

Elena Randi

Scrive Aleksandr Benois che l'obiettivo dichiarato del direttore artistico dei Ballets Russes, Sergej Pavlovič Djačilev, e dei suoi più stretti collaboratori, tutti pittori (Benois stesso, Roerich, Bakst), è di produrre «una forma di spettacolo teatrale in cui i diversi elementi si fondono in un tutto per dar vita a quanto Wagner definiva “Gesamtkunstwerk”»¹. Lo scopo primario è dunque la realizzazione dell'opera d'arte totale di ascendenza wagneriana. Il problema è *come* raggiungere il risultato ambito, posto che al maestro tedesco l'ottenimento dell'unificazione in campo scenico era sfuggito in quanto – come gli avrebbe contestato Appia – avrebbe mescolato in modo disomogeneo una scenografia illusionistica, basata sul *trompe-l'œil*, ad una musica fortemente evocativa, come affiorante “dal profondo”.

Per conseguire la fusione alla quale si aspira, il lavoro andrebbe edificato collettivamente, vale a dire facendo in modo che compositore, coreografo e scenografo partecipino, tutti e tre, alla gestazione, collaborino sin dal primo momento. Non si tratterebbe, cioè, di definire una trama, un libretto, e di produrre – indipendentemente l'uno dall'altro – il coefficiente scenico di cui ciascuno è specialista mettendo assieme a posteriori le varie componenti dello spettacolo, poiché ciò ne determinerebbe, secondo Djačilev, solo una somma e non un amalgama. Si tratta, invece, a suo parere, di far provare musicista, coreografo e pittore in continuo contatto, in modo tale che l'evento scenico venga costruito attraverso una serie di mediazioni successive e interpersonali fra i vari artisti. Del resto, le relazioni fra loro sono mantenute da Djačilev stesso, che non è certo un semplice organizzatore, ma il vero e proprio demiurgo, l'ideatore, sia pure occulto in quanto il suo nome in cartellone non figura mai fra quello dei creatori.

1. A. Benois, *The decor and costume*, in C. Brahm (assembled by), *Footnotes to the Ballet: A Book for Balletomanes*, Lovat Dickinson, London 1936, p. 178.

Secondo questa idea di preparazione della messinscena, si mira ad attribuire la stessa importanza a tutte le componenti dell'allestimento, nessuna dovendo detenere un ruolo egemonico rispetto alle altre. Per Umberto Artioli, «ciò che rende inimitabili balletti come *L'Uccello di fuoco* (1910) o *Petruška* (1911) è che la loro struttura compositiva nasce in forza di un autentico lavoro d'*équipe*»².

Se l'ideale per i principali esponenti dei Ballets Russes è combinare tutt'e tre le "arti sorelle", in molte produzioni la relazione scenografia-coreografia risulta particolarmente stretta e riuscita (si pensi a *Pomeriggio di un fauno* di Nižinskij-Bakst)³, secondo un principio che sta più che mai a cuore a Djagilev. Lo si nota fin dalle creazioni più innovative del primo coreografo dei Ballets Russes, Michel Fokine⁴, come osserva già Serge Lifar quando scrive che una caratteristica dei lavori di Fokine è «la nuova relazione tra il balletto e la pittura della quale era chiaramente debitore ai collaboratori di Diaghilev, Bakst e Benois. L'analisi di qualunque balletto composto da Fokine per Diaghilev lo prova in modo assoluto»⁵. Per Lifar, il merito è soprattutto degli scenografi, una categoria di artisti che, secondo Franco Perrelli, avrebbe assunto un ruolo determinante, spesso, più precisamente, incaricandosi di persona della funzione registica⁶. Scrive Lifar:

Un giorno ho espresso il mio stupore riguardo alla mancanza di originalità di cui fa prova un tecnico tanto eminente quanto Fokine da quando ha lasciato la compagnia. Al che, con il suo invariabile sorriso, Bakst mi ha risposto: «Vedete, sono tutti uguali: nessuna immaginazione... Ho dovuto mostrargli scena per scena quel che si doveva fare. Allora lui ha finito per combinare i passi... Alexandre Benois ha ispirato alla stessa maniera il coreografo per numerosi balletti».

