

LA "FOCHINEIDE" AL TEATRO ALLA SCALA.
I PRIMI BALLETTI DI DJAGILEV A MILANO NEL 1911

Patrizia Veroli

Il 4 gennaio del 1911 debuttò al Teatro alla Scala di Milano il balletto *Cleopatra*. Tra i primissimi spettacoli presentati a Parigi da Sergej Djagilev, *Cleopatra* era andato in scena il 2 giugno del 1909 al Théâtre du Châtelet nell'interpretazione di alcuni dei più acclamati artisti della compagnia. Anna Pavlova si era esibita nel ruolo di Ta-Hor, la sacerdotessa innamorata del giovane Amoun di cui è incapricciata Cleopatra. Michail Fokin, coreografo del balletto, aveva vestito i panni di Amoun, mentre la fatale regina era stata impersonata da Ida Rubinštejn, un danzatrice ancora sconosciuta in Europa, che grazie a questo ruolo era diventata nottetempo una star. Il balletto aveva riscosso a Parigi un successo enorme, ed infatti restò a lungo repertorio della compagnia.

Fu questo il motivo per cui fu messo in scena a Milano nel gennaio del 1911? Si apriva allora il cosiddetto "anno santo della patria", il cinquantesimo anniversario dell'Unificazione d'Italia. Per celebrarlo nel contesto della Esposizione Internazionale, in maggio sarebbe arrivata al completo la compagnia di Djagilev per una stagione straordinaria di balletti al Teatro Costanzi, che avrebbe costituito anche una sfolgorante vetrina per la pittura russa.¹ È possibile fosse lo stesso conte Enrico di San Martino e

¹ Dei pittori russi presenti alla Mostra di Belle Arti, Aleksandr Benua, Leon Bakst e Nikolaj Rerich erano rappresentati con le loro scenografie nel programma dei balletti, mentre i tre grandi concerti di musica russa ospitati dall'Accademia di Santa Cecilia erano stati pensati per mostrare il primo sviluppo della polifonia russa fino alle composizioni facenti parte della corrente ecclesiastica nazionale più recente (cfr. *Gli anni dell'Augusteo. Cronologia dei concerti 1908-1936*, a c. di E. Zanetti, A. Bini e L. Ciancio, saggio critico di A. Basso, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1990, p. 32).

Valperga, Presidente dell'Esposizione, che fin dal 1908 aveva negoziato la partecipazione dei russi alla Mostra del cinquantenario, a fare da tramite per gli allestimenti milanesi di gennaio. Di certo le due produzioni di Djagilev ospitate dalla Scala, *Cleopatra* e *Shéhérazade*, pur impreziosite ambedue dalle scene e dai costumi di Bakst, non si avvalsero della compagnia al completo, ma soltanto di alcuni ballerini, Fokin con la moglie Vera, Ida Rubiņštejn e Lidija Kjašt. Danzava con loro nel ruolo di Ta-Hor Ol'ga Preobraženskaja, una ballerina di San Pietroburgo, attiva alla Scala già dalla stagione 1909/1910.² Alle scene di massa provvedeva il corpo di ballo del Teatro. È indubbio che, assente il resto della compagnia, nonché il suo impresario Djagilev, in quel momento in Russia, si trattava di un allestimento 'alla spicciolata' di produzioni che avevano goduto a Parigi di un successo clamoroso. Milano, col suo prestigioso Teatro alla Scala, sede di una scuola di ballo dal passato di grande prestigio internazionale, era a quei tempi la roccaforte del gusto tradizionale in fatto di danza, ed è forse per questo che, nonostante gli spettacoli fossero accolti con grandi contrasti e dessero l'avvio ad una polemica che col nome di "Fochineide" (che giocava su quello del coreografo dei due balletti)³ infuriò per parecchie settimane sulla stampa teatrale, gli spettacoli di gennaio non sono menzionati né nelle memorie dei principali componenti della compagnia, né nei più importanti studi dedicati al suo repertorio.

La visita milanese offre uno spaccato del gusto imperante nell'Italia di allora in fatto di danza, del cui conservatorismo Djagilev e i suoi avrebbero sofferto anche di lì a qualche mese a Roma. I due spettacoli segnarono anche il debutto in Italia di Ida Rubiņštejn, che non solo avrebbe avuto col nostro paese un rapporto importante,⁴ ma sarebbe diventata l'icona del

² Ol'ga Preobraženskaja, che si era formata nella scuola Teatral'naja del Balletto Imperiale di San Pietroburgo, indi con vari maestri, tra cui l'italiano Enrico Cecchetti, aveva danzato sulla scena scaligera già nel 1904. Su incarico del direttore artistico Arturo Toscanini, avrebbe diretto nella stagione 1922/1923 la scuola di ballo del Teatro alla Scala, alla sua solenne riapertura dopo la guerra.

³ Il termine "fochineide" parafrasava, oltre che il titolo del poema virgiliano *Eneide*, il titolo *Tersicoreide* che Nicola Guerra, uno dei maggiori maestri della scuola tecnica italiana di fine Ottocento, aveva dato a un suo volume di memorie e racconti teatrali schizzati con patetico realismo e uscito nel 1899. Il libro ebbe un grande successo: il suo titolo suggeriva una saga in cui grandi sentimenti e corte mire estetiche si agitavano in un mondo, quello della danza teatrale, che in Italia restava desolatamente isolato dalle correnti più vive del pensiero e delle arti.

