



Corso di dottorato di ricerca in:

Storia dell'Arte, Cinema, Media Audiovisivi e Musica

36° Ciclo

I balletti di Roman Vlad:
vecchie e nuove forme per una moderna musica per danza

Dottoranda:
Antonella Manca

Supervisore:
prof. Roberto Calabretto

2024

INDICE

Premessa

I. Indagare la musica per balletto: un percorso interdisciplinare	I
I.1 Un evento spettacolare complesso: il balletto come opera collaborativa	1
I.2 Testo scritto e testo scenico: quali fonti per ricostruire un balletto	9
II. <i>La strada sul caffè</i>	22
II.1 Da maggio al Maggio attraverso le carte	35
II.2 Prima la musica e poi la danza	44
II.3 Il Caffè in scena e alcune ipotesi	71
III. <i>La dama delle camelie</i>	82
III.1 Progetti per il Secondo Dopoguerra: I Balletti Romani di Milloss	91
III.2 La Dama, la Morte e lo scheletro (ottatonico)	97
III.3 Ancora sul <i>Problema della moderna scenografia</i>	113
IV. <i>Masques Ostendais</i>	125
IV.1 L'incontro con Yvonne Georgi	132
IV.2 Canti carnascialeschi, musica elettronica e <i>Le Ciel est vide</i>	140
IV.3 Le maschere di Ensor: dal dipinto alla scena	160

v. <i>Die Wiederkehr</i>	169
v.1 Una collaborazione a distanza: lettere e un sequestro	175
v.2 Ritorno alla carta	182
v.3 Un problema ancora aperto	200
v.4 Da Köln a Roma: <i>Ricerca</i> (1968)	208
VI. <i>Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov</i>	215
VI.1 Rileggere Čechov	224
VI.2 «Servono nuove forme... e se non ce n'è, allora è meglio rinunciare»?	236
VI.3 Tra volo romantico e gesto moderno: un tentativo di sintesi	248
Conclusioni	259
Appendice documentaria A: Lettere sulla <i>Strada sul caffè</i>	263
Appendice documentaria B: Corrispondenza	277
Elenco degli archivi consultati	299
Fonti consultate	301
Bibliografia	321

PREMESSA

Questa tesi nasce con l'obiettivo di ricostruire la genesi dei balletti di Roman Vlad, analizzandone il processo compositivo in relazione alla coreografia e alla messa in scena. Sulla produzione ballettistica del compositore, che lungo tutta la sua carriera si era profondamente impegnato per la diffusione dell'arte di Tersicore in Italia, non sono stati fatti ancora studi organici, benché la ricorrenza del centenario della nascita nel 2019, abbia portato recentemente ad un arricchimento della bibliografia di nuovi interessanti contributi in quest'ambito.¹ Ciò nonostante, le musiche per danza vladiane sono rimaste in gran parte terreno inesplorato, troppo ampio per essere sondato con un unico studio. Ne è derivata perciò l'esigenza di circoscrivere l'ambito della ricerca, al fine di delimitare un oggetto di indagine e degli obiettivi ben precisi, lasciare invece a future ricerche la possibilità di sviscerare quei tanti argomenti che, per ragioni anzitutto pratiche, sono stati messi da parte.

Una prima decisione è stata pertanto quella di concentrarsi solo su quelle opere che lo stesso Vlad, ha sempre definito come balletti, mentre si è preferito non affrontare i pur interessantissimi addentellati tra musica e danza nelle musiche di scena o nelle opere liriche.² In questo modo, è stato possibile circoscrivere l'ambito di ricerca a sei titoli:

- *La strada sul caffè* (soggetto di Cesare Brandi, coreografia di Aurel Milloss, scenografia di Toti Sicaloja; 1943 ca., mai rappresentata in forma scenica);
- *La dama delle camelie* (soggetto di Aurel Milloss da Dumas, coreografia di Milloss, scenografia di Leonor Fini; 1945, Teatro Quirino di Roma);
- *Masques Ostendais* (soggetto di Michel de Ghelderode, coreografia di Yvonne Georgi, scenografia di Rudolf Schulz; 1960, Landestheater di Hannover);
- *Die Wiederkehr* (coreografia di Aurel Milloss, scenografia di Teo Otto; 1962, Opernhaus di Köln);
- *Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov* (libretto di Roman Vlad da Čechov, coreografia di Loris Gai, regia di Beppe Menegatti; 1968, Teatro dei Rinnovati di Siena);

¹ Tra questi si ricorda, in particolare, il saggio della coreologa Patrizia Veroli che ha offerto una prima fondamentale panoramica sulla collaborazione tra il coreografo Aurel Milloss e Roman Vlad: P. VEROLI, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, in *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, a cura di A. Carone, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2021, pp. 49-74.

² Fra questi si segnalano le musiche di scena per *Cieli Alti*, *Tieste* e *Bonaventura precettore a corte*, l'opera televisiva *La Fantarca* e l'opera *Il Sogno* in cui pure erano previsti dei momenti coreografici.

- *Ricerca* (coreografia di Aurel Milloss, scenografia di Lorenzo Tornabuoni; 1968, Teatro dell'Opera di Roma).

Un'ulteriore restrizione del campo d'indagine è quindi arrivata a seguito di una ricognizione preliminare sulla documentazione disponibile nel Fondo Roman Vlad, parte dell'archivio dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Qui, infatti, è oggi conservata una gran mole di materiali piuttosto eterogenei, che vanno dagli schizzi alle partiture autografe, dalle edizioni a stampa di riduzioni per pianoforte alle partiture orchestrali, dalla corrispondenza ai ritagli di stampa, finanche alcune foto di scena. Le caratteristiche di questi materiali, però, se da un lato hanno confermato l'esistenza degli schizzi per quasi tutti i balletti³, per contro, hanno dimostrato anche la pressoché totale assenza di documenti audiovisivi relativi alle rappresentazioni sceniche.⁴ A questa lacuna – assai comune in gran parte del repertorio ballettistico ancora nel Novecento – non hanno potuto porre rimedio neanche le importanti integrazioni giunte a seguito della consultazione degli archivi di persona e istituzionali legati alla storia esecutiva di queste opere.⁵ Di conseguenza, si è scelto di concentrare lo studio sul processo compositivo e la ricostruzione storica dell'officina creativa dei balletti vladiani, rinunciando invece ad effettuare un'analisi della *performance* o della fortuna teatrale.⁶

La ricerca si è quindi focalizzata sull'esame della genesi di quelle musiche pensate già dal compositore come parte integrante di uno spettacolo ballettistico, con l'obiettivo di individuare quali siano le particolarità che ne hanno caratterizzato il processo compositivo di queste musiche. Soprattutto, si è tentato di comprendere modo in cui Vlad abbia cercato di trovare un equilibrio tra le sue istanze poetiche e le specificità del genere, all'interno delle diverse modalità di collaborazione da lui di volta in volta ricreate con coreografi, scenografi, registi e interpreti. Ne è emerso un atteggiamento compositivo ambivalente che, dopo un primo esperimento fallimentare con la *Strada sul Caffè*, portò Vlad a coniugare le esigenze drammaturgiche tipiche del balletto novecentesco con stilemi compositivi tipici del repertorio ballettistico classico. In questa prima direzione si colloca dunque l'abolizione dell'alternanza tra numeri chiusi e pantomimiche, in favore di una composizione

³ L'unico balletto di cui non si sono conservati schizzi o altri materiali preparatori è la *Dama delle Camelie*.

⁴ Non si sono conservati, infatti, documenti audiovisivi sulle rappresentazioni, fatta eccezione per un breve frammento delle *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*.

⁵ Oltre al già citato Fondo Vlad, sono stati consultati: Fondo Aurel Milloss (Fondazione Giorgio Cini di Venezia); Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma; Archivio dell'Accademia Musicale Chigiana; Archivio del Teatro la Fenice di Venezia; Fondazione Toti Scialoja di Roma; Archivio di Stato di Spoleto; Centro di documentazione Casa Menotti; Theaterwissenschaftliche Museum di Köln; Theater Museum Hannover; Archivio dell'Accademia Filarmonica Romana; Teche RAI.

⁶ Si è pertanto deciso di non approfondire la storia dei nuovi allestimenti delle opere vladiane, specie se non supervisionate direttamente dallo stesso autore, come le versioni di *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* allestite a Kassel nel 1970 (coreografia di Helmut Baumann, scenografia di Thomas Richter Forgach) e a Iasi nel 1995 coreografia di Ioan Tugearula, scenografia di Mircea Marosin, regia di Tugearu e Dan Nasta) e quella di *Masques Ostendaisa* a Lisbona sempre nel 1970 (coreografia di Juan Corelli, scenografia di Salvatore Russo).

formale a blocchi, caratterizzata da un linguaggio espressivo di tipo moderno, che talvolta non disdegna l'unione con il canto. In direzione opposta, invece, va quella costruzione tipica delle relazioni tra musica e personaggi attraverso l'utilizzo di temi in funzione leitmotivica, di cui Vlad fece uso nei primi come negli ultimi suoi balletti.

Nel tentativo di ricostruire in senso cronologico la maturazione di questo particolare linguaggio espressivo, nella tesi si è deciso di dedicare un capitolo a ciascun balletto. Dopo un'introduzione che riassume i principali orizzonti metodologici entro cui debba muoversi un'indagine sulla musica ballettistica, si passa dunque all'esame dei singoli balletti (capitolo primo). Si inizia con l'esame del progetto della *Strada sul Caffè* (capitolo secondo), quindi si procede con lo studio della *Dama delle camelie*, che rappresenta un primo tentativo di organizzazione formale moderno per assecondare la struttura narrativa tipica del balletto d'azione (capitolo terzo). Segue, quindi, il capitolo su *Masques Ostendais*, che rappresenta un esempio di efficace adattamento di musica nata per un altro genere teatrale e poi presentata in forma di balletto (capitolo quarto). Nel quinto capitolo viene quindi analizzata la genesi di un balletto espressionista come *Die Wiederkehr* e il suo riadattamento – musicale e coreografico – *Ricerca* (capitolo quinto). Infine, il sesto capitolo è dedicato alle *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, che chiude idealmente un percorso durato quasi un trentennio mostrano però degli interessanti elementi che saranno la chiave per sviluppi futuri. In ciascun capitolo, si è deciso di realizzare una breve introduzione di approfondimento sul contesto musicale e coreografico di ogni opera, per poi procedere con una prima sezione dedicata alla ricostruzione storica della genesi del balletto, una seconda incentrata su un'analisi genetica della musica e una terza focalizzata invece sulla sua rappresentazione scenica.

I. INDAGARE LA MUSICA PER BALLETO: UN PERCORSO INTERDISCIPLINARE

Affrontare lo studio della musica per balletto, non soltanto quella vladiana, significa partire dalla consapevolezza che questa nasce e rimane intimamente connessa al gesto coreico, anche quando dal palcoscenico di un teatro passa alle sale da concerto, godendo di vita autonoma in forma di *suite*. Partiture quali *La bella addormentata*¹ di Pëtr Il'ič Čajkovskij e *L'oiseau de feu*² di Igor Stravinsky, che costituiscono delle pietre miliari della storia della danza, pur rispondendo indiscutibilmente a delle leggi e a una logica musicali, sono altresì legate a un insieme di esigenze coreografiche e spettacolari. La musicologia non sempre è stata però pronta ad analizzare questo legame in tutte le sue implicazioni.

Ancora nel 2020, infatti, nell'introduzione a *Musicology and Dance* Davinia Caddy e Maribeth Clark sentono l'esigenza di avvertire il lettore della «long-standing intellectual aversion to the body»³ da cui deriverebbe la scarsa attenzione da parte della critica musicologica nel considerare la corporeità – e di conseguenza la danza – un elemento fondante del processo creativo e della ricezione musicale. Sulla scia di Lawrence Zbikowski, le due curatrici individuano l'origine di questa avversione nell'Ottocento, descrivendola nei termini di un vero e proprio

¹ *La bella addormentata (Spjaščaja Krasavica)* è la prima collaborazione tra Pëtr Il'ič Čajkovskij e il coreografo Marius Petipa (1818-1910); la sua prima rappresentazione nel 1890 consacra al successo il compositore nell'ambito del balletto. Tuttavia, anche lo stesso Čajkovskij non poté esimersi dal rispettare le stringenti richieste del *maître de ballet* del Teatro Mariinskij, riguardanti – oltre all'organizzazione scenica – la forma musicale, il metro, l'agogica, la strumentazione e la durata dei singoli numeri. Nel caso del *pas de quatre* del *divertissement* dell'atto III, ad esempio, il coreografo immagina nel dettaglio la scena dell'offerta dei doni nelle nozze della principessa Aurora e il principe Désiré, dando a Čajkovskij i seguenti suggerimenti compositivi:

«No. 3. *Pas de quatre*

Fairies of burnished gold, silver, sapphires, and diamonds. *Allegro* in 6/8, quite brilliant – 64 b[ars]. The four entrance [variations], each from 24 to 32 bars.

- 1) Burnished gold – a gold charm.
- 2) Silver – the sound of coins must be heard in polka time. 3)
- 3) Sapphire – five points, music in quintuple time.
- 4) Diamond – sparks, glistening like electricity, 2/4, quick.
- 5) Short coda in the same character as the diamond variation, in 2/4, 48 b[ars].»

(R. J. WILEY, *Tchaikowsky's Ballets*. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker, Clarendon Press, Oxford, 1985, pp. 357 e sgg). Le istruzioni di Petipa per Čajkovskij sono state edite in *Marius Petipa. Materialy, vospominaniya, stat'i*, ed. Ū. I. Slonimskij, Iskusstvo, Leningrad, 1971, pp. 129-144 e poi tradotte in inglese in R. J. WILEY, *Tchaikowsky's Ballets*. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker, Clarendon Press, Oxford, 1985, pp. 354-359.

² Come si vedrà nel capitolo 1.1, è lo stesso coreografo Michel Fokine (1880-1942) a individuare nell'*Oiseau de feu* il simbolo della sua riforma del balletto come opera d'arte totale; nella sua esperienza con Igor Stravinsky egli infatti trovò la collaborazione ideale tra compositore e coreografo, assai lontana dal modello tradizionale sperimentato da Petipa-Čajkovskij: «Fokine did not give his indications in the form of number of bars per phrase, not give them in the form of *written* instructions. Rather, he showed the composer the dance steps and the mime directly *from his body*» (M. LOCANTO, *Stravinsky and the Musical Body. Creative Process and Meaning*, Brepols, Turnhout, 2021, p. 101).

³ *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives*, ed. by D. Caddy and M. Clark, Cambridge University Press, Cambridge, 2020, p. 7.

«stigma».⁴ Il fiorire all'inizio del XIX secolo di una musica per danza di tipo evocativo – scritta per una fruizione puramente intellettuale e non per essere danzata – rappresenterebbe, secondo Zbikowski, un primo segnale di quel sospetto che musicologi e critici hanno a lungo nutrito nei confronti del corpo e dell'arte di Tersicore.⁵ Significativa, in questo senso, non è tanto la nascita di questo nuovo genere musicale, ma l'approvazione che questo riscosse in figure come Adolf Bernard Marx,⁶ il quale ne apprezzò la qualità delle idee musicali e niente affatto i rimandi all'universo coreico. Il suo giudizio sul valzer del *Freischütz* rispecchia infatti un problema di natura estetica più generale, fondato sulla convinzione per cui «the very basis for the effectiveness of dance music – the thoroughly embodied knowledge with which dance is associated – dooms it to a subhuman status».⁷ Inoltre, è sempre nell'Ottocento che la danza iniziò ad assumere connotati negativi – spesso tra il diabolico e l'erotico, come nel caso del celebre balletto romantico di *Giselle* – anche agli occhi del pubblico teatrale. Una recente indagine di Suzanne Aspden sull'utilizzo del *topos* danza nel contesto operistico otto-novecentesco ha mostrato quanto questo fosse legato alle idee di alterità, esotico, popolare e femminile.⁸ Le occorrenze sono numerosissime, ma per la

⁴ *Ivi*, p. 5.

⁵ «In the years before 1800 there was more often than not a clear distinction between dance music that was for a privileged few and dance music that was for everyone else. The former was typified by complex dances that required careful instruction, took a significant amount of time to learn, and were often set to specially composed music; the latter was based on a few simple steps that correlated to equally simple music. Beginning in the late eighteenth century, however, circumstances began to change, and by the time of Weber's compositions, the line between dance for the few and dance for the many had blurred or, in many cases – and the waltz certainly represented one of them – all but disappeared.

As a consequence of this change, the meaning to which dance music gave rise in the early nineteenth century also changed: dance music might be for a literal dance (as in the case of the *Freischütz* waltz) or it might be for a quasidramatic evocation of the dance (as in the case of the *Aufforderung zum Tanz*), but its role as a way to structure musical discourse – that is, the resource it offered as a musical topic – became decidedly attenuated» (L. ZBIKOWSKI, *Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth-Century*, «Journal of Musicological Research», XXXI, 2012, pp. 147-165; 152).

⁶ Marx, nel commentare il valzer del *Freischütz* di Carl Maria von Weber che egli considera esemplare imitazione della danza rustica dei contadini del popolo tedesco, non poté fare a meno di accentuare il carattere elementare della forma musicale, adducendolo all'origine popolare della danza: «Allein dieser bäurische Tanz begnügt sich mit den ersten, gleichsam noch rohen Stoffe, dem Motiv von drei Schritten, ohne daraus deutlichere Klauseln für die vollendete Bewegung von zweimal drei Schritten zu bilden, wie es einer vollkommern und edlern Auffassung des Tanzes ziemen würde. Abgesehen hiervon sehen wir in obigen Sätzen Hülfsstöne in der Melodie den blossen Akkordtönen vorgesetzt, um den Austritt hervorzuheben; jede andre melodische, harmonische, rhythmische Schärfung, auch allenfalls aus die Aushilfe eines forzato, eines vorschlagenden Basse u.s.w. dient zu gleichem Zwecke. Diesem wesentlichen Inhalte nun gesellt sich die Begleitung möglichst einfach und taktbezeichnend» (A. B. MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, II, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1842, 59–60).

⁷ L. ZBIKOWSKI, *Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth-Century*, op. cit., p. 163.

⁸ L'analisi della Aspden trova i suoi punti di riferimento sia nel già citato Zbikowski, sia in studi di tipo sociologico. In particolare, l'indagine di Teresa Magdanz su come il valzer «has been a tool in the human interpretation of the dynamics of mechanical motion» (T. MAGDANZ, *The Waltz: Technology's Muse*, «Journal of Popular Music Studies», XVIII/3, 2006, pp. 251-281; 281) ha permesso alla studiosa di individuare, sullo sfondo della rivoluzione industriale, il parallelismo tra danza e alterità meccanizzata. Altrettanto importante, soprattutto per la definizione del parallelismo tra danza e femminile, è stata la prospettiva antropologica – con un occhio di riguardo alle questioni di genere – offerta sulla storia della danza da Judith Lynne Hanna, che afferma: «The French and Industrial revolution (in the

Aspden, ad accomunare la danza delle sacerdotesse di Dagon in *Samson et Dalila* di Saint-Saën e la *Totentanz* nell'*Elektra* di Strauss sarebbe proprio quel misto di fascino e di sospetto con cui si presentava il corpo danzante sulla scena e, soprattutto, «what underpinned this connection in the nineteenth century was the assumption that in women, as in the exotic 'Other' and the lower classes, physical impulse dominated rationality».⁹

Una visione così mortificante del corpo – e del corpo danzante in particolare – non è una novità ottocentesca¹⁰ eppure, fino alla caduta dell'ancien régime, la pratica coreica era parte integrante della vita aristocratica di corte, tanto da essere inserita all'interno di articolate cerimonie per celebrare il potere assolutistico del sovrano.¹¹ Benché tali cerimonie avvenissero all'interno di contesti ben diversi da quelli popolari, la musica che accompagnava l'una e l'altra occasione non era nettamente distinta e, soprattutto, poteva liberamente penetrare, attraverso alcuni suoi stilemi, entro partiture destinate al solo ascolto.¹² Con le trasformazioni sociali prodotte nell'Ottocento dall'industrializzazione e dall'espansionismo imperialista delle nazioni europee ebbe inizio, però,

eighteenth and nineteenth centuries) dealt serious blows to the prestige of dance, sending it from the epitome of royal male performance to the nadir of "inferior" female performance. Among the sociopolitical elite, activities of the body became associated with moral laxity and impediments to economic productivity» (J. L. HANNA, *Dance, Sex, and Gender*, University of Chicago Press, Chicago, 1988, p. 123).

⁹ S. ASPDEN, *Dance as 'Other': Contrasting Modes of Music Representation*, in *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives*, ed. by D. Caddy and M. Clark, Cambridge University Press, Cambridge, 2020, pp. 49-70; 65.

¹⁰ Le riflessioni di Cartesio che, a partire dalla rilettura della scolastica del *De Anima* di Aristotele, ha teorizzato l'indipendenza del corpo dall'intelletto come fondamento dell'immortalità dell'anima, sono state centrali per definire la dicotomia corpo-intelletto nella storia del pensiero occidentale. Nel tentativo di tracciare una panoramica storica sull'evoluzione di tale dicotomia che si dipana proprio dalla filosofia cartesiana, i curatori del volume *History of Mind-Body Problem* Tim Crane e Sarah Patterson, infatti affermano: «[l]ooking to the history of mind body problem in western philosophy at some distance, we can detect three very general trends of thought, or paradigms, which have dominated much discussion: the Aristotelian paradigm, the Cartesian paradigm, and the scientific materialist (or physicalist) paradigm» (*History of Mind-Body Problem*, ed. by T. Crane and S. Patterson, Routledge, London and New York, 2000, p. 2).

¹¹ Il caso francese è, da questo punto di vista, emblematico: «[p]er tutto il diciottesimo secolo fino alla Rivoluzione francese, il modello festivo spettacolare in riferimento resta quello elaborato durante il regno di Louis XIV, in cui l'uso della maschera e del travestimento nel *ballet de cour* e nella *masquerade* contribuiscono a destabilizzare le categorie sociali e a confondere le identità di genere. Gli aristocratici indossavano abiti e accessori femminili durante i balli per esporsi al piacere di essere ammirati, prerogativa che ritengono propria della natura della donna. In quel contesto dunque, le danzatrici arrivano sulle scene tardi non soltanto per le interdizioni poste dalle norme sociali, ma anche perché l'interpretazione di ruoli femminili da parte dei danzatori maschi è praticata senza riserve e senza ambiguità sociali» (M. NORDERA, *Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere*, in *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, a cura di S. Franco e M. Nordera, UTET, Novara, 2007, pp. 203-228; 223).

¹² Tra i primi a codificare e adoperare come strumento analitico alcuni *topoi* o stilemi musicali tratti dal repertorio coreico ma non solo, Wye Jameson Allanbrook ha aperto un filone di ricerca con il suo studio del vocabolario espressivo di Wolfgang Amadeus Mozart in *Le Nozze di Figaro e Don Giovanni* (W. J. ALLANBROOK, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, University of Chicago Press, Chicago – Lonon, 1983). Più recentemente e con una prospettiva maggiormente incentrata sui *topoi* provenienti dall'universo coreico, Erick McKee ha analizzato gli stilemi musicali tipici di danze di società come il minueto e il valzer, nonché il loro assorbimento in composizioni di tipo colto (E. MCKEE, *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz: a study of Dance-Music Relations in ¾ metre*, Indiana University Press, Bloomington, 2012).

uno slittamento semantico nel concetto di danza. L'arte di Tersicore si trovò pertanto declassata da forma artistica alta a pratica di appannaggio quasi esclusivamente femminile,¹³ appartenente alla sfera dell'esotico, del popolare e del cosiddetto 'altro'. È dal mutare della società e dall'emergere dell'idealismo romantico, dunque, che avrebbe origine un'eredità culturale che soltanto in tempi recenti si è tentato di mettere in discussione.

Dai primi studi sul gesto musicale e coreico svolte da Allanbrook all'inizio degli anni Ottanta, la musicologia ha progressivamente intensificato la sua attenzione nei confronti della danza e della musica per danza. Tale interesse, a partire dagli anni Duemila, si è quindi polarizzato in due filoni distinti: da un lato, le indagini storiche inaugurate da Marian Smith¹⁴ si sono concentrate sul rapporto tra opera e balletto nel teatro ottocentesco; dall'altro, grazie alla figura di Stephanie Jordan è stato sviluppato un metodo di analisi delle relazioni tra musica e danza.¹⁵ Tuttavia, sebbene Jordan segnali nel suo ultimo saggio sull'argomento «today's expanding enterprise of process studies or "genetic criticism"»,¹⁶ gli studi che esaminano il processo compositivo in relazione al gesto coreico sono ancora un numero piuttosto esiguo. Anche Deborah Mawer, che pure ricostruisce con cura la collaborazione tra Maurice Ravel e gli altri soggetti coinvolti nella produzione ballettistica, appoggiandosi su un vasto apparato documentario, ammette che la sua monografia «with a couple of exceptions, [...] does not engage with music sketches or music manuscripts».¹⁷ Le pubblicazioni di studi genetici sono ancora poche, saltuarie e per lo più focalizzate sul repertorio legato all'esperienza dei *Ballets Russes*.¹⁸

¹³ Se, da una parte, le donne nello spettacolo coreico del periodo romantico assunsero il ruolo di protagoniste, bisogna anche notare che proprio i ruoli femminili nel balletto classico contribuiscono a rafforzare nell'immaginario collettivo una particolare estetica del corpo, in cui «[l]a donna del balletto accademico è una creatura fragile, passiva, soggetta a un universo maschile indifferenziato, pensato come notevole forza fisica di tipo statico. Etereo, sempre in equilibrio precario sulle punte, leggero, espressivo soprattutto nell'uso degli arti periferici, il corpo femminile è lo schermo, il paravento di un pensiero ambivalente sul femminile romantico: da un lato la paura della donna fatale percepita come un pericolo, dall'altro la condiscendenza paternalistica verso un oggetto di culto considerato incapace di reggersi autonomamente sulle proprie gambe. La danza classica è dunque l'espressione di una certa ideologia del corpo, quella elaborata dall'immaginario maschile aristocratico e alto borghese dell'Ottocento» (A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari – Roma, 2004, pp. 4-5).

¹⁴ M. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, Princeton, 2000.

¹⁵ S. JORDAN, *Moving Music. Dialogues with Dance in Twentieth-Century Ballet*, Dance Book, London, 2000.

¹⁶ S. JORDAN, *Choreomusicology and Dance Study. From Beginning to End?*, in *The Routledge Companion to Dance Studies*, ed. by H. Thomas and S. Prickett, Routledge, London, 2019, pp. 141-156; 151.

¹⁷ D. MAWER, *The Ballet of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*, Routledge, London, 2006, p. 3.

¹⁸ Oltre al già citato volume di Massimiliano Locanto, si veda la monografia S. D. PRESS, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, Routledge, London, 2006 e i seguenti articoli: K. BOUCQUET, «Des légères arabesques et des pieds malencontreux»: Debussy, Nijinsky et la chorégraphie de Jeux, «Revue de Musicologie», CII/1, 2016, pp. 61-90; E. A. CORAZZA, *La collaborazione di Ottorino Respighi con Sergej Djagilev*, «Il Saggiatore Musicale», XXI/1, 2014, pp. 45-67; T. B. MONIGHETTI, *Writing on The Rite of Spring: Stravinsky's Sketches for the Ballet at the Paul Sacher Stiftung*, in *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism*, ed. by M. Locanto, Brepols, Turnhout, 2014, pp. 101-136; S. MORRISON, *The Origins of Daphnis et Chloe*, «19th-Century Music», XXVIII/1, 2004, pp. 50-76.

A scoraggiare uno studio del processo compositivo che tenga conto della stretta relazione tra musica e danza sono stati, innanzi tutto, i compositori stessi. Taluni – per esempio Stravinsky –, nel tentativo di sottolineare il valore intrinseco delle loro partiture ballettistiche, hanno finito col negarne il rapporto col contesto esecutivo originario. La celebre frase stravinskyana «I prefer *Le Sacre* as a concert piece»,¹⁹ che ha dato adito a tanta letteratura analitica focalizzata esclusivamente sugli aspetti architettonici dell'opera, andrebbe letta, secondo Richard Taruskin,²⁰ entro un processo di costruzione del mito del *Sacre du printemps* come musica assoluta, avviato dallo stesso compositore già negli anni Venti.²¹ Il caso di Stravinsky è, in questo senso, paradigmatico: il progressivo distacco di questa partitura da tutte le componenti sceniche e coreiche che ne accompagnarono la prima rappresentazione è l'effetto di un'operazione organizzata e consapevole, volta a riscrivere la biografia artistica del compositore per epurarne l'opera da ogni riferimento extra-musicale.²² Non tenerne conto può portare, come dimostrato da Matilda Butkas Ertz a proposito di *Les Noces*, a gravi malintesi, poiché «to view the work as singularly Stravinsky's, for example, runs the risk that the composer may be given credit for aspects of the work that also may stem from his collaborators (and vice versa)».²³

Altre volte, prendere le distanze dalla propria produzione ballettistica era anzitutto questione di immagine, in quanto

¹⁹ I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1959, p. 144.

²⁰ L'argomento è affrontato nel capitolo Stravinsky and the Subhuman. A Myth of the Twentieth-Century: The Rite of Spring, the Tradition of the New and "The Music Itself" in R. TARUSKIN, *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton, 1997, pp. 361-467. Per una panoramica sull'impatto del mito del *Sacre* anche e soprattutto nel mondo della danza, si rimanda invece a S. JORDAN, *Il Sacre du printemps: mito e tradizione nella musica e nella danza*, in *I Ballets Russes di Daghilev tra storia e mito*, a cura di P. Veroli e G. Vinay, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2013, pp. 85-110.

²¹ «As early as the 1920s [...] Stravinsky was busily revising the history of *The Rite* and erasing its past. It was in 1920 that he first told an interviewer that the first inspiration for the ballet had been not a vision of its final dance (as he had previously stated) but a musical theme, and that consequently he had written «un oeuvre architectonique et non anecdotique». Over the next fifty years he continually reinforced the notion that *The Rite of Spring*, of all things, was a "purely musical" work. Perhaps influenced to some degree by the triumph he experienced in 1914 («such as composers rarely enjoy», he recalled in old age), when Pierre Monteux conducted the score in the Salle Pleyel to a reception as tumultuous as the first had been, but enthusiastically positive, he averred categorically that «I prefer *Le Sacre* as a concert piece» (R. TARUSKIN, *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, op. cit., p. 370).

²² Questo atteggiamento interessa non solo le composizioni ballettistiche di Stravinsky, ma l'intera sua opera, dalla musica per il teatro a quella per il film. Taruskin, infatti, sottolinea: «Among those who have most loudly chanted the praises of amnesia was Stravinsky, whose squeamishness about his past, and whose rewritings of it, have become legend.14 By the latest (cold war) phase of his career, the amnesia, formerly applied selectively and opportunistically, had become a generalized defense against all "extramusical" association» (*ivi*, p 364).

²³ M. A. BUTKAS ERTZ, *Embodiment and Reception in Les Noces: Choreographic Relationship to Music, Libretto, and the Folk Wedding*, in *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism*, ed. by M. Locanto, Brepols, Turnhout, 2014, pp. 249-265; 260.

during the heyday of the Romantic period, the 1830s and forties, ballet was still not considered a serious pursuit for the ambitious and talented musician. Such a musician almost invariably aimed to write an opera, or, as a second choice, to write concert music. Ballet was never considered an option of much worth, although it was a useful means of getting known in Opera circles, for a ballet commission was more easily obtained than an opera commission, although it never paid as well.²⁴

Nella Parigi ottocentesca era pertanto assai comune che figure come Ferdinand Hérold, che pure raccolse i suoi maggiori successi proprio grazie alla musica per balletto, «undoubtedly preferred to be known for his operas».²⁵ All'epoca, chi si occupava di realizzare le partiture ballettistiche era infatti un compositore specializzato nella produzione di musiche d'uso, da scrivere in tempi rapidi, dietro basso compenso e assecondando un insieme fortemente standardizzato di convenzioni teatrali.²⁶ Spinta da simili prese di posizione, la critica stessa ha pertanto interpretato – come denuncia Wayne Heisler a proposito di Richard Strauss – l'intera opera di un autore in senso teleologico, collocando la musica per balletto sul gradino più basso di una presunta scala di valore estetico.²⁷

Il perdurare di questo sistema produttivo per un intero secolo, non soltanto in Francia ma in tutta Europa,²⁸ ha inoltre avuto delle ricadute sulla conservazione delle fonti musicali ballettistiche che ne hanno inevitabilmente ostacolato lo studio. Una volta che un balletto era uscito dal circuito delle riprese, partiture orchestrali e *répétiteurs* non erano considerati degni di essere preservati: Così, di un vasto repertorio come quello del balletto dell'Italia preunitaria rimangono spesso solo

²⁴ S. JORDAN, *The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra: 1820-1850*, «Dance Chronicle», 1981, IV/4, pp. 374-388; 374.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Si veda, su questo punto, il capitolo I.1.

²⁷ A determinare la diffusione di questo tipo di atteggiamento da parte della critica si sarebbero aggiunte alla storica avversione della musicologia nei confronti del corpo e della danza citate poco sopra delle ulteriori specificità legate alla ricezione dell'opera dello stesso compositore. Pertanto «[t]he Strauss of the 1910s forward was, and still is in many circles, viewed as something of a has-been. Written in 1924, Walter Schrenk's durable assessment of this composer was already a cliché: «With *Ariadne* Strauss reached the peak of his creations and—surpassed it. What has followed is – all zealous protests of stalwart apostles of Strauss. will not change this – second-rate music, music of routine and technical skill, and not music of the heart». Despite the challenges that Strauss scholarship has posed to this view of his last three decades as mediocre note spinning, Strauss's ballets, the completed ones of which all followed *Ariadne* in its earliest form chronologically, have barely climbed from the bottom of the heap. Another justification for downplaying Strauss's engagement with ballet is the widely accepted notion that ballet is, in Norman Del Mar's words, «a medium which did not particularly suit [Strauss's] natural style». By this I assume the writer was referring to the set-piece form of classical dance scores. Thus, in true teleological fashion, the allegedly low aesthetic value of Strauss's ballet music justifies its obscurity, which perpetuates continued indifference» (W. HEISLER, *The Ballet Collaborations of Richard Strauss*, University of Rochester Press, Rochester, 2009, pp. 3-4).

²⁸ Ancora ai primi del Novecento, Riccardo Drigo, compositore che aveva firmato tante delle partiture dell'età d'oro del balletto russo, descriveva con queste parole il suo arrivo al Mariinskij nel 1886: «Vi arrivai all'apice del cosiddetto sistema “fatto su ordinazione”, cioè quando esistevano ancora specifici compositori di musica per balletto, persone che componevano per la Direzione a salario ed erano obbligate entro una certa scadenza e a prescindere dall'ispirazione a presentare le partiture commissionate loro» (R. DRIGO, *Memorie*, «Il Castello Di Elsinore», XXIV/83, 2021, pp. 113-122; 117).

i libretti.²⁹ Inoltre, le pressanti scadenze di questo sistema produttivo imponevano al compositore un tipo di scrittura rapida che, sulla falsariga di quella adottata dagli operisti nel primo Ottocento, di rado lasciava il tempo alla realizzazione di materiali preparatori. I pochi schizzi esistenti hanno perciò finito col ricevere poche cure da parte di archivisti e ricercatori i quali, in particolare nella prima fase di sviluppo degli *sketch studies*, hanno rivolto la loro attenzione più sulla musica cosiddetta assoluta e assai meno su quella d'uso, coerentemente con il canone estetico dell'epoca.³⁰ La situazione documentaria relativa alla danza, poi, è ancor più complicata poiché, come si vedrà nel capitolo 1.2, sono rarissime le tracce scritte in forma notazionale che permettano di ricostruire con precisione una coreografia.

Un'analisi del processo compositivo delle musiche per balletto si scontra, dunque, con molteplici difficoltà, a cominciare dai pregiudizi estetici e dal difficile reperimento delle fonti, le quali sono spesso mancanti o lacunose. A tutto ciò si somma, infine, un problema di carattere metodologico, legato alla natura stessa dell'oggetto di studio. Chi si pone l'obiettivo di esaminare la genesi della musica per balletto e, di conseguenza, di osservare le relazioni tra musica e danza su cui esso si basa, deve necessariamente maturare quella che, in maniera molto efficace, Inger Damsholt ha definito una «bilingual competence».³¹ La studiosa danese trova nel dialogo tra musicologia e teoria della danza la strada per coniugare in maniera proficua questi due ambiti disciplinari, considerati paralleli ma in realtà tangenti l'uno l'altro. La coreomusicologia – ossia

²⁹ Sullo stato delle fonti per lo studio del balletto italiano dell'Ottocento si veda M. A. BUTKAS ETZ, *Nineteenth Century Ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context*, PhD Dissertation, University of Oregon, 2010.

³⁰ La nascita dell'interesse nei confronti degli schizzi musicali è databile all'inizio del XIX secolo quando, all'indomani della morte di Wolfgang Amadeus Mozart, nella trattativa tra la moglie del compositore e la casa editrice Breitkopf & Härtel per l'acquisto dei materiali autografi del defunto vengono inseriti, appunto, anche gli schizzi. È però con il sorgere dell'idea di autorialità legata alla figura di Ludwig van Beethoven che gli *sketch studies* cominciano, a partire dalla pubblicazione dello *Skizzenbuch Kessler* a cura di Gustav Nottebohm nel 1865, a riflettere su terminologia e metodo. Il debito degli *Sketch Studies* nei confronti della filologia beethoveniana è indubbiamente molto forte e non privo di ricadute problematiche che portano, oggi, a un ripensamento del canone incentrato, in una prima fase, sulla sola musica strumentale con l'eccezione – niente affatto casuale se si pensa all'impegno del compositore nelle battaglie sul diritto d'autore – delle opere di Giuseppe Verdi. Friedmann Sallis nell'introduzione al suo *Musical Sketches* avverte, però, la necessità di superare il canone imposto dalla filologia beethoveniana: «[w]hile the terminology, criteria and methods developed to classify and examine this corpus were foundational, they are not universally valid. Consider the composition of electroacoustic or digital music and the resulting source material. Examining Agostino Di Scipio's early work (1987-2000) requires scholars to extract information about his compositional technique from a wide variety of sources, including magnetic tape, floppy discs and digital hard drives, as well as dealing with manuscript material containing notes, diagrams, drawings, etc. Work on Beethoven's legacy may also prove to be of less than central importance for the study of music composed before the French Revolution. New terms and different criteria may have to be developed in order to properly examine creative processes in which borrowing and pastiche were ubiquitous and in which the production of music was often collaborative, involving composers, copyists and performers. The single author paradigm, which continues to dominate sketch studies to day, would have seemed strange in an era that had a little sense of copyright» (F. SALLIS, *Musical Sketches*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, pp. 1-2).

³¹ I. DAMSHOLT, *Identifying 'choreomusical research'*, in *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, ed. by P. Veroli and G. Vinay, Routledge, London and New York, 2018, pp. 19-34; 29.

«the study of the relationship between music and dance»³² – è una disciplina giovane ancora interessata da un acceso dibattito interno su metodi e obiettivi, che le ricerche fatte negli ultimi anni sui multimedia musicali³³ e in ambito etnomusicologico e etnocoerologico³⁴ hanno contribuito a stimolare. Anche Stephanie Jordan nel 2019 riconosce che «when it comes to choreomusical analysis, probably because it requires technical expertise in both media, much less research has been undertaken».³⁵ Sebbene siano stati fatti degli importanti passi in avanti nell'ideare una teoria analitica efficace³⁶ dalla pubblicazione nel 1992 di *Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance*³⁷ – considerato uno dei testi fondativi della disciplina –, pochi sono gli esempi della sua applicazione pratica. Le ragioni stanno sia nella difficoltà di far dialogare delle competenze molto specifiche dei due ambiti disciplinari, sia nella scarsa disponibilità di testimoni notazionali e di registrazioni audiovisive che sono fonti imprescindibili per l'analisi di una coreografia. Ciò nonostante, un approccio interdisciplinare su modello di quanto offerto dalla coreomusicologia può fornire una chiave di lettura utile affinché si possa osservare il balletto non come mera somma di diverse manifestazioni artistiche – musica, danza, scenografia – ma come opera unica e, allo stesso tempo, complessa. Nell'introduzione alla sua monografia sui balletti di Richard Strauss, Wayne Heisler scrive:

³² P. MASON, *Music, Dance and The Total Art Work. Choreomusicology in Theory and Practice*, «Research in Dance Education», XIII/1, 2012, pp. 5-24; 5.

³³ In particolare, la coreomusicologia ha trovato degli importanti spunti metodologici nelle riflessioni di Nicholas Cook che, nel suo *Analyzing Musical Multimedia*, ha teorizzato i rapporti che possono sussistere tra la musica e gli altri media, pur non riferendosi esplicitamente a opere coreografiche. In particolare, le tre categorie in cui lo studioso divide tali relazioni a seconda che esse si fondino su un principio di *conformance*, *complementation* o *contest* (N. COOK, *Analyzing Musical Multimedia*, Oxford University Press, Oxford, 1998, p. 90 e sgg.) sono state poi riprese dalle analisi coreomusicali di Jordan, orientate proprio sull'esame di interrelazioni tra musica e danza in base a un rapporto di somiglianza o contrasto.

³⁴ Damsholt (I. DAMSHOLT, *Identifying 'choreomusical research'*, op. cit), Jordan (S. JORDAN, *Choreomusical Conversaton. Facing a Double Challenge*, «Dance Research Journal», XLIII/1, 2011, pp. 43-64) e Mason (P. MASON, *Music, Dance and The Total Art Work. Choreomusicology in Theory and Practice*, op. cit.) concordano nel sottolineare l'importanza della tradizione di studi in ambito etnomusicologico per la comprensione delle relazioni tra musica e danza poiché queste, nel repertorio diverso da quello colto occidentale, vengono generalmente considerate due diversi aspetti della medesima *performance*. Lo studio di Joann Keliinohomoku di quelle situazioni in cui l'interprete coreico e musicale coincidono (J. KELIINOHOMOKU, *Dance and Self-Accompainment*, «Ethnomusicology», IX/3, 1965, pp. 292-295) si dimostra un importante punto di riferimento per l'analisi delle convergenze tra musica e danza anche all'interno del repertorio ballettistico, tant'è che la sua categorizzazione del rapporto musica-danza viene ripreso nella sistematizzazione delle relazioni coreomusicali teorizzate per la prima volta in P. HODGINS, *Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance. Music, Movement and Metaphor*, The Edwin Mellen Press, New York, 1992. Ancora in anni più recenti, la tradizione etnocoerologica si dimostra fondamentale per la creazione di un metodo di analisi della danza valido anche per il repertorio teatrale (A. GIURCHESCU - E. KRÖSCHLOVA, *Theory and Method of Dance Form Analysis*, in *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement*, ed. by A. Kaeppler and E. Ivancich Dunin, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2007, pp. 21-52). Per una bibliografia aggiornata, invece, sulle indagini coreomusicologiche in un repertorio diverso da quello ballettistico si rimanda a K. STEPPUTAT - E. SEYE, *Introduction*, «The World of Music», IX/1, 2020, pp. 7-24.

³⁵ S. JORDAN, *Choreomusicology and Dance Study. From Beginning to End?*, op. cit., p. 145.

³⁶ S. JORDAN, *Choreomusical Conversaton. Facing a Double Challenge*, op. cit.

³⁷ P. HODGINS, *Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance. Music, Movement and Metaphor*, op. cit.

[m]y focus on Strauss and ballet would be incomplete, dishonest, and less interesting if it did not include the syntheses and tensions that fuel collective artistic creations. Therein the interrelationships between Strauss's ballet collaborations and his canonic compositions emerge, illuminating the role of ballet in his worldview.³⁸

È con la stessa prospettiva che qui viene intrapresa l'indagine – per molti versi analoga a quella fatta da Heisler – sulla produzione ballettistica di Vlad. Prima di procedere con la ricostruzione del contesto in cui videro la luce i balletti vladiani e, successivamente, analizzarne il processo compositivo, verrà presentato il profilo metodologico entro cui muoversi per la ricerca. A tale scopo, il primo passo sarà dunque costituito da una riflessione sul balletto come opera collaborativa e sul modo in cui la figura del compositore, nel corso del tempo, si sia inserita nella produzione di tale evento spettacolare. Una volta poste queste fondamentali premesse, si cercherà quindi di fare ordine tra le fonti utili alla ricostruzione di un balletto, non soltanto delle sue musiche ma anche degli aspetti coreici e scenici, mettendone in evidenza le criticità.

I.1 Un evento spettacolare complesso: il balletto come opera collaborativa

Ballet is a form of choreography based on a combination of theatrical devices: props, decor, costume, and lighting. [...] Choreography is an art founded on the union of music and the movements of the human body. Movement and music are linked by a common discipline – rhythms – and thus constitute the two fundamental elements in the art of choreography.³⁹

Erano gli anni Venti quando il coreografo russo Fyodor Lopukhov³⁹ scrisse queste parole, individuando chiaramente i punti cardine attorno a cui ruota un balletto e la complessità di questo come oggetto di studio. Un momento cruciale per la storia della danza: mentre negli Stati Uniti il *delsartismo* apriva nuove riflessioni nel campo della *modern dance* sul rapporto suono-gesto, nei palcoscenici parigini imperversava il fenomeno dei *Ballets russes*, diffondendo il progetto djagileviano per un *Gesamtkunstwerk* di ispirazione wagneriana.⁴⁰ Già verso la fine

³⁸ W. HEISLER, *The Ballet Collaborations of Richard Strauss*, op. cit., p. 2.

³⁹ F. LOPUKHOV, *Writings on ballet and music*, ed. by S. Jordan, The University of Wisconsin Press, Madison, 2002, p. 69.

³⁹ Fyodor Lopukhov (1886-1973) è stato un coreografo attivo nella Russia sovietica e il suo scritto *Puti baletmeistera* – pubblicato da Petropolis a Berlino nel 1925 – è stato in parte recentemente tradotto e edito da Stephanie Jordan (si veda la nota precedente).

⁴⁰ In molti scritti sulla storia della danza e coreomusicologici il progetto artistico dei *Ballets Russes*, in cui coreografia, scenografia e musica erano considerate componenti organiche di un'unica opera d'arte, viene frequentemente associato all'ideale di *Gesamtkunstwerk* teorizzato da Richard Wagner. Paul Mason, ad esempio, scrive: «[o]ne of the defining initiatives of twentieth-century cultural activity was when Serge Pavlovich Diaghilev (1872-1929), director of the Ballets Russes, joined dance, music and set design to realize an impressive expression of total art work. Diaghilev developed his collaborative aesthetic from the concept of *Gesamtkunstwerk* (total art work) developed by Richard Wagner (1813-1883). A *Gesamtkunstwerk* integrates numerous forms of artistic expression in a grand

dell'Ottocento, del resto, l'ideale di una sintesi tra le arti di stampo organicista aveva rinnovato la sua fortuna, riscoprendo quella che Stephanie Jordan ha definito «a long tradition, beginning with the Greeks, revived in the Renaissance with the emergence of the opera and in the work of the choreographer Beaujoyeulx, and again with Gluck and Noverre in opera and ballet in the mideighteenth century».⁴¹ L'immagine del balletto che si ritrova nel testo di Lopukhov – e non solo – era dunque quella di un evento spettacolare complesso, in cui le componenti sceniche, coreiche e musicali concorrevano per creare un'unica opera.

A partire dagli anni Trenta le strade di *modern dance* e balletto iniziarono a dividersi. La prima intraprese un percorso indipendente che avrebbe poi toccato, secondo la storiografia, il suo apice nelle celeberrime *performance* della coppia Cage-Cunningham. Il secondo, invece, rimase più saldamente ancorato al pensiero organicista, seppur rinnovato da un ricco dibattito interno: argomento di discussione era l'equilibrio tra le arti, soprattutto tra musica e danza. Se, infatti, George Balanchine –⁴² raccogliendo l'eredità di Lopukhov – auspicava l'egemonia della musica sulla danza, di segno del tutto opposto erano le idee espresse da un coreografo come Serge Lifar nel suo *Manifeste du chorégraphe*.⁴³ Tuttavia, sia che si ambisse a una forma di spettacolo costruita intorno a una partitura – sul modello di Balanchine –, sia che si sostenesse, al contrario,

performance spectacle that externalizes creative intention and turns it into a collective experience. [...] This ideal of *Gesamtkunstwerk* was vividly expressed in over 50 daring and vibrant stage productions performed by the Ballets Russes between 1909 and 1929 under the direction of Diaghilev» (P. MASON, *Music, Dance and The Total Art Work. Choreomusicology in Theory and Practice*, op. cit., pp. 7-8).

Fin dagli anni di militanza nel gruppo *Mir iskusstva*, la cui omonima rivista – da lui diretta – ospitò a più riprese discussioni sulla drammaturgia del compositore tedesco Djagilev senza dubbio conosceva l'estetica wagneriana, da lui probabilmente mutuata dal simbolismo francese e dagli scritti di Teodor de Wyzewa. Il rapporto dell'impresario con l'ideale estetico della *Gesamtkunstwerk*, però, non è paragonabile a una semplice assimilazione e si traduce, al contrario, in un'interpretazione decisamente più ampia dell'opera d'arte totale come multimediale e collettiva, in quanto «[t]he Ballets Russes served as [...] collective, its members defined not by a shared style but by a belief in the aesthetic possibilities of fusing the separate media of visual art, dance and music into a single whole». (J. BELLOW, *Modernism on stage. The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*, Routledge, London and New York, 2017, p. 14).

⁴¹ S. JORDAN, *Moving Music. Dialogues with Dance in Twentieth-Century Ballet*, op. cit., p. 17.

⁴² «In my choreographic creations I have always been dependent on music. I feel a choreographer can't invent rhythms, he only reflects them in movement. The body is his sole medium and, unaided, the body will improvise for a short breath. But the organizing of rhythm on a grand scale is a sustained process. It is a function of the musical mind. Planning rhythm is like planning a house, it needs a structural operation» (G. BALANCHINE, *Marginal Notes on the Dance*, in *The Dance Has Many Faces*, ed. by W. Sorell, Columbia University Press, New York and London, 1966, pp. 93-102; 102). Per un approfondimento sul rapporto tra musica e danza nelle coreografie di George Balanchine (1904-1983) – coreografo russo ma naturalizzato statunitense – si veda S. JORDAN, *Moving Music. Dialogues with Dance in Twentieth-Century Ballet*, op. cit., pp. 105-185.

