GLI ESORDI SCALIGERI DI NICOLA BENOIS

Patrizia Deotto

All'attività dei pittori-scenografi Nicola e Alessandro Benois¹ al Teatro alla Scala risultano dedicate diverse pubblicazioni e due esposizioni importanti: la *Mostra dei Benois*, inaugurata nel maggio 1955 alla Villa comunale dell'Olmo di Como e *I Benois al Teatro alla Scala*, una rassegna di bozzetti e di figurini, conservati nell'archivio degli allestimenti scenici del Teatro alla Scala,² allestita nel 1988 nel Ridotto dei Palchi del Teatro alla Scala e all'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano. Materiali iconografici inerenti l'attività di Nicola Benois sono inoltre conservati nell'archivio della Biblioteca "Livia Simoni" del Museo Teatrale alla Scala e nell'Archivio Ricordi di Milano e si collocano per lo più in un periodo antecedente a quello della grande produzione scaligera.

L'esordio alla Scala di Nicola Benois è legato a una figura significativa del mondo artistico russo, il regista Aleksandr Sanin. Nel 1924 Nicola Benois ottiene un visto di espatrio della durata di tre mesi e si stabilisce nella capitale francese, dove realizza scenografie per il Teatro dell'Opera e entra in contatto con Baliev, ideatore del teatro cabaret "Chauve souris", che aveva sede nel teatro Fémina sugli Champs Elysées. Regista stabile di Baliev è Aleksandr Sanin che commissiona al giovane pittore-scenografo i bozzetti per una delle venti scenette che si apprestava a mettere in scena. A Benois si presenta dunque l'occasione per dar prova del suo talento e della sua solida preparazione: oltre ad essere figlio d'arte, ha seguito un

¹ Qui e altrove, seguendo una tradizione invalsa nella cultura italiana ed europea, alla trascrizione scientifica (Benuà) si preferisce la grafia francese del cognome Benois.

² Dalla seconda metà degli anni '40, a seguito di un regolamento emanato dal sovrintendente Ghirighelli, gli ideatori delle scene sono tenuti a cedere al Teatro non solo i diritti di produzione, ma anche i bozzetti.

breve tirocinio con lo scenografo dei Teatri Imperiali Oreste Allegri, noto per aver collaborato con Sergej Djagilev, Anna Pavlova e Ida Rubiņštejn.

Sanin, dopo aver esaminato il primo bozzetto e i relativi figurini, decide di affidare a Nicola Benois "addirittura metà dell'intero spettacolo".³ Tra i due artisti si stabilisce un'intesa professionale immediata che nasce dalla condivisione di un approccio all'opera vista come rappresentazione teatrale, in cui l'elemento musicale trova un'armonica fusione con quello visivo. Quando Sanin viene invitato alla Scala per curare la regia dell'edizione di *Chovanščina* di M. Mussorgskij per la stagione 1925-1926, propone ad Arturo Toscanini, allora direttore artistico del teatro scaligero, di affidare al giovane scenografo bozzetti e costumi.⁴

Nicola Benois dimostra già in questa prima occasione di aver assorbito con naturalezza i principî e le tecniche della scenografia fondati sull'unità stilistica, sulla concezione del teatro come arte sintetica che integra musica, pittura e scenografia in un'immagine artistica composita, e sull'attenzione a una ricostruzione fedele dell'epoca trattata. Nel corso di tutta la sua carriera di scenografo si atterrà all'innovazione introdotta da Sergej Djagilev e da Alessandro Benois nei *Ballets russes*, e proprio a proposito di Djagilev scrive in una riflessione del 1987:

egli ci ha insegnato che la bellezza di una messa in scena nasce già nel cosiddetto 'bozzetto', ovvero progetto scenico, nel quale si trovano racchiusi come in una scatola magica, tutti gli elementi necessari per 'costruire' un quadro scenico che conterrà pure tutta la carica di poesia che si fonderà con quella della musica.⁵

A quest'impostazione si rifanno i bozzetti per le scene e i costumi di *Chovanščina*, presentati alla Scala e molto apprezzati da Toscanini.⁶

La prima di *Chovanščina* ha luogo il 1 marzo 1926: è un grande successo, con ripetute chiamate dei cantanti e acclamazioni generali. Lo stesso Sanin si deve presentare al proscenio per ben due volte già dopo il ter-

³ Cfr. G. Barigazzi, *Nicola Benois, "le persone che hanno fatto grande Milano"*, Milano, 1982, p. 16.

⁴ *Gor'kij i chudožniki*, Moskva, 1964, pp. 82-83.

⁵ N. Benois, *Il primato dello scenografo*, in *I Benois al Teatro alla Scala*, Mostra seconda, a c. di G. Dorflès, Milano, 1988, p. 215.

⁶ Spesso negli articoli e nelle interviste si ricorda che Benois, quando assistette alle prove nel dicembre 1925, rimase alquanto insoddisfatto della realizzazione pittorica dei suoi bozzetti, poiché rispetto agli originali si era perso l'elemento strutturale fondamentale: l'unità di stile. Toscanini concordò con il giudizio di Nicola, che si offrì di rifare lui stesso le scene e realizzare quelle ancora non dipinte (G. Barigazzi, *Nicola Benois, "le persone che hanno fatto grande Milano"*, cit, p. 19).

zo atto. Le scene e i costumi di Benois sono apprezzati per il buon gusto e l'effetto.⁷ Il buon gusto è uno dei tratti che la critica rileverà costantemente nelle opere di Nicola Benois ed è il termine con cui i critici traducono il rispetto per l'unità stilistica che è la regola principale dei suoi lavori: è il primo pittore scenografo alla Scala a firmare scene e costumi di un'opera e quindi ad aprire la via verso questo nuovo orientamento.