Queste parole sono, per la verità, un po' crudeli e ne citerò volentieri di meno dure. Questa volta, è Benois che corrobora le mie dichiarazioni riguardo al grado di influenza esercitato su Fokine da Diaghilev e dalla sua *troupe* di pittori. «Il ruolo giocato dai pittori è stato della massima importanza, e sarebbe minimizzarlo dire che Bakst, Benois, Serov, Korovin e Golovine hanno semplicemente creato un quadro nel quale Fokine,

2. U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, Sansoni, Firenze 1972, p. 228.

3. Ci riferiamo alla lettura datane dalla sottoscritta (E. Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo: poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014, pp. 61-79). Molto diversa l'interpretazione di Franco Perrelli, secondo cui «il difetto o la forza (a seconda dei punti di vista) dello spettacolo non stava nell'armonica coesione delle sue componenti, ma nella frizione che s'ingenerava tra di esse» (F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno da Jarry a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2016, p. 82).

4. Sul primo periodo dei Ballets Russes è ancora importante D. Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Cnrs, Paris 1965, pp. 185-214. Per un inquadramento delle coreografie di Fokine, cfr. C.W. Beaumont, *Michel Fokine & his ballets*, Dance Books, London 1935. Le pagine dedicate a *Petruška* sono le pp. 77-81.

5. S. Lifar, *Serge de Diaghilev*, Éditions du Rocher, Monaco 1954, p. 166.

6. Cfr. Perrelli, *Le origini del teatro moderno da Jarry a Brecht*, cit., soprattutto pp. 84-89. Cfr. anche G. Isgrò, *Innovazioni sceniche nella Parigi del primo Novecento*, Edizioni di Pagina, Bari 2012, p. 54: «Nei Balletti Russi» il «ruolo dominante spettò al regista-scenografo, più che al coreografo o al curatore delle musiche. Era il pittore infatti che indicava il tema del balletto che sarebbe stato oggetto del suo apporto scenografico e che si prendeva cura della messinscena intervenendo direttamente sulla creazione coreografica».

Nijinsky, Pavlova, Karsavina, Feodorova e altri eseguivano e combinavano le loro danze, quando, in realtà, questi pittori ispiravano tutte le idee che dirigevano le evoluzioni coreografiche [...]»⁷.

Per quanto la parte relativa alle azioni dei personaggi, stando a questa testimonianza, spetti più allo scenografo che al coreografo, anzi a maggior ragione per questo, le due arti sono fortemente legate tra loro.

Vediamo il caso di *Petruška*, un lavoro messo in scena il 13 giugno 1911, a Parigi, al Théâtre du Châtelet (musica di Stravinskij, scenografia e costumi di Benois, coreografia di Fokine). È vero che nella fase di gestazione si riscontra fra Stravinskij e Benois un rapporto di collaborazione che avviene negli stessi tempi, secondo un principio a cui Artioli dedica riflessioni importanti:

Diversamente dalle prime realizzazioni di Diaghilev, per esempio *Le silfidi* (1909), in cui il coreografo (Fokin) si muove a contatto di un materiale musicale (Chopin) già redatto entro una partitura definitiva e a cui i movimenti corporei devono essere semplicemente adattati, senza possibilità di condizionamento vicendevole tra musica e coreografia, la presenza per le opere sopramenzionate di un musicista vivente (Stravinskij) e in costante rapporto di collaborazione con gli altri operatori, fa sì che la struttura ultima del balletto nasca realmente attraverso l'apporto di più personalità impegnate mutuamente a sorreggersi, gli spunti creativi di ciascuno divenendo un punto d'appoggio per gli interventi successivi degli altri⁸.

Fin dal principio, compositore della musica e pittore lavorano “insieme” all'argomento di *Petruška* e alla creazione della partitura e della scenografia, come si apprende dalla loro corrispondenza: al momento del concepimento lontani, l'uno risiedendo nel Sud della Francia, l'altro in Russia⁹, si scambiano per iscritto idee e riflessioni, elaborano via via il canovaccio¹⁰ e si aggiornano reciprocamente sulla progressione della musica da un lato e dei disegni dall'altro. Fokine, invece, interviene un po' più tardi: inizia infatti a ideare la coreografia a Roma¹¹, dove i tre, in-

7. Lifar, *Serge de Diaghilev*, cit., pp. 167-168.

8. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, cit., p. 228.

9. La corrispondenza Stravinskij-Benois relativa alla genesi di *Petruška* è pubblicata in inglese in A. Wachtel (ed.), *“Petruška”: Sources and Contexts*, Northwestern University Press, Evanston (Ill) 1998, pp. 123-138.