⁴³ Così, infatti, Stephanie Jordan riassume efficacemente le idee sul rapporto musica-danza affidate da Lifar al suo scritto nel 1935: «dance came first, not music. [...] dance needs to develop along its own paths, away from the 'despotic joke' of music, before the ideal synthese of the arts can be attained; dance does not need music accompaniment, and it must find its essential base, which is rhythmic, from dance, not music; the musician should create a score after the choreographer has composed the dance, just as a musician sets a piece of poetry after it has been written» (S. JORDAN, *Moving Music. Dialogues with Dance in Twentieth-Century Ballet*, op. cit., p. 57).

il primato della danza – come Lifar –, l’orizzonte in cui muoversi per la realizzazione di un balletto rimase uno solo: la collaborazione.

Questa dimensione collaborativa dello spettacolo ballettistico, pur restando una costante, ha conosciuto modalità differenti nel corso del tempo, spesso legate a consuetudini teatrali, questioni personali o esigenze estetiche. Nell’interrogarsi sul perché Ravel avesse deciso di impegnarsi nella realizzazione dei suoi balletti, Deborah Mawer afferma che «the answer ranges from the mundane to the more sublime»:⁴⁴ per lui, come per tanti altri compositori, le ragioni potevano oscillare dal bisogno economico alla cooptazione da parte di impresari ed editori. Nei teatri russi di fine Ottocento, per esempio, la figura del coreografo rappresentava una forza accentratrice:

Petipa was in fact the co-author of his ballet scores, and demanded a kind of musical kenosis, or self-emptying, from his collaborators. Many crucial decisions entailed in the process of composition were taken from them by a choreographer who viewed ballet as the rhetoric of the human form, a rhetoric almost self-contained in the nicety of its plastic invention. Almost, but not quite, for it still needed music to point and buoy its shapes and organise its phrasing. His composers were therefore less the midwives than the wet nurses of his ballets: they nurtured structures which had been independently conceived.⁴⁵

Tuttavia, anche una figura carismatica come Petipa non può essere considerato l’unico autore di un balletto. La testimonianza del suo assistente, Aleksandr Širjaev,⁴⁶ racconta di un artista attento soprattutto all’effetto spettacolare che otteneva adattando il suo lavoro agli interpreti a sua disposizione, in modo da avere una coreografia sempre funzionale ad esprimere al meglio le loro doti. Il centro gravitazionale degli spettacoli curati da Petipa al Mariinskij, secondo Širjaev, era quindi il corpo di ballo, con un’attenzione particolare ai solisti: la presenza di una nuova *étoile* costituiva per il coreografo un motivo più che valido per modificare un balletto con variazioni coreografiche e musicali. Inoltre, gli stessi interpreti maschili, pur rivestendo un ruolo di minor prestigio all’interno della compagnia, potevano essere coinvolti attivamente in alcuni momenti della composizione, al punto che Elena Randi conclude: «nei lavori di Petipa, dunque, il ‘coreografo’ della mimica maschile a volte è fondamentalmente il danzatore».⁴⁷ Quando, per

⁴⁴ D. MAWER, *The Ballet of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*, op. cit., p. 250.

⁴⁵ R. S. EDGECOMBE, *Cesare Pugni, Marius Petipa and 19th Century Ballet Music*, «The Musical Times», CXLVII, Summer 2006, pp. 39-48; 40.

⁴⁶ Aleksandr Širjaev (1867-1941) è stato danzatore e poi assistente coreografo al Teatro Mariinskij che ha documentato attraverso sia un uso pionieristico della telecamera, sia la pubblicazione delle sue memorie – la prima edizione, col titolo *Peterburgskij balet. Iz vospominanij artista Mariinskogo teatra* è stata data alle stampe nel 1941 – le più celebri coreografie del suo tempo. Una traduzione inglese del suo scritto è consultabile in A. SHIRYAEV, *The Petersburg Ballet. Memoirs of an Artist of the Mariinsky Theatre*, in *Alexander Shiryayev. Master of Movement* ed. by B. Beumeurs, V. Bocharov and D. Robinson, *Le Giornate del Cinema Muto*, Pordenone, 2009, pp. 81-128.

⁴⁷ E. RANDI, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, Dino Audino, Roma, 2022, p. 9.

questioni anzitutto di mercato, iniziarono a essere chiamati per la creazione delle scene e dei costumi non più tecnici ma artisti che avevano alle spalle un'attività espositiva, divenne spesso inevitabile un loro coinvolgimento nella stesura di scenario e libretto, come nel caso di Aleksandr Benois in *Le Pavillon d'Armide*.⁴⁸

A coordinare questa fitta rete di collaboratori che comprendeva, oltre al coreografo, anche compositori, scenografi e interpreti, erano solitamente gli stessi direttori dei teatri oppure degli impresari: individui dalla forte personalità, in grado di coordinare in un'ottica unitaria gruppi eterogenei di artisti. Tra queste figure, Sergej Djagilev (1872-1929) – impresario dei *Ballet Russes* – è certamente una delle più celebri per la sua invadenza, spesso confermata anche dai documenti d'archivio. È stato per esempio dimostrato che per la *Boutique fantastique* intervenne sulla raccolta dei *Péchéés de vieillesse* rossiniani selezionati da Respighi e «apportò ulteriori tagli e modifiche nella disposizione dei “numeri”, richiese l'inserimento di altri pezzi, stese annotazioni coreografiche e giunse persino a indicare a Respighi il tipo di strumentazione da utilizzare per i collegamenti».⁴⁹ Altre volte, invece, la sua ingerenza poteva rivelarsi provvidenziale per assicurare il successo di un'opera, come nel caso del *Chout* di Sergej Prokof'ev:

Prokofiev had composed *Chout* in 1915 back in Russia without any supervision or choreographer's input. While the score demonstrates the composer's gift for characterization, its dramatic sections were overly detailed and it provided too little opportunity for dancing. Diaghilev met with Prokofiev in 1920 in order to salvage the dramatically ill-paced score. His recommendations are preserved by Prokofiev's penciled in instructions on the manuscript.⁵⁰

Se tuttavia l'esperimenti della *Boutique fantastique* e di *Chout* potevano dirsi riusciti, non sempre una presenza così ingombrante aiutò a evitare gli scontri interni. Jean Cocteau (1889-1963), a seguito dell'esperienza avuta con i *Ballet Russes* per *Parade*, decise per il suo nuovo balletto, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, di rivolgersi ai *Ballets Suèdois*: «a young, un-established and unspoilt company, and one in which the authority like Diaghilev would not have the last word».⁵¹ Infatti

⁴⁸ «Though already an established painter and critic, Benois was just beginning his career as a theatrical designer. His contribution involved not only the décors and costumes but the libretto as well. The choreographer was Michel Fokine, the most promising ballet master of his generation. The dream cast included the immortal Pavlova as Armida, partnered by the veteran Pavel Gerdt and, in a role especially tailored to his extraordinary talents, the seven teen-year-old Nijinsky as her Favorite Slave. The original score was composed by Nicholas Tcherepnin, a disciple of RimskiiKorsakov, conveniently married to Benois' niece». (A. MURRAY, *A Problematic Pavillon: Alexandre Benois' First Ballet*, «Russian History», VIII/1-2, 1981, pp. 23-52; 23).

⁴⁹ E. A. CORAZZA, *La collaborazione di Ottorino Respighi con Sergej Djagilev*, op. cit., 49.

⁵⁰ S. D. PRESS, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, op. cit., p. 8.

⁵¹ E. NÄSLUND, *The Ballet Avant-gard I: the Ballet Suèdois and its Modernist Concept*, in *The Cambridge Companion to Ballet*, ed. by M. Kant, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 201-211; 204.

anche il poeta, alla stregua dell'impresario russo, voleva imporre il proprio gusto su tutte le componenti dello spettacolo.

Dall'osservazione della prassi teatrale emerge una dimensione collaborativa che rimane una caratteristica fondante dello spettacolo ballettistico, in cui sono coinvolte attivamente diverse figure, ciascuna delle quali ha una competenza specifica ma che, di frequente, condiziona l'operato dell'altra. Gli esempi fin qui illustrati dipingono il balletto come una stratificazione complessa di diversi piani testuali, autonomi e al tempo stesso interdipendenti l'uno dall'altro. Ed è proprio in questa sua complessità che il balletto tradisce la comune origine con l'opera, dove musica e libretto «hanno a lungo “concorso”, “co-agito” ciascuno in maniera propria e distinta a realizzare un “terzo testo”, quello fondamentale: lo spettacolo dato in scena». ⁵² La paternità del testo spettacolare va pertanto cercata in più figure autoriali, tra le quali spiccano compositore e librettista, anche se «[i]t would be probably correct to include singers and theatre managers as authors too, especially when they influenced “il poeta” and “il maestro” in the work creation: practically every time that a role was sewn or revised on an actor». ⁵³

Il parallelismo non deve, però, sembrare peregrino. Si consideri infatti la comune storia esecutiva che hanno avuto opera e balletto, condividendo spazi scenici, pubblico e, per usare le parole di Mariam Smith, un «artistic ecumenicism». ⁵⁴ Descrivendo l'attività dell'Opéra di Parigi tra gli anni Venti e Quaranta dell'Ottocento, la studiosa spiega:

Behind the scenes, too, the mingling of opera and ballet seems to have a common practice. [...] The sets, costumes, machines and choreography of all new works, in fact, were designed by precisely the same people. Many of libretti and scores, too, were created by artists experienced in both genres, most notably the composer Adolphe Adam and Ferdinand Hérold [...] and the librettists Eugène Scribe and Vernoy de Saint-Georges [...]. Moreover, the Opéra's dancers regularly perform both in opera and ballet-pantomime. ⁵⁵

Non si tratta, però, di una specificità né dell'Opéra, né di un determinato periodo storico. Pur evolvendosi e sviluppando ciascuno le proprie peculiarità, opera e balletto continueranno a condividere il medesimo sistema produttivo. Proprio per tale motivo le definizioni di stratificazione testuale e di multiautorialità presentate da Alessandro Roccatagliati e da Giovanni

⁵² A. ROCCATAGLIATI, *Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo*, in *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, a cura di I. Bonomi, E. Buroni e E. Sala, Ledizioni, Milano, 2019, pp. 15-38; 16.

⁵³ G. POLIN, *Between Urtext and Evolutionary Tradition: Challenges and Problems for Musical Philology in Editions of Eighteenth-Century Italian Drammi per Musica. Some Examples*, in *Philology and Performing Arts: a Challenge*, edited by M. Cavagna and C. Maeder, Presses universitaires de Louvain, Louvain, 2014, pp. 87-104; 87.

⁵⁴ M. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, op. cit., p. 20.

⁵⁵ *Ibidem*.

Polin ben si adattano a delineare anche lo spettacolo ballettistico. A differenza degli studi della musica sul balletto, infatti, la librettologia ha saputo sfruttare gli strumenti concettuali teorizzati da Fredson Bowers e Thomas Tanselle per la bibliografia testuale.⁵⁶ La riflessione della filologia anglosassone in ambito teatrale – soprattutto shakespeariano – ha spostato l’attenzione dal documento come espressione di un’unica volontà d’autore a prodotto di un processo sociale, mettendo così in discussione l’idea stessa di autorialità.⁵⁷ I concetti di *multiple authority*,⁵⁸ *collaborative social text*⁵⁹ e *collaborative authorship*⁶⁰ hanno costituito le parole chiave di un

⁵⁶ Lorenzo Bianconi, che ha più volte dedicato i suoi scritti alle intricate questioni filologiche legate allo statuto testuale di un libretto d’opera, in un suo articolo del 1995 espone lucidamente il debito che la librettologia ha contratto con lo studio dei testi (specie teatrali) a stampa. Così riassume: «Le difficoltà concettuali s’incentrano su un intrico di problemi che i filologi anglosassoni – per tutti: Fredson Bowers e G. Thomas Tanselle – hanno affrontato forse più degli italiani: il problema dell’autorità multipla, e quello dell’authorial intention, della volontà dell’autore. L’autorità multipla, che per i testi letterari si risolve in una faccenda – spinosissima invero – di copisti, editori, redattori, tipografi, revisori di bozze alle prese col testo, nel teatro d’opera si presenta, prima ancora, come il cemento tra due autori specializzati (il librettista e il compositore), consapevoli di esserlo, e non sempre propensi a tollerare l’altrui giurisdizione sul proprio territorio. Quanto alla volontà d’autore, semplificando molto, la si può articolare in tre intenzioni distinte: l’“intenzione originale” (ciò che l’autore nel por mano alla penna intende significare); l’“intenzione finale” (ciò che effettivamente finisce per significare); l’“intenzione mediata” attraverso i suoi collaboratori (ciò che veramente il suo lettore legge nei manufatti prodotti da copisti, editori ecc.). Quanto più complicato sarà mai quest’intreccio di problemi là dove, come nel teatro d’opera, (a) gli autori riconosciuti sono più d’uno, (b) le loro volontà si condizionano a vicenda in più momenti e in più modi, fino al punto da non poterle talvolta più distinguere, (c) le loro intenzioni sono sottoposte a plurime mediazioni, di tipo editoriale e soprattutto di tipo esecutivo e teatrale, (d) il destino dei loro testi è spesso sottratto a qualsiasi possibilità di controllo diretto da parte loro, eppure (e) può nondimeno dare esiti artistici notevoli, e testimoni inestimabili per lo storico ed il filologo» (L. BIANCONI, *Hors-d’œuvre alla filologia dei libretti*, «Il saggiautore musicale», II/1, 1995, pp. 143-154; 146).

⁵⁷ «During the twentieth century, however, a focus on texts as social to characterize the bulk of the discussion of textual theory, if not editions themselves. For the first time, the majority of writings on textual matters expressed a lack of interest in, and often active disapproval of, approaching texts as the products of individual creators; and it promoted instead the forms of texts that emerged from the social process leading to public distribution, forms that were therefore accessible to readers» (G. T. TANSELLE, *Textual Criticism in the Millennium*, «Studies in Bibliography», LIV, 2001, pp. 1-80; 1).

⁵⁸ Le riflessioni di Fredson Bowers sulla tradizione testuale a stampa che hanno poi aperto la strada a una teorizzazione dell’autorialità multipla – ossia una volontà d’autore mediata dalle altre figure presenti nel sistema produttivo – si possono leggere in F. BOWERS, *Multiple Authority. New Problems and Concepts of Copy-Text*, «The Library», XXXVII, 1972, pp. 81-115; per una panoramica su come questi studi abbiano poi condotto ad un ripensamento del canone shakespeariano si veda P. PUGLIATTI, *‘Shakespeare’ era una cooperativa? Collaborazione e autorialità nel teatro inglese della prima età moderna*, in *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di F. Cotticelli e R. Puggioni, FrancoAngeli, Milano, 2017, pp. 133-147.

⁵⁹ «By "collaborative social text" an understanding is assumed of the ideas developed by Jerome McGann, in which the relationship between authors and their societies manifest in the publication process is granted greater editorial recognition, at the partial expense of the editorial concept of authorial intention; practically, McGann’s considerations favor (with conditions) acceptance in the critical text of alterations made by persons other than authors, such as publishers’ agents» (R. BUCCI, *Mind and Textual Matters*, «Studies in Bibliography», LVIII, 2007/2008, pp. 1-47; 10 n. 15).

⁶⁰ Come sottolineato da Grigely, la definizione di *collaborative authorship* coniata da Jack Stillinger nel 1991 in *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, si rivela particolarmente utile per descrivere non tanto quei fenomeni di mediazione fra autore, editore e tipografo, ma soprattutto per la descrizione del *modus operandi* di bottega tipico delle arti figurative: «Stillinger has latched onto an important, and very complicated, issue. Considering the fact that a great amount of art is produced by delegating authority (particularly in the case of sculpture), and further considering the fact that few people are actually aware of the extent to which this occurs (Rodin signed his name to works entirely made by others, and a number of active painters have exhibited works painted, for the most part, by assistants), it would seem that this kind of "collaboration" is worth looking at more closely» (J. GRIGELY, *Textual Criticism and the Art: The Problem of Textual Space*, «Text», VII, 1994, pp. 25-60; 57 n. 42).

nuovo campo di indagine che, dal teatro inglese ai libretti d'opera, ha portato a un ripensamento non solo degli obiettivi e dei metodi della restituzione testuale, ma dello stesso processo creativo. La distinzione tra questi diversi piani testuali e i loro rispettivi autori potrebbe dunque avere delle importanti ricadute sull'analisi del repertorio ballettistico. Agli interrogativi su come un compositore si sia confrontato con il sistema produttivo per la realizzazione della sua musica per balletto, si deve rispondere considerando l'orizzonte creativo in cui egli si trovava a lavorare e a tutti i limiti – e agli stimoli – che questo imponeva alla sua volontà d'autore.

Sino alla riforma del balletto avviata tra Otto e Novecento dai coreografi Aleksandr Gorskij (1871-1924) a Mosca e Michel Fokine (1880-1942) a San Pietroburgo, la musica ballettistica doveva infatti rispondere a una serie di convenzioni consolidate da oltre un secolo di prassi teatrale. Nella Francia e nell'Italia settecentesche, dove il balletto si era staccato dall'opera per trasformarsi in genere autonomo, la danza teatrale aveva mantenuto un carattere fortemente narrativo a cui, pertanto, la musica doveva attenersi strettamente. La partitura musicale doveva quindi essere in grado di assecondare i tempi dell'azione e di sostenere in maniera coerente il principio estetico di *mimesis*, fondamentale sia nel *ballet d'action* sia nel *balletto pantomimo*. Ancora una volta, è Mariam Smith a descrivere il processo creativo di un balletto all'Opéra,⁶¹ offrendo una ricostruzione valida anche per il contesto italiano e russo.⁶² La prima fase del lavoro consisteva nella stesura del libretto e solamente dopo che erano stati stabiliti i personaggi e la linea del racconto si passava alla ripartizione tra divertissement, numeri di danza e sezioni pantomimiche. Questa rigida struttura, che avrebbe poi costituito l'ossatura della coreografia, era anche la base su cui il compositore avrebbe dovuto scrivere la sua musica, secondo le indicazioni del coreografo, che riguardavano durata, carattere, agogica e ritmo. Generalmente la composizione della musica iniziava soltanto una volta che tale struttura era già stata stabilita ma talvolta,

⁶¹ «[C]omposers were expected to play their part in communicating ballet-pantomime's elaborate plots to the Opéra's audiences, and to do so by creating a new score for each new work. They did sometimes weave borrowed music into these scores (though as the years went by critics came to look askance at this practice [...]). But in every instance – whether the score was fully original or not – the composer was expected to hew to the action, tailoring the music to fit the choreography. For this reason the composer customarily worked closely with the ballet master, and sometimes with the dancers as well» (M. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, op. cit., p. 4). Alle pp. 167-200 dello stesso volume, inoltre, la studiosa ripercorre nel dettaglio la genesi e la storia delle differenti versioni di Giselle, balletto di Jean Coralli su musica di Adolphe Adam e libretto di Théophile Gautier, rappresentato per la prima volta all'Opéra di Parigi nel 1941.

⁶² La prassi compositiva delle partiture ballettistiche nel panorama russo, in particolare, è stata descritta da Elena Randi, che spiega: «[L]e indicazioni del coreografo su durata, numero di battute, tempi dei brani vengono consegnate al compositore, che, spesso, nei Teatri Imperiali russi del XIX secolo è assunto per un periodo piuttosto lungo, se non proprio a tempo indeterminato, e svolge una serie di compiti talvolta specificati nel contratto di assunzione. [...] A volte, infatti, i coreografi si accorgono di aver valutato male le richieste per una parte della "colonna sonora" o magari qualche sezione non li soddisfa perché, per esempio, non corrisponde a quanto hanno in mente, e pretendono modifiche, che l'autore della partitura è tenuto a compiere» (E. RANDI, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, op. cit., p. 12).

complici i ritmi di lavoro spesso frenetici, coreografo e compositore lavoravano passo passo. Inoltre, a seguito della prima prova, venivano di solito avanzate richieste di modifica della partitura per riadattare alcuni passaggi ai desideri di coreografo e interpreti.

A fine Ottocento questa procedura aveva raggiunto un carattere altamente standardizzato in tutta Europa. La musica dei numeri danzati – contraddistinta da una solida stabilità formale, armonica e melodica – si distingueva da quella destinata ad accompagnare le sezioni pantomimiche dove, col tempo, si era andata concentrando la quasi totalità dell'azione drammatica. Qui vigeva, al contrario, una forte instabilità formale, armonica e metrica: erano quasi del tutto assenti le ripetizioni e, al fine di sottolineare il progredire dell'azione, si faceva ampio uso di temi in funzione leitmotivica, di *airs parlants*⁶³ o di *topoi* narrativi. Il sistema di significati su cui si basavano i singoli numeri era talmente codificato che questi cominciarono a diventare interscambiabili, passando da un balletto all'altro in corrispondenza della medesima situazione drammatica. È celebre, a tal proposito, l'aneddoto sulla “biblioteca” in dotazione del compositore di teatro del Mariinskij raccontato da Fyodor Lopukhov:

[t]here is a story about the famous “bookshelves” of one such music writer who was under contract to the theatre management to write two ballets a year. [...] simply ready-made piece of music – marches, waltzes, and variations – that could be placed on the relevant shelf in the expectations that sooner or later they *would* be needed, since, in accordance with the contract, two new ballets had to be written every year.

Once the resident music writer had been informed of the newly created story line for a ballet, the bookshelves really came into their own. All the waltzes, marches, and variations were taken down, and from their number were selected those deemed more suitable, without any consideration of the possibility that the style of these marches and all the rest might not be appropriate. When this was done, the music was regarded as more or less finished, and, if it became necessary to make any addition, there would be no problem. Of course, I do not wish to imply that all composers working on the theatre management acted thus, but there is clear evidence to corroborate the story of the “bookshelves”. As a consequence of the practice I have described, the majority of older ballets have virtually identical music, and within ballets there is rarely any consistency of musical style. I do not hold the composers themselves responsible, as they were answerable to the ballet master and the main character and, more important, they

⁶³ «This was an excerpt of texted music (sometimes only a phrase or less) borrowed from opera or popular song. When properly deployed, the *air parlant* – which came into use in Parisian ballet scores shortly after the advent of *ballet d'action* at the Opéra in the eighteenth century and remained a favorite toll of ballet composers there until the 1840s – could make *particular* words pop into the spectator's mind» (M. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, op. cit., pp. 101-102).

were product of an age that demanded nothing more of ballet performance than a series of charming numbers.⁶⁴

Pur non essendo mai stata confermata la veridicità del racconto, gli scaffali di questa leggendaria biblioteca sono il simbolo di un *modus operandi* sicuramente ben consolidato tra i compositori di balletto alle dipendenze dei teatri europei. Le conseguenze di questa prassi compositiva erano già state anticipate dallo stesso Lopukhov: scarsa originalità delle musiche e uno spettacolo dotato di poca coerenza interna. Il giudizio del coreografo russo, tuttavia, andrebbe meglio contestualizzato, in quanto, se è vero che la coerenza interna è sempre stata un requisito fondamentale di un buono spettacolo ballettistico, non altrettanto si può dire dell'originalità delle musiche.⁶⁵ A ottenere maggior successo, erano anzi le musiche dei numeri danzati, quelle cioè che dovevano corrispondere ad una strettissima griglia di convenzioni teatrali, generando così «the paradox of traditional ballet scores: the “best” parts serve the dance and, in doing so, sell themselves short musically, becoming inartistic».⁶⁶

Soltanto alla fine dell'Ottocento cominciò a svilupparsi una maggiore attenzione verso la componente musicale di un balletto: questo era però un chiaro segnale del periodo di crisi che si stava aprendo. Iniziarono a essere malvisti non solo la poca originalità delle musiche, ma anche l'inconsistenza della trama e la scarsa cura dell'apparato scenotecnico, pensati più per generare stupore tra il pubblico che in funzione del contenuto di ciò che veniva messo in scena. Le reazioni furono diverse: alcuni cercarono di rinnovarsi importando le soluzioni sceniche impiegate da *cabaret*, *music hall* e *modern dance*,⁶⁷ altri – seguendo il modello di Isadora Duncan⁶⁸ – presero in prestito le musiche per le loro performance dal repertorio classico sinfonico; altri, infine,

⁶⁴ F. LOPUKHOV, *Writings on ballet and music*, op. cit., pp. 55-56.

⁶⁵ Per tutto l'Ottocento, infatti, l'inserimento di musiche preesistenti in partiture ballettistiche di nuova composizione è una prassi assai comune, spesso addirittura giustificata – nel caso diffusissimo dell'utilizzo di *air parlant* – da un punto di vista narrativo. Del resto, il fenomeno del prestito e dell'autoimprestito nel balletto non è affare esclusivo della componente musicale, anzi è diffusissima «l'abitudine di utilizzare soggetti già sfruttati, di riprendere parti di coreografie già create; ma lo facevano anche grandi musicisti come Gioacchino Rossini e Giuseppe Verdi» (S. TROMBETTA, *La danza dalla riforma alla modernità*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, a cura di S. Cappelletto, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2018, pp. 477-488; 481).

⁶⁶ W. HEISLER, *The Ballet Collaborations of Richard Strauss*, op. cit., p. 133.

⁶⁷ «Il nuovo quindi, sulle scene parigine agli albori del secolo, è rappresentato da generi minori di spettacolo, dal music hall, dal circo, dal varietà, dal café-chantant, dagli spettacoli di marionette, generi prediletti dagli intellettuali (il precursore è ancora Mallarmé), che vi intravedono frammenti sparsi e affascinanti di una nuova idea di teatro, aperta al linguaggio della poesia, della musica, della danza» (S. CARANDINI, *Isadora Duncan e Loïe Fuller, imboli di un'arte nuova*, in *La danza moderna. I fondatori*, a cura di E. Vaccarino, Skyra, Milano, 1998, pp. 11-29; 13). In questo contesto, di grandissimo impatto per il suo personalissimo stile coreografico e soprattutto per l'inventiva nella scenotecnica e nell'uso delle luci è la figura di Loïe Fuller.

⁶⁸ «Most frequently, Duncan used nineteenth-century music and, for nationalist or political statements, music from the countries where she was resident, for instance, piece by the Russian composer Scriabin and *Le Marseillaise*. Contemporary choices were relatively few: generally Duncan did not feel comfortable with the more radical musical developments of her time. Instead, she worked on achieving a harmonious relationship with the past through the great music of the past» (S. JORDAN, *Moving Music. Dialogues with Dance in Twentieth-Century Ballet*, op. cit., p. 22).

tentarono di coinvolgere i compositori di musica cosiddetta colta nei loro progetti ballettistici. Fra i primi ad andare in quest'ultima direzione ci fu Ivan Vsevoložskij (1835-1909), direttore dei Teatri Imperiali Russi dal 1881 e autore di una poderosa – e costosissima – riforma del sistema teatrale che, di lì a poco, avrebbe portato il Mariinskij all'apice del successo. Il suo operato fu molto criticato dai suoi contemporanei,⁶⁹ ma due suoi provvedimenti sono di notevole interesse: l'istituzione, in una prospettiva «larvamente registica»⁷⁰ dello spettacolo ballettistico, di un comitato che supervisionasse gli allestimenti e la soppressione della carica di compositore di teatro, dopo le dimissioni di Ludwig Minkus nel 1886. Per migliorare la qualità musicale degli spettacoli, il direttore dei Teatri Imperiali volle coinvolgere, al posto di una figura stabile e altamente specializzata nel genere ballettistico, compositori di chiara fama e, al fine di rendere più allettante un simile incarico, aumentò «authors' fees from 2% to 10% of the box-office receipts».⁷¹ Fu merito di Vsevoložskij – e delle sue capacità diplomatiche – se Čajkovskij tornò, nonostante il fallimento del *Lago dei cigni*,⁷² a scrivere musica per balletto con *La bella addormentata*.

Una certa narrazione storiografica, che fa capo a Lopukhov, ha a lungo considerato Čajkovskij il primo compositore di musica colta ad essersi impegnato nel genere ballettistico. Così, ad esempio, scrive Edgecombe:

[f]rom its inception at the court of Louis XIV as an integral component of French opera, ballet music benefited from the attention distinguished composers in the field [...]. Even so, the scores for independent ballets, without built-in surety of accomplished music, were distinctly underresourced. More often than not they took form as pastiches of operatic airs like subtitles in a foreign film, glossed the ballet's action with words bore on their backs. Since these compilations held little attraction original minds, minor figures and hacks tended to populate the field and inevitably devalued the prestige attached to the enterprise. While a few great composers thought nonoperatic ballet was a worthy field of endeavor – as witness Gluck's *Don Juan* (1761), Mozart's *Les petits riens* (1778), and Beethoven's *Die Geschöpfe des Prometheus* (1801) – the idea sprang up that it was beneath the dignity of a master to write one, and the

⁶⁹ Molti furono gli ostacoli – in parte dovuti ad antipatie personali e in parte alla sua aperta francofilia – che Vsevoložskij incontrò nel tentare di attuare la sua riforma, ma due furono le criticità maggiori: «His attempt to recoup expenses with higher ticket prices – and his virtual destruction of the Moscow ballet – was universally condemned» (R. J. WILEY, *Tchaikowsky's Ballets*. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker, op. cit., p. 97).

⁷⁰ E. RANDI, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, op. cit., p. 39.

⁷¹ R. J. WILEY, *Tchaikowsky's Ballets*. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker, op. cit., p. 97.

⁷² Per una ricostruzione dell'accoglienza da parte di pubblico e critica del *Lago dei cigni* si rimanda alla monografia di Wiley, che dopo un'attenta disamina della rassegna stampa sulla prima moscovita conclude laconicamente «[h]owever badly Tchaikowsky fared, Reisinger fared worse» (*ivi*, p. 55).

ensuing drought ended only when Tchaikovsky produced some of his greatest music for the genre.⁷³

È a leggere come queste che si deve la notorietà di Čajkovskij come il fautore di un profondo rinnovamento nella musica per balletto. In realtà, egli non fu il primo, né tantomeno fu un innovatore. Sebbene non siano rimasti schizzi che ne attestino nel dettaglio il processo creativo, sia la corrispondenza sia la partitura autografa mostrano come la musica per *La bella addormentata* venne realizzata seguendo, pur con qualche deviazione, lo scenario preparato da Petipa. Il risultato finale è dunque una partitura che divide numeri danzati e sezioni pantomimiche, predilige – soprattutto nelle prime – una certa regolarità ritmica per non pregiudicarne la ballabilità e si poggia su un sistema di temi ricorrenti in funzione leitmotivica per articolare il procedere drammatico dell'azione. L'analisi della musica e del rapporto di collaborazione col coreografo mostrano, pertanto, un *modus operandi* di Čajkovskij niente affatto dissimile da quello adottato da compositori non specializzati.⁷⁴ Per vedere un profondo cambiamento nel processo compositivo, bisognerà attendere il 1910, quando Michel Fokine e Igor Stravinsky lavoreranno al loro *Oiseau de feu*.

Fu lo stesso Fokine a descrivere, in un passaggio assai celebre delle sue memorie, il metodo di lavoro adottato: «I did not wait for the composer to give me the finished music. Stravinsky visited me with his first sketches and basic ideas, he played them for me, I demonstrate the scenes to him».⁷⁵ Il racconto prosegue descrivendo come al suono del pianoforte le idee musicali di Stravinsky prendessero forma nei movimenti del coreografo, che impersonava tutti i ruoli. Proprio in questo dialogo e nel coinvolgimento in prima persona del corpo del coreografo nel processo creativo risiede la novità dell'*Oiseau de feu*. La collaborazione, non più affidata ad un foglio di

⁷³ R. S. EDGEcombe, *Meyerbeer and Ballet Music of the Nineteenth-Century: Some Issues of Influence with Reference to "Robert le Diable"*, «Dance Chronicle», XXI/3, 1998, pp. 389-410; 390.

⁷⁴ «Petipa's instructions, which by themselves can appear naïve and somewhat superficial in the description of effects required in the music, may have offered just the stimuli needed to spark Tchaikovsky's imagination. The intelligibility of musical detail in *Sleeping Beauty* may in fact be a direct reflection of the kind of collaboration which Petipa and not Tchaikovsky enjoyed. It can be discussed only in parts of the score of which we have some knowledge of what Petipa wanted. Thus we do know, for example, what to make of the music of the *adagio* of the *pas de six* in connection with events on stage – the libretto contains no reference to it, there are no markings in the score, and in his instructions Petipa simply wrote 'Adagio. Short allegro'. Elsewhere, as in Aurora's variation in Act I, Petipa's requests were technical, as in his first call for particular instruments: «Aurora's variation. 3/4 pizzicato for violins, cellos, and harp. (Excuse me for expressing myself so oddly.) And then lute [sic] and violin».

These suggest older conventions of music for the ballerina, as Tchaikovsky must have realized (the music of this variation is as close to the spirit of Minkus as anything else in *Sleeping Beauty*), but lacking any indication of Aurora's feelings at any given moment or of what is happening on stage he could do no more, one presumes, than respond to Petipa's request at face value» (R. J. WILEY, *Tchaikovsky's Ballets*. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker, op. cit., p. 127).

⁷⁵ M. FOKINE, *Memoirs of a Ballet Master*, Little, Brown & Company, Boston-Toronto, 1961, p. 161.

istruzioni per iscritto, ma a un confronto continuato nel tempo aveva infatti, secondo Massimiliano Locanto, degli innegabili vantaggi per Fokine:

- 1) by directly showing the composer the body movements, he immediately let him understand which character the music should have and what meanings it should convey;
- 2) by asking the composer to 'improvise' on his movements, he allowed him to immediately find the right lengths of the musical materials;
- 3) by interacting in real time with the composer, he could establish continuous communication with him, so that even the dance could be modeled, to a certain extent, on the music following any asymmetries and irregularities of its form.⁷⁶

L'esito di questo nuovo metodo di lavoro, commenta poco oltre lo studioso, fu una partitura che, in rottura con la prassi compositiva precedente, era caratterizzata da una maggiore irregolarità formale, una forte instabilità armonica e una scansione ritmica molto complessa. Si abbatteva così la distinzione fra i numeri danzati e le sezioni pantomimiche che rappresentava un grave ostacolo alla coerenza interna dell'opera coreica. Fin dai suoi primi anni di attività a San Pietroburgo, Fokine aveva intrapreso un cammino di riforma del balletto, combattendo sia l'abitudine consolidata di far inserire modifiche o sezioni improvvisate direttamente agli interpreti sia lo scollamento tra musica e coreografia, che inficiavano l'unitarietà di un'opera. Con l'*Oiseau de feu*, il coreografo aveva trovato in Stravinsky l'interlocutore ideale per realizzare ciò che definì «a materialisation of my artistic ideas of the unity of creative choreography and creative music».⁷⁷

Malgrado la soddisfazione per i risultati ottenuti, inspiegabilmente Fokine non riadottò lo stesso processo creativo, neanche in occasione della sua seconda collaborazione con Stravinsky per *Petruška*. Il caso dell'*Oiseau de feu* rimase, dunque, un *unicum* nella collaborazione tra i due che, però, costituì un punto cardine nella storia della musica per balletto. Da qui in avanti continuarono a sopravvivere, contemporaneamente, due metodi compositivi: uno tradizionale, che prevedeva l'utilizzo di istruzioni scritte dal coreografo su argomento, durata, metro, carattere e forma; un altro, invece, innovativo in quanto basato su una più stretta collaborazione tra coreografo e compositore mediante la dimostrazione diretta del rapporto suono-gesto attraverso il corpo.

La situazione rimase la stessa nel corso di tutto il XX secolo, nonostante i forti cambiamenti che interessarono il sistema produttivo teatrale. La caduta della figura dell'impresario ha lasciato, tanto negli spettacoli operistici quanto nel balletto, un vuoto nell'organizzazione che in maniera

⁷⁶ M. LOCANTO, *Stravinsky and the Musical Body. Creative Process and Meaning*, op. cit., p. 101.

⁷⁷ M. FOKINE, *Memoirs of a Ballet Master*, op. cit., p. 163.

disomogenea gli stati europei cercarono di colmare. Spesso la soluzione venne lasciata all'inventiva dei singoli, dei coreografi *in primis*. Questi ultimi, forti di un crescente prestigio ottenuto alla fine del lungo «liberation movement»⁷⁸ che aveva interessato soprattutto la *modern dance* e l'*Ausdruckstanz*, intrapresero la via dello sperimentalismo che poteva tradursi o in forme di *silent dance* o in riletture di musiche extra-ballettistiche. Tale tendenza, in particolare, si rafforzò nel corso della seconda metà del secolo perché, come fa notare Stephanie Jordan, «the new potential of recordings made the use of existing scores a very attractive, and usually less expensive, option»⁷⁹ e «it allows the choreographer much more time to get to know and analyze a score, to define his or her own musical interpretation, and perhaps to enjoy a more sophisticated conversation with music».⁸⁰ Quando, però, un balletto doveva essere composto su una nuova musica, era spesso il coreografo a dover coordinare le attività e, per sopperire la mancanza di una figura impresariale che si occupasse degli aspetti organizzativi, doveva impegnarsi per cercare un canale di collaborazione privilegiato.

La storia del balletto nel Novecento è pertanto costellata da importanti sodalizi intellettuali tra coreografi e compositori, che si trovarono a collaborare più volte in progetti artistici differenti al fine di sviluppare un metodo di lavoro condiviso. Tale situazione è stata efficacemente riassunta da Ulrich Mosch:

[a] composer, in a kind of dialogue, may respond to the choreographer's suggestions and demands and vice versa. This was the case, for example, with Hans Werner Henze when he worked with Frederick Ashton for *Undine* (1956–57). A choreographer may collaborate with a composer who arranges pre-existing musical material for him/her: this was the case with John Cranko's *Onegin* (1967) to Pyotr I. Tchaikovsky's instrumental music arranged by Kurt-Heinz Stolze. Last but not least, a composer may have his/her own artistic ideas and aims regarding the visual aspect of the common work, and such ideas, in some instances, may interfere and clash with the choreographer's work: this was the case with Sylvano Bussotti and Aurel Milloss in *Raramente*.⁸¹

Il percorso, pertanto, è tutt'altro che agevole e può sfociare in scontri anche aperti tra coreografo e compositore, oppure dare vita a collaborazioni durature, come quelle di Heinrich Kröllner e

⁷⁸ S. JORDAN, *Moving Music. Dialogues with Dance in Twentieth-Century Ballet*, op. cit., pp. 3-61.

⁷⁹ S. JORDAN, *Choreographer and Musician in Collaboration, from the Twentieth to the Twenty-First Century*, in *The Oxford Handbook of the Creative Process in Music*, ed. by N. Donin, 2018, online edition.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ U. MOSCH, *When the composer's artistic aims clash with the choreographer's autonomy. Sylvano Bussotti, Aurel Milloss and the 'choreographic mystery' Raramente (1970-71)*, in *Music-Dance. Sound and Motion in the Contemporary Discourse*, ed. by G. Vinay and P. Veroli, Routledge, New York, 2018, pp. 157-174; 158.

Richard Strauss,⁸² George Balanchine e Igor Stravinsky,⁸³ Robert Helpmann e Arthur Bliss,⁸⁴ Roland Petit e Henri Dutilleux⁸⁵ e, naturalmente, Aurel Milloss e Vlad. A garantire un buon risultato è il mantenimento della dimensione artigianale di questa attività collettiva, in cui il compositore mette a disposizione la propria arte per realizzare un unico prodotto finale: il balletto.

I.2 Testo scritto e testo scenico: quali fonti per ricostruire un balletto

Il sistema produttivo alla base dello spettacolo ballettistico genera, nel corso dell'attività collaborativa dei suoi autori, un insieme di documenti eterogenei eppure lacunosi. Un confronto con questa mole documentaria, seppur fondamentale, non è per privo di insidie perché, come ricordano Mattia Cavagna e Costantino Maeder,

[t]o deal with performing arts means to explore a domain within which traditional concepts and definitions of text are problematic. It reminds us that “linguistic”, written text is only one aspect of an artistic object: a text that pertains to performing arts – even the “final text” written by the author himself – is but one part of a complex, creative, intermedial process that usually begins much earlier and never ends. [...] Furthermore, the very concept of performance has changed. A performance in Antiquity or during the Middle Ages, right up until the beginning of the Nineteenth century, was a collective experience, a unique experience, an unrepeatable experience.⁸⁶

Pur non riferendosi direttamente al balletto, le parole dei due studiosi si rivelano utili a evidenziare alcune delle questioni più ostiche per chi si occupa di danza. Ricostruire infatti un balletto è

⁸² Si veda ancora W. HEISLER, *The Ballet Collaborations of Richard Strauss*, op. cit.

⁸³ Oltre al già citato volume di Jordan, si rimanda per un approfondimento a C. M. JOSEPH, *Stravinsky & Balanchine: A Journey of Invention*, Yale University Press, New Heaven and London, 2002.

⁸⁴ Il sodalizio intellettuale fra i due fu duraturo e proficuo, poiché «[i]n Bliss, Helpmann found an ideal associate. As will become clear in what immediately follows, Bliss was very well-disposed towards providing music for ballet, had already had some useful experience behind him – including composing *Checkmate* for de Valois – and, most importantly, was a composer whose creative character was clearly favourable to this type of collaborations» (V. DURÀ-VILÀ, *Bliss' Score for Robert Helpmann*, «Dance Research», XXXVII/2, Winter 2019, pp. 147-164; 154).

⁸⁵ Particolarmente interessante è il caso di *Le Loup*, rappresentato a Parigi nel 1953: «*Le loup* was [...] composed to a strict deadline, and the composer corroborates Petit's story that he wrote a few pages each day and sent them to the choreographer. Dutilleux's concern with coherence is well-documented, though the first tableau of *Le loup* is more fragmentary than is usual with this composer. The sudden changes of mood, texture and theme coincide, as the score indicates, with the entry of a new character or a significant shift in the stage action, though as no video recording of the ballet is currently available, a detailed study of the links between music and choreography will have to wait. As is usual in a ballet, some of the music is explicitly to be 'danced' by one or more of the characters – the gipsy girl is given three short dances in the first scene of the ballet, the bride and wolf dance a slow waltz in the second scene – and other musical passages accompany mime sequences [...]» (C. POTTER, *The Composer, the Choreographer, and the Film Star: Henri Dutilleux's music for ballet*, «The Musical Times», CLI/1911, Summer 2010, pp. 71-82; 74).

⁸⁶ *Philology and Performing Arts: a Challenge*, edited by M. Cavagna and C. Maeder, Presses universitaires de Louvain, Louvain, 2014, p. 8.

un'operazione assai delicata, che deve fare i conti con diverse problematiche: l'instabilità testuale della musica, la tradizione orale della danza e la deteriorabilità dei materiali scenici.

Le consuete fonti a cui si affida la trasmissione del testo musicale – quali partiture orchestrali, parti, riduzioni per pianoforte, registrazioni – non sempre, infatti, tengono traccia dei profondi cambiamenti che potevano interessare la musica di uno spettacolo ballettistico nella sua storia esecutiva. L'abitudine di creare ad ogni allestimento con un nuovo cast delle variazioni *ad hoc* costringeva molte volte a sostituire intere sezioni o numeri musicali. Raramente chi provvedeva alla sostituzione era l'autore della partitura originale: più di frequente si trattava invece di un compositore di teatro come Riccardo Drigo, che nel ricordare i suoi anni al servizio dei coreografi Petipa e Lev Ivanov (1834-1901) al Mariinskij, scriveva:

[c]iò avveniva in modo non ufficiale, a volte anche su richiesta personale delle danzatrici, e la Direzione in questi casi, non avendo preso accordi con me, non mi ha mai pagato, eccetto per la copiatura delle parti orchestrali per il settore musicale. Con gli anni questi numeri separati, che integravano molti balletti, aumentarono fino a più di ottanta.⁸⁷

Alcune di queste integrazioni, specie quelle legate alla figura di una singola danzatrice, avevano carattere transitorio, mentre altre potevano entrare come varianti stabili nella trasmissione del testo e, quindi, parte integrante della *vulgata*. Un caso celebre, a tal proposito, è *Il lago dei cigni*. La fama di questo balletto non si deve tanto alla prima versione rappresentata a Mosca nel 1877 con coreografie di Julius Reisinger (1828-1893) e musiche di Čajkovskij, ma al rifacimento curato da Petipa con l'ausilio del solito Drigo a San Pietroburgo nel 1895. La versione pietroburghese, in cui l'ordine dei numeri danzati venne cambiato e alcune sezioni musicali sostituite – per mano di Drigo – da nuove orchestrazioni di altre musiche di Čajkovskij, rimane tutt'ora il punto di partenza per ogni nuovo allestimento del balletto. Eppure, di rado si riconosce l'importanza della figura del compositore padovano per il suo successo, anzi

[n]on mancano opinioni negative sul lavoro di Drigo che addirittura viene definito come “un peccato” rispetto alla partitura originale di Čajkovskij. Nello stesso tempo tutti gli studiosi ammettono che solo grazie al rifacimento musicale effettuato dal compositore italiano (e quello coreografico di Marius Petipa e Lev Ivanov) *Il lago dei cigni* conquistò il diritto di vivere come spettacolo e non solo come partitura.⁸⁸

⁸⁷ R. DRIGO, *Memorie*, op. cit., pp. 118-119.

⁸⁸ I. SOROKINA, *Riccardo Drigo: il collaboratore indispensabile di Marius Petipa, l'amico del balletto russo ed un nome da scoprire*, in *Musicus Discologus. Musiche e scritti per il 70° anno di Carlo Marinelli*, a cura di G. Macchi, M. Gallucci e C. Scimone, Monteleone, Vibo Valentia, 1997, pp. 422-432; 427-429.

Risalire a ritroso nello *stemma codicum* alla ricerca della musica della prima rappresentazione è perciò un percorso arduo, che passa attraverso il vaglio di numerose varianti strutturali e interventi di revisori che, a differenza di Drigo, molte volte restano anonimi. Persino la partitura autografa – quando esistente – non è necessariamente garanzia di aver raggiunto tale meta. Va infatti ricordato che le prove per la coreografia non avvenivano con l’accompagnamento di tutta l’orchestra ma in presenza, fino a fine Ottocento, di uno o due violinisti e, successivamente, di un pianista. Una volta ultimata la partitura, il compositore preparava quindi le riduzioni per violino o pianoforte – i *répétiteurs* – da usare per lo studio della coreografia. Poiché però era proprio in questa fase che venivano fatti aggiustamenti e tagli in base alle esigenze del coreografo o dei singoli interpreti, sono appunto i *répétiteurs* le fonti che meglio mappano le modifiche apportate al testo musicale, dalla stesura in partitura alla versione effettivamente eseguita durante la prima rappresentazione. Benché rari, questi documenti manoscritti si rivelano, come ha dimostrato David Day nel suo studio sulla raccolta di *répétiteurs* del Théâtre Royal de Bruxelles,⁸⁹ una testimonianza preziosa sia per la musica sia per la coreografia, in quanto il pianista o il violinista accompagnatore teneva qui nota dei movimenti dei ballerini. Al contrario le riduzioni a stampa – generalmente per pianoforte –, poiché nate per uno scopo commerciale, riportano solitamente una versione di queste musiche funzionale ad un consumo privato, relegato all’ambito domestico o salottiero e, soprattutto, distante dalla rappresentazione teatrale.

Come la musica, la coreografia di un balletto si contraddistingue per il suo carattere estremamente dinamico, facilmente soggetto a modifiche e variazioni. Ma, come rimarca Laurence Louppe nelle prime battute del suo saggio introduttivo a *Traces of Dance*,

[a]mong the great arts of time – music, literature, and dance – the latter is the only one, in the West, to have maintained a continuing relation with oral tradition. This mode of transmission, which has largely disappeared from the canons of our cultures and is judged primitive by some, even though it is fully operative in other very complex musical traditions, remains linked to the history of dance, and even more, to its very identity.⁹⁰

A rafforzare questo legame tra la sfera dell’oralità e la danza, è stato – continua più avanti lo studioso – l’affermarsi di una concezione della coreografia non più come l’arte di scrivere un movimento, secondo quanto suggerito dall’etimologia stessa del termine, ma come un evento che, per definizione, vive solo nel presente. L’origine della frattura tra corpo danzante e testo scritto

⁸⁹ D. DAY, *The Annotated Violon Répétiteur and Early Romantic Ballet at The Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, PhD Dissertation, University of New York, 2008.

⁹⁰ L. LOUPPE, *Imperfections of Papers*, in *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*, ed. by L. Louppe, Editions Dis Voir, Paris, 1994, pp. 2-33; 2.

alla base dello slittamento semantico nella parola coreografia di cui parla Louppe, è stata individuata nel Settecento, ai tempi di Jean Jacques Noverre (1727-1810). Secondo André Lepecki,⁹¹ sarebbe stato proprio il padre del *ballet d'action*, ponendosi in aperta polemica con Raoul-Auger Feuillet,⁹² a etichettare la danza come evento spettacolare non trascrivibile su carta e a influenzare, in questo modo, tutta la teoria della danza moderna. Secoli dopo la pubblicazione delle sue *Lettres sur la danse*, infatti, lo iato tra danza e scrittura permane, tant'è che

ancora oggi, i coreografi di teatro e di balli da sala, in genere, non compongono le proprie opere scrivendo, come il compositore di musica colta, ma lavorando con i propri danzatori nello spazio concreto della sala prove, mentre per la memorizzazione e la trasmissione del repertorio è invalso l'ausilio della diffusissima registrazione audiovisiva.⁹³

La ragione non sta, però, nella mancanza di notazioni coreiche – anzi, a buon diritto Myriam Van Imschoot parla a tal proposito di «une sorte de “babélisation” d’idiomes particuliers» –,⁹⁴ ma piuttosto dell'impossibilità di individuare un sistema ampiamente condiviso. Sebbene dai primi tentativi fatti nella trattatistica tardo-medievale fino alla *Labanotation* – passando per la *Beauchamp-Feuillet*, la *Stenochorègraphie* e la *Stepanov* – sia notevolmente aumentata la

⁹¹ Nella ricostruzione di Lepecki sul difficile rapporto tra scrittura e danza quello di Noverre è il primo – ma non unico – eccellente esempio di come la teoria della danza, contraddicendo l'etimologia stessa della parola *coreografia*, abbia gradualmente posto l'accento sugli aspetti coreologici a discapito di quelli scritti, in quanto: «Arbeau's *Orchesography* (literally, the writing of movement) still demonstrates trust in a semiotic symmetry between writing and dancing that guarantees the un- problematic traffic from one and the other. This trust would not last long. Noverre's use of writing differs from Arbeau's in the sense that Noverre believed firmly on the excessive aspect of dancing as that which could never be fully grasped, nor fixed by notation. Thus, his letters inaugurate writing as mournful performance within choreographic imagination—a performance in which writing announces and indicates dance's ungraspable excess. Noverre's suspicion of notation yet trust in writing inaugurates a whole new relationship between inscription and dancing, text and embodiment» (A. LEPECKI, *Inscribing Dance*, in *On The Presence of The Body*, ed. by A. Lepecki, Wesleyan University Press, Middletown CT, 2004, pp. 124-139; 126). Si noti che nella premessa del suo saggio, ancora una volta lo studioso individui la causa del difficile rapporto tra danza e scrittura nel sospetto con cui la cultura occidentale ha osservato il corpo, il femminile e quindi la danza: «[T]he intertwining of dance, writing, and femininity in Western theatrical dance since the Baroque period suggests that any attempts to define the limits between body and text, between movement and language, must inevitably start with identifying the grounds where (what is understood by) dance and by femininity stand» (*ivi*, p. 124).