⁴ Interprete in maggio del *Martirio di San Sebastiano* di Gabriele d'Annunzio a Parigi, un'opera che scatenò accuse di offesa alla morale, tanto che il *Martirio*, pur programmata alla Esposizione Internazionale di Roma, non vi poté andare in scena, Ida fu più volte

nuovo tipo di femminilità, svelta, sportiva e dal corpo androgenico che avrebbe goduto degli onori della cronaca negli anni '20, prima che la corporeità venisse investita dal regime fascista di pesanti ipoteche ideologiche.

Cleopatra non era un balletto originale. La coreografia di Fokin riprendeva, con sostanziali modifiche, quella che lui stesso aveva regolato per il ballo *Egipetskie noči* (sull'omonimo poema di Puškin), andato in scena come spettacolo di beneficenza al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 1908, su una musica composta da Arenskij per Petipa e da questi mai utilizzata. Per Parigi Djagilev aveva sostituito la partitura con un collage musicale in cui, oltre a brani di Arenskij, ne figuravano altri di Tanneev, Rimskij-Korsakov, Glazunov e Musorgskij, realizzando quella che il suo associato e *miriskusnik* Val'ter Nuvel' aveva ironicamente definito una "insalata russa", un piatto confezionato per dare al pubblico un po' di ciò che si aspettava, e qualche novità, tutto all'insegna dell'esotismo.⁵ Al posto di un fondale dell'*Aida* usato per le *Egipetskie noči* (prova di quel disinteresse per la parte visiva dello spettacolo che era consuetudine in Russia – così come in Europa – prima delle concezioni teatrali realizzate da Savva Mamontov nella sua Opera privata moscovita e poi dai Balletti Russi a Parigi), Djagilev aveva commissionato a Bakst uno sgargiante ed esotico *décor*. Anche i costumi erano del pittore, già membro fondatore di *Mir Iskusstva*, che condivideva in pieno l'estetica enunciata da Aleksandr Benua nel 1908: il balletto doveva tratteggiare un mondo di sogno, ed essere in tutto e per tutto una *féerie*, un "sorriso a cui partecipa[va] tutto il corpo".⁶ Ecco dunque i costumi bakstiani in stoffe morbide, trapunte di pietre colorate scintillanti, dipinte e intarsiate di ricami. Dalla loro trasparenza i corpi dei ballerini venivano rivelati con calcolata impudicizia, mentre *kokošniki*, bracciali, collane, gioielli di ogni tipo li 'vestivano', rendendoli oggetti preziosi, esposti al desiderio erotico e ai vagabondaggi dell'immaginazione.

attiva in Italia come attrice, danzatrice e poi anche con la sua compagnia, Les Ballets Rubinstein. Sulla incisività dell'icona Rubinštejn in Italia, di veda P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, passim.

⁵ Cit. in S. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, Translated and edited by V. Bowen, London, Constable, 1953, p. 8.

⁶ Cit. in R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Tradition. A Biography of the Works Through "Mavra"*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, vol. I, p. 541. L'articolo di Benua, *Beseda o balete*, fu pubblicato nel volume collettivo *Teatr* (1908).



L. Bakst, Figurino per Ida Rubiņštejn nel ruolo di Salomè, 1908
(da Alexander Schouvaloff, *Léon Bakst*, London 1991, p. 59)



L. Bakst, Figurino per una danzatrice (Cleopatra?), per il balletto *Cleopatra*, 1909
(da Alexander Schouvaloff, *Léon Bakst*, London 1991, p. 74)

In *Cleopatra* il costume più sensazionale era quello per Ida Rubinštejn: i diversi teli di cui la gonna era composta si scostavano l'uno dall'altro durante la danza mostrando le gambe della danzatrice, mentre il bustino consisteva in un certo numero di fili di perle che, scendendo dal di sotto della fascia ricamata che conteneva il seno fino ai fianchi, assecondavano la flessuosità del torace, rivelando il candore della carnagione. Bakst si era ispirato al costume da lui stesso ideato per *Salomè*, il dramma di Oscar Wilde che era andato in scena per beneficenza al Teatro Michajlovskij di San Pietroburgo nel novembre del 1908.⁷ Era stata quella l'occasione in cui, proprio su suggerimento del pittore, Djagilev aveva conosciuto Ida Rubinštejn, una giovane allora venticinquenne di ottima famiglia e di ingenti risorse finanziarie, che aveva avuto l'audacia di volere presentare la *pièce* pubblicata da Oscar Wilde in Francia nel 1893. Morto lo scrittore nel 1900, il suo lavoro aveva attratto in modo fatale la gente di teatro incontrando ovunque divieti e proibizioni. Ed erano stati forse proprio questi a stimolare l'ambiziosa Rubinštejn a metterlo in scena. L'intervento del Santo Sinodo l'aveva costretta tuttavia a mimare lo spettacolo, privandolo del testo recitato, e a non portare in scena la testa del Battista che, come vuole la storia biblica, avrebbe dovuto esserle consegnata su un piatto come premio per la danza compiuta di fronte ad Erode.⁸ Coreografata da Fokin, la famigerata "Danza dei sette veli", che notoriamente Wilde aveva menzionato ma non descritto, sarebbe divenuta un pezzo forte della carriera solistica di Rubinštejn.⁹ Fu probabilmente per questo, oltre che per profittare di un *effet de scandale*, che in *Cleopatra* l'elemento fortemente erotico dello svelamento fu ripreso, forse per volontà di Rubinštejn, forse di Fokin, e senz'altro con il benessere di Djagilev, che era l'ar-