10. L'argomento – che nel programma di sala dello Châtelet è esposto in maniera assai stringata – è deducibile soprattutto dall'epistolario. Cfr. però, anche, *Programme officiel des Ballets russes*, Théâtre du Châtelet, M. de Brunoff, [Paris] 1911; numero speciale di “Comœdia illustré”, juin 1911. Contiene il repertorio della stagione: primo programma (6, 8-10 giugno 1911) e secondo programma (13, 15-17 giugno 1911); contiene inoltre il programma dettagliato del secondo pacchetto di lavori, con gli argomenti dei balletti: *Scheherazade*, *La Péri* (alla fine non rappresentato), *Entr'acte symphonique La bataille de Kerjenetz*, *Le spectre de la rose*, *Pétrouchka* (creazione). Accompagnato da un cambio di programma in cui non figura più *La Péri*.

11. Secondo Millicent Hodson, Nižinskij e la sorella Bronislava avrebbero avuto un ruolo creativo nella preparazione dei loro assoli per *Petruška*, come si dedurrebbe da alcune affermazioni di Bronislava. Se ciò fosse vero, il peso creativo di Fokine sarebbe ulteriormente ridotto (cfr. M. Hodson,

sieme a Djagilev, si sono temporaneamente trasferiti e solo allora, tardivamente, comincia a partecipare anche alla realizzazione dell'argomento, come prova Andrew Wachtel¹².

Ma è vero altresì che, nel risultato finale, appare particolarmente significativa la connessione fra la scenografia da un lato, e, dall'altro, la coreografia (o, quanto meno, le azioni dei personaggi: spostarsi di stanza in stanza o all'esterno, giocare, ballare, suonare il flauto, dormire, guardare, fare festa, colpire con un'arma, ecc.): l'una e l'altra si spiegano reciprocamente, il senso metaforico sotteso alle architetture esibite in scena non sarebbe comprensibile in assenza dei movimenti e del comportamento dei personaggi e viceversa.

Se la musica è ovviamente notissima, la scenografia e i costumi si possono agevolmente conoscere grazie ai documenti iconografici conservatisi fino ad oggi (restano infatti disegni e bozzetti di Benois). È più problematica la ricostruzione della coreografia, danzata da Vaclav Nižinskij (Petruška)¹³, Tamara Karsavina (la Ballerina), Alexander Orlov (il Moro) ed Enrico Cecchetti (il Mago/Ciarlatano). Per quanto ne sappiamo, è riproponibile solo in base alla trasmissione orale, non abbiamo per ora rintracciato una partitura di Fokine o di qualche artista o spettatore che abbia assistito alla rappresentazione del 1911. Due sembrano le fonti principali di trasmissione: anzitutto Sergej Leonidovič Grigor'ev, danzatore e direttore di prove, divenuto l'indispensabile *régisiseur* dei Ballets Russes, un ruolo detenuto a partire dal 1909 e fino al 1929, che avrebbe appreso la coreografia da Fokine in patria; in secondo luogo, Nicolas Beriozoff, che è stato assistente di Fokine a Montecarlo, dove il Maestro gli ha insegnato i suoi balletti principali (ma siamo già negli anni Trenta, sicché è possibile che vi siano varianti rispetto all'originale perché volute da Fokine e/o perché introdotte da Beriozoff)¹⁴. Non conoscendo esattamente il grado di attendibilità filologica delle versioni moderne basate sugli intermediari indicati, eviteremo di entrare nei dettagli della partitura coreografica, restandone prudentemente ai margini, limitandoci, cioè, a considerare gli spostamenti e le azioni "generali" dei danza-

Kropp som sten. Nijinskys koreografi / Flesh as stone. Nijinsky's Choreography, in *Nijinsky: legend och modernist – dansaren som förändrade världen / Nijinsky: legend and modernist – the dancer who changed the world*, Projektansvariga / Exhibition concept and scientific committee M. Kahane, E. Näslund, Dansmuseet, Stockholm 2000, p. 104; catalogo della mostra tenuta a Stoccolma fra il 3 marzo e il 21 maggio 2000).