⁹² Jean-Noel Laurenti, in un saggio che verrà poi ripreso da Lepecki, riassume così le principali critiche mosse da Noverre al progetto di notazione coreografica di Feuillet: «Does this refusal of the system stem simply from the fact that dance, as Noverre says, had evolved since Beauchamps' time and become too complicated to fit into Feuillet's framework, particularly where rhythm was concerned? Noverre's text actually contains another objection, which he does not succeed in formulating clearly: it is that Feuillet's writing, while detailing the succession of operations executed by the dancer's feet, does not account for the dynamics of the ensemble, for the "color". The same difficulty is found in musical notation, and indeed, in the notation of any discourse, above all a discourse charged with rhetorical force. How can the presence of the object be regained through that which decomposes it? How can a fluidity of movement be conjured by the immobile? This is the paradox explored in the seventeenth century, a period of cool formalism and intense passions (profane as well as religious); a century that claimed to "paint nature," that is, to give nature a new life by forcing it to pass through a code» (J. N. LAURENTI, *Feuillet's Thinking*, in *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*, ed. by L. Louppe, Editions Dis Voir, Paris, 1994, pp. 81-109; 86).

⁹³ G. DI TONDO, F. PAPPACENA E A. PONTREMOLI, *Storia della danza e del balletto*, Gremese, Roma, 2019, p.5.

⁹⁴ J. VAN IMSCHOOT, *Rests in Peace. Partitions, notation et traces dans la danse*, «Multitudes», II/21, 2005, pp. 107-116; 109.

precisione con cui rappresentare un corpo danzante sulla pagina, l'utilizzo della scrittura resta un fenomeno eccezionale. Le due modalità di trasmissione – scritta e orale – convivono nella storia della disciplina coreica: mentre la notazione tende ad assumere una funzione anzitutto memoriale⁹⁵ l'oralità rimane il metodo d'insegnamento privilegiato tra allievo e maestro. La preponderanza di questo metodo didattico ha, però, delle importanti conseguenze, perché

[i]ntrodurre modifiche, in questo modo, è molto più semplice ed è un processo non di rado accettato da tutti gli artisti del XIX secolo, che [...] sono soliti rimaneggiare nel tempo le proprie e le altrui coreografie. Per lo più, sia pure con qualche eccezione, ciò non è visto come un affronto al coreografo originario o comunque a quelli antecedenti, ma come una prassi ordinaria.⁹⁶

Quanto rappresentato oggi, dunque, difficilmente rispecchia ciò che è andato in scena in occasione della prima, anche nei casi di una compagnia o di un corpo di ballo particolarmente conservativi. Volendo guardare – per usare le parole di Elena Randi – il «bicchiere mezzo pieno»,⁹⁷ tale pratica ha comunque permesso di mantenere vivi nei circuiti teatrali tantissimi titoli del balletto classico. D'altro canto, nell'infelice eventualità in cui nelle compagnie e nei corpi di ballo non sia stato possibile salvaguardare la continuità tra coreografi e interpreti, davanti all'assenza di tracce scritte inevitabilmente una parte del repertorio deve considerarsi perduto.

Da qui deriverebbe, pertanto, quella «retorica dell'effimero»⁹⁸ che ha permeato così a lungo il discorso teorico sull'arte di Tersicore. Originatasi perché «la danza è stata posta dalla cultura dominante, che privilegia la materializzazione e la trasmissione delle pratiche tramite la scrittura, nel regno dell'oralità e dunque della perdita»,⁹⁹ tale retorica ha iniziato ad essere messa in discussione soltanto negli anni Ottanta. È appunto negli ultimi decenni del secolo scorso che, sulla spinta di quanto stava parallelamente avvenendo nei *performance studies* e nella musicologia, i coreologi hanno aperto un ampio dibattito interno, contestando quanto sino ad allora era stato dato

⁹⁵ Alessandro Pontremoli, che nel parlare di uno dei primi trattati di danza rinascimentale – *L'arte del danzare* di Antonio Cornazano – arriva ad usare il termine «feticcio», osserva che «per quanto concerne la danza del xv secolo i documenti sono dei prodotti finalizzati a fissare un fatto memorabile, a testimoniare rapporti tra soggetti socialmente rilevanti, a mettere in evidenza relazioni fra le istituzioni e fra queste e gli individui, a documentare il processo e a mostrare l'esito di una trasmissione consapevole di saperi, tecniche e azioni. Si possono pertanto considerare le occorrenze della danza presenti nell'archivio come atti di memoria». (A. PONTREMOLI, *Memoriabilia saltandi. Archivi e memorie per la danza alla corte degli Sforza*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di S. Franco e M. Nordera, DeAgostini, Novara, 2008, pp. 239-255; 242-243).

⁹⁶ E. RANDI, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, op. cit., p. 103.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ S. FRANCO E M. NORDERA, *Introduzione generale*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di S. Franco e M. Nordera, DeAgostini, Novara, 2008, pp. XVI-XXXV; XVI.

⁹⁹ *Ivi*, p. XVII.

per assodato. Nel perseguire il comune obiettivo di abbattere ogni pregiudizio sul carattere effimero della danza, la critica si è tuttavia divisa in due filoni cercando, da una parte, di rivalutare le testimonianze scritte esistenti e, dall'altra, di individuare altrove – soprattutto nel corpo del danzatore – le tracce di un evento ballettistico.

Nel primo filone si collocano gli studi di Ann Hutchinson-Guest¹⁰⁰ che ha trovato nella notazione, in particolare quella ideata da Rudolph Laban, un utile strumento di analisi, oltreché di trasmissione del sapere. A partire da questo presupposto sono stati avviati diversi progetti di trascrizione in *Labanotation* sia di alcuni frammenti di repertorio popolare, sia di importanti opere coreiche del passato.¹⁰¹ Inoltre, grazie agli spunti teorici provenienti dai *cultural studies*, la riflessione sui sistemi notazionali ha esteso il suo raggio d'azione arrivando, in tempi più recenti, a considerare una partitura coreica come manufatto culturale e, di conseguenza, come portatore di un significato più ampio:

[i]n order to translate an experience into a visual age according to agreed rules and insofar as the viewer is unable to account for the simultaneous operations of the various factors of the vision, he/she chooses methods of description or representation that simplify the complex aspect of reality. We can then see choreo-graphies as the recollection of selected elements of the visual and bodily experience (as a dancer and/or as a viewer) in the graphic transcription of a dance. In conceiving choreo-graphies, the authors not only drawn from their own experience in composing, learning and transmitting a dance form but also previously acquired tools for perception, analysis, description, memorisation and classification of movement.¹⁰²

Portando alle estreme conseguenze questo discorso, Claudia Jeschke¹⁰³ arriva a vedere nella scelta di un determinato sistema notazionale la spia di una specifica visione estetica della danza. Dividendo le notazioni in due categorie in base alla tipologia dei segni grafici adoperati – la stilizzazione della figura umana, da un lato, e l'imitazione delle note musicali dall'altro – Jeschke

¹⁰⁰ A. HUTCHINSON-GUEST, *Labanotation or Kynetography Laban. The System of Analysing and Recording Movement*, Routledge, New York, 1970.

¹⁰¹ In particolare, qui si ricorda l'imponente progetto di Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeschke sui manoscritti di Nijinsky con la coreografia di *L'Après-midi d'un faune*. Le due studiose hanno dichiarato «The lack of a definitive recording of Nijinsky's ballet *L'après-midi d'un Faune* during the seven decades and more since its premiere in 1912 resulted in a range of version being handed down from memory. Some attempted a faithful recreation of the original, others obviously took liberties in the casting and range of movements [...]. If memory is the sole source then we must be grateful of it for allowing us some idea of the ballet. But what survived in memory, the structure? The story lane? The style?» (A. HUTCHINSON-GUEST, *Nijinsky's Faune Restored*, with notation score translated and annotated by A. Hutchinson-Guest and C. Jeschke, Gordon and Breach, Philadelphia, 1991, p. XI).

¹⁰² M. NORDERA, *Is choreo-graphy a matter of time or space? For an epistemology of perception through dance notation history*, in *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, ed. by P. Veroli and G. Vinay, Routledge, New York, 2018, pp. 107-121; 109.

¹⁰³ C. JESCHKE, *Reflecting on Time While Moving. Dance Notation from The Nineteenth to The Twenty-First Century*, in *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, ed. by P. Veroli and G. Vinay, Routledge, New York, 2018, pp. 93-106.

afferma che, in casi assimilabili alla *Sténochorégraphie* (fig. 1), «the inventors of sticky figure notations positions themselves opposite or behind the body in action, rendering corporeal identification possible by means of visual and visceral perception, combined with musical metre, rhythm or – more generally – sound»;¹⁰⁴ al contrario, una notazione di tipo *Stepanov* (fig. 2), che assume come modello quella musicale «constitutes less a hierarchisation of movement possibilities than a functionalisation according to their positions and activities in the bodies. [...] Music notes as indices movement simultaneously register the three criteria of time, body and space in analysis and representation».¹⁰⁵



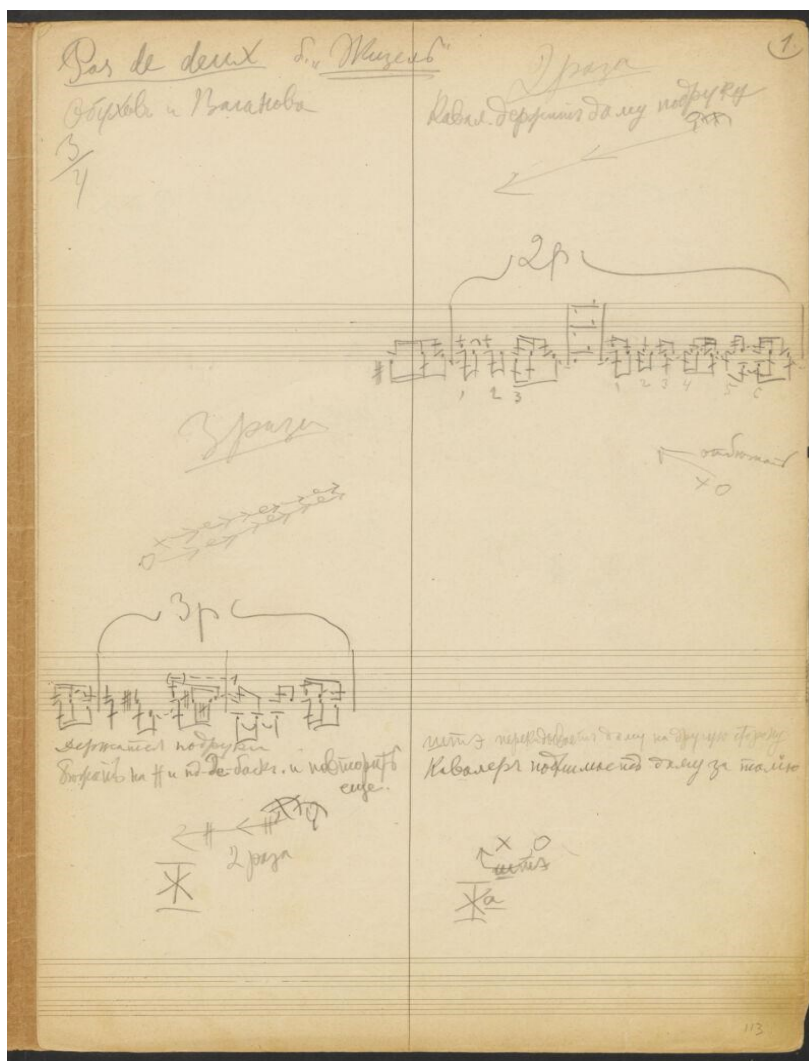
Figura 1

Esempio di *Sténochorégraphie* dal trattato di Arthur Saint-Léon¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 95.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 98.

¹⁰⁶ A. SAINT-LEON, *La Sténochorégraphie ou l'Art d'écrire promptement la danse*, chez l'auteur, Paris, 1852, tav. X (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007.image> ultimo accesso 27.03.2024).



Harvard University, Houghton Library, htc.ms.thr.245.4-METS

Figura 2

Partitura coreica del *Pas de deux* dal 1 atto di *Giselle* di Adam-Petipa dalla collezione di partiture coreiche in notazione *Stepanov* della Houghton Library¹⁰⁷

Nel secondo filone, invece, la critica ha preso spunto dal pensiero filosofico poststrutturalista – in particolare Michel Foucault e Jacques Derrida – e dalle riflessioni sulla memoria di Maurice Halbwachs e Paul Ricoeur per ridefinire il concetto di effimero.

Effimero è ciò che ha breve durata, è transitorio e non lascia traccia. Questa impermanenza risulta ambivalente, perché, se da un lato è associata all'inconsistenza di quanto è svanito, dall'altro ne garantisce talvolta l'esistenza, come quando ciò che non lascia tracce, sfuggendo

¹⁰⁷ Il quaderno in notazione coreografica di Nikolai Sergeev è oggi consultabile anche nella sezione digitale della Houghton Library al link [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:15743579\\$7i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:15743579$7i) (ultimo accesso 27.03.2024).

ai meccanismi della censura, acquisisce un formidabile potere di penetrazione nella coscienza e nella memoria collettiva.¹⁰⁸

Già dagli anni Settanta, la storiografia occidentale aveva dato avvio, infatti, ad un ripensamento della narrazione storica che, riconoscendo il “mal d’archivio” teorizzato da Derrida, fosse in grado di sfruttare strumenti metodologici non tradizionali, come l’analisi dei discorsi foucaultiana. La riflessione sul rapporto tra storia e memoria aperta dai *memory studies* proprio a partire da questa nuova accezione del termine effimero è presto passata ai *performance studies* e alla coreologia, che si sono concentrati sull’ontologia stessa dell’evento spettacolare. Qui, riconoscere l’inevitabile evanescenza della *performance* coreica ha portato, accanto a posizioni radicali come quella di Peggy Phelan,¹⁰⁹ a un cambio di prospettiva, perché:

[i]f we consider performance as ‘of’ disappearance, if we think of ephemerality as 'vanishing', and if we think of performance as the antithesis of 'saving', do we limit ourselves to an understanding of performance predetermined by a cultural habituation to the patrilineal, Westidentified (arguably white-cultural) logic of the Archive?¹¹⁰

Pur muovendo dalla convinzione che la danza sia un evento e, in quanto tale, indissolubilmente legata al tempo presente della *performance* ma non per questo effimera, la ricerca di tracce si è postata, quindi, dall’archivio, all’analisi delle strategie memoriali che si innescano nel rapporto tra scena, danzatore e pubblico. Nel momento in cui viene messa in scena, la coreografia infatti si fissa in maniera indelebile nella memoria dello spettatore e, allo stesso tempo, nel corpo del danzatore. Sarebbe proprio questa sua esistenza tra i due soggetti e grazie ai due soggetti a permettere, secondo Susan Leigh Foster,¹¹¹ di “leggere” una danza alla stregua di un testo letterario sul modello di Roman Jakobson. Raccogliendo i frutti delle ultime ricerche della neuroscienza, della sociologia e della psicologia, la riflessione teorica in questo frangente ha progressivamente spostato l’attenzione dal messaggio – la danza – al soggetto che quel messaggio esprime e riceve, introducendo i concetti di incorporazione e di corpo-archivio.¹¹² Lo studio dei

¹⁰⁸ S. FRANCO E M. NORDERA, *Introduzione generale*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, op. cit., p. XVII.

¹⁰⁹ «Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance» (P. PHELAN, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London, 1996, p. 143).

¹¹⁰ R. SCHNEIDER, *Performance Remains*, «Performance Research», VI/2, pp. 100-108; 100.

¹¹¹ S. L. FOSTER, *Reading Dancing. Body and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986.

¹¹² Sulla base delle riflessioni sull’archivio fatte da Jaques Derrida nel suo *Trace et archive, image et art*, Susanne Franco in un suo recente saggio dà un’efficace definizione del corpo-archivio e della sua importanza per lo studio della danza: «La metafora del "corpo-archivio" veicola l’idea che la materialità del corpo può essere intesa come un insieme di documenti capaci di suggerire significati che vanno oltre la dimensione fisica e custodiscono le tracce di

processi, consapevoli o meno, che hanno portato a iscriverne nei muscoli e nella mente di un corpo la memoria della danza ha, tuttavia, i suoi rischi:

[s]pesso la retorica legata alla professione del danzatore insiste sul suo ruolo di custode dell'esperienza del corpo-archivio [...]. In altre parole, il danzatore è considerato come una sorta di serbatoio di ricordi esperiti nella e con la danza, e la cui memoria, una volta narrata si trasforma in storia. Il danzatore, a sua volta, è portato a pensare a questo archivio incorporato come a un corpo glorioso, arrogandosi il diritto esclusivo di scriverne la storia. Ed è proprio scorrendo le memorie e gli scritti autobiografici (o presunti tali) dei danzatori che emergono dalla narrazione i «tropi professionali», con tutte le varianti della mitologia della fatica, dell'esclusione e delle difficoltà a farsi riconoscere, dell'*experire*.¹¹³

Non mancano, in questo, esempi di mistificazioni o omissioni in chiave ideologica da cui lo studioso, a maggior ragione quando si confronta direttamente con un corpo-archivio vivente, deve guardarsi – concludono Susanne Franco e Marina Nordera.

Entrambi i filoni non sono esenti da critiche. Un approccio strettamente aderente ai testimoni di notazione coreica, pur avendo prodotto degli interessanti tentativi di ricostruzione storica – come quello di Millicent Hodson per il *Sacre du Printemps* di Nijinskij –,¹¹⁴ dimostra talvolta una certa fragilità metodologica, mentre è ancora in fase di elaborazione un progetto di edizione critica coreica.¹¹⁵ D'altra parte, sono mancate le prese di posizione, anche dure, nei confronti del concetto di corpo-archivio.

un sapere remoto e al tempo stesso in costante trasformazione. [...] Il corpo (danzante) è ritenuto, in definitiva, un archivio e un luogo di memoria, e il movimento corporeo uno strumento per archiviare le tracce del passato e rendere condivisi i processi di stessi di archiviazione. Derrida ci segnala che il concetto di traccia è «coestensivo all'esperienza del vivente» dal momento che la traccia esiste solo se è esistita un'esperienza (Derrida 2014, p. 59). Da questa prospettiva, tutto può essere traccia, non solo quanto è scritto o registrato, ma anche ciò che facciamo, i nostri gesti: in queste azioni c'è sempre un rimando a un altro, a un altro momento o a un altrove. Se però non c'è archivio senza traccia, non tutte le tracce sono un archivio in quanto «un archivio presuppone non solamente una traccia, ma che essa sia controllata, organizzata e posta politicamente sotto controllo» (Derrida 2014, p. 59). L'archivio, in altre parole, inizia là dove la traccia si organizza e si seleziona, e laddove una traccia scompare, lascia traccia della sua stessa sparizione. E ciò vale tanto per gli archivi materiali quanto per gli archivi mnestici, perché il lavoro della memoria consiste nel selezionare, economizzare e interpretare le tracce» (S. FRANCO, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, «Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico / culturali», v, 2019, pp. 55-65; 58-60).

¹¹³ S. FRANCO E M. NORDERA, *Archivio e esperienza. Introduzione*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di S. Franco e M. Nordera, DeAgostini, Novara, 2008, pp. 5-13; 9.

¹¹⁴ M. HODSON, *Nijinsky's Crime Against Grace*, Pendragon Press, Stuyvesant, 1996.

¹¹⁵ In un suo scritto programmatico, Elena Randi insiste sull'importanza di dotare anche gli storici della danza di edizioni critiche coreiche lamentando come: «siano state concretamente rappresentate, a distanza di qualche tempo, varie versioni di uno stesso spettacolo di danza, della cui messinscena originaria non esistono riprese audiovisive, con intenzioni filologiche. Ebbene, ogni volta occorre ricominciare a studiare le partiture coreografiche, i manoscritti, le foto, ecc. e ad individuare le motivazioni per compiere una scelta anziché un'altra, quando, invece, si sarebbe potuta evitare la gran parte del lavoro, se chi aveva curato il riallestimento precedente dello stesso balletto avesse esposto e giustificato le sue scelte. Si sarebbe insomma potuto fare tesoro degli studi già compiuti se fossero stati

Ce serait négliger le fait que, précisément, ce corps n'est jamais «pure» chair, mais toujours extension dans un circuit élaboré de médiations, de technologies, d'images de toutes sortes. La chair n'est jamais un point d'arrivée très sûr, un abri, un «chez soi». Elle ne se réduit pas non plus à l'intériorisation de ce qui serait sa «propre» histoire. Elle est constamment enchevêtrée avec d'autres ressources. Comme dans l'autoportrait photographique, celui qui prend la pose doit s'abandonner et «être avec» l'appareil pour pouvoir se présenter comme étant lui-même (un déplacement pour se placer comme soi).¹¹⁶¹¹⁶

La soluzione potrebbe perciò risiedere in un approccio metodologico che prenda in esame non soltanto le partiture coreiche o il corpo-archivio del danzatore, ma anche di tutti quei *media* di cui il coreografo si circonda e che, loro malgrado, possono recare traccia di una coreografia: fonti iconografiche, descrizioni verbali, testimoni musicali e, chiaramente, registrazioni audiovisive.

Tra queste, meritano infine una menzione particolare le fonti iconografiche che si rivelano fondamentali anche per lo studio della componente scenica di un balletto. L'articolazione dello spazio scenico, infatti, è strettamente connessa con la coreografia, tant'è che una sua analisi può svelare delle informazioni importanti non soltanto sul *décor* e l'ambientazione, ma anche sui presupposti estetici e il contenuto narrativo di un balletto, nonché sullo stile esecutivo, come hanno dimostrato gli studi di Lesley-Anne Sayers sulla prima versione del *Pas d'Acier*¹¹⁷ e quelli di Hanna Järvinen sul *Après-midi d'un faune*.¹¹⁸ Lo studio dei costumi, inoltre, fornisce informazioni importanti perché, secondo quanto afferma Flavia Pappacena,

esplicitati per iscritto, e si sarebbe potuto poi, sulla base di nuovi ritrovamenti ed esplorazioni, perfezionare e arricchire il lavoro antecedente. Invece, in assenza di edizioni critiche, al modo di quelle esistenti in campo musicale e letterario, gli studi devono ricominciare sempre pressoché da zero» (E. RANDI, *Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica*, «SigMa», IV, 2020, pp. 754-771; 756).

¹¹⁶ J. VAN IMSCHOOT, *Rests in Peace. Partitions, notation et traces dans la danse*, op. cit., p. 112.

¹¹⁷ Nel presentare il suo lavoro sulle scene di Georgij Bogdanovič Yakulov per *Le Pas d'Acier*, la studiosa spiega: «My research has concentrated, however, on studying Yakulov's designs, which are also much elucidated by the survival of the 1925 scenario, and on trying to establish the extent and nature of the production's adaptations. Studying the sketches and model, in relation to the 1925 scenario, reveals the nature of Yakulov's Constructivist approach to developing design and action in intimate relation to each other. It also enables an understanding of the intended function of each stage part in the envisaged action» (L. A. SAYERS, *Re-Discovering Diaghilev's "Pas d'Acier"*, «Dance Research», XVIII/2, 2000, pp. 163-185; 166). Soprattutto, la ricostruzione dello scenario per la prima versione fatto da Prokov'ev e Yakulov, ha permesso di ricontestualizzare l'estetica del balletto, erroneamente etichettato da una parte della critica come anti-sovietico, mentre «the survival of the 1925 scenario, and its intimate connection to both the music and the designs, makes it clear that Massine's choreographic realisation, however successful in its own right, radically altered the way in which the ballet was read in terms of its political message» (*ivi*, p. 182).

¹¹⁸ Definito come «tableau choreographique», l'*Après-midi d'un faune* si presentava infatti come un balletto bidimensionale, ove i danzatori erano assimilabili alle figure di un bassorilievo. Questo effetto, ricercato da Nijinsky attraverso la tecnica del *tableau vivant* e della quarta parete e ulteriormente rafforzato da un sapiente utilizzo delle luci e dall'organizzazione della spazio scenico di Léon Bakst, rendeva le *silhouettes* dei danzatori solide e statiche. Secondo Järvinen, proprio scomposizione della figura sulla scena stave il legame tra il balletto di Nijinsky e il cubismo spesso segnalato dalla critica: «[i]t seems the staged space of Faune did include significant similarities to the manner in which the Cubists constructed the picture space. The lack of a horizon in the backdrop, together with the lack of aerial aspirations in the choreography, created a sense of the events being decidedly grounded, spilling towards the spectator. The narrow space limited the movement into a linear grid, the flatness emphasised by the

[i] disegni dei costumi, soprattutto quelli del Settecento, sono una fonte inestimabile di documentazione. Essi rivelano il carattere del personaggio e, a volte, anche il suo stile danzante che è ricostruibile attraverso la foggia e gli ornamenti, ma anche nell'atteggiamento stesso della figura, che in molti casi è riprodotto con grande accuratezza. Consultati con attenzione, i figurini rivelano anche altre funzioni essenziali assegnate al costume, tra cui la capacità di veicolare significati complessi utilizzando la simbologia di cui era impregnata la cultura visiva del tempo.¹¹⁹

Questo tipo di indagini, tuttavia, raramente si basa sullo studio diretto dei manufatti, in quanto macchine teatrali, oggetti scenici, tele e costumi sono costituiti da materiali molto fragili e sono un patrimonio difficile da conservare. Sul modello di quanto avviene nelle ricerche sul teatro d'opera e di prosa, per ricostruire sia l'aspetto di questi manufatti sia come questi organizzino lo spazio scenico in cui si muovono i danzatori è necessario adoperare delle fonti indirette, quali illustrazioni pubblicate sulla stampa, bozzetti, figurini e, quando disponibili, fotografie. Poiché, però, questo genere di attività interpretativa non è affatto neutrale, tali fonti andranno analizzate non come singoli oggetti ma nelle loro relazioni con la cultura che le ha generate: «ogni epoca storica elabora una struttura della visione che riguarda sia i meccanismi che ne regolano lo sguardo, sia i processi di produzione delle immagini, fino addirittura a comprendere gli strumenti e le tecniche su cui il processo stesso si fonda».¹²⁰

La ricostruzione di un balletto, in conclusione, passa dall'analisi sia dei singoli piani testuali – ove il concetto di testo, come si è visto, è tutt'altro che scontato – sia, soprattutto, delle loro intersezioni. L'analisi delle fonti, di cui qui si è cercato di evidenziare limiti e potenzialità, deve dunque muoversi alla ricerca di tracce e di convergenze tra musica, coreografia e scenografia, nella lucida consapevolezza che anche un approccio archeologico non può che arrestarsi davanti al vuoto documentario.

dancers' posture that turned the upper body slightly towards the audience whilst retaining the face in profile. In order to increase the sense of flatness and solidity of the choreographic picture, surrounded by a separate frame inside the proscenium that limited the dimensions of the stage, Nijinsky stipulated the lighting to be such that no shadows would fall onto the backdrop. The lighting thus fused the object (dancer) with the background (décor) in a manner similar to the loss of volume in Cubist painting brought on by the distortions of light and perspective that made Cubism so difficult to grasp for pre-war audiences» (H. JÄRVINEN, *Dancing without Space. On Nijinsky's "L'Après-midi d'un faune" (1912)*, «Dance Research», XXVII/1, 2009, pp. 28-64; 49).

¹¹⁹ F. PAPPACENA, *Il linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Gremese, Roma, 2012, p. 9.

¹²⁰ A. PONTREMOLI, *L'Arte del ballare. Danza, cultura e società fra XV e XVII secolo*, Edizioni di pagina, Bari, 2021, p. 101.

II. LA STRADA SUL CAFFÈ

Il governo italiano, riconosciuta la impossibilità di continuare la impari lotta contro la soverchiante potenza avversaria, nell'intento di risparmiare ulteriori e più gravi sciagure alla Nazione, ha chiesto un armistizio al generale Eisenhower, comandante in capo delle forze alleate anglo-americane. La richiesta è stata accolta. Conseguentemente, ogni atto di ostilità contro le forze anglo-americane deve cessare da parte delle forze italiane in ogni luogo. Esse però reagiranno ad eventuali attacchi da qualsiasi altra provenienza.¹²¹

Dieci giorni dopo, Vlad concludeva la scrittura della *Strada sul Caffè*. Cominciata nel maggio dello stesso anno, la composizione della prima opera coreografica vladiana arriva va all'indomani dell'armistizio di Cassibile, dell'inizio dell'occupazione nazista di gran parte del suolo italiano e dello scoppio della guerra civile. Mentre gli eventi precipitavano, sul fondo del frontespizio del suo quaderno di abbozzi Vlad scriveva «Finita la composizione a Roma il 18 settembre 1943 A. D.» (fig. 3).¹²² L'appunto, oltre a essere assai prezioso per la datazione, colloca *La Strada sul Caffè* entro un orizzonte temporale e geografico ben preciso, legando così le sorti di quest'opera a un momento e a un luogo determinanti per la storia d'Italia.

Da un lato, infatti, la tragedia bellica si interseca a più riprese con la storia esecutiva di questo balletto: lo stesso Vlad fu costretto a nascondersi¹²³ e – come si vedrà nel corso del capitolo – il progetto di una realizzazione scenica dovette essere presto accantonato nel Paese occupato. Persino dopo la fine del conflitto, anche a causa di questioni politiche, la rappresentazione della *Strada sul Caffè* continuò a incontrare numerosi ostacoli sul suo cammino, risolvendosi infine in un nulla di fatto. L'opera non vide mai le scene, con grande amarezza da parte del compositore,

¹²¹ *Il messaggio di Badoglio*, «Corriere della Sera», 9 settembre 1943, p. 1. Il messaggio venne letto in diretta radiofonica ai microfoni dell'EIAR la sera dell'8 settembre e venne stampato il giorno dopo su tutte le testate nazionali.

¹²² R. VLAD, *La Strada sul Caffè. Balletto in tre quadri di Cesare Brandi*, 1943, quaderno di abbozzi, p. 1, I-Vgc IM FRV.

¹²³ Il compositore rievoca gli avvenimenti di quegli anni in una preziosa intervista raccolta da Patrizia Veroli e Carlo Marinelli Roscioni. Raccontando i momenti di grande pericolo vissuti negli ultimi mesi del conflitto insieme alla sua prima moglie Elisabetta Naldi e alla madre di lei Raisa Grigor'evna Of'kenickaja (entrambe comuniste), Vlad ammette: «[e]ro sotto la protezione dell'Ambasciata di Romania presso la Santa Sede e di quella svedese, e a tratti fui nascosto in Vaticano, dove mi dicevano sempre: "Se la prendono i fascisti, non c'è nessun problema, ma se la prendono i tedeschi, non potremo far niente per lei". Me la cavai. Anch'io partecipai alla Resistenza romana, cui dedicai un piccolo inno. Fu uno dei motivi per cui riuscii ad avere la cittadinanza italiana subito dopo la guerra. Non sono mai stato comunista. Ero piuttosto vicino al Partito d'azione. Ed ero molto amico di Mila, che conobbi quando uscì di prigione anche grazie a Casella, che nel 1940 riuscì a tirarlo fuori dopo cinque anni di reclusione» (*La musica a Roma negli anni della guerra. Intervista a Roman Vlad*, a cura di P. Veroli e C. Marinelli Roscioni, in *Il Teatro delle Arti 1940-1943. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D'Ayala*, a cura di D. Margoni Tortora e P. Veroli, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2009, pp. 65-77; 73).

affezionato a questo suo «balletto che pur non avendo riconosciuto la sua concreta epifania conserva intatte la sua intrinseca valenza e la sua attualità storica». ¹²⁴

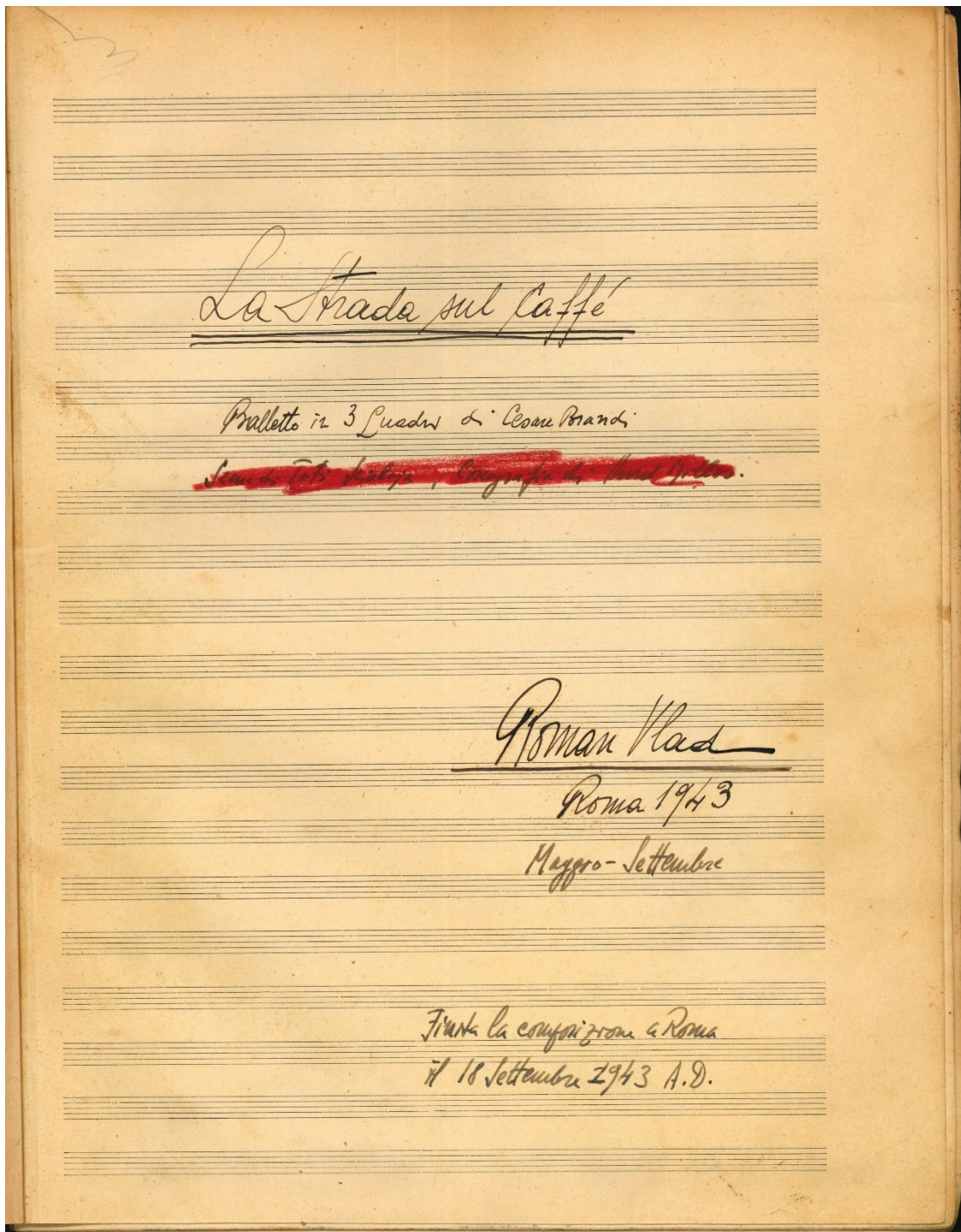


Figura 3

Frontespizio del quaderno di abbozzi di *La Strada sul Caffè*, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

¹²⁴ R. VLAD, *Introduzione*, in *Cesare Brandi: Musica, Danza, Teatro. Scritti ritrovati 1936-1986*, a cura di V. Brandi Rubiu, Castelvechi, Roma, 2013, p. 28.

Dall'altro lato, la nascita della *Strada sul Caffè* appare strettamente correlata con la caratteristica vivacità culturale romana del periodo, che costituì un terreno fertile e stimolante per la formazione del giovane compositore. Almeno fino alla stipula del Patto d'Acciaio,¹²⁵ Roma fu infatti aperta nei confronti della sperimentazione artistica e delle istanze moderniste. Le novità provenienti dall'estero – dalle prime tournées dei *Ballets Russes*,¹²⁶ alla musica di Bela Bartók,¹²⁷ finanche alla rappresentazione di opere degenerate come *Wozzeck* e *Sacre du printemps*¹²⁸ –

¹²⁵ Obiettivo del regime era mostrarsi, infatti, una nazione aggiornata e all'avanguardia. Ciò si tradusse, anzitutto, nel coinvolgimento in ruoli istituzionali dei maggiori esponenti del modernismo musicale perché «in ogni occasione, fasto celebrativo, avvenimento politico in cui l'opportunismo culturale e la propaganda fascista tenteranno di correggere l'immagine di un movimento tutta azione ma poco cervello, ingrigo nell'aria asfittica delle proprie barriere nazionali, i membri di questa pattuglia si troveranno a essere recuperati e insigniti a dovere» (F. NICOLodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole, 1984, p. 121). Sempre nella medesima ottica, dunque, si devono osservare quegli episodi – documentati – di apertura internazionale, in cui si può notare come «rispetto alla politica culturale tedesca quella fascista fu più elastica, tanto da consentire episodi di eccentricità sfuggiti - per ignoranza, trascuratezza o spirito di autonomia – dalle maglie larghe delle varie disposizioni (ufficiali e ufficiose)» (ivi, p. 25).

¹²⁶ La prima tournée dei *Ballets Russes* in Italia avvenne appunto a Roma nel 1911, in occasione dell'Esposizione Internazionale organizzata per celebrare i cinquant'anni dell'Unità. Nonostante le polemiche di stampo nazionalistico sulla stampa e i tentativi di sabotaggio, le rappresentazioni ottennero un buon successo, tanto da spingere Djagilev a replicare ancora nel 1917 e nel 1920. Vinte infatti le prime resistenze, l'impresario poteva presentarsi nelle piazze teatrali italiane come innovatore, raccogliendo così il supporto di futuristi, del conte Enrico di Sanmartino e della Società di Musica Internazionale capeggiata da Casella. Tuttavia, aggiunge Veroli «[g]li fu d'ostacolo soprattutto la diffusa consapevolezza della secolare eccellenza della tecnica italiana, che era ancora insegnata e praticata da maestri e artisti italiani in tutto il mondo occidentale. [...] Il fatto di non aver riportato in Italia un successo duraturo è stato spesso ritenuto il segno della nostra sordità nei confronti del moderno, ma l'Italia non fu così chiusa alle novità come si è teso a rappresentarla. Va considerato che dopo la prima guerra Diaghilev, pur nella sua accanita volontà di innalzare i propri balletti a canone della nuova danza, non proponeva che una delle tante novità disponibili: sono state molte e all'epoca imprevedibili le circostanze che in seguito avrebbero deciso del ruolo di avanguardia che oggi riconosciamo ai Ballet Russes. La novità maggiore, poi, era costituita dalla cosiddetta "danza libera" che prescindeva dal codice accademico» (P. VEROLI, *I Ballets Russes in Italia*, in *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, a cura di P. Veroli e G. Vinay, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2013, pp. 181-200; 181-182).

¹²⁷ Dopo gli esordi nel 1911, la presenza di Bartók sulle scene romane si intensificò progressivamente a partire dagli anni Venti. Grazie all'impegno di figure come Casella, Petrassi, Milloss, Previtali e lo stesso Vlad, Roma consolidò sul piano nazionale il suo ruolo di città filo-bartókiana, insieme a Venezia e, in una certa misura, Torino. Nonostante la diffusione del mito di Bartók campione dell'antifascismo, si può anzi affermare che «[n]ei primi anni della guerra le esecuzioni addirittura aumentano - più di quindici tra il 1940 e il 1945 – e la sua musica entra nel repertorio di numerosi musicisti italiani (il pianista Gino Gorini, i direttori Adriano Lualdi e Fernando Previtali ed altri). Quello che diventerà progressivamente il «compagno Bartók» si classicizza grazie alla benevolenza o alla noncuranza dello stesso regime e dei suoi uomini più fidati» (N. PALAZZETTI, «Il musicista della libertà»: *l'influenza di Béla Bartók nella cultura musicale italiana degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», 2015, L, pp. 147-197; 155-156).

¹²⁸ Fondamentale per la realizzazione di questi eventi fu il coinvolgimento attivo di Vlad: «[q]uest'ultimo» scrive Veroli «fu vicino a Milloss nel portare avanti ciò che per Casella era fondamentale, e cioè quell'assimilazione della cultura europea, che ebbe le sue tappe cruciali in teatro non solo colla prima rappresentazione italiana a Roma del *Sacre* stravinskiano, ma con quella del *Wozzeck* di Alban Berg (di cui Milloss firmò al Teatro Reale la regia, la sua prima di quest'opera), nonché, a Milano, anche qui in prima rappresentazione italiana, col *Mandarino meraviglioso* di Bartók da lui danzato e coreografato. La presentazione, in un anno di guerra segnato dalla stretta alleanza di Mussolini con Hitler, di un'opera come *Wozzeck*, il cui autore, che pur si era eseguito in Italia nei primi anni Trenta, era stato poi messo all'indice in Germania come "degenerato", risalta davvero fortemente in un decennio in cui, come ha osservato Fiamma Nicolodi, la politica culturale del fascismo fu caratterizzata da «posizioni conformiste, demagogiche e dichiaratamente autarchiche». C'è da dire che il circolo caselliano riuscì ad agire alquanto liberamente, pur con una discreta dosatura di esaltazione dei miti italiani di "mediterraneità" e grandezza classica, a cui né Casella né Milloss furono estranei» (P. VEROLI, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, in *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, a cura di A. Carone, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2021, pp. 49-74; 55).

trovarono qui una buona accoglienza, poiché «[l]’esterofobia fascista è una realtà che, pur non ignota alle fronde del nazionalismo più acceso, non ebbe carattere rilevante per la musica nel primo decennio».¹²⁹ Inoltre, sebbene non sia possibile oggi parlare di una vera e propria “scuola romana”,¹³⁰ la presenza carismatica di Alfredo Casella riusciva ad attrarre diversi artisti e a promuovere numerose iniziative di respiro europeo. Accanto a istituzioni concertistiche tradizionali, come l’Augusteo o il Costanzi, nascevano, prima con il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1922-1931) e poi con il Teatro delle Arti (1937-1943), ampi spazi per la ricerca artistica in cui si trovò coinvolto, tra gli altri, lo stesso Vlad.¹³¹ Per volere del loro fondatore, Anton Giulio Bragaglia, la proposta culturale di questi luoghi, specie del Teatro delle Arti che si presentava come un «teatro sperimentale di Stato»¹³² e godeva pertanto di una posizione privilegiata, era improntata verso una commistione fra diverse manifestazioni artistiche. Fiamma Nicolodi, a cui si devono alcune fra le più lucide analisi del primo Novecento musicale italiano, a proposito di questo particolare clima culturale afferma:

[f]ra le esperienze più significative della capitale all’inizio del secolo si contano i fruttuosi e per più versi eccezionali rapporti interdisciplinari instaurati fra musicisti, poeti, letterati, pittori, registi, coreografi. Si crearono infatti a quella data occasioni collaborative di grande rilievo anche se l’eterogeneità dei partecipanti non consentì la nascita di sodalizi duraturi.¹³³

In questo contesto, il balletto e, più in generale, la danza rappresentavano dunque un campo d’azione ideale, libero da quel pesante fardello di regole e convenzioni che allora sembravano

¹²⁹ F. NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, op. cit., p. 25.

¹³⁰ Nicolodi, a tal proposito, spiega come, a causa dell’eterogeneità degli interessi e del carattere effimero dei gruppi di compositori e musicisti che si crearono nel corso del Novecento a Roma, sia impossibile parlare di una vera e propria scuola, che invece presuppone «un’esplicita volontà di condividere esperienze comuni e la presenza di figure stanziali» (F. NICOLODI, *Musica e critica a Roma*, in F. Nicolodi, *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant’anni*, Il Saggiatore, Milano, 2018, pp. 105-121; 106).

¹³¹ Nell’intervista di Vlad citata poc’anzi, il compositore dichiara di essere stato aiutato da Casella nel trovare lavoro come maestro sostituto al Teatro delle Arti. Tra i suoi compiti, oltre all’esecuzione di musiche pianistiche del repertorio contemporaneo, c’era anche accompagnare le prove degli spettacoli teatrali e coreografici. Uno dei primi – o per lo meno uno di quelli ricordati con maggiore affetto – fu il balletto *Les Noces* di Stravinskij, con la coreografia di Alice Alanova: «[f]ui io a concertarle [le musiche]. Andavo da lei e suonavo il pianoforte mentre preparava la coreografia. Pensavo che avrei eseguito una delle parti pianistiche anche durante lo spettacolo. Fu molto divertente. Come si sa, Stravinskij aveva previsto quattro pianoforti. Quando mi accorsi che nel programma il mio nome non figurava fra i pianisti ci rimasi male. Non ne parlai con Casella, ma lui si accorse della mia pena e mi disse: «Volevi essere uno di loro? Ma quelli li suonano ognuno una parte, tu devi suonare i quattro pianoforti tutti assieme. Li devi riassumere per la Alanova e i ballerini. Quei quattro mica ne sono capaci». E rideva, rideva. Casella era molto spiritoso» (*La musica a Roma negli anni della guerra. Intervista a Roman Vlad*, op. cit., p. 67).

¹³² P. VEROLI, *Le Manifestazioni musicali del Teatro delle Arti*, in *Il Teatro delle Arti 1940-1943. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D’Ayala*, a cura di D. Margoni Tortora e P. Veroli, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2009, pp. 13-25; 14.

¹³³ F. NICOLODI, *Musica e critica a Roma*, op. cit., p. 107.

fossilizzare il teatro operistico che – per usare ancora una volta le parole della Nicolodi – «fu senza dubbio un problema per tutti i novecentisti».¹³⁴

Con questo problema furono costretti a confrontarsi i principali attori attivi sulla scena italiana, specialmente quelli più sensibili alle esigenze di rinnovamento: i futuristi, Bragaglia e una buona parte dei compositori appartenenti alla generazione dell'Ottanta. Per Filippo Tommaso Marinetti, per esempio, la danza si legava in modo indissolubile ai due concetti di movimento e di volo centrali nella sua poetica.¹³⁵ Seppur con la consueta incongruenza che si riscontra tra le roboanti dichiarazioni dei suoi manifesti e i tentativi di applicazione pratica,¹³⁶ l'arte coreica si fece ispiratrice di interessanti esperimenti futuristi. Fra questi, si ricordano l'aerodanza di Giannina Censi – in cui il corpo della danzatrice, in una serie di spettacoli tenutisi tra il 1921 e il 1931, doveva imitare il volo di un aereo – e i *Balli plastici* di Fortunato Depero – che prevedeva, invece, l'uso della marionetta.¹³⁷

Dal canto suo, invece, il fondatore del Teatro dell'Arti manifestò la sua simpatia per la danza sia nell'attività di critico, sia in quella di organizzatore. Se dunque, da un lato, egli dichiarava candidamente «la mia predilezione del dramma muto, contro il dramma a parole, è visibile in tutti i miei scritti i quali non serviranno ad altro che a lumeggiar il periodo nel quale viviamo noi ora»,¹³⁸

¹³⁴ La ragione è certamente di carattere estetico, ma si collega anche ai profondi cambiamenti della società di quel periodo, ormai lontanissima da quella ottocentesca su cui si modellava ancora l'organizzazione e la drammaturgia del melodramma. L'opera lirica, dunque, rimase un argomento scottante per tutto il Novecento, ben oltre i limiti cronologici in cui operò la Generazione dell'Ottanta. Nicolodi, infatti, spiega: «[c]on l'assottigliarsi dei nessi lirica-società e la conseguente, ridotta, funzione simbolica del teatro nell'immaginario collettivo, da luogo esclusivo di fabbisogno spettacolare il palcoscenico si apprestava così a celebrare l'avvento di un'arte per pochi: pri va di ricette da seguire, di convenzioni e convenienze da rispettare, orfana del naturale destinatario di un tempo. L'opera fu senza dubbio un problema per tutti i novecentisti» (F. NICOLODI, *Prospettive di oggi e di ieri su teatro musicale italiano del primo Novecento*, in *Studi sul Novecento musicale*, a cura di N. Albarosa e R. Calabretto, Forum, Udine, 2000, pp. 125-134, 126).

¹³⁵ «Parlare di danza futurista può forse sembrare una contraddizione in termini. Da una parte il linguaggio della danza che fonda il suo statuto sulla valorizzazione del corpo inteso nella sua accezione globale concretamente fisica ed energetica, dall'altra il culto per il meccanico e il rifiuto ideologicamente programmato della sera dell'organico e del vivente. A unire però in un nodo solidale questi due termini apparentemente distanti è il comune denominatore del movimento, assunto come centro nevralgico di una poetica volta a riunificare le arti del tempo e dello spazio» (S. SINISI, *In Italia, la danza e il balletto moderni dal futurismo a Milloss. 1 La danza futurista*, in *La danza moderna. I fondatori*, a cura di E. Vaccarino, Skira, Milano 1998, pp. 73-90; 73).