⁷ La conferma dell'avvenuto spettacolo è in Louis Thomas, *Le peintre Bakst parle de Madame Rubinstein*, "Revue critique des idées et des livres", 25 febbraio 1924, pp. 92-94. Fornisce la data del 3 (16) novembre 1908 Alexander Schouvaloff, *Léon Bakst. The Theatre Art*, London, Sotheby's Publications, 1991, pp. 57-58. Resta tuttavia dibattuto tra gli storici se lo spettacolo sia andato davvero in scena nella sua interezza ovvero se ne sia stata mostrata solo una parte, inclusiva della "Danza dei sette veli", il 20 dicembre alla Grand Hall del Conservatorio di San Pietroburgo (lo sostiene Irina Pruzhan, in *Léon Bakst. Set and Costume Designs. Book Illustrations. Paintings and Graphic Works*, Text and selection by Irina Pruzhan, Designed by Sergei Dyachenko, Translated from the Russian by Arthur Shkarovski-Raffé, Harmondsworth, England, Penguin Books, 1988, p. 220).

⁸ M. de Cossart, *Ida Rubinstein and Diaghilev: A One-Sided Rivalry*, "Dance Research. The Journal of the Society of Dance Research", vol. 1 (autunno 1983), n. 2, p. 4.

⁹ L. Garafola, *Soloists Abroad. The Pre-War Dance Career of Natalia Trouhanova and Ida Rubinstein*, in *Legacies of Twentieth Century Dance*, Middletown (Conn.), Wesleyan Univ. Press, 2005, p. 157 e sgg.

bitro assoluto di ogni dettaglio degli spettacoli che i Balletti Russi mettevano in scena.

In *Cleopatra* il libretto prevede che la regina giunga nel tempio all'interno di una cassa d'oro e avorio, sostenuta da sei schiavi nerboruti. La cassa è posta al centro dello spazio e ne viene estratta una sorta di mummia avvolta nei veli. È Cleopatra. Quattro schiavi iniziano a srotolare i veli uno ad uno, fino al dodicesimo, color indaco, sotto il quale si intravede il suo corpo nudo. Jean Cocteau, che assistette alla *première* parigina di *Cleopatra*, raccontò che ogni velo veniva dipanato dai due schiavi con gesti diversamente espressivi, ora a tocchi sottili, ora come staccando i petali di una rosa, fino all'undicesimo, che veniva scrostato di dosso come si fa per toglier via la scorza da un tronco di eucalipto: si trattava, sottolineò, di una scena mozzafiato.¹⁰ Lo spogliarello (per utilizzare un termine moderno) di Salomè veniva trasformato nel balletto *Cleopatra* in una svestizione in cui la donna, anziché sciorinare consapevolmente le proprie seducenti malie, diventava niente più che un oggetto passivo dell'azione di due servi, ciò nella narrazione, e dello sguardo di desiderio e curiosità del pubblico nella sua rappresentazione scenica. Alla Scala sia la svestizione di Cleopatra che il bacchanale, altro pezzo forte del balletto, scatenarono un putiferio. L'Associazione lombarda per la moralità pubblica (sezione regionale di una istituzione che sorvegliava con puntuta severità anche le rappresentazioni teatrali) protestò per la lesione della pubblica decenza operata dalla scenografia di Bakst. Della questione furono investiti il Prefetto e il Ministro degli Interni. I maggiori quotidiani milanesi, "Il Corriere della sera" e "La Perseveranza", dettero del ballo un giudizio positivo. Venne notato su "La Perseveranza" che il costume di Cleopatra riprendeva molto da vicino quello disegnato da Gustav Moreau nel suo famoso dipinto.¹¹

Esposto nel Salon del 1876, *Salomè davanti a Erode* aveva ispirato Huysmans per *À rebours*, un romanzo cardine della decadenza, scatenando una vera e propria moda iconografica, e rendendo il personaggio biblico un topos della *femme fatale* crudele e perversa della *fin-de-siècle*. Alta, filiforme, statuaria, la *Salomé* di Moreau ha il corpo rivestito di gemme che, come la corazza di un guerriero, la rendono impenetrabile, una sorta di idolo senza tempo. Nell'immaginario *fin-de-siècle* Salomé era una donna quasi maschile nella sua spietata ferocia. Questo spiega come nelle tante rappresentazioni pittoriche che sulla scia di Moreau ne sono state date, la

¹⁰ Cit. in A. Alexandre, J. Cocteau, *L'art décoratif de Léon Bakst*, Essai critique de A. Alexandre, Notes sur le ballet par J. Cocteau, Paris, De Brunoff, 1913, p. 25.

