

L'ARMONIA DI COLORI
DI ALEKSANDR BARJANSKIJ E EKATERINA BARJANSKAJA

Bianca Sulpasso

Il 22 gennaio 1933, al teatro Augusteo di Roma, viene eseguita la rapsodia ebraica di Ernest Bloch, *Schelomo*.¹ Si tratta di un evento unico nella storia di questo capolavoro: suonano, per la prima ed ultima volta assieme, l'autore e il violoncellista che l'opera aveva ispirato. Per l'occasione Bloch redige brevi note da accludere al programma di sala, in cui ripercorre la genesi del componimento. Era la fine del 1915, si trovava a Ginevra e da anni tentava di mettere in musica il libro dell'*Ecclesiaste*, senza riuscirci:

la lingua francese non conveniva ai miei accenti, e neppure il tedesco o l'inglese. Non sapevo abbastanza bene l'ebraico. Gli schizzi si accumulavano e... dormivano.²

È allora che incontra due giovani emigrati russi, Aleksandr e Ekaterina Barjanskij. Violoncellista lui, scultrice lei, entrambi originari di Odes-

¹ "Grand enorme succès pour Schelomo et son père" scriverà all'indomani dell'esecuzione la moglie di Bloch, M. Schneider, a E. Barjanskaja (C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, in collaboration with E. Denniston, NY, The Macmillan Co., 1947, p. 41).

² Qui ed in seguito si citano le note di Bloch come apparse nel programma di Sala del concerto (spoglio della stagione 1932-1933 conservato nella Biblioteca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia). Il testo originale fu tradotto in italiano da Mary Tibaldi Chiesa, appassionata studiosa di Bloch, autrice di più saggi e di una monografia sul musicista (*Ernest Bloch*, Torino, G. B. Paravia, 1933) e in più occasioni tramite tra il compositore e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, come testimoniato dal carteggio con G. Boni ed E. di San Martino (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, archivio postunitario, anno 1933, b. 316, fasc. 22 "4/23 Bloch [Ernest]"). Sulla ricezione di Bloch in Italia cfr. A. Zino, *Antonio Savasta e i suoi allievi tra Napoli e Palermo: le ragioni di una 'scuola'*, "I Quaderni dell'Istituto", III (2003), Istituto Musicale Vincenzo Bellini, Catania - Lucca, Libreria musicale Italiana, 2004, pp. 5-23.

sa, entrambi approdati in Europa non per ragioni politiche ma per perfezionarvi la propria formazione. "Sentii suonare Barjanskij e subito diventammo amici" ricorda Bloch. Il talento del "meraviglioso" musicista lo colpisce a tal punto da indurlo a creare un'opera per una "voce più profonda di tutti i linguaggi parlati, quella del suo violoncello": le barriere della parola vengono superate dalla musica.

Suonai loro le mie partiture manoscritte, *Poemi ebraici, Israel, Salmi*, tutte inedite e delle quali nessuno si curava. I Barjansky furono profondamente commossi e colpiti: mentre suonavo, la signora Barjansky, che mi aveva chiesto un foglio e una matita, schizzava una piccola statua: "La ringrazierò in scultura", mi disse. Finalmente, nella mia terribile solitudine artistica, avevo incontrato amici veri e ardenti. La speranza rinasceva in me. E anche il desiderio di scrivere un'opera per questo meraviglioso violoncellista. Perché non mi sarei servito, per il mio Ecclesiaste, – invece che di un cantore, limitato da un testo, – di una voce più vasta e più profonda che non tutti i linguaggi parlati, – del suo violoncello? Presi dunque i miei schizzi e, senza un piano, senza un programma, entusiasticamente, quasi senza sapere dove andavo, lavorai per giorni e giorni alla mia Rapsodia. Man mano che componevo, copiavo la parte del violoncello, che Barjansky studiava... nello stesso tempo, la signora Barjansky lavorava alla statuetta che mi destinava. Ella aveva avuto dapprima l'idea di un Cristo, poi si era decisa per un re Salomone. Terminammo quasi contemporaneamente. In poche settimane, il mio Ecclesiaste era compiuto e, poiché la leggenda attribuisce questo libro al re *Salomone*, misi come titolo *Schelomo*.³

Nascono *Schelomo* e l'omonima miniatura in cera della giovane Ekaterina.

Oggi il nome dei due emigrati russi è di rado ricordato e si associa, preminentemente, al capolavoro di Bloch. All'epoca, tuttavia, artisti riconosciuti e apprezzati, calcano le scene dei principali palcoscenici musicali e artistici europei: Belgio, Inghilterra, Francia, Germania, Svizzera e Italia. In quest'ultima arrivano nella primavera del 1916 e vi trascorrono poco più di sette anni. Gli artisti v'intrecciano trame suggestive ed appaiono rappresentativi come fenomeno d'intersezione tra diversi affluenti dell'emigrazione: arricchiscono i rapporti russi di D'Annunzio durante l'esilio francese e negli anni fiumani, ruotano attorno alla 'oasi intellettuale' dei Signorelli, si legano nel contempo all'ala socialista rivoluzionaria nella persona di M. A. Vodovozov, partecipano alle attività della Sala di lettura di via delle Colonnate. Il paese che tanto calorosamente li accoglie, presto li dimentica: rare sono le tracce serbatesi dei loro soggiorni, di rado vengono ricordati nelle cronache dei russi in Italia. I Barjanskie

³ Programma di sala del concerto, spoglio della stagione 1932-1933, cit.

stessi, d'altra parte, sembrano quasi intenzionalmente peregrinare in Europa senza lasciare impronte, limitandosi a 'logorare la soglia' dei paesi ospitanti.⁴ Ma, come sottolinea Jacques Revel, "siamo circondati di memoria, la produciamo e la subiamo" e le piccole tessere sparse negli archivi permettono oggi di gettare luce sul loro percorso italiano in particolare, e sui loro volti 'dimenticati' più in generale.⁵

In Europa, D'Annunzio e la *Figure de cire*

Entrambi originari di Odessa, i Barjanskij si conoscono non nella loro città natale, ma in Europa. Aleksandr Barjanskij nasce il 16 dicembre 1883, la sua vicenda di musicista s'inscrive nell'alveo della tradizione russa di violoncello che proprio tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento attraversa una stagione particolarmente fertile. Così piccolo di statura da potersi cambiar d'abito nella custodia del suo prezioso Stradivari,⁶ è sovente ricordato per l'aspetto bizzarro: capelli scompigliati in un vaporoso carrè, lunghe mani che gesticolavano animatamente, una voce chiassosa. "Irreale", lo definirà la moglie nelle memorie:

He looked like an unreal person. Perhaps Chopin looked a little like that. His profile was not unlike Wagner's. He talked very loud, and he made big gestures with his long hands. He was always restless. Even in that first meeting I recognized that

⁴ Nelle memorie Ekaterina sottolinea una sorta di sradicatezza dell'anima: "I have passed through many countries and stayed in none. Wherever I am, the beauties of other lands call me. In Stockholm I remember the lagoons of Venice, in Paris the sky line of New York, in London the shady gardens of the Palatine in Rome. I am everywhere and nowhere" (C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., pp. 3-4).

⁵ E nello specifico: l'Archivio della Biblioteca Gogol', conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (d'ora in avanti indicato come BNCR, A.R.C. 35); l'Archivio Generale e l'Archivio Personale di Gabriele D'Annunzio, conservati presso la Fondazione Vittoriale degli Italiani (d'ora in avanti, rispettivamente, Vittoriale A. G., Vittoriale A. P.); il "fondo Umberto Zanotti Bianco" e l'Archivio dell'Ufficio di Reggio Calabria, entrambi conservati presso la Biblioteca Giustino Fortunato dell'Associazione Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia (rispettivamente: A.N.I.M.I., f. UZB; A.N.I.M.I., URC); l'Archivio storico dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (ANSC-AS); le carte di Hans e Lily Hildebrandt, conservate presso il Getty Research Institute di Los Angeles (GRI); l'Archivio Centrale dello Stato (ACS).

⁶ Cfr. A. Jefferson: "It has been said that was so small that he was able to stand his cello case open and change his clothes inside it; yet his stature and his curious appearance were altogether forgotten when he played" (A. Jefferson, *Delius*, London-New York, J. M. Dent and Sons Ltd - Octagon Books, 1972, p. 85).

he was incredibly sincere. For most of us good and bad are mixed like coffee and cream. For him they were separate. He could never learn to compromise.⁷

La sua formazione ricalca quella di numerosi colleghi: si forma a Odessa, vivace centro intellettuale e crocevia di culture,⁸ per approfondire lo studio a Lipsia con uno dei più rinomati esponenti della scuola di violoncello del tempo, Julius Klengel.⁹ Le informazioni sulle sue origini sono spesso contraddittorie: generalmente studiato e ricordato in relazione allo *Schelomo* di E. Bloch, vaste zone della sua vita rimangono in ombra, al punto da essere talora associato a un altro violoncellista, tal Sergej Barjanskij, il cui nome compare in cartellone proprio negli anni del debutto di Aleksandr. Ancora nel 1988 A. Jacobs si rivolgeva alla rivista "The Musical Times" chiedendo delucidazioni in merito:

For a new work of biographical reference to be published by Penguin, I am anxious to learn details of the life and career of the cellist Alexander Barjansky. [...] Not even the dates of his birth and death appear to be available in the standard music dictionaries in various languages, or in such specialist compilations as Margaret Campbell's *The Great Cellists* (1988), in which his forename is (mistakenly?) given as Serge.¹⁰

La questione appare piuttosto controversa, la presenza di "Serge Barjansky" si rileva con particolare frequenza a Londra: la prima esecuzione risale al 28 giugno 1909, al St. James Hall,¹¹ nel 1910 si esibisce alla

⁷ C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., pp. 26-27.

⁸ Tully Potter indica come maestro tale "Alois" e ipotizza si tratti di uno dei fratelli Neruda, a lungo impiegato nel teatro Nazionale di Praga e all'opera Imperiale di Vienna (la famiglia annovera un'ampia schiera di violoncellisti): cfr. M. Campbell, *The Great Cellists*, North Pomfret, Vermont, Trafalgar Square Publishing, 1989, pp. 96-97; *The Recorded Cello*, Vol. I, notes by T. Potter, Pearl, 1993. Non è da escludere tuttavia, che si tratti di Vladislav Francevič Aloiz, compositore e violoncellista nato Praga nel 1860, di cui si attesta l'attività di pedagogo a Kiev, Varsavia e Odessa tra il 1878 ed il 1898, quando viene nominato solista dell'orchestra di corte di Pietroburgo.

⁹ Professore al Conservatorio di Lipsia, intesse un legame particolare con la Russia recandosi con frequenza in *tournee* (la prima volta nel 1882, cfr. M. Campbell, *The Great Cellists*, cit., p. 117), e annoverando fra i suoi allievi numerosi russi (tra cui celebri- tà come G. Pjatigorskij).

¹⁰ *Letter to the Editor*, "The Musical Times", Vol. 129 (Aug. 1988), No. 1746, p. 385; *The Penguin Dictionary of Musical Performers* esce a New York due anni dopo.