¹³⁶¹³⁶ Questo divario è commentato in maniera pressoché unanime dai diversi studiosi che hanno cercato di analizzare la poetica futurista in musica, nelle arti plastiche o nel cinema. Secondo Enzo Nicola Terzano, «[i] futuristi si disinteressano del prodotto artistico che necessita, per sua norma fisica, di un'azione *in praesentia*, dell'immediatezza del fare. Paiono piuttosto intrisi di azioni che dovranno manifestarsi in un qualche dove, di futurazioni vissute *in absentia*, di un farò che è solo spasimo inconcreto» (E. N. TERZANO, *Futurismo: cinema, teatro, arte e propaganda*, Carabba, Lanciano, 2011, p. 19).

¹³⁷ Questi furono rappresentati al Teatro Odescalchi di Roma nel 1918 con la partecipazione anche di Malipiero e Casella. Sebbene l'ascendenza del futurismo sia riscontrabile in alcuni elementi della drammaturgia dell'asolano come in alcuni atteggiamenti assai caustici nella pubblicitica del giovane Casella, nella biografia dei due compositori non mancano casi di quella che Fiamma Nicolodi ha felicemente definito «rimozione collettiva» dalla memoria dei legami intessuti a inizio secolo con Marinetti e i suoi (F. NICOLODI, *Aspetti del futurismo in musica*, in *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, a cura di F. Nicolodi, Il Saggiatore, Milano, 2018, pp. 13-28; 25).

¹³⁸ A. G. BRAGAGLIA, *Balletti agli Indipendenti*, in *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel Primo Novecento*, a cura di S. Carandini e E. Vaccarino, Di Giacomo Editore, Roma, 1997, pp. 467-471; 469.

dall'altro, arricchiva la programmazione teatrale con numerosissimi spettacoli coreici, afferenti al repertorio della danza libera, popolare, oppure talvolta proveniente dal più tradizionale genere del balletto.¹³⁹ Del resto, come nota Giulia Taddeo,

La riflessione che Bragaglia dedica alla danza, in «Comoedia» così come nel resto della sua produzione sull'argomento, deve essere posta in relazione al progetto di riforma per il teatro teatrale, capace di esistere [...] in maniera indipendente dall'impiego di un testo drammatico di partenza. È allora del tutto logico che, quando si trova a riflettere sulle caratteristiche della presenza umana in scena, Bragaglia rivolga un'attenzione particolare a quei corpi che riescono a essere espressivi senza utilizzare la parola, cioè i corpi dei danzatori.¹⁴⁰

A differenza dei futuristi, infatti, per Bragaglia le manifestazioni teatrali agli Indipendenti – dove ricoprì spesso il ruolo di regista e scenografo – e alle Arti – dove operò preferibilmente in veste di coordinatore – erano un importante tentativo di applicazione pratica di quanto annunciato in sede teorica.

Per la generazione dell'Ottanta, infine, il balletto rappresentò una tappa fondamentale di un percorso più ampio di rifondazione del teatro musicale, aprendo così la strada a una vena compositiva molto florida in figure quali Ottorino Respighi, Gian Francesco Malipiero e Casella.¹⁴¹ A spingerli verso questo filone compositivo poteva essere l'opportunità di portare avanti una prestigiosa collaborazione internazionale¹⁴² o il desiderio di saggiare le proprie abilità

¹³⁹ «Al Teatro delle Arti la danza è oggetto di un culto speciale dovuto al fatto che il suo direttore Anton Giulio Bragaglia è uno storico della danza, sostenitore di giovani talenti ed appassionato a quest'arte. La stagione del 1938 offre tre spettacoli molto particolari. Si tratta di interpreti stranieri alcuni dei quali, in sintonia con l'intento sperimentale-innovatore del Teatro delle Arti, presentano tipi di ballo sconosciuto al popolo italiano» (P. LATINI, *Il Teatro delle Arti. Le attività musicali dal 1937 al 1943*, ENAP, Roma, 1991, p. 27). Per una cronologia delle manifestazioni del teatro si rimanda ai volumi: P. LATINI, *Il Teatro delle Arti. Le attività musicali dal 1937 al 1943*, ENAP, Roma, 1991; D. BIGI, *Il teatro delle arti. Le attività espositive dal 1937 al 1943*, ENAP, Roma, 1994; G. CALENDOLI, *Il Teatro delle Arti. Le attività espositive dal 1937 al 1943*, ENAP, Roma, 1996.

¹⁴⁰ G. TADDEO, *All'origine del teatro teatrale: Anton Giulio Bragaglia e la scena come corpo vivente*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», 2022, XIV, pp. 71-90; 83.

¹⁴¹ Ariella Lanfranchi è tra i primi a portare l'attenzione su questo repertorio. La sua è un'ampia panoramica che, dopo una sintetica riflessione sullo stato del balletto in Italia, passa in rassegna le musiche ballettistiche dei tre compositori. Privo di affondi analitici, questo studio ha però il grande merito non solo nell'essere il primo sull'argomento, ma di aver saputo ricostruire, grazie a un'attenta recensione della rassegna stampa, la ricezione da parte di pubblico e critica di queste opere. Si veda A. LANFRANCHI, *La musica italiana di balletto del primo Novecento*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Siena, 7-9 giugno 2001), a cura di M. De Santis, Olschki, Firenze, 2003, pp. 335-356.

¹⁴² Con tale spirito si avvicinò alla composizione di musica per danza Respighi, che realizzò per i *Ballets Russes* di Djagilev *La boutique fantastique*, *Le astuzie femminili* e *La serva padrona*. Secondo Laura Corso, infatti, «le scelte di Respighi sembrano motivate più dalla capacità di fiutare i diversi orientamenti, che dall'adesione a nuove poetiche del Teatro» (L. CORSO, *Musica, arti visive e spettacolo (I)*, in *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, a cura di G. Salvetti e M. G. Sità, Guerini, Milano, 2003, pp. 237-296; 262). L'affare, tuttavia, non deve esser stato vantaggioso solamente per il compositore romano, in quanto, per l'impresario, «[t]his was a strategic choice, for a number of reasons: not long before the 1920s, Respighi was rapidly gaining fame as one of the most significant Italian composers of his generation, and his collaboration would have contributed to the success of performances in Italy, a nation that, on account of its own deeply-rooted tradition of opera and ballet, had proved to be less receptive than others to the innovations of the *Ballets Russes*» (A. E. CORAZZA, *Opera or Ballet? Ottorino Respighi vs Sergej Diaghilev: a Study*

in ambito scenico: il balletto, in questo caso, poteva ritenersi quasi un «avamposto dell'opera»¹⁴³ o comunque un'alternativa al teatro lirico e di parola.¹⁴⁴ Ad accomunare tutte queste iniziative, che si tradussero in risultati stilistici assai diversi, erano la fascinazione per il fenomeno dei *Ballets Russes* – salutati come un «miracolo nel campo teatrale»¹⁴⁵ – e la netta opposizione all'opera verista, «un'avversione che da Giannotto Bastianelli fino agli scritti di Alberto Savinio forma un filo conduttore dell'estetica musicale della generazione dell'Ottanta».¹⁴⁶ Così

[i]l vaticinio di Casella – l'avvento di un'età del balletto in sostituzione del defunto melodramma – si era di fatto compiuto in una prima stagione di opere non-opere teatrali, includenti la danza come fattore ricorrente e caratterizzante. Anche Ildebrando Pizzetti in tempi non sospetti aveva ceduto alle lusinghe della danza e, nel celebrare le musiche di scena per *La Nave* (1909) di Gabriele d'Annunzio, aveva composto svariati cori liturgici (fuorché uno, un inno pagano a Diana) e, per l'appunto, una danza profana.¹⁴⁷

Pur trattandosi di un fenomeno su scala nazionale, fu in luoghi come il Maggio Musicale Fiorentino e Roma che questi compositori riuscirono a trovare gli spazi e gli interlocutori adatti a realizzare, anche dal punto di vista scenico, questi ambiziosi progetti drammaturgici. La situazione della danza in Italia a inizio secolo, infatti, era tutt'altro che rosea: la tradizione del balletto sembrava essersi focalizzata esclusivamente sui gran balli sul modello di Manzotti,¹⁴⁸ il pubblico pareva assuefatto e interessato solo all'elemento spettacolare,¹⁴⁹ mentre la stampa si dimostrava

of the Sources for La boutique fantastique, Le astuzie femminili, La serva padrona, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», 2017, IV, pp. 1-16; 4).

¹⁴³ D. MARGONI TORTORA, *Danza Pittura Musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni quaranta*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2009, p. 51. Nel suo capitolo dedicato a *Pantea* la studiosa considera il dramma coreografico non solo come la tappa iniziale del personalissimo percorso drammaturgico di Malipiero, ma un importante antecedente dell'apertura del teatro musicale verso la commistione tra le arti. L'inserimento di una danzatrice in sostituzione dell'attore-cantante in scena, l'annullamento della parola e la concentrazione sugli elementi visuali anziché narrativi sarebbero, secondo Tortora, gli elementi distintivi di quest'opera coreografica, nati anche come reazione al primo esperimento di adattamento melodrammatico del *Sogno dannunziano*.

¹⁴⁴ Celebri, su questo punto, sono le posizioni fortemente polemiche – poi in parte ritrattate – pubblicate nel 1930 da Casella in un articolo oggi edito nella raccolta *21+26*: «[i]l fenomeno che domina oggi tutta la nostra vita musicale, è quello della avvenuta definitiva rinuncia a considerare la musica italiana esclusivamente sotto la sagoma «melodrammatica» (cioè vocale-operistica) e dell'ammettere nuovamente che altre, ben diverse, e più profonde sono le radici della musicalità nostra. Questo mutamento di coscienza - che meglio si potrebbe dire: ravvedimento - è un fatto di incalcolabile importanza» (A. CASELLA, *Della nostra attuale «posizione» musicale e della funzione essenziale della musica europea*, in *21 + 26*, Olschki, Firenze, 2001, pp. 13-19; 13).

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 3.

¹⁴⁶ J. MAEHDER, *Drammaturgia musicale e strutture narrative nel teatro musicale italiano della Generazione dell'80*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Siena, 7-9 giugno 2001), a cura di M. De Santis, Olschki, Firenze, 2003, pp. 223-248; 237-238.

¹⁴⁷ D. MARGONI TORTORA, *Danza Pittura Musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni quaranta*, op. cit., pp. 32-33.

¹⁴⁸ Per definire questo tipo di orientamento estetico, Veroli ha coniato il termine «manzottismo» (P. VEROLI, *In Italia, la danza e il balletto moderni dal futurismo a Milloss. 2 Danza e balletto in Italia tra le due guerre* in *La danza moderna. I fondatori*, a cura di E. Vaccarino, Skira, Milano 1998, pp. 91-101; 94).

¹⁴⁹ Persino i prestigiosi coreografi di fama internazionale chiamati in Italia furono costretti a riprodurre gli stilemi tipici di *Vecchia Milano*, emblema di quella produzione che continuava a emulare i grandi successi di Manzotti, infatti «per molti anni ancora alla Scala si continua comunque a produrre balletti che di quello riprendevano l'impianto, lo stile e le modalità e a piegare a quei diktat anche autori di ben diversa visione e Massine con il menzionato *Belkis* o

largamente impreparata.¹⁵⁰ I giudizi degli storici sullo sviluppo della danza italiana in quel periodo, del resto, sono spesso molto critici:

il Novecento della danza italiana appare allo sguardo attuale costellato da una serie anodina di eventi, presenze, slanci creativi troppo spesso dispersivi e occasionali. Come si vedrà, grande responsabilità di un mancato, coerente sviluppo di una vera cultura di danza è fortemente imputabile alla complessa situazione politica del paese, che nel corso del secolo non riesce a consolidare davvero le friabili basi delle sue istituzioni culturali e musicali e generalmente si affida a talento, intuito, gusto di singole individualità – prevalentemente gli amministratori della cosa pubblica e i sovrintendenti dei suoi teatri d'opera; ma anche, più raramente, a singoli artisti e intellettuali che in maniera del tutto discrezionale impostano politiche sul teatro di danza dagli esiti spesso effimeri.¹⁵¹

In questo panorama così desolante, Roma si profilava, ancora una volta, come un'eccezione per la sua apertura verso le novità provenienti dall'ambito musicale. Il paragone con Milano in questo è impietoso.

Laddove infatti la Scala, oscillando essenzialmente tra riproposizione aggiornata di titoli tardo-ottocenteschi, timida ripresa di lavori del decennio precedente e nuove spettacolari produzioni, sembra spesso tornare a servirsi del ballo come pretesto per autentiche prove di forza imprenditoriali, il Teatro dell'Opera punta invece quasi integralmente su nuovi allestimenti che, decisamente eterogenei nella forma e nelle ambientazioni, prevedono sovente il coinvolgimento di musicisti italiani, compresi quelli vicini al mondo dell'operetta e del teatro comico.¹⁵²

addirittura lo stesso Fokine, che per *L'amore delle tre melarance*, andato in scena nel 1936, su musica originale di Giulio Cesare Sonzogno, libretto di Simoni da Carlo Gozzi, scene costumi di Nicola Benois, dovette inevitabilmente adattare la sua poetica alle esigenze e ai gusti scaligeri» (S. POLETTI, *Il Novecento*, in *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, a cura di J. Sasportes, EDT, Torino, 2011, pp. 249-306; 258).

¹⁵⁰ Un'accurata disamina della costruzione del discorso sulla danza nella stampa italiana in epoca fascista è stata fatta da Giulia Taddeo che, attraverso una poderosa analisi dei documenti, ricostruisce le modalità di lavoro dei cronisti dell'epoca. Ne deriva una netta denuncia di come, o per questioni biografiche o per ragioni invece di tipo estetico, ad una solida formazione musicale non corrispondesse quasi mai una buona conoscenza dell'arte coreica. Ciò ha però delle importanti conseguenze. «Rispetto alle scelte concettuali e, soprattutto, alle modalità di esercizio dello sguardo, il prevalere dell'interesse per la componente musicale sembra poi sottintendere un modo di concepire il ballo teatrale non tanto come organismo in cui diverse componenti (musicali, coreografiche, scenografiche, ecc.) collaborano alla creazione di un tutto coerentemente articolato, quanto come "esteriorizzazione", "visualizzazione" e, non da ultimo, "esecuzione" di una partitura musicale che coinvolge sì il piano della performance orchestrale ma anche quello della danza, della scenografia, del costume. Ne deriva non solo una sorta di attitudine classificatrice che tende a cogliere e a trattare approfonditamente solo le componenti spettacolari considerate più nobili ed esteticamente rilevanti, ma ne discende anche una specie di sbriciolamento dell'identità stessa dello spettacolo di ballo» (G. TADDEO, *Uno spettacolo serio non serio: danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano – Udine, 2017, p. 44).

¹⁵¹ S. POLETTI, *Il Novecento*, in *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, op. cit., p. 251. La posizione di Poletti è ampiamente condivisa fra gli storici della danza. Non meno dure, ad esempio, sono le parole che usa Elsa Vaccarino per descrivere la situazione italiana: paragonandola alle più floride piazze europee (Parigi, San Pietroburgo, la Germania o la Svizzera), la studiosa esordisce: «E l'Italia? Sarà solo un luogo di passaggio per alcuni dei maestri e coreografi più attivi internazionalmente» (E. VACCARINO, *Le arti nel Novecento e le avanguardie di danza*, in *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel Primo Novecento*, a cura di S. Carandini e E. Vaccarino, Di Giacomo Editore, Roma, 1997, pp. 23-48; 29).

¹⁵² G. TADDEO, *Uno spettacolo serio non serio: danza e stampa nell'Italia fascista*, op. cit., p. 63.

Entrambe le città condividevano gli stessi problemi, poiché mancavano soprattutto una continuità nella programmazione e una solida volontà di formare nuovi interpreti e coreografi; tuttavia, la presenza nella capitale dalla fine degli anni Trenta di Aurel Milloss ebbe un effetto dirompente sulle scene romane. Didatta, critico, danzatore formatosi alla tecnica accademica di Enrico Cecchetti e educato alla sensibilità espressionista da Rudolf von Laban, il coreografo, «costruendo sapientemente una fitta rete di relazioni culturali, riesce altresì ad attrarre l'attenzione della stampa e a imprimere nuova energia al dibattito giornalistico, specie di area romana, attorno alla danza».¹⁵³ L'attività millossiana si sviluppava su più fronti, ma fu proprio questa sua capacità di stringere nuove collaborazioni a rendere possibile quella che la sua biografa – e maggiore studiosa della poetica millossiana in Italia – ha definito la «colossale impresa di ridare dignità al balletto, di stimolare il formarsi di una cultura coreografica, di creare un pubblico per questo tipo di spettacolo».¹⁵⁴ Milloss a Roma fu dunque un punto di riferimento e fra i compositori a lui più vicini si annoverano Casella, Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi e, naturalmente, Vlad.

Nel 1943, per il giovane compositore la scelta di dedicarsi alla scrittura di musica ballettistica con *La Strada sul Caffè* nasceva pertanto sia da un'esigenza estetica, sia da una concreta opportunità. Anzitutto, scrivere della musica per balletto era una chiara scelta di campo contro il teatro musicale di stampo tradizionale, anche se simili polarizzazioni non sono sempre così nette, come le schematizzazioni di carattere storico tendono a mostrare. È significativo, però, che le prime prove vladiane di composizione teatrale – entrambe datate 1943 – siano delle musiche di scena¹⁵⁵ e un balletto, mentre la prima opera lirica vera e propria arrivi solo cinquant'anni più tardi.¹⁵⁶ Vlad, proprio grazie al suo maestro,¹⁵⁷ mitigò col tempo il suo giudizio nei confronti del

¹⁵³ *Ivi*, p. 96. Della carriera artistica di Milloss si è ampiamente occupata Patrizia Veroli, a cui si deve la maggiore monografia sul coreografo: P. VEROLI, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, LIM, Lucca, 1996.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 278.

¹⁵⁵ Sono queste le musiche di scena per *L'opera dello straccione* di Vito Pandolfi, messo in scena con scenografie di Toti Scialoja proprio al Teatro delle Arti il 11 febbraio 1943. Su quest'opera, il suo rapporto col modello brechtiano e il suo valore di satira politica, ha scritto una ricca monografia Raffaella Di Tizio, che sulla collaborazione tra Pandolfi e Vlad riporta: «[p]roprio attraverso i Gruppi di azione patriottica Pandolfi aveva conosciuto Roman Vlad, cui aveva affidato la composizione della musica. Come si è detto questa aveva ne *L'opera dello straccione* un ruolo fondamentale, e non soltanto per la presenza delle canzoni: in più punti sosteneva col suo ritmo parole e azioni degli attori, scandendo il tempo rapido della successione delle scene. Vlad stesso diresse in teatro un'orchestra di sei strumentisti – stesso numero, e simile assortimento, di quella che aveva avuto Kurt Weill nel 1928» (R. DI TIZIO, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Aracne, Canterano, 2018, p. 387).

¹⁵⁶ Si tratta di *Il Sogno*, tratto dall'omonimo dramma di Strindberg; lo precedono diversi esperimenti - due opere radiofoniche, *Storia di una mamma* (1951) e *Il dottore di vetro* (1960), e l'opera televisiva *La Fantarca* (1967) – che però non possono propriamente dirsi opere liriche.

¹⁵⁷ Nella sua relazione di apertura al celebre convegno sulla Generazione dell'Ottanta tenutosi a Firenze nel 1980, il compositore ammette «è stato proprio Casella a insegnarmi ad apprezzare la grandezza di Puccini e a non disprezzare Mascagni e Leoncavallo, come da giovane ero portato a fare» (R. VLAD, *Situazione storica della generazione dell'80*, in *La musica italiana del primo Novecento. «La generazione dell'80»*, Atti del Convegno, (Firenze 9-11 maggio 1980), a cura di F. Nicolodi, Olschki, Firenze, 1981, pp. 3-8; 7).

melodramma, ma a queste altezze cronologiche sembrava voler proseguire le riflessioni della generazione dell’ Ottanta in fatto di opera e di balletto, per cui «[l]a risposta al problema del teatro musicale poteva provenire da uno spettacolo che, eliminando il testo, garantisse piena libertà alla musica».¹⁵⁸ In questo, la partecipazione alle manifestazioni presso il Teatro delle Arti e l’incontro con Milloss costituirono un importante stimolo per il compositore, rivelandosi poi determinati per la scrittura delle musiche della *Strada sul Caffè*.

II.1 Da maggio al Maggio attraverso le carte

L’idea iniziale per il primo balletto vladiano prese forma entro le mura della dimora romana di Cesare Brandi, in Via San Francesco di Paola 9. Il salotto dello storico dell’arte era uno dei numerosi cenacoli privati fautori del rinnovamento musicale italiano legati, insieme a quello di Luigi Magnani,¹⁵⁹ al maestro Casella. Non solo il padrone di casa adorava la musica e si diletta nel canto,¹⁶⁰ ma amava circondarsi di intellettuali e musicisti, molti dei quali incontrati al Teatro delle Arti. Qui, in casa Brandi,

[a]ttornati dalle opere della giovane generazione e non solo, ci si riuniva tra musicisti (Casella, Magnani, Vlad, Petrassi), pittori (Toti Scialoja, Orfeo Tamburi, Renato Guttuso, Piero Sadun, Giorgio Morandi – quando passava per Roma), scrittori (come Aldo Palazzeschi e il bolognese

¹⁵⁸ L. CORSO, *Musica, arti visive e spettacolo (I)*, op. cit., p. 262.

¹⁵⁹ Magnani si stabilì a Roma dal 1928; qui fu «impegnato in molteplici attività culturali, che lo portano a collaborare con l’Enciclopedia Italiana, con la Pontificia Accademia Romana, a insegnare presso la Scuola per Archivisti e Bibliotecari dell’Università La Sapienza, a tenere un numero enorme di conferenze, a scrivere di musica e di letteratura, oltre che di arti figurative, ma soprattutto a partecipare attivamente alla vita culturale e sociale romana, vivacissima, prolifica, acuta e effervescente, ma polemica, aspra e spesso molto ostile nei dibattiti e nelle iniziative durante i lunghi e offerti anni tra le due guerre mondiali e immediatamente dopo» (G. BONASEGALE, *Roma nella formazione di Luigi Magnani*, in *Luigi Magnani. L’ultimo romantico. Il signore della villa dei capolavori*, a cura di M. Carrera e S. Roffi, Silvana, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 59-70; 59-60). Anche la sua villa nel quartiere Nomentano divenne presto teatro di importanti incontri e scambi culturali tra artisti, musicisti e la nobiltà romana più in vista. Alberto Savinio ricorda, ad esempio, di aver ascoltato proprio in casa Magnani un concerto con Vlad al pianoforte e lo racconta in un articolo recentemente ripubblicato in A. SAVINIO, *Concerto privato*, in *Luigi Magnani. L’ultimo romantico. Il signore della villa dei capolavori*, a cura di M. Carrera e S. Roffi, Silvana, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 71-73.

¹⁶⁰ «Tra i frequentatori più assidui [del Teatro delle Arti] c’era Cesare Brandi, il quale desiderava conoscermi per il tramite di Petrassi, di cui ero amico. Mi invitò a casa sua [...]. Aveva un pianoforte verticale con il quale si accompagnava quando faceva esercizi di canto. Aveva una voce di tenore e aveva compiuto qualche studio musicale. Sue questo piccolo strumento suonavo spesso per lui e per gli ospiti delle sue serate. E spesso lo accompagnavo quando cantava arie della *Passione di San Matteo* o quella di *San Giovanni* di Bach, quelle di don Ottavio del *Don Giovanni* di Mozart, *Oversink* di Brahms, dei *Lieder* di Schubert e frammenti del *Marienleben* di Hindemith. Quando veniva in visita Eugenio Montale, provetto baritono dilettante, si eseguivano pagine dell’ *Otello* di Verdi: Brandi nella parte di Otello e Montale in quella di Jago» (R. VLAD, *Brandi e Magnani amici miei e della musica*, in *Cesare Brandi e Luigi Magnani collezionisti*, a cura di Lucia Fornari Schianchi e Anna Maria Guiducci, catalogo della mostra, Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, 8 dicembre 2006 – 11 marzo 2007, Umberto Allemandi & C., Torino, 2006, pp. 67-68; 67). L’Archivio Cesare Brandi conserva infatti una collezione di riduzioni operistiche per canto e pianoforte, ma anche raccolte di lieder, canzonette napoletane e di musica leggera a dimostrazione della varietà dei gusti musicali del padrone di casa.

Giuseppe Raimondi), e persone della danza (Milloss, per l'appunto, e due dei suoi migliori giovani ballerini, i fratelli Ugo e Lia Dell'Ara). In quelle serate si faceva musica – spesso con Vlad al pianoforte –, si condivideva il proprio lavoro, si progettava un avvenire.¹⁶¹

L'ambiente era dunque particolarmente favorevole alla nascita di quelle tante «occasioni collaborative»¹⁶² cui fa cenno la Nicolodi. Anzi, alcune seppero addirittura tradursi in legami profonda amicizia, come tra Vlad e Milloss,¹⁶³ o in sodalizi intellettuali di carattere più stabile, come tra lo stesso Milloss e Petrassi.¹⁶⁴ La danza, presentandosi «come un luogo cruciale in cui mettere in gioco le scelte creative ed anche etiche di un futuro libero e rinnovato»,¹⁶⁵ diventava dunque uno sbocco artistico quasi naturale di questi incontri.

Tra i numerosi progetti coreografici scaturiti dalle riunioni serali in Via San Francesco di Paola 9, vi è anche *La Strada sul Caffè* e non è un caso che i nomi dei suoi autori si incontrino nell'elenco dei frequentatori più assidui di quelle serate. A legare Vlad, Brandi, Milloss e Toti Scialoja era infatti una relazione di tipo sia amicale, sia lavorativo. Brandi e Scialoja, ad esempio, erano amici di vecchia data, come dimostra il tono assai intimo delle loro lettere in cui trovano ampio spazio liti e ripicche tra due caratteri molto permalosì.¹⁶⁶ Più recente, ma non per questo meno profondo, era poi il rapporto tra il pittore e Milloss: i due avevano lavorato insieme per la rappresentazione di *Caprices* – balletto su musica di Stravinskij – ed erano entrati presto in sintonia.¹⁶⁷ Sempre all'inizio degli anni Quaranta avvenne anche l'incontro tra Scialoja e Vlad che,

¹⁶¹ P. VEROLI, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, op. cit., p. 56.

¹⁶² F. NICOLODI, *Musica e critica a Roma*, op. cit., p. 107.

¹⁶³ Veroli, in suo recente saggio in cui analizza il rapporto tra Vlad e Milloss, sostiene che l'amicizia fra i due si sia cementificata proprio durante la celebre *première* romana del *Sacre du printemps* nel 1941. Come giustamente sottolinea la studiosa, infatti, coreografo e compositore arrivarono a Roma nello stesso periodo e si ritrovarono presto senza patria, a causa del Trattato di Versailles. A unirli, però, non era solamente la comune provenienza geografica, ma anche i gusti musicali e, in particolare, l'ammirazione per Stravinskij. Si veda P. VEROLI, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, op. cit.. Un ricordo di Vlad della celebre rappresentazione romana del *Sacre*, invece, è stato recentemente pubblicato in appendice a P. VEROLI, *Milloss et Stravinsky: un chorégraphe et le 'raffiné sorcier' de la musique du XX^e siècle*, in *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism*, ed. by M. Locanto, Brepols, Turnhout, 2014, pp. 269-290; 289-290.

¹⁶⁴ Dopo la realizzazione coreografica del madrigale drammatico *Coro di morti* nel 1942, il compositore scrisse per Milloss due balletti: *La Follia di Orlando* (1946) e *Il Ritratto di Don Chisciotte* (1947); anni dopo, il coreografo curò la rappresentazione in forma coreica di *Sonata da camera* (1959), *Estri* (1968) e *VIII concerto* (1977). Fra i due ci fu una straordinaria intesa, così descritta da Milloss: «Petrassi ha capito perfettamente le mie intenzioni, scrivendo una musica assoluta attraverso a quale ho potuto far capire al pubblico quello che avevo da comunicare» (*Aurel Milloss e Goffredo Petrassi: intervista raccolta da Enzo Restagno*, in *Petrassi*, a cura di E. Restagno, EDT Torino, 1986, pp. 243-252; 247). Della straordinaria collaborazione tra i due rimane un carteggio di 45 lettere, edite in D. MARGONI TORTORA, *Danza Pittura Musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni Quaranta*, op. cit., pp. 244-287.

¹⁶⁵ P. VEROLI, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, op. cit., p. 56.

¹⁶⁶ La loro corrispondenza è stata pubblicata all'interno dell'epistolario *Il gusto della vita e per l'arte. Lettere di Cesare Brandi a Afro, Burri, Capogrossi, Cassinari, Carli, Conti, De Pisis, Leoncillo, Maccari, Mafai, Manzù, Marini, Mastroianni, Mattiacci, Morandi, Ontani, Pascali, Paolucci, Perez, Raphael, Rosai, Romiti, Sa dun, Scialoja, Stradone, Tacchi*, a cura di V. Brandi Rubiu, Gli Ori, Siena-Prato, 2007.

¹⁶⁷ Il legame tra i due si strinse particolarmente nell'immediato dopoguerra, quando Scialoja pubblicò nella rivista «Mercurio» il suo celebre saggio *Danza-Pittura* dove pubblicamente riconosceva l'importanza dell'operato di Milloss a Roma. Il coreografo, che si trovava allora in condizioni economiche difficilissime ed era completamente isolato, interpretò tale articolo come pegno di profonda amicizia e scrisse al pittore una lunghissima e commovente lettera,

coinvolti fianco a fianco nella messa in scena dell'*Opera dello Straccione* di Vito Pandolfi, instaurarono una collaborazione duratura il cui ultimo frutto è *La Vespa di Toti poesie con animali, voci e strumenti*. Soltanto in due occasioni, tuttavia, i quattro collaborarono in un progetto unitario, in cui Brandi – probabilmente per questioni di anzianità –¹⁶⁸ rivestiva il ruolo di coordinatore: la rivista «Immagine»¹⁶⁹ e, appunto, *La Strada sul Caffè*.

È lo stesso compositore a raccontare le circostanze della nascita del balletto, ritornando più volte con la memoria agli avvenimenti di quegli anni.¹⁷⁰ La testimonianza più completa – nonché la più recente – si trova nell'introduzione alla raccolta di scritti su musica, danza e teatro di Brandi, pubblicata postuma da Vittorio Brandi Rubiu, pochi mesi prima della morte dello stesso compositore. Un Vlad ormai novantatreenne, con la sua consueta lucidità, ripercorre in queste pagine la parabola della *Strada sul Caffè*, dalla sua genesi nel maggio 1943 ai diversi e fallimentari tentativi di rappresentazione scenica, l'ultimo dei quali avvenuto al XIV Maggio Musicale Fiorentino nel 1951.

Durante i tragici anni della Seconda Guerra Mondiale passavo lunghe serate nella casa di Brandi vicino a San Pietro in Vincoli. Suonavo il pianoforte. [...] Quando eravamo soli gli facevo sentire le musiche che andavo componendo. Una di queste – un motivo molto agitato e

oggi edita nel volume D. MARGONI TORTORA, *Danza Pittura Musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni Quaranta*, op. cit., pp. 81-83. Tra i due nacque quindi una lunga serie di collaborazioni, anche se alcuni progetti, quali la *Ballata senza musica* e il *Principe di Legno*, saranno fonti di aspre tensioni, in quanto «Finisce il 1950. Gli itinerari di arte e di vita di Scialoja e Milloss si allontanano [...]. Quando i due si riincontrano, non sono soltanto inevitabilmente mutate tanto le circostanze di cui si sostanziano le vicende del teatro italiano – per quanto attiene al balletto esso ha ormai un suo pubblico vasto di appassionati e i suoi critici in grado di accostarne gli specifici codici espressivi –, ma è nella dinamica creativa di entrambi che sono avvenute delle svolte importanti» (P. VEROLI, *La pittura e la scena italiana del balletto: Toti Scialoja e Aurel Milloss*, in *Toti Scialoja scenografo*, a cura di A. Mancini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990 («Teatro da quattro soldi», II), pp. 16-28; 26-27). Da questo ultimo incontro nacque *Hungarica*, rappresentata a Roma nel 1956.

¹⁶⁸ È lo stesso Milloss a sottolineare questo particolare ruolo ricoperto da Brandi in una lettera inviata da Buenos Aires il 25 luglio 1949, dove scriveva, giustificandosi per il suo lungo silenzio epistolare, «[e]ssendo Cesare il centro più „anziano” del nostro cerchio, credevo giusto indirizzare a lui le ampie illustrazioni, e né tu, né Vlad - vi sentirete trattati „lateramente” da parte mia se vi prego di considerare quella lettera come lettera indirizzata anche a Voi». Lettera di Milloss a Scialoja del 25.07.1949, I-Rfts.

¹⁶⁹ Così Maria Andaloro sull'organizzazione voluta da Brandi dell'officina editoriale della rivista: «'L'Immagine', che non può esaurirsi nella presenza del suo "principale responsabile", vive, come ogni rivista, della partecipazione di tutti i collaboratori. E, a dispetto di ogni "indirizzo", anche 'L'Immagine' non può che essere opera corale. Nel nostro caso, protagonisti, o meglio coprotagonisti, sono gli afferenti al "Comitato di collaborazione": Giovanni Macchia – Luigi Magnani – Giuseppe Raimondi – Toti Scialoja – Roman Vlad» (M. ANDALORO, '... nell'immagine... la fonte interna di tutte le arti', in *Il tempo dell'Immagine: Cesare Brandi 1947-1950*, a cura di M. Andaloro e M. I. Catalano, De Luca, Roma, 2009; 45-60; 54). Milloss non faceva parte del comitato, ma venne chiamato a scrivere l'articolo *Les Ballets des Champs-Élysées* sul quarto numero.

¹⁷⁰ La testimonianza di Vlad si può leggere in: R. VLAD, *Testimonianze e ricordi*, in P. VEROLI, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, LIM, Lucca, 1996, pp. 7-17; R. VLAD, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, Einaudi, Torino, 2011, pp. 70-74; R. VLAD, *Introduzione*, in *Cesare Brandi: Musica, Danza, Teatro. Scritti ritrovati 1936-1986*, a cura di V. Brandi Rubiu, Castelvecchi, Roma, 2013, pp. 22-29. In tutte e tre le versioni, il compositore struttura il racconto secondo il medesimo schema narrativo, cominciando dagli incontri nella casa di Brandi e dalla spiegazione dell'argomento del balletto, per concludere con una sintetica rassegna delle numerose occasioni mancate per la rappresentazione scenica. A cambiare sono invece le possibili ragioni per il fallimento del progetto scenico della *Strada sul Caffè*.

drammatico – attirò la sua attenzione. Mi disse subito che lo vedeva come lo spunto per una trama coreografica. Qualche sera più tardi me lo fece ripetere e mi disse che avrebbe cercato di inventare un soggetto idoneo a dar vita a un balletto. Un balletto cosiddetto «d'azione» e non astratto come stava diventando di moda nell'ambiente neoclassico. Dopo qualche giorno mi propose un titolo, *La Folaga*. La sua prima idea era infatti incentrata su un inerme uccello ferito dalla scheggia di un proiettile durante un'azione di guerra. L'ambientazione bellica mi parve molto adatta agli accenti violenti della mia idea musicale. Ma mi sembrò troppo riduttivo incarnare il simbolo della terrificante tragedia umana in un uccello. E così il volatile ferito si trasformò in un soldato ferito, e pian piano, l'insieme dell'azione cominciò a investire la duplice complementare tematica della distruzione bellica e della ricostruzione postbellica, dalla ferocia di una società depravata e colpevole al riscatto e alla redenzione sociale. Su questa falsariga Brandi elaborò l'argomento che la coreografia avrebbe dovuto materializzare e la musica animare e proiettare su un piano ideale. Così concepito l'argomento mi piacque e successivamente lo feci stampare in apertura dello spartito pubblicato dalla Suvini Zerboni di Milano. La composizione della musica fu portata a termine prima che la guerra finisse. Facemmo conoscere il nostro lavoro al comune amico Aurèl Milloss, [...]. Milloss ci promise di far rappresentare il nostro balletto non appena la guerra fosse finita e la normale attività fosse ripresa.¹⁷¹

Il racconto, piuttosto lungo e articolato, prosegue con un attento resoconto delle trattative per la rappresentazione del balletto a Venezia, Roma e, infine, Firenze. Al netto di qualche omissione – sulle contrattazioni per ottenere una messa in scena scaligera – e alcune incongruenze con le altre versioni della vicenda precedentemente offerte da Vlad, riguardanti soprattutto le ragioni della mancata esecuzione al Maggio, la testimonianza si dimostra però attendibile e coerente con quanto attestato dai documenti d'archivio.

L'orizzonte cronologico della composizione corrisponde, infatti, con la datazione interna all'abbozzo e se il titolo iniziale di *La Folaga* non sembra comparire né tra le carte del quaderno, né nella corrispondenza, la ragione sta probabilmente nella velocità con cui questa idea venne accantonata. Da uno studio dei materiali preparatori, inoltre, emerge chiaramente come l'argomento scritto da Brandi costituisse il filo narrativo da cui si dipanava il processo compositivo vladiano. Pur avendo raggiunto la sua versione pressoché definitiva solamente nel gennaio 1944,¹⁷² il soggetto si connotava nelle sue caratteristiche fondamentali già dall'estate precedente. L'ambientazione in un caffè-concerto, la tematica bellica, la scelta dei protagonisti e l'adozione di

¹⁷¹ R. VLAD, *Introduzione*, in *Cesare Brandi: Musica, Danza, Teatro. Scritti ritrovati 1936-1986*, op. cit., pp. 22-23.

¹⁷² Nell'Archivio di Cesare Brandi a Siena si conserva un manoscritto autografo con la copia dell'argomento della *Strada sul Caffè* (fig. 2). Esso si presenta come un documento redatto con una grafia ordinata, ma con qualche cancellatura in corrispondenza di piccoli aggiustamenti di tipo formale (e non contenutistico); esso, infatti, testimonia una versione abbastanza vicina a quella poi fatta stampare nella riduzione pianistica della Suvini Zerboni nel 1951. La data posta sul foglio è «Gennaio 1944» anche se, al di sotto dell'anno 1944, si legge chiaramente un «1943», poi corretto.

un orizzonte estetico tipico del balletto d'azione sono infatti tutti elementi costitutivi della drammaturgia della *Strada sul Caffè* e sono ben chiari fin da queste prime fasi di lavoro. Coerentemente con quanto raccontato dal compositore, è assai probabile che queste importanti decisioni siano state prese a seguito di un'attenta concertazione tra Vlad e Brandi, prima però di coinvolgere gli altri collaboratori.

Di queste contrattazioni, fatte per lo più *vis à vis* e non per iscritto, rimangono tuttavia ben poche testimonianze archivistiche. L'unica lettera di quel periodo risale al 20 luglio 1943. A pochi giorni dal bombardamento del quartiere di San Lorenzo a Roma,¹⁷³ Vlad con sollecitudine aggiornava Brandi – allora a Siena – sui progressi fatti nella composizione e sulle trattative per il Festival di Musica Contemporanea. Sul primo punto non sembra però avere delle notizie troppo confortanti: solo e terrorizzato dalle esplosioni, faticava a trovare la concentrazione, tanto che avrebbe voluto chiedere ospitalità nella villa in campagna di Luigi (Gino) Magnani per poter finire il lavoro.¹⁷⁴ Sul secondo, invece, Vlad manifesta un cauto ottimismo, in quanto sembrava quasi concluso un accordo per l'esecuzione della sua suite dall'*Opera dello straccione* con la direzione di Mario Rossi a Venezia nel settembre successivo: una fiducia malriposta, giacché il precipitare degli eventi nel 1943 renderà vani tutti i suoi sforzi, per via della cancellazione del Festival. Un dettaglio importante sulla composizione della *Strada sul Caffè* si trova però sulla seconda pagina della lettera, quando il compositore dichiara: «Milloss venne domenica da me e gli feci sentire il tango e anche il galoppe [sic] che avevo quasi finito Domenica mattina».¹⁷⁵ È questa infatti la prima attestazione epistolare che conferma il coinvolgimento del coreografo nel progetto, sebbene poco o nulla dica sulla modalità di tale coinvolgimento.

¹⁷³ L'evento ebbe un forte impatto psicologico sul compositore, che racconta la distruzione della sua vecchia casa, vicinissima proprio alla scalinata di S. Lorenzo.

¹⁷⁴ Si tratta probabilmente della Villa di Magnani a Traversetolo, nelle vicinanze di Parma.

¹⁷⁵ Lettera di Vlad a Brandi del 20.7.1943, I-SCB.

XIII/1-01-5

La strada sul Caffè
Balletto in tre quadri

Un caffè-concerto sulla fine di una guerra, che accentua l'irresponsabilità
di un ceto parassitario, accanto al sacrificio del ~~qualsiasi~~ soldato
ignoto e di chi, in quel sacrificio, ~~perde~~ ~~si~~ ~~amarro~~, con la perdita
della ~~propria~~ ~~causa~~, anche la propria ragione di vita. In questo ambiente
marco e decadente, dove si presentano ~~alcuni~~ ~~numeri~~ di varietà,
capita appunto un soldato ~~ferito~~ ~~ad~~ ~~un~~ ~~braccio~~, e una donna a tutto
che ~~tiene~~ ~~per~~ ~~mano~~ ~~un~~ ~~bambino~~ ~~invisibile~~, in preda ad un ~~costante~~
collano della ragione. Come il direttore di sala vuol cacciare questa
ultima ~~intrinseca~~ ~~difficoltà~~, ~~davvero~~ ~~insopportabile~~, il soldato ~~si~~ ~~capitola~~: e in
quel momento l'azione è bruscamente ~~interrotta~~. ~~Si~~ ~~può~~ ~~credere~~
per una bomba, ~~che~~ ~~onda~~ ~~su~~ ~~questi~~ ~~anacronistici~~ ~~atteggiamenti~~. Quel
che è certo, al secondo quadro non si vedono più che le rovine
del Caffè: fra di esse si aggira il soldato, quando, di dietro
ai sedili, si riaffacciano le immagini (o gli spettri?) di quei ~~felici~~
numeri di varietà, che intrecciano ~~danze~~ e s'affollano ~~del~~ ~~soldato~~,
cercando di ~~bruciarlo~~. Ma il soldato ~~si~~ ~~scaccia~~, ~~mentre~~ ~~da~~ ~~un~~
lato entra la donna a tutto: ~~press~~ ~~da~~ ~~sconfitto~~, ~~il~~ ~~soldato~~
sgraina la baionetta e vorrebbe ucciderla: la donna a tutto si
precipita e gli strappa l'arma di mano, la getta in terra, la
recupera col velo nero, ~~vi~~ ~~fiore~~, e sui fiori adagia il bambino
invisibile, come se ~~si~~ ~~salutasse~~ per sempre. ~~Si~~ ~~rivolge~~ ~~al~~ ~~soldato~~,
e in quel momento, per tutti e due si rende possibile ~~l'ingresso~~
ad una nuova vita. È quella che mostra il terzo quadro:
in cui una strada ~~para~~ dove prima s'ergeva il Caffè-concerto (poche
vestigia ne rimangono ancora), e una linea ferroviaria viene
costituita poco lontano, ~~una~~ ~~nuova~~ ~~opera~~ ~~si~~ ~~comincia~~
insegna al lavoro. Sulla strada si trovano il soldato e la donna
a tutto: gli operai ~~hanno~~ ~~per~~ ~~un~~ ~~vestito~~ ~~di~~ ~~lavoro~~, ~~liberandosi~~ ~~dai~~
ricordano la guerra e la sciagura. Sulla nuova strada la nuova
vita comincia, mentre ~~dagli~~ ~~edifici~~ ~~dai~~ ~~cedono~~ ~~dei~~ ~~in~~ ~~giaciscono~~
nel ~~buio~~ ~~qualche~~ ~~di~~ ~~discordante~~ ~~suono~~ ~~dei~~ ~~musicanti~~ ~~del~~ ~~Caffè~~, ~~che~~
restano attoniti, ~~mentre~~ ~~dagli~~ ~~operai~~, ~~che~~ ~~hanno~~ ~~la~~ ~~mente~~
umani ~~si~~ ~~riprendono~~ ~~il~~ ~~loro~~ ~~posto~~ ~~di~~ ~~lavoro~~ ~~nel~~ ~~mondo~~.

Figura 4

Argomento autografo di Cesare Brandi per La Strada sul Caffè, Siena, Archivio Cesare Brandi.

La corrispondenza quindi si dirada, complice anche la difficile situazione in cui versavano l'Italia e Vlad nei mesi successivi. La clandestinità cui fu costretto il compositore costituì un ostacolo ulteriore alla comunicazione, tanto che Brandi il successivo 6 ottobre arrivò a domandare a Scialoja notizie sull'amico.¹⁷⁶ Non si è conservata la risposta, come nulla si è conservato circa le eventuali trattative con Mario Labroca per l'inserimento della Strada sul Caffè nel Festival Internazionale della Musica Contemporanea. L'evento – tradizionalmente con sede a Venezia ma,

¹⁷⁶ «Caro Toti, da quando sono partito, non ho più avuto tue notizie. Scrivimi, anche una sola riga, ma scrivimi. Saluta i tuoi e abbiti un abbraccio Cesare Sai dirmi qualcosa di Vlad? Non ho saputo più nulla. Venne da te il mio custode?». Lettera di Brandi a Scialoja del 6.10.1943, I-SCB.

quella volta, organizzato in via eccezionale a Roma – era stato rimandato per un paio d’anni (1943 e 1944) e sembrava il luogo ideale per far rappresentare, all’indomani della fine del conflitto, *La Strada sul Caffè*. Il compositore, che era già in contatto con Labroca e con il direttore d’orchestra Rossi, ne parla nella sua testimonianza come di un accordo concluso, cui fa seguito, però, una brutta sorpresa.

Il programma di questo Festival prevedeva una serata di balletto di Milloss. Ci aspettavamo che vi sarebbe stata inclusa la rappresentazione della *Strada sul Caffè*. Tanto più che nell’immediato dopoguerra il suo assunto sarebbe dovuto apparire di bruciante attualità. Purtroppo non fu così.¹⁷⁷

Il coreografo, infatti, per l’occasione chiese a Vlad di comporre un altro balletto: *La Dama delle Camelie*.

La richiesta venne interpretata dal compositore come un primo allarmante segnale del disinteresse da parte di Milloss nei confronti della *Strada sul Caffè*, ma trovava anche giustificazione in questioni di tipo pratico. Il coreografo, imbarcatosi nell’ambiziosa impresa di creare una propria compagnia di ballo, stava cercando di plasmare un repertorio *ad hoc*, che fosse pertanto funzionale alla valorizzazione dei suoi solisti e che, allo stesso tempo, fosse pensato per un organico orchestrale agile, adatto a una lunga tournée. La partitura della *Strada sul Caffè* che risulta scritta per quattro flauti, tre oboi, quattro clarinetti, sassofono, tre fagotti, quattro corni, quattro trombe, tre tromboni, tuba, grancassa, glockenspiel, piatti, tamburo, timpani, triangolo, arpa, celesta, fisarmonica, pianoforte, vibrafono, xilofono e archi, non si adatta, di certo, a queste esigenze.¹⁷⁸ Nella sua lettera datata estate 1945, in cui illustrava nel dettaglio al compositore le sue idee per la coreografia della *Dama delle Camelie*, Milloss non dava tuttavia spiegazioni particolari sulla sua scelta di rimandare la rappresentazione della *Strada sul Caffè*, pur non rinnegando la sua partecipazione al progetto. Anzi, sarebbe stato proprio il buon clima costruitosi attorno alla loro prima collaborazione a spingere il coreografo a contattare Vlad per il suo nuovo balletto:

Questo tuo lavoro mi ha impegnato attivamente. Quanto fui felice quando ricevetti da te e dal nostro caro amico Brandi l’invito a partecipare alla creazione del balletto in questione! Nel libretto di Brandi, nella tua musica e nella scenografia di Toti Scialoja scorgevo la più preziosa occasione per comporre un’originale coreografia. Inoltre sapevo che questa collaborazione ci avrebbe profondamente unito artisticamente e mi avrebbe finalmente permesso, al suo termine,

¹⁷⁷ R. VLAD, *Introduzione*, in *Cesare Brandi: Musica, Danza, Teatro. Scritti ritrovati 1936-1986*, op. cit., p. 23.

¹⁷⁸ L’elenco dell’organico previsto dalla partitura orchestrale è stato tratto dal catalogo della casa editrice Suvini Zerboni, essendo impossibile consultare un testimone. La partitura manca sia nel fondo del compositore, sia nell’archivio dell’editore, così come in quello della SIAE e della RAI di Torino, dove venne eseguita nel 1959 la suite sinfonica diretta da Mario Rossi: tutti conservano infatti solamente la riduzione per pianoforte.

di chiederti di scrivere la musica per 'La Dama delle Camelie'. La nostra prima collaborazione si rivelò infatti molto utile. Il libretto è originale come la tua musica che è veramente geniale. Sono convinto che i costumi e le scenografie di Toti saranno divertenti. Per quanto mi riguarda spero di trovare presto l'occasione per rappresentare l'opera e anche per realizzare una coreografia che – in accordo con i miei programmi già abbozzati – possa diventare espressione di un'idea di danza non tradizionale...¹⁷⁹

Non è facile capire se le parole di Milloss siano state dettate dalla sincera ammirazione oppure da un tentativo di imbonimento per convincere Vlad ad accettare la commissione delle musiche per *La Dama delle Camelie*. È però interessante notare – ma la ragione sarà evidente più avanti – alcuni particolari: il progetto è stato presentato a Milloss da Vlad e Brandi, che dunque lo hanno elaborato insieme prima di proporlo al coreografo; le scenografie e i costumi di Toti Scialoja «saranno divertenti»¹⁸⁰ ma non hanno ancora preso forma, nemmeno in veste di bozzetto; anche la coreografia di Milloss è ancora solo abbozzata.

