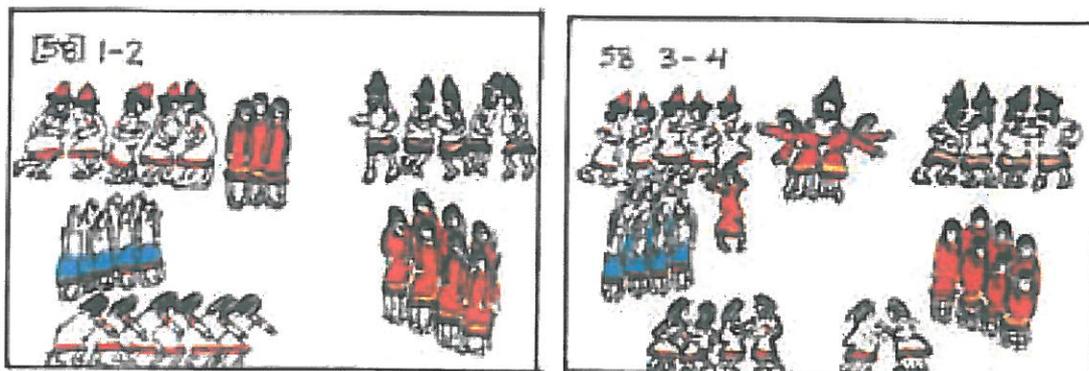
Ma non era proprio possibile, in mezzo a quel tumulto assordante, crescente, insostenibile. Il Maestro era anche costretto a tenere per le falde della giacca Nijinskij che, fuori di sé dalla rabbia, era sempre in procinto di balzare sulla scena perché voleva "fare uno scandalo". Racconta ancora Stravinskij:

Ma lo scandalo era cominciato dopo le prime battute del preludio, che avevano sollevato immediatamente risate e canzonature. Queste manifestazioni, dapprincipio isolate, divennero tosto generali e, suscitando d'altra parte manifestazioni opposte, produssero in breve un chiasso infernale. Diaghilev, per far cessare il fracasso, dava ordine agli elettricisti ora di accendere ora di spegnere la luce nella sala. Dopo la "esecuzione" (mai il termine risultò più appropriato) si era eccitati e adirati, disgustati e... felici. Con Djagilev e Nijinskij si andò in un ristorante e il solo commento di Djagilev fu: "Esattamente quello che volevo". Nessun altro avrebbe potuto meglio di lui capire più in

fretta tutto il valore pubblicitario di quanto era accaduto.

La disfatta del maggio 1913 venne però pienamente riscattata un anno dopo col grandioso trionfo che arrise al *Sacre*, dato in un'esecuzione da concerto diretta da Pierre Monteux. Alla fine tutto il pubblico delirante era in piedi ad applaudire; la folla invadeva il palcoscenico; Stravinskij venne issato sulle spalle di entusiasti sostenitori e trasportato fuori del teatro, mentre un poliziotto fendeva la folla acclamante per proteggere il Maestro dalle intemperanze degli scalmanati. Ciò fece dire a Djagilev, sempre un po' invidioso di ogni successo altrui: "Il nostro piccolo Igor pretende ora – dopo i suoi concerti – di essere scortato dalla polizia come un pugile professionista dopo un match vittorioso". Veramente anche in quella serata tutta di gloria per l'autore del *Sacre* un dissenziente, uno solo, c'era stato, ma il pubblico non aveva potuto nemmeno accorgersene. Il contestatore era un illustre personaggio, un musicista famoso, Camille Saint-Saëns, che, a luci spente era entrato quasi furtivamente nel palco dove stava, con qualche amico, Alfredo Casella. Questi così racconta la divertente scenetta:

Il venerando Maestro non volle saperne di prendere posto davanti a noi e si rannicchiò, ermeticamente impellicciato, in fondo al palco. Aveva il classico aspetto del paziente che deve attendere nell'anticamera del dentista. Cominciò il preludio e quando Saint-Saëns intese le prime note di quel *solo* dal timbro così strano, così primitivo, mi chiese esterrefatto: "Ma che strumento è mai codesto?". Come io gli