Chovanščina sarà riproposta il 9 febbraio 1949 con la regia di Issay Dobrowen (pseud. di I. Z. Barabeičik), la coreografia di Léonide Massine e l'allestimento scenico di Nicola Benois, così caratterizzato dal critico del "Corriere della sera": "dense di arditi scorci, di architetture di simboli e tipicamente colorite le scene e i ricchissimi costumi ideati da Benois".⁸

Dopo il felice esordio come pittore scenografo e costumista di *Chovanščina*, Benois dipinge le scene per il balletto *Petruška*, presentato alla Scala nel 1926 con un allestimento realizzato per l'occasione dal padre Alessandro,⁹ che nel febbraio 1929 ritorna al Teatro alla Scala con la compagnia del balletto di Ida Rubištejn. Vengono riproposti sulla scena milanese nell'edizione dell'Opéra di Parigi: *La principessa cigno* di Rimskij Korsakov, *David* di Milhaud, *Le nozze di Amore e Psiche* su musica di Bach e *Notturmo* su musica di Borodin, il *Bolero* di M. Ravel. Dai ripetuti annunci pubblicati nella rubrica teatrale del "Corriere della sera" nei mesi di febbraio e marzo del 1929 si deduce che c'è grande attesa per queste rappresentazioni interpretate da Ida Rubištejn e nate dalla collaborazione di professionisti famosi, quali Bronislava Nižinskaja per la coreografia, Alessandro Benois per le scene e i costumi e Oreste Allegri per la realizzazione pittorica dei bozzetti.

Nicola Benois nel frattempo prosegue la sua carriera di pittore-scenografo alla Scala realizzando, su invito di Toscanini, l'allestimento di *Boris*

⁷ G. C. *La prima di "Kovantchina" alla Scala*, "Corriere della sera", 2 marzo 1926. Nell'articolo si elogia anche il lavoro di Rinaldo Küfferle: "traduttore colto e intelligente... che cercò anzitutto di mantenere fedele la versione italiana al testo originale in prosa e supplire a certi screzi tra la parola e la sua eco musicale, rimasti nella partitura anche dopo la revisione del Rimski-Korsakov".

⁸ F. A. *Alla Scala. "Kovàncina" di Mussorgskij*, "Corriere della sera", 10 febb. 1949.

⁹ Negli anni '20 Alessandro Benois alterna le proprie collaborazioni tra la Francia (Parigi e Montecarlo) e la Russia, come testimoniano alcune fotografie conservate nell'archivio della Biblioteca del Museo alla Scala: in una, scattata da Alice Nikitina, si vedono ritratti A. Benois e S. Djagilev alla stazione di Montecarlo nel 1924. Dello stesso anno è la foto scattata al Lido di Venezia in cui si riconoscono Sergej Lifar', Enrico Cecchetti, Sergej Djagilev, Giuseppina Cecchetti, Lord Berner e Boris Kochno. Cfr. www.russinitalia.it alla voce Archivio della Biblioteca Livia Simoni, Collezione Fotografie.

Godunov sempre con la regia di Sanin per la stagione 1927.¹⁰ Il *Boris* è una delle opere più rappresentate alla Scala e Benois ne disegna scene e costumi per diverse edizioni, tra le altre l'edizione del 28 dicembre 1949, particolarmente apprezzata dalla critica per l'allestimento sfarzoso. La regia è di Issay Dobrowen e tra gli interpreti vanno ricordati Aleksandr Veselovskij nel ruolo di Šuiskij, Angelica Kravčenko nel ruolo dell'ostessa come nell'edizione del 1927, e Disma De Cecco,¹¹ seconda moglie di Nicola Benois, nel ruolo di Marina. Il 30 aprile 1953 va in scena l'edizione affidata alla regia di Tat'jana Pavlova e alla coreografia di Balanchine. Un elogio della regia si legge nella recensione del "Corriere della sera":

I colori della regia di Tatiana Pavlova, le sue intenzioni teatrali ci sembra abbiano cercato di rialzare la statura del falso Dimitri, di popolare di elementi più stringatamente romantici l'aura nella quale vive il transfuga dal convento di Cudov. Impegno di alta intelligenza di un'attrice-regista che si è preoccupata di non fare, del Boris, una tragedia dominata da un 'mattatore'... Questa prova di regia di Tatiana Pavlova va tutta segnata all'attivo dell'attrice che si è 'calata' nella tragedia di Puškin con l'impegno orgoglioso di chi considera questo testo, e non solamente questa musica, come un 'poema nazionale'. Tatiana Pavlova è sembrata che stesse alle spalle non solamente del protagonista, ma di tutti i personaggi sino all'ultimo corista e all'ultima comparsa, e li squassasse, li aizzasse, li stimolasse per far spremere a ciascuno, nella faticosissima gara con quel giganteggiante protagonista, tutta la sua vitalità.¹²

Sempre al sodalizio Benois-Sanin¹³ si deve la rappresentazione della *Fiaba dello Zar Saltan* di Rimskij-Korsakov, nel marzo del 1929 alla Scala. Il libretto di Bel'skij, tratto dalla fiaba di Puškin, è adattato per la scena italiana da Rinaldo Küfferle, autore di una traduzione ritmica, per lo più in ottonari. Il pubblico e la critica sono incantati dalla "fantasmagoria degli allestimenti scenici e dalle luminose visioni improvvisi balzanti fuori dalla Russia dei sogni dopo istanti di oscurità scenica assoluta".¹⁴ Il ricco

¹⁰ A quanto ne sappiamo i bozzetti dell'edizione del 1927 non si sono conservati.