Sfumata anche una seconda opportunità di far rappresentare *La Strada sul Caffè* a Roma,¹⁸¹ nel 1946 iniziò una nuova trattativa, questa volta con la Scala. Dopo anni di intensa attività, lo spettacolo ballettistico in Italia era in ginocchio e il coreografo, in grave difficoltà economica, fu costretto a lasciare la capitale alla volta di Milano. Qui, infatti, aveva avuto la fortuna di trovare un protettore molto influente:

[q]uando dopo ben diciassette anni di assenza, Toscanini giunse dagli Stati Uniti per dirigere il concerto inaugurale dell'11 maggio del '46, gli si chiese consiglio, e furono probabilmente le notizie che in America egli aveva avuto dall'Italia o il parere dei musicisti che contattò, presumibilmente di Mario Corti, a fargli suggerire il nome di Milloss. Non solo lo fece scritturare, ma volle che il corpo di ballo venisse riorganizzato sotto la sua guida. Per la direzione artistica, prima di lasciare l'Italia, suggerì il nome di Tullio Serafin.¹⁸²

¹⁷⁹ La lettera inviata da Milloss a Vlad datata «Roma, estate 1945» è stata pubblicata nell'appendice di E. GARRONE, *Il periodo romano di Aurel M. Miloss*, in *Creature di Prometeo: il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurél M. Milloss*, a cura di G. Morelli, Olschki, Firenze, 1996, pp. 415-432; 421-432. La citazione è tratta da p. 421.

¹⁸⁰ *ibidem*.

¹⁸¹ Milloss, ancora una volta, gli preferì *La Dama delle Camelie*, che aveva già avuto un'ottima accoglienza al suo debutto. Racconta infatti il compositore: «[s]peravo che questo successo di pubblico e di critica invogliasse Milloss a mantenere le sue promesse e a realizzare *La Strada sul Caffè* al Teatro dell'Opera di Roma, la cui orchestra era più che sufficiente per eseguire la mia partitura. Invece, una volta di più, Milloss mise in scena un nuovo allestimento della *Dama delle Camelie*. Cominciai a rendermi conto che preferiva mettere in scena lavori su propri soggetti invece che su soggetti altrui. Anche se non lo voleva confessare» (R. VLAD, *Introduzione*, in *Cesare Brandi: Musica, Danza, Teatro. Scritti ritrovati 1936-1986*, op. cit., pp. 24).

¹⁸² P. VEROLI, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, op. cit., p. 294. Il nome di Corti come possibile fautore della scrittura di Milloss alla Scala compare, fa notare la studiosa, nella corrispondenza del coreografo con Olga Resnevič Signorelli (lettera del 20.5.1946).

Il coreografo arrivò così nella città meneghina col suo bagaglio di balletti moderni e l'esordio fu assai promettente: ottenuto il favore del corpo di ballo e dei buoni successi di pubblico con gli spettacoli al Palazzo dello Sport, conquistò l'invito per dirigere la stagione invernale del teatro. Il momento sembrava perciò propizio alla messa in scena di tutti quei progetti rimasti sospesi a causa della guerra, compresa *La Strada sul Caffè*. La situazione, come spiegò Milloss a Brandi in una lettera del 9 settembre 1946, era però molto delicata e il primo passo stava nel convincere una loro vecchia conoscenza romana.

Ho chiesto a Serafin l'inclusione nel repertorio – tra altri lavori – anche i balletti che tengo con musica di Dallapiccola e Petrassi, oltre alla Strada sul Caffè. Serafin pare di voler veramente accettare tutti e tre i lavori. Ma vuole prima vedere le partiture. Attualmente studia Marsia. Verso il 18-19-20 andrà a Roma e vorrà lì conoscere le partiture di Petrassi e di Vlad. Ho raccontato a Serafin il tuo stupendo soggetto che egli definì spontaneamente con la parola „geniale”. Mi ha pregato di avvertire Vlad di cercarlo a Roma sotto il numero telefonico 871545, dato che lui non sa ancora precisamente quando sarà a Roma, occorre che Vlad tentasse cominciando dal giorno 18 di questo mese quotidianamente almeno 4-5 volte al giorno di intracciarlo [sic]. Serafin rimarrà poco a Roma. Quindi è necessario che Vlad stia molto attento di non perderlo! Serafin ha molto interesse per Vlad. Io ho detto che io conosco Vlad attraverso lui, cioè attraverso Serafin, inquantoché lui stesso mi consigliò a Roma – dopo aver sentito una musica di Roman – di occuparmi con lui. Così Roman figura come una scoperta di Serafin. Io stesso scriverò anche a Vlad in questo proposito, ma prego anche a te di prepararlo bene per l'audizione così come ti ho descritto la situazione qui.

Bisogna che Vlad suonasse bene e che mostrasse anche la partitura. Inoltre deve Vlad dichiarare che i bozzetti delle scene e dei costumi sono già affidati a Toti Scialoja, dato che Toti fu fin dall'inizio molto collaborativo e consigliere. Occorre insistere su Toti come condizione sine qua non; altrimenti Serafin sarebbe capace disporre diversamente. Io voglio la collaborazione di Toti tanto quanto anche te e quanto anche Roman.¹⁸³

Anche se coreografo e compositore erano ben consapevoli della stima che Serafin nutriva nei loro confronti, la sua presenza a Milano non era comunque garanzia di successo nella trattativa; soprattutto, non era garanzia per la scrittura anche di Scialoja – che, si noti, non aveva ancora realizzato alcun bozzetto –, forse non troppo amato dal direttore.

Ad ogni modo, l'audizione della musica di Vlad e lo studio della partitura dovette avere buon esito, se in data 18 ottobre arrivava la conferma della mediazione in corso direttamente dalla Scala. L'informazione si ricava nel passaggio di una lettera indirizzata al compositore – firmata da Milloss ma dal tono ufficiale – per commissionare la musica per un nuovo balletto, da definirsi a seguito di un colloquio orale nei prossimi mesi. Alla fine, si aggiunge «Definirei, inoltre, anche i

¹⁸³ Lettera di Milloss a Brandi del 9.9.1946, I-SCB.

particolari delle nostre già iniziate trattative per la realizzazione del Suo nel frattempo composto ‘La strada sul caffè’ alla Scala». ¹⁸⁴ Accanto però a questo segnale confortante, cominciarono a emergere i primi impedimenti sul cammino: un pubblico difficile e gli attriti con una parte della direzione e con la diva del corpo di ballo scaligero, Attilia Radice, rendevano il lavoro più arduo del previsto. All’inizio di novembre, mentre si trovava a San Marino per girare un film in cui ricopriva il ruolo di protagonista, il coreografo scrisse, per parlare delle ultime difficoltà, sia a Brandi – «Con la Scala non ho concluso ancora. Le trattative sono piuttosto difficili. Lotta che non finisce mai...» – ¹⁸⁵ sia a Scialoja. La lettera indirizzata al pittore è parecchio lunga ed è evidente il timore di non veder realizzati tanti progetti, non solo *La Strada sul Caffè*:

[c]on la Scala devo terribilmente lottare. Sono piuttosto amareggiato per la strettezza di quei spiriti regnanti lì. Tuttavia tengo duro e vorrei credere che le mie insistenze (che rendono difficile la realizzazione dei tentativi scaligeri in volermi loro imporre certi primitivi disposizioni [sic]) arrivino ad un successo. Anche Serafin ha una dura lotta da condurre contro la muffa scaligera tanto difesa da parte dei custodi amministrativi della Scala. E se Tu pensi che per me sono già anche le idee di Serafin abbastanza invecchiate e poco coraggiose, allora comprenderai che il mio ottimismo è piuttosto limitato - Ma, come dico, io faccio il mio possibile. Ormai tra giorni deve tutto definirsi ed io Ti scriverò subito. Intanto - in buona speranza per la nostra collaborazione. ¹⁸⁶

Ai due, Milloss riscrisse il 22 novembre, portando cattive notizie. Ecco, ad esempio, cosa si legge nella lettera indirizzata a Brandi.

Carissimo Cesare,
non Ti posso dire quanto sono abbattuto per le cretine decisioni della „Scala”. Mi hanno bruttamente [sic] ridotto il repertorio, che comprenderà solo „Petrouchka”, „Orlando”, „Idillio Viennese” (su musiche di J. Strauss) e „Evocazioni” (Pick-Mangiagalli). In questo modo io ho accettato naturalmente solo il titolo di „coreografo ospite”, e andrò fra 2-3 giorni a Milano solo per 3-7 mesi di lavoro. La mancanza di „Marsia” e di „La Strada sul Caffè” nel repertorio mi rende indicibilmente triste. Sono triste per Vlad, per te, per Toti. Ma ancora più triste per me stesso, inquantoché so che con la vostra meravigliosa opera io avrei avuto l’occasione di creare una coreografia che mi sta sul cuore. La „Scala”, cioè l’ignoranza scaligera, mi ha ammazzato un successo sicuro ed ha perduto un lavoro che sarebbe stato di grande importanza anche per il

¹⁸⁴ Lettera di Milloss a Vlad del 18.10.1946, I-Vgc IM FRV. Alla lettera, redatta in forma dattiloscritta e poi firmata su carta intestata del Teatro la Scala di Milano, è stata allegata una copia dattiloscritta di una traduzione inglese di una lettera di Milloss in cui si propone un nuovo balletto su musica di Vlad, il quale «composed the music for two of my ballets (‘La Dama delle Camelie’ and ‘La strada sul Caffè’)». Purtroppo non è stato riportato né il destinatario della lettera, né tantomeno il titolo di questo nuovo progetto; è tuttavia da escludere che si tratti di *Die Wiederkehr* il terzo balletto a portare la firma congiunta Milloss-Vlad, nato quasi quindici anni dopo.

¹⁸⁵ Lettera di Milloss a Brandi del 3.11.1946, I- SCB.

¹⁸⁶ Lettera di Milloss a Scialoja del 3.11.1946, I-Rfts.

teatro stesso. In compenso realizzeranno spettacoli lirici privi di interesse ed assai più costosi di quello che può essere un balletto!... Io non so come andrà a finire il Teatro Italiano!! Anche in campo scenografico stanno facendo [sic] delle incredibili sciocchezze... - Cosa mi rimane da fare? Ormai è certo che dovrò andare tanto presto possibile all'estero per riprendere lì la mia attività. Ed allora puoi essere certo che lì realizzerò la nostra „Strada sul Caffè"! Caro Cesare, Ti sarei grato per alcune Tue righe che prego mandarmi alla „Scala". Io partirò per Milano entro 2-3 giorni. Sto finendo il film, che – pare – viene bene. Ti ho scritto già una lettera. L'hai ricevuta? Scrivimi presto! – Intanto T'abbraccio affettuosamente – rimanendo sempre il tuo Aurel Milloss¹⁸⁷

L'amarezza per la drastica riduzione del repertorio moderno fu tale da far rifiutare a Milloss l'incarico di direttore coreografico. Il dispiacere maggiore, come raccontò lo stesso giorno nella lettera per Scialoja,¹⁸⁸ era che ricoprendo questo ruolo, egli non poteva nemmeno imporre i propri nomi per la scenografia e, pertanto, neanche quello dell'amico.

La risposta del pittore si fece attendere fino al 26 dicembre, in una lettera assai malinconica che però, allo stesso tempo, era una nuova dichiarazione di fiducia nei confronti delle capacità artistiche del coreografo. I due rimasero quindi in stretto contatto, anche durante il periodo trascorso da Milloss in America Latina. Tuttavia, nonostante il successo dei tanti progetti realizzati insieme negli anni successivi – fra i quali spicca il *Marsia* di Dallapiccola, anch'esso escluso dalle rappresentazioni della Scala –, un fitto silenzio avvolse la *Strada sul Caffè*. Nel 1949 Milloss raccontava di aver mandato una lettera a Brandi idealmente indirizzata anche a Scialoja e Vlad¹⁸⁹ ma, poiché questa lettera non sembra essersi conservata nell'archivio dello storico dell'arte, è impossibile determinare se essa effettivamente contenesse delle informazioni anche su questo loro progetto ballettistico.

¹⁸⁷ Lettera di Milloss a Brandi del 22.11.1946, I-SCB.

¹⁸⁸ «Da tale coreografo „ospite" non posso nemmeno ottenere i pittori che vorrei. Per tutto è responsabile Serafin. Tuttavia cercherò di influenzarlo per quel che | riguarda i pittori dei balletti. Ma non credo d'aver successo, perché pare, tutto farà lo scenografo stabile della „Scala": Nicola Benois. Caro Toti - tutto ciò per me significa una delusione assai più amara che per Te! Tu sai quanto ci tengo io di lavorare con Te e quanto importante sarebbe per il mio successo la Tua collaborazione!» (Lettera di Milloss a Scialoja del 22.11.1946, I-Rfts).

¹⁸⁹ «Caro Toti, Solo se leggi la mia lettera che invio oggi a Cesare Brandi, potrai comprendere che il mio lungo silenzio non significa infedeltà da parte mia nei confronti tuoi e di altri amici miei, ma è dovuto unicamente al fatto che non ho avuto tempo per scrivere. Ma nella mia vita avevo da lavorare tanto durante tanti mesi consecutivi senza interruzione come attualmente qui in Argentina! Ora ho 2-3 giorni di respiro prima d'iniziare l'ultima tappa della mia attività in questo difficile paese, e m'approfitto della pausa per poter finalmente dimostrare ai miei più cari amici che penso sempre a loro. Ma mi è impossibile molte volte, cioè in molte lettere, sempre| ripetere la medesima illustrazione dei miei fatti, della mia vita, della mia attività di qui. Perciò penso che non malintendi se mi limitavo a descrivere le cose solo in una lettera, su quella indirizzata a Cesare Brandi, pregandoti di leggerla per essere informato di quello che qui non ripeto. Essendo Cesare il „centro più anziano" del nostro cerchio, credevo gi usto indirizzare a lui le ampie illustrazioni, e né tu, né Vlad - vi sentirete trattati „laterlamente" da parte mia se vi prego di considerare quella lettera come lettera indirizzata anche a Voi. Ora, convinto di avere la tua comprensione per questa mia maniera puramente pratica (e non di mancata, o diminuita, o subordinata amicizia) ti voglio particolarmente sottolineare che penso molto a te e a Titina, e molto sento qui la vostra mancanza! [...]» (Lettera di Milloss a Scialoja del 25.7.1949, I-Rfts).

Il silenzio sembrò rompersi, finalmente, nel 1951 in occasione del XIV Maggio Musicale Fiorentino. Il direttore artistico Francesco Siciliani chiamò infatti Milloss a dirigere il corpo di ballo: suo compito era realizzare le coreografie per le opere – nell'anno del cinquantesimo anniversario della morte di Verdi, quasi tutte appartenenti al repertorio del bussetano – e di buona parte dei dodici balletti concordati per quell'edizione.¹⁹⁰ Il titolo della *Strada sul Caffè* figurava quindi nei programmi ufficiali del Festival e anche i giornali ne annunciavano l'attesissima prima il 1 giugno, con due interpreti d'eccezione nella parte dei protagonisti: Jerzi Szabelewski e Tamara Toumanova. Tutto era pronto, dalle scenografie di Scialoja, che ne abbozzò addirittura due versioni, alle note di sala firmate da Gualtiero Frangini; pure le prove, almeno quelle coi solisti, sembravano procedere bene, seppur con qualche ritardo. In una lettera da Firenze del 27 maggio il compositore raccontava all'amico Brandi:

[d]unque: la Toumanova è davvero superlativa. Disciplinata e diligentissima, lavora molto e la sua parte la sa già così bene, la danza con tanta immedesimazione, vive tanto il personaggio della donna a lutto, che quasi, se fosse in me, le proibirei di continuare a provare per serbare tutta la carica emotiva per la recita effettiva. Anche Shabelesky va benissimo: a lui come alla Tamara, piace molto il soggetto. Anche il corpo di ballo si diverte assai e studia volentieri, ma le danze d'assieme non sono ancora pronte e tutto il programma della serata che comprende la *Strada sul Caffè* è un po' in ritardo, anche per causa di un incidente capitato a Skuratof che si è ferito abbastanza gravemente e non ha potuto ballare ieri sera, non si sa se potrà ballare oggi. Così il *Don Juan* sarà spostato e per contraccolpo anche la *Strada sul Caffè* invece del 1° giugno andrà in scena il 2, 3, o 4: appena fissato il giorno ti avvertirò telegraficamente.¹⁹¹

La rappresentazione, però, venne annullata a pochissimi giorni della prima senza spiegazioni ufficiali.

Sulla stampa si rincorsero varie voci sul dietro le quinte del Festival, al punto che in un articolo di «Il Mattino dell'Italia centrale» si arrivò a ipotizzare una lite tra la Toumanova e gli orchestrali.¹⁹² La smentita – o, per meglio dire, la rettifica – giunse dalle colonne di «La Nazione» ad opera del solito Frangini:

¹⁹⁰ Milloss firmò le coreografie di: *Deliciae Populi* (m. Casella; sc. e c. Gino Severini); *Misteri* (m. da Bartók; sc. e c. Constantin Nepo); *Tirsi e Clori* (m. da Claudio Monteverdi; sc. e c. Gino Carlo Sensani); *Don Juan* (m. Christoph W. Gluck; sc. e c. Cassandre); *Visione Nostalgica* (m. da Ferruccio Busoni; sc. Fabrizio Clerici e c. Alfredo Furiga).

¹⁹¹ Lettera di Vlad a Brandi del 27.5.1951, I-SCB.

¹⁹² Nell'articolo, anonimo, pubblicato nell'edizione del 7 giugno 1951 col titolo *La barca del Maggio Musicale fra i frangenti americani e russi. Niente "Strada sul caffè", – Baruffa tra Milloss e Nepo – La storia del tenore Rohl e del maestro Kleiber*, si legge: «Per domenica scorsa era in programma «La strada sul Caffè» di Cesare Brandi, musica di Vlad e coreografia di Milloss, novità assoluta. Prima danzatrice del balletto era la famosa Tamara Toumanova che ha iniziato le prove con la sua consueta perizia. A parte il fatto che il balletto era notevolmente spinto, la musica qua e là era in sordina. Così in sordina che la Toumanova si è fermata più volte costringendo l'orchestra a interrompere e quindi a riprendere pazientemente. Milloss, dietro una quinta, si torceva le lunghe mani bianche. Alla quindicesima interruzione, causata da un vibrafono che faceva quello che poteva per farsi sentire ma che la Toumanova diceva di

La mancata rappresentazione de «La strada sul caffè» - un balletto di Milloss-Vlad-Scialoia, nel quale si annunciava Tamara Toumanova nella parte della protagonista, ha suscitato nel pubblico curiosità e interesse. Abbiamo perciò voluto interrogare il Maestro Votto sui fatti che hanno impedito l'esecuzione della annunciata coreografia: e il Sovrintendente del teatro ha escluso del tutto ogni complicazione, diciamo, “drammatica” degli avvenimenti.

– «Che, per cause imprecisabili e imprevedibili, uno spettacolo debba venir cancellato da calendario di una manifestazione è, in teatro, cosa non straordinaria. Ma non c'è stata – nonostante alcune voci che affermano il contrario nessuna baruffa e nessuno scontro, nemmeno verbale, a questo proposito, fra il Maestro Aurel Milloss il quale «non si ritiene», ma in realtà «è» il coreografo ufficiale del «Maggio» ed altre persone. La sola causa di questa esecuzione mancata è stata la ristrettezza del tempo, e non altro. Quando ci si è accorti che la rappresentazione, sarebbe stata una pericolosa avventura, tutti ci siamo trovati d'accordo nel rinunziarvi, dato anche il valore del balletto e l'importanza degli esecutori.»

Fin qui il maestro Votto. Da parte nostra possiamo dare più dettagliati particolari di questa travagliata storia teatrale: sembra infatti che il M.o Kleiber abbia rifiutato ogni accomodamento fra le sue prove per l'Orfeo di Haydn e quelle degli altri direttori per i balletti. La sua ostinazione, sembra, è apparsa incomprensibile a tutti gli amatori della danza, perfino ai dirigenti del teatro. Comunque, quando la situazione era giunta agli estremi termini, - ed era stato il forzato rinvio del «Don Juan» a iniziare la serie dei ritardi – si decise di far dirigere la partitura de «La strada sul caffè» a Roman Vlad, l'autore delle musiche. Vlad, compositore, non direttore, accettò ugualmente. E fu nel corso di una prova notturna, alla quale tutti erano giunti stremati, che si verificò l'incidente definitivo. Mentre si provava il balletto, una involontaria frase a dop- pio senso del M.o Vlad aveva suscitato in orchestra una certa ilarità. A questo punto la signora Toumanova si rivolgeva agli orchestrali, pregandoli, del resto con la massima cordialità, e senza l'ombra di una espressione meno che amichevole, di non guastarle l'atmosfera di tensione richiesta dalla sua parte: segue un applauso da parte di alcuni membri del corpo di ballo. E allora gli orchestrali, feriti in non si sa bene quale amor proprio, si rifiutarono di proseguire la prova.

Così «La strada sul caffè» non è andata in scena, ed è stata una perdita dopo tanto lavoro e tante spese, perché in questo balletto avremmo visto una coreografia per niente «spinta», come si è andato dicendo, ma animata da uno spirito ansioso di serenità e di purificazione: una aperta polemica contro la tragica sequela di decadenze, di corruzioni, di dolore che ogni guerra trascina dietro di sé. Milloss si era messo sulla via del neorealismo con la sua abituale chiarezza di vedute. Il dramma, semplice e vero, di una donna sconvolta dalla guerra, che finalmente ritrova il marito, e con lui si incammina ancora una volta verso la vita, su di una strada simbolicamente

non sentire affatto, la celebre ballerina algeriana s'avvampa tutta di sdegno parigino e trattava male gli orchestrali. Milloss si precipitava a baciarle le mani per la commozione e gli orchestrali, per nulla commossi invece, si mettevano lo strumento sotto il braccio (esclusi i timpani, i violoncelli e i contrabbassi) abbandonando sdegnosamente la fossa. Il maestro Votto ha cercato di rimettere in pace un po' tutti ma non v'è riuscito. La «Strada sul Caffè» in programma per lo spettacolo di domenica è stata infatti sostituita nella speranza di darla la sera dopo. Ma anche quella volta, niente balletto esistenzialista» ([ANONIMO], *La barca del Maggio Musicale fra i frangenti americani e russi*, «Il Mattino dell'Italia centrale», 7.6.1951, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM).

costruita da un gruppo di operai festanti sulle rovine di un caffè equivoco, aveva trovato in Tamara Toumanova una interprete commossa ed emozionante.

Nessuno ha fatto baruffe o si è abbandonato a isterismi – come si è voluto pubblicamente affermare – e tanto meno Milloss, il quale resta, e si conferma ogni volta che vediamo opere sue o di altri, uno dei maggiori coreografi del nostro tempo.¹⁹³

Tale versione dei fatti venne confermata, più tardi, dallo stesso Vlad. Ancora a distanza di anni, il compositore continuò infatti a ricordare le ingerenze di Erich Kleiber nel monopolizzare il lavoro dell'intera orchestra e la conseguente impossibilità di trovare il tempo per le prove, pure dopo un suo tentativo di leggere la partitura con gli orchestrali. Tuttavia, oltre a rievocare questi impedimenti di carattere organizzativo – la cui esistenza non è affatto da mettere in dubbio – Vlad non riuscì a dare una spiegazione univoca dell'accaduto. Secondo una sua testimonianza del 1995, la colpa della mancata rappresentazione sarebbe infatti imputabile quasi completamente a Milloss, che «[p]robabilmente aveva concepito un suo proprio soggetto sul tema del ritorno dalla guerra»¹⁹⁴ ed era pertanto poco interessato a portare a termine il suo lavoro per *La Strada sul Caffè*. Nella sua autobiografia pubblicata nel 2011, invece, il racconto di quella stagione sembrava indicare come principale responsabile Kleiber, il quale «aveva un grave pregiudizio sulle musiche per il balletto perché, a suo avviso, rovinavano il livello artistico delle orchestre».¹⁹⁵ Nel 2013, il compositore fece degli evidenti sforzi per trovare una mediazione tra queste due versioni, adducendo inoltre tra le possibili ragioni anche un problema di tipo politico, dovuto al tono fortemente polemico del libretto scritto da Brandi. Così commentava, infatti, il secco diniego del direttore artistico del Maggio davanti alla richiesta di un ulteriore rinvio della rappresentazione:

Mi venne allora il sospetto che le difficoltà che si opponevano all'andata in scena della *Strada sul Caffè* non erano solo quelle contingenti, ma erano legate alla stessa concezione e al significato che la trama ideata da Bradi poteva assumere. Probabilmente Siciliani aveva accettato di programmare il balletto sulla scorta di una lettura della partitura senza prendere conoscenza dell'argomento da coreografare. Forse solo vedendo le prime prove sul palcoscenico con l'accompagnamento del pianoforte, si rese conto delle implicazioni ideologiche e politiche che si manifestavano. Si viveva già nel clima di guerra fredda. Vedere rappresentata «l'irresponsabilità di un ceto parassitario», «marcio e decadente», contrapposte alla virtù dei lavoratori intenti a costruire la strada del progresso sulle rovine dei simboli di una vita depravata; vedere la classe operaia presentata come la sola capace di redimere una società colpevole; vedere una trama scenica di tal genere può aver suscitato il timore di una reazione non solo e

¹⁹³ G. FRANGINI, *Dopo i balletti del 'Maggio'. Perché non si è rappresentato la 'Strada sul caffè'*, «La Nazione», 10.06.1951, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM.

¹⁹⁴ R. VLAD, *Testimonianze e ricordi*, in P. VEROLI, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, op. cit.: 13.

¹⁹⁵ R. VLAD, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, op. cit., p. 73.

non tanto da parte del pubblico e di una parte della critica, quanto delle autorità locali e governative dalle quali dipendevano i finanziamenti del Teatro Comunale.¹⁹⁶

Messa da parte ogni possibilità di rappresentazione, la musica della *Strada sul Caffè* venne eseguita solamente in forma di suite, mentre il balletto rimane un interessante progetto solo parzialmente ricostruibile. Un'attenta analisi delle fonti è però rivelatrice e può forse dare delle ulteriori risposte all'interrogativo, rimasto fin qui irrisolto, sul perché né a Firenze né altrove il balletto poté essere rappresentato.

II.2 Prima la musica e poi la danza

«Un balletto cosiddetto «d'azione» e non astratto come stava diventando di moda nell'ambiente neoclassico»: ¹⁹⁷ questo chiese Brandi a Vlad per la *Strada sul Caffè*. La decisione di realizzare un'opera coreografica fortemente ancorata a un contenuto narrativo era senza dubbio controcorrente negli anni Quaranta, tanto che il compositore sembra raccontarla quasi con una punta di orgoglio. Tale scelta ebbe però delle importanti conseguenze, soprattutto perché non fu affatto semplice conciliare questa esigenza poetica con quella degli altri collaboratori, meno propensi a realizzare un balletto dove tutti gli elementi espressivi fossero funzionali a raccontare una trama, peraltro già stabilita da una figura autoriale forte come Brandi. Anche se divenne fonte d'attriti negli anni futuri, questo particolare indirizzo estetico entusiasmò fin dall'inizio il compositore, che anzi decise di far stampare l'argomento del balletto in calce alla sua riduzione per pianoforte edita dalla Suvini Zerboni.

Un caffè-concerto sulla fine di una guerra, che accentua l'irresponsabilità di un ceto parassitario, accanto al sacrificio del qualsiasi soldato ignoto e di chi, in quel sacrificio, smarrisce, con la perdita della persona cara, anche la propria ragione di vita. In questo ambiente marcio e decadente, dove si presentano fatui numeri di varietà, capita appunto un soldato in licenza ferito ad un braccio, e una donna a lutto che, in preda ad un evidente collasso della ragione, tiene per mano un bambino invisibile. Come il Direttore di sala vuol cacciare questa ultima intervenuta, davvero inopportuna, il soldato s'infrappone: e in quel momento l'azione è bruscamente interrotta. Si può credere per una bomba. Quel che è certo, al secondo quadro non si vedono più che le rovine del Caffè: fra di esse si aggira il soldato, quando, di dietro ai ruderi, si riaffacciano le immagini (o gli Spettri?) di quei futili numeri di varietà, che intrecciano danze e s'affollano sul soldato, cercando di trascinarlo. Ma il soldato scaccia le ombre, mentre da un lato entra la donna a lutto: finché, preso da sconforto, sguaina la baionetta e vorrebbe uccidersi: la donna a lutto si precipita e gli strappa l'arma di mano, la getta in terra, la ricopre col velo nero, coi fiori,

¹⁹⁶ R. VLAD, *Introduzione*, in *Cesare Brandi: Musica, Danza, Teatro. Scritti ritrovati 1936-1986*, op. cit., pp. 26-27.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 22.

e sui fiori adagia il bambino invisibile, come se gli dicesse addio per sempre: poi si rivolge al soldato, e in quel momento, per tutti e due si rende possibile l'accesso ad una nuova vita. È quella che mostra il terzo quadro: in cui una strada passa dove prima si ergeva il Caffè-concerto (poche vestigia ne rimangono ancora), e una linea ferroviaria viene costruita poco lontano, mentre una squadra di operai inneggia al lavoro. Sulla strada si trovano il soldato e la donna a lutto: gli operai danno loro un vestito da lavoro, liberandoli dai vestiti che ancora ricordano la guerra e le sciagure. Sulla nuova strada la nuova vita comincia, mentre dai ruderi ancora superstiti si riaffacciano nel loro lusso sgualcito e discordante alcuni sopravvissuti frequentatori del Caffè, che restano sbigottiti, e allontanati dagli operai, tornano a nascondersi mentre quei poveri relitti umani riprendono il loro posto di lavoro nel mondo.¹⁹⁸

Lo scopo di anteporre il racconto alla musica non era puramente esplicativo,¹⁹⁹ ma voleva sottolineare in maniera implicita il legame tra la composizione musicale e l'argomento del balletto. Fu proprio questo il punto di partenza del processo creativo vladiano e lo studio dei materiali preparatori ne dà un'ulteriore e chiara conferma.

Di tali materiali, si è conservato un unico quaderno di schizzi, della consistenza di 110 pagine numerate.²⁰⁰ Il documento si presenta come un abbozzo continuativo scritto su sistemi di due o tre righe musicali, in cui Vlad ha appuntato la linea armonica²⁰¹ e melodica della musica, con una

¹⁹⁸ R. VLAD, *La Strada sul Caffè. Balletto in tre quadri di Cesare Brandi*, Suvini Zerboni, Milano, 1951, riduzione per pianoforte, verso del frontespizio, I-Vgc IM FRV.

¹⁹⁹ Si noti che nelle note di sala stampate sul programma del XIV Maggio Musicale Fiorentino – unica scena teatrale in cui effettivamente *La Strada sul Caffè* arrivò talmente vicina alla rappresentazione da spingere il comitato organizzativo a farne stampare note di sala, programmi e locandine – il redattore, Frangini, preferì riportare una versione più breve ed edulcorata del testo: «[i]n un café-chantant di trent'anni fa, in un qualunque paese europeo, gente che danza (rag-time, shimmies) e si diverte, o vien divertito con spettacoli di varietà intonati all'ambiente decadente dei frequentatori («tango-cocaina...»). In mezzo alla folla superficiale e corrotta, un soldato: immobile, fissa il vuoto, assente. Entra d'un tratto nel caffè una donna in lutto: sembra folle, e si porta con se un bambino (che rimane invisibile), cercando affannosamente qualcuno. Avventori, camerieri, ma i tre, le chiedono che cerca, vogliono farle capire che quello non è posto per lei. Tutti ridono e la deridono, e alla fine la vogliono cacciare. Ma il soldato si scuote dalla sua immobilità e si muove in sua difesa. Improvvisamente un enorme rumore. La scena piomba nell'oscurità, e quando la luce ritorna si scorgono le rovine del caffè, e il soldato ferito che lotta contro le tormentose visioni degli spettri evocati dal decadente mondo dei frequentatori del caffè. Egli riesce a vincere le sue allucinazioni: e allora compare la misteriosa donna in lutto, e danza un berceuse [sic] per il suo bambino: ma durante la danza il bambino muore. La donna lo copre col suo velo nero, e soltanto allora si accorge della presenza del soldato. Ha ritrovato il marito?... la coppia si allontana nel buio. Torna la luce: un gruppo di operai danza una polka sfrenata davanti alla strada edificata sulle rovine del caffè. Compare la coppia: i due, camminando sulla nuova strada, si avviano a una nuova vita» (G. FRANGINI, *La Strada sul Caffè*, in *Balletti: Misteri - Grand pas classique - Tirsi e Clori di Milloss - Don Juan di Milloss - Visione nostalgica - Romeo e Giulietta - L'amour et son amour - Notturmo - Il lago dei cigni - Passo a due - La Strada sul caffè*, XIV Maggio Musicale Fiorentino, 1952, programma della manifestazione, I-Vgc ITM FAM).

²⁰⁰ Il manoscritto presenta due diverse tipologie di carte: la prima, usata per il corpo principale del quaderno, conta venti pentagrammi per foglio per una dimensione di 36x25 cm; la seconda, impiegata invece per le aggiunte, è più piccola (31x26 cm). Tali aggiunte sono posteriori al completamento, alla paginazione e alla rilegatura del quaderno, costituito da tre fascicoli di bifolii (1°: pp. 1-48; 2°: pp. 49-76; 3°: pp. 77-104); lo dimostra sia la mancanza di numeri di pagina nei nuovi fascicoli (con un'unica eccezione: pp. 31bis-34bis), sia l'inserimento di questi non all'interno della legatura originaria, bensì con l'ausilio di colla e graffette.

²⁰¹ Il compositore stesso definisce la musica di questo suo balletto «in stile libero» (R. VLAD, *Storia della dodecafonia*, Suvini Zerboni, Cremona, 1958, p. 242): il riferimento è dunque a una tonalità allargata, con alcuni momenti dodecafonic, ma non interamente seriale.

scrittura nettamente pianistica. Senza dubbio questo quaderno arriva dopo quelle lunghe serate di improvvisazione musicale e di discussioni in casa Brandi raccontate dal compositore, ma altrettanto plausibile è che a precederlo vi fosse uno schizzo antecedente – oggi perduto – con alcune annotazioni preliminari. La scrittura è infatti ordinata e precisa, insolitamente ricca sia di dettagli sulla dinamica e sull’agogica, sia di indicazioni cronometriche,²⁰² ma – per converso – è quasi priva di cancellature tra le note. Da un lato, un *ductus* così sicuro tradisce ben poche incertezze sul contenuto armonico-melodico della musica; mentre, dall’altro, il procedere ordinato nella successione dei numeri all’interno del quaderno suggerisce che, quando Vlad ne cominciò la stesura, l’architettura formale complessiva del balletto era già definita. Infatti, se si eccettuano alcuni tagli, si può notare una generale corrispondenza nella disposizione delle danze tra l’abbozzo e la riduzione per pianoforte edita dalla Suvini Zerboni (Tab. 1).

Abbozzo		Edizione	
Pagine	Numeri	Numeri	
3-16	Ouverture	Ouverture	Ouverture
17-18	Introduzione (Andante)	Introduzione (Andante)	Primo Quadro
19-21	Allegro molto energico	-	
22-26	Rag-Time	Rag Time	
26-31bis	Tango	Tango	
30	Tempo I	-	
31[bis]-32[bis]	Can-Can	Cancan	
32[bis]-34[bis]	Trio	Trio	
31-33	[continuo Tempo I]	-	
33-39	One Step Presto	-	
40-45	Fox-Trot - Shimmy	Shimmy-fox	
46	Andante	Andante	
[46bis]-[46ter]	Adagio	Adagio	
47	Andante mosso	Andante mosso	
48-49	Intermezzo I	Intermezzo I	
50-56	Adagio	Adagio	Seco Qua dro
57-59	Tango	Tango	

²⁰² Vlad infatti segna la durata dell’Ouverture (3’); di Introduzione (45’’), Rag Time (1’45’’), Tango (2’15’’), Shimmy-fox (1’30’’) e Finale (2’30’’) del Primo Quadro; di Tango (2’50’’), Berceuse (3’30’’) e Valzer d’amore (2’30’’) del Secondo.

59-65	Galop	Galop	
66-70	Berceuse	Berceuse	
71-76	Valzer d'amore	Valzer d'amore	
76	Intermezzo	-	Intermezzo II
[76bis]-[76quater]	Intermezzo II	Intermezzo II	
77-82	[continuo Intermezzo]	-	
83	[batteria solo]	-	Terzo Quadro
84-88	Polka degli operai	Polka	
89-90	Corale	Corale	
90	Presto	-	
[90bis]-104	Finale	Finale	

Tabella 1

Confronto tra la successione dei numeri nel quaderno e nella riduzione per pianoforte. In rosso sono stati indicati i numeri soppressi.

Una prima stesura ordinata non esclude tuttavia alcun ripensamento, anzi. Non sono pochi i cartigli incollati da Vlad per riscrivere varie sezioni musicali: con questo metodo si sostituiscono porzioni di testo di poche battute, come nella Polka del Terzo Quadro,²⁰³ oppure decisamente estese, come nel finale dell'Adagio del Secondo Quadro (fig. 4).

²⁰³ Si veda oltre la fig. 5.

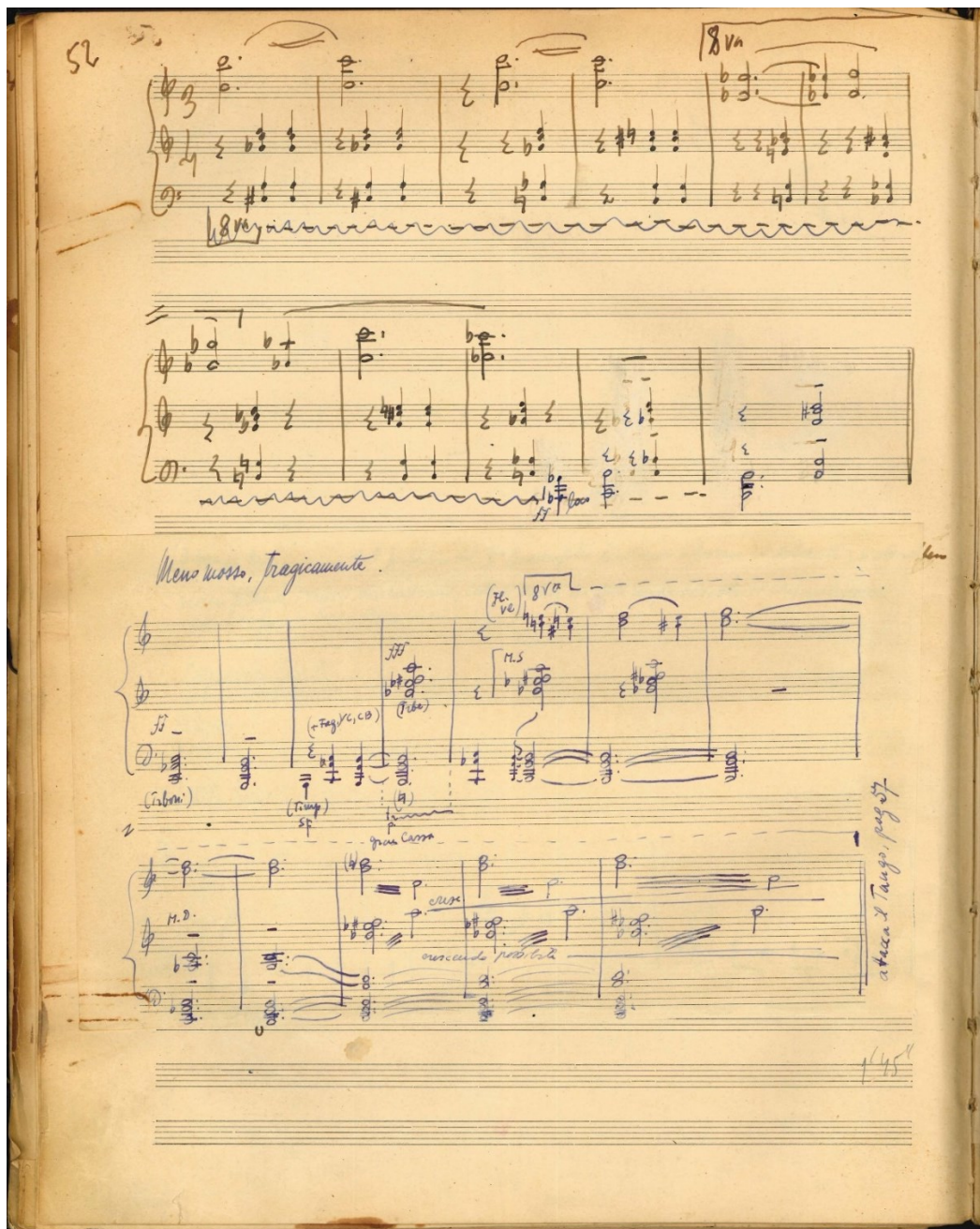


Figura 4

Cartiglio incollato a p. 52 contenente una variante autografa per il finale dell'Adagio del Secondo Quadro. R. VLAD, *La Strada sul Caffè. Balletto in tre quadri di Cesare Brandi*, quaderno di abbozzi, 1943, p. 52, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

A volte, si assiste persino all'inserimento di nuovi fascicoli. Ad esempio, il bifoglio incollato tra le pagine 30 e 31 contiene, oltre alle nuove ultime battute del Tango, un Cancan e un Trio aggiunti in sostituzione del One Step (fig. 5). Moltissimi, inoltre, sono i tagli, indicati tramite segni di

rimando, barrando le pagine oppure pinzando i fogli contenenti le parti da eliminare.²⁰⁴ quest'ultimo è il caso della soppressione – appunto – del One Step, scritto alle pagine 33-40 poi unite da una graffetta.

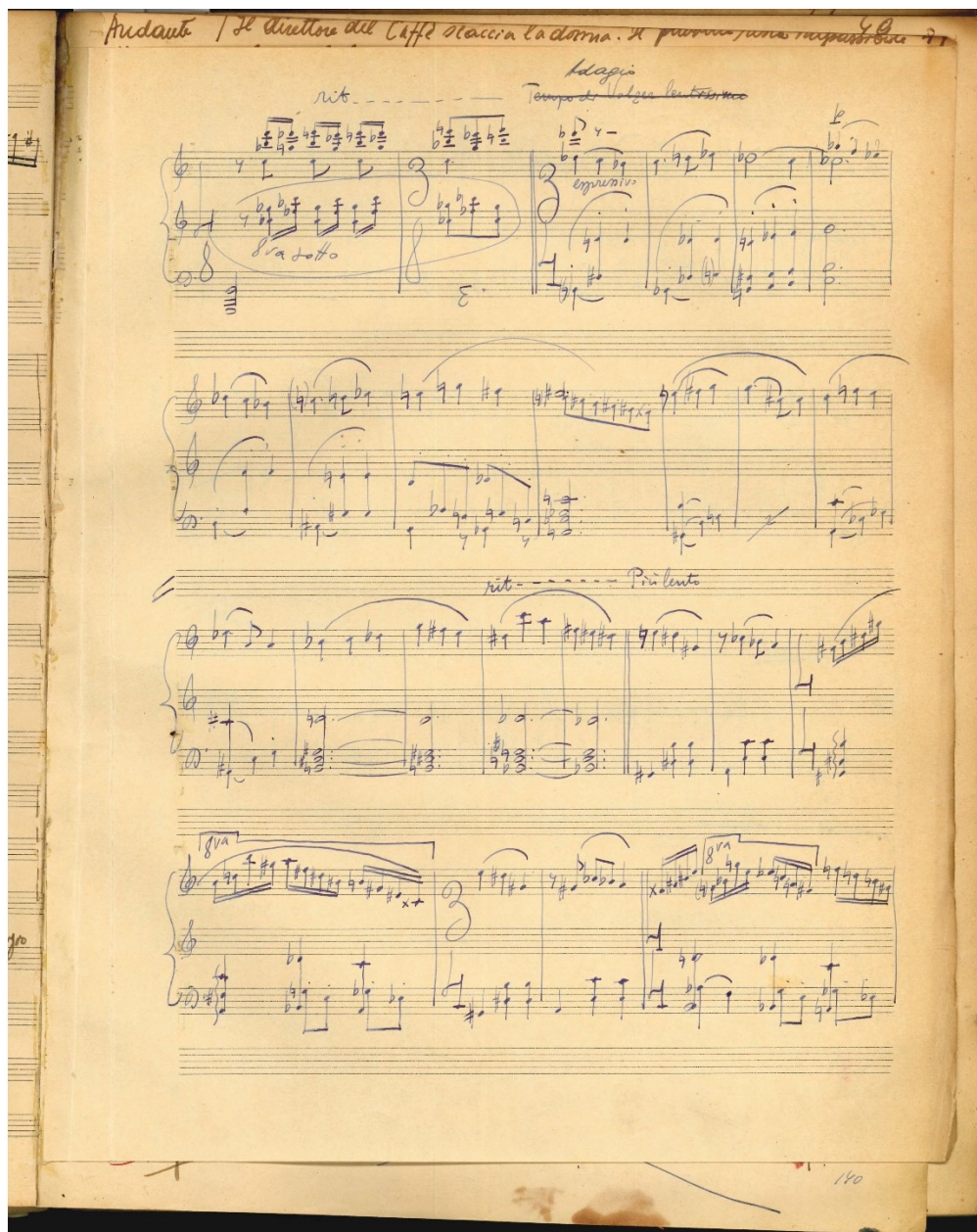


Figura 5

Nuovo bifoglio inserito con una brachetta tra le pp. 30 e 31.

R. VLAD, *La Strada sul Caffè*. Balletto in tre quadri di Cesare Brandi, 1943, quaderno di abbozzi, pp. 30-31bis, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

²⁰⁴ Per motivi conservativi, gran parte di queste graffette è stata eliminata laddove una linea obliqua o una croce sulle pagine cassate lasciano intuire, con altrettanta chiarezza, la volontà dell'autore di eliminare la sezione prima pinzata. La loro presenza, tuttavia, può essere dedotta con facilità a causa delle evidenti macchie di ruggine presenti sui margini in corrispondenza della collocazione delle graffette.

Ai numerosi segni di espunzione si aggiungono quindi appunti sull'organico e aggiustamenti della metrica e del fraseggio, a dimostrazione di come, nel corso del tempo, il compositore sia tornato più volte sul suo abbozzo, probabilmente ben oltre la data del 18 settembre 1943 vergata sul frontespizio. Questo lavoro di rifinitura avvenne infatti su più fasi, in parte distinguibili grazie ai diversi inchiostri adoperati, anche se spesso si è di fronte a più interventi sovrapposti (fig. 6). Oltre alle annotazioni fatte con inchiostro nero – lo stesso impiegato per la scrittura musicale e, dunque, ad essa contemporanea –, nel quaderno si trovano segni in lapis, matita viola, blu e rossa, nonché tre diversi colori di penna: blu (di una tonalità più chiara e un'altra più scura) e rossa. Benché talvolta, in casi come le correzioni in matita viola²⁰⁵ o con la penna blu chiaro,²⁰⁶ le occorrenze siano talmente poche da rendere complicata una datazione finanche approssimativa, in altre circostanze è possibile rinvenire un ordine tra gli interventi. Dal momento che si trovano anche in quelle pagine e sezioni poi tagliate, le cancellature, le annotazioni verbali e le indicazioni aggiuntive per l'orchestrazione segnate a matita sono da collocarsi – per la maggior parte – in un periodo abbastanza vicino alla stesura del quaderno. Di poco successivi sembrano invece i segni di taglio e di ritornello realizzati con la matita blu, così come le annotazioni vergate con la penna rossa: quest'ultima è stata usata pochissime volte, per lo più per completare delle battute.²⁰⁷ L'inchiostro blu scuro è invece utilizzato per completare l'orchestrazione, correggere la metrica e, soprattutto, per scrivere i cartigli e i fascicoli aggiunti in sostituzione delle sezioni tagliate: tali interventi arrivano pertanto in una fase intermedia del processo compositivo, quando cioè il quaderno è già stato ultimato, ma l'ordine delle danze non è ancora arrivato alla sua versione definitiva. Più recenti, infine, i tagli fatti con la matita rossa, che interessano anche le danze di ultima composizione.²⁰⁸

²⁰⁵ L'unico appunto a matita viola si trova alla pagina 3: qui il compositore cancella Allegro giocoso e l'indicazione del metronomo (semiminima = 142) per scrivere – sempre usando la stessa matita - «Allegro con brio» e l'indicazione di metronomo 168.

²⁰⁶ Questo tipo di inchiostro ricorre con particolare frequenza alle pp. 22-26: il Rag Time, infatti, è l'unico numero che, pur avendo conservato denominazione e posizione nel passaggio dall'abbozzo all'edizione, è stato sottoposto a un imponente processo di revisione. Gli interventi, in questo caso, non si limitano pertanto a segnalare l'organico orchestrale a cui affidare note e accordi, ma selezionano le porzioni di testo (successioni accordali, linee melodiche o frammenti scalari) da conservare nel lavoro di rifacimento.

²⁰⁷ La penna rossa compare infatti a p. 62, dove è utilizzata per scrivere una variante nell'accompagnamento, e a p. 47, dove invece integra le battute finali del Primo Quadro, precedentemente cancellate. Si veda oltre fig. 6.

²⁰⁸ Nella p. [90bis], parte di un nuovo fascicolo aggiunto per riscrivere il finale del balletto una battuta è stata cassata proprio con la matita rossa.