12. A. Wachtel, *The Ballet's Libretto*, in Id. (ed.), *"Petrushka": Sources and Contexts*, cit., pp. 11-40.

13. Basandosi su recensioni dell'epoca e su altre fonti, Lucy Moore sostiene che Fokine avrebbe creato la figura di Petruška distillandola sulla personalità di Nižinskij, visto come un genio imprigionato nel corpo di un umile fantoccio, dal quale non sa uscire (L. Moore, *Vaslav Nijinsky. Un salto nel buio*, Edt, Torino 2014, pp. 106-108).

14. Indicazioni relative alla coreografia di *Petruška* trasmessa da Beriozoff sono conservate nel fondo S.L. Grigor'ev della Harvard Theatre Collection, series IV (Production records. Includes choreographic notes, lighting plans, rehearsal schedules, rehearsal notes, scene breakdowns, cast lists, costume inventories, stage plans and blueprints, and scenery for ballets from the Diaghilev's Ballets Russes repertoire). Della notizia dobbiamo ringraziare Maria Pia Pagani.

tori, la cui ricostruzione, nelle attuali versioni proposte come filologiche, è indubbiamente corretta¹⁵.

Definiamo anzitutto la trama, gli ambienti rappresentati e gli atti dei personaggi. Fiera di carnevale, martedì grasso del 1830, piazza di Pietroburgo. Sul fondo, un teatrino col sipario azzurro chiuso. Più dietro ancora, si distinguono una giostra (una *merry-go-round*), un mulino a vento, una specie di torre con una cupola. Da un lato, una grande balconata praticabile¹⁶. Tutti gli edifici e le costruzioni sono tridimensionali.

Si sta festeggiando. Ad un certo punto, il Mago, suonando un flauto al modo di Orfeo, fa aprire il sipario del teatrino, e appaiono tre pupazzi: la Ballerina al centro, il Moro a sinistra, Petruška a destra guardando il palcoscenico dalla platea¹⁷ e, al comando dello stregone, iniziano a ballare meccanicamente nel loro piccolo spazio per la folla di spettatori, introducendo il motivo metateatrale. Il Mago-Orfeo si presenta subito come creatore dell'opera d'arte o dello spettacolo visivo e anche come colui che dà vita ad esseri inanimati. I tre fantocci stanno, ciascuno, in una propria "scatola" aperta sul davanti e separata dalle altre due. L'esibizione si interrompe perché Petruška, innamorato della Ballerina e geloso del Moro, comincia a bastonare il Moro. Il Mago immobilizza i pupazzi¹⁸.

La scena si sposta all'interno del baraccone, nelle stanze/scatole significativamente triangolari dei tre fantocci¹⁹, che corrispondono ai tre luoghi separati in cui il trio si esibiva quando era aperto il siparietto.

Alle pareti della "scatola" di Petruška sono dipinti ghiacci appuntiti e un freddo cielo notturno; in alto, le nuvole. Sul lato destro è appeso un ritratto del Mago

15. Se non abbiamo rintracciato una partitura coreografica di *Petruška* di mano di Fokine, di un suo prossimo collaboratore o di uno spettatore del 1911, è tuttavia interessante la lettura di un saggio dedicato alla notazione di danza impiegata da alcuni coreografi dei Ballets Russes, fra i quali Fokine, in C. Jeschke, *Diaghilev's Choreo-graphers*, in D. Rizzi, P. Veroli (a cura di), *Omaggio a Sergej Djagilev. I Ballets Russes (1909-1929) cent'anni dopo*, Dipartimento di Studi Umanistici – Università di Salerno, Salerno 2012, pp. 99-116; in particolare, pp. 99-106.

16. Per un'illustrazione della prima scenografia di *Petruška*, si può vedere, per esempio, l'immagine pubblicata in B. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, Ramsey, Paris 1983, [fig. 29].

17. Da qui in avanti destra e sinistra sono sempre indicati secondo la prospettiva appena indicata. Un'immagine utile del momento in cui è aperto il sipario del teatrino si può trovare, per esempio, in Wachtel (ed.), *"Petrushka": Sources and Contexts*, cit., fig. 3. Si tratta di una fotografia della produzione originale del balletto del 1911, conservata nella Dance Collection della New York Public Library.