¹¹ A Nicola Benois e alla moglie Disma De Cecco, cantante lirica di origine friulana, il 30 marzo 2008 è stato intitolato il Teatro di Codroipo (Udine). A Codroipo i due avevano una casa, dove Benois si ritirava per ritemperarsi dalle fatiche del lavoro e trovare l'ispirazione per nuove creazioni.

¹² F. A., *Il "Boris" di Mussorgski diretto da Antonino Votto*, "Corriere della sera", 1 maggio 1953.

¹³ Il sodalizio continuerà fino agli anni '40; i due artisti collaboreranno per la messa in scena di *Andrea Chénier* nella stagione estiva del 1948, cui seguirà la prima rappresentazione del 6 marzo 1949 con la regia di Mario Frigerio.

¹⁴ G. C. *La prima di "Zar Saltan" alla Scala*, "Corriere della sera", 20 marzo 1929.

allestimento, diretto da Caramba, da cui emerge il tratto teatrale, festoso e fiabesco, suscita applausi a scena aperta che accompagnano ogni fine quadro. Dei costumi e delle scene di Benois viene apprezzato il fantastico effetto, il disegno fuori dell'ordinario necessario ad ambientare la fiaba, e il buon gusto che caratterizza le forti colorazioni trattate con sapiente maestria.

Benois, nonostante continui la collaborazione con la Scala, dal 1927 si trasferisce a Roma e vi rimane fino al 1932. Nel dicembre 1929 *Boris Godunov* con le scene e i costumi di Nicola e la regia di Sanin viene riproposto al Teatro Reale della capitale. Alla prima è presente Maksim Gor'kij, arrivato appositamente da Sorrento per assistere all'interpretazione di Fedor Šaljapin, suo amico fraterno. Per Benois è un vero e proprio avvenimento: può finalmente mostrare uno dei suoi lavori più impegnativi degli anni dell'esordio a Gor'kij, vecchio amico di famiglia, che in più occasioni ha manifestato il desiderio di vedere un allestimento teatrale del giovane scenografo. Lo scrittore ha sempre seguito con interesse l'attività pittorica di Nicola, che nel 1927, durante un soggiorno nella villa "Il Sorito" di Capo Sorrento, aveva ritratto un paesaggio marino: un dipinto molto apprezzato da Gor'kij, che lo volle per sé e al rientro in Unione Sovietica lo appese nella sua camera da letto.¹⁵

La villa "Il Sorito" è per Benois un punto di riferimento importante nei primi anni di soggiorno in Italia. In un'intervista ricorda:

A quel tempo ero spesso ospite a casa di Gor'kij, a Sorrento, dove era solita radunarsi una compagnia di amici intimi: il figlio di Gor'kij, Maksim Peškov, il pittore Boris Šaljapin [figlio di Fedor], io e il carissimo principe Iraklij Bagration-Muchranskij.¹⁶

A ricordo di quel periodo rimane un quadro di Nicola, dipinto nell'estate del 1926 e intitolato *Gor'kij u kostera* (Gor'kij vicino al falò), che ha un valore non tanto pittorico, quanto documentaristico. Vi sono infatti ritratti alcuni degli abituali ospiti russi della casa: Pavel Muratov con il figlio, Boris Šaljapin con la moglie Marija, N. F. Rakickij (soprannominato Usignolo), Marija Ignat'evna Budberg, Nadežda Alekseevna Peškova, Maksim Peškov, Nicola Benois e la moglie Marija, il proprietario della villa, il duca Alfredo di Serracapriola con le figlie Elena e Matilde.

Risale agli anni romani l'amicizia di Nicola Benois con Ottorino Respighi, che gli affida l'incarico di disegnare bozzetti e figurini per molte sue composizioni – sia opere che balletti. Respighi aveva conosciuto il pa-

¹⁵ Ancora oggi il quadro è conservato nella casa museo di Gor'kij a Mosca.

¹⁶ S. Dedjulin, *V gostjach u Nikolaja Benua*, "Russkaja mysl", n. 3567, 2.5.1985.

dre Alessandro nel 1900, in occasione di un soggiorno a Pietroburgo: in quel periodo il musicista aveva fatto parte dell'orchestra comunale di Bologna e, avendo saputo che un impresario italiano cercava elementi per la Stagione d'Opera italiana al Teatro Imperiale di Pietroburgo, aveva fatto richiesta di essere assunto. Essendo un ottimo violino e una viola eccellente era stato subito scritturato; rimase nella capitale russa per un anno e studiò per cinque mesi con Rimskij-Korsakov.