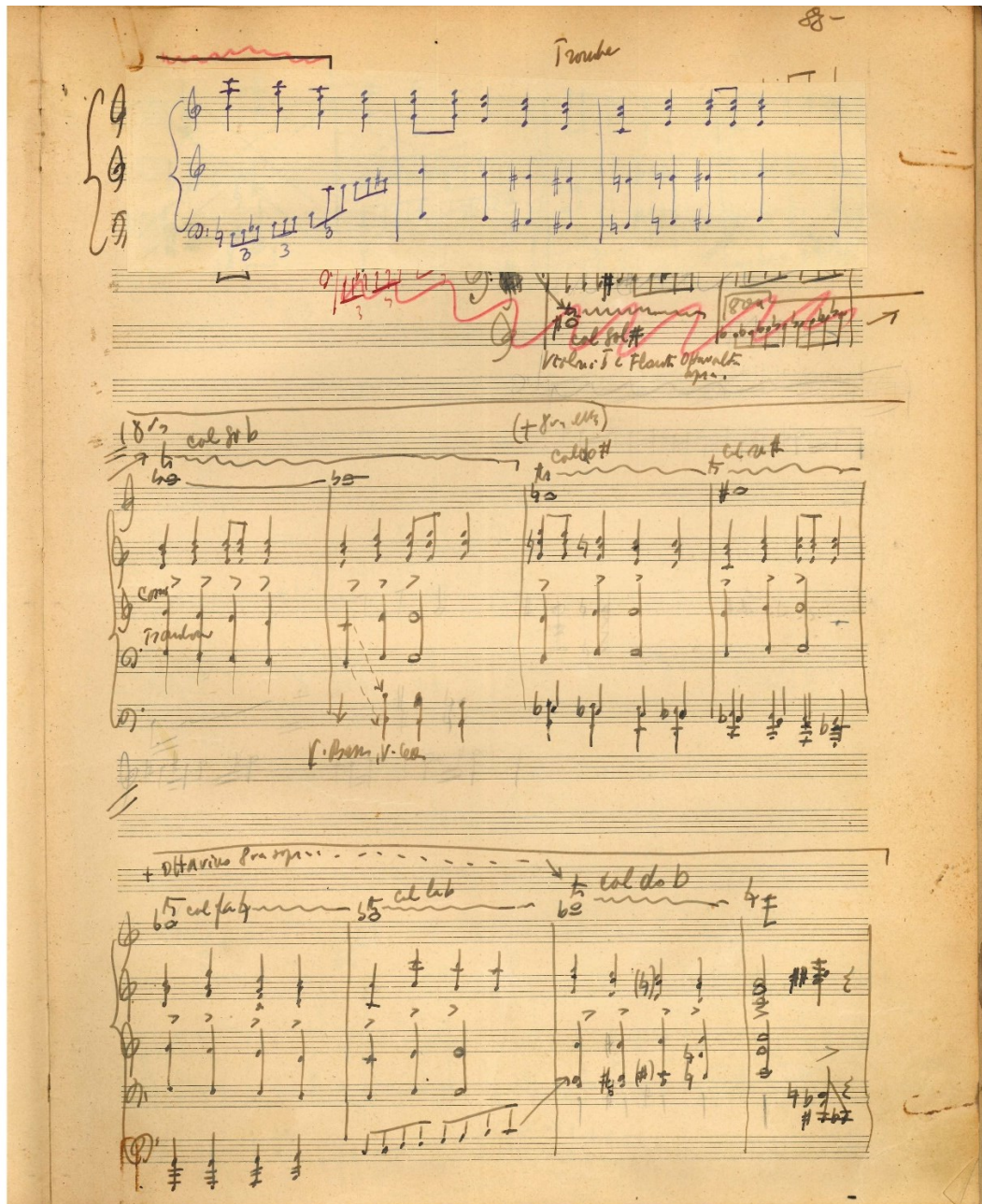


Figura 6

Cartiglio incollato a p. 85 contenente una variante autografa per le battute 17-19 della Polka del Terzo Quadro; sotto si può notare una variante precedente, aggiunta col lapis e successivamente cancellata con la matita rossa.

R. VLAD, *La Strada sul Caffè. Balletto in tre quadri di Cesare Brandi*, 1943, quaderno di abbozzi, p. 85, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

Tra le annotazioni autografe presenti nel quaderno, ve ne sono alcune di certo interesse. Sono questi, in particolare, dei commenti scritti in inchiostro nero, coevi – secondo quanto si può dedurre dalla *mise en page* – alla prima stesura del testo musicale. Come delle didascalie, la loro funzione è anzitutto evocativa, funzionale a suggerire l’ambientazione scenica dalla musica. Un primo esempio si trova a pagina 17:

I Quadro

Un caffè col varietà: nel mezzo una pista non sollevata (su cui appaiono i numeri di varietà): di qua e di là un bar con gli sgabelli alti: un pubblico annoiato (con le tazzine di caffè nelle mani).

A un tavolino solo un soldato.²⁰⁹

Vlad, apparentemente prima di procedere con la scrittura, appuntava così le caratteristiche salienti del Primo Quadro, descrive dettagliatamente il caffè-concerto, il suo pubblico e perfino gli spettacoli.²¹⁰ Il compositore fece altrettanto all'inizio del Secondo Quadro, immaginando come «Il sipario si apre lentamente, la scena buia comincia ad essere gradatamente illuminata e si vedono le rovine del caffè. Tra le macerie si scorge il soldato il quale comincia una danza disperata».²¹¹ I commenti, però non si collocano solo in apertura delle sezioni e la loro funzione progressivamente passa da semplice evocazione del contesto a puntuale rimando agli snodi fondamentali della trama del balletto, come la cacciata della donna dal caffè in chiusura del Primo Quadro e il tentativo di suicidio del soldato nel Secondo. Nel primo esempio, infatti, Vlad non solo annota, accanto all'indicazione agogica Andante mosso, la didascalia «Il direttore del caffè scaccia la donna. Il pubblico resta impassibile | soltanto il soldato si alza, fa un gesto di protesta e viene scacciato insieme | alla donna»,²¹² ma due sistemi sotto scriveva «[c]ala il sipario, si fa buio»,²¹³ poi cancellava con una linea di matita e infine – ancora un sistema più giù – segnava sempre in matita «La donna e il soldato sono usciti | il pubblico resta un attimo immobile»;²¹⁴ intanto, con gli ultimi accordi dell'Andante si sente anche la deflagrazione di una bomba, rese musicalmente con la macchina del tuono,²¹⁵ mentre la luce si spegne poco dopo, al colpo della gran cassa.²¹⁶ Egualmente accurata è la descrizione del tentativo di suicidio del soldato sventato dalla donna a lutto: «(Il soldato scaccia i fantasmi)»²¹⁷ e «(Il soldato ~~toglie~~ alza la spada per uccidersi)»²¹⁸ si legge nelle ultime misure del Galop; la tensione si scioglie solo all'attacco – senza pausa alcuna – della Berceuse, quando «Entra una donna in lutto, toglie la sciabola al soldato, adagia il bambino

²⁰⁹ R. VLAD, *La Strada sul Caffè. Balletto in tre quadri di Cesare Brandi*, 1943, quaderno di abbozzi, p. 17, I-Vgc IM FRV.

²¹⁰ Si noti, che a p. 19 il compositore segna un'inedita descrizione del Primo Quadro, collocandolo addirittura non all'interno di un Caffè-concerto, ma di una casa di moda. Sotto la cancellatura, infatti, si legge: I Quadro | Su una casa di moda | Presentazione di modelli, pubblico (elegante) [...] | Diverse donne con cappelli stravaganti. Si presentano modelli» (*Ivi*, p. 19).

²¹¹ *Ivi*, p. 50.

²¹² *Ivi*, p. 47.

²¹³ *ibidem*.

²¹⁴ *ibidem*.

²¹⁵ Con una freccia sotto le ultime battute del Primo Quadro aggiunte in penna rossa, in blu Vlad aggiunge «Macchina | del tuono | (Come nella | Sinf[onia] delle Alpi)» (*ibidem*).

²¹⁶ Nel primo tempo della battuta 1 dell'Intermezzo I, il compositore segna un colpo di Grancassa e aggiunge «(Sul colpo della G[ran] Cassa la luce | si spegne improvvisamente | e si chiude il sipario)» (*Ivi*, p. 48).

²¹⁷ *Ivi*, p. 65.

²¹⁸ *ibidem*.

coprendolo col velo e mettendoci sopra i fiori».²¹⁹ Quadro può definirsi quasi cinematografica per il modo in cui queste articolano la narrazione. Stavolta, infatti, il compositore sembra voler catturare l'azione coreografica in singoli fotogrammi dal carattere molto suggestivo, come quello che prepara l'inizio del quadro – «Si apre il sipario e si vede un gruppo di operai immobili in una posa raffigurante il lavoro. Essi costruiscono una strada sulle rovine del caffè» –²²⁰ o l'ingresso in scena dei protagonisti – «Il soldato e la donna si incontrano nella strada verso il sole che sorge».²²¹ Particolarmente iconica, infine, è l'ultima didascalia, inserita in una sezione finale poi tagliata, in cui «Si vedono soltanto le mani degli [sic] fantasmi ~~contorcendosi dolorosamente~~. (Il movimento delle mani deve essere dolorosamente plastico senza seguire i valori ritmici della musica)».²²²

Evocative, informative o immaginifiche, queste annotazioni si rivelano una fonte preziosa per ricostruire i principali eventi scenici immaginati dal compositore e – cosa ancor più importante –, permettono di collocarli con precisione entro il flusso musicale (tab. 2).

	Numeri	Didascalie	Pagine
	Ouverture		
Primo Quadro	Introduzione (Andante)	Un caffè col varietà: nel mezzo una pista non sollevata (su cui appaiono i numeri di varietà): di qua e di là un bar con gli sgabelli alti: un pubblico annoiato (con le tazzine di caffè nelle mani). A un tavolino solo un soldato.	17
	Allegro molto energico	Su una casa di moda. Presentazione di modelli, pubblico (elegante) [...] diverse donne con cappelli stravaganti. Si presentano modelli	19
	Rag-Time		
	Tango		
	Tempo I		
	Can-Can		
	Trio		
	[continuo Tempo I]		
	One Step Presto	Pausa durante il quale il pubblico applaude	39
	Fox-Trot - Shimmy	Entra una donna in luto [sic], con un bambino invisibile e con un mazzo di fiori	45
	Andante		
	Adagio		

²¹⁹ *Ivi*, p. 66. Si noti, inoltre, la somiglianza delle parole di questa didascalia con quelle del testo di Brandi.

²²⁰ *Ivi*, p. 82.

²²¹ *Ivi*, p. 89.

²²² *Ivi*, p. 97.

	Andante mosso	Il direttore del caffè scaccia la donna. Il pubblico resta impassibile soltanto il soldato si alza, fa un gesto di protesta e viene scacciato insieme alla donna	47
		Cala il sipario si fa buio	
		La donna e il soldato sono usciti, il pubblico resta un attimo immobile	
Intermezzo I	Intermezzo I	(Sul colpo di Gran Cassa la luce si spegne improvvisamente e si chiude il sipario)	48
Secondo Quadro	Adagio	Il sipario si apre lentamente, la scena buia comincia ad essere <u>gradatamente</u> illuminata e si vedono le rovine del caffè. Tra le macerie si scorge il soldato il quale compie una danza disperata (valzer del soldato)	50
	Tango		
	Galop	(Il soldato scaccia i fantasmi)	65
		(Il soldato taglia alza la spada per uccidersi)	
	Berceuse	Entra la donna in lutto, toglie la sciabola al soldato, adagia il bambino coprendolo col velo e mettendoci sopra i fiori	66
Valzer d'amore	Il soldato che ha gettato la spada con la donna	71	
Intermezzo II	Intermezzo		
	Intermezzo II		
	[continuo Intermezzo]	Si apre il sipario e si vede un gruppo di operai immobili in una posa raffigurante il lavoro. Essi costruiscono una strada sulle rovine del caffè	82
Terzo Quadro	[batteria solo]		
	Polka degli operai	Il soldato e la donna entrano in scena	88
	Corale	Il soldato e la donna si incontrano nella strada verso il sole che sorge	89
		I due scompaiono dietro una svolta della strada, fra le rovine del caffè appaiono i fantasmi di II Quadro e danzano freneticamente inabissandosi poi insieme alle rovine del caffè	90
	Presto		
Finale	Finale	Si vedono soltanto le <u>mani</u> degli [sic] fantasmi contorcendosi dolorosamente (il movimento delle mani deve essere dolorosamente plastico senza seguire i valori ritmici della musica)	97
		In lontananza si vede un'ultima volta la coppia	98

Tabella 2

Elenco delle didascalie presenti nell'abbozzo. In rosso sono indicati i numeri poi soppressi.

Il Primo Quadro si struttura come momento metateatrale, in cui trovano effettivamente spazio – forse in quella «pista non sollevata»²²³ ipotizzata dal compositore – quei «fatui numeri di varietà»²²⁴ cui faceva cenno Brandi nel suo argomento.²²⁵ A chiarire i diversi livelli drammaturgici erano dunque le musiche, distinguibili tra extradiegetiche e diegetiche.²²⁶ Queste ultime sono vere e proprie musiche di danza, molte – specie se si considera che inizialmente era stato inserito un One Step al posto del Cancan – di tipo jazzistico: Rag Time, Tango, Cancan e Shimmy.²²⁷ La scelta del genere non è affatto casuale in quanto, anzitutto, funzionale a restituire un’immagine viva della contemporaneità e, in seconda istanza, a rafforzare lo stereotipo del jazz come simbolo della trasgressione e depravazione giovanile. Coltivato da un certo tipo di pubblicistica²²⁸ e attraverso il mezzo cinematografico, dove «il jazz fu usato per dare un contesto, quasi sempre legato a ambienti sordidi o a situazioni poco chiare comunque portatrici di uno sconvolgimento esistenziale»,²²⁹ questo parallelismo era infatti ben consolidato nell’Italia della prima metà del Novecento. Sfruttando questo luogo comune, il balletto metteva dunque in risalto la decadenza degli avventori del caffè, contrapponendola alla dignità dei due protagonisti.

²²³ Ivi, p. 17.

²²⁴ R. VLAD, *La Strada sul Caffè. Balletto in tre quadri di Cesare Brandi*, Suvini Zerboni, Milano, 1951, verso del frontespizio.

²²⁵ Vlad immagina anche gli applausi del pubblico, tanto che alla fine del One Step poi eliminato segna sotto una battuta «Pausa, durante la quale il pubblico applaude» (R. VLAD, *La Strada sul Caffè. Balletto in tre quadri di Cesare Brandi*, 1943, quaderno di abbozzi, p. 39, I-Vgc IM FRV).

²²⁶ Pur non essendo una musica pensata per il cinematografo, un utile strumento interpretativo si rivela la teoria dei livelli di Sergio Miceli, che nell’analizzare la musica per film divide in: livello interno, livello esterno e livello mediato. Rag Time, Tango, Cancan e Shimmy rispondono, in questo caso, alla definizione di livello interno, ossia di «evento musicale prodotto dal contesto narrativo della scena/sequenza» (S. MICELI, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Ricordi – LIM, Milano, 2009, p. 641). La fonte di produzione del suono non è visibile sulla scena ma, data la presenza del siparietto e della pista da ballo, è chiaramente deducibile dal contesto: la musica, in un intricato sistema narrativo, è dunque elemento condiviso per spettatori e danzatori, alcuni dei quali spettatori a loro volta.

²²⁷ È d’obbligo qui una precisazione: «*Jazz dance* non significa, va detto, danzare sulla musica jazz, ardua impresa, viste le sue tipiche caratteristiche di improvvisazione e di slittamento dei ritmi. [...] *Jazz dance* significa piuttosto danzare ‘discordante’, spezzato negli slanci morbidamente angolosi, come le note blu che vengono a deformare/sincopare la musica jazz, vale a dire danzare asimmetrico, fuori asse, con una fluidità dinamicamente potente nella dissociazione di busto e arti» (E. GAUZZO VACCARINO, *Modern jazz dance, il caso italiano*, in *La danza jazz. Storia, cultura, tecniche*, a cura di A. Pontremoli e A. Cava, Aracne, Roma, 2014, pp. 85-100; 100-101). Le danze previste in questa sezione, pur basate su ritmi dello *swing*, non erano necessariamente danze jazz: più probabilmente erano invece ispirate al ricco repertorio di ballabili mutuati dal cinema, che aveva ottenuto in Italia e Europa diffusione ampissima.

²²⁸ Inizialmente considerato un semplice fenomeno di costume, con l’avvicinamento politico del regime fascista alla Germania hitleriana, il jazz, il suo legame con la cultura degli Stati Uniti d’America e l’origine afroamericana cominciarono a rappresentare un pericolo per la società agli occhi di critici come Guido Carlo Visconti di Modrone o Franco Abbiati. Per costoro, però, «[i]l problema quindi non è tanto il jazz quanto confrontarsi con popoli considerati inferiori o di “perdere il posto”, timore sproporzionato rispetto alla realtà italiana, e che reca peraltro implicito un senso di riconoscimento dell’importanza culturale della musica afro-americana e del suo impatto internazionale» (L. CERCHIARI, *Jazz e fascismo. Dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, Mimesis, Milano-Udine, 2019, p. 92). Tale opposizione non è dunque sorretta da motivazioni specificatamente musicali, ma è di natura ideologica; essa trova maggior spazio nei quotidiani, mentre nelle riviste specializzate si incontrano spesso firme autorevoli – come quelle di Massimo Mila o Casella – che recensiscono, commentano e analizzano, alla stregua della musica colta di tradizione occidentale, il jazz.

²²⁹ C. POESIO, *Tutto è ritmo tutto è swing. Il jazz, il fascismo e la società italiana*, Mondadori, Milano, 2018, p. 44.

Nella medesima ottica vanno osservate anche le scelte musicali di Secondo e Terzo Quadro, da cui scompare ogni rimando ai ritmi sincopati del Rag Time o ai movimenti sfrenati dello Shimmy. Il Secondo Quadro è articolato infatti come una lunga successione di passi a due, saltuariamente interrotta dagli spettri del caffè. Questi intervengono probabilmente nel Tango, mentre ai protagonisti sono assegnate due danze del repertorio tradizionale, come la Berceuse e Valzer. Il Terzo Quadro è invece incentrato sulla contrapposizione dialettica tra la collettività dell'intero corpo di ballo – la Polka degli operai – e la coppia di protagonisti: dopo un breve momento solistico sottolineato dalla solennità del Corale, il soldato e la donna si uniscono al resto del corpo di ballo, per un catartico finale che raccoglie e liquida i temi musicali del balletto.

A differenza dell'argomento, le didascalie non vengono stampate nella riduzione per pianoforte e sono testimoniate solamente nel quaderno di abbozzi; restano, perciò, delle indicazioni indirizzate in maniera esclusiva agli addetti ai lavori. Tuttavia, sebbene si possano facilmente riconoscere i tratti della descrizione introduttiva al Primo Quadro nel relativo bozzetto per la scenografia fatto da Scialoja,²³⁰ non è facile comprendere se questa o altre siano state prese in considerazione anche al momento di realizzare la coreografia. Nulla, inoltre, suggerisce una qualche responsabilità di Milloss al riguardo, dal momento che un'analisi dei materiali di studio appartenuti al coreografo, non mostra mai l'inserimento di didascalie di questo genere. Più frequentemente si riscontra l'utilizzo di schemi o appunti cartacei, mentre negli spartiti da lui usati per le rappresentazioni si trovano numerosi interventi di taglio e segni diacritici, ma non si riscontrano didascalie.²³¹ Nonostante il suo coinvolgimento nel progetto già dal luglio 1943, è probabile, pertanto, che Milloss non sia affatto l'autore delle didascalie dello schizzo della *Strada sul Caffè*, ma che ne rappresenti il destinatario ideale. Del resto, la lettera indirizzata dal coreografo a Vlad nell'estate del 1945 conferma che la composizione della coreografia non avvenne parallelamente a quella musicale, tanto che quando Milloss scrive al compositore non è ancora stata ultimata.

In tal caso, queste didascalie non vanno osservate in quanto testimonianza scritta di un processo di composizione coreografica, ma semplice schema o schizzo – preparato dal

²³⁰ Si veda, su questo, il capitolo II.3.

²³¹ «The Milloss Collection contains over 2300 reference books about dance, about one hundred ballet librettos of the XIX century, many ballet playbills of various centuries, programmes, press cuttings and photographs related to innumerable ballets of this century» (P. VEROLI, *The Aurel Milloss Collection at the Giorgio Cini Foundation*, «Cairon. Revista de Ciencias de la Danza», II, 1996, pp. 31-41; 31). Così esordisce Veroli nel suo saggio sulla biblioteca personale del coreografo, oggi conservata, insieme al resto del suo archivio personale, presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, dove si trova diviso tra l'Istituto per il Teatro e Melodramma (depositario della biblioteca, della rassegna stampa, dei programmi, delle preziosissime foto di scena e della corrispondenza non ancora inventariata) e l'Istituto per la Musica, dove si trovano appunti, spartiti e registrazioni audio. Sebbene manchi ancora uno studio complessivo che analizzi i materiali di lavoro di Milloss, negli spartiti consultati nel corso della presente ricerca non sono state individuate didascalie.

compositore in accordo con Brandi – funzionale a una sua futura realizzazione. Parafrasando il titolo di un suggestivo scritto morelliano, si può pertanto affermare che, nella *Strada sul Caffè*, nacque *prima la musica e poi la danza*. La precedenza non è semplice questione di ordine cronologico, ma riguarda la modalità compositiva adottata da Vlad. Fu infatti lui, sulla scorta dell'argomento brandiano, a comporre la musica e a immaginarne la resa coreografica: quella della *Strada sul Caffè* non è quindi una musica al servizio della danza; al contrario, è una musica che – seppur tramite suggerimenti annotati a mo' di didascalie – prescrive e vincola la danza. Se poi Milloss abbia accettato di buon grado tali suggerimenti, è ancora tutto da accertare.

II.3 Il Caffè in scena e alcune ipotesi

Per la rappresentazione prevista al XIV Maggio Musicale Fiorentino vennero realizzate due diverse versioni della scenografia. Quando finalmente ottenne l'incarico ufficiale per preparare i bozzetti del progetto che aveva visto nascere quasi otto anni prima, in principio, Scialoja si orientò verso una scena astratta, salvo poi ripiegare su un'organizzazione dello spazio scenico di tipo ambientale. Purtroppo, il progetto iniziale si bloccò già al Secondo Quadro: non vennero realizzati pertanto né il bozzetto del Terzo, né i figurini dei costumi. Un confronto tra le versioni delle prime due scene (figg. 7-10),²³² tuttavia, mostra due approcci completamente diversi.

Nei primi bozzetti, infatti, il pittore lavora solamente sulle forme e sul colore: niente ricorda l'esistenza del caffè-concerto. Su uno sfondo quasi monocromatico si stagliano invece tre sagome nere ed è proprio dal cambiamento di colore e dalla rotazione delle tre che si determina il passaggio da un quadro all'altro. I bozzetti, inoltre, presentano un fondale unico e non pare che si siano conservati studi sulle quinte. Scialoja sembra mettere quindi da parte ogni idea di costruzione architettonica dello spazio, per lasciare che siano i corpi dei danzatori – e il contrasto delle loro ombre con le tre sagome al centro – a conferire plasticità e tridimensionalità alla scena.

²³² La prima versione dei quadri è stata riprodotta in *Toti Scialoja scenografo*, a cura di A. Mancini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990 («Teatro da quattro soldi», II), p. 83, mentre la versione definitiva ha trovato nell'imponente lavoro catalografico sulle scenografie del Maggio curato da Moreno Bucci in *I disegni del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario II*, a cura di M. Bucci, Olschki, Firenze, 2012 («I disegni del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino»), pp. 279-282.

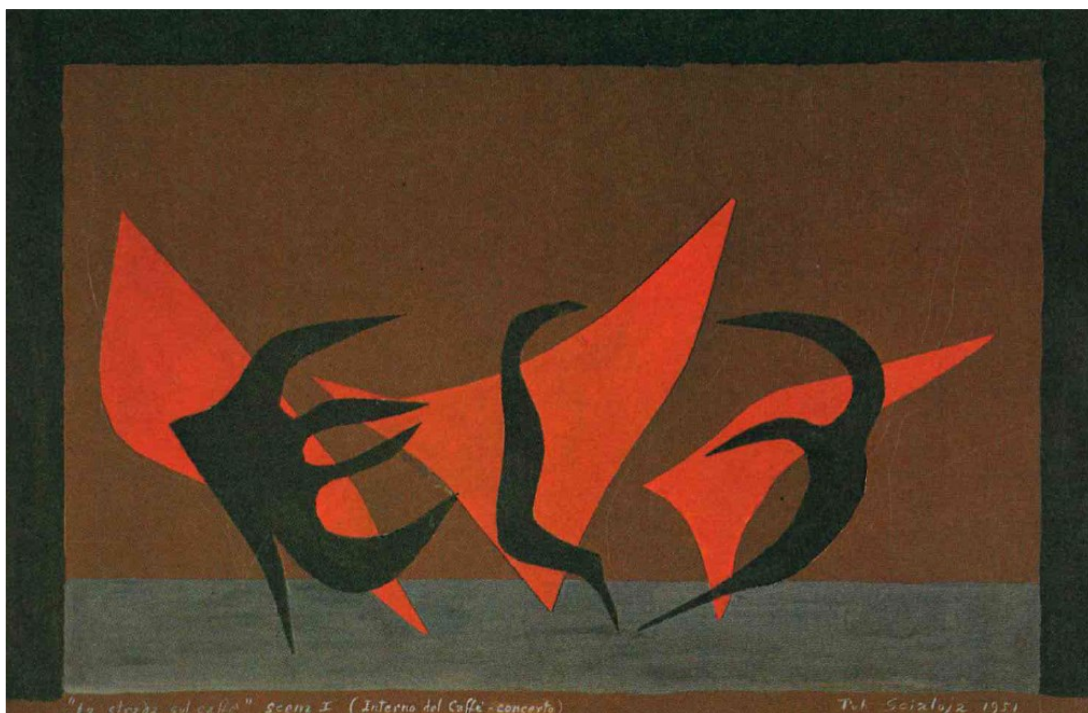


Figura 7

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Primo Quadro*, 1950?, bozzetto della prima versione del Primo Quadro, Roma, Fondazione Toti Scialoja.

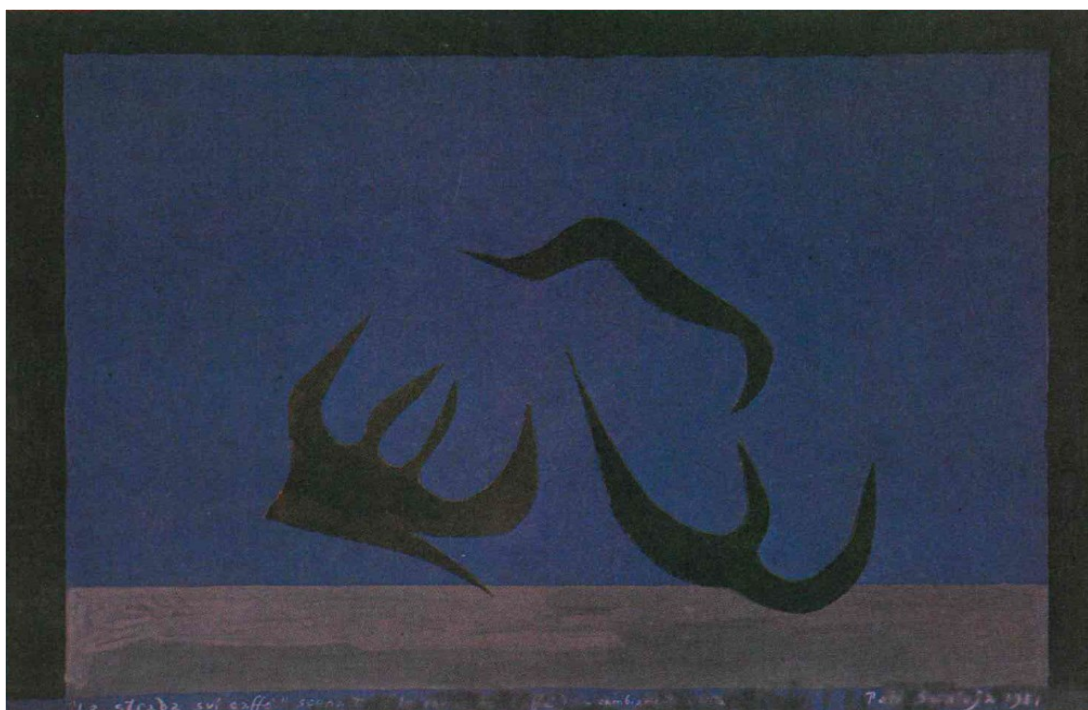


Figura 8

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Secondo Quadro*, 1950?, bozzetto della prima versione del Secondo Quadro Roma, Fondazione Toti Scialoja.



Figura 9

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Primo Quadro*, 1950?, bozzetto della seconda versione del Primo Quadro, Firenze, Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino.

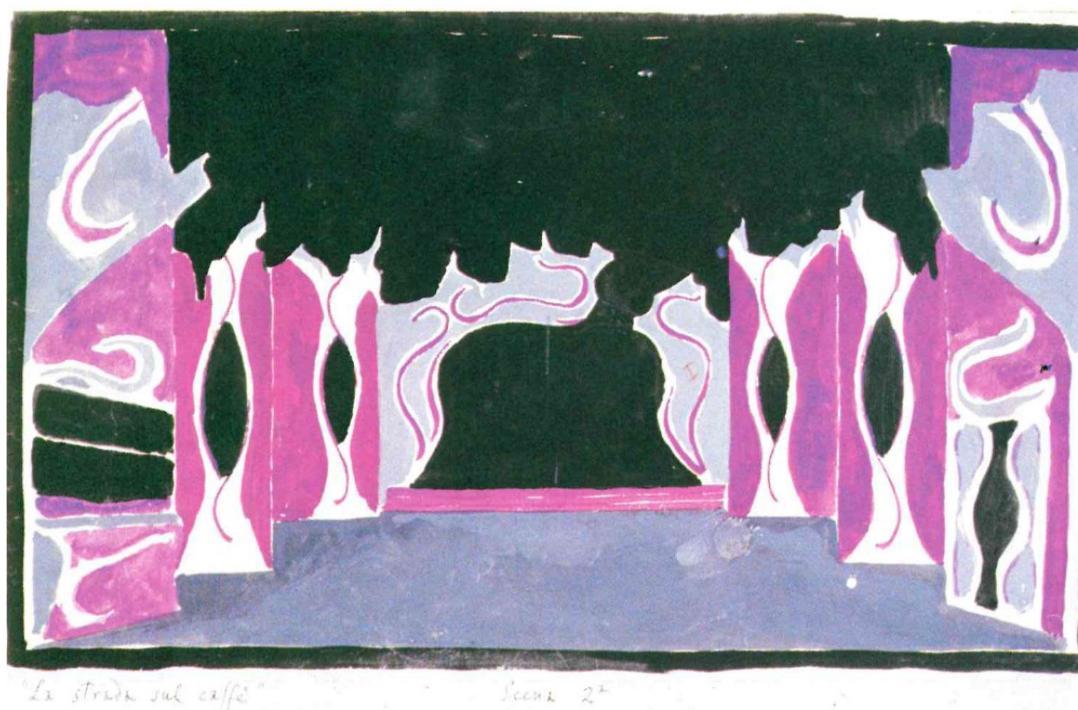


Figura 10

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Secondo Quadro*, 1950?, bozzetto della seconda versione del Secondo Quadro Firenze, Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino.

La seconda versione, al contrario, si concentra sul riprodurre l'ambiente del caffè, anche grazie all'utilizzo di oggetti tridimensionali, all'inserimento di elementi architettonici e a costumi un gusto dal contemporaneo. Il Primo Quadro ritrae infatti l'interno del locale, impreziosito dai suoi arredi: un grosso lampadario pende dall'alto, mentre accanto alle quinte sono posizionati tavolini e sedie.²³³ Al centro, inoltre, il pittore predispone un piccolo siparietto ove far rappresentare i numeri di varietà: ad esibirsi qui saranno probabilmente la coppia del tango «Cocaine» e i ballerini di cancan, con un costume marcatamente diverso da quello di tutti gli altri (figg. 11-13).



Figura 11

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. La Prima Coppia*, 1950?, figurino Firenze, Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino.

²³³ Nel bozzetto, oggi conservato all'Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, sono infatti riportate le seguenti annotazioni autografe «"La strada sul caffè" – Scena I^a – i tavolini e gli sgabelli vanno costruiti – il lampadario può essere una sagoma – il siparietto – (costumi inviati a parte) – lum[...] trasparen[nte] - M – viola giorgio arg[ento] – O – M – M – L» (*I disegni del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario II*, a cura di M. Bucci, Olschki, Firenze, 2012 («I disegni del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino»), p. 279).



Figura 12

T. SCIALOJA, La Strada sul Caffè. La Coppia del Tango «Cocaine», 1950?, figurino Firenze, Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino.



Figura 13

T. SCIALOJA, La Strada sul Caffè. Le sei Ragazze del Cancan, 1950?, figurino Firenze, Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino.

Nel Secondo Quadro, che deve invece rappresentare la distruzione del caffè a causa dei bombardamenti, Scialoja immagina di usare la stessa scena del Primo, stendendo però sulla parte alta «un fondale di velluto nero»²³⁴ per raffigurare lo sfondamento del soffitto a causa delle bombe. Anche per quanto riguarda i costumi degli avventori e ballerini del caffè viene proposta una

²³⁴ Annotazione autografa sul bozzetto per il Secondo Quadro, conservato nell'Archivio del Maggio Musicale Fiorentino e riprodotto in *ivi*, p. 279.

soluzione di recupero: «per la trasformazione in spettri, a meno di non fare tutti nuovi costumi, si potrà ricorrere efficacemente a veli di chiffon viola con cui si drappeggeranno e avvolgeranno i ballerini».²³⁵ Lo stesso approccio si riscontra anche nel bozzetto per quadro finale (fig. 14), dove la scena descritta da Brandi, col carico di elementi simbolici, viene ricostruito in maniera dettagliata. Mentre in primo piano si ergono le rovine del caffè, monumento alla sua decadenza, sul fondale si collocano, dipinti attorno a un punto di fuga centrale, i segni della rinascita: la strada, le gru, le ciminiere delle fabbriche. Tutto nel disegno concorre a rafforzare l'opposizione tra distruzione e speranza su cui è incentrato l'argomento del balletto, persino il cambio in scena dei due protagonisti che vestono sopra l'abito a lutto e la vecchia uniforme le giacche colorate degli operai.



Figura 14

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Terzo Quadro*, 1950?, bozzetto del Terzo Quadro Firenze, Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino.

A distinguere la prima versione dei bozzetti da quella che sarà poi definitiva²³⁶ è quindi un approccio diametralmente opposto alla composizione scenica: puramente pittorica e astratta in un

²³⁵ L'appunto si trova sul figurino per i costumi della coppia del tango conservato nell'Archivio del Maggio Musicale Fiorentino riprodotto in *ivi*, p. 279.

²³⁶ Nei figurini sono infatti riportati i nomi degli interpreti scritturati al Maggio. Secondo quanto riportato dal programma del Festival alla rappresentazione avrebbero dovuto partecipare: Tamara Toumanova (la Donna in lutto); Jurek Shabelewski (il Soldato); Marcella Ottinelli e Deryk Mendel (Coppia del tango); Filippo Morucci, Michèle Arden, Vanna Busolini, Yoçeline Huriel, Alice Besse, Annemarie Corali e Jolanda Rapallo (il Gruppo del Can-Can); Anna Bernoldi, Jole Galimberti, Maria Luisa Mariani, Suzanne Ceria, Jacqueline Marchal, June Oliver, Edmée

caso, architettonica e ambientale nell'altro. La nuova organizzazione dello spazio scenico è tuttavia di carattere decisamente più tradizionale rispetto alle prime scenografie e si distanzia anche dalle riflessioni che il pittore, proprio negli stessi anni, stava portando avanti in quest'ambito. A fianco di un'intensa produzione teatrale, Scialoja sviluppava infatti un'interessante attività critica tra le colonne prima di «Mercurio»²³⁷ e poi di «Imagine». Al 1944 risale il suo primo attacco alla scenografia architettonica, a suo dire, responsabile della rottura dell'illusione spaziale su cui si fonda il rito del teatro:

a noi pare che la scultura e l'architettura siano le più refrattarie al teatro, le più remote, se vogliono conservare i loro veri mezzi espressivi, da tale ispirazione teatrale. Proprio perché questa che abbiamo chiamata «illusività» tende ad annullare ogni residuo di spazio naturale, mentre sempre in uno spazio naturale architettura e scultura hanno bisogno di trovarsi immerse per trasformarlo e trascenderlo con i loro particolari mezzi plastici e tridimensionali.

In certo modo l'architettura scenografica non poté mai, quando fu intesa come «costruzione», essere più di una decorosa, discreta cornice; o altrimenti si accomodò a divenire né più né meno che una pittura a rilievo, per bersi lo spazio in inebrianti sorsi prospettici o fenderlo con fughe e cadute, o attirarlo traverso spiragli in plaghe innaturali, irrealmente barocche o metafisiche.²³⁸

Secondo Scialoja, la soluzione era quindi optare per una scenografia interamente pittorica, continuando così sulla scia dei *Ballets Russes*.

Interamente la pittura, sulla scena, con i suoi mezzi di volta in volta cromatici, tonali, lineari, ecc. si farà teatrale, entrerà nel vortice. Né avrà più da inciampare nell'impaccio di una sistemazione fondale-quinte ecc., che è ancora un modo di chiedere in prestito all'architettura gli spilli per reggere i propri stracci. Lo spazio del boccascena sarà integralmente risolto da valori pittorici, tutto denso folto e sensibile per virtù pittorica; fitta e rarefatta sarà questa «camera di pittura», padrona assoluta dello spazio come il soffietto di una macchina fotografica

Redouin, Marcella Spaziani; Marc Baudet, Oscar Fernandez, Michel Mussi, Roland Cazenave, Alberto Moro, Pierre Reynal, Frederic Stebler e Kiryl Vassilowsky (la Gente del Caffè); José Riccardo Cortez De Lobao (il Direttore del Caffè); il corpo di ballo (Operaie e Operai).

²³⁷ La rivista, in vita tra il 1944 e il 1948 sotto la direzione di Alba de Céspedes, è uno dei tanti e interessanti esperimenti che nascono nella Roma liberata. I singoli numeri raccolgono contributi assai diversi, tuttavia «[l]a varietà dei testi ruota intorno a tre assi portati del discorso. Anzitutto la percezione di raccontare la storia, ovvero di offrire una consapevolezza quindi di essere un ponte culturale fra il passato e il futuro. In secondo luogo la volontà di farsi veicolo fra le diverse firme del sapere e della conoscenza per interrogare la realtà italiana ed europea con un approccio interdisciplinare, secondo una idea di impegno civile che si connota di accenti di eclettismo culturale (scrittori che si fanno pittori, pittori che si propongono scrittori, letterati che diventano politici) per discutere prospettive multiple e aperte. In terzo luogo la consapevolezza del valore morale che alimenta l'agire individuale e collettivo, la scrittura, l'arte. I tre elementi programmatici, attualità, eclettismo, moralità, fanno da filigrana a tutte le pagine della rivista e si intrecciano sia nei fascicoli ordinari che in quelli speciali» (L. DI NICOLA, *Mercurio. Storia di una rivista*, Il Saggiatore, Milano, 2012, pp.126-127). Scialoja è qui il direttore della sezione «Muse» dedicata alle arti figurative, ma come si vedrà poco oltre, spesso si interessa anche di scenografia e di balletto.

²³⁸ T. SCIALOJA, *Premesse per una moderna scenografia pittorica*, in *Toti Scialoja scenografo*, a cura di A. Mancini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990 («Teatro da quattro soldi», II), pp. 117-119; 118. L'articolo è stato pubblicato per la prima volta su «Mercurio» nel novembre del 1944.

o un fiore giapponese che ingigantisce con l'acqua. Le uniche architetture e sculture possibili saranno in un simile spazio quelle dei danzatori; appunto perché fluenti, mobili, pittoricamente sensibili, e di continuo riconducenti la profondità alla superficie (come la linea di uno scorcio diviene-arabesco); un modo che ha l'architettura di crollare e ricomporsi in un soffio, un modo che ha la plastica di impastare fuggevolmente colore e viva argilla.²³⁹

Altro elemento fondamentale – concludeva Scialoja ritornando sull'argomento nel 1946 – era il costume, «punto di congiunzione e quasi sbavatura della pittura sulla danza».²⁴⁰ Pur senza impedire il movimento dei ballerini, è infatti il costume a dar loro una forma e un volume, specie se attentamente studiato in funzione della prospettiva frontale con cui osserva il pubblico, unico elemento fisso in uno spettacolo fortemente mobile.

Le osservazioni del pittore trovano degli esempi di traduzione pratica nel fondale col sole spaccato a metà della scena finale del *Marsia* o nel *Principe di Legno*, quando «[o]rmai insofferente ai riferimenti naturalistici in pittura interpreta inizialmente in modo astratto l'ambiente silvestre».²⁴¹ Anche quest'ultimo progetto, più tardo e più radicale rispetto alle scenografie per il balletto di Dallapiccola, ma quasi contemporaneo alla *Strada sul Caffè*, fu soggetto a ulteriori modifiche per placare Milloss, preoccupato dalla totale assenza di elementi descrittivi in scena. Pur affermando che «[p]oiché l'arte coreografica è una architettura nel tempo, fatto di corpi umani in movimento, la scenografia non potrà mai essere architettonica»,²⁴² il coreografo avvertiva infatti il bisogno di un'organizzazione dello spazio scenico che fosse anzitutto funzionale e lo ribadì più volte nel suo discorso su scenografia e balletto pronunciato alla Galleria di Arte Moderna di Roma nel 1959. Del resto, in un testo scritto nei primi anni Cinquanta ma pubblicato postumo, anche Brandi invocava una certa moderazione nell'adottare una scena puramente astratta. A suo parere, benché il compito della scenografia non fosse quello di rappresentare, essa doveva comunque «aiutare il concretarsi della sostanza conoscitiva che l'immagine teatrale sviluppa».²⁴³ Sebbene le prese di posizione di Milloss o di Brandi appena citate non siano contemporanee alla *Strada sul Caffè*, appare evidente come il desiderio di Scialoja di realizzare dei fondali che non descrivessero in alcun modo l'ambiente del caffè fosse, già allora, del tutto isolato e non condiviso dai suoi collaboratori. Ancora una volta, è Vlad a spiegare con estrema chiarezza quanto avvenuto:

²³⁹ *Ivi*, p. 119.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 121. L'articolo, uscito su «Mercurio» nel gennaio del 1946, contiene anche una bella recensione dello spettacolo dei Balletti Romani di Milloss, in cui viene rappresentato anche *La Dama delle Camelie*.

²⁴¹ P. VEROLI, *La pittura e la scena italiana del balletto: Toti Scialoja e Aurel Milloss*, in *Toti Scialoja scenografo*, a cura di A. Mancini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990 («Teatro da quattro soldi», II), pp. 16-28; 25.

²⁴² A. MILLOSS, *Il problema della moderna scenografia visto dal coreografo*, 1959, dattiloscritto per la conferenza alla Galleria di Arte Moderna di Roma, c. 11r, I-Vgc IM FRV.

²⁴³ C. BRANDI, *Piccola teoria della scenografia dei balletti*, in *Cesare Brandi: Musica, Danza, Teatro. Scritti ritrovati 1936-1986*, a cura di V. Brandi Rubiu, Castelvechi, Roma, 2013, pp. 85-88; 85.

[h]o scritto questa musica nel 1943, e Toti stava già facendo schizzi all'epoca. Questo è stato realizzato sette anni dopo e devo dire, in realtà, che non era adatto a questa musica perché era una musica vagamente atonale [...] la musica era abbastanza lontana da Toti perché Toti aveva, ovviamente, percorso un lungo cammino in sette anni.²⁴⁴

Queste parole sono tratte dal discorso del compositore per un ciclo di conferenze sul rapporto tra teatro e arti figurative organizzato nel 1959 dalla Sovrintendenza dei Beni Culturali alla Galleria di Arte Moderna di Roma, lo stesso in cui Milloss espose il suo *Il problema della moderna scenografia visto dal coreografo* citato poc'anzi. Mentre il coreografo preferì aprire con una complessa riflessione teorica sulla relazione tra danza e scenografia, nel suo intervento Vlad lasciò maggior spazio alla sua esperienza personale come autore di teatro e, tra gli esempi portati, non poteva mancare quello della *Strada sul Caffè*. Nel rievocare gli eventi del XIV Maggio Musicale Fiorentino, però, Vlad non solo offriva una spiegazione al perché del rifacimento delle scene di Scialoja, ma segnalando il suo disaccordo aggiungeva un nuovo elemento di riflessione su una questione rimasta aperta: la ragione della mancata realizzazione del balletto.

La domanda sul perché il primo balletto vladiano non abbia spazio sulle scene teatrali italiane non si presenta infatti con un'unica risposta, ma appare articolata piuttosto in un insieme di concause. Tra queste, saltano sicuramente all'occhio le difficoltà di tipo organizzativo: una partitura orchestrale dall'organico ricco e incentrata sulla difficile combinazione di timbri diversi risulta poco adatta alla tournée mondiale prevista nel 1945 e ancor meno ad una rappresentazione dopo un numero esiguo di prove, come nel 1951.

In secondo luogo, è innegabile il peso politico che portava con sé il libretto scritto da Brandi, che tradisce un orientamento assai vicino all'ala più di sinistra del movimento antifascista. Sebbene questa posizione non fosse pienamente condivisa dai suoi collaboratori,²⁴⁵ il testo preparato dallo storico dell'arte nel bel mezzo del secondo conflitto mondiale si caratterizza per delle scelte drammaturgiche dal valore simbolico e politicamente connotate. Non solo la guerra

²⁴⁴ R. VLAD, *Il problema della moderna scenografia visto dal compositore*, 1959, dattiloscritto per la conferenza alla Galleria di Arte Moderna di Roma, c. 17r, I-Vgc IM FRV.

²⁴⁵ Si è già visto alla nota 3 del capitolo II.1 come Vlad si dichiarasse più vicino alle posizioni del partito d'azione che a quello comunista. Non dissimile è l'orientamento politico di Scialoja che in una lettera indirizzata a Brandi del 14 giugno 1944, al rimprovero dell'amico che lo accusava di trovarsi in «nuovi paludamenti politici», rispondeva piccato: «[i]o sono sempre stato liberale, dai lontani anni del ginnasio a oggi. Sono stato sempre, senza dubbi mai, senza tentennamenti o indulgenze, senza esitazioni, magari con ostinazione e irragionevolezza (povera), antifascista e antitotalitario, antitedesco e filoinglese, fermamente disfattista in questi quattro anni di guerra, e sono oggi anticomunista: sempre per il medesimo amore alla libertà che per me non suona parola vuota, e tu lo sai» (Lettera di Scialoja a Brandi datata Roma 14 giugno 1944 in *Il gusto della vita e per l'arte. Lettere di Cesare Brandi a Afro, Burri, Capogrossi, Cassinari, Carli, Conti, De Pisis, Leoncillo, Maccari, Mafai, Manzù, Marini, Mastroianni, Mattiacci, Morandi, Ontani, Pascali, Paolucci, Perez, Raphael, Rosai, Romiti, Sa dun, Scialoja, Stradone, Tacchi*, a cura di V. Brandi Rubiu, Gli Ori, Siena-Prato, 2007, pp. 125-126; 125). Opaco, invece, fu il rapporto con la politica di Milloss che, come ha dimostrato Laure Guilbert (L. GUILBERT, *Aurel Milloss e Fritz Böhme: storia di un'amicizia*, «Biblioteca Teatrale», LXXVIII, 2006, pp. 185-225), durante la sua permanenza in Germania fu legato a Fritz Böhme.

veniva direttamente portata in scena, mostrata nel dramma dei soldati feriti, delle morti tra i civili e dei bombardamenti, ma il tono con cui questo avveniva era molto polemico, specialmente nella descrizione degli avventori del caffè. Costoro rappresentavano una classe sociale borghese in fuga dalla responsabilità di una guerra che avevano contribuito a scatenare e la loro vanità era ulteriormente rafforzata dal contrasto con i due protagonisti, emblema dei sacrifici imposti dal conflitto. La scelta quindi di mettere in scena la distruzione del luogo simbolo del desiderio di evasione borghese, dapprima col bombardamento e in seguito alla demolizione per la costruzione di una strada, è anch'essa particolarmente significativa. Altrettanto emblematica è poi l'immagine finale, dove il lavoro emergeva come unica forma di purificazione dagli orrori della guerra. Rappresentare pertanto un soggetto così compromettente dal punto di vista politico era certamente difficile in una Firenze alle prese con la campagna elettorale per le amministrative²⁴⁶ e diventava sempre più complesso con l'aumento della tensione fra Unione Sovietica e Stati Uniti in Europa.

Accanto a queste due questioni, però, se ne colloca una terza di natura invece estetica, fonte di attriti all'interno dello stesso gruppo di collaboratori. Vlad vi fa cenno solo brevemente, benché avvertendo il disinteresse di Milloss nei confronti della *Strada sul Caffè* tocchi un punto focale della questione. Nonostante il grande entusiasmo dichiarato a parole, specialmente nelle lettere rivolte al compositore e a Brandi, alla prova dei fatti il balletto non sembrava stare particolarmente a cuore al coreografo. Del resto, scorrendo il catalogo delle sue opere si chiarisce subito come questi non amasse lavorare su soggetti altrui, né tantomeno essere parte di progetti di cui non fosse il centro propulsore. Pur essendo stato coinvolto nelle primissime fasi del lavoro, quando ancora la composizione musicale cioè non era conclusa, è chiaro che a Milloss venne chiesto di prendere parte a un'opera le cui caratteristiche fondamentali erano già state stabilite. Come ricordato dallo stesso coreografo nel 1945, l'idea della *La Strada sul Caffè* venne infatti presentata a Milloss congiuntamente dallo storico dell'arte e dal compositore, che però ne discutevano tra loro già da tempo. «Brandi elaborò l'argomento che la coreografia avrebbe dovuto materializzare e la musica animare e proiettare su un piano ideale»²⁴⁷ rammenterà Vlad anni dopo, sottolineando la centralità del libretto – e dunque del suo autore – nel progetto. Brandi quindi (e non Milloss) appariva agli occhi del gruppo come l'ideatore del balletto, colui che ne deteneva la paternità. Nelle lettere fra lo storico dell'arte e il compositore, infatti, *La Strada sul Caffè* viene citato come il «nostro balletto»²⁴⁸ e, significativamente, il nome di Brandi è l'unico, assieme a quello del compositore, a

²⁴⁶ Vlad non lo ricorda ma, in effetti, Firenze era impegnata a scegliere il nuovo sindaco. Vincitore il 7 luglio fu il candidato democristiano Giorgio La Pira.