¹¹ "The Musical Times" accoglie con calore il debutto: "Dr. Serge Barjansky, a violoncellist who made his first appearance in England at St. James's Hall on June 28, proved to be a player of unusual ability. His tone was full and sweet, and he was able to execute with fluency and neatness passages of the greatest technical difficulty. He played Lalo's

Bechstein Hall (odierna Wigmore) che aveva da poco aperto i suoi battenti,¹² nel 1911 al Queen's Hall,¹³ nel 1912-1913 esegue il concerto per violoncello di A. Dvořák, per la direzione di E. Elgar.¹⁴ Negli stessi anni, tuttavia, sempre a Londra, riscuote ampio consenso di pubblico curiosamente lo stesso Aleksandr.¹⁵ Della possibile coesistenza di due omonimi attesta una lettera indirizzata all'allora presidente dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Enrico di San Martino, datata 14 gennaio 1910:

Stimatissimo Signor Conte,

oggi vengo a sollicitarla non per me, né per qualunque progetto col quale io sia anche nel più lontano rapporto, ma bensì per una persona che seriamente si può e si deve chiamare un grande artista.

Tra poco si presenterà a Lei, raccomandato dall'estero, il giovane violoncellista Sergio di Barjanski, da non confondersi con un altro violoncellista dello stesso nome che suonò l'anno scorso nell'Augusteum ed al quale questo nuovo venuto è di gran lunga superiore. Io stesso non ho avuto mai nessuna relazione personale con lui, ma adesso ho avuto occasione di sentirlo suonare, e confesso che mai nessun artista mi ha fatto con quello strumento un'impressione simile. Questo giovanotto così modesto dispone non solo d'una tecnica addirittura prodigiosa e d'una memoria fenomenale, ma egli canta sul suo violoncello divinamente, di modo che io stesso, di solito tanto refrattario ad ogni virtuosismo, rimasi commosso, convinto, entusiasmato. Mi permetto dunque di raccomandare vivamente questo straordinario artista alla benevolenza Sua, e sono persuaso che Lei, egregio signor conte, sarà d'accordo con me sul suo impareggiabile valore.

Pregandola di gradire l'espressione della mia più perfetta stima, ho l'onore di chiamarmi il Suo Devotissimo Dott. Federico Spiro.¹⁶

Concerto in D, but it was chiefly in Klengel's 'Caprice' that his virtuosity was revealed. Mr. Charlton Keith accompanied" (recensione comparsa nella rubrica *London Concerts*, "The Musical Times", Vol. 50 (Aug. 1, 1909), No. 798, p. 534).

¹² "The Musical Times" registra un concerto al Bechstein Hall il 4 luglio 1910 ("The Musical Times" Vol. 51, (Aug. 1, 1910), no. 810, p. 534); vi torna il 23 maggio 1911 (Ivi, Vol. 52 (Jul.1, 1911), no. 821, p. 473).

¹³ Il concerto si tenne l'8 maggio 1911 (Ivi, Vol. 52 (Jun.1, 1911), no. 820, p. 397).

¹⁴ Ivi, Vol. 54 (Jan. 1, 1913), no. 839, p. 38.

¹⁵ Nell'archivio dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia si conserva una lettera di D. Mayer, rappresentante della World's Leading Artists, datata 27 ottobre 1909, ad Enrico di San Martino, in cui si ribadisce il grande successo riscosso a Londra proprio nel 1909 dal violoncellista: "Dear Count, I am writing to you about the magnificent 'cellist, Mr Alexandre Barjansky. Mr Alexandre Barjansky has appeared here in London on several occasions during this year and has created a sensation in musical circles here through his extraordinary playing. His success has been very great indeed, and I am writing to ask if you can offer me an engagement for him during the coming Spring [...]", ANSC-AS, archivio postunitario, anno 1909, b. 236, fas. 8, "4/277 Barjanski".

¹⁶ ANSC-AS, archivio postunitario, anno 1910, b. 239, fasc.12, "4/277 Barjansky".

L'eclissarsi di "Serge" dai cartelloni a metà degli anni Dieci ha forse indotto Tully Potter a formulare la teoria per cui "Serge" sarebbe il nome utilizzato da Aleksandr prima dell'incontro con Bloch nel 1915.¹⁷ L'affermazione si scontra, tuttavia, con la realtà, dal momento che proprio in Italia il nome di Aleksandr appare in precedenza. Il violoncellista viene infatti presentato ufficialmente al pubblico nel 1908, in occasione di un concerto organizzato dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia all'anfiteatro Comunale Corea.¹⁸ Di lì a qualche anno Barjanskij è ancora a Roma, nell'ampia Sala di lettura della Biblioteca Gogol'.¹⁹ Il programma in cartellone era bipartito: una prima sezione in cui il principe S. Volkonskij teneva una conferenza dal titolo *Ritm v istorii*,²⁰ seguita dalla parte prettamente musicale eseguita da Aleksandr Barjanskij.²¹

In questi anni la fama del violoncellista va crescendo, nel 1914 è a Monaco, dove incontra la futura moglie:²² mani ammalianti, sguardo inge-

¹⁷ *The Recorded Cello*, Vol. I, notes by Tully Potter, Pearl, 1993.

¹⁸ Nell'archivio dell'Accademia di Santa Cecilia si conserva copia del manifesto e ricevuta del compenso sottoscritta da Barjanskij (tot. 300 lire). Il programma includeva musica di Wagner, Lalo, Sibelius, Čajkovskij, Bruch, Smetana, direttore Giuseppe Baroni (ANSC-AS, archivio postunitario, anno 1908, b. 233, "4/277 Barjanski").

¹⁹ "Istituzione gentile e geniale", una delle "più caratteristiche del cosmopolitismo romano" come commentava l'anonimo cronista del "Giornale d'Italia" (15 gennaio 1906). Pur partecipando alle sue attività e soggiornando a Roma diversi anni, i Barjanskij non compaiono negli elenchi dei membri della Sala di lettura e del Circolo russo. Sulle attività del circolo russo e sulla comunità russa romana cfr.: S. Garzonio, *La colonia russa di Roma nella prima metà del XX secolo*, in *Mal di Russia amor di Roma. Libri russi e slavi della Biblioteca Nazionale*, a c. di M. Battaglini, Roma, 2006, pp. 41-50; S. Garzonio, K. Leont'ev, *Iz istorii ruskoj kolonii v Rime (1912-1917)*, in *Vittorio. Meždunarodnyj naučnyj sbornik, posvjaščennyj 75-letiju Vittorio Strady*, M., 2005, pp. 151-202; R. Giuliani, *Roma-Atlantide russa*, in *Mal di Russia amor di Roma Libri russi e slavi della Biblioteca Nazionale*, cit., pp. 15-21; prezioso serbatoio d'informazioni sono anche i carteggi di U. Zanotti-Bianco (U. Zanotti Bianco, *Carteggio 1906-1918*, a c. di V. Carinci e A. Jannazzo, Roma-Bari, 1987; Id., *Carteggio 1918-1928*, a c. di V. Carinci e A. Jannazzo, Roma-Bari, 1989); *L'archivio Zanotti Bianco di Reggio Calabria*, "Archivio storico per la Calabria e la Lucania" LXIII (1996), pp. 215-271).

²⁰ S. Volkonskij si esibisce a più riprese in quegli anni nelle sale della biblioteca; nei protocolli delle attività relative al 1911 vengono annoverati tre incontri (i primi due dal titolo *O čeloveke na scene*, il terzo *Ritm čelovečeskago tela v žizni i na scene*, BNCr, A.R.C. 35.II. 55/2).

²¹ BNCr, A.R.C. 35.I. 70.

²² "I had met him first in Munich at a pension where I had gone to lunch with an old friend. She was not there when I arrived, but a tall, slender man with light brown hair worn

nuo, Ekaterina L'vovna Konstantinovskaja, nata a Odessa nel 1890, proveniva da una ricca famiglia di ebrei odessiti. Una riserva di informazioni sull'ambiente in cui crebbe si ricava, per vie traverse, dal fratello Vladimir: emigrato anch'egli giovanissimo,²³ negli anni '30 diviene, con il nome di Wladimiro Acosta, uno dei più celebri architetti argentini.²⁴ Così ne tratteggia le origini il biografo A. Gaite:

Procedía de una familia sefardita, que llevaba el muy conocido nombre de Acosta y tornó el de Konstantinovsky, auténticamente ruso, al radicarse en Rusia. Como Wladimir Konstantinovsky estudió en Rusia, estudió y trabajó en Italia y Alemania, y llegó en 1928 a Argentina, donde, en acto de genuina asimilación al país y a su lengua, retomó el apellido familiar inicial, y donde, en 1934, tornó su hogar. [...] Su infancia transcurrió en una casa quinta frente al Mar Negro impactante vivencia temprana de amplitud espacial y monumental belleza, que le acompañó toda su vida e impregnó su obra. Hijo y nieto de ingeniero – su abuelo planeó el primer ferrocarril de Rusia –, educado en un ambiente intelectual de alta cultura y riqueza artística (su hermana, Katherine Barjansky, fue talentosa escultora) y a la vez, de preocupación social – su padre fue miembro del partido socialista ruso [...].²⁵

Ekaterina lascia la famiglia nel 1910, all'età di vent'anni, diretta a Monaco, dove intende perfezionarsi nella scultura e dove apre un atelier. Se in un primo momento i genitori seguitano ad aiutarla con l'invio all'estero di somme di denaro, nel 1918 la situazione economica familiare peggiora rapidamente,²⁶ per assumere poi i connotati di una tragedia (nel 1922 Ekaterina si rivolgerà a Umberto Zanotti Bianco con la preghiera di

very long, gray-green eyes, and an artist's face, rose and said in Russian: 'I know you'" (C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 26).

²³ Cfr. A. Gaite, *Wladimiro Acosta*, Buenos Aires, Nobuko, 2007, p. 32.

²⁴ Vladimir visse in Italia agli inizi degli anni '20, frutto del soggiorno alcuni progetti architettonici (*Proyecto de viviendas económicas apareadas para Tien-Tsin*, Roma, 1920; *Proyecto de residencia para la colonia italiana en Tien-Tsin*, Roma, 1921; *Proyecto para la ciudad-jardín "Aniene"*, Roma, 1922; cfr. W. Acosta, *Vivienda y ciudad. Problemas de arquitectura contemporánea*, prologo de Alberto Gerchunoff, Buenos Aires, Fabriel Financiera, 1947, pp. 16-17). Sul percorso creativo dell'architetto nel contesto del tempo cfr. anche l'articolo di B. Brodsky, *The Psychology of Urban Design in the 1920s and 1930s*, "The Journal of Decorative and Propaganda Arts", vol. 5, Summer 1987, pp. 76-89.

²⁵ A. Gaite, *Wladimiro Acosta*, cit., p. 32.