Nel 1931 Respighi propone ad Angelo Scandiani, allora direttore generale della Scala, Nicola Benois come scenografo per il suo nuovo balletto *Belkis Regina di Saba* in 5 quadri di C. Guastalla, con messa in scena e coreografia di L. Massine. Il balletto è un insieme di danze: magiche, orgiastiche, selvagge, guerresche, di pura fantasia o di significato religioso; la caratteristica di questa composizione è data in particolare dal ritmo e dal colore. La prima rappresentazione risale al 23 gennaio 1932. È un'edizione stupefacente per bellezza e ricchezza di scene e costumi, che sono ben 600. Oltre ai due interpreti principali, David Lischenstein ballerino di origine russa (poi cambiò il nome in Lichin) nella parte di Salomone e Leila Bederkan nella parte di Belkis, molti sono i ballerini russi giunti da Parigi. L'opera ottiene un successo enorme, che si ripete per tutte le undici repliche.¹⁷

Nello stesso anno Benois prepara scenografia e costumi per *Maria Egiziaca*, mistero in tre episodi su libretto di Guastalla: i bozzetti e i materiali preparatori dell'opera si conservano all'Archivio Ricordi di Milano e nell'archivio degli allestimenti scenici del Teatro alla Scala. La prima rappresentazione italiana si tiene a Roma, all'Auditorio dell'Augusteo il 24 aprile 1932, mentre a Milano al Teatro alla Scala viene presentata il 1 febbraio 1934 diretta dallo stesso Respighi. Viene riproposta al pubblico milanese il 24 febbraio 1937 alla serata celebrativa in ricordo di Respighi a un anno dalla morte, e direttore dell'allestimento scenico è Benois.¹⁸

Per il soggetto Respighi si era ispirato a un'antica leggenda, più volte ripresa dalle sacre rappresentazioni medievali francesi e italiane.¹⁹ Benois ne interpreta pienamente lo spirito arcaicizzante, realizzando una scenografia molto originale: un gran quadro d'altare a tre pannelli largo circa cinque metri e alto circa quattro e mezzo, compresa la cornice, appoggiato

¹⁷ L. Bragaglia, E. Respighi, *Il teatro di Respighi. Opere, balli e balletti*, Roma, 1978, pp. 193-196.

¹⁸ La prima in assoluto si era tenuta a New York il 16 marzo 1932 con la direzione dello stesso Respighi a causa di un'indisposizione di Toscanini.

¹⁹ L. Bragaglia, E. Respighi, *Il teatro di Respighi. Opere, balli e balletti*, cit., pp. 77-78.

a una parete di stoffa e di velluto, color granata o violacea. Il trittico ha la cornice dorata e due sportelli con angeli dipinti. Le tre tavole rappresentano a sinistra il Porto di Alessandria folto di vele e di alberi, con una nave accostata e un marinaio seduto sul bordo, al centro la grotta nel deserto oltre il Giordano, dove l'eremita Zosima trascorre in solitudine il tempo di Quaresima, a destra la porta del Tempio di Gerusalemme, dove nel giorno dell'esaltazione della Croce si mostra ai fedeli il legno santo. Per entrare nel tempio e nella grotta si salgono alcuni gradini e il tutto è situato su una piattaforma rialzata. Dalle pieghe della stoffa ai lati del trittico escono due angeli senza ali con la capigliatura bionda e una semplice veste bianca e oro, lunga tanto da coprire i piedi; sulle prime battute aprono gli sportelli e sulle ultime li chiudono.²⁰

Dalla *Maria Egiziaca*, dichiarata all'unanimità un capolavoro, la migliore opera di Respighi, emerge la felice fusione tra la realizzazione di Benois e l'intenzione del musicista di ricostruire un'atmosfera di misticismo medievale, portando sulla scena un mistero nel senso classico della parola.

La rappresentazione si immagina avvenga in una piazza, contro uno scenario piccolo e primitivo: e i personaggi, per così dire, sbocciano, prendono, cioè, vita e figurazione, senso e realtà, quando sono collocati davanti a una delle tre tavolette del trittico.²¹

L'idea di utilizzare un trittico dorato per ricostruire il palcoscenico primitivo di un mistero medievale richiama l'afflato mistico che caratterizza la pittura italiana del Duecento, ancora strettamente legata all'arte cristiana orientale, ed è lo sfondo ideale per riportare alla luce le vicende di Maria Egiziaca, santa venerata sia dalla chiesa romana che dalla chiesa bizantina. È innegabile che la struttura ideata da Benois si rifaccia a un tipico trittico d'altare di tradizione occidentale, ma non pare fuori luogo scorgervi anche l'influenza della tradizione cristiana orientale. Uno dei pannelli del trittico è concepito come la porta del tempio che introduce Maria Egiziaca all'incontro con il Cristo, una struttura che richiama l'iconostasi con le porte centrali, le porte regali, che sono associate alla figura del Cristo e prefigurano l'incontro con il divino. Una conferma di questa ipotesi è data dall'uso che Benois fa anche in seguito del trittico per mettere in scena diverse opere russe. L'intuizione straordinaria e assoluta-

²⁰ Cfr. Archivio Ricordi, Nicola Benois, Cartella Maria Egiziaca, Documento al. 2. 14a 001.