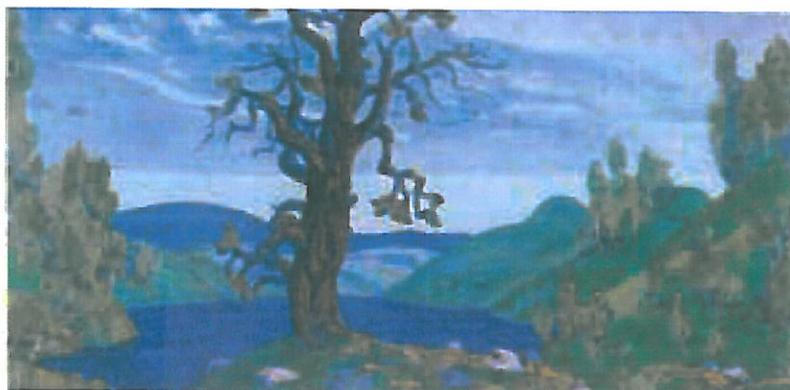
Atto I, scena quarta, 1-2 e 3-4. Ricostruzione di Millicent Hodson per il programma di sala del Théâtre des Champs-Élysées, Parigi, 1990.

ebbi risposto: "Maestro, è un fagotto", egli ribatté seccamente, con la sua voce nasale e spiacevolissima: "No, non è vero!". E uscì, sbattendo l'uscio e impreccando contro quei pazzi modernisti che riuscivano perfino a rendergli irriconoscibile uno strumento così pacifico e familiare come il fagotto.

Stravinskij aveva dunque vinto la battaglia da lui ingaggiata col pubblico, come tre anni prima, quando – in procinto di stendere lo scenario del *Sacre* – si era trovato di fronte addirittura a un toro ed era riuscito a vincere la paura e ad ammansire il bestione. Andò così. Il maestro voleva avvalersi – come poi si avvale – della collaborazione e consulenza dell'archeologo, etnografo e pittore Nicholas Roerich, che, con Bakst e Benois, faceva parte del Gruppo "Mondo delle Arti" fondato da Djagilev ed era allora molto noto per aver creato le scene del *Principe Igor* di Borodin. Per progettare la sceneggiatura del *Sacre* Stravinskij aveva dunque combinato un incontro con Roerich nella tenuta di campagna della principessa Teniševa, presso Smolensk. Per giungervi, da Oustilog, dove risiedeva, si era portato a Brest-Litovsk, ma lì aveva scoperto che avrebbe dovuto attendere due giorni per poter prendere il treno che proseguiva fino a Smolensk.

Con una mancia data al macchinista di un treno merci riuscì a salire su un carro bestiame che credeva vuoto. Ma quando vi fu issato e chiuso dentro, si trovò solo davanti a un enorme toro, legato con una lunga corda sfilacciata. Indicabile la paura da cui fu preso Stravinskij di fronte alle evoluzioni del bestione, che ogni tanto gli si accostava, sbuffando e sbavando, con piglio minaccioso. Il musicista doveva spostarsi continuamente negli angoli del vagone, e, barricandosi dietro la sua piccola valigia, tentava di rabbonire il toro con gesti suadenti, parole melliflue e cantilene. Nemmeno lui riuscì mai a rendersi conto di come avesse potuto uscire indenne da quel lungo e pericoloso viaggio col toro. Sta di fatto che Stravinskij giunse incolume a Smolensk e che da lì *Le Sacre* prese il via.

Nicholas Roerich, bozzetto per *Le Sacre du printemps*, "L'Adorazione della terra". Tempera su cartone, 1912. Museo di Stato, San Pietroburgo.



---

## Le Sacre di Glen Tetley, il ciclo della terra che nasce, muore e rinasce

Elsa Airoidi

*Le Sacre du printemps* di Glen Tetley. In primo piano Luciana Savignano, indi il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, stagione 1980-81.