²⁶ La scultrice vi ritorna nelle memorie: "A few weeks after my son was born, early in the year 1918, my money abruptly stopped coming from Russia" (C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 62). Il figlio Michail, nato a Roma il 27 dicembre 1917, intraprenderà poi la carriera diplomatica, negli anni '60 sarà addetto culturale dell'ambasciata americana in Italia.

portare soccorso ai genitori in vista dell'imminente viaggio in Russia dell'archeologo).²⁷

Da Monaco Barjanskaja si reca a Parigi alla ricerca di una forma artistica originale in cui esprimersi.²⁸ Qui l'artista s'inserisce nella fitta trama di quello che è stato definito "il secondo periodo russo nella vita di D'Annunzio":²⁹ mediatore tra il poeta e la scultrice lo stesso Aleksandr Barjanskij, *habitué* dell'appartamento di avenue Kléber 44, dove egli era solito esibirsi, assieme ad Alastair, in 'serate musicali danzanti'.³⁰ D'Annunzio rappresenta non solo una chiave d'accesso privilegiata all'ambiente culturale, ma anche l'elemento catalizzatore nella scelta del percorso estetico e artistico che la giovane seguirà. La vicenda è ripercorsa nelle memorie:

One morning I was in the Carnavalet Museum, and in a dark corner I saw two little statuettes in wax. They were ladies of the eighteenth century, dressed in silk and velvet, and slightly colored. They made a vivid impression on me. There was more of the eighteenth century in them than in all the painting and sculpture I had ever seen. This, perhaps, was the way to find a new mode of expression [...].³¹

²⁷ "Sarà Lei a Odessa? Se sarà lo prego di andare in casa dei miei genitori e portare i miei saluti e questa lettera. Se avrà fra sue conoscenze russi a Odessa qualche d'uno importante - parla a loro del mio padre lo quale cerca, desidera avere un impiego. Lui era impiegato nel commissariato di cultura, ma poco tempo fa fu licenziato perché fu sciolta la sua sezione. Senza impiego lui e la madre non ricevono sufficiente a mangiare e vivono di questo che vendano degli oggetti d'arte che sono in parte rimaste a loro. La mia madre è stata tutto l'inverno ammalata e ha bisogno del cibo un po' più abbondante. Prego fare per loro quello che potrà. Il mio padre sarà a Lei utile in molte cose e io lo prego, caro Zanotti, alloggiare da loro in Odessa. Se non passerà a Odessa prego di mandare questa mia lettera per posta. [...] L'indirizzo del mio padre è: Odessa, Woronzovsky pereulok N. 4 appartamento N. 17 Sr Leon Konstantinovskij" (lettera dell'8 giugno 1922, A.N.I.M.I., f. UZB, B.4, Missione Umanitaria, 02). Sul viaggio in Russia vd. U. Zanotti Bianco, *Diario dall'Unione Sovietica 1922*, a c. di M. Isnardi Parente, "Nuova Antologia", CXII (1977).

²⁸ C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 9.

²⁹ "Non più la colonia russa nella Roma Umbertina, bensì la lunga (1909-1914) e travagliata relazione con Natalija Golubeva [...] e il mondo dei *Ballets russi*" (C. G. De Michelis, *D'Annunzio nella cultura russa*, in G. Dell'Agata, C. G. De Michelis e P. Marchesani, *D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi*, Venezia, Marsilio Editori, 1979, p. 18).

³⁰ Echi delle serate si rinvengono nel *Notturmo*: "Intorno ad un liocorno di legno dorato, proveniente da quell'impero birmano che è amico della musica, Alastair vestito d'una tunica azzurra broccata d'oro aveva danzato le sue danze gotiche" (G. D'Annunzio, *Notturmo*, intr. di P. Gibellini, pref. e note di Elena Ledda, Milano, Garzanti, 1995, pp. 142-143), e nella corrispondenza (lettera autografa s. d. di A. Barjanskij a G. D'Annunzio, *Vittoriale*, A.P., b. Barjansky, IX.5.C1).

³¹ C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 10.

Qualche giorno dopo D'Annunzio, durante una cena, narra l'aneddoto della scultura di cera confezionata per una donna estremamente avvenente, statua-sosia, che finisce per carpire all'originale la bellezza e la vita. Allo stesso banchetto è presente Ida Rubinštejn: l'artista è letteralmente ipnotizzata dalla ballerina³² e finita la cena lavora senza interruzione tentando di modellare in cera la forte impressione che ha scolpita nella memoria.³³ Terminata l'opera interroga sul risultato D'Annunzio, che risponde con entusiastica ammirazione e rivolge alla scultrice l'invito ad immortalare in questa forma d'arte tutta l'epoca.³⁴ Stando alle memorie, all'apprezzamento del poeta la scultrice risponde offrendo in dono il primo ritratto, episodio che trova conferma nei dati archivistici: a tutt'oggi la statua di Ida Rubinštejn, in restauro, è conservata negli Archivi del Vittoriale. S'inaugura così la carriera artistica di Ekaterina e la galleria di miniature che annovererà, tra gli altri, ritratti di Frederick Delius, Eleonora Duse, Colette, Sigmund Freud, Emile-Antoine Bourdelle, Arthur Schnitzler, Albert Einstein, Alberto ed Elisabetta del Belgio.³⁵

Se l'intera vicenda è ripercorsa in dettaglio unicamente da Barjanskaja, tracce del loro incontro si rinvengono, in modo nebuloso, nei bio-

³² "Opposite me sat a strange woman, the famous actress and dancer Ida Rubinstein. She had just been playing d'Annunzio's *St. Sébastien* to the music of Debussy and Paris was talking about her 'too slender form, her unequalled grace, her mysterious life'. During the whole luncheon I gazed at this woman. Her body was quite egyptian; her costume, created for her by Worth, a combination of black laces, velvet, and bird-of-paradise feathers. Her face was dead white and delicate, her black hair, her long gray eyes, and her red and expressive mouth showed an intense inner life. Her hands were slender and as though designed by the Italian Renaissance painter Crivelli. She belonged to art. She was art" (Ivi, p.11).

³³ "I reproduced the delicate, sensitive face, the slender, beautiful body, and long, fine hands. I made a thronelike seat of brocade, and placed the little figure on it - her attitude Egyptian - draped her in black tulle and lace through which the body gleamed. I colored her eyes pale gray under black brows and lashes. Her mouth was a red wound. Her slender feet rested on a cushion of gold" (Ivi, p. 12).

³⁴ Ivi, p. 13.

³⁵ Le miniature in cera sono sempre risultato di una frequentazione stretta con i soggetti immortalati, in taluni casi foriera di amicizie che lasciano traccia in memorie ed epistolari. Il rapporto con Einstein è in parte mappato dalla corrispondenza conservata negli Albert Einstein Archives (The Department of Manuscripts & Archives, The Jewish National & University Library, The Hebrew Univ. of Jerusalem). Con Delius gli artisti s'incontrano nel 1923, attraverso Percy Grainger (l'incontro è ripercorso nelle memorie dalla scultrice, Ivi, pp. 93-104; sui Barjanskij e Delius si vedano anche le pagine di A. Jefferson, *Delius*, cit., pp. 85, 90-92).

grafi di D'Annunzio. A. Germain ne *La vie amoureuse de D'Annunzio*, narra di una certa M.lle C. che G. D'Annunzio avrebbe assediato nella primavera del 1914 con una corte spietata, una giovane artista, autrice di statue di cera, che a questa corte rimase insensibile perché legata sentimentalmente a un "delizioso violoncellista".³⁶ F. Winwar ripercorre la medesima trama.³⁷ Nel 1986 un noto collezionista di opere dannunziane, Alessandro Pellegrino, pubblica parzialmente una lunga lettera autografa di Gabriele D'Annunzio indirizzata a una destinataria sconosciuta.³⁸ La missiva, rinvenuta a Parigi, viene correlata dallo stesso Pellegrino all'episodio narrato da A. Germain: sarebbe diretta alla menzionata M.lle C., identificabile nella ventiquattrenne Ekaterina Konstantinovskaja. Se è difficile provare la teoria di Pellegrino, certo è che i due artisti frequentarono assiduamente D'Annunzio nella primavera del 1914, e che il 'fascino innocente' della giovane, in così stridente contrasto con la vita del poeta, avrebbe potuto colpirlo. Sulla ricerca di un'ostentata semplicità da contrapporre all'artificiosità dannunziana Barjanskaja torna nelle memorie:

... I wrote to d'Annunzio and asked him to come to tea with me in the afternoon. He brought with him an interesting and talented American, Romaine Brooks, the painter. I received them in the yellow Empire drawing room of the little hotel where I was staying [...] Instinctively I tried to offset the artificiality of d'Annunzio's surroundings by great simplicity. I remember how it amused me to place a

³⁶ A. Germain, *La vie amoureuse de D'Annunzio*, Paris, Fayard, 1954.

³⁷ "At Sarajevo the shot had already been fired that was to precipitate the first World War, yet Paris' exotics kept up their quivering dance. The most sumptuous of the moths clustered round d'Annunzio's Avenue Kléber apartment where the master gave intimate banquets and improvised chamber music concerts from among his talented friends. The Russian cellist, Alexandre Barjansky, sometimes played, accompanied at the piano by the incredible Alastair, a creature with no fixed abitation and surely descended from the moon, as d'Annunzio attested when he named him Pierrot Luneire. [...] A young Russian girl with enormous, ingenuous eyes, an inviting mouth and versatile hands that modeled startling portraits in wax – probably destined for witchcraft, averred the poet, André Germain – completed the trio. Her innocent charm tempted d'Annunzio who would willingly have added her to his Russian conquests but that she was in love with Alexandre Barjansky, whose wife she became. They were as meadow flowers, however, to d'Annunzio's collection of orchidaceous blooms culled from all the corners of the earth" (F. Winwar, *Wingless Victory. A Biography of Gabriele d'Annunzio and Eleonora Duse*, New York, Harper & Brothers Publ., 1956, p. 266).

³⁸ "Rassegna dannunziana", V (dic. 1968), n. 10, pp. XVIII-XX; la lettera consta di 4 carte, vergata su otto facciate, priva di datazione se non l'indicazione di un "ce jeudi"; donata da Alessandro Pellegrino agli archivi del Vittoriale nel 1990, si conserva in Vittoriale, A.P., b. Barjansky, n. 36117.

bouquet of blue cornflowers on the table, to open the windows wide and let in the clear bright daylight. Everything was simple and real.³⁹

Il contrasto tra i due mondi è rimarcato dalla scultrice in una lettera autografa datata 22 giugno, conservata negli Archivi del Vittoriale:

Hôtel de l'Empire

Cher Maitre, voulez-vous, me faire un grand plaisir de venir mercredi à 5 heures prendre un thé avec moi et Barjansky? Malheureusement l'appartement ou nous serons est très peu magique mais le Bach que Barjansky nous fera entendre [...] couvrira les laideurs d'une chambre bourgeoise de l'hotel. J'espère, alors, à bientôt, Ek. Konstantinovsky Lundi le 22 juin.⁴⁰

Che l'arte della giovane colpisca il poeta e che, seppure per vie traverse e non da protagonista, lasci il segno nello scrittore, sembra trovare fondamento alla luce delle intricate vicende legate al testo di D'Annunzio *Figure de cire*. Nel 1935 viene pubblicato, all'interno del *Libro segreto*, il poema in versi *Figure de cire*,⁴¹ il cui nucleo originario è concepito nel 1913 ma composto successivamente.⁴² Si tratta di un insieme di 'allucinazioni' che vedono per interprete principale Luisa Amman Casati Stampa e come tessuto connettivo episodi realmente vissuti. Nel poema s'incastona la storia e gli incontri di due amanti, ma vera protagonista è la statua di cera a cui si riferisce il titolo, ipostasi del 'doppio' della donna, figura che

³⁹ C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 10.

⁴⁰ Lettera autografa redatta su due carte, Vittoriale, A.G., b. Konstantinovsky; per una panoramica dei materiali relativi ai corrispondenti russi di D'Annunzio negli Archivi del Vittoriale cfr. la descrizione di E. Garetto sul sito www.russinitalia.it, sezione archivi.

⁴¹ Sulla struttura e il testo si veda il saggio di E. De Michelis, *Cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, in *Tutto D'Annunzio*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1977, pp. 577-588; sulla composizione, storia e preistoria del *Libro segreto* cfr. i saggi di P. Gibellini: *Il «Libro segreto» o la memoria fallace*. Intr. A. A. Cocles [G. D'Annunzio], *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, cit.; *Preistoria intima e storia esterna del «Libro segreto» di G. D'Annunzio*, "Studi e problemi di critica testuale", 14 (1977), pp. 111-132; *Il «Libro segreto» e l'autobiografismo dannunziano*, in *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 183-210. Si segnalano inoltre le pagine di P. Nicolai, *Il Libro Segreto, ovvero della «concisa disperazione»*, in *L'itinerario intellettuale di Gabriele d'Annunzio. Dalla Laus vitae al Libro segreto*, Roma, Città Nuova, 1998, pp. 142-163.