²¹ Cfr. l'intervista al musicista: G. Cor., *Mezz'ora con Respighi*, "Corriere della sera", 28 febbraio 1934.

mente nuova di Benois lascia sbalorditi pubblico e critica e contribuisce al successo dell'opera, molto apprezzata anche dal punto di vista musicale:

Maria ha dato modo al maestro di scrivere una delle sue più profonde e sentite pagine liriche. Gli echi celestiali che escono dalla sacra, misteriosa porta del tempio di Gerusalemme e conquistano grado a grado l'anima dell'Egiziaca hanno un potere di suggestione poetica che s'innalza al di sopra dell'effetto soltanto teatrale.²²

L'opera viene riproposta alla Piccola Scala il 10 marzo 1961.²³ Benois riprende le scene ideate per la prima messinscena del 1934 al Teatro alla Scala, ma riesce mirabilmente ad adattare a uno spazio di piccole dimensioni, realizzando sul palcoscenico una scena girevole che mostra di volta in volta i tre spazi previsti dal trittico.²⁴

Un'altra felicissima collaborazione tra Respighi e Benois è l'allestimento di *La Fiamma*, che segna un ritorno al melodramma italiano ottocentesco con un'opera in tre atti su libretto di Guastalla, ispirato dal dramma norvegese *Anna Podersotter ovvero La Strega* di G. Wiers Jensen. In Italia va in scena prima al Teatro dell'Opera di Roma il 23 gennaio 1934 con la direzione di Respighi, e un anno dopo, il 9 febbraio 1935, al Teatro alla Scala di Milano con la regia di Guido Salvini. L'opera ottiene un grandissimo successo sia per l'esecuzione sia per le scene.

La Fiamma è un dramma di amore e morte dagli echi dannunziani, ambientato nella Ravenna bizantina del VII secolo, alla corte dell'esarca Basilio, immaginata da Respighi come "un mondo favoloso, dove regine e guerrieri, santi e streghe, popolo e pineta, passioni e superstizioni, fede e crudeltà, tutto fosse immerso in un'atmosfera d'oro, di musica e di leggenda".²⁵ L'intreccio è imperniato sui drammi personali di tre personaggi: Eudossia, la vecchia madre di Basilio, implacabile nella sua ostilità verso la nuora Silvana; Silvana arsa da un'inquietudine ambigua; e Basilio, pri-

²² G. C., *Il concerto di Ottorino Respighi con la prima di "Maria Egiziaca"*, "Corriere della sera", 2 marzo 1934.

²³ Cfr. *La Scala e l'Oriente 1778-2004*, a c. di V. Crespi Morbio, Milano, Electa, 2004 (catalogo della mostra che si è tenuta al Palazzo Reale di Milano dal 29 novembre 2004 al 30 gennaio 2005).

²⁴ Un'abilità che così viene commentata dalla critica: "È parso ieri sera quasi miracoloso che si potesse realizzare sul palcoscenico della Piccola Scala una scena girevole per tenere fede alla prescrizione del libretto che impone la cornice del Trittico. E l'effetto è stato di straordinario gusto e colore" ("*Per un Don Chisciotte*" di Rivière con due opere di G. F. Malipiero e Respighi. Ha diretto il maestro Nono Sanzogno, "Corriere della sera", 11 marzo 1961).

²⁵ Si prova "*La Fiamma*" di Respighi, "Corriere della sera", 7 febbraio 1935.

gioniero di un amore tardivo, che lo espone alle malie della moglie. In *La Fiamma* il motivo dell'amore della protagonista (Silvana) per il figlio di prime nozze (Donello) del marito Basilio s'intreccia con il motivo della consapevolezza acquisita gradualmente della sua vera natura di strega; l'uno e l'altro alimentano la 'fiamma' dell'inquietudine che arde dentro di lei e la porterà al supplizio finale.

Il sogno, a lungo coltivato da Respighi, di ambientare *La Fiamma* a Ravenna, dove il musicista "immagina scene e personaggi a somiglianza dei mosaici bizantini che adornano le chiese bizantine",²⁶ trova un interprete perfetto in Nicola Benois. Insieme si recano a Ravenna per studiare i mosaici, che il pittore-scenografo utilizza come modello per scene sgarigianti di marmi, di tessere variopinte, di tendaggi coloratissimi.²⁷ Nel bozzetto del Palazzo di Teodorico Benois riprende una decorazione musiva di Sant'Apollinare Nuovo, ma agli ieratici fondi d'oro sostituisce cieli azzurri, che recuperano alla concretezza la città stilizzata con torri e torrioni. La tonalità dei blu è dominante nei bozzetti del Palazzo e della chiesa di San Vitale, mentre la villa dell'esarca Basilio è investita dalla luce rossastra di un tramonto infuocato che infiamma la pineta circostante.

I mosaici di San Vitale forniscono anche spunti per la creazione dei costumi: l'abbigliamento di Giustiniano e l'acconciatura con pendenti di perle di Teodora, moglie dell'imperatore, sono i modelli cui si ispira Benois per i figurini di Basilio e Silvana. Nel figurino di Eudossia per il I atto si riconosce la postura e l'abbigliamento dell'ancella posta a sinistra di Teodora nella decorazione musiva intitolata *Corte di Teodora*.