¹¹ U.M.V., *Il nuovo ballo Cleopatra. Il ballo*, "La Perseveranza", 5 gennaio 1911.



Ida Rubiņštejn nel ruolo di Cleopatra a Parigi, 1909
(da Alexander Schouvaloff, Léon Bakst, London 1991, p. 68)

fatale regina sia stata talora ritratta coi seni tondi e procaci, e talora invece con un corpo adolescenziale, efebico: appropriatamente la studiosa americana Marjorie Garber ha osservato che la specificità di questo personaggio consiste nella sua ambiguità di genere.¹² Ida Rubiņštejn aveva un corpo androginico: alta, magrissima, la sua fisicità era molto diversa da quella ritenuta propriamente femminile a fine '800, quando la mentalità che riteneva connaturata alla donna la funzione materna tendeva ad apprezzarne

¹² M. Garber, *Anyway You Slice It, It's Still Salome*, in *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York & London, Routledge, 1992, pp. 339-346. Questo capitolo non risulta tradotto nella edizione italiana del volume (*Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, a c. di M. Nadotti, Milano, Raffaello Cortina, 1994). In *Salomè o della danza, in Russia* (in *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*), a c. di L. Innocenti e P. Amalfitano, Roma, Bulzoni, 2007, vol. II, p. 162), Nicoletta Misler ha identificato in un taccuino di Marianne Werefkin la figura di Alexander Sacharoff mentre danza nel ruolo di Salomè. Di questo famoso danzatore ucraino, il primo uomo ad esibirsi in Europa a piedi nudi e rigettando tutte le convenzioni del balletto, questo assolo non risulta noto. Se davvero ebbe luogo, fu probabilmente eseguito in case private negli anni '10.

soprattutto le curve di quelle parti del corpo (il seno, i fianchi) che sono coinvolte nella funzione riproduttiva. Non meraviglia che fu la sua interpretazione di *Salomè* a consacrarla come diva del firmamento scenico europeo. Fu il suo corpo anomalo, del resto, a far ridere parte del pubblico durante la scena dello svelamento di Cleopatra. E se ne pubblicò una caricatura significativa: la danzatrice è dritta impalata su un piedistallo mentre due uomini ai lati le srotolano i veli, come fossero bende attorno a una mummia. La didascalia cita: "La Cleopatra è bella; ma c'è il guaio / Che somiglia troppo a un arcolaiò".¹³ Il cronista de "La Perseveranza", Ugo Monneret de Villard, ritenne i suoi movimenti assolutamente perfetti per il personaggio. "Cleopatra appare... ieratica e misteriosa come la dea Iside", scrisse, "tutto è torpore in lei, è un lento sonno di morte, da cui si desterà, agile belva, dai desideri sempre insoddisfatti [...]".¹⁴ E sulla scena del disvelamento: "[Cleopatra] lentamente si libera d'ogni involucro per apparire nella sua trionfante nudità, anima che si libera d'ogni materia [...]. Quel corpo di donna dalla magrezza efebica, esasperante, appare nell'attimo veramente come un'opera d'arte: tutto in lei è perfetto".

Fu però sulla stampa teatrale che la polemica si scatenò con grande forza proprio all'indomani della prima rappresentazione di *Cleopatra* per spingersi fin quasi a ridosso dell'arrivo dei Balletti Russi a Roma. Fu la "Gazzetta dei Teatri", di proprietà del potente impresario Carlo d'Ormeville, agente teatrale e famoso librettista, a farsi portavoce del sentire più conservatore del pubblico scaligero. Così aprì la tenzone: "È un nuovo genere o una degenerazione?... È una nuova visione d'arte o un'aberrazione?... È un nuovo indirizzo coreografico o una plasticità futurista?... È una ricostruzione storica o una fantasmagoria di maniera?... Non lo so e non oso giudicare. Certo è una forma d'arte, che non somiglia affatto a quella consueta e che pare voglia insorgere audacemente, ribelle, contro tutte le tradizioni del passato".¹⁵

La concezione dello spettacolo ballettistico che avevano i russi era effettivamente rivoluzionaria rispetto al tipo di balletto che per i milanesi e per gli italiani in genere costituiva da tempo il modello ideale. Era stato il *Ballo Excelsior* (1881) del coreografo Luigi Manzotti a porre quel parametro. Con le sue centinaia e centinaia di danzatrici, mimi e comparse, coi suoi temi risorgimentali o ingenuamente esaltanti le conquiste della scien-

¹³ Cfr. *La Scala in caricatura*, Milano, Nuove Edizioni, 1978, p. 132.

¹⁴ U.M.V., *Il nuovo ballo Cleopatra. Il ballo*, "La Perseveranza", 5 gennaio 1911.