⁴² Sul montaggio del testo cfr. R. Castagnola, in G. D'Annunzio, *Infiniti auguri alla nomade. Carteggio con Luisa Casati Stampa*, a c. di R. Castagnola, Milano, Archinto, 2000, pp. 22 sg.; "Carte private" nel laboratorio di d'Annunzio, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 41 sg.

riecheggia nei carteggi di D'Annunzio dell'epoca. Diverse le congetture degli studiosi in merito. G. Gatti commenta:

Nel *Libro segreto* d'Annunzio ha dedicato a Coré alcune pagine audaci scritte in francese. Vi è ricordata anche una 'figure de cire' che doveva avere molto interessato Coré ed il Poeta. La 'figure de cire' era usata nella pratica dell'*involtura*, nella quale la marchesa aveva fiducia, ed alla quale qualche volta assistette anche Gabriele, più per curiosità e come diversivo che per convinzione.⁴³

Rigetta la teoria dell'*involtura* R. Castagnola, stabilendo in più occasioni un legame diretto tra la *Figure de cire* e Barjanskaja.⁴⁴ Di opinione divergente Dario Cecchi che nella biografia dedicata a Luisa Casati nega, senza tuttavia specificarne le ragioni, un possibile collegamento tra la statua di cera e la scultrice,⁴⁵ concludendo che

Con tutto ciò, l'autore della sosia in cera dell'eccentrica Casati resta nell'anonimato. Una scultrice russa – Catherine Barjansky – che assai infervorerà Coré con le sue opere, rimane fuori del dannunziano tema di racconto intorno alla *figure de cire*.⁴⁶

Difficile affermare con certezza se il poema di D'Annunzio riveli un legame diretto con la creazione della scultrice. Sembra tuttavia innegabile un intreccio tra le maglie d'argento della statua reale e le tematiche del poema dannunziano. Il primo dato, concreto, è offerto, ancora una volta, da fonti archivistiche: l'artista scolpì un ritratto di Coré che non è andato

⁴³ G. Gatti, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 211-212. Il riferimento all'*involtura* trova forse origine in quanto sostenuto dallo stesso D'Annunzio in una lettera a L. Casati Stampa del 23 febbraio 1922: "Vi ricordate delle nostre ore di Parigi? Della sera di Saint-Germain? Di quelle strane lacerazioni liriche? Ho con me la figura di cera vestita di merletti preziosi e ornata del toson d'oro. Fragilissima ha sfidato i viaggi e i pericoli. Non le manca neppure un dito delle tenuissime mani. Sembra un'imaginetta foggiate per l'«*involtura*»" (cit. in A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000, p. 591).

⁴⁴ "La statua in cera venne eseguita da Catherine Barjansky, moglie del celebre violinista Barjansky, che modellava ritratti in cera" (R. Castagnola, "*Carte private*" nel laboratorio di Gabriele d'Annunzio, cit., p. 48).

⁴⁵ "Essa avrebbe avuto i suoi natali a Neuilly: creata da uno di quegli scultori-formatori-decoratori che per un buon decennio seguiteranno a spargere su Mezza Europa quei busti in cera policroma di femmine dolcinate ad uso di vetrine di coiffeurs, tutte con più o meno la medesima espressione: sorrisi a boccuccia minuta-minuta, sopracciglia leggermente rialzate, spalle nude e, sul davanti, un cencetto color tango a coprire le due protuberanze del seno" (D. Cecchi, *Coré. Vita e dannazione della Marchesa Casati*, Bologna, Edizioni L'inchiostroblu, 1986, p. 111).

⁴⁶ D. Cecchi, *Coré. Vita e dannazione della Marchesa Casati*, cit., p. 112.

perduto, come paventano i biografi della Casati, Ryersson e Yaccarino,⁴⁷ ma si conserva, assieme alla statua di Ida Rubištejn, negli Archivi del Vittoriale. Nei colori e nelle pose la cera, avvolta tra i merletti e stretta tra le perle,⁴⁸ rievoca sia l'iconografia del tempo della marchesa Casati, sia le descrizioni di D'Annunzio. Il secondo elemento è rappresentato dalla coincidenza tra il tema del poema, la storia della donna di cera riportata da Barjanskaja nelle memorie ed il ricordo del periodo di lavoro alla statua confezionata per la marchesa Casati.

Così rievoca la scultrice l'aneddoto dannunziano:

During the meal I sat beside D'Annunzio who began to tell me about 'the lady of wax'.

A beautiful woman wished to know how she really looked. She called a magician and ordered him to make her exact likeness. The magician modeled a form in wax, a living portrait of the beautiful woman, and colored it. The woman dressed her double in her clothes, and one could barely distinguish the wax figure from the living one. The woman admired her own beauty in the puppet and could not tear her eyes away from it. Soon she began to envy the puppet and from day to day she became paler and weaker, while the puppet acquired the lost coloring of the lovely lady. At last she became ill, for out of envy of the puppet she could no longer eat or drink; and the puppet grew more beautiful and radiant as the beauty of the woman passed into her.

The lady lay near death, gazing continually on her lost beauty. With an effort of her last breath she opened her eyes, looked at the puppet, and saw it beginning to smile because the life of the lady was entering it. And the lovely lady died, but her beauty, embodied in the puppet of wax, lived on.⁴⁹

In *La figure de cire* si ripete, in parte, la medesima trama. La statua riproduce l'originale, ne rappresenta il doppio, e in tale funzione, abbi-

⁴⁷ "The wax figures by Catherine Barjansky and Lotte Pritzel are considered lost" (S. D. Ryersson and M. O. Yaccarino, *Infinite Variety. The Life and Legend of the Marchesa Casati*, London, Univ. of Minnesota Press, 2004, p. 189).

⁴⁸ Nel poema *Figure de cire*: "elle a son costume d'argent et de perles: le larges pantalons argentés, le corsage de perles rangées, la casque splendide, la plume blanche verticale" (G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, cit., p. 116; ora e in seguito il testo viene citato nell'edizione di P. Gibellini, cit., pp. 112-119). In una lettera a Luisa Casati Stampa del 9 agosto 1913 D'Annunzio scriveva: "Io non dimenticherò mai il palpito compresso, la mia fuga, la mia corsa pel corridoio dell'albergo, il salotto vuoto, la piccola fotografia sul canapè, la finestra aperta, l'odore umido dell'aria, le scatole di cartone piene di stoffe d'argento, di perle di piume; e la mia felicità silenziosa, che traboccava a ogni battito delle mie palpebre e si versava davanti alla porta dove Coré stava per apparire..." (G. D'Annunzio, *Infiniti auguri alla nomade. Carteggio con Luisa Casati Stampa*, cit., p. 68).

⁴⁹ C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 11.

gliata con fogge costose, partecipa ai banchetti e alla vita quotidiana della 'femme vivante':

La Figure de cire est là. on l'a transportée en bas, dans la salle à manger. on l'a pliée, on l'a placée dans la chaise, à table, à la troisième place. on la sert. [...]
 Avant le repas on a habillé la Figure de cire avec la même robe que porte la femme vivante.⁵⁰

Se, sin qui, le coincidenze tematiche possono riflettere la rielaborazione di un motivo lungamente covato da D'Annunzio, le memorie di Barjanskaja sembrano evidenziare, invece, un legame più diretto tra la sua creazione e il testo, mettendo in luce non solo lo specifico interesse che la statua suscitò nel poeta, ma anche i bizzarri tentativi di L. Casati di renderla quanto più possibile simile al modello vivente:

'Tomorrow', said D'Annunzio's voice on the telephone, 'you will see one whom you must immortalize in wax. You are invited to a dinner at the Marquise Louisa Casati's'.

The next day I saw a woman who was more a work of art than a human being. [...] The Marquise was my second potrait in wax. I spent days with her, her drawing room at the Ritz looked like a workshop with bits of wax, wire, clippings of brocade, laces, and colors – everything I needed to produce a second Marquise Casati – scattered about.

She took a lively interest in the creation of her double. D'Annunzio often came to see the work advance. When the portrait was nearly finished, the Marquise wanted everything on the little figure to be as valuable as possible. The lace must be old and rare, the jewels must be real. She would go about Paris several times a day in her Rolls Royce to find the necessary articles.⁵¹

Analogo anche il finale, in *La figure de cire*, l'afflato vitale passa dalla donna alla statua nel momento in cui 'la matrice' viene strangolata dal protagonista:

LA FIGURE DE CIRE. Le meurtre.

la Cire est là. quand il tue la femme vivante – je n'ai pas peur – quand j'étrangle Coré, la Cire est là. identité du cadavre et de la Figure toujours assise et habillée de la robe pareille.

tout à coup la Figure se lève, la Cire est vivante, comme si le souffle de la femme étranglée était passé dans le simulacre effrayant.⁵²

Ciò che resta è l'arte, la cera, la stessa che nella vita reale – stando alla testimonianza di Barjanskaja – permetteva a D'Annunzio, molti anni

⁵⁰ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento pagine...*, cit., p. 117.

⁵¹ C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 20.

⁵² G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento pagine...*, cit., p. 119.

dopo, di penetrare nel mistero della prosa di Colette. L'evento è ricordato nelle memorie di Ekaterina. È l'estate del 1929:

At the time my husband, Mischa, and I were in Rome, visiting my husband's mother. Before returning to Paris, where we were living, my husband wrote a note to D'Annunzio, telling him of our departure.

In reply there came a long telegram:

I am extremely happy to receive your letter. Come – come – come. I will send you my car to Brescia or to Desenzano. Stop. I await you impatiently. I embrace you. Your Gabriele D'Annunzio.⁵³

D'Annunzio prepara l'arrivo a Gardone dei coniugi: scrive a Carla e Luisa Baccara invitandole a raggiungerlo per accompagnare il violoncello "e per altre cose d'arte".⁵⁴ A quindici anni dalla "profezia di gloria", la scultrice sottopone al poeta le miniature in cera scolpite in quegli anni. La statua di Colette colpisce in particolar modo il poeta:

"Last night" he told me, "I studied your wax portraits, and I sent a wire to Colette." He showed me a copy. "This magician, Caterina," it read, "brought me your portrait bust in wax, through which I tried to penetrate into the secret of your noble prose."⁵⁵

L'incontro del 1929 'chiude il cerchio': è il congedo simbolico, per Ekaterina, dall'Italia.⁵⁶

⁵³ C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., pp. 185-186. Barjanskaja ripropone fedelmente il telegramma, di cui si conserva la minuta negli archivi del Vittoriale (Vittoriale, A.P. inv. 20368, b. Barjansky Alexandre, IX.5.c.1).

⁵⁴ Intestazione: Donna Carla Baccara. San Polo 2705 a Venezia; testo: "Ti prego di rimandarmi per qualche giorno le due ammirabili musiciste, perché mi arriva un violoncellista famoso. Stop. Ti ringrazio" (Vittoriale, A.P., minuta per telegramma, Inv. 21631); a L. Baccara, intestazione: Donna Luisa Baccara. San Polo 2705. Venezia; testo: "Domattina sabato arriva il violoncellista Barjansky con sua moglie artefice di figure di cera. Stop. Vi prego di tornare al Vittoriale con un treno di buon mattino, per accompagnare il violoncello e per altre cose d'arte" (Vittoriale, A.P., minuta per telegramma, Inv. 21031).

⁵⁵ C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 189.

⁵⁶ "Then d'Annunzio wanted to see my sculptures, and we went into his studio [...] I showed him the wax portraits he had not seen: Colette, Frederick Delius, Antoine Bourdelle, Arthur Schnitzler, and many others. He studied them penetratingly, as he listened to music. It was astonishing that this egocentric, selfish, and extremely personal artist had the generosity to forget himself entirely when he was interested in the work of another" (C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 188).