I luoghi della Ravenna immaginata da Respighi – la pineta secolare, il famoso palazzo di Teodorico e la policroma chiesa di San Vitale – sono gli stessi che hanno attratto molti artisti e letterati russi all'inizio del Novecento (Vrubel', Vasnecov, Blok, Brjusov, Muratov e altri), affascinati da questa testimonianza dell'arte bizantina in cui riconoscevano le radici della propria arte.²⁸ L'influenza di questa suggestione è rintracciabile in alcuni disegni di Benois, in particolare nel figurino di Donello, dove la postura frontale, la capigliatura e l'abbigliamento ricorda le raffigurazioni dei santi Floro e Lauro nelle icone. La realizzazione delle scene viene trattata con piccole pennellate in modo da ricreare l'effetto delle tessere musive, effetto che viene mantenuto anche nella creazione degli abiti, come si rileva dai disegni di campioni per i costumi, che riportano a margine

²⁶ L. Bragaglia, E. Respighi, *Il teatro di Respighi. Opere, balli e balletti*, cit., p. 100.

²⁷ *Si prova "La Fiamma" di Respighi*, cit.

²⁸ Cfr. P. Deotto, *In viaggio per realizzare un sogno*, Trieste, 2002, pp. 129-130.

l'annotazione: "nessuna stoffa deve essere fatta a tinta veramente unita. La dimensione dei quadretti del 'mosaico' deve variare secondo il carattere del dato costume". Un'indicazione annotata anche sulle tavole, a margine di alcuni figurini: *L'Esorcista* – di fianco a destra, scritto a mano: "il bianco del mantello è leggermente macchiato (deve dare l'impressione del mosaico)"; Basilio, atto I e II, di fianco a destra, scritto a mano: "ornamento in oro assai pesante – carattere mosaico".²⁹

Le annotazioni sulla realizzazione dei costumi sono una tipica dimostrazione del principio di indivisibilità tra messinscena e scenografia, costumi, parrucche e gioielli, principio guida di tutti i lavori di Benois. Introducendo il concetto di scenografo come costruttore scenografico, l'artista richiama l'attenzione non solo sulla cultura e gli stili delle epoche, sul legame tra colore e musica, ma anche sulla necessità di armonizzare i costumi con le scene. Il suo modo di operare è una vera e propria novità rispetto alle consuetudini del tempo. Allora alla Scala i vestiti si noleggiavano in sartorie esterne che il più delle volte non disponevano di costumi adeguati e gli spettacoli erano affidati a due o più scenografi che dipingevano a seconda del proprio sentire, senza troppo preoccuparsi dell'omogeneità del risultato o della fedeltà stilistica alle epoche rappresentate.

Per Benois, scenografo di tradizione, i bozzetti sono elementi volti ad ambientare e a narrare l'opera, e che acquisiscono dinamicità attraverso le figure.³⁰ Dai bozzetti creati per *La Fiamma* emerge la tecnica eccezionale e la perizia dello scenografo, la sua abilità nel creare prospettive e profondità sulla scena attraverso il solo tratto pittorico. Una peculiarità che si manifesta in tutta la sua compiutezza nelle opere della maturità, in particolare nella celebre *Anna Bolena*, andata in scena alla Scala il 14 aprile 1957 per la regia di Luchino Visconti, dove "una galleria che sembra lunga cinquanta metri è costruita con una profondità effettiva di otto metri".³¹ La scena dell'interno del castello nell'atto II fu accolta, come ricorda il critico del "Corriere della sera", con un lungo applauso ad apertura di sipario:

Alte, solenni, arditissime architetture, tutte intonate in grigio, quasi con toni rigori di vecchio acciaio hanno consentito a Benois un saggio di 'inganni prospettici'

²⁹ Cfr. Archivio Ricordi, Nicola Benois, *La Fiamma* – rispettivamente: Tipo Tavole attrezzi, Doc. a2106031; Tipo Figurini, Doc. a2106004; Tipo Figurini, Doc. a2106014.

³⁰ Di tutt'altro genere l'allestimento scenico di *La Fiamma* presentato alla Scala il 26 marzo 1955 per la regia di Margherita Wallmann su bozzetti di Salvatore Fiume, che crea scene incombenti indirizzate a trasmettere soprattutto la drammaticità del testo, ignorando la rappresentazione fedele del luogo e dell'epoca.

³¹ G. Barigazzi, *Nicola Benois, "le persone che hanno fatto grande Milano"*, cit., p. 31.

di cui non si cancellerà il ricordo... Il cortile del castello reale, la Galleria degli anenati, con la sua sorprendente fuga, le prigioni della torre di Londra... devono oggi essere considerati come esempi di ciò che può essere inteso come scenografia romantica... I costumi, in tutto degni della castità pittorica che ha guidato la pittura delle scene, senza fastidiosi policromismi, con giuste intonazioni di grigio, di azzurro, di bruno e di porpora.³²

Dopo cinque anni trascorsi a Roma Nicola Benois rientra definitivamente a Milano e inizia un'attività sempre più intensa e continuativa con la scena scaligera. Crea e dipinge le scene per la prima rappresentazione in Italia della *Leggenda della città invisibile di Kitesc e della fanciulla Fevronia*, che va in scena al Teatro alla Scala il 30 dicembre 1933. L'opera in 4 atti e 6 quadri su libretto di Bel'skij unisce due leggende popolari russe, la versione ritmica è di Rinaldo Küfferle, la direzione del maestro Emil Cooper e la regia di Petr Melnikov. Gli interpreti sono tutti russi: Fevronia è Oda Slobodskaja, il principe Vsevolod è il tenore Aleksandr Veselovskij, Kutjerma è il tenore Petrauskas-Piotrovskij.