18. Fokine spiega che fra Petruška e il Moro «la differenza basilare [nei movimenti] è semplice: il Moro è tutto *en dehors* ("ruotato in fuori"); Petrouchka è tutto *en dedans* ("ruotato in dentro"). Non ho mai visto un esempio di coreografia migliore, capace di dischiudere così eloquentemente la personalità di due personaggi tanto diversi. Il Moro è soddisfatto di sé, è un estroverso, completamente volto verso l'esterno; mentre il patetico, spaventato Petrouchka, un introverso, è ripiegato su di sé» (M. Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, ed. by A. Chujoy, Little, Brown and Company, Boston 1961, p. 192). Non è escluso che quando Nižinskij, due anni dopo, crea la coreografia del *Sacre du Printemps*, per le posizioni e gli spostamenti *en dedans* dei personaggi prenda spunto da Petruška, da lui stesso interpretato, benché le motivazioni nascoste dietro la sua soluzione differiscano da quelle sottese alla scelta di Fokine.

19. Che le stanze siano triangolari è confermato da Fokine. Cfr. *ivi*, p. 185.

che non perde mai di vista Petruška, secondo l'espressione impiegata da Benois e riportata nelle memorie di Bronislava Nijinska, interprete di una danzatrice di strada alla prima di *Petruška*²⁰. Alla parete sinistra, è posta una porta praticabile attraverso cui si accede alla stanzetta della Ballerina, sulla quale è dipinto un essere demonico²¹. Veniamo così a sapere che solo apparentemente non c'è comunicazione fra le tre scatole, come si pensava al momento dell'esibizione pubblica.

Petruška è disperato e afferma il suo diritto ad avere sentimenti. Entra la Ballerina, Petruška esprime in modo inelegante il suo amore, e lei se ne va.

Si passa a questo punto nella cameretta del Moro, alle cui pareti è raffigurata una stilizzata scena primaverile o estiva molto luminosa. Sulla sinistra è appoggiato un letto, a destra si osserva una porta che dà sulla stanza della Ballerina, su cui è dipinta una stella a sei punte (il sigillo di Salomone), notoriamente simbolo della corrispondenza tra micro e macrocosmo e dell'armonia e dell'equilibrio in essi presente²². Il Moro, nel suo vano, è tranquillo e gioca come un bambino con una noce di cocco. Prima entra la Ballerina, che mostra di gradire il Moro, poi Petruška, che minaccia il rivale. Il Moro lo scaccia per la seconda volta e lo insegue fin nella piazza della fiera.

Qui, dove si sta ancora festeggiando il carnevale nonostante ormai sia sera, Petruška è raggiunto dal contendente, che lo uccide con la scimitarra. Avvertito della situazione, arriva un gendarme, e il Mago gli mostra che Petruška è solo un pupazzo e che pertanto non c'è stato alcun assassinio. Tutti se ne vanno tranquillizzati. Senonché, dal tetto del teatrino emerge il fantasma di Petruška.

In un certo senso, il balletto è suddiviso in tre parti: nella prima, diurna, si situa la festa di carnevale caotica, alla quale partecipa un numero considerevole di danzatori e comparse, nella seconda si scopre la vita "intima" dei tre pupazzi, nella terza si torna, di sera, alla baldoria carnascialesca²³, dove il Moro ammazza Petruška, il Mago dimostra – primo evento inatteso – che si tratta di un fantoccio e alla fine – secondo spostamento di prospettiva – appare sul tetto del baraccone la presunta anima di Petruška.

Sofferamoci, per ora, solo sulla porzione centrale, osservando anzitutto che i personaggi nel teatrino sono tre, un numero che per tradizione esprime l'ordine universale e umano, ribadendo il significato rappresentato dal sigillo di Salomone dipinto nella stanza del Moro. Le due scatole laterali si contrappongono, hanno connotazioni opposte (caldo-freddo, giorno-notte, cielo-inferno); quella di mezzo – che funge spazialmente da *trait d'union*, da legame connettivo, poiché

20. «Per la scena di Petruška nella sua scatola, Alexandre Benois aveva dipinto un ritratto del Mago, il vecchio burattinaio, al centro del muro. Gli occhi onnipresenti del ritratto seguivano tutti i movimenti del burattino, Petrouchka» (Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., pp. 328-329).

21. Un'illustrazione della seconda scenografia di *Petruška* si può trovare in S. D'Amico (dir.), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Unedi, Roma 1975-1978, alla voce *Benois, Alexandre*, tav. XLVI.