²⁴⁷ R. VLAD, *Introduzione*, in *Cesare Brandi: Musica, Danza, Teatro. Scritti ritrovati 1936-1986*, op. cit., p. 23.

²⁴⁸ Lettera di Vlad a Brandi del 27.5.1951, I-SCB.

comparire sul frontespizio dell'edizione a stampa della riduzione per pianoforte per la Suvini Zerboni.²⁴⁹

Date queste premesse, una certa disaffezione da parte di Milloss nei confronti degli esiti del primo balletto vladiano appare verosimile. Nel suo ultimo saggio sull'argomento, Veroli arriva addirittura a ipotizzare che «di fatto non solo Vlad non compose *La strada sul caffè* per Milloss, ma questi non ne realizzò alcuna coreografia, anche se è possibile che ne discusse a un certo punto col compositore le possibili caratteristiche».²⁵⁰ Tale ipotesi, tuttavia, non può essere pienamente accolta, sia perché Vlad, chiedendo a Milloss di ascoltare alcune danze da lui composte per *La Strada sul Caffè*, sta chiaramente coinvolgendo l'amico nel progetto con l'intento di fargli realizzare la coreografia; sia perché il resoconto delle prove con la Toumanova indirizzato per posta a Brandi confermano l'esistenza della coreografia, anche se questa, non avendo mai raggiunto le scene, costituisce un oggetto di studio assai fumoso. D'altra parte, è vero che la collaborazione col coreografo in occasione di questo balletto ha carattere atipico. Diversamente da quanto accadde nei futuri lavori con Vlad e con altri compositori a lui contemporanei, egli non prese parte in maniera attiva alla composizione musicale e, forse anche per questo, non sentì alcuna appartenenza nei confronti del progetto, di cui è spia la totale assenza di annotazioni o appunti dallo spartito per pianoforte rimasto in suo possesso.²⁵¹

Si deve aggiungere, infine, che la drammaturgia della *Strada sul Caffè* è molto diversa da quella degli altri balletti che parallelamente Milloss stava portando avanti, molti dei quali proprio con Scialoja. I due erano infatti in stretto contatto per la realizzazione di altri progetti coreografici, fra i quali spiccano *Marsia* e *La Follia di Orlando*. A legare questi balletti è una sottile rete di coincidenze, notata anzitutto da Pierluigi Petrobelli²⁵² e, quindi, da Margoni Tortora:²⁵³ entrambi

²⁴⁹ Nel frontespizio del quaderno di abbozzi, infatti, i nomi di Milloss e Scialoja sono stati cancellati con la matita rossa. Si veda fig. 3.

²⁵⁰ P. VEROLI, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, op. cit., p. 59 n. 31.

²⁵¹ Nella collezione di spartiti appartenuta al coreografo e oggi conservata nel Fondo Aurel Milloss nell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia è infatti presente una copia dello spartito, intonsa.

²⁵² «[F]u soltanto nell'estate del 1942 che Milloss decise di chiedere contemporaneamente una partitura di balletto tanto a Dallapiccola che a Petrassi. La collaborazione con quest'ultimo portò alla *Follia di Orlando*, mentre quella con Dallapiccola portò a *Marsia*» (P. PETROBELLI, *La genesi e lo stile di Marsia*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma*, a cura di G. Morelli, Olschki, Firenze, 1996, pp. 399-414; 401).

²⁵³ «L'unico balletto compiuto dell'intero catalogo delle opere di Dallapiccola è *Marsia*, concepito negli anni Quaranta, vale a dire nel medesimo tempo in cui nascevano a breve distanza l'uno dall'altro i due lavori coreografici di Petrassi, *La follia di Orlando* (1942-43) e il *Ritratto di don Chisciotte* (1945). La coincidenza è ancor più sorprendente qualora si rifletta sul dato arcinoto della collaborazione per entrambi con il ballerino e coreografo Aurel Milloss e sulla svolta impressa dall'artista ungherese alle vicende ormai scadute della danza in Italia nel corso dei primi decenni del Novecento, meno scontato, poiché meno di superficie, è l'altro elemento di congiunzione tra i percorsi creativi di Petrassi e Dallapiccola, rappresentato dalla partecipazione del pittore e poeta Toti Scialoja per la messa a punto dell'apparato scenografico della prima rappresentazione di *Marsia*: i sodalizi Petrassi-Milloss e Dallapiccola-Milloss hanno dunque come punto di intersezione la figura extravagante di Scialoja, attento ed eccentrico riformatore della scenografia pittorica in Italia proprio nel corso di quel decennio (è bene precisare che se non riuscì a Milloss di far

sono stati composti nello stesso periodo, hanno avuto in Scialoja lo scenografo ideale e si sono avvicinati nell'accidentato percorso verso la rappresentazione, arrivata a Milano nel 1946 per *La Follia di Orlando* e a Venezia nel 1948 per il *Marsia*. A rafforzare ulteriormente questo legame sono poi i numerosi riferimenti incrociati tra i due balletti nella corrispondenza di Milloss con Petrassi, da un lato, e con Dallapiccola, dall'altro. Ai due studiosi però, perché curiosamente assente dal pur ricchissimo epistolario di Milloss con questi compositori, sfugge un'altra straordinaria coincidenza temporale con, appunto, *La Strada sul Caffè*. Il balletto vladiano condivide con i due appena citati il medesimo percorso: anch'esso è stato composto nel 1943, prevede una scenografia di Scialoja e viene proposto nelle stesse stagioni teatrali dove, prima *La Follia di Orlando* e poi *Marsia*, riescono ad ottenere una rappresentazione scenica. Ma se *La Follia di Orlando* si presenta come «un balletto non narrativo, un balletto fondamentale astratto»²⁵⁴ e *Marsia* si caratterizza per «una concezione drammaturgico-musicale-coreografica del balletto, che finì per diventare astratta»,²⁵⁵ al contrario, *La Strada sul Caffè* è un balletto d'azione di stampo tradizionale, che viene addirittura definito neorealista. La differenza di indirizzo estetico è sostanziale.

Le collaborazioni con Dallapiccola e Petrassi corrispondono infatti a dei momenti di svolta nel percorso di ricerca artistica di Milloss, che segna una nuova tappa fondamentale verso il raggiungimento di un ideale di balletto astratto con *La soglia del tempo* (1951). Dal 1943, Milloss aveva percorso, alla stregua di Scialoja, un lungo cammino da cui *La Strada sul Caffè*, con il suo universo espressivo, diveniva sempre più lontano.

impiegare Scialoja per le scenografie della *Follia scaligera* nell'immediato dopo-guerra, Scialoja, amico e sodale di Petrassi, collaborò alla fine di quel decennio, nel 1950, alla stesura del libretto e alla messinscena di *Morte dell'aria*» (D. MARGONI TORTORA, *Danza Pittura Musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni Quaranta*, op. cit., pp. 114-115).

²⁵⁴ *Ivi*, p. 108.

²⁵⁵ Lettera di Milloss a Laura Luzzatto Coen del 8.1.1979, edita in A. MILLOSS, *Coreosofia. Scritti sulla danza*, a cura di S. Tomassini, Olschki, Firenze, 2002, pp. 14-25; 16.

III. LA DAMA DELLE CAMELIE

La commissione delle musiche per il balletto drammatico *La Dama delle Camelie* giunse a Vlad per via epistolare, in una lettera di Milloss datata «estate 1945».²⁵⁶ La proposta, tuttavia, non dovette essere un fulmine a ciel sereno ed è anzi probabile che i due avessero già avuto modo di affrontare l'argomento in numerose occasioni. Come si è ricordato nel capitolo precedente, infatti, il rapporto tra compositore e coreografo si era consolidato nei primi anni Quaranta: entrambi erano arrivati a Roma nel 1938, si erano conosciuti tramite Tullio Serafin e, grazie a una comune cerchia di amicizie, avevano inaugurato un felice sodalizio artistico con *La Strada sul Caffè*.²⁵⁷ Anche se questo primo esito della collaborazione Vlad-Milloss si sarebbe ben presto rivelato fallimentare, il coreografo decise di sottoporre all'amico un altro suo progetto a cui pensava da diverso tempo. Secondo quanto riportato da Veroli, era fin dagli anni di attività in Germania che Milloss meditava su una rivisitazione di *La Dame aux Camélias* «in cui l'azione si svolgesse come in uno specchio distorto, assumesse cioè un carattere fantastico e allucinatorio».²⁵⁸ Si trattava, dunque, rilettura in chiave surrealista, in cui il dramma veniva trasposto dalla Parigi di metà Ottocento all'interno di un museo delle cere che ospitava figure storiche e letterarie, tra i quali stavano anche i protagonisti del romanzo di Dumas figlio.²⁵⁹ Ad animare queste statue di cera e a riportare così alla luce la vicenda di *La dame aux camélias* era un inquietante impresario, unico personaggio sulla scena, assieme alla suo assistente, a essere vivo. L'atteggiamento di Milloss nei confronti del soggetto può definirsi pertanto una libera interpretazione, in cui del racconto originario vengono conservati solo gli elementi ritenuti essenziali:

²⁵⁶ La lettera, pur non presente tra i materiali relativi alla *Dama delle Camelie* conservati nel Fondo Roman Vlad dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, è stata pubblicata nell'appendice di E. GARRONE, *Il periodo romano di Aurél M. Milloss*, in *Creature di Prometeo: il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurél M. Milloss*, a cura di G. Morelli, Olschki, Firenze, 1996, pp. 415-432; 421-432. Veroli, nel suo *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, cita però una «lettera, intestata «Roma, nell'estate dell'anno 1945», [che] è di 29 pagine e in lingua tedesca (FRV). [...] Vlad aveva in archivio una traduzione in italiano dattiloscritta della lettera di Milloss (oggi pure nel Fondo), con sue correzioni autografe» (P. VEROLI, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, in *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, a cura di A. Carone, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2021, pp. 49-74; 60 n. 34). È assai probabile che le due studiose parlino dello stesso documento che tuttavia non è stato possibile visionare nella sua versione originale. Nelle citazioni successive, si fa pertanto riferimento all'Appendice del saggio di Garrone.

²⁵⁷ Sulla genesi e la mancata storia esecutiva della *Strada sul Caffè* si rimanda al Capitolo Secondo.

²⁵⁸ P. VEROLI, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, op. cit., p. 60. Secondo la studiosa, inoltre, proprio l'esperienza lavorativa in area tedesca, nello specifico la sua attività di comparsa della società di produzione UFA, sarebbe alla base di una certa vicinanza della *Dama delle Camelie* al cinema espressionista.

²⁵⁹ Secondo quanto riportato sul programma della prima rappresentazione conservato nel Fondo Aurél Milloss dell'Istituto per il Teatro e Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia i personaggi erano: la Dama delle camelie (Olga Amati); Armando (Ugo Dell'Ara); il Barone (Gennaro Montariello); l'Impresario del Panopticum (Aurél Milloss) e la sua Serva (Mariantonietta Pontani); Giuditta (Luciana Mariani); Flagellatore (Giulio Perugini); Vittima (Marcella Spaziani); Puttana (Cornelia Krelis); Negro (Bruno Mastini); Marquis de Sade (Gennaro Corbo); Venere in Pelliccia (Lucia Galletti); Gill de Rais (Alberto Felici); Rizzio (Gino Pessina); Roxana (Gabriella Ferri); Aladin (Ennio Sammartino); Sacher Masoch (Walter Venditti); Mademoiselle de Maupée (Ivana Gattei).

il triangolo amoroso Dama-Barone-Armando, l'ineluttabilità del fato e l'universo musicale tipicamente romantico, che faceva del valzer una presenza ricorrente.

Riguardo questo ultimo punto in particolare, il coreografo si espresse in più occasioni, evidenziando la portata simbolica del valzer sin dalle prime fasi di lavoro. Di fatto, l'intenzione di strutturare *La Damadelle Camélie* come «un balletto 'romantico' con una serie di *Waltzertanz*»,²⁶⁰ non solo era già manifesta nella lettera con la presentazione del progetto a Vlad, ma non fu neanche oggetto di discussione col compositore. Il coreografo, anzi, sostenne che proprio il valzer era una colonna portante della poetica del balletto, perché «[l]a bellezza dello stile ballettistico altoromantico e quella del *Waltzertanz* assicurano l'assoluto affinamento estetico risultato dei miei sforzi».²⁶¹ La ragione di tale scelta veniva quindi illustrata nel dattiloscritto con lo scenario della *Dama delle Camélie*:

lo svolgimento coreografico dell'azione ha il compito di mantenersi in uno stile di romantica bellezza. Per questo le pantomime vengono coreograficamente stilizzate, tuttavia limitate per espandersi in danze passionali. Le danze, a loro volta, in forme di vari "Valses", si compongono con i motivi coreografici della danza accademica dei tempi del 1840. Date le esigenze della inequivocabilmente significativa raffigurazione dei conflitti dell'azione, i mezzi della medesima danza accademica devono essere scelti secondo il loro significato metafisico. Ciò permette un uso tecnico moderno, quindi progressivo. In conseguenza il vecchio ballo classico-romantico si sviluppa drammaticamente e – pur mantenendo il suo stile – riceve un nuovo carattere, carattere appunto allucinante quindi corrispondente allo spirito del soggetto ed all'effetto finale del balletto drammatico.²⁶²

Inoltre, spiegava ancora Milloss in un altro suo scritto, per via della ripetitività ritmica e del moto circolare della danza, il valzer si prestava assai bene a esprimere, anche dal punto di vista musicale, l'inevitabilità del destino della Dama:

ho creduto di svolgere l'azione in una forma dinamica, con insistenti ripetizioni in ciò suggestionate dalla frase «gira e rigira, arrivi sempre lì...». Questo «girare» mi ha suggerito una forma completamente nuova nella storia della drammaturgia coreografica: lo svolgimento dell'intera azione in una «suite» di vari valzer».

Per il coreografo, il valzer costituiva anzitutto un richiamo alla cornice storico-geografica del suo soggetto, ma anche un elemento drammaturgico funzionale a coniugare un'esigenza coreografica moderna con il recupero di alcuni stilemi del balletto romantico. Inoltre, la scelta di questa danza si connotava con forte valore simbolico che, attingendo sia dall'immaginario popolare, sia da una forte

²⁶⁰ E. GARRONE, *Il periodo romano di Aurel M. Miloss*, op. cit., p. 423.

²⁶¹ *Ivi*, p. 426.

²⁶² A. MILLOSS, *La Dama delle Camélie*, s.d., scenario dattiloscritto, cc. 2r-3r, I-Vgc ITM FAM.

tradizione ballettistica, ampliava il messaggio del testo di *La dame aux camélias*.

Già nelle pagine del romanzo di Dumas figlio, del resto, i numerosi riferimenti al valzer non avevano solo funzione descrittiva, ma segnalavano degli importanti punti di svolta nella narrazione. Anzi, come dimostrato efficacemente da Emilio Sala nel suo *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, con questa stessa funzione i riferimenti al valzer comparivano spesso anche nei numerosi racconti che concorsero alla costruzione del mito popolare di Alphonsine Plessis, cui il romanzo si ispirava.²⁶³ Il ballo e, in particolar modo, il valzer erano infatti tasselli fondamentali del «legame associativo *grisette* o *lorette* (ragazza leggera o *fille de joie*) → fiore (non solo camelia) → canzone o canzonetta (specialmente a ritmo di valzer)».²⁶⁴ Il parallelismo che nell'immaginario romantico univa l'amore di una cortigiana a un fiore come la camelia – fragile, ma finto perché privo di profumo – e al ritmo in $\frac{3}{4}$ del valzer affondava le sue radici in un ipersistema espressivo²⁶⁵ fatto di fonti iconografiche, narrativa e opera, attivo fin dai primi dell'Ottocento. I racconti su Alphonsine Plessis, *La dame aux camélias* e la lunga scia delle sue riletture successive si collocavano, pertanto, entro tale sistema che sfrutta il particolare significato osceno assunto dal valzer a queste altezze cronologiche, dove non si guardava di buon occhio una danza che prevedesse uno strettissimo contatto fisico all'interno della coppia di ballerini. Pur con le sue peculiarità, *La Dama delle Camelie* millossiana non faceva, in questo, eccezione: al contrario, nell'opera del coreografo si ampliava ulteriormente il nesso tra valzer, fiore e *lorette* con nuove stratificazioni di senso assunte, nel frattempo, da questa danza.

Indubbiamente, la questione su «the waltz [...] and its capacity to reinforce in the listener's ear and mind certain commonly held biases and prejudices about women who waltz»²⁶⁶ è un punto centrale per la costruzione del discorso teorico e artistico attorno al valzer in epoca romantica e, in quanto tale, ha spesso suscitato l'interesse degli osservatori contemporanei. Benché tra questi vi siano – sorprendentemente – pochi storiografi della danza, tale questione ha finito col diventare un campo di indagine assai florido, esplorato sia dai *gender studies*,²⁶⁷ sia da numerosissimi studi di storia

²⁶³ Citando a sua volta Elvidio Surian (E. SURIAN, *Turn and Turn about. Waltz-walzer.valse: le tre carte di credito erotico dell'opera lirica*, «Eidos», IX, 1991, pp. 30-45; 38), Sala infatti scrive: «il legame con il valzer che caratterizzava – come s'è visto – Alphonsine Plessis, riguarda allo stesso modo – e non a caso – Marguerite Gautier (sia del romanzo sia della pièce, lo vedremo) quanto e non a caso Violetta Valery («forse in nessun'altra opera come ne *La traviata* Verdi sfrutta i ritmi e le melodie di ballo, e in particolar modo quelli del valzer»)» (E. SALA, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, EDT, Torino, 2008, p. 55).

²⁶⁴ *Ivi*, p. 80.

²⁶⁵ Si utilizza qui il termine *ipersistema espressivo* con il particolare significato attribuitogli da Fabrizio Della Seta, che lo definisce come «un sistema di linguaggi artistici distinti nei mezzi, nei livelli qualitativi, ma convergenti nella finalità» (F. DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino, 1993, p. 11 («Storia della Musica», IX)).

²⁶⁶ S. H. YARAMAN, *Retriving Embrace: The Waltz as Sex, Steps, and Sound*, Pendragon, Hillsdale, 2002, p. 56.

²⁶⁷ Sevin Yaraman, ad esempio, colloca la sua indagine nel solco della *Rezeptionsästhetik* e degli studi di genere, femministi in particolare. Seconda la studiosa, infatti, benché il valzer sia una danza di coppia, a incontrare il biasimo maggiore è sempre la donna, come dimostrano gli appelli lanciati nei primi manuali coreici ottocenteschi, la censura cristiana e l'associazione, pressoché automatica, tra il valzer e le figure femminili che vivono di prostituzione o comunque

culturale.²⁶⁸ È in particolare a questi ultimi che si deve uno sguardo ampio sul significato del valzer, specialmente nelle sue implicazioni di tipo sociologico. Derivato probabilmente dall'unione di alcune danze contadine di area germanica (*Ländler* e *Dreher*) con alcuni influssi francesi,²⁶⁹ il valzer infatti era fiorito nella capitale austriaca, assumendo i caratteri di un fenomeno commerciale di vasta portata, tanto da modificare la geografia della città.²⁷⁰ Da qui, grazie anche a un imponente sforzo dell'editoria musicale per commercializzare le musiche, prima di Joseph Lanner e poi della dinastia degli Strauss, questo ballo era arrivato a espandersi nelle principali capitali europee, divenendo così espressione e, allo stesso tempo, emblema del romanticismo²⁷¹ e dell'emergente classe borghese. Così, infatti, scrive Hess nel suo *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*:

[L]epoca romantica è caratterizzata da un'aspirazione verso l'infinito e il movimento del valzer lo evoca. In matematica l'infinito è rappresentato da un otto coricato, un duplice anello che si avvolge su sé stesso e in sé stesso. [...] Il senso di vertigine che comporta questa rotazione – e che è forse responsabile dell'ostracismo riservato a tale ballo dalla «buona società» – è in perfetta sintonia con l'ebbrezza romantica. Al tempo stesso, però, il valzer è una danza in cui la coppia emerge come soggetto in contrasto con ciò che è irrazionale e infinito. Per questo motivo i borghesi, con loro valori nascenti, trovano nel movimento del valzer - in cui un uomo si appoggia a una donna e una donna si appoggia a un uomo, lottando alla continua ricerca dell'equilibrio – il simbolo della battaglia della loro epoca, che si sforza di mantenere una rotta in mezzo alle turbolenze dello sviluppo del capitalismo. Il valzer è ebbrezza, ma ebbrezza dominata da quella nuova entità sociale che è la coppia.²⁷²

caratterizzate da una sconveniente libertà sessuale, che popolano l'orizzonte operistico e ballettistico. Espandendo quest'ultimo punto nel terzo capitolo del suo libro, oltre all'analisi del significato del valzer all'interno della *Traviata*, Yaraman rivolge la sua attenzione anche a *La Bohème* e al *Wozzeck*, nonché ai balletti musicati da Ciaikovskij (anche se rimane poco chiara la scelta di concentrarsi esclusivamente su brevi frammenti del repertorio di un solo compositore, tralasciando altri esempi del balletto classico).

²⁶⁸ Ad aprire questo secondo filone di studi è stata la monografia sul valzer di Rémi Hess (R. HESS, *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, Einaudi, Torino, 1993), che per primo ha analizzato la diffusione di questo ballo come fenomeno culturale.

²⁶⁹ Sebbene questa sia l'ipotesi accreditata dal maggior numero di studiosi, il dibattito sull'origine del valzer, a dire il vero, è stato molto acceso e viziato da opinioni nazionaliste in quanto, come spiegato da Hess, a partire da Carl Sachs «[l']unco scopo di molti storici della danza sembra essere quello di dimostrare che un ballo è nato in un certo paese» (*ivi*, p. 15).

²⁷⁰ Pur non essendosi occupata esclusivamente del valzer, Erica Buurman ne descrive l'impatto sociale e urbanistico mappando l'aumento esponenziale delle sale da ballo – fenomeno parallelo all'incremento della produzione musicale di valzer – sulla Vienna del primo Ottocento. «As the number of Viennese ballrooms expanded in the decades around 1800, suburban venues came to replace the innercity as the heart of the city's dance culture. In the early period of the city's public dance culture, glamorous inner-city venues such as the imperial ballrooms and the Mehlgrube catered mainly for the nobility and the upper middle class. As the ever-expanding lower middle classes also began to attend these venues, the elite abandoned them. At the same time, new suburban dancing venues came to rival the inner-city ballrooms as the most prestigious venues» (E. BUURMAN, *The Viennese Ballroom in the Age of Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge, 2022, p. 14).

²⁷¹ Si intenda qui col termine romanticismo non solo quel movimento artistico della cultura cosiddetta alta, ma pure quel fenomeno che James Smith Allen ha definito romanticismo popolare (J. S. ALLEN, *Il romanticismo popolare. Autori lettori e libri in Francia nel XIX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1990). Pur non occupandosi direttamente di danza o di musica ma di editoria, con questa definizione lo studioso ha infatti illustrato la diffusione commerciale dei valori del romanticismo e, di conseguenza, il passaggio per osmosi di temi e soggetti della letteratura di consumo all'interno di forme artistiche.

²⁷² R. HESS, *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, op. cit., pp. 134-135.

All'associazione tra il moto rotatorio del valzer e i *topoi* del discorso romantico, come l'infinito e l'ebbrezza, va inoltre aggiunta una constatazione di carattere storico. L'esplosione della moda del valzer in Europa, infatti, avvenne parallelamente alla diffusione dell'industrializzazione²⁷³ e agli sconvolgimenti politici della Rivoluzione Francese, che fece – per usare ancora le parole di Hess – da «cassa di risonanza».²⁷⁴ L'ascesa del valzer coincideva dunque con l'ascesa della classe borghese, che si appropriava così di questa danza, eleggendola a forma di intrattenimento privilegiato ancora lungo tutto l'Ottocento. Da una parte, Derek Scott ha notato come nel valzer la borghesia individuasse una forma di svago che, in virtù delle sue origini contadine, riflette quell'aspirazione all'idillio popolare tipica della classe borghese cittadina ottocentesca.²⁷⁵ Dall'altra, Eric McKee ha riconosciuto che, pure quando gli eventi della Rivoluzione Francese erano ormai lontani, si continuasse a descrivere il valzer come una danza nata in opposizione all'aristocratico minuetto.²⁷⁶

Nel 2022, infine, Danielle Hood ha cercato di dimostrare in che modo, col trascorrere del tempo, questo particolare significato del valzer si sia evoluto fino a assumere il tono di critica sociale.

Superficially, the dance evokes the quintessential Viennese idea of love, laughter, wine and women.

However, in the hands of the Viennese composers [...] the waltz takes on multivalent significations.

In *Die Fledermaus* its opposition to lower class dances and location in the narrative – whenever a

²⁷³ Tale coincidenza tra la diffusione del valzer, del lavoro meccanizzato e, soprattutto, dei primi strumenti meccanici come gli organi a rullo, ha fatto nascere secondo Teresa Magdanz «the idea of the waltz as a human interpretation of the dynamics of mechanical motion» (T. MAGDANZ, *The Waltz: Technology's Muse*, «Journal of Popular Music Studies», XVIII/3, 2006, pp. 251-281; 252). Sarebbe questa una convenzione culturale corroborata da un punto di vista anzitutto etimologico, poiché il nome del valzer di altre danze affini come «the *Drehtanz*, *Volta*, and *Weller* are given terms whose etymological roots denote various kinds of turning or spinning is too obvious a connection to ignore. By the sixteenth century, *Weller* – as a noun agent of such verbs as *wellen* (spinning), *rollen* (turning), *runden* (rounding), and last but not the least, *wälzen* (turning) – denotes any round, or rounded object that one can turn, preferably by hand» (*ivi*, p. 254). Partendo da questa affinità di tipo terminologico, il legame tra valzer e strumenti meccanici è stato ulteriormente sviluppato con la nascita dell'audiovisivo, diventando in numerosi film e caroselli, simbolo del movimento dell'uomo meccanizzato.

²⁷⁴ R. HESS, *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, op. cit., p. 96.

²⁷⁵ Il legame con il mondo campestre, tuttavia, era solo esteriore in quanto «[i]t was not music to accompany work, whether milking the cow or making the hay, nor did it function as part of traditional religious or secular rituals. It was music forming part of an entertainment provided not to everyone but rather to those prepared to purchase tickets. It was for the urban social dance, not the festive village dance. Unlike rural types of music, it was produced for urban leisure-hour consumption. That being so, it had the advantage of being more readily available for audiences elsewhere, since cities were beginning to share much in common in the nineteenth century. Even a locally marked artifact could be widely desirable if its origin was urban [...]. The music of the Strauss family was, likewise, recognizably of a certain place, Vienna, but its primary purpose – at least, in the early days – was to satisfy expectations in a particular urban space, that of the dance hall. The music also had an urban subject position. When folk idioms were evoked, they were being served up for an urban audience» (D. B. SCOTT, *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford University Press, Oxford, 2008, p. 122).

²⁷⁶ «[...] [T]he waltz is an egalitarian dance that emerged from the lower-class peasant culture of Austria, Germany, and Bavaria. Less technical and easier to learn, the waltz is characterized by a constant rotating motion, using the same step pattern throughout the dance. The constant spinning motion of the waltz required the couple to embrace tightly, torso to torso, for the duration of the dance. The waltz celebrated individuality, physical pleasure, and freedom from aristocratic convention and was considered by many to be an immoral dance. Its ascendancy at the end of the eighteenth century as the most popular ballroom dance in Europe mirrored the social and political revolution of the time: the fall of the ancient regime and the rise of a politically powerful middle class» (E. MCKEE, *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz: a study of Dance-Music Relations in ¾ metre*, Indiana University Press, Bloomington, 2012, pp. 11-12).

deception plays out on stage – lends it a scornful signification of upper-class artifice. Its opposition to the *Ländler* in Mahler's Scherzos confirms the high/low class conflict, while its identification as the Viennese national dance opposes it to the eastern mazurka, polka and *Csárdás* creating a nationalistic Western/Eastern dialectic. The waltz's signification as the Viennese dance and as the aristocratic society's dance means that its placement in the centre of the uncanny narrative's evolution by Mahler, Schoenberg and Webern produces a disparaging multivalent interpretation of society in general, of the Empire and the Habsburg monarchy, and of the Viennese in particular.²⁷⁷

Focalizzandosi esclusivamente sulla produzione musicale viennese, la studiosa analizza il *topos* del valzer nel contesto del morente impero austro-ungarico. Hood ne indaga l'evoluzione concentrandosi in particolare come questo, una volta entrato a contatto con le riflessioni sociologiche e psicologiche sviluppatesi a fine secolo, si sia arricchito di connotazioni differenti, divenendo un ballo nazionalistico, sinonimo di decadenza o mistero.

Simbolo di oscenità, romanticismo, borghesia, rivoluzione o, appunto, decadenza e mistero, il valzer per Milloss era dunque un ballo portatore di un ampissimo bagaglio di significati, che già qualche anno prima, con *Follia viennese*, il coreografo aveva iniziato a esplorare.²⁷⁸ Infatti nella *Dama delle Camelie*, da un lato, la trasformazione dei personaggi di Dumas in figure di cera rafforzava il rimando del valzer a un'idea di meccanicità secondo uno stereotipo assai comune per buona parte dell'Ottocento; dall'altro, l'introduzione della figura del mago-impresario conferiva al balletto millossiano quell'aura di mistero caratteristica del valzer primonovecentesco. Del resto, Milloss poteva contare su una tradizione coreica assai solida che anche nell'ambito della danza accademica sfruttava consapevolmente – seppur non in maniera così estensiva come in *La Dama delle Camelie* – l'ampio ventaglio di significati assunti dal valzer. Anzitutto, l'associazione tra marionetta e valzer aveva goduto di grande fortuna nel repertorio romantico a partire da *Coppélia, ou La fille aux yeux d'email*,²⁷⁹ balletto di Artur Saint-Léon che, ispirandosi all'opera letteraria di E.T.A. Hoffman e Kleist, «took up these literary precursors, their leading characters melding mechanization and the performance of femininity as if testing a new model of female subectivity».²⁸⁰ Oltre a questo importante filone creativo, rimaneva ancora attiva alle soglie del Novecento una certa produzione

²⁷⁷ D. HOOD, *The Viennese Waltz: Decadence and Decline of Austria's Unconscious*, Lexington Books, Lanham, 2022, p. 4.

²⁷⁸ *Follia viennese*, balletto del 1943 su musiche di Johann Strauss figlio, è stato descritto da Veroli come «apoteosi del valzer, quell'inno sorridente, appena screziato di garbata ironia, alla civiltà asburgica (e a tempi ormai lontani da poterli risognare con leggerezza)» (P. VEROLI, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, LIM, Lucca, 1996, p. 265). Nell'ambientazione nella Vienna Ottocentesca durante la notte di San Silvestro, il valzer assume certamente la funzione di conferire il color locale, mentre l'esile trama – l'amore di un barone per una ballerina dell'Opera imperiale – si costruisce ancora una volta sul legame tra questa danza, la passione e l'emergere della classe borghese.

²⁷⁹ Del balletto di Artur Saint-Léon su libretto di Charles Nuitter e musica di Léo Delibes, ispirato dalla novella di Hoffman *Der Sandmann*, è celebre il valzer del secondo atto. Questo è danzato da Swanilda che, fingendo di essere la bambola *Coppélia* creata da un misterioso alchimista della quale è innamorato Franz, inganna così sia l'alchimista sia il proprio fidanzato che si convincono di vedere in lei la bambola animata.

²⁸⁰ J. KOOS, *Bauhaus Theater of Human Dolls*, «The Art Bulletin», LXXXV/4, 2003, pp. 724-745; 728.

ballettistica che continuava ad approfondire il legame tra valzer e passionalità, di cui è possibile individuare uno degli esempi più recenti in *Adélaïde, ou le langage de fleurs*.²⁸¹ Nello scenario redatto dallo stesso Ravel in fase di composizione, dove la protagonista contesa tra il Duca e il giovane Lorédan comunica coi due amanti porgendo loro dei fiori, emerge con chiarezza l'idea di correlare, seppur in chiave simbolista, i tre tasselli di quel legame associativo tra *lorette*, mondo floreale e valzer tipico dell'immaginario romantico.²⁸² Non ultimo, vanno ricordati quei balletti – sempre più sporadici nel corso del XX secolo ma comunque significativi – che, come *La Valse*,²⁸³ adottano il valzer quale emblema espressivo di un particolare luogo e classe sociale. Questo celebre balletto di Ravel si caratterizza infatti per la sua ambientazione nella Vienna di metà Ottocento, identificata nello sfavillante e ossessivo ritmo del valzer che costruisce «a crescendo of 'light and movement' to parallel crescendo of 'sonority'». ²⁸⁴

Proprio in *La Valse*, Veroli individua un'importante suggestione musicale alla base della *Dama delle Camelie* sia, probabilmente, perché anch'essa fondata su una successione di valzer, sia per il

²⁸¹ Il balletto, rappresentato per la prima volta nel 1912 al Théâtre du Châtelet di Parigi con coreografia di Natalia Trouhanova e scenografia di Jacques Dréa, si basa infatti su una orchestrazione dei Valses nobles et sentimentales, composti da Ravel come omaggio a Franz Schubert nel 1911.

²⁸² Di seguito si riporta lo scenario redatto dallo stesso compositore:

«A Parts, vers 1820, chez la courtisane Adélaïde.

Un salon dans le goût du jour. Au fond, une fenêtre donnant sur le jardin. De chaque côté, des vases remplis de fleurs sont posés sur des guéridons.

I. Une fête chez Adélaïde. Des couples dansent. D'autres, assis ou se promenant, conversent tendrement. Adélaïde va et vient parmi ses invités; elle respire le parfum d'une tubéreuse (volupté).

II. Entre Lorédan, sombre et mélancolique. Il lui offre une renoncule. Echange de fleurs exprimant la coquetterie d'Adélaïde et l'amour de Lorédan.

III. Elle effeuille la fleur du début et voit que l'amour de Lorédan est sincère. La marguerite révèle à Lorédan qu'il n'est pas aimé. Adélaïde veut bien renouveler l'épreuve. Cette fois la réponse est favorable.

IV. Les deux amoureux dansent en marquant leurs sentiments. Mais Adélaïde voit entrer le Duc et s'arrête, interdite.

V. Le Duc lui présente un bouquet de soleils (vaines richesses), puis un écrin contenant un collier de diamants dont elle se pare.

VI. Désespoir de Lorédan. Poursuite ardente. Adélaïde le repousse avec coquetterie.

VII. Le Duc supplie Adélaïde de lui accorder cette dernière valse. Elle refuse et s'envient quérir Lorédan, resté à l'écart dans une attitude tragique. Il hésite d'abord, puis se laisse entrainer par la tendre insistance de la courtisane.

VIII. Les invités se retirent. Le Duc espère qu'on retiendra. Adélaïde lui fait présent d'une branche d'acacia (amour platonique). Le Duc sort en marquant son dépit Lorédan s'avance, triste à mourir Adélaïde lui offre un coquelicot (oubli). Il refuse et s'enfuit en faisant des gestes d'adieux éternels.

Adélaïde va à la fenêtre du fond et l'ouvre toute grande. Elle aspire voluptueusement les senteurs de la tubéreuse. Escaladant le balcon, Loredan parait, l'œil fatal, la chevelure en désordre. Il se précipite vers Adélaïde, tombe à ses genoux et sort un pistolet qu'il approche de sa tempe souriante, elle tire de sa poitrine une rose rouge et s'abandonne dans les bras de Loredan»

(Cit. in D. MAWER, *The Ballet of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*, Routledge, London, 2006, p. 131, n. 14.).

La studiosa, concentrandosi più sulle fonti adoperate da Ravel per costruire questo scenario tutto basato sul gioco simbolista che accostava ciascun fiore a uno specifico significato (da lei individuati nella mitologia greca, Shakespeare e, soprattutto, sui volumi *Le langage de fleurs* di Charlotte Latour e *Emblèmes de flores* di Alexis Lucot), non sottolinea il legame col soggetto di Dumas che, pure, è evidente.

²⁸³ Inizialmente composto per i *Ballet Russes*, *La Valse* venne però rifiutato da Djagilev: dopo una prima esecuzione solo strumentale, l'opera venne finalmente rappresentata nel 1929 a Monte Carlo con coreografia di Nijinska e scenografia di Benois.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 156. Mawer, però, mette in guardia i lettori sulle interpretazioni extra-musicali del poema coreografico di Ravel che andrebbe osservato non come rappresentazione della capitale austriaca ottocentesca, ma appunto come un progetto sinestetico.

modo «in cui questa danza d'epoca romantica era vissuta con un sentimento tragico».²⁸⁵ Un'ipotesi, del resto, confermata dallo stesso Milloss che, nella sua lettera a Vlad dell'estate del 1945, scriveva «[d]opo la morte di Ravel non è apparsa infatti nel panorama mondiale nessun'altra personalità alla quale questo argomento potesse piacere»,²⁸⁶ evocando esplicitamente la musica del compositore francese – e in maniera implicita *La Valse* – quale modello. Lo stesso Vlad, da parte sua, non aveva timore nel descrivere questo balletto come esemplare:

mentre molti dei valzer scritti dopo la prima guerra mondiale appaiono piuttosto come delle sopravvivenze del valzer come tale, oppure come dei riecheggiamenti incoscienti, *La Valse* di Ravel è un consapevole addio e insieme un'apoteosi del genere e della città in cui il valzer aveva conosciuto la sua maggiore fioritura. Il titolo di questo «poema coreografico per orchestra», che Ravel aveva concepito fin dal 1906, ma che realizzò solo nel 1920, doveva essere infatti *Wien*.²⁸⁷

Soprattutto, la musica di Ravel incarnava quello stesso principio costruttivo che secondo il coreografo doveva stare alla base della *Dama delle Camelie* perché, aggiungeva poco oltre Vlad nella sua *Storia del valzer*,

[i]l senso di fatalità risulta dall'ossessionante ripetizione della fondamentale formula metrica del valzer, sulla quale s'innestano via via moduli e figure ritmico-melodiche che evocano i più vari tipi del ballo, da Schubert, a Johann Strauss e fino alle reinterpretazioni francesi che di questa danza aveva dato Chabrier. Tutti i motivi si dispongono lungo il pendio di un immenso crescendo e vengono poi ricapitolati in un caleidoscopico rimescolio che dà luogo ad un secondo crescendo, più breve, ma ancor violento, che si conclude a sua volta con un esasperato vortice sonoro; il moto non subisce alcun rallentamento, ma, al contrario, si fa sempre più accelerato, finché a troncarlo interviene improvvisamente una battuta in cui agli esasperanti e ossessivi "tre quarti" si sostituiscono "quattro quarti" con l'effetto di una drammaticissima sorpresa, di un tragico precipitare.²⁸⁸

Sebbene tali parole arrivino solo nel 1989 all'interno di un saggio che raccoglieva in forma scritta il frutto del lavoro di Vlad per il programma televisivo *Invito al Valzer*,²⁸⁹ non è azzardato supporre che *La Valse* costituisse già nel 1945 un modello a cui ispirarsi, sia perché nel balletto di Ravel si poteva riconoscere dell'autentica musica per danza, sia perché proprio grazie al moto rotatorio e alla ripetitività del ritmo del valzer riusciva a esprimere l'ineluttabile incombenza del fato, considerata da

²⁸⁵ P. VEROLI, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, op. cit., p. 61.

²⁸⁶ E. GARRONE, *Il periodo romano di Aurel M. Miloss*, op. cit., p. 422.

²⁸⁷ R. VLAD, *Storia del valzer. Il valzer nel Novecento*, «Musica e dossier», IV/25, 1989, pp. 23-62; 61.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ Trasmesso nel 1966 sul Secondo Canale RAI, *Invito al valzer* fu un programma televisivo in otto puntate a scopo divulgativo, diretto e curato – sul modello dello *Specchio sonoro* – dallo stesso Vlad. L'omonimo saggio edito nella rivista «Musica e Dossier» ne riprendeva infatti la medesima struttura, sfruttando in parte le relazioni dattiloscritte preparate da Vlad per il programma e oggi conservate all'interno del Fondo Roman Vlad assieme agli altri materiali di lavoro, comprendenti anche riproduzioni degli esempi musicali riportati.

Milloss elemento fondamentale della drammaturgia di questo suo nuovo balletto.

III.1 Progetti per il Secondo Dopoguerra: *I Balletti Romani di Milloss*

Tu, mio caro Roman Vlad, senti e vivi certamente in un modo simile al mio, quindi da queste note, potrai trarre una risposta certamente più completa alle mie precedenti domande riguardanti la genesi e il significato della mia «Dama delle Camelie» di quanto io non possa fare [...].²⁹⁰

Così scriveva Milloss per proporre a Vlad una nuova collaborazione nell'estate del 1945, in una lettera che può essere considerata un'interessante testimonianza della poetica millossiana,²⁹¹ nonché un prezioso riferimento per ricostruire i primi passi della realizzazione del balletto. Dopo aver rievocato le prime discussioni con il compositore sul progetto e accennato brevemente alla *Strada sul Caffè*, il coreografo procedeva riassumendo alcuni «personali problemi artistici»²⁹² per dare, infine, una descrizione del trattamento del soggetto ispirato a Dumas, del linguaggio coreografico da adottare e delle scelte musicali. Sebbene si incontrino più volte tra le righe alcuni passaggi dal tono adulatorio – «Sì, se penso che ho trovato in te il più perfetto musicista che potessi pensare allora devo dire che è stata proprio una fortuna non aver trovato fino a oggi nessun altro compositore!...» –,²⁹³ lo scopo di questo lungo scritto era guidare il lavoro compositivo per *La Dama delle Camelie*. Più precisamente, il coreografo affermava

voglio dunque tentare in questa lettera di darti un quadro, il più chiaro possibile, della sua genesi del suo significato artistico e della sua forma scenica, così che il tuo lavoro musicale venga in qualche modo agevolato. [...] Io non sono padrone della parola e quindi mi riesce difficile descrivere con le parole un'opera che, per la sua natura puramente ballettistica, può raggiungere l'espressione artistica solo per mezzo della danza, delle scene e della musica. Ti prego quindi di leggere la mia spiegazione con l'aiuto della tua fantasia artistica; ciò non vuol dire esaminare le parole in sé ma cogliere, con l'intuito, ciò che si cela dietro la descrizione verbale. Ti prego inoltre di non considerare richieste imperative le mie annotazioni riguardanti la costruzione musicale; considero queste annotazioni come punto di partenza, per ciò sarò pronto con piacere a prendere in considerazione le tue eventuali contraddeduzioni, con quella elasticità che a un compositore è dovuta; l'importante è solo che gli sviluppi del tema del balletto siano espressi nella musica e che le singole frasi e l'intera musica non diventino più lunghi di quanto programmato, ma addirittura più brevi; la

²⁹⁰ E. GARRONE, *Il periodo romano di Aurel M. Miloss*, op. cit., p. 424.

²⁹¹ Garrone sottolinea come, dalla lettera, si comprenda la visione dell'arte del coreografo, per il quale «[i]l bello è dunque un momento storico, essenza dell'arte antica come di quella moderna e perciò sempre presente e riproponibile» (*ivi*, p. 417). Se tuttavia la studiosa vede in questa concezione del bello come elemento storico dell'arte una chiara derivazione dall'orientamento estetico primitivista, l'origine di tale idea andrebbe più propriamente cercata nella svolta verso un linguaggio coreografico di tipoclassico nella produzione di Milloss dell'immediato dopoguerra, caratteristico anche – come si avrà modo di dimostrare nel corso del capitolo – in *La Dama delle Camelie*.

²⁹² *Ivi*, p. 423.

²⁹³ *Ivi*, p. 431.

durata complessiva deve essere di almeno 26 minuti e al massimo di 33 minuti. Per tutti i dettagli avremo spesso modo, durante il tuo lavoro creativo, di accordarci.²⁹⁴

L'approccio al lavoro compositivo era dunque diametralmente opposto a quello adottato per *La Strada sul Caffè* poiché, se in quell'occasione era stato Vlad a contattare Milloss sottoponendogli il soggetto brandiano e la sua musica, ora era il coreografo a proporre al compositore un progetto ben delineato in tutte le sue componenti. Inoltre, a differenza del primo balletto vladiano, *La Dama delle Camelie* nasceva già per un gruppo di interpreti e un'occasione spettacolare precisi: la compagnia dei *Balletti Romani* e il Primo Festival di Musica Internazionale dell'Accademia Santa Cecilia.

Composta a meno di due anni di distanza dalla *Strada sul Caffè*, *La Dama delle Camelie* si colloca infatti in un delicato momento di passaggio nella carriera artistica del coreografo. Per lui, con la fine del conflitto si era chiuso anche il rapporto di lavoro con il Teatro Reale dell'Opera, segnandoci «una sorta di iato nella carriera italiana di Milloss. E probabilmente una inversione di prospettive nella sua visione artistica e “politica” della danza».²⁹⁵ Anche se l'occupazione nazista, pur costringendo il coreografo a trasferirsi in casa di Olga Resnevič Signorelli per rendersi irreperibile,²⁹⁶ non gli aveva impedito di continuare indisturbato le attività di prove e di rappresentazioni, le dimissioni di Serafin avevano fatto emergere i primi attriti con il teatro. Mentre nel direttore di originivene Milloss aveva trovato un sostenitore – era stato lui a volere fortemente il coreografo come direttore del corpo di ballo del teatro –, i suoi successori sembrarono mostrarsi meno interessati alla causa della danza. Sotto la direzione transitoria di Oliviero De Fabritiis,²⁹⁷ vi fu persino un tentativo di epurazione ai suoi danni che, pur non avendo seguito,²⁹⁸ era un chiaro segnale di come i rapporti tra coreografo e

²⁹⁴ *Ivi*, pp. 422-423.

²⁹⁵ S. POLETTI, *Il Novecento*, in *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, a cura di J. Sasportes, EDT, Torino, 2011, pp. 249-306; 270.

²⁹⁶ «Quando, l'8 settembre di quell'anno, occupò Roma, Milloss continuò a lavorare indisturbato in teatro, ma lasciò l'appartamento in cui abitava per trasferirsi a casa di Olga in via Corsini. È possibile fosse in quel momento vittima, o temesse di diventarlo da un momento all'altro, di delazioni che lo facessero cadere nelle maglie della repressione nazista, ben più mirate e crudeli di quelle fasciste» (P. VEROLI, *Teatro e spettacolo nella vita di Olga Signorelli*, in *Olga Signorelli e la cultura del suo tempo (Archivio Russo-Italiano, vol. VI)*, a cura di E. Garetto e D. Rizzi, Europa Orientalis, Avellino, 2010, pp. 111-136; 125.). Da quel momento sarebbe nata fra i due una profonda amicizia: la lettone sarebbe infatti rimasta un punto di riferimento affettivo essenziale nella vita di Milloss e, viceversa, per la Resnevič-Signorelli il coreografo sarebbe diventato una guida insostituibile per orientarsi nel mondo della danza.

²⁹⁷ Il Maestro aveva rimpiazzato il dimissionario Serafin nel 1943 ma anche su di lui, in quanto ex segretario del Dopolavoro Fascista, calò la scure dell'epurazione in quel concitatissimo periodo che seguì l'ingresso degli alleati nella capitale; fu comunque reintegrato, ma solamente come direttore d'orchestra.

²⁹⁸ A fermarlo fu un *Pro Memoria* presentato dalla maggioranza del corpo di ballo all'Unione dei Lavoratori dello Spettacolo e al Comitato per l'epurazione, oggi conservato nell'Archivio di Ugo dell'Ara, ballerino e coreografo formatosi presso la Scuola di Ballo del Teatro Reale dell'Opera di Roma, il cui talento fu scoperto proprio dallo stesso Milloss. Il documento, recita: «[p]er mantenere il livello che ha fatto apprezzare come uno dei primi complessi di ballo del mondo, è necessario che non venga a nostro capo un coreografo di minor valore di quello di Milloss. Sappiamo che cosa dobbiamo a lui per scoperta di alcuni talenti tra noi e per la creazione di tanti balletti riusciti, che ci hanno permesso di mostrare le nostre qualità artistiche... Obiezioni politiche e disciplinari contro la sua persona noi non siamo in grado di fare, non conoscendolo diversamente che come un fanatico forse troppo rigoroso combattente della danza. Ed ecco, questo è l'unico punto a cui si dovevano alcune disarmonie tra lui e noi, disarmonie però che [sic] a confronto agli alti risultati non possiamo tener conto. Per quello invece che riguarda il fatto che alcuni nostri elementi non potevano abbastanza

amministrazione fossero ormai logori. Il contratto che impegnava Milloss con il Teatro Reale dell'Opera, in scadenza il 5 agosto 1945, non venne pertanto più rinnovato.

In verità la Direzione riteneva di poter fare a men dell'ungherese in un momento in cui non disponeva di nessuno di almeno pari capacità per sostituirlo, il che per un teatro è un assurdo. Che si debba allora leggere questa decisione come nata da quella volontà «epurativa» che, manifestata in un momento di grande confusione del corpo di ballo e per di più da una ristretta minoranza di esso, non aveva avuto forza di colpire, ma che ora invece, nel corso di un serio riassetto politico-amministrativo del teatro, possedeva una determinazione ben più ferma e vincente?²⁹⁹

Il dubbio rimane aperto, sebbene appaia poco verosimile il sospetto di Milloss, convinto di una congiura dei due amanti De Fabritiis e Radice per far ottenere alla prima ballerina la posizione di coreografa.³⁰⁰ A ogni modo, che si trattasse di una visione miope dell'amministrazione, di una scelta politica o di una dolorosa – per quanto necessaria – volontà di ridurre le spese, il mancato rinnovo non fu affatto una sorpresa per il coreografo, che in quello stesso periodo era parallelamente impegnato nella ricerca di investitori privati per finanziare una sua compagnia: i *Balletti Romani di Milloss*.