¹⁵ Anonimo (Carlo D'Ormeville?), *Teatri di Milano. Alla Scala. Cleopatra*, "Gazzetta dei Teatri", a. LXXIII, 5 gennaio 1911.

za, con le sue file geometriche che si componevano e scomponevano come assecondando gli scatti di un caleidoscopio, l'*Excelsior* aveva fissato un prototipo che, ripreso dallo stesso Manzotti in altri balli successivi, nonché da una pletera di ricostruttori, che lo portarono sulle scene europee e americane, e di imitatori, costituì un fenomeno di grande portata sia in Italia che all'estero. Il gigantismo coreografico, le grandi allegorie danzanti del milanese Manzotti portavano alle estreme conseguenze anche la tendenza ai grandi corpi di ballo femminili che si era andata imponendo in Europa attorno alla fine dell'800, Russia inclusa, come mostrano anche i balletti messi in scena da Marius Petipa nei Teatri Imperiali. Nel 1911, in un'Italia che voleva affermarsi nell'agone internazionale e si apprestava proprio quell'anno a combattere la sua prima guerra coloniale, un ballo come l'*Excelsior*, il cui finale "Ballabile delle nazioni" radunava i rappresentanti del mondo intero sotto l'egida dell'Italia, o come il pure manzottiano *AMOR* (1886), che mitizzava il ruolo civilizzatore della città, Roma, di cui il titolo era il palindromo, rispondevano evidentemente molto meglio dei balletti djagileviani all'ideologia politica dominante da noi.

Botte e risposta di una certa violenza furono scambiate tra la "Gazzetta dei Teatri" e un'altra rivista teatrale, "Il Mondo artistico", di proprietà dell'agente Franco Fano e schierata invece sul fronte del rinnovamento. L'11 gennaio, tramite la autorevole penna dello scrittore e critico teatrale Renato Simoni, vi si plaudeva al balletto *Cleopatra*, alla coreografia, alla messinscena di Bakst, alla musica e non si mancava di deprecare l'assenza dei primi orchestrali, dovuta alla consuetudine che consentiva alle prime parti di non suonare nel ballo, e che era un chiaro segno del ruolo subalterno che questo genere di spettacolo aveva allora in Italia e che Fano voleva ribaltare, in sintonia con quanto accadeva oltralpe.¹⁶

Il debutto di *Shéhérazade*, il 17 gennaio, non fece che rinfocolare polemiche e entusiasmi. Il ballo era interpretato ancora una volta da Ida Rubinštejn: con lei danzavano, oltre a Fokin, presumibilmente nel ruolo dello Schiavo favorito che a Parigi era stato di Nižinskij, Ol'ga Preobraženskaja ed Ettorina Mazzucchelli, una giovanissima ballerina scelta dallo stesso coreografo.¹⁷ Calato il sipario, fischi e applausi continuarono per un

¹⁶ R. Simoni, "Cleopatra", *dramma coreografico di Michele Fokine e Leo Bakst, musica di Arensky e altri compositori russi, alla Scala, "Il Mondo Artistico"*, a. XLV, 11 gennaio 1911, p. 4.

¹⁷ Si trattava di una promozione 'sul campo' per la quindicenne Mazzucchelli, che, come lei stessa ha raccontato nelle sue memorie (*Le Memorie di Ettorina Mazzucchelli, in 1900-1950. Alla ricerca dell'Ottocento perduto*, a c. di J. Sasportes e P. Veroli, Roma, Bulzoni, 1999, p. 60), Fokin invitò a seguirlo in Russia. La direzione del teatro tuttavia si

bel pezzo. Non solo la coreografia di Fokin fu accolta da disappori, ma anche la musica di Rimskij-Korsakov fu ascoltata nel chiacchierio generale. Ancora una volta venne chiesto l'intervento del Presidente del Consiglio a porre fine d'autorità alle recite. Di nuovo il "Mondo artistico" espresse una posizione di grande apertura: si deprecò il comportamento del pubblico che non aveva concesso agli autori del ballo di uscire sulla ribalta più di due volte e si lodava il balletto per il suo essere "un arabesco di forme e di colori". "È un rapporto di forme e gamme cromatiche che fu cercato, il quale in corrispondenza coll'espressione musicale, avesse ad esprimerne in modo definitivo il significato. È su tale ricerca che deve appuntarsi [...] la nostra attenzione, perché questo solo è lo scopo e il valore dell'opera".¹⁸ Fu sulla "Gazzetta dei Teatri" che la polemica esplose: in un lungo articolo del 26 gennaio dal significativo titolo *Delirium tremens (a proposito dei Balli russi)*, D'Ormeville contrappose come su un campo di battaglia l'*Excelsior* nostrano, che un giornalista entusiasta delle novità aveva accusato di "retorica adiposa e pedestre", alle creazioni di Fokin, scenografi come Edel (che aveva ideato scene e costumi dell'*Excelsior*) e Caramba (costumista e scenografo assai famoso anche grazie alla Casa d'Arte da lui diretta, cui erano commissionati costumi anche dall'estero) a Bakst, compositori come Giorza (autore di diversi popolari balletti), Marenco (il compositore del *Ballo Excelsior*) e Amilcare Ponchielli (la cui "Danza delle ore", dall'opera *La Gioconda*, era una favorita del pubblico scaligero) a Nikolaj Rimskij-Korsakov, autore del poema sinfonico *Shéhérazade* sul quale era stato regolato il ballo. Quanto a Ida Rubinstein, era ritenuta una vera nullità a fronte dei talenti di casa, una nullità che sembrava grandiosa solo per via della "reclame", sottolineava D'Ormeville, individuando con acume, da impresario quale era lui stesso, l'efficacia degli strumenti usati da Djagilev per favorire l'affermazione della compagnia, e cioè l'uso accorto dei media.