Prima la Duncan coi suoi veli, poi le luci e le evocazioni spiritistiche di Loie Fuller, dopo ancora gli orientatismi di Ruth St. Denis. Al grido di libertà della danza americana fa da contrappunto nella vecchia Europa il terzetto Laban-Wigman-Jooss, che trae spunto dall'espressionismo centroeuropeo. Vengono elaborate teorie matematiche e filosofiche: la figura dell'icosaedro, metafora della 12 direzioni del moto, il pensiero come motore di ogni movimento, le tesi di Émile Jaques-Dalcroze. Presto il desiderio di sovvertire gli schemi tradizionali si fa sentire al di là e al di qua dell'oceano e nasce la *modern dance*, un capitolo variegato e complesso che spesso sviluppa la poetica del singolo, più che vere o proprie scuole. Uscita dalla Denishawn School, si afferma Martha Graham, con i suoi miti, i suoi eroi, il suo fato, il suo destino. La spina dorsale del suo pensiero riprende François Delsarte, il teorico che sta alla base della danza libera americana ed europea, individuando nel ballerino tre direttive: intelletto, emozione, fisicità. Si aggiungono i concetti di tempo e spazio, di flusso e riflusso di energie sulla base dalla respirazione, di contrazione e rilassamento, identificati nel rapporto terra-aria. Ogni gesto è legato a una pulsione dell'anima, composizione e scomposizione di movimenti sono perfettamente armoniosi, i salti sfiorano il pavimento. Nel respiro che agita il busto vivono l'espressione e interiorità della danza. La conoscenza della tecnica Graham è tuttora la base sulla quale poggia il nuovo. Tale carattere, unito a una rigorosa conoscenza dell'accademia, informa l'arte di Glen Tetley, danzatore, coreografo, direttore di compagnia nato a Cleveland nel 1926 (scompare nel 2007), autore del *Sacre du printemps* oggi in programma. Per il côté moderno, Tetley studia con Hanya Holm, di cui diventa assistente; poi guarda al classico, ispirato soprattutto da Antony Tudor. La duplicità tecnico-espressiva gli permette ogni genere di esperienza. Studia con la Graham, che lo prende in compagnia e crea per lui il ruolo del Serpente in *Embattled Garden* e di Apollo in *Clytemnestra*. La tecnica della grande Martha diventa la sua seconda natura; come per lei, vi sono silenzi, mistero, esotismo, rito. Intanto il danzatore non si fa mancare nulla, dall'American Ballet ai Ballets USA di Robbins e alla figuratività di José Limón, per il quale è Jago in *The Moor's Pavane*. Nel 1962 si afferma definitivamente



Foto Lelli & Masotti

Glen Tetley, fotografato al Teatro alla Scala durante le prove di *Serata Glen Tetley*, stagione 1994-95.

Il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala nel *Sacre du printemps* di Glen Tetley. Al centro (in basso), Luciana Savignano, stagione 1980-81.

come coreografo con il capolavoro *Pierrot lunaire*, su musica di Schönberg. L'abbiamo visto con Nureyev: un Pierrot bianco e picassiano che esplora attonito gli spazi dell'anima tra la rapinosa e allucinata recita dei *rondels* di Albert Giraud, prigioniero in una gabbia di rinuncia e di poesia. Tra parole che dicono di boccette di cristallo, farfalle nere, pallide gocce di sangue, muore, rinasce e perdona quel pupazzo dalla nervosità

meccanica che porta alle radici di *Petruška*. In Europa, ogni città e ogni compagnia è sua. Nederlands Dans Theater, Stuttgarter Ballett, Royal Ballet; Amburgo, Parigi, Londra dove, su suggerimento di Elisabetta Terabust, lo va a cercare Amedeo Amodio, direttore artistico dell'Aterballetto, per invitarlo a Reggio Emilia. Vi rimarrà due anni (1980-81), rimontando alcuni titoli fondamentali: *Mythical Hunters*, *Voluntaries*, *Greening*, *Sphinx*, *The Dream Walk of the Shaman* (*Il cammino del sogno*). Il segno è suggestivo e robusto, proiettato in una ricerca archetipica oltre il filo della narrazione. Sa di magia, animismo, paganesimo, come nel caso di *Mythical Hunters*, improntati a una violenza figurativa e psicologica figlia di una cultura aborigena. I "cacciatori" vagano misteriosi nella penombra di un ricordo perduto, un po' uomini e un po' animali, armati di lunghi bastoni e lance stilizzate. All'azione dei maschi si contrappongono le femmine riunite in cerchi, vittime offerte alla sete di qualche divinità. In *Sphinx*, bozzetto rapito a Cocteau, che dice della sfinge fatta fanciulla e innamorata di Edipo ma contrastata dal dio dei morti Anubi, i personaggi, geometricamente agghindati, agiscono geometrici tra giochi di luce, consegnati alle tre dimensioni del reale, della bidimensionalità e del bassorilievo. Sapiente la scelta della musica, un concerto di Bohuslav Martinů. La sfinge che vagava per Reggio era la superba Elisabetta Terabust, la quale, divenuta direttrice del Balletto scaligero, cerca di aprirlo al moderno proprio con l'amato Tetley. Milano avrà *Circles*, *Ricerca*, *Embrace Tiger and Return to Mountain*. Elegante disegno di cerchi su musiche di Berio, il primo; memoria della sfera platonica che univa uomo e donna, poi divisi dalla gelosia del cielo e quindi riuniti dal sentimento primigenio dell'amore il secondo, sulla musica di Mordecai Seter; ispirato al tai chi espresso in ideogrammi il terzo, sulla partitura orientaleggiante di Morton Subotnick. Ma prima, nella primavera del 1981, era approdato al Palasport milanese *Le Sacre du printemps*, per ripartire subito dopo alla volta di New York segnando la prima volta del Corpo di Ballo della Scala in America, e segnatamente al Metropolitan.