22. Cfr. la fig. 10 in Wachtel (ed.), *"Petruška": Sources and Contexts*, cit.

23. Vari scritti parlano della caotica festa di carnevale (prima diurna e poi serale), alla quale partecipano – pare – un centinaio di persone, fra danzatori e comparse. Cfr., per esempio, L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, Oxford 1989, pp. 23-25.

dalla prima alla terza “scatola” si può andare solo passando attraverso la seconda – è dipinta di bianco con poche linee sottili non ben precisate, forse dorate. E il bianco è, per eccellenza, il colore del passaggio, del trapasso, del momento in cui si sta transitando dal buio alla luce, dalla terra al cielo o viceversa. Dunque, questo mondo tripartito sembra presentarsi come un tutto esauriente e armonioso; almeno in principio, è un ideale microcosmo completo guidato dal Mago-deiurgo: ai lati stanno due poli opposti, simbolo di completezza, e il loro legame sereno ed equilibrato è garantito da una zona centrale che funge da ponte fra loro.

Una volta che questo universo perfetto perde l’unità in quanto si eclissa e muore uno degli elementi della Trinità, vale a dire Petruška, l’essere ordinatore-stregone – nelle cui doti magiche prima tutto il popolo aveva creduto – comincia ad essere trattato come un ciarlatano, quale, suo malgrado, viene effettivamente a configurarsi.

Abbiamo quindi inizialmente il teatrino come spazio dell’armonia in quanto luogo della spettacolarità ideale, in cui le tre arti sorelle sono fuse, e metafora, nel contempo, di un perfetto mondo edenico. Rappresentato dal numero tre e dagli artisti-pupazzi – nella loro aurea perfezione iniziale forse ispirati alla ideale marionetta kleistiana – il teatrino è gestito da un personaggio esterno, non a caso un mago e un essere capace di suonare il flauto come Orfeo, l’Artista sommo. Nel momento in cui uno dei tre esseri del piccolo edificio per le esibizioni gli si ribella, lasciandosi coinvolgere dalle passioni (dall’interesse soggettivo), nella fattispecie dalla gelosia verso la Ballerina di cui è innamorato, dunque nel momento in cui perde la propria olimpica estraneità-serenità, l’armonia è distrutta: Petruška muore, e da tre i pupazzi diventano due, il numero del dualismo, del contrasto e del conflitto, e il Mago-Regista-Dio-Orfeo non è più riconosciuto come tale dagli uomini – rappresentati nello spazio della fiera – e diventa per loro un imbroglione.

Il balletto mostra dunque il momento, di una certa durata, in cui si infrange l’equilibrata unità: si inizia con i fantocci obbedienti nel teatrino, poi i due maschi si contendono la Ballerina, il Mago li ricolloca “al loro posto”, ma loro ricominciano a disputarsi l’oggetto del desiderio e rompono l’armonia originaria. Ciò che si racconta è la distruzione dell’ordine. Per perdere l’accordo, l’euritmia, occorre uscire dal baraccone, ossia dall’ideale microcosmo, e contaminarsi con l’esterno; e difatti il Moro uccide Petruška all’aperto, non dentro al mondo edenico: proprio perché è uscito può spezzare l’assetto paradisiaco.

Riepilogando, se la nostra lettura è corretta, la *fabula* rappresenta simbolicamente il moderno contraddistinto come caotico (la sagra paesana) da cui l’Origine, in quanto emblema dell’armonia (il teatrino-microcosmo), si lascia corrompere. L’esterno – il caotico esterno – è proposto, oltre a tutto, come situazione carnascialesca: nel periodo dell’anno che segue l’Epifania, come osserva Bachtin, tutto si sovverte e in *Petruška* esso sembra corrispondere alla società moderna, dove nulla è ordinato ed equilibrato. A sottolineare l’aspetto disorganico, sovvertitore e per-

sino minaccioso del contesto, soprattutto nella parte finale del balletto, quando Petruška viene assassinato e si scorge il suo fantasma inquietante, se ne evidenzia il lato oscuro: non solo è sera, ma, in più, si intensifica la baldoria degli ubriachi e appaiono le figure spaventose di un gruppo di mimi. In riferimento a questo passaggio coreografico, Janet Kennedy parla di «frenesia da incubo»²⁴.

Fin qui quanto risulta mettendo assieme l'ambiente entro cui l'evento si colloca e le azioni dei personaggi, elementi che si integrano in maniera chiaramente concordata e attentamente ragionata. Se le idee di Benois riportate da Lifar siano veritiere o meno («i pittori ispiravano tutte le idee che dirigevano le evoluzioni coreografiche»²⁵, cioè, appunto, le azioni “generali” attraverso cui le metafore si esprimono) è difficile a stabilirsi, ma, quale che sia la risposta, è evidente che solo l'integrazione di scenografia e coreografia spiega tali metafore.