Su *Shéhérazade* si combatté non poco anche in sala. Raccontò il cronista del "Corriere della Sera": "la mezz'ora di attesa che divise i due balli fu spesa in lunghe discussioni sull'arte russa: nel ridotto i più colti parlavano persino di Tolstoj, i democratici si aggrappavano a Massimo Gorky [...] il che dimostra quali vastissimi orizzonti possa aprire alla discussione

oppose. Mazzucchelli avrebbe goduto di una brillante carriera internazionale, ed avrebbe poi insegnato nella scuola di ballo della Scala con incarichi anche direttivi fino alla sua morte, avvenuta nel 1950.

¹⁸ Anonimo (Franco Fano?), *Alla Scala: "Il Matrimonio segreto" di Domenico Cimarosa. "Shéhérazade", dramma coreografico di M. Fokine e Leo Bakst, musica di Rimsky-Korsakoff*, "Il Mondo artistico", 21 gennaio 1911.

una coreografia [...]. Iersera si è discusso e si è combattuto sopra un ballo come dinanzi a un'opera lirica. Questi russi hanno i loro entusiasti, i tepidi simpatizzanti e gli avversari: avversari in conto proprio e in conto della morale".¹⁹ Su Ida Rubinštejn il cronista del "Corriere della Sera" aveva le idee chiare. "La signorina Rubinštejn in questi balli russi ha un gran da fare a stare sdraiata. Nel *Cleopatra* si abbandona tranquillamente sul quel giaciglio ventilato dal ritmo delle palme mosse dagli schiavi. Nel *Shéhérazade* passa da un cuscino all'altro [...] Ma in questo secondo ballo essa accenna però anche un breve passo di danza, quando si avvinghia all'amante con quelle sue scarne braccia rapaci che si torcono in modo da farcene quasi immaginare lo scricchiolio. Ma appena la danza accenna a lanciarsi in un movimento di ballo e il pubblico si move [sic!] nella curiosità del fatto nuovo – 'Oh, adesso balla!' – la signorina Rubinštejn si accaccia sul primo cuscino che incontra sotto i suoi piedi".²⁰ Quei piedi che, aggiunse il cronista, "offrono una notevole superficie all'atmosfera",²¹ e dunque avrebbero necessitato, secondo lui, di star coperti per non esporre la danzatrice a improvvide correnti d'aria.



Ida Rubinštejn nel ruolo della Principessa Cigno.
Programma del Real Teatro San Carlo, 1929

Ida Rubinštejn in verità si fece spesso ritrarre supina su divani e sofà, facendo propria una precisa strategia pubblicitaria di Djagilev, che nelle

¹⁹ g.v., *Il dramma coreografico 'Shéhérazade' alla Scala. La scena e le artiste. La rappresentazione*, "Il Corriere della sera", 18 gennaio 1911. *Cleopatra* e *Shéhérazade* vennero programmati ambedue nella serata del 17.

²⁰ Ivi.

²¹ Ivi.

sue prime stagioni di balletto, caratterizzate soprattutto dal topos di un orientalismo stereotipato dalle donne perverse e fatali, fece spesso ritrarre le sue ballerine distese su cuscini e tappeti, in pose raffinate dal preciso appello erotico. Come è noto, la tecnologia dell'epoca non consentiva foto di scena e tutte le immagini che circolavano dei balletti a fini pubblicitari erano il frutto di accorte sessioni di lavoro negli atelier fotografici. Una delle fotografie di *Shéhérazade* ritrae la Rubiņštejn distesa bocconi su un letto ricoperto di un tessuto lucente e decorato, posto contro un fondale dipinto: la danzatrice ha il prezioso costume di Zobeide, col suo elaborato copricapo, è perfettamente calzata ed è ricoperta di gioie. Lei stessa è una sorta di gioiello incastonato tra gioielli. Anche Georges Lepape la ritrasse distesa in una delle tavole con cui fece della *Shéhérazade* djagileviana una sorta di summa degli stereotipi orientalisti: non vi si respirava che erotismo sfrenato. Nella postura supina, ancora una volta adagiata su un letto, in cui Rubiņštejn si fece ritrarre da Romaine Brooks nel dipinto *Venus triste* (ispirato a una fotografia che pure ebbe vasta circolazione) non c'è solo la ripresa di un topos della ritrattistica (utilizzato da Valentin Serov nel celebre ritratto che fece di Ida seduta su un letto di profilo nel 1910), ma la consuetudine, sempre promozionale, di adottare il tipico stereotipo orientalista della *femme fatale*, ritratta nel suo 'campo di battaglia'.

