

Le rappresentazioni in Italia del grande complesso sovietico diretto da Igor Moisseiev



a sinistra: Nijinski, nel « Pomeriggio di un fauno » di Debussy; il balletto di Moisseiev in una danza popolare russa; un ballerino della « stabile » in una spettacolare « elevation »

Le danze grottesche e comiche degli skoromoki ai tempi di Carlo Magno - Il teatro Marijnski di Pietroburgo nel 1738 prima scuola accademica - La portata della riforma del « Mir Iskustva »



Una dinamica sequenza di uno dei balletti che vengono rappresentati in Italia dal complesso di Moisseiev: « Rock and roll »

Un secolo e mezzo a passo di danza

« Eterea, luminosa, trasparente Istomina », scrive Aleksandr Pushkin descrivendo nell'Eugenio Onegin una entrata della famosa ballerina, prima sfogliata figura del balletto russo.

Siamo agli inizi dell'Ottocento: il balletto russo conta già quasi un secolo di vita. La sua nascita si può infatti far risalire al 1738, quando a Pietroburgo viene fondata l'Accademia di danza al Teatro Marijnski. Ma il balletto è ancora tributario all'occidente di opere, interpreti e insegnamenti. La bellissima Adelotina, Iliena Istomina (1799-1848), per la quale i contemporanei lo stesso Puskin faffano foltissime apprezzamenti, è per esempio formata alla scuola del danzatore e coreografo francese Charles-Louis Didelot (1767-1836). Ma l'Istomina è pur il primo baghore delle recenti favolose del balletto russo.

Il mutamento di forme elementari e genuine della danza popolare in ballo accademico e teatrale aveva avuto lento svolgimento in Russia, era stato battezzato nei tempi da Itala e Francia.

Nei due paesi occidentali questo scorrimento prese le mosse dall'Umanesimo: nelle corti, grado a grado, gli originari ed elementari gruppi coreografici assunsero più elaborate configurazioni, la tecnica si fece più raffinata e complessa. Il balletto di corte richiamò in terra i mitici personaggi del mondo pagano, nelle bilasone e dorate sale di sogni e poteri: signori leggiadramente rivissero i loro miti. Oreste, Euridice, Ebe, Bacchus, Pan, ninfe e improbabili pastori e pastorelli. Verso la fine del Seicento il ballo di corte era in piena fioritura alla corte del « Re Sole » con una sua, se pur limitata, codificazione di regole: Beauchamps, Lulli, Molière, Rameau e Campra sono i nomi che compareggiano in questo quadro: essi posero le basi della danza italo-francese, un crepuscolo del linguaggio.

Così pomposamente vestita Tertericore, presto, abbandonò monarchi e principi, si offriva nei teatri ad un pubblico più vasto: si definì danza accademica o teatrale, si arricchì di figurazioni sempre più complesse: dirento virtuosismo e si instillò prizziando di ogni valore espresso. In questa decadenza che giunse alle sue forme estreme in pieno Settecento, Jean George Noverre (1727-1810) agitò la sua romanzesca riforma antiepatetica dei principi che un secolo e mezzo più avanti intermeranno la poesia del movimento pietroburghese del Mir Iskustva (il mondo dell'arte), il quale, nell'ambito della danza, fece capo a Diaghilev e Fokine.

Rivalutando l'espressione, Noverre sostiene la identificazione assoluta della danza con la pantomima e l'esigenza fondamentale che la rappresentazione del

balletto si realizzasse in una composizione unitaria avendo un rapporto del tutto necessario con la musica; egli afferma che la natura e non la regola accademica debbono offrire mezzi di espressione.

La danza accademica o teatrale penetra in Russia attraverso l'immigrazione di ballerini e coreografi italiani e francesi. Essa prende radice in un paese dove la danza popolare ha già tradizioni ricche e complesse. Sin dal secolo IX a Mosca gli skoromoki entrano nei loro spettacoli di danze comiche e grottesche. Sono pure gli Obruzson del tempo: fra logore e rattrappate tende mostrano i loro goffi pupazzi e lessano con questi fumosissime rappresentazioni.