*Le Sacre* dei Ballets Russes era nato a Parigi il 29 maggio 1813, al Théâtre des Champs-Élysées. L'idea, racconta Stravinskij nelle *Chroniques de ma vie*,



Foto Lelli & Masotti

*Ricerca* di Glen Tetley  
in *Serata Glen Tetley*  
al Teatro Carcano  
di Milano,  
stagione 1994-95.  
Flavia Vallone  
e Alessandro Grillo.

*Le Sacre du printemps*  
di Glen Tetley  
con il Corpo di Ballo  
del Teatro alla Scala.

Angelo Moretto,  
Teatro alla Scala,  
stagione 1980-81.

gli era venuta all'improvviso e quella visione l'aveva fortemente impressionato: in un grande rito pagano, dei vecchi saggi seduti in cerchio osservano la danza fino alla morte di una giovinetta, che essi sacrificano per rendersi propizio il dio della primavera. Il compositore ne parla subito con il pittore Roerich e poi con Djagilev, che si entusiasma. Nasce un progetto che viene affidato a Nijinskij. Poliritmia, ammassi sonori, dissonanze, melodia e polifonia sacrificati alla violenza selvaggia del ritmo; balzi, piedi in dentro, braccia ruotate decretano il più clamoroso degli insuccessi, mentre la musica, che spalancherà la porta all'avanguardia (tra gli estimatori più entusiasti vi è Pierre Boulez), risulta inaccettabile. Quel soggetto e quella musica stupefacenti diverranno, invece, l'ossessione di tutti i coreografi del poi, dalla Wigman a Flindt, da Neumeier alla Bausch, da Taylor a Mats Ek, da Glen Tetley alla straordinaria ricostruzione filologica per il Joffrey Ballet di Millicent Hodson e Kenneth Archer, vista a Spoleto. Maurice Béjart ne fa un suo biglietto da visita; con la sua versione (1959) si spalancano infatti le porte della Monnaie di Bruxelles e nascono i fulgidi eroi del Ballet du XXème siècle.

Maurice affronta l'esplosione della primavera con una magica geometria di cerchi, linee convergenti e divergenti, triangoli iniziatici e mezzelune rotanti. L'umanità schiacciata al suolo dal peso della non-conoscenza si affranca a poco a poco, per scoprire quel motore del mondo che è la sessualità. I possenti uomini prima e le fragili donne poi isolano dal loro gruppo un Eletto. Le file si serrano e si affrontano come eserciti nemici, ciascuno impone il proprio campione per qualcosa di ignoto e non voluto. Il congiungimento dei corpi innocenti placherà con gioia la furia della primavera pagana.