Il soggiorno in Italia

Il vero e proprio soggiorno italiano dei due artisti russi copre un arco di tempo che va dalla primavera del 1916 al 1923. Vi arrivano dalla Svizzera, all'indomani dell'incontro con E. Bloch, spinti dai venti di guerra. Pur continuando a muoversi al seguito degli impegni concertistici di Aleksandr, si stabiliscono in modo stabile tra Roma e Firenze. Nella Città eterna albergano inizialmente vicino a Villa Borghese,⁵⁷ in seguito a Piazza di Spagna. Frequentano i circoli artistici della capitale, trovandovi una calorosa accoglienza. Centrale in questo periodo il ruolo dei coniugi Signorelli e l'ambiente cosmopolita che ruotava attorno al loro salotto musicale, dove Aleksandr si esibisce a più riprese. Ekaterina nelle memorie tratteggia vivacemente i Signorelli e l'«oasi» intellettuale di via XX settembre:

They were extremely different in type. He was short, broad, cheerful, a South Italian Calabrian. She was very tall, a pale blonde, Mongolian, charmingly ugly, highly intelligent: a woman who was able to live within her own closed life and attract to her an invigorating group of writers and artists [...] My husband and I spent many unforgettable evenings in the small garden that enclosed the house of Signorellis. Under the old fig tree was set a long table on which stood big Calabrian dishes of colorful designs filled with all sorts of fruit, and big pitchers of fragrant wine from Olévano Romano. We would sit in the garden until late at night discussing art. Under a dark sky filled with myriads of sparkling stars the artists talked, telling stories from their own lives, describing their adventures and experiences, arguing about problems of art. In those days one could breathe freely in Italy, and speak and listen as one wished.⁵⁸

In questi anni Ekaterina viene presentata ufficialmente al pubblico italiano: nel 1916 partecipa alla Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della "Secessione", dove espone i ritratti di Antonio Borgese e Alfredo Casella; nel 1917 inaugura all'Hotel Excelsior una mostra personale; nello stesso anno partecipa all'Esposizione Artisti ed amatori russi residenti a

⁵⁷ "In 1916 I was living in a small hotel in Rome near the Villa Borghese" (C. Barjansky, Ivi, p. 43).

⁵⁸ Ivi, pp. 66-67. Sul salotto dei Signorelli e sui rapporti con la cultura artistica a Roma cfr. D. Rizzi, *Olga Resnevič Signorelli e la cultura artistica a Roma tra il 1910 e il 1925*, "Toronto Slavic Quarterly", 21 (www.utoronto.ca/tsq/21/rizzi21.shtml); su O. Signorelli in Italia cfr. i lavori di E. Garetto, *Una russa a Roma. Dall'Archivio di Olga Resnevič Signorelli*, Milano, 1990; Ead., *Materiali sull'emigrazione russa dall'archivio di Olga Resnevič Signorelli*, "Europa Orientalis", X (1991), pp. 383-428; Ead., *Perepiska V. I. Ivanova i O. I. Signorelli*, in *Russko-ital'janskij archiv III*, a c. di D. Rizzi e A. Shishkin, Salerno (Collana di "Europa Orientalis"), 2001, pp. 457-495.

Roma, allestita nei locali della Biblioteca Gogol',⁵⁹ e un anno dopo apre una scuola di scultura in via Po. La prima esibizione personale è inaugurata entusiasticamente da Colette, che vede nelle miniature di Barjanskaja 'ritratti psicologici'.⁶⁰ La mostra è accolta con calore dalla stampa italiana, F. Sapori la definisce "artista singolarissima, che sa modellar di cera con minuta e profonda sensibilità".⁶¹

Roma, allora particolarmente viva ed effervescente nel campo delle arti figurative, è però anche città 'musicale', ricorda Ekaterina:

And in Rome there was music. My husband knew the whole Roman musical world: Respighi, Malipiero, and Ildebrando Pizzetti [...]. And there was also Renata Borgatti, a girl pianist, daughter of a famous Italian Wagnerian tenor.⁶²

Barjanskij si inserisce e si trova a proprio agio negli ambienti del 'rinnovamento musicale', seguendo percorsi analoghi a quelli dei protagonisti del tempo: la propensione ad alternare nei repertori i classici del Settecento ad autori contemporanei sembra riecheggiare le scelte operate da A. Ca-

⁵⁹ Cfr. P. P. Pancotto, *Artiste a Roma nella prima metà del Novecento*, Parma, Palombi editore, 2007, pp. 79-80; vd. inoltre il catalogo: *Esposizione artisti ed amatori russi residenti a Roma*, Roma 1917.

⁶⁰ "Vivants, vivants, – qu'ils sont vivants! «En vérité, c'est la vie elle-même!» s'écriait le jeune peintre inventé par Edgar Poë, à l'instant où il venait de ravir à sa bien-aimée, pour animer un portrait, son dernier souffle d'existence. Katherine Barjansky ne déroge point la vie à ses modèles. [...] On ne saurait donner trop d'attention aux oeuvres de Katherine Barjansky, on ne saurait témoigner trop de défiante admiration à un art qui, agissant avec une indiscretion supérieure, tire, d'un visage médiocre, un visage inoubliable..." carta dattiloscritta senza titolo e priva di data conservata nel fondo dello scultore e critico Hans Hildebrandt (GRI, Special Collections; Hans and Lily Hildebrandt Papers, 1899-1979, Box 13, f. 2) che la scultrice incontrò, stando alle sue memorie, a Monaco (C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 61). Colette e Ekaterina strinsero una profonda amicizia, il loro incontro è ripercorso nelle memorie della scultrice (C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., pp. 43-48; su Colette e Barjanskaja cfr. anche G. Dormann, *Colette A Passion for Life*, New York, Abbeville Press Publishers, 1985, p. 195).

⁶¹ "Ebbero a Parigi dal D'Annunzio la prima profezia di gloria; ora vive e lavora in Italia e sarebbe giusto conoscerla meglio, discorrere diffusamente de' suoi canoni artistici, della sua tecnica, soprattutto dei prodotti delle sue dita animate e nervose [...] lontana per sette anni dalla Russia, la Barjansky rivela nelle sue cose una malinconia che è talvolta incubo. Stoffe di vaghe tinte, ninnoli di trina e cofani di vetro son corollari a visi e mani modellati con raffinatissima grazia. Nei volti pallidi, qua e là accesi da un tocco di carminio, è il riverbero d'una ricerca che meritò l'esame più attento da parte di chi intende la critica come un'alleata dell'arte" (F. Sapori, *Mostre personali in Roma. Cathérine Barjansky*, "Pagine d'Arte", V (1917), n. 6, p. 123).

⁶² C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 76.

sella, che a Bach e Händel affiancava la musica contemporanea francese. Non a caso il violoncellista stringe una feconda e duratura amicizia con Ildebrando Pizzetti.⁶³

Come promotore di autori contemporanei, in Italia Barjanskij svolge un ruolo di primo piano nella diffusione di E. Bloch. Cavallo di battaglia è *Schelomo*: a Barjanskij si deve, nel 1920, la prima dell'opera sui nostri palcoscenici (la *première* mondiale si deve invece a Hans Kindler, nel 1917), quando il nome del compositore era sostanzialmente ignoto in Italia e in Europa.

In occasione della *première*, G. M. Gatti scrive:

Il virtuoso del violoncello, il fedele di Popper e di Davidof che stimasse *Schelomo* pane per i suoi denti, cioè atto a rivelare le sue qualità meccaniche, sbaglierebbe e di grosso. La parte di solista di *Schelomo* è difficile, anzi è qualcosa più che difficile, anche perché a tratti non strettamente *violoncellistica*; ma talmente musicale, che possiamo ben perdonare a Bloch d'essersi infischiato degli effetti dello strumento, tutto preso com'era dalla realizzazione della sua creatura musicale. Donde scaturisce il *carattere di necessità* ch'è insito nella parte del violoncello: questa parte non potrebbe essere suonata da un altro istrumento senza che se ne andasse distrutta a pieno la bellezza della composizione. Né potrebbe essere affidata ai violoncelli in orchestra, come si può benissimo immaginare per i *concerti* di strumenti ad arco solisti con accompagnamento d'orchestra: perché lo strumento solista di *Schelomo* ha una personalità a sé, ha una significazione ben chiara, e non è risolto nel commento sinfonico.⁶⁴

A più di vent'anni di distanza dall'evento, quando Bloch è ormai un 'classico' dei cartelloni dei teatri italiani,⁶⁵ il critico musicale rafforza il giudizio sull'esecuzione del violoncellista, giudicandola "insuperabile":

⁶³ In questi anni si esibisce con il compositore a più riprese: il 31 marzo 1916 a Firenze lo accompagna in un concerto alla Sala Filarmonica, nel 1922 esegue nella sala Bianca di Palazzo Pitti la rapsodia di E. Bloch *Schelomo*, il 15 marzo dello stesso anno si esibisce all'Istituto Britannico.

⁶⁴ G. M. Gatti, "Rivista Musicale Italiana", XXVII (1920), p. 376.

⁶⁵ Bloch è ormai accolto con tutti gli onori anche a livello accademico. Nell'archivio dell'Accademia di Santa Cecilia si conserva un invito "strettamente personale per gli accademici": "Mercoledì 20 corrente alle ore 17 la Regia Accademia di Santa Cecilia darà nella propria sede - via Vittoria 6 - un tè in onore dell'accademico Ernest Bloch, di passaggio in Roma. La S.V. è pregata d'intervenire. Gennaio 1932 - X. N.B. - Il presente invito è strettamente personale per gli accademici" (ANSC-AS, archivio postunitario, anno 1933, b. 316, fasc. 22, "4/23 Bloch [Ernest]"). Raffaello De Rensis dalle colonne di "Il Giornale d'Italia", proprio nel 1932, recensisce la monografia di M. Tibaldi Chiesa dedicata al musicista, commentando: "Bloch è molto studiato ed ammirato in Italia: Pizzetti prima, Casella e Pannain dopo lo hanno profondamente compreso ed espresso. Pizzet-

Delle diverse interpretazioni di *Schelomò*, che ho avuto occasione di ascoltare, una delle più lodevoli m'è sembrata quella recentissima del violoncellista Massimo Amfiteatrof,⁶⁶ a Roma. Debbo tuttavia aggiungere che nessuna ha superato quella di Alessandro Barjansky, cui l'opera di Bloch è dedicata. Il violoncello non sembrava più un strumento ma una persona sola con Barjansky: il quale non eccelleva certo per virtuosismo di tecnica o per purezza di suono. Le sue esecuzioni di Haydn o di Boccherini non erano da citare a modello: ma il suo *Schelomò* era senza dubbio il più vero, il più autentico, il più convincente: le stesse insufficienze della sua tecnica e della intonazione contribuivano a dare alla esecuzione quel tono quasi d'improvvisazione che risponde allo spirito dell'opera e al suo libero atteggiarsi.⁶⁷

In questi anni la fama di Barjanskij in Italia sembra ormai consolidata, così lo acclamava un volantino promozionale del teatro Reinach:⁶⁸

Alexandre Barjansky, come gran parte dei musicisti russi più di fama, è un autodidatta [...]. Violoncellista di fama europea, ha dato applauditi concerti in tutte le più grandi città, da Londra a Parigi, da Pietrogrado a Roma, facendo talora conoscere per primo artisti saliti in gran fama. Natura riccamente idealista, ha recato nella sua arte l'impronta della sua individualità appassionata in cui tuttavia si riscontrano le stigmate della sua razza; annunziatrice di una coraggiosa e sconfinata libertà, piena di contraddizioni misteriose, di slanci, e avvillimenti, ma scopritrice sempre di nuove lontananze. Il suo carattere disinteressato e sognatore, completa la sua ricca natura d'artista.