Nell'archivio della Biblioteca del Museo alla Scala è conservato un bozzetto di Benois della scena I dell'atto III, dove si narra che a Kitež maggiore è giunta la terribile notizia dell'arrivo dei tartari, e mentre il principe Vsevolod si prepara a respingere i nemici, il vecchio padre Jurij prega la Madonna. Questo bozzetto nella primavera del 1944 è esposto alla Mostra di pittura teatrale contemporanea, allestita dal Teatro alla Scala a Palazzo Clerici a Milano, per iniziativa di Nicola Benois e viene acquistato dal conte Giovanni Treccani degli Alfieri, che ne fa dono al Museo Teatrale.³³

La *Leggenda della città invisibile di Kitesc e della fanciulla Fevronia* viene accolta con recensioni molto favorevoli che ne lodano sia le scene che la musica.³⁴ Nel 1951 è di nuovo in cartellone alla Scala con la direzione e la regia affidate a Issay Dobrowen. I bozzetti e i figurini sono, come per la precedente edizione, affidati a Nicola Benois, il cui allestimento viene apprezzato "per la fantasia che si è potuta sbizzarrire in entrambe le città di Kitesc minore e maggiore, emersa e sommersa, a volte conse-

³² C. V. "Anna Bolena" di Donizetti concertata e diretta da G. Gavazzeni, "Corriere della sera", 16 aprile 1957.

³³ Le vicende belliche e la successiva scomparsa del donatore fecero sì che il bozzetto non entrasse effettivamente a far parte della collezione cui era destinato se non nel marzo 1965, quando fu recuperato dal direttore del Museo, come da scritta autografa di Giampiero Tintori sul verso del cartone.

³⁴ G. C., *La prima rappresentazione di "La leggenda della città invisibile"*, "Corriere della sera", 31 dicembre 1933.

guendo inquadrature ed effetti di luce d'una suggestione incancellabile, più raramente scivolando e insistendo in un certo gusto d'acquario cui peraltro lo invitava l'elemento soprannaturale del dramma leggendario".³⁵ Non è dato sapere se già per l'allestimento del 1933 Benois avesse ideato quegli accorgimenti che, attraverso effetti straordinari ottenuti con sipari di tulle dipinte in dissolvenza, ricreavano l'idea dell'acqua. Proprio grazie a questa straordinaria invenzione *La leggenda della città invisibile* è annoverata tra le migliori produzioni del pittore-scenografo.

Tra la fine del 1935 e l'inizio del 1936 Nicola Benois attraversa un momento molto difficile dovuto alla sua particolare condizione di cittadino sovietico, suo malgrado, nell'Italia fascista. Nel 1924 aveva lasciato la Russia con un regolare passaporto sovietico, che aveva mantenuto per timore di danneggiare i genitori rimasti a Leningrado. Nel 1929-30, quando i genitori si stabilirono definitivamente a Parigi, mentre lui viveva ormai in Italia, aveva rimandato l'acquisizione del passaporto Nansen, sia per difficoltà burocratiche oggettive sia perché quel documento non offriva particolari facilitazioni. In quel periodo inoltre si recava spesso a Parigi per far visita ai genitori ed era per lui meno complicato ottenere il visto con il passaporto sovietico che con il passaporto Nansen. Quando Alessandro Benois divenne cittadino francese, cercò di convincere il figlio a seguire il suo esempio, ma Nicola si rifiutò perché, come confessa lui stesso in una lettera a Olga Signorelli, se lo avesse fatto, avrebbe avuto la sensazione di tradire la sua patria dell'anima. Come molti russi era innamorato dell'Italia e questo legame era reso ancora più intenso dalla passione per l'opera e dalla possibilità di lavorare nel tanto sognato "Tempio della musica".³⁶

Fino a quel momento Nicola Benois era rimasto all'estero chiedendo di volta in volta il prolungamento del visto, ma poco prima delle feste natalizie del 1935 cade vittima del nuovo regolamento dell'Ispettorato dei teatri, in base al quale i possessori di passaporto 'rosso', cioè sovietico, venivano privati del diritto di lavoro, a differenza di chi possedeva il passaporto 'bianco', cioè Nansen. La questura gli comunica che il 29 dicembre 1935 sarebbe scaduto definitivamente il suo permesso di soggiorno e quindi anche il diritto di lavorare in Italia. Benois è disperato: ormai si sente italiano a tutti gli effetti e il suo lavoro alla Scala ferve. Tutti gli allestimenti si svolgevano sotto la sua guida: stava preparando per l'apertura della stagione scaligera *Ernani* di Verdi e il balletto *L'amore delle tre melarance* di Sonzogno. Decide, come tanti altri esuli russi, di chiedere

³⁵ F. A. *La leggenda della città invisibile* diretta da Issay Dobrowen, "Corriere della sera", 18 marzo 1951.

³⁶ Cfr. lettera del 6 dicembre 1935 (Venezia, Fondazione Cini, Fondo Signorelli).

aiuto e consiglio a Olga Resnevič Signorelli; il suo appoggio, l'interessamento dell'amministrazione del Teatro alla Scala e il successo della prima di *Ernani* fanno ottenere a Benois un prolungamento del visto e del permesso di lavoro.