La musica non è estranea al motivo della demolizione dell'armonia originaria, del frantumarsi dell'equilibrata unità. Se, infatti, come si apprende dalla corrispondenza fra Stravinskij e Benois, il balletto è complessivamente composto per montaggio di pezzi fra loro separati che solo alla fine, più o meno, si ricompongono, e se il *plot*, soprattutto nella parte centrale, dà l'idea dello “spezzato” rispetto alle sezioni iniziale e finale della festa di carnevale, la frammentarietà si avverte particolarmente nella musica di Stravinskij, al cui proposito nella *Filosofia della musica moderna* Adorno parla di «disintegrazione»²⁶ e di montaggio “a patchwork”²⁷. Successivamente, alludendo ai suoni elementari, infantili, rozzi previsti, di quando in quando, nella partitura di Stravinskij, aggiunge che si è di fronte a «una modernità ormai trascorsa e decaduta a infantilismo. Essa diviene, come più tardi nei surrealisti, la porta aperta alle irruzioni nel passato primigenio»²⁸.

Il motivo del frantumarsi dell'armonia originaria è dunque fortemente presente nella musica di *Petruška*, ma è trattato seguendo logiche linguistiche proprie, di carattere formale-strutturale, non potendo contribuire, se non per minimi dettagli quali il suono del flauto del Mago, a presentare e spiegare una storia. Detto in altri termini, il dettato musicale ribadisce il tema della perfetta coesione che si corrompe e si lede, ma lo propone secondo un paradigma formale, dunque su un piano diverso da quello seguito da Benois e Fokine, i quali rendono una *fabula* in maniera illusionistica, sia pure secondo un illusionismo che offre una storia fantastica cui è sotteso un senso metaforico.

Il tema dell'armonia distrutta dall'“esterno” conduce a un disorientamento tale da ingenerare una serie di dubbi, e il principale nel balletto, che diventa quasi ossessivo, è quello relativo alla natura animata o meccanica dei pupazzi. L'ambi-

24. J. Kennedy, *Shrovetide Revelry: Alexandre Benois's Contribution to "Petruška"*, in Wachtel (ed.), *"Petruška": Sources and Contexts*, cit., pp. 51-65; citazione a p. 63.

25. Lifar, *Serge de Diaghilev*, cit., p. 168.

26. T.W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, con un saggio introduttivo di L. Rognoni, Einaudi, Torino 1975, p. 144.

27. Ivi, p. 148.

28. Ivi, p. 145.

guità tra organico e inorganico – riscontrabile anche in altri spettacoli dell'epoca, quali l'*Ora spagnola* di Ravel, rappresentato a Parigi (all'Opéra-Comique) il 19 maggio 1911, a pochi giorni di distanza dalla prima di *Petruška*²⁹ – è insistita. Praticamente per tutta la durata dello spettacolo, il fruitore si chiede dove ci si trovi, se nel reale o nel fantastico, se si abbia a che fare con automi o con esseri dotati di vita. L'incertezza, alla fine, permane, non si risolve. Si instaura, in altri parole, una condizione perturbante, se vogliamo impiegare la terminologia introdotta in psicologia da Ernst Jentsch, quando, cinque anni prima delle messinscene di *Petruška* e dell'*Ora spagnola*, nel 1906, pubblica *Sulla psicologia del perturbante*³⁰. Nello scritto – a cui Freud si ispira in *Il perturbante*, uno studio edito nel 1919³¹ – con il termine di cui al titolo è definito lo stato d'animo di chi non riesce a risolvere il dubbio relativo al suo trovarsi di fronte a esseri viventi o ad automi, come avviene nel racconto di E.T.A. Hoffmann intitolato *L'Uomo della sabbia*. Tale condizione interiore è contraddistinta, secondo Jentsch, da un'inquietudine che può sfociare in angoscia e in un vero e proprio deragliamento della ragione.