Il musicista riceve consensi negli ambienti più vari e sembra interessante rilevare come F. Santoliquido, tristemente noto in seguito per i fero-

ti, per una evidente affinità, lo ama perché "canta e soffre anche per gli altri uomini, fraternamente"; nella fantasia di Casella richiama nientemeno l'immagine gigantesca di Michelangelo; Pannain, indagatore filosofo, proclama senz'altro: "Bloch è il principe dei musicisti moderni" [...] Noi qui, a Roma, godiamo di un privilegio non consentito ad altri: conosciamo la rapsodia *America* e l'abbiamo gentilmente accolta, conosciamo *Israel* e il *Quartetto* ed abbiamo saputo subito cogliere l'essenza e la potenza drammatica collocandole nella categoria superiore dell'arte umana e universale" (R. De Rensis, *L'arte-vita di Schubert e Bloch*, "Il Giornale d'Italia", 22 ottobre 1932, p. 5).

⁶⁶ M. Amfiteatrof esegue *Schelomo* anche nel giugno del 1937, a Torino, sotto la direzione di E. Bloch, favorevolmente accolto dalla critica ("lo *Schelomo*, efficacemente eseguito dal violoncellista Massimo Amfiteatrof nello stesso concerto svoltosi sotto la direzione dell'autore, a noi parve efficace termine di raffronto per dedurre buone prove a favore dell'accresciuta purezza e sincerità dell'arte blochiana", "La Rassegna Musicale", XV (1937), 6, p. 137).

⁶⁷ G. M. Gatti, "La città libera", 3 maggio 1945, p. 153.

⁶⁸ Il concerto si tenne il 9 dicembre 1920, accompagnava Barjanskij la pianista Sofija Francuzov (Sophia Franzusoff). Sulle attività del teatro, raso al suolo dai bombardamenti il 13 maggio 1944, cfr. il sito ufficiale <http://www.lacasadellamusica.it/reinach/index.htm>.

ci attacchi antisemiti rivolti ad A. Casella, proprio a Barjanskij dedicava l'*Aria per violoncello e pianoforte*.⁶⁹

Nell'estate del 1921, al seguito di Ildebrando Pizzetti, i Barjanskie si trasferiscono a Fiesole. Abitano in un albergo situato nel centro della cittadina, ma trascorrono le serate a Villa Taddei, affittata all'epoca dal compositore. L'ultimo anno da 'sudditi russi in Italia', ossia il 1922, lo trascorrono a Firenze, dove frequentano ambienti legati all'avanguardia artistica e musicale ma che presto lasciano per trasferirsi a Vienna.

Non sono note ad oggi le ragioni che spingono i coniugi a lasciare l'Italia, certo è che l'accoglienza calorosa da parte dell'ambiente intellettuale fu controbilanciata da un pressante accanimento ai danni di Aleksandr da parte delle autorità. Alle difficoltà connesse allo status di 'russi in Italia' in quegli anni accenna Ekaterina nelle memorie:

The fact that the Russians had made a separate peace with Germany had aroused a bitter dislike toward them among the Allies, and my husband and I, as Russian citizens, found ourselves in an awkward and difficult situation in Italy. Alexandre was no longer able to give concerts, and we were in an extremely precarious position.⁷⁰

La morsa nei confronti di Aleksandr non sembra, tuttavia, spiegabile con un generico sentimento di ostilità nei confronti dei cittadini russi. Si tratta di un capitolo per molti versi ancora aperto: il primo dato è che Aleksandr Barjanskij, già noto alle autorità italiane sin dal 1908 e residente in Italia dal 1916, agli inizi degli anni '20 incappa nelle attenzioni della questura, che lo definisce "agente bolscevico".⁷¹ Nel 1922 un omonimo, tale Aleksej Barjanskij, non riesce ad ottenere il visto d'ingresso in Italia proprio per via del violoncellista:

Mi pregio di trasmettere a V.E. l'unita documentata istanza con la quale il Signor Alessio Barjansky, suddito russo qui residente in Sofia, chiede sia fatta una inchiesta al fine di stabilire che egli non ha nulla in comune con certo Alessandro Barjansky noto per idee bolsceviche e residente a Roma.

Il Barjansky si è personalmente recato presso la Regia Legazione in Sofia per lamentarsi che tale omonimia gli impedisce di ottenere alcuni visti di cui ha bisogno.⁷²

⁶⁹ F. Santoliquido, *Aria antica per violoncello e pianoforte*, Milano, G. Ricordi e C., 1929, dedica: "Ad Alessandro Barjansky".

⁷⁰ C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 62.

⁷¹ ACS, Ministero dell'Interno, Direzione generale della Pubblica sicurezza, Affari generali e riservati, 1921, cat. A11, "Sudditi russi da sorvegliare", f. Barjansky Alexander n. 54.

⁷² Telespresso n. 15262 del 16 marzo 1922, ACS, Ministero dell'Interno, Direzione generale della Pubblica sicurezza, Affari generali e riservati, 1922, cat. A11, "Sudditi russi da sorvegliare", f. Barjansky Alessio n. 33.

Ancora il 6 maggio 1922 dalla Prefettura della Provincia di Roma Barjanskij è definito "socialista rivoluzionario":

Violoncellista russo Barjansky Alessandro, socialista rivoluzionario argomento di lunga corrispondenza con codesto On. Ministero, dimora a Firenze dal 10 gennaio u.s. colà alloggiato alla Pensione Piccardi in Piazza Poggio N. 1 e dalle indagini colà eseguite risulta che egli nel decorso mese di Febbraio non si allontanò da detta città.

L'accanimento della questura si estende anche ad un suo allievo, David Vladimirovič Zacharin,⁷³ annoverato in una lista di elementi politicamente sospetti, e contro cui viene emesso un decreto di espulsione, preceduto da un periodo di carcerazione.

L'immagine di Barjanskij 'socialista rivoluzionario' sembrerebbe calzare poco con quella di artista slegato dalla realtà con cui è sovente ritratto. L'attitudine distratta, il 'disprezzo del contingente' sono confermate più volte dalle memorie dei contemporanei, in contrapposizione ad un afflato etico talora assai concreto:

Being married to Alexandre Barjansky was a kind of emotional bigamy, for I was really dealing with two people. One of them was a gentleness, tenderness, goodness, nobility. The other was a fury, a wild and belligerent individual who was on tenterhooks to attack everything and everyone. The changes came so rapidly that it was impossible to foresee them or to be prepared for them. [...] He hated money and wealth. With equal extravagance he loved music and my sculptures. [...] Often I would return from one of my exhibitions and tell him of the sculptures I had sold. "But why must you sell?" [...] And he was not to be consoled until I had made a duplicate of the sculpture I had sold for him".⁷⁴

Ma, a dispetto dell'apparente distacco dalla realtà, il violoncellista palesa anche negli anni successivi fervore politico. Un esempio è l'appassionata presa di posizione nei confronti del fascismo ricordata da Barjanskaja nelle memorie:⁷⁵

⁷³ Sul periodo italiano del violoncellista cfr. L. Piccolo in *Dizionario dell'emigrazione russa in Italia* (<http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=417>).

⁷⁴ C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., pp. 29-30. Profondo disprezzo del denaro e disinteresse per gli aspetti materiali vengono addotti dalla pianista M. Verne a motivo del successo 'limitato' del violoncellista (M. Verne, *Chords of Remembrance*, London, Hutchinson & co., 1936, p. 113).

⁷⁵ Sulla ricezione del fascismo nell'emigrazione russa e sul rapporto tra fascismo italiano e russo cfr. gli studi di S. Garzonio: *Michail Pervuchin – letopiseč russkoj revoljucii i ital'janskogo fašizma*, in *Kul'tura russkoj diasporj: samorefleksija i samoidentifikacija*, Tartu, 1997, pp. 38-53; *Stat'i po russkoj poezii i kul'ture XX veka*, M., 2006, pp. 183-194; *Fascismo russo*, "Storica", 1998, 11, pp. 227-236; *Vosprijatie ital'janskogo fašizma v genezise i istorii russkogo fašizma*, "Europa Orientalis", XXII (2003), 2, pp. 273-287.

It was a curious thing that for all his indifference to practical matters, he was an astute and farseeing judge of politics. And while many of our artistic friends scoffed at his ideas, which were diametrically opposed to those of the vast majority, such men as Count Sforza listened to them seriously. Even in the days when Mussolini was heralded, not only in Italy but by the Conservatives of England, as a great leader, Alexandre fulminated against him. And from the very beginning he regarded the rising star of Hitler as a menace to the world".⁷⁶

Al di là della difficilmente comprovabile appartenenza del musicista a correnti filorivoluzionarie, il suo nome sembra legato a un evento concreto che potrebbe giustificare i rapporti complessi con le autorità. L'episodio rimanda, ancora una volta, a D'Annunzio e, in particolare, alla vicenda dei rapporti tra Fiume e governo bolscevico.⁷⁷ Come evidenzia De Michelis, vi fu una fase in cui il poeta nutrì una "istintiva simpatia" per i rivoluzionari russi che motivò negli anni di Fiume una sorta di filosovietismo:⁷⁸ acme di questo periodo sono i tentativi di stabilire legami con il governo bolscevico. L'episodio di Barjanskij si colloca in questo contesto e vede per protagonista G. Bonmartini e un altro musicista, L. Kochnitzky.⁷⁹ Stando ai rapporti dell'Ufficio Relazioni Esteriori, ai primi di marzo del 1920, G. Bonmartini e L. Kochnitzky tentarono di prendere contatto, con "il messo ufficioso sovietico in Italia", l'ingegner Michail A. Vodo-

⁷⁶ C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 31.

⁷⁷ Sul tema la bibliografia è assai ampia, si vedano in particolare C. Salaris, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologna, Il Mulino, 2002; C. G. De Michelis, *D'Annunzio, la Russia, l'Unione sovietica*, in *D'Annunzio politico. Atti del Convegno (Il Vittoriale, 9-10 ottobre 1985)*, a c. di R. De Felice e P. Gibellini, "Quaderni dannunziani", 1-2 [n. s.] (1987), pp. 311-317; R. De Felice, *D'Annunzio politico. 1918-1938*, Roma-Bari, Laterza, 1978; M. Cuzzi, *Tra autodeterminazione e imperialismo: la Lega di Fiume*, in *L'Italia e la "grande vigilia". Gabriele D'Annunzio nella politica italiana prima del fascismo*, a c. di R. H. Rainero e S. B. Galli, Milano, Franco Angeli Editore, 2007, pp. 129-164.

⁷⁸ "Una giovanile, istintiva simpatia per i rivoluzionari russi contro il sistema zarista, può spiegare almeno in parte una iniziale simpatia per la Rivoluzione d'Ottobre, che si spinge negli anni di Fiume fino ad un pronunciato filo-sovietismo, peraltro velleitario e contemporaneamente frenato dall'ala antisocialista dell'impresa fiumana, e sostituito dall'idea di star compiendo egli stesso la rivoluzione vera e giusta" (C. G. De Michelis, *D'Annunzio, la Russia, l'Unione sovietica*, cit., p. 316-317).