Nel 1937 la questione è ormai risolta: Benois ha ottenuto la cittadinanza italiana e, alla morte di Caramba, gli viene affidato il prestigioso incarico di direttore dell'allestimento scenico del Teatro alla Scala che ricopre fino al 1970. Prende una serie di iniziative: promuove la creazione di una sartoria autonoma all'interno del teatro per realizzare i costumi adatti alle messe in scena delle diverse opere; convince la Direzione ad introdurre innovazioni come il palcoscenico meccanico con pannelli e ponti mobili progettato da Luigi Lorenzo Secchi in sostituzione del palco fisso; e istituisce una scuola di pratica scenografica.³⁷

La prima rappresentazione dello *Schiaccianoci* di Čajkovskij, andato in scena al Teatro alla Scala il 19 febbraio 1938 con la coreografia di Margherita Froman, le scene e i figurini di Alessandro Benois e l'allestimento scenico di Nicola Benois, segna l'avvio di un sodalizio tra padre e figlio che continuerà per diversi anni e li vedrà impegnati sulla scena scaligera nella realizzazione di molte opere e balletti, tra gli altri *Petruška* (1952) con la coreografia di Aurelio Milloss e la direzione di Stravinskij,³⁸ e *Eugenio Onegin* (1954) con la regia di Tat'jana Pavlova.

Alla preparazione delle scenografie e dei costumi per *Lo schiaccianoci* fa da contrappunto la corrispondenza dei due Benois, nella quale Alessandro espone al figlio la sua interpretazione del balletto e le indicazioni relative alla realizzazione, per ottenere lo stesso risultato della prima rappresentazione del 1892 al Teatro Mariinskij di Pietroburgo.³⁹ E la presenza del figlio, direttore dell'allestimento scenico, è per lui garanzia di corretta interpretazione della sua concezione e di realizzazione impeccabile dei suoi bozzetti. La critica sottolinea soprattutto la bellezza e "il gusto dei costumi, fra i quali, ricchissimi di vita e di comunicativa, quelli campestri della danza dei tulipani".⁴⁰

³⁷ Cfr. G. Barigazzi, *Nicola Benois, "le persone che hanno fatto grande Milano"*, cit., p. 29.

³⁸ Risale probabilmente a quel periodo la fotografia che vede appunto Alessandro Benois seduto, in vestaglia, con un disegno nella mano sinistra e accanto Nicola Benois e Aurel Milloss, con in mano fogli senza data. Cfr. www.russinitalia.it alla voce "Archivio della Biblioteca Livia Simoni, Collezione Fotografie".

³⁹ Cfr. *Aleksandr Benua razmyšljaet*, Podgotovka izdanija, stat'ja i komentarii I. S. Zil'berštejna i A. N. Savinovoju, Moskva, 1968, p. 575.

⁴⁰ "Marta" di Flotow, "Corriere della Sera", 20 febbraio 1938.

Dalla fine degli anni '40 inizia per Benois un periodo di lavoro intenso e coronato da grandi successi. Realizza numerosi allestimenti di grande effetto scenografico come *Wally* di Catalani con Renata Tebaldi per la regia di Tat'jana Pavlova:

Nicola Benois ha composto le sue scene, vaste, imponenti, e un po' troppo macchinose con una attenzione pittoresca di media intonazione ottocentista, efficace, ma, in sostanza, un po' cartolinistica. Probabilmente era difficile far diversamente, dato il carattere del testo. Gli effetti delle costruzioni plastiche riescono però suggestivi: ponti semi-diroccati, burroni, precipizi, boschi notturni e cupe valanghe rispondono alla loro funzione...⁴¹

Disegna gioielli rimasti nella storia, come il diadema che Maria Callas avrebbe dovuto indossare in *Vespri Siciliani* di Verdi per la stagione scaligera del 1951-52. Collabora dal 1962 al 1978 con il Teatro Gerolamo di Milano, preparando i bozzetti e i figurini per tutti gli spettacoli di prosa della regista Pitta De Cecco. Nel 1970 lascia la carica di direttore dell'allestimento scenico al Teatro alla Scala, ma non per questo rinuncia alla sua attività di pittore-scenografo che svolgerà in diversi teatri, non solo italiani fino alla metà degli anni '80.

La collaborazione trentennale di Benois con la Scala è una dimostrazione esemplare di quanto fecondi possano essere i rapporti tra due mondi che da tempo si confrontano sul piano culturale. Benois approda alla scena scaligera dopo aver acquisito magistralmente da Oreste Allegri la tecnica delle prospettive dipinte, ereditata dai grandi scenografi italiani tra Sette e Ottocento, una tecnica che lo scenografo russo non si limita a riproporre, ma coniuga sapientemente con l'insegnamento diaghileviano del bozzetto scenico, immettendo nuova linfa in una situazione che ormai tende a chiudersi in se stessa, a ripetersi secondo moduli usuali e privi di vitalità.

La creazione di effetti ottici che traducono la musica in illusori volumi tridimensionali induce i pittori scenografi del teatro milanese a ripensare a se stessi non come semplici esecutori di componenti dell'allestimento scenico a seconda della propria specializzazione, ma come ideatori di un mondo fantasioso in cui si armonizzano scene, costumi e attrezzi. È un modo nuovo di affrontare la rappresentazione scenica che, se da un lato si rinsalda con la tecnica tradizionale e risponde alla predilezione figurativa di Benois, dall'altro viene percepita come fortemente innovativa e ricca di prospettive originali, che avrebbero posto le premesse per le più ardite scenografie dell'opera contemporanea.

⁴¹ O. V. La "Wally" di Alfredo Catalani concertata e diretta da C. M. Giulini, "Corriere della sera", 9 dicembre 1953.