Nelle terre dei cosacchi si batte sulle punte un milennio prima di colori che si defondono l'uno dall'altro: è questa forma tecnica: la famosa Maria Tagliioni

Al principio dell'era moderna la danza folcloristica si manifesta negli aspetti più variati: con il cheryovat che ha l'indumento di una casula; con la leggica, riuscissima manifestazione coreutica di corteggiamento della donna, nel vigoroso ed acrobatico gopak; e con origini si fanno ritagliare all'antico oklamskij. Nelle cronache dei tempi di Ivan il Terribile si parla della esistenza delle phasay danzatrici di professione, dallo stile gentile e leggiadro. Insomma con esse danzo nel corso di una festa nuziale a corte la madre dello Zar Ivan IV.

L'attività coreutica nelle corti subisce l'influenza occidentale: se ne ha una prima manifestazione nel 1673 allorché davanti allo zar viene rappresentato il balletto Oreste ed Euridice modellato, secondo quanto risulta, su una omonima composizione di Heinrich Schütz (Dresda, 1638). E' la prima rappresentazione di ballerini nella storia del teatro russo ed è un comizio ufficiale. Nicolaj Ljum, che la realizza, l'interesse per la nuova danza, che non ha nulla a che fare con quella del popolo dello sterminato impero zarista, dimostra sempre più viri. Lo stesso Pietro il Grande si prende cura di questa attività coreutica che ha graduale sviluppo nel paese con schiera di danzatori formatisi all'Accademia di danza del Marijnski a Pietroburgo o nella scuola dell'Orfanotrofio di Mosca. Compaiono i primi nomi russi, quelli di Maria Posokhova e Matrona Andreava, insieme con quelli più rinomati di ballerini italiani e francesi.

E alle soglie dell'Ottocento, a Pietroburgo e a Mosca, che il balletto russo comincia a compiere i

prodigi suoi passi. Di delà, che circa trent'anni in Russia, porta sulla scena della Nega gli inseguimenti rivoluzionari di Noverre: edoca all'arte della danza Adam Glukovskij, che nella maturità metterà in scena i poemi di Puskin fra cui Rustam e Ljudmila, balletto che suscita l'attenzione clamorosa degli appassionati dell'epoca.

Le acque della danza teatrale sono scosse in Russia dall'arrivo di Carlo Blasis (1797-1878), riferente figura della coreografia moderna. Il coreografo napoletano porta nel suo bagaglio la definizione più rigorosa della danza pura: l'espressione nel ballo non può essere data che dal linguaggio coreutico: l'elemento pantomimico quasi si annulla. La danza diventa così la realizzazione di una fantastica visione geometrica. Con Blasis la tecnica orchestrale subisce in Russia un radicale rinnovamento. In antitesi alla tendenza di Noverre, i principi di Blasis si affermano e forse per questo il balletto subisce, limitatamente e solo negli spiriti, l'influenza romantica.

Mentre le diverse poetiche si scontrano, si definisce uno stile che darà impronta caratteristica agli artisti russi: esso fonde l'elemento maschile italiano della danza (rigore, precisione, cirrosismo tecnico) con l'elemento femminile francese (grazia, abbondanza, fortezza stilistica).

Il francese Marius Petipa (1819-1910) e l'italiano Enrico Cecchetti (1850-1928) sono gli ultimi grandi stranieri che hanno un ruolo determinante nella sorta della danza russa.

Nell'opera coreografica di Petipa si temperano il mondo del tardo romanticismo e la grande tradizione dell'accademismo orchestrale. L'incontro del coreografo francese con Cecchetti evoca sulle scene i fantastici personaggi: Odette-Odile e di Aurora, nelle cui delicate ed irreali sembianze appariranno le più grandi danzatrici come per un esiguo deciso della loro arte. A fianco di Petipa, su capolino Le Ivanov (1884-1901), il primo eminente coreografo russo: e l'autore dello Schiaccianoci del secondo e quarto atto del Lago dei cigni (balletti entrambi musicati da Ciaikovskij) d'una versione di Coppélia, che compose insieme con Cecchetti.

Alla soglia del secolo XX il balletto russo esplosa.

La scintilla parte da Petipa, raccolto intorno alla rivista Il mondo dell'arte (Mir Iskustva); sono poeti e musicisti che trovano in Diaghilev e Fokine i realizzatori dei loro principi rivoluzionari nel campo della danza.