L'impresa era assai rischiosa, specie in un Paese in forte sofferenza economica; eppure, se avesse avuto successo, tale azzardo avrebbe donato al coreografo una nuova autonomia artistica. Unavolta libero dai vincoli imposti da amministratori volubili e dagli obblighi contrattuali di un *maître de ballet*, che prevedevano anche la realizzazione di tutte le coreografie per il repertorio operistico, nel quale egli non nutriva troppo interesse, Milloss avrebbe potuto finalmente costruire un proprio repertorio e proseguire nella sua personale ricerca artistica. Del resto, se l'universo ballettistico europeo del primo Novecento era stato costellato dall'attività di prestigiosi corpi di ballo provenienti dai più importanti teatri statali e dalle *tournées* di compagnie private legate all'investimento di un impresario sul modello dei *Ballets Russes*,³⁰¹ nel secondo dopoguerra si assistette invece a un cambio di tendenza. A partire dalla metà del Ventesimo secolo cominciarono infatti a fiorire nuove

esaurientemente esibirsi nella loro arte, facciamo colpevole la Direzione Artistica del Teatro...». (*Pro Memoria*, documento manoscritto datato 10.6.1944, cit. in P. VEROLI, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, op. cit., p. 275).

²⁹⁹*Ivi*, p. 278.

³⁰⁰ Il tono di astio con cui il coreografo, nelle lettere degli anni successivi, continuò a riferirsi alla Radice, da lui incontrata anche alla Scala nel 1946, dimostra quanto tale convinzione fosse radicata. Eppure, come ha spiegato ancora la sua biografa, «anche a non voler credere alla stima che la Radice aveva per Milloss (e che ricordano alcuni testimoni dell'epoca), sta di fatto che nella stagione successiva [1945-46] ella si sarebbe limitata a regolare qualche coreografia d'opera ed avrebbe soprattutto ripreso balletti di Milloss. Non mostrava dunque di avere atteso fino ad allora per cimentarsi come coreografa» (*ivi*, p. 278).

³⁰¹ Oltre alla compagnia direttamente concorrente, i *Ballet Suédois* fondati da Rolf de Maré, il progetto artistico di Djagilev si fece ispiratore di numerose iniziative, alcune delle quali nate semplicemente per cavalcare il successo dei *Ballets Russes*, come l'omonima compagnia capeggiata da Ileana Leonidov, il cui repertorio viene descritto da Veroli nei termini di un «maquillage [...] a un orientalismo di maniera» (P. VEROLI, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Città di Castello, 2001, p. 175).

compagnie fondate dai singoli coreografi: i *Ballets de Paris* di Roland Petit (1948), il *Ballet du XX^e Siècle* di Maurice Bèjart (1960) e il *Cullbergbaletten* di Birgit Cullberg (1967) sono solo alcuni degli esempi più autorevoli.

Il secondo dopoguerra era dunque un momento di svolta nell'organizzazione dello spettacolo ballettistico europeo, sebbene accanto a queste nuove iniziative continuassero a sopravvivere, evolvendosi, sistemi produttivi tipici di inizio secolo. Da un lato, infatti, il regime sovietico aveva ulteriormente rafforzato il finanziamento al Bolshoi per trasformare il suo corpo di ballo in una sottile arma diplomatica;³⁰² dall'altro, il mito djagileviano accresceva il suo prestigio, divenendo il punto di riferimento per iniziative come i *Ballets de Champs-Élysées* (1945)³⁰³ o il *Gran Ballet de Marquis de Cuevas* (1947).³⁰⁴ Tuttavia, questo genere di progetti, ambiziosi e molto costosi, andavano perdendo gradualmente la loro forza attrattiva, in favore di iniziative legate all'intraprendenza dei singoli coreografi. In certi casi, questo genere di imprese personali poteva arrivare a ottenere avvallo statale, come il *Vic-Well's Ballet*, fondato da Ninette de Valois nel 1931 e poi, nel 1946, integrato all'interno del Sadler's Wells Theatre col nome di *Sadler's Wells Ballet*. L'idea di Milloss, per quanto azzardata, si inseriva dunque coerentemente all'interno di questo contesto di profondo mutamento nelle strutture organizzative del mondo della danza. In un momento storico tanto delicato, egli si muoveva con uno sguardo rivolto a quanto avveniva oltrelpe – dove l'allontanamento temporaneo di Lifar (1944-1947) con l'accusa di collaborazionismo aveva provocato un grave vuoto nel panorama artistico cittadino,³⁰⁵ preso colmato dalla stella nascente di Petit – e al Regno Unito. Non è peraltro improbabile che egli

³⁰² Si veda A. SEARCY, *Ballet in Cold War. A Soviet-American Exchange*, Oxford University Press, Oxford, 2020.

³⁰³ I *Ballets des Champs-Élysées* sono stati definiti «one of the most creative companies following the example of Ballets Russes» (M. CHRISTOUT - F. BASSAN, *Les Ballets des Champs-Élysées: A Legendary Adventure*, «Dance Chronicle», XXVII/2, 2004, pp. 157-198; 157), anche se spesso sono stati trascurati dagli studi. Fondati dall'amministratore dell'omonimo Teatro, Roger Eudes, i *Ballets des Champs-Élysées* furono attivi in Europa fino ai primi anni Cinquanta e potevano contare sulla direzione artistica – troppo ingombrante per Petit, che lasciò la compagnia nel 1947 – di Boris Kochno.

³⁰⁴ Proprio come i *Ballets Russes*, infatti, il *Gran Ballet de Marquis de Cuevas* nasceva per volere di un importante investitore privato – il marchese cileno Georges de Piedrablanca de Guana de Cuevas, spostato con l'ereditierastatunitense Margaret Strong Rockfeller – e si modellava sul suo gusto personale, con l'obiettivo di offrire al pubblico uno spettacolo brillante con scenografie e costumi che assecondassero la moda del momento. Soprattutto nei primi anni di attività, gli spettacoli della compagnia «were suggestive enough of the real and varied delights that we saw. The repertory was, in the best sense, entertaining and wide-ranging. The leading dancers (Hightower, Tallchief, Golovine, Eglevsky, and Skibine) were brilliant, and brilliantly communicative of the excitements of the *danse d'école*. [...] It is worth insisting that the Grand Ballet de Monte Carlo was very much the creation and the reflection of the Marquis de Cuevas' taste. He loved classical ballet and believed in the undeniable appeal of star dancers» (C. CRISP, *Le Grand Ballet de Marquis de Cuevas*, «Dance Research: The Journal of The Society for Dance Research», XXIII/5, 2005, pp. 1-17; 4-5).

³⁰⁵ L'effetto, in una nazione fortemente accentratrice, fu devastante, tanto che Luigi Rossi ha parlato a tal proposito dello sviluppo di una «tendenza centrifuga» (L. ROSSI, *Il Novecento*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale (L'arte della danza e del balletto*, vol. V), UTET, Torino, 1995, pp. 229-248; 237). Tale tendenza, tuttavia, non si risolse con il reintegro del coreografo, perché, come spiega Rossi poco oltre: «Serge Lifar tornò all'Opéra di Parigi nell'autunno del 1947 con immutato entusiasmo e con la ferma determinazione di riprendere il lavoro interrotto dalle circostanze storico-politiche. Ma nel decennio di permanenza avrà più di un motivo di delusione e di amarezza che lo porteranno nel 1958 all'abbandono definitivo. Sicuramente il temperamento accentratore ed egocentrico del maestro franco-russo non era facile da accettare per i burocrati della direzione del teatro, ma anche i tempi erano profondamente mutati rispetto agli inizi della sua collaborazione» (*ivi*, p. 239).

sperasse di poter replicare il successo della coreografa irlandese che, proprio con il passaggio al Sadler's Wells Theatre, aveva dato forma al canone classico nel balletto in area anglosassone: «[s]he did not inherit a tradition, she created one for others to inherit».³⁰⁶

I *Balletti Romani* nascevano quindi nel 1944 grazie al supporto finanziario del marchese Ferdinando Benzone e con la direzione artistica affidata a Mario Labroca, raccogliendo alcuni tra i migliori elementi del corpo di ballo del Teatro Reale dell'Opera.³⁰⁷ Appena un anno dopo, questa formazione poteva presentarsi con due serate al Teatro Adriano e al Quirino nell'ambito del Festival di Musica Internazionale. Il programma proposto, costruito con un buon equilibrio tra novità assolute e riallestimenti, comprendeva: *La Dama delle Camelie* (musiche di Vlad, scene e costumi di Leonor Fini), *Allucinazioni* (musica di Fernando Previtali, scene e costumi di Mario Mafai), *Les Petits Riens* (musica di Wolfgang Amadeus Mozart, scene e costumi di Dario Cecchi), *L'Isola Eterna* (musica di Johan Sebastian Bach, scene e costumi di Andrej Jakovlevič Beloborodov), *Il Mandarino Meraviglioso* (musica di Bartók, scene e costumi di Scialoja), *La Danza di Galanta* (musica di Zoltan Kodály, scene e costumi di Giorgio De Chirico), *L'Allegra Piazzetta* (musica di Virgilio Mortari, scene e costumi di Gino Carlo Sensani) e lo *Schiaccianoci* (musica di Ciaikovskij, scene e costumi di Boris Bilinskij). Benché questa fosse solo una parte dell'ambizioso progetto di Milloss, che inizialmente avrebbe dovuto contenere almeno il doppio dei titoli, le serate furono un successo. Tutti gli allestimenti, vecchi e nuovi, si distinguevano infatti per un raffinato gusto musicale e una particolare preferenza per il coinvolgimento di pittori figurativi nella realizzazione delle scenografie, onde creare uno spettacolo organico e coerente in tutte le sue componenti espressive. Questa, del resto, era la cifra distintiva del progetto estetico del coreografo che, già durante gli anni al servizio del Teatro Reale dell'Opera di Roma, aveva così guadagnato la stima della critica, anche internazionale. Come Milloss spiegava chiaramente in un'intervista pubblicata a pochi giorni dal debutto dei *Balletti Romani* sulle colonne del settimanale «Domenica», tale attenzione verso la realizzazione di uno spettacolo organico era un tassello fondamentale nel suo personale cammino di riforma della danza.

³⁰⁶ B. GENNÉ, *Creating a Canon, Creating the 'Classics' in Twentieth-Century British Ballet*, «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», XVIII/2, 2000, pp. 132-162; 133. La coreografa, che pure nella sua prima fase di attività si era concentrata sul repertorio moderno, durante gli anni Quaranta aveva cercato di recuperare e portare sulle scene il repertorio franco-russo ottocentesco, delineando così quello che, nell'immaginario angloamericano, sarebbe diventato il canone del balletto classico. Dame Ninette non agì sola, ma poté contare sull'appoggio del critico Arnold Haskell, sui consigli del direttore d'orchestra del teatro Constant Lambert e sul supporto tecnico di Nikoláj Grigor'evič Sergéev, ex collaboratore di Djagilev e già *regisseur* al Mariinskij dal quale aveva portato via, nella sua fuga dall'Unione Sovietica nel 1919, i quaderni contenenti le trascrizioni in notazione Stepanov dei maggiori successi di Petipa.

³⁰⁷ L'elenco degli interpreti segnato sui programmi per le serate all'Adriano e al Quirino conservati presso il Fondo Aurel Milloss dell'Istituto per il Teatro e Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia riporta i nomi di Olga Amati, Lia Dell'Ara, Ugo Dell'Ara, Lucia Galletti, Gennaro Corbo, Alberto Felici, Gabriella Ferri, Yvana Gattei, Cornelia Krelis, Luciana Mariani, Bruno Mastini, Gennaro Montariello, Giulio Perugini, Gino Pessina, Mariantonietta Pontani, Bianca Rossi, Ennio Sammartino, Marcella Spaziani, Walter Venditti e, nella duplice veste di ballerino e coreografo, Milloss (*Primo Festival Internazionale della musica*, R. Accademia di S. Cecilia – Radio Audizioni Italia, Roma, 1945, programma di sala, I-Vgc ITM FAM).

“[Q]uale meta artistica si prefigge?”

Prima di tutto la danza.

Come compagnia di Balletto, s'intende che nostra maggiore preoccupazione è stabilire gli effetti estetici della nostra esperienza in merito alla riforma accademica della vecchia e tradizionale scuola classica; altrettanto si dica del rinnovamento della drammaturgia e della poetica della danza teatrale; quando trovare uno stile nostro proprio. Queste varie ricerche assidue e risultati pratici si sommano e si incontrano in una vasta serie di Balletti nuovi e originali, diversi nel carattere un dall'altro. Anche i vari tipi di danzatori ricevono in questi Balletti una nuova parola. S'intende che simile lavoro coreografico non sopporta il dilettantismo nel campo musicale né in quello della pittura. E per questo ho interpellato i più importanti compositori di musica e i pittori più qualificati, onde diano a loro volta il contributo richiesto e necessario con autentiche espressioni artistiche.³⁰⁸

Il successo, malgrado qualche malumore sulla stampa per la scelta di adoperare musiche di Mozart e Bach, fu strepitoso e la compagnia iniziò a prepararsi per la *tournee* nella penisola iberica. Qui, però, i finanziamenti pur generosi che il coreografo era riuscito a ottenere non furono sufficienti a coprire le spese e i *Balletti Romani* andò incontro a un doloroso fallimento.

La delusione per Milloss fu enorme: «[o]tto anni di bolla di sapone!... [...] La concreta realtà mi ha aperto gli occhi. Nuove delusioni ed amarezze. La Compagnia è sciolta, io mi trovo a Roma, ritirato in massima solitudine e senza lavoro in teatro „vero”». ³⁰⁹ Solo e carico di debiti, il coreografo rivolse al cinema per risanare le sue finanze e decise di abbandonare la capitale per cercare miglior fortuna.³¹⁰ A nulla valsero i riconoscimenti del suo operato che i cari amici Resnevič³¹¹ e Scialoja³¹² pubblicavano sulla stampa: sentendosi ormai isolato e senza appoggi, Milloss decise di partire prima alla volta di Milano e poi all'estero. Il fallimento dei *Balletti Romani* segnava dunque la conclusione

³⁰⁸ R. G., *Milloss parla dei "Balletti romani"*, «Domenica», Roma, 25.11.1945, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM.

³⁰⁹ Lettera di Milloss a Scialoja dell'aprile 1946, I-Rfts.

³¹⁰ A questo periodo risale infatti la più importante esperienza cinematografica di Milloss, non in veste di coreografo ma di attore protagonista. Nel 1946 venne infatti chiamato ad affiancare Vittorio De Sica e Anna Magnani in *Lo sconosciuto di San Marino*, film del 1946 prodotto da Film Gamma e diretto da Michal Wasziński, su soggetto di Cesare Zavattini e sceneggiatura di Vittorio Cottafavi, con musiche di Alessandro Cicognini. Di tale esperienza rimangono numerose e interessanti testimonianze epistolari inviate agli amici Brandi e Milloss e un copione con appunti autografi conservato nel Fondo Aurel Milloss dell'Istituto per il Teatro e Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

³¹¹ L'intellettuale lettone sul settimanale bolognese «Cronache» del 16 febbraio 1946 aveva infatti tracciato un generoso profilo biografico del coreografo, al quale riconosce un grande merito: «[g]razie a Milloss. come sotto l'incanto d'una bacchetta magica, il deserto della danza italiana rinverdisce, l'antica gloriosa tradizione della danza torna a nuova vita»; poi, dopo aver brevemente tratteggiato la vicenda della fine del contratto con il Teatro Reale dell'Opera e della nascita della compagnia, conclude con una previsione purtroppo fallace «Ricca di un repertorio, per la sua originalità e complessità ormai considerevole, la compagnia di Milloss certamente riscuoterà il maggior successo nei teatri di tutto il mondo, conferendo alla danza nuovo e personalissimo aspetto, e quindi onorando il nome d'Italia» (O. RESNEVIČ SIGNORELLI, *Milloss ridà vita al balletto italiano a passo di danza*, «Cronache: settimanale di attualità», Bologna, 16 febbraio 1946, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM).

³¹² «Ci limiteremo a dire, in questa sede, che a Roma fino a pochissimi anni fa non esisteva balletto. Oggi, benché in proporzioni ridotte, s'è formato attor- no al balletto un gusto, una coscienza, un repertorio, una scuola, una passione e un pubblico di quattro gatti arrabbiati. Questo si deve esclusivamente e unicamente a Milloss» (T. SCIALOJA, *Danza-Pittura*, in *Toti Scialoja scenografo*, a cura di A. Mancini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990 («Teatro da quattro soldi», II), pp. 120-123; 122). Queste il giudizio sul coreografo di Scialoja pubblicato, in una bellissima recensione degli spettacoli dei *Balletti Romani*, su «Mercurio» nel gennaio 1946.

definitiva di una stagione irripetibile per il teatro di danza in Italia perché, nonostante le numerose occasioni di collaborazione del coreografo con altri teatri nella penisola e con lo stesso Teatro dell'Opera di Roma negli anni a venire, egli non riuscì più a trovare una tale continuità lavorativa e libertà d'azione.

Dell'ultima concitatissima fase di questa stagione rimangono, tuttavia, alcune tra le più celebri opere del coreografo, come *L'Isola Eterna* e *La Dama delle Camelie*. In particolare, il balletto composto da Vlad fu l'unico, fra quelli appositamente commissionati a compositori contemporanei, a entrare nel circuito teatrale italiano: quattro anni dopo venne riallestito al Teatro dell'Opera di Roma con una nuova scenografia di Maria Signorelli e poi al Teatro Eliseo della capitale nel 1959; infine, nel 1963, andò in onda nella trasmissione RAI *Parade* curata da Vittoria Ottolenghi, presentato come esempio del balletto moderno. La scelta di un soggetto arcinoto – seppur ridotto alla sua linea narrativa essenziale –, l'ispirazione all'idea della marionetta di Heinrich von Kleist, l'introduzione della figura del *Gaukler* espressionista e l'atmosfera romantica ottenuta grazie al valzer costruirono il successo duraturo della *Dama delle Camelie*. Soprattutto, a far guadagnare il favore di pubblico e critica fu un progetto unitario e coerente in ogni sua parte in cui – per dirla con le parole autorevoli di Emilia Zanetti, che ebbe la fortuna di assistere agli spettacoli – «si tende invece dichiaratamente al fine dell'unico risultato espressivo anche se per la via delle equivalenze, dei piani paralleli, piuttosto che per quella della wagneriana fusione».³¹³

III.2 La Dama, la Morte e lo scheletro (ottatonico)

L'assenza di schizzi e abbozzi relativi alla *Dama delle Camelie* nel Fondo Roman Vlad rende impossibile svolgere uno studio del processo compositivo di questo balletto. Tuttavia, l'analisi della partitura e il confronto con lo scenario preparato da Milloss e stampato in testa alla riduzione per pianoforte si dimostrano illuminanti per comprendere in che modo il compositore abbia realizzato le sue musiche in relazione alla coreografia. L'impianto dell'azione coreica, infatti, traspare dalle pagine della partitura vladiana attraverso l'utilizzo di temi ricorrenti in funzione letimotivica, coi quali il compositore identifica musicalmente sia i singoli personaggi (Impresario, Dama, Barone, Armando) o alcune particolari situazioni sceniche (l'amore tra la Dama e Armando). Il modo in cui questi temi vengono prima presentati e quindi variati costituisce perciò una traccia di quelli che sono personaggi e l'intreccio della vicenda messa in scena, coerentemente con quanto richiesto dallo stesso coreografo che con Vlad si era caldamente raccomandato affinché «gli sviluppi del tema del balletto [fossero]

³¹³ E. ZANETTI, *I balletti di Milloss*, II/46, 22 novembre 1945, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM.

espressi nella musica».³¹⁴ Pur non potendo essere considerata una fonte utile per la ricostruzione della coreografia nei suoi dettagli, tale traccia permette di osservare i punti di intersezione tra danza e musica della *Dama delle Camelie*.

Lo stesso compositore, in una brevissima autoanalisi della sua opera contenuta in *La Storia della dodecaфонia*, si concentrava non solo sulle questioni relative alla forma e alla scrittura dodecafonica, ma rimarcava il ricorso a elementi tematici e la presenza dei personaggi, indicati come componenti strutturali del discorso musicale.

In linea di massima si può dire che ognuno dei sette brani di cui consta il balletto (cinque Valzer: *Valse triste*, *Valse brillante*, *Valse lyrique*, *Valse dramatique*, *Valse macabre* inquadrati tra una Introduzione e la sua ripresa conclusiva) si architetta liberamente intorno ad un nucleo tematico costituito da una serie di dodici suoni. Lo scheletro seriale del balletto traspare nel passo che il pianoforte solo esegue tra il *Valzer macabro*, che *Violetta* ha ballato con la *Morte*, e la scena conclusiva in cui essa muore tra le braccia di *Armando*.³¹⁵

È questo un primo importante punto di intersezione tra testo coreografico e musicale, dove la scoperta della serie dodecafonica fondamentale coincide con un momento focale dal punto di vista drammaturgico. La Dama – che il compositore in *Storia della dodecaфонia* chiama con l'appellativo verdiano Violetta – ha appena finito di ballare con l'Impresario, in cui tutti ora riconoscono la Morte, presagio del triste destino che attende la protagonista. Anche dal punto di vista strettamente musicale, le misure 1-6 della Conclusione sono rivelatrici, poiché in queste battute si palesa non soltanto la serie dodecafonica fondamentale, ma anche alcune serie che sono, a loro volta, alla base delle diverse sezioni dell'opera.

³¹⁴ E. GARRONE, *Il periodo romano di Aurel M. Miloss*, op. cit., p. 431.

³¹⁵ R. VLAD, *Storia della dodecaфонia*, Suvini Zerboni, Milano, 1958, pp. 243-244. Corsivo nell'originale.

VII. Conclusione

Andante

8^{va}

pp uguale, legatissimo, freddo

Serie fondamentale
(9, 0, 4, 7, 1, 10, 6, 3, 11, 8, 5, 2)

Trasposizione serie fondamentale
(1, 4, 8, 11, 5, 2, 10, 7, 3, 0, 9, 6)

8^{va}

Permutazione serie Introduzione
(5, 0, 8, 4, 11, 1, 3, 4, 10, 9, 7, 6)

Serie Valse triste
(5, 3, 6, 7, 9, 10, 0, 2, 1, 8, 4, 11)

8^{va}

Serie fondamentale
(9, 0, 4, 7, 1, 10, 6, 3, 11, 8, 5, 2)

Trasposizione serie fondamentale
(1, 4, 8, 11, 5, 2, 10, 7, 3, 0, 9, 6)

Esempio 1

R. VLAD, *La Dama delle Camelie*, VII. Conclusione, bb. 1-6.

Le sei battute si aprono e si chiudono con la serie fondamentale in forma originale O (9, 0, 4, 7, 1, 10, 6, 3, 11, 8, 5, 2) e la sua trasposizione di 4 semitoni sopra O₁ (1, 4, 8, 11, 5, 2, 10, 7, 3, 0, 9, 6), che delimitano a mo' di cornice la presentazione delle altre due forme seriali. Il cuore di questo passaggio (bb. 3-4) è pertanto costituito dai frammenti di altre due serie, alternative alla fondamentale, ma comunque da essa derivate (tab. 3), anche queste trasposte di 4 semitoni sopra. A b. 3 compare la serie dell'Introduzione 1, 8, 4, 0, 7, 9, 10, 11, 6, 5, 3, 2, scomposta nel frammento esacordale 5, 0, 8, 4, 11, 1 seguito dalla sua inversione e trasposizione (3, 4, 10, 9, 7, 6); quindi a b. 4 si riporta nella sua interezza la serie del *Valse triste* (5, 3, 6, 7, 9, 10, 0, 2, 1, 8, 4, 11). Affidata al pianoforte solo, che suona con tocco *uguale, leggerissimo, freddo*, la presentazione delle serie assolve in tal modo a

un duplice scopo. Da un lato, essa ha il compito di far ascoltare in maniera nitida e nel suo ordine originale quella serie che, nelle altre sezioni, agiscono in maniera sotterranea. Dall'altro, la particolare struttura a cornice di questo passaggio riassume il principio compositivo dell'opera, basata appunto sulla polarizzazione tra la serie fondamentale e il restante materiale sonoro.

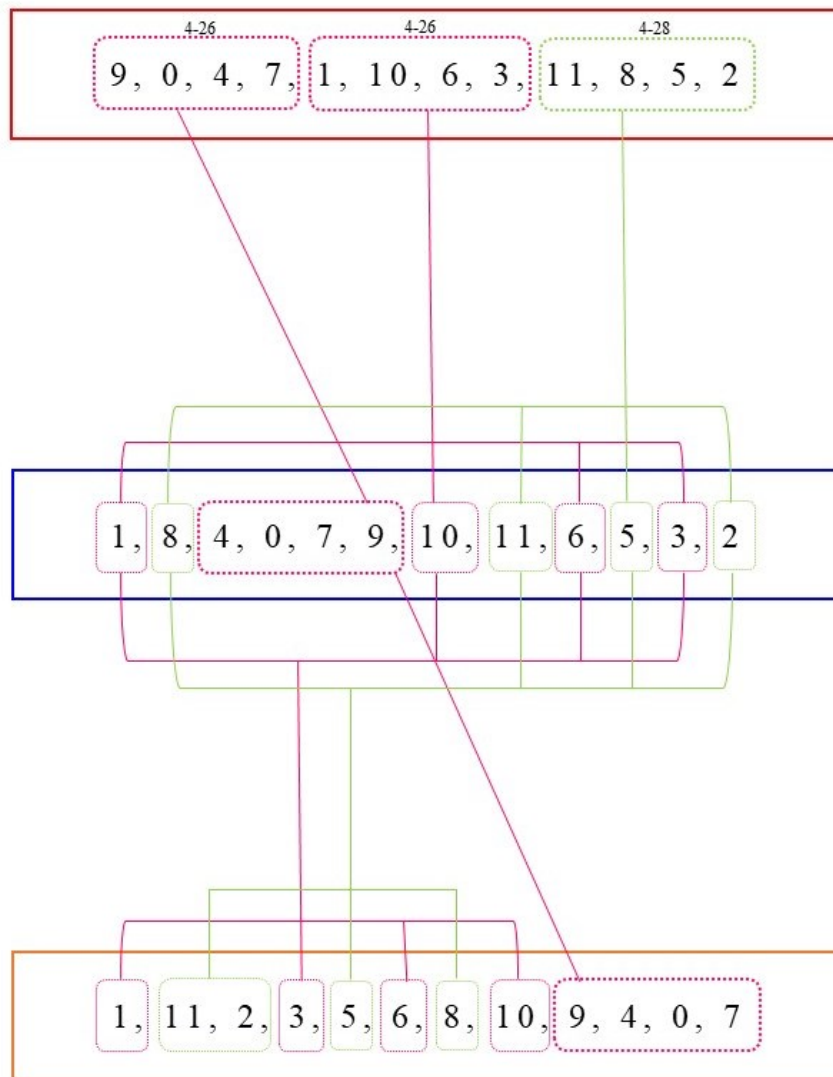


Tabella 3

Serie fondamentale della *Dama delle Camelie* e set collegati

Infatti, la serie 9, 0, 4, 7, 1, 10, 6, 3, 11, 8, 5, 2 non compare nelle altre sezioni in forma inversa, retrograda o trasposta, bensì attraverso permutazioni che ne evidenziano, di volta in volta, ciascuno dei suoi elementi costitutivi. In particolare, Vlad sfrutta l'affinità di questa serie con la collezione ottatonica, secondo un procedimento compositivo adoperato da figure come Stravinskij o, in area italiana, da Luigi Dallapiccola e definito da Brian Alegant «twelve-tone octatonism».³¹⁶

³¹⁶ B. ALEGANT, *The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola*, University of Rochester Press, Rochester, 2010, p. 109.

Apparentemente inconciliabile come fa notare lo stesso Alegant –,³¹⁷ il legame tra scrittura dodecafonica e ottatonismo si basa sulla scelta di serie che, al loro interno, racchiudono frammenti ottatonici, quali esacordi, pentacordi e tetracordi. Esaminate e classificate da Allen Forte nel suo articolo *Debussy and the Octatonic*,³¹⁸ le classi di insiemi affini alla collezione ottatonica annoverano, tra gli altri, anche l'esacordo 6-27 (0, 1, 3, 4, 6, 9) e i tetracordi 4-28 (0, 3, 6, 9) e 4-26 (0, 3, 5, 8] su cui si fonda – appunto – la serie fondamentale della *Dama delle Camelie*. Soffermendosi dunque più su questi specifici insiemi di intervalli che su un trattamento rigoroso della serie, il compositore crea in questo modo un nucleo ottatonico che sottende all'intera opera e che, man mano, prende il sopravvento sul restante materiale sonoro. A differenza delle altre forme seriali adoperate nell'opera, tale serie non assume tuttavia valore tematico ma, proprio come suggerito dallo stesso Vlad nella sua autoanalisi, funge da «scheletro».³¹⁹ Il termine è soggetto, in questo caso, a una doppia interpretazione: da una parte sottolinea l'importanza della serie fondamentale come struttura di sostegno che dà forma al corpo della composizione; dall'altra, però, apre a suggestioni simboliche, che rievocano il destino ineluttabile che attende la Dama. Alla luce di questo duplice significato, la scelta della parola *scheletro* nella auto-analisi di Vlad non appare affatto casuale e, specie se si guarda alla sua seconda accezione, giustifica il particolare trattamento riservato a questa serie, nascosta nelle prime danze e finalmente visibile solo poco prima della morte della protagonista.

Nella sua prima occorrenza alla b. 8 dell'Introduzione, la serie fondamentale è infatti quasi irriconoscibile, scomposta nelle classi di insiemi 4-26 (0358) e 4-28 (0369). Non appena si apre il sipario (b. 13) rivelando la scena col panottico, ogni riferimento alla sonorità ottatonica sembra svanire, soppiantato invece da una più rigorosa scrittura dodecafonica a partire dalla serie 1, 8, 4, 0, 7, 9, 10, 11, 6, 5, 3, 2, presentata contemporaneamente nella sua forma originale, inversa e retrograda (es. 2).

³¹⁷ Lo studioso dedica un intero capitolo della sua monografia sulla dodecafonica dalla piccoliana all'analisi di quelle opere – come *Ciaccona, intermezzo e adagio* per violoncello, *Quattro liriche di Antonio Machado, Il Prigioniero* o i più tardi *Cinque Canti* – basate sulla scala ottatonica o su alcuni suoi frammenti. Tuttavia, prima ancora di iniziare le sue analisi, riconosce «[t]hat little has been written about octatonicism in serial music should hardly come as a surprise, since the eight-note collection would appear incompatible with strict serial technique» (*ivi*, p. 109).

³¹⁸ A. FORTE, *Debussy and the Octatonic*, «Music Analysis», x/1-2, 1991, pp. 125-169. La tavola con l'elenco dei sottoinsiemi della collezione ottatonica 8-28 si trova a p. 127.

³¹⁹ R. VLAD, *Storia della dodecafonica*, op. cit., p. 244.

Marçetta
Allegretto

Esempio 2

R. VLAD, *La Dama delle Camelie*, I. Introduzione, bb. 17-20.

Del resto, è questo un momento in cui, secondo le istruzioni di Milloss,

[I]a scena rappresenta l'esterno del Panopticum. L'entrata del Panopticum, a forma di grande arco, è chiusa da una tenda apribile. Davanti alla tenda appare lo stranissimo e misterioso Impresario, seguito del suo servitore. L'Impresario saluta il Pubblico e gli mostra, aprendo ogni tanto la tenda, alcune curiosità, cioè figure del suo Panoptiocum. Il Pubblico, pare, non dimostri abbastanza interesse per le prime produzioni. All'Impresario allora balena l'idea di presentare la Dama delle Camelie: fa riaprire la tenda, ed ecco la figura interessante, seduta vicine il Barone, al centro del

grande salone del Panopticum.³²⁰

La marcetta delle bb. 17-20 introduce così l'azione in cui, però, gli unici personaggi vivi sono l'Impresario e l'Assistente. Mentre questi si affaccendano per presentare lo spettacolo di marionette dietro il siparietto, l'unico tema che risuona in orchestra è proprio quello associato alla macabra figura dell'Impresario, imperniato attorno a un'elaborazione motivica dell'esacordo 6-27 alla base, appunto, della serie fondamentale (es. 4).³²¹

The image displays a page of a musical score for an orchestra and voice. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor, Trumpet (Tr.), Trombone (Tuba), Piano (Piano sospeso and G. Cassa), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score covers measures 17 to 20. The Oboe and Flute parts feature a melodic line with a red bracket labeled '6-27' indicating a specific motif. The Piano part has a dynamic marking of 'mf' and a fermata. The Violin I and II parts also feature the '6-27' motif. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts are marked 'arco'.

Esempio 4

R. VLAD, *La Dama delle Camelie*, I. Introduzione, bb. 33-36

Per sottolineare invece la prima apparizione della Dama (bb. 53-62), ancora un'inanimata statua di cera, è assai probabile che Vlad abbia preferito anticipare non il tema a lei associato, ma già il triste

³²⁰ A. MILLOSS, *La Dama delle Camelie*, s.d., scenario dattiloscritto, c. 1r., I-Vgc ITM FAM.

³²¹ Nella riduzione per pianoforte pubblicata da Carisch – ma non nella partitura orchestrale – il compositore segnala due successive aperture del siparietto del panottico alle battute 42 e 51.

presagio della sua morte, soffermandosi su un arpeggio del tetracordo 4-28.

Solamente nelle misure introduttive al *Valse triste*, quando l'Impresario ha già dato vita alle sue marionette, si ascolta per la prima volta il tema della Dama (es. 6), suonato all'unisono prima da fagotti, corni, violoncelli e contrabbassi (a), successivamente ripetuto dai violini (a') e infine variato (b).

The image shows a musical score for the introduction of 'Valse triste'. A vertical dashed orange line separates two sections, labeled 'a' and 'a'' at the top. The score includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. I), Clarinet in A (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Piano (Pr.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Section 'a' (measures 6-210 and 6-239) features the 'Dama' theme in unison by Bassoon, Horn, Trombone, Piano, and Contrabasso. The Piano part includes a sequence of notes: $\text{S}_{\text{m}} \dots \text{O} (1, 11, 2, 3, 5, 6, 8, 10, 9, 4, 0, 7)$. Section 'a'' (measures 211-238) features the theme in unison by Violin I and Violin II. Section 'b' (measures 239-266) features a varied version of the theme in unison by Violin I and Violin II, marked *pp* *quasi eco, uguale*.

Esempio 6

R. VLAD, *La Dama delle Camelie*, II. Valse triste, bb. 1-15.

Questa seconda sezione dell'opera è organizzata attorno alla serie dodecafonica presentata nelle prime due misure. Benché sottoposto fin da subito a un processo di variazione che – pur rispettandone il profilo melodico – ne svuota il contenuto intervallare trasformandolo in un frammento esacordale della scala cromatica, il motivo di semicrome (*a*) ricorre più volte nell'arco della danza. Alternandosi a brevi passaggi dal carattere ottatonico (bb. 50-54) o forme variate del tema dell'Impresario (bb. 69-70), il motivo – frequentemente presentato nella sua forma variata *b* – diventa quindi protagonista di una successione di false riprese tematiche. Alle misure 25-30, per esempio, il movimento delle viole sembrerebbe far presagire una nuova ripresa a cui, però, fa seguito l'inserimento di un nuovo motivo basato sulla sovrapposizione verticale dei tre tetracordi 4-19 (0, 1, 4, 8), 4-18 (0, 1, 4, 7) e 4-20 (0, 1,

5, 8) che darà avvio a una lunga sezione transitoria (es. 7).

Esempio 7

R. VLAD, *La Dama delle Camelie*, II. Valse triste, bb. 23-30.

Solo alla battuta 85 arriva la ripresa del motivo e della serie iniziali. Questa volta il motivo *a* ricompare con il suo contenuto intervallare originario – l’esacordo 6-z10 (0,1,3,4,5,7) – su cui è innestata una nuova configurazione motivica, diversa nella sua conformazione ritmico-melodica, ma contenente la classe di altezze complementare 6-z39 (0,2,3,4,5,8). Così ricomposta, torna dunque la serie del *Valse triste* ma, anche in questa circostanza, il suo ritorno – metafora dell’unione dei personaggi della Dama e del Barone – non è duraturo, poiché già alla misura 89 inizia la sua liquidazione all’interno del cromatismo (es. 8).

A tempo, con slancio

Esempio 8

R. VLAD, *La Dama delle Camelie*, II. Valse triste, bb. 85-91.

Dopo un'ulteriore ripresa alle misure 133-144, la coda del *Valse triste* ripropone ancora il materiale della transizione e, soprattutto, vede emergere gradualmente l'universo sonoro ottatonico, dominante nelle misure conclusive. La ragione si trova nelle istruzioni del coreografo per il *Valse triste*: «per magia dell'Impresario le due figure prendono vita. La Dama delle Camelie balla col Barone senza amarlo e quando – per gratitudine di un suo regalo – gli deve porgere un sorriso, essa cade estenuata e malata».³²²

Anche l'inizio della danza successiva, il *Valse brillante*, continua a insistere su sonorità affini all'universo ottatonico, indugiando per ben venti misure tra il tetracordo *fa#-sol-la#-do#* (appartenente alla classe di insiemi 4-18) e il tetracordo *fa#-sol-la#-do* (4-z15), ripetendo in maniera ossessiva il medesimo schema ritmico. Del resto, dopo una fugace comparsa del tema della Dama in forma variata – sebbene il ritmo sia identico, cambiano sia le classi di altezze sia gli intervalli –, alle bb. 25-26 emerge nuovamente la sonorità ottatonica, presentata sottoforma di una permutazione, costruita su tutte e tre le trasposizioni possibili dell'insieme 4-28 (es. 9).³²³

³²² A. MILLOSS, *La Dama delle Camelie*, s.d., scenario dattiloscritto, c. 2r, I-Vgc ITM FAM.

³²³ La classe di insiemi 4-28 (0369) contiene un numero ristretto di insiemi, in quanto le trasposizioni e le inversioni della sua forma normale danno vita a numerose forme invarianti. Esso dunque comprende gli insiemi: 0, 3, 6, 9; 1, 4, 7, 10; 2, 5, 8, 11.

The image shows a page of a musical score for 'Valse brillante' by R. Vlad, measures 21-26. The score is arranged in a standard orchestral format with parts for Oboe 1 and 2, Clarinet, Bassoon, Piano, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. A red dotted box highlights measures 25 and 26, with the number '8-28' written above it. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'ff'.

Esempio 9

R. VLAD, *La Dama delle Camelie*, III. Valse brillante, bb. 21-26.

Con questa particolare forma, la serie scheletro viene riproposta quattro volte nell'arco dell'intero *Valse brillante*, alternandosi così alle successive ricomparses dell'Impresario (bb. 27-45; 73-89; 121-135; 163-176) e alla doppia (bb. 48-72 e bb. 138-162) presentazione del tema di Armando (es. 10), che con la sua sonorità chiaramente diatonica «è Forte da poter svegliare l'ottimismo nell'animo della

The image shows a page of a musical score for 'Valse brillante' by R. Vlad, measures 48-52. The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. From top to bottom, the staves are: Ob. 1, Ob. 2, Cl., Fag., Cfg., Trb., VI I, VI II, Vle, and Vc. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Trb. part is highlighted with a green box and contains markings '6-32', '6-33', 'f', and 'ff'. The Fag. part has markings 'mf' and 'leggero'. The Vle and Vc parts have 'simile' markings. The score shows various dynamics and articulations throughout the measures.

Esempio 10

R. VLAD, *La Dama delle Camelie*, III. Valse brillante, bb. 48-52.

Diversamente da quanto avvenuto nella sezione precedente, nel *Valse brillante* Vlad non aspira a una sintesi fra questo tema e quello della Dama, ma preferisce una struttura formale articolata a blocchi, che presenti di volta in volta i personaggi isolati. Nella coreografia ideata da Milloss, infatti, l'incontro fisico tra i due protagonisti viene collocato all'interno del *Valse lyrique*, in cui «[l]’intrigante Impresario collegale due figure, che ormai danzano insieme in dolce amore». ³²⁵ Se

³²⁴ *Ivi*, c. 2r.

³²⁵ *Ibidem*.

però nel *Valse triste* il compositore aveva tradotto il passo a due di Dama e Barone con l'unione di due motivi ricondotti però alla forma seriale già annunciata all'inizio, nel *Valse lyrique* optò invece per la presentazione di una nuova serie (6, 7, 10, 0, 5, 11, 3, 2, 4, 1, 8, 9) nella sezione centrale della danza (es. 11).

Esempio 11

R. VLAD, *La Dama delle Camelie*, IV. Valse lyrique, bb. 55-60.

La differenza di trattamento dei temi tra il *Valse triste* e il *Valse lyrique* va probabilmente ricercata nel diverso tipo di relazione che unisce i personaggi: nel primo caso l'amore del Barone non è ricambiato dalla Dama, mentre nel secondo il sentimento di Armand è pienamente corrisposto. Da ciò potrebbe dunque dipendere l'organizzazione formale scelta da Vlad che, se la prima volta aveva preferito una sintesi di due motivi che mantenevano comunque intatta la loro riconoscibilità, nel *Valse lyrique* propose invece un nuovo materiale sonoro, facendo tacere tutti i temi finora associati ai personaggi del dramma, salvo far risuonare nelle battute introduttive – inquietante presagio – un frammento della serie fondamentale. Col il successivo *Valse dramatique* si assiste invece al ritorno dei diversi personaggi. Il coreografo per questa sezione aveva infatti costruito un'azione scenica

assai complessa, probabilmente con alcuni brevi passaggi pantomimici e un coinvolgimento dell'intero corpo di ballo.

L'Impresario, sempre più sarcastico, risveglia il Barone irrigidito, per far scatenare le scene di gelosia fra i due rivali. Infatti la Dama spaventata ritorna fra le braccia del mantentore. Tutte le curiose figure storiche del Panopticum si interessano instancabilmente anche questa volta per le fin troppo vissute scene di questo genere, e fra la loro attenzione l'ossessionato Barone fa [sic.] vedere ad Armando che la Dama vive del suo denaro. L'Impresario, per amor del grande effetto, manda Armando in furia. La Dama lascia finalmente il Barone, supplica Armando a credere nel suo sincero amore verso di lui, ma questi la getta per terra. Il Barone, malgrado tutto, cavaliere, difende la sua traditrice. La lite tra i rivali culmina nell'avvelenante intervento dell'Impresario, il quale porge loro le necessarie pistole per un duello da compiersi non nella presente sala, ma fuori. I rivali escono.³²⁶

Per questa scena così concitata, Vlad propose una ripetizione variata del *Valse triste* con alcune interpolazioni dal *Valse brillante*. È tuttavia assente il tema di Armando: forse perché giudicato eccessivo da parte del compositore far ascoltare in 3'45'' di musica tre temi distinti; forse, perché ciò che gli premeva sottolineare, a questo punto della narrazione, era un ritorno alla situazione iniziale, in cui la Dama danza, appunto, col Barone e non con Armando.

L'atmosfera cambia in maniera improvvisa con l'attacco del *Valse macabre* in cui la Dama, rimasta ormai sola con l'Impresario, danza con lui sino alla morte. Pur non mancando alcune reminiscenze dal *Valse lyrique* (bb. 159-167), l'universo sonoro di riferimento è chiaramente quello ottatonico tanto che la stessa collezione ottatonica compare nella sua interezza alle bb. 68-70 (es. 12).

³²⁶Ivi, cc. 2r-3r.

Esempio 12

R. VLAD, *La Dama delle Camelie*, VI. Valse macabre, bb. 68-70.

Segnalando in questo modo la fine ormai imminente, il compositore abbandonava infatti la grammaticapiù strettamente dodecafonica adoperata nelle altre sezioni, in favore di una scrittura basata su trasposizioni, inversioni e sovrapposizioni di classi di insiemi affini alla collezione ottatonica. Il tema della Dama è pertanto disciolto in brevi passaggi cromatici e solo la figura dell'Impresario mantiene, dal punto di vista musicale, una certa riconoscibilità. Articolata come una piccola forma ternaria con al centro la reminiscenza del *Valse lyrique*, la danza è costruita per creare

un clima di tensione crescente, grazie al ricorso della ripetizione del medesimo motivo, prima reiterato in maniera ostinata e infine liquidato, mentre il *coup de théâtre* conclusivo viene sottolineato da accordi di quarte sovrapposte. Minuziosamente descritta nello scenario, la scena finale era stata così immaginata da Milloss:

[i]l superbo e gelido Impresario invita la Dama cinicamente a danzare con lui. In questa danza partecipa tutta la Storia (cioè anche le altre figure del Panopticum). Il travolgente ritmo del giro non sembra aver fine, la danza cresce, e cresce diabolicamente. L'Impresario turbinava vertiginosamente con la Dama, e, quando tutti cadono, la bacia. Il destino ha parlato. Ha parlato il diavolo, e ha parlato la morte, la quale è nata per l'opera del diavolo. L'Impresario-Diavolo, dopo il bacio, alza la testa, e infatti, la sua faccia è quella della Morte.³²⁷

La morte della Dama, tuttavia, avveniva solamente nella Conclusione, probabilmente proprio in corrispondenza del già citato passaggio delle bb. 1-6, mentre il successivo riepilogo dal materiale motivico dell'Introduzione accompagnava la chiusura del siparietto dal panottico.

III.3 Ancora sul *Problema della moderna scenografia*

Prendete il caso del mio balletto "La Dama delle Camelie", la quale nel 1945 ha ricevuto una messa in scena di Leonor Fini; poi successivamente all'Opera le scene di Leonor Fini furono trovate troppo surrealiste e evidentemente non corrispondevano al gusto e allora ho incaricato Maria Signorelli che costruisce una scena basata soprattutto sull'uso delle maschere; poi due anni fa o tre anni fa all'Eliseo Milloss riprese ancora questo balletto senza scenografia, cioè senza scenografia con un fondale nero ed era veramente quello che ci soddisfece maggiormente.³²⁸

Queste le dichiarazioni del compositore circa le diverse rappresentazioni sceniche della *Dama delle Camelie*. Il contesto era quello del già citato ciclo di conferenza presso la Galleria dell'Arte Moderna di Roma attorno al *Problema della moderna scenografia*³²⁹ in cui i diversi invitati erano chiamati ad affrontare la questione dal punto di vista estetico oppure portando in primo piano esempi del proprio operato. Chiamato, dunque, a dare risposta su di un tema che aveva aperto un'ampia discussione in campo artistico, il compositore scelse ancora una volta di proporre la sua esperienza personale, da cui non poteva mancare un riferimento alla *Dama delle Camelie*. La selezione di una scenografia adatta a questo balletto, infatti, era stata particolarmente complessa, tanto da essere modificata più volte, nonostante il plauso generale con cui le diverse versioni furono accolte. Investiti di questo compito

³²⁷ *Ivi*, c. 3r.

³²⁸ R. VLAD, *Il problema della moderna scenografia visto dal compositore*, 1959, dattiloscritto per la conferenza alla Galleria di Arte Moderna di Roma, c. 17r, I-Vgc IM FRV.

³²⁹ Si veda su questo punto il capitolo II.3.

così delicato furono, appunto, prima Leonor Fini (Teatro Quirino di Roma, 20 novembre 1945), poi Maria Signorelli (Teatro dell'Opera di Roma, 19-27 marzo e 3 aprile 1949). Eppure, la realizzazione scenica di cui il compositore si dichiarò maggiormente soddisfatto fu quella preparata per il Teatro Eliseo, dove un palcoscenico troppo piccolo aveva costretto a rinunciare all'utilizzo di un fondale dipinto. Dopo una ricerca di quasi quindici anni, il problema di una moderna scenografia per il balletto sembrava dunque risolversi in una negazione.

I passi di questa ricerca, tuttavia, sono difficilmente ricostruibili da un punto di vista documentario, giacché poco o nulla si conosce sulle trattative di Milloss riguardanti la commissione della scenografia alla Fini o gli accordi presi da Vlad con la Signorelli.³³⁰ Nel caso dell'artista triestina, poi, la situazione è resa ancor più complessa dalle notizie fuorvianti che si raccolgono in letteratura: benché spesso si ricordi questo balletto come una delle sue prime avventure teatrali, se ne confonde non di rado persino la data di rappresentazione.³³¹ Un importante suggerimento sembra però venire dalla lettera del coreografo indirizzata a Vlad nell'estate del 1945, l'unica dell'epistolario tra i due che riporti delle notizie relative alle fasi iniziali del lavoro compositivo. Indicative, infatti, sono le parole del coreografo «ho nostalgia di una messa in scena della Fini»,³³² che potrebbero segnalare come già allora egli accarezzasse l'idea di coinvolgere la pittrice. D'altra parte, Fini in quel periodo viveva a Roma e si era fatta apprezzare ancora l'anno precedente in veste di costumista per il teatro di prosa, curando la messa in scena del pirandelliano *All'Uscita* (Teatro Quirino di Roma, 30 maggio 1944) e della *Carmen* di Prosper Mérimée per la compagnia Magnani-Ninchi (Teatro Quirino di Roma, 15 novembre 1944). Inoltre, l'etichetta di pittrice surrealista³³³ con cui generalmente si

³³⁰ Nel faldone contenente i materiali relativi alla *Dama delle Camelie* nel Fondo Roman Vlad presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, gran parte della corrispondenza risale agli anni Sessanta e sono relativi alla nuova versione scenica del balletto per la televisione, mentre le pochissime lettere relative agli anni Quaranta fanno solo cenno all'esecuzione della suite orchestrale e non contengono alcun dettaglio sulla rappresentazione. Inoltre, la parte di corrispondenza rimasta nel Fondo Aurel Milloss presso l'Istituto per il Teatro e Melodramma non è, a oggi, consultabile.

³³¹ A segnalare l'incongruenza tra la datazione proposta da Richard Overstreet nella sua cronologia degli spettacoli finiani, posta in appendice al volumetto di Vittoria Crespi Morbio (V. CRESPI MORBIO, *Leonor Fini alla Scala*, Allemandi, Torino, 2005, p. 64) è Valentina Vacca. Nella sua tesi di dottorato, la dottoressa prende infatti le distanze da quanto precedentemente affermato dagli studiosi, sottolineando l'evidente incongruenza tra gli dati emersi dallo spoglio dei quotidiani dell'epoca e la presunta data di rappresentazione del 1944 e proponendo dunque di identificare con *La Dama delle Camelie* quel «unknow ballet» del 1945 che Zuckermannel suo catalogo non era riuscito a riconoscere (N. ZUCKERMAN, *Leonor Fini: the Artist as Designer. An Exhibition of Ballet, Theater, Film, Book and Commercial Designs*, CFM gallery, New York, 1992, p. 7). L'imprecisione ha inoltre creato dei problemi di interpretazione nell'