⁷⁹ "Delicato musicista e ardente legionario fiumano", secondo la definizione di Tom Antongini (*D'Annunzio aneddotico*, Milano, Mondadori, 1939, p. 27), padre russo, madre polacca, nasce a Bruxelles nel 1892 e si laurea in Italia in filosofia all'università di Bologna.

vozov. Tramite sarebbe stato, tra gli altri, un certo "prof. Barjansky"⁸⁰ che i due rappresentanti di Fiume incontrarono il 28 febbraio 1920. Barjanskij informò la delegazione delle perplessità del governo rivoluzionario nei confronti dell'impresa fiumana e del rifiuto di Vodovozov di organizzare un incontro.⁸¹ Non sembrerebbe da escludere una possibile identità tra il "prof. Barjansky" e il violoncellista. Che i Barjanskie conoscessero bene Vodovozov è dato documentabile. Negli archivi A.N.I.M.I. si conserva una lettera di Aleksandr e Ekaterina a U. Zanotti Bianco che evidenzia una certa familiarità tra i coniugi e l'ingegnere:

Wodovosoff étant aussi lui fort malade ne pouvait pas vous écrire à propos des [r.]
Il le dira, a voce, a Salvemini si le temps presse.⁸²

A ciò si aggiunga che tra i capi d'accusa contro il menzionato allievo di Barjanskij, D. Zacharin, arrestato in quegli anni, figura proprio la frequentazione di Vodovozov.

Degli episodi sin qui menzionati non v'è traccia nelle memorie della scultrice. Tuttavia, ad attestare come il rapporto degli artisti con il Poeta non si interrompe nel periodo fiumano, Barjanskaja ricorda un invito a Gardone proprio nel 1920:

The First World War had ended, and D'Annunzio had become the Master of Fiume. In 1920, while we were living in Rome, my husband made several concert tours, and during one of his appearances in Padua two young men came into his greenroom, bringing the following letter:

My dear Barjansky,

I send you, by two chosen messengers a Fiuman greeting – which means a fervent one. Fiume is today the only place on earth where human fervor is most noble and most free. Do you remember our great hours of music and friendship? I know the power of your art and your spirit have attained the greatest height and I regret that destiny has separated us for so long time. May I hope to see you here again in the ardor of this early spring? My two young brothers (the messengers) will tell you about our new life; which is manifested in the most harmonious forms of internal freedom. They both have my entire confidence. You may also accord them yours.

⁸⁰ Da rilevare che il musicista veniva appellato nei documenti ufficiali con il titolo di "Professore" (cfr., ad es., la lettera del segretario dell'Accademia di Santa Cecilia a Mary Tibaldi Chiesa del 7 novembre 1932, ANSC-AS, archivio postunitario, anno 1933, b. 316, fasc. 22, "4/23 Bloch [Ernest]").

⁸¹ Sul fallimento della missione cfr. R. De Felice, *D'Annunzio politico. 1918-1938*, cit. p. 34; M. Cuzzi, *Tra autodeterminazione e imperialismo: la Lega di Fiume*, cit., pp. 145 e sg.

⁸² A.N.I.M.I., URC, Pratiche e Corrispondenze, Attività e Istituzioni educative, UA50.

Will you remember me to your admirable companion, that clear-visioned Tanagran of strangeness? Au revoir, Gabriele d'Annunzio.

The two young men related that D'Annunzio had seen in the newspapers that Barjansky had playing in Padua, and had at once sent them in his car to bring him to Fiume. My husband, however, was unable to accept the invitation because of the demands of his concert commitments [...] on this envelope was printed "Città de Fiume, Il Comandante! [...]" The poet was now a soldier.⁸³

In questa fase ricostruttiva della ricerca, sembra difficile attestare concretamente una possibile 'attività rivoluzionaria' di Barjanskij in Italia. Per certo, tuttavia, negli anni '20 la situazione dei coniugi si complica notevolmente e sembra plausibile stabilire un collegamento tra la morsa della questura e le frequentazioni in area socialista rivoluzionaria di Aleksandr.

L'Italia dopo l'Italia

Gli anni dopo l'Italia vedono i due artisti peregrinare al seguito degli impegni concertistici di Aleksandr, tra Austria, Francia, Belgio, Inghilterra. Fitta l'agenda del violoncellista: nel 1923 sono a Vienna, dove Barjanskij esegue la *première* mondiale del concerto per violoncello di Delius,⁸⁴ nel 1925 nuovamente a Parigi, una città trasfigurata dal ricordo della guerra ("the era of mad extravagance was gone"),⁸⁵ nel 1926 a Berlino.⁸⁶ Nel 1929 è la prima volta dei Barjanskij negli Stati Uniti,⁸⁷ nel 1932 risiedono

⁸³ C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., pp. 179-180.

⁸⁴ Il violoncellista interpreta più volte le opere di Delius, ricevendo critiche disparate (cfr. le opposte recensioni apparse, a distanza di pochi mesi, su "The Musical Times", vol. 70 (febr. 1, 1929), No. 1032, p. 159; ivi, Vol. 70 (Jul. 1, 1929), n. 1037, p. 645).

⁸⁵ C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., p. 115.

⁸⁶ A. Weissmann recensisce con entusiasmo la performance "some Hebrew pieces by Ernest Bloch, which the excellent 'cellist Alexandre Barjansky had put on the programme of his recital, are some instances of what is being done in Berlin concert rooms": "The Musical Times", Vol. 67 (Dec. 1, 1926), No. 1006, p. 1131.

⁸⁷ Il 17 gennaio 1929 suona alla Royal Philharmonic Society di New York, direttore John Barbirolli: nel programma musiche di Vivaldi, Delius, Haydn, Debussy (R. Elkin, *Royal Philharmonic. The Annals of The Royal Philharmonic Society*, foreword by P. Casals, London-New York, Rider&Co., 1946, p. 158). Aleksandr vi si esibirà più volte, nell'aprile del 1931 e nel marzo del 1932, assieme al "wild man" degli anni Dieci - secondo la definizione di C. J. Oja (*Making Music Modern. New York in the 1920s*, Oxford, Univ. Press, 2000, p. 1) - Leo Ornstein, noto compositore e pianista ucraino emigrato negli Stati Uniti nel 1907 (si tratta di alcune delle rare esibizioni in pubblico di Ornstein dopo gli anni '30).

a Bruxelles, dove intessono cordiali e durature relazioni con i regnanti.⁸⁸ Nel 1937 Aleksandr dà alle stampe un arrangiamento per pianoforte, violino e violoncello.⁸⁹ Alla vigilia della seconda guerra mondiale Ekaterina e il figlio Michail si trasferiscono negli Stati Uniti, mentre Aleksandr si stabilisce a Bruxelles. Da questo momento in poi le sorti dei Barjanskij si dividono, Ekaterina nelle memorie ricorda la sofferta decisione:

There was no place left in Europe where an artist could create undisturbed. Alexandre and I discussed it over and over. I wanted to leave, but he preferred to remain. His friends were there and his public and his life. But for me life is not static, it constantly renews itself; there is always a fresh canvas on which to create a new picture, always a wet clay to be shaped into a new form.

At length, we came to the conclusion that he would stay in Europe, where he felt most at home, and I would go away.⁹⁰

Mentre per Ekaterina i rapporti con l'Italia sembrano sostanzialmente chiudersi a Gardone, in questi anni di particolare operosità l'Italia rappresenta per Aleksandr una sorta 'di eterno nostos'. Il musicista, d'altra parte, è radicato emotivamente al paese anche da concreti legami familiari: da anni vi risiedono la madre e la sorella.⁹¹ Il suo nome più volte compare

⁸⁸ Ekaterina li ritrae in cera (a Elisabetta del Belgio dedicherà il manuale *Sculpting made easy. The Barjansky Method of Figure and Portrait Sculpture by Outline*, Garden City-New York Doubleday & Co. Inc., 1964), Aleksandr si esibisce a più riprese per loro. Alla morte del violoncellista Elisabetta del Belgio scriverà a I. Pizzetti: "*Cher Maître Ildebrando, [...] nous sommes toujours dans une grande tristesse d'avoir perdu notre incomparable et grand ami Alexandre Barjansky qui nous manquera toute notre vie*" (cit. in B. Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti: cronologia e bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980, p. 339).

⁸⁹ *Classical Masters in Easy Trio Arrangements for Piano, Violin, and Violoncello*, by Alexandre Barjansky, G. Schirmer, Inc., New York, al costo di \$ 1.25. Vi propone l'arrangiamento di J. Rameau, R. Schumann, G. F. Händel, P. I. Čajkovskij, W. A. Mozart, F. Chopin, J. Haydn, E. Grieg. L'uscita del lavoro viene pubblicizzata in "Oxford Journal" dell'aprile successivo (disponibile online sul sito: http://mq.oxfordjournals.org/cgi/issue_pdf/backmatter_pdf/XXIV/1.pdf e su "Music Educators Journal", vol. 24 (maggio 1938), no. 6, p. 64).

⁹⁰ C. Barjansky, *Portrait with Backgrounds*, cit., p. 215.

⁹¹ Nell'Archivio Centrale dello Stato si conserva la documentazione per la richiesta di visto d'ingresso in Italia di Ol'ga Barjanskaja, presumibilmente sorella del violoncellista: "Vienna, 12 dicembre 1921. Signore Ministro, La Signorina Olga Barjansky di Michele - russa - da Odessa - trovandosi attualmente a Vienna mi ha chiesto il visto per l'Italia - affermando di dimorare a Roma - Albergo Vittorio (Via Sardegna)" (ACS, Ministero dell'Interno, Direzione generale della Pubblica sicurezza, Affari generali e riservati, 1921, cat. A11, "Sudditi russi da sorvegliare", f. Barjansky Olga). Nel 1958 la sorella risiede a Roma, come attestato da una lettera di A. Barjanskij a U. Zanotti Bianco (lettera dell'11 aprile 1958, A.N.I.M.I., f. UZB, A01.01, UA31).

sui palcoscenici dei teatri e della stampa. L'evento di questo periodo è il menzionato concerto all'Augusteo, occasione in cui si palesa, ancora una volta, l'animo passionale del musicista. Nel 1932 il segretario generale dell'Accademia propone a Barjanskij di prender parte al concerto, ponendo da subito come condizione un compenso limitato.⁹² Inizia una *querelle* di natura prettamente economica, la presenza del musicista viene persino messa in forse,⁹³ sino a che lo stesso Barjanskij scioglie ogni dubbio, dichiarandosi pronto a rinunciare al proprio *cachet* per la gioia di "eseguire musica di Bloch con Bloch" ("La joie de faire la musique de Bloch avec Bloch me suffit"),⁹⁴ nonostante all'epoca versasse in cattive condizioni economiche.⁹⁵

Un'altra piazza visitata con successo è quella napoletana: nel 1929 un concerto da camera del violoncellista viene menzionato da Franco Michele Napolitano tra quelli che meritano "una graduatoria d'onore";⁹⁶ nel corso della stagione 1934-1935 si esibisce all'Accademia Napoletana in un concerto in commemorazione di J. S. Bach e G. F. Händel.⁹⁷ Il 20 febbraio 1938 annuncia a U. Zanotti Bianco che si recherà a Napoli per la *première* del *Macbeth*⁹⁸ di Bloch e propone di allestire alcuni spettacoli sulla 'scia' dei concerti blochiani.⁹⁹

⁹² ANSC-AS, archivio postunitario, anno 1932, b. 308, fasc. 91, "4/277 Barjansky [Alexandre]".

⁹³ Il vicepresidente dell'accademia scrive a L. Boni che "considerata l'opinione espressa da San Martino e la spesa non indifferente che s'incontrerebbe per Barjansky" ritiene preferibile "rinunciare a questo artista": lettera del 4 ottobre 1932, ANSC-AS, anno 1932, b. 308, fasc. 91, "4/277 Barjansky [Alexandre]".