La "Fochineide" divampò ulteriormente dopo che Fokin, ritornato in patria per un breve soggiorno, rilasciò ad una gazzetta di San Pietroburgo un'intervista parte della quale il "Corriere della Sera" si affrettò a divulgare. Sembra il coreografo avesse raccontato di essere stato colto dalla noia, allorché al Teatro dal Verme di Milano aveva assistito ad una rappresentazione del *Ballo Excelsior*. "Mentre mi recavo in Italia, avevo, a dire il vero, paura", avrebbe ammesso, "perché l'Italia è la culla del ballo e fino a questi ultimi tempi i nostri balli russi non erano che una misera imitazione del ballo italiano". Assistendo all'*Excelsior*, col suo soggetto "puerile", i suoi "treni di cartone" e i suoi finti aeroplani, Fokin avrebbe sostenuto di aver capito che non c'era più dubbio alcuno: i russi erano ormai in possesso della nuova arte del ballo.²²

La tirata di Fokin aveva probabilmente destinatari per lui ben più importanti in quel momento del Teatro alla Scala, e cioè l'amministrazione dei Teatri Imperiali, che aveva appena licenziato Nižinskij per il costume

²² *Le impressioni milanesi di Fokine. Servizio particolare del Corriere della Sera*, "Il Corriere della Sera", 30 gennaio 1911. Dell'intervista a Fokin, che non fu trascritta sul "Corriere della Sera", non restano che i frammenti riportati dall'infuriato D'Ormeville (*Ingratitudine e impudenza (A proposito dei Balli russi)*, "Gazzetta dei Teatri", 2 febbraio 1911, p. 3).

licenzioso indossato durante una recita di *Giselle*, e lo stesso Djagilev, al quale voleva riproporre la propria abilità di coreografo, compromessa dal desiderio che intuiva nell'impresario di volere ormai avviare il suo protetto Nižinskij all'arte coreografica.²³ "Lasciate che vi dica che siete un ingrato", proruppe D'Ormeville sulla sua "Gazzetta". "Ma come!... Voi venite alla Scala, cioè – con vostra buona licenza – nel primo teatro del mondo, imponete le più strane condizioni... esigete le rose in pieno inverno e la luna a mezzogiorno... e per tutta risposta a queste cortesie fate pubblicare nei giornali una così indegna relazione di noi e delle cose nostre?... L'ingratitude è una merce così in uso che non c'è da meravigliarsi se anche voi, appena tornato in patria, ce l'avete spedita come ringraziamento [...]. Quello che è assolutamente indegno è l'apprezzamento che voi date sull'arte nostra e sui nostri artisti, che valgono, scusatemi tanto, assai più e assai meglio di voi".²⁴

Intervenire nella tenzone l'anziano maestro di ballo Raffaele Grassi con una lettera aperta a Fokin, anch'essa ospitata dalla "Gazzetta dei Teatri". Il tono oscillava tra l'insulto e la paternale. "Signor Fokine, si rammenti che lei ha mancato di rispetto a questa accademia di danza da me diretta; accademia che fu sempre ammirata e lodata dai vari coreografi italiani e stranieri. Noi tutti cercheremo di dimenticare, ma purtroppo qualcosa resterà. Ella è ancora giovanetto, ma quando sarà grandicello, si persuaderà di avere commesso un errore irreparabile".²⁵ Non mancarono altri interventi, tra cui quello della vedova di Manzotti, Adele Cambiaghi, che ringraziò D'Ormeville per la sua difesa delle glorie del defunto marito contro "le incoscienti millanterie di quel genio di lussuose nudità",²⁶ Fokin, per intenderci. Un'altra lettera aperta venne dal coreografo Achille Coppini, discendente da una illustre dinastia di ballerini e coreografi.²⁷ La polemica continuò rinfocolata dalla notizia che i balli Russi erano stati invitati alla Esposizione internazionale di Roma. "Divertitevi, o milanesi!", si irrise con acredine all'iniziativa il 16 febbraio, "Il Fokine dovrebbe recarsi a deliziare i romani e quanti si recheranno nella città dei cesari per

²³ Fino al 1911 Fokin e i ballerini danzavano per Djagilev durante il periodo di riposo dall'attività svolta per i Teatri Imperiali: fu proprio in quell'anno che l'impresario fondò una compagnia stabile.

²⁴ C. D'Ormeville, *Ingratitudine e impudenza (A proposito dei Balli russi)*, cit.

²⁵ Ivi, p. 4. Fokin aveva 31 anni.

²⁶ A. Cambiaghi Manzotti, *A proposito del signor Fokine*, "Gazzetta dei Teatri", a. LXXIII, n. 6, 9 febbraio 1911, p. 1.