In *Petruška* i pupazzi si animano, trasformandosi in modo inatteso, secondo modalità che per molti versi ricordano certi racconti e romanzi di Hoffmann come *La principessa Brambilla*, in cui curiosamente, come nel balletto analizzato, è carnevale, si presentano maschere della Commedia dell'Arte quali Pulcinella (a cui *Petruška* sembra ispirarsi) e ha un certo rilievo un Ciarlatano, di nome Celionati³², al quale il Mago del lavoro di Benois-Fokine-Stravinskij è possibile si richiami. In *Petruška*, l'incertezza sulla natura dei personaggi-pupazzi è tanto più cogente in relazione al protagonista, dato che alla fine si manifesta la sua presunta anima, una situazione che suscita vieppiù incertezza nel fruitore: si tratta di un automa, di un essere vivente o dell'anima del pupazzo?³³. Si introduce, dunque, anche un interrogativo riguardo alla possibilità che esista una vita negli esseri cosiddetti "inanimati", che, dunque, le teorie animiste possano non essere infondate. Il "fantasma" di *Petruška*, oltre a tutto, spaventa il Mago, l'unico personaggio presente nella scena conclusiva, sicché nella situazione si incunea anche un sentimento perturbante. Il finale del balletto ha a che fare con il presunto spirito del supposto mor-

29. Cfr. E. Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, il Saggiatore, Milano 2009, pp. 169-178.

30. E. Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in "Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift", 22, 25 Aug. 1906, pp. 195-198, e 23, 1 Sept. 1906, pp. 203-205.

31. Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, in S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 269-307.

32. In riferimento a *Petruška* il nome di Hoffmann è fatto sia da Benois (A. Benois, *Memoirs*, Chatto & Windus, London 1960, p. 237), sia da Stravinskij. Per la verità, Stravinskij si lamenta del fatto che nella coreografia di Fokine il Ciarlatano risulti «un lacchè stretto in un frac azzurro a stelle d'oro», anziché, come lui l'avrebbe voluto, «un personaggio di E.T.A. Hoffmann» (I. Stravinskij, *Ricordi e commenti*, Adelphi, Milano 2008, p. 130).

33. Scrive Stravinskij che «la resurrezione del fantasma di *Petruška* fu un'idea mia, non di Benois». Tuttavia si lamenta del fatto che nella sua concezione il gesto fatto da *Petruška* nell'ultima scena avrebbe dovuto essere un insulto al pubblico (ivi, p. 129).

to Petruška, la cui dipartita, come è confermato dalla descrizione offerta da Bronislava Nijinska nelle sue memorie, ha una natura drammatica³⁴.

L'opera, in estrema sintesi, pare affermare la perdita, da parte del moderno, dell'armonia che rifulgeva nel mondo delle origini, un tema spesso affrontato dai balletti prodotti da Djagilev, per esempio dalla *Sagra della Primavera* coreografata da Nižinskij nel 1913 (scenografia di Roerich, musica di Stravinskij)³⁵. Tale disarmonia, causata dall'intromissione della soggettività e dalla psicologia – sembrano voler aggiungere Benois, Fokine, Stravinskij – ci aliena e ci conduce ad una condizione di angoscia definibile come perturbante. Ciò sul piano esistenziale. Su quello estetico, *Petruška* propone, almeno secondo la nostra prospettiva, un argomento ulteriore: nel corso della storia si è smarrita l'unione delle arti sorelle e ciò ha condotto ad un'intrusione dell'*ego* e dallo psicologismo, laddove il prodotto teatrale ideale pretenderebbe, invece, la fusione di danza, scenografia e musica, intese come interpreti di una storia fantastica cui è sotteso un senso metaforico.

34. «Nella scena finale del balletto, ferito mortalmente dal Moro, il suo rivale, Petrouchka morente giace sul pavimento coperto di neve circondato dalla folla curiosa. Prova con gran fatica a sollevare la testa e piange amaramente sulla sua triste sorte, sulla crudeltà dei suoi nemici, sull'amore incompreso e senza speranza per la Ballerina. Tutto il suo essere agonizzante si tende verso la folla. Con un dolore e una pena insostenibili nello sguardo, tende le braccia tremanti in un gesto di addio alla folla, sapendo che solo la folla russa, grigia e grossolana, ama e capisce Petrouchka. La pesante testa di legno pende da un lato e gli occhi tragici restano fissi in questa maschera grottesca, immobile, quella di un semplice burattino. La sofferenza dello sfortunato Petrouchka è estremamente commovente» (Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 331).

35. Cfr. E. Randi, «*L'anima della natura espressa dal movimento*»: il «*Sacre*» di Vaclav Nižinskij, in «*Il castello di Elsinore*», XXIV, 74, 2016, pp. 81-91.