⁹⁴ ANSC-AS, archivio postunitario, anno 1932, b. 308, fasc. 91, "4/277 Barjansky [Alexandre]".

⁹⁵ Il 26 ottobre 1932 Mary Tibaldi Chiesa scrive a G. Boni su indicazione di Bloch: "Per ciò che riguarda Barjansky, il maestro è felice di dare *Schelomò* con lui, per il quale l'ha scritto, e sarà per Roma un'occasione unica di ascoltare una tale esecuzione. Naturalmente Bloch desidera che Barjansky sia ricompensato, almeno delle spese di viaggio, perché Barjansky è povero e si trova in condizioni non facili": ANSC-AS, archivio postunitario, anno 1932, b. 316, fasc. 22, "4/ 23. Bloch [Ernest]".

⁹⁶ "La Rassegna Musicale", gennaio 1929, I, p. 167.

⁹⁷ Il concerto si tenne sabato 23 febbraio nella sala grande del Conservatorio di musica "S. Pietro a Maiella" e sul manifesto promozionale figurava una foto di Barjanskij, ormai "celebrità".

⁹⁸ Lo spettacolo si tenne il 5 marzo 1938 al teatro S. Carlo di Napoli (libretto di E. Fleg, musiche di E. Bloch): cfr. F. De Filippis - R. Arnese, *Cronache del Teatro di S. Carlo I (1737-1960)*, Napoli, Edizioni Politica Popolare, 1961, pp. 103, 132.

⁹⁹ "Caro amico, il 3 marzo è la "première" di *Macbeth* di Bloch a Napoli. Per assistere alle ultime prove e alla rappresentazione vengo già verso il 26 febbraio lì. Poi verrò a

È proprio Umberto Zanotti Bianco uno dei principali interlocutori di questi anni. Non è nota la data esatta dell'incontro tra l'archeologo e i Barjanskie, tramite, presumibilmente, i coniugi Signorelli. Già nel 1920 l'archeologo aiutava il musicista ad allestire concerti¹⁰⁰ e per certo nel 1922 erano entrati in una certa intimità se Ekaterina poteva rivolgersi accoratamente a Zanotti Bianco chiedendo soccorso e se lo stesso Zanotti Bianco accennava nel *Diario dall'Unione Sovietica* a una sosta a Firenze per un "concitato incontro" con Barjanskij.¹⁰¹ Certo lo spirito passionale dell'archeologo che, come scriveva G. Fortunato, aveva così tanto "dell'anima russa",¹⁰² era affine alla "natura idealista" di Barjanskij. La corrisponden-

Roma per passare 10-14 giorni da mia sorella. Ma devo pensare a guadagnare un po' di soldi per coprire le spese di viaggio. Per questo si deve avere almeno uno o due concerti: Siccome anche Lei sicuro per le sue scavi ha bisogno di soldi, non possiamo combinare uno o due concerti tra 6 e 18 marzo e dividere i "chachets"? A Napoli, grazie a Macbeth, Bloch sarà molto in "moda" ed io potrò suonare con pianoforte il suo "voce del deserto", che doveva suonare l'anno passato con orchestra a Napoli e che non poteva accadere. Ma non con Bloch, come pianista, perché lui non ha tempo a lavorare il pianoforte, ma troveremo un buon pianista. Insomma pensa a tutto questo e fammi sapere a Roma, dove spero di arrivare il 25 o 26 di questo mese, vuol dire in una settimana. Ma rimarerò da mia sorella solamente un giorno e partirò a Napoli", lettera a U. Zanotti Bianco del 20 febbraio 1938 (A.N.I.M.I., f. UZB, A0101, UA 31).

¹⁰⁰ Cfr. lo scambio epistolare tra H. Nazariantz e U. Zanotti Bianco nel 1920 (lettera del 19 marzo 1920 di H. Nazariantz a Zanotti Bianco in U. Zanotti Bianco, *Carteggio 1919-1928*, cit., p. 122; lettera di Zanotti-Bianco a H. Nazariantz del 7 giugno 1920, ivi, p. 131). In una lettera del 6 aprile 1922 G. Isnardi propone a Zanotti Bianco di presentare l'artista: "Volevo parlarLe del concerto Barianski a Catanzaro; lo si potrebbe fare, *ma dopo la Pasqua*. Perché non viene Lei a presentare l'artista, o, meglio, perché è già noto, a parlare della Russia? Lei saprebbe farlo con tatto, senza urtare l'antibolscevismo conservatore dei singoli catanzaresi e senza lusingare i cosiddetti socialisti di lassù" (lettera del 6 aprile 1922, ivi, p. 244).

¹⁰¹ "1. VI. 22 (in treno). La notte mi è stata di grande ristoro. Non mi son alzato che a Bologna, ed ho dormito tutto il tempo tranne un breve concitato incontro a Firenze con Barjansky" (U. Zanotti Bianco, *Diario dall'Unione Sovietica 1922*, cit., p. 383).

¹⁰² "Ah, una gente che è capace di tanto entusiasmo, che è quanto dire di tanta idealità, come la gente russa, qualche cosa dovrà assolutamente rappresentare nel mondo! Ed Ella ha tanto, tanto dell'anima russa!" - lettera di G. Fortunato a U. Zanotti Bianco del 4 agosto 1913 (*Carteggio tra Giustino Fortunato e Umberto Zanotti Bianco*, a c. di E. Pontieri, Roma, Collezione Meridionale Editrice, 1972, p. 5). Per una ricostruzione dell'incontro di Zanotti Bianco con il mondo russo, oltre ai menzionati carteggi, cfr. A. Tamborra, *I rapporti col mondo russo*, Atti del Convegno su Umberto Zanotti Bianco, tenutosi a Roma il 26-27 gennaio 1979, "Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", XLVI (1979), pp. 41-104; Id., *Umberto Zanotti Bianco. La biblioteca italo-russa di Capri e la Russia rivolu-*

za ad oggi conservata rappresenta in questo senso un documento prezioso: nonostante si tratti di uno smilzo carteggio¹⁰³ e pur trattandosi di lettere 'di servizio' (perlopiù dirette all'allestimento di concerti), offre un prezioso scorcio sulla personalità romantica e generosa del musicista. I personaggi che ricorrono sono Giovanni Cena, conosciuto a Roma attraverso Ol'ga Signorelli,¹⁰⁴ e Giuseppina Le Maire.¹⁰⁵ Nel 1937, alla morte della donna, Barjanskij si rivolge accoratamente a U. Zanotti Bianco:

Vorrei tanto fare qualche cosa con mia arte per la memoria di nostra cara Lemaire. È possibile d'organizzare un concerto in sua memoria in Calabria vicino la Sylla, che lei tanto amava, e tutto l'introito del concerto sera un fondo per fare una biblioteca che porterà il nome di Lemaire?¹⁰⁶

È questa l'Italia per cui Barjanskij nutre sentimenti di nostalgia e di affetto, rinfocolati dall'assenza. Un'Italia che vorrebbe in qualche modo soccorrere e che seguita ad amare, nonostante i "vent'anni di bestialità fascista":

28 ottobre 1945

Mio caro Umberto, finalmente ho trovato la possibilità di scrivervi qualche parola e comunicarvi un mio caro desiderio. Vorrei ancor'una volta suonare in tutta Italia, ma questa volta senza "but lucrative". Vorrei anch'io fare qualche cosa per aiutare la miseria di quella Italia, che amo tanto, alla quale sono rimasto fedele, malgrado l'infamia del più di vent'anni del regno della bestialità fascista.

Vorrei dare concerti in tutta Italia per la "croce rossa Italiana". Nessun cachet, solamente le spese pagate...¹⁰⁷

L'ultima lettera ad oggi rinvenuta del musicista è, ancora una volta, diretta all'Italia, a Ildebrando Pizzetti. È il 12 settembre 1960:

zionaria, in *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. 87-101; M. Giambalvo, *Umberto Zanotti Bianco e la colonia di Capri: dal mito della Russia alla sua dissoluzione*, Palermo, Edizioni della Fondazione Nazionale "Vito Fazio-Allmayer", 1998.

¹⁰³ Nel fondo di U. Zanotti Bianco si conservano 11 lettere, in un arco cronologico che va dal 2 giugno 1937 all'11 aprile 1958.

¹⁰⁴ "a child's heart and a mind as clear and sweet as a phrase of Mozart" scriverà Barjanskaja nelle memorie (C. Barjansky, *Portrait with backgrounds*, cit., pp. 50-51).

¹⁰⁵ "Penso sempre con tenerezza e ammirazione al mio Sain Giorgio e a tutti amici italiani, la memoria dei quali mi è si cara - a signorina Lemaire, a Cena. I miei sentimenti per la sua Italia sono le stessi come sempre", lettera a U. Zanotti Bianco del 19 giugno 1940, A.N.I.M.I., f. UZB, A0101, UA31.

¹⁰⁶ Lettera a U. Zanotti Bianco del 22 agosto 1937, A.N.I.M.I., f. UZB, A0101, UA31.

¹⁰⁷ Lettera a U. Zanotti Bianco, A.N.I.M.I., f. UZB, A0101, UA31.

Mio carissimo amico, non potevo fin'oggi ni studiare come voleva il *Assassinio nella cattedrale* ni scriverli perché ho passato per una crisi cardiaca abbastanza forte e non poteva suonare al pianoforte durante più di due mesi. Spero di poter ricominciare a essere musicista fra qualche giorno.¹⁰⁸

Di lì a poco si spegne.

Epilogo

Il ritratto sin qui tracciato somiglia, in qualche misura, a un disegno a carboncino: i contorni sono ancora incerti, alcuni aspetti da approfondire, a partire dal ricco bacino in cui germinarono – l'ambiente artistico e musicale dell'Odessa d'inizio secolo – ai poco documentati anni di Barjanskij durante la seconda guerra mondiale. Sembra possibile, tuttavia, iniziare a distinguerne il profilo.

L'Italia che emerge nei ricordi e nei documenti dei Barjanskij è sfaccettata e non sempre coincide: se nel caso di Ekaterina la figura dominante è Gabriele D'Annunzio – a cui la scultrice deve la 'profezia di gloria' della sua arte, il primo contatto con il paese e che, non a caso, costituirà in qualche misura il *fil rouge* delle sue memorie – l'Italia di Aleksandr sembra piuttosto dominata da spiriti liberali di stampo risorgimentale mazziniano come Umberto Zanotti Bianco.

L'accordo che li unì per oltre vent'anni e che suggestionò l'Italia del tempo, è forse proprio l'impasto di musica e colori su cui fondarono la propria esistenza, quell' 'armonia colorata' a cui tornerà Ekaterina nelle memorie:

The past for me, like all existence, is a series of pictures and a mass of color, most of it orchestrated by great music.¹⁰⁹

[Desidero ringraziare i collaboratori degli archivi consultati per l'estrema disponibilità, soprattutto la responsabile dell'archivio della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, dott. Mariangela Calubini, per avermi segnalato le miniature in cera e il Presidente del Vittoriale, dott. Giordano Bruno Guerri, per avermi consentito di utilizzarne le foto in questa pubblicazione. Sono inoltre grata a Ronald Vroon per avermi permesso di approfondire le mie ricerche nelle strutture della University of California, Los Angeles.]

¹⁰⁸ Cit. in B. Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti...*, cit., p. 334.

¹⁰⁹ C. Barjanskij, *Portraits with background*, cit., p. 1.



E. Barjanskaja, Scultura in cera della marchesa Luisa Casati Stampa (Fondazione Il Vittoriale degli Italiani)



E. Barjanskaja, Scultura in cera di Ida Rubiņštejn (Fondazione Il Vittoriale degli Italiani)