²⁷ *Fochineide. Un'altra lettera autorevole*, "Gazzetta dei Teatri", 16 febbraio 1911, p. 3.

visitare l'Esposizione...".²⁸ Si aggiungeva che Nižinskij era stato licenziato dai Teatri imperiali per avere indossato "un costume che, si potrebbe dire, non era un costume uso Rubiņštejn nella *Cleopatra* di famosa memoria".²⁹

Forse per spegnere un incendio attizzato senza troppo volerlo, forse per prepararsi una accoglienza più benevola a Roma, stante ormai la pubblicità che si faceva sulla prossima partecipazione dei Balletti Russi alle celebrazioni del Cinquantenario, Fokin rispose a Grassi con una lettera parte della quale fu pubblicata sul "Corriere della Sera" del 22 febbraio. Con tono fermo e pacato, l'artista russo non ritrattò il proprio giudizio sul *Ballo Excelsior*, stigmatizzò le inflessioni nazionalistiche degli attacchi che gli erano stati fatti in particolare da Grassi, ed affermò, da *miriskusnik*, di esser convinto che l'arte non ha niente a che vedere con la politica. "Il sentimento di patriottismo e così pure il sentimento di 'riconoscenza' verso i collaboratori non possono avere affatto alcuna relazione coll'apprezzamento che deve essere innanzitutto spassionato. Io perfettamente comprendo ed apprezzo tutta l'importanza che ha avuto l'Italia nella storia della coreografia, perché la chiamo 'la culla del ballo' e noi russi allievi degli italiani: pur non di meno non posso non vedere difetti là dove ve ne sono".³⁰ Il suo intervento, che includeva un elogio alle ballerine scaligere per aver inteso la sua arte 'plastica' nonostante il loro maestro vi fosse ostile, fu inteso come 'una venuta a Canossa', e gettò l'opportuna acqua sul fuoco. Allo stesso D'Ormeville piacque assumere un atteggiamento più tollerante, al punto di pubblicare parte di un articolo uscito ancora sul "Corriere" del 23 febbraio, il cui autore, nel ricapitolare l'accaduto, ammetteva: "I balli russi vanno conquistando il mondo [...] il signor Fokine ha lasciato, è vero, dietro di sé un largo coro di proteste, ma le parole aspre di fronte agli affari contano poco [...]". E a tutti coloro che si sentivano offesi dall'"affronto subito per la penetrazione dei balli russi alla Scala" porgeva quella che presentava come "una buona notizia": "La Russia ufficiale condanna la nuova arte russa, che non è russa, ma semplicemente parigina. Già il castello di carta della tradizione moscovita è precipitato d'un tratto. I balli russi sono nati un paio d'anni fa a Parigi per virtù di alcuni giovani artisti, un manipolo di futuristi, che, trovandosi a disagio

²⁸ Il critico, *Da Pietroburgo. Ancora di Fokine... ma poi basta*, "Gazzetta dei Teatri", 16 febbraio 1911, p. 6.

²⁹ Il critico, *Da Pietroburgo, Fokine e Nijinsky*, "Gazzetta dei Teatri", 16 febbraio 1911, p. 7.

³⁰ Anonimo, *Cronache teatrali. Ballo russo e ballerine italiane. Fokine elogia le danzatrici della Scala*, "Il Corriere della Sera", 22 febbraio 1911.

nei teatri imperiali, s'erano recati nella capitale francese per realizzarvi il loro tormentoso ideale".³¹

Djagilev e i suoi erano dei futuristi, dunque? Certo che il *Manifesto* pubblicato sul "Figaro" di Parigi del 20 febbraio 1909, con cui Filippo Tommaso Marinetti aveva fondato la prima avanguardia artistica del '900, e l'unica italiana, era uscito appena poche settimane prima che Djagilev aprisse nella metropoli francese la sua inaugurale *saison russe d'opéra et ballet*. L'anonimo articolista del "Corriere" accomunava le due novità non del tutto senza ragione, anche se non poteva prevedere che gli itinerari della compagnia e quelli del futurismo si sarebbero incontrati tra qualche anno. E constatava: "La tradizione per il momento ha vinto, ma i futuristi, anche se non sono russi, non si arrendono alle sconfitte. Combattono e sperano".³² Stava forse esprimendo una partecipazione a mezza voce a fianco degli 'insorti' contro i retaggi del passato, che si trattasse di danza o d'arte in genere?

La calata di lì a poco dei 'barbari' russi al Teatro Costanzi avrebbe acceso nuovamente gli animi. I Balletti di Djagilev avrebbero goduto di una accettazione senz'ombre da noi solo negli anni '20, ma più come un fenomeno di moda che come una esperienza in cui potersi pienamente rispecchiare e sulla quale crescere. Era toccato al pubblico del maggiore teatro lirico del nostro paese mostrare per primo che non si era disposti ad ammettere una realtà ormai ineluttabile. Il vecchio ballo italiano, con le sue glorie secolari, era esangue. I russi di Djagilev, con la loro concezione dello spettacolo e della drammaturgia, con gli stili dei loro coreografi e dei loro interpreti, con una tecnica di danza rinnovata (pur se innestata su un forte tronco di stile italiano) stavano avviandosi ormai a imporre la loro scuola in tutti i teatri d'Occidente.



La Cleopatra è bella: ma c'è il guaio
Che somiglia un po' troppo a un arcolaio.

Caricatura di Ida Rubinštejn (da *La Scala in caricatura*, Milano 1978, p. 138)

³¹ Anonimo, *Notizie teatrali. L'atto di nascita dei balli russi. Un ballerino futurista condannato*, "Il Corriere della sera", 23 febbraio 1911. Parte dell'articolo fu riportato da D'Ormeville in *Fokineide*, "Gazzetta dei Teatri", 2 marzo 1911, p. 4.

³² *Ivi*.