La nuova poesia e il coreografismo di un lungo momento di idee, di un risveglio a cui contribuisce la rivelazione antieuropeistica di Nijinski, facoltoso, che vibratamente jonda nella sua arte le opposte tendenze della danza astratta figurativa e pantomimica espressiva, il Balletto russo moderno pone l'impermeabile parete di linea

e la delicata espressione di Tamara Karsavina, l'eccellenza facoltà stilistica di Anna Pavlova e di Ida Rubinstein.

Il balletto russo emigra, abbandona il « Marijnski » e il « Bol'scior » conquistati dai teatri di classe nei primi anni posteriori alla Rivoluzione, interpretando ruoli di prim'ordine, egli manifesto genialità creativa come coreografo, componeva il balletto Salambò, tratto nel 1932 dall'omonimo romanzo di Flaubert, opera grandiosa e complessa, fortemente espressiva nelle numerose sue parti mimiche, ed il capolavoro I tre giganti (su musica di Oranski, 1935), un ballo grottesco animato da un acuto spirito.

letteti e nelle danze delle più diverse tendenze.

Nel quadro della danza d'oggi si impone la figura di Moisseiev. Già affermatosi come danzatore di classe nei primi anni posteriori alla Rivoluzione, interpretando ruoli di prim'ordine, egli manifestò genialità creativa come coreografo, componeva il balletto Salambò, tratto nel 1932 dall'omonimo romanzo di Flaubert, opera grandiosa e complessa, fortemente espressiva nelle numerose sue parti mimiche, ed il capolavoro I tre giganti (su musica di Oranski, 1935), un ballo grottesco animato da un acuto spirito.

Oltre 100 ballerini

La vita artistica di Moisseiev ebbe una svolta nel '37, allorché, nominato direttore del Teatro d'arte popolare, assistette a Mosca ad una rassegna di danze folcloristiche eseguite da gruppi di dilettanti provenienti da ogni parte dell'Unione Sovietica: sotto gli occhi esperti, ma non per questo meno stupiti del coreografo, sfilavano nelle loro danze suggestive russe, ucraine, georgiane, usbecchi, kazaki, mongoli ed altri. Da quella pittorica adulazione sorse l'idea, e fu presto attuata, di creare una « Compagnia nazionale stabile della danza popolare ». L'attività di questo complesso ebbe inizio con trentacinque elementi. Oggi oltre cento sono i ballerini, essi provengono tutti dalla scuola del Bol'scior, la loro preparazione è tale che possono affrontare qualsiasi danza anche ai tuoi dell'ambito folcloristico.

Si affrontano i temi rivoluzionari e sociali: La fiamma di Parigi di Vainonen (1934), una lenta, macilenta marcia di popolo, uno stupendo esempio. Gavrilov partitura per ballerini composti da Prokofiev e Scostakovic. Sulla musica di Stravinskij (Petrouchka, Uccello di fuoco, Sagittario la primavera), di Prokofiev (Chout) all'« estetica costruttivista » sovietica (Pas d'acie), alle scenografie di Picasso, Fokine, Nijinski, Massine, Balanchine (che dopo un periodo di agghiacciamento ritorna alla danza accademica, decantandola in un raffinato neoclassicismo) sono i coreografi che operano la radicale svolta del balletto.

I vari deuti russi e stranieri si aprono su di un nuovo sconvolgente. E scendono come la Saggezza straordinaria e l'apparizione di Nijinski come coreografo e come interprete. La sua figura rimane fissata nella mitica rappresentazione del fauno di Debussy. Ed a fianco di questi Nijinsky, facoltoso, che vibratamente jonda nella sua arte le opposte tendenze della danza astratta figurativa e pantomimica espressiva, il Balletto russo moderno pone l'impermeabile parete di linea

Gli interpreti portano i nomi di Moisseiev, Messerer, Olga Lepešinskaja, Galina Ulanova e Maja Priscenskaja. L'apparizione della Ulanova sulle scene del balletto, in indumenti austriaci quanto lo fu per altri aspetti, quella di Nijinski, l'allora della Ulanova riconosciuta i personaggi di recita che operano su di repertorio in una danza di elevatissima espressione e di grande tensione lirica. Maya Plisceskaja che ha oggi ereditato il posto della grande Ulanova, continua la sua romanza di Galina, ma offre la sua bella, statuaria figura con forme vive e suggestive nei ba-