Il *Sacre* di Glen Tetley costituisce il nucleo moderno della storica tournée scagliera. È inserito nel *Repertory Evening*, il programma misto che accosta *Il mandarino meraviglioso* di Pistoni, *La luna* dall'*Héliogabale* di Béjart, *Adagio* di Erich Walter e *Incontro* di Bortoluzzi. Le stelle incontrastate sono Luciana Savignano e Paolo Bortoluzzi. Con loro Angelo Moretto, Tiziano Mietto, Maurizio Bellezza, Marco Pierin, Davide Bombana. Antonio Greco... Insomma la prime parti della Scala di allora. Ovviamente trionfa la sezione classica, con *Romeo and Juliet* versione Nureyev e *Giselle*; anche perché i nomi di Carla Fracci, Rudolf Nureyev e Margot Fonteyn (come Madonna Capuleti) non possono che ottenere un successo clamoroso. Quelli della Scala sono sbigottiti per il mitico Met, quattromila posti, per gli striscioni che sventolano lambendo i cristalli del teatro, i murales di Chagall ai lati del foyer e la scritta

*Le Sacre du printemps*  
di Glen Tetley  
con Luciana Savignano  
e Angelo Moretto.  
Teatro alla Scala,  
stagione 1980-81.

a caratteri cubitali SCALA OPERA BALLET, come se fosse il Royal Ballet o il New York City Ballet.

Sono tutti al Mayflower, in hotel che ogni giorno di più, prima della prima, somiglia alla nave omonima che nel Seicento sbarcò nella baia dello Hudson i Padri Pellegrini. Il gruppo è inattivo da tempo, spesso mal guidato e non di rado un po' acciaccato: il dito, la caviglia, il polpaccio... Il terrore: come potranno mai misurarsi con i mitici danzatori di Balanchine, Mister B, il padre della danza americana, i più celebrati del mondo? Il paterno sovrintendente Carlo Badini teme, ma cerca di far cuore. Poi, come sempre, ecco il miracolo all'italiana. Per ciascuno gli applausi sono generosi e i grandissimi riscuotono vere ovazioni. Va molto meno bene con la stampa, con Anna Kisselgoff del "New York Times" in testa, la quale mette (giustamente) sugli altari la suggerimento da medaglione d'epoca di Anna Razzi, ma non si accorge dell'unicità di Luciana Savignano; preferisce Pistoni a Béjart, definito dissociato, incoerente, insequibile. La vittima designata pare proprio il nostro Glen Tetley, il cui *Sacre* viene annunciato pressappoco così: quest'anno che ce l'aveva risparmiato l'American Ballet dobbiamo importarlo dall'Italia. Ma va bene, i camerieri ti servono volando sui pattini a rotelle e i supermercati sono aperti tutta la notte.

Quel Tetley in Italia s'era visto poco. Noi a suo tempo avevamo parlato di flash che ci viene incontro emanato dalla potenza di esseri partoriti dalla terra, per sopravvivere in una primitività strutturata con moti istintuali. Di mito riassunto in un'atemporale festa di giovinezza. Del possente assolo del ragazzo nudo e argentato. Di solida visione di massa, di guizzo delle linee spezzate, della frenesia motoria consapevole della pulsione ritmica sotterranea. Della denuncia di una società al limite del baratro. Se Stravinskij presenta la sua partitura per i Ballets Russes in due parti, ben note, Glen Tetley da parte sua si propone come segue:

*Le Sacre du printemps* di Stravinskij è una musica dedicata alla terra, dotata di una forza profondamente sconvolgente. A me parla non solo della Russia pagana, ma anche di antichi miti e credenze ancestrali legati al mutamento delle stagioni. Quando sembrava che la terra morisse senza che sopravvivesse nemmeno una foglia, gli uomini ne attribuivano la colpa a una sola persona, una vittima prescelta che veniva uccisa, seppellita e compianta ritualmente, per poi rinascere miracolosamente portando alla terra il dono della vita rinnovata. T. S. Eliot, nella sua poesia *Gerontion*, coglie in un singolo verso questo momento magico: "E in primavera giunse Cristo la tigre".

L'idea di Tetley nasce da una poesia di Eliot del 1920, *Gerontion* ("vecchietto" in greco antico), elogio alla vecchiaia, dalla quale estrapola un passo: "La parola in una parola, incapace di dire una parola, / fasciata di tenebra. Nell'adolescenza dell'anno / venne Cristo la tigre". Con questo, per Eliot, il ciclo delle morti e delle resurrezioni è chiuso. Presentato il 17 aprile 1974 alla Bayerische Staatsoper di Monaco, protagonista Ferenc Barbay, *Le sacre du printemps* di Tetley propone uno stile solidissimo, che mescola il classico e la tecnica Graham. Molta, a prima vista, l'accademia, ma inconfondibili sono l'intensità psicologica e la drammaticità emanate dalla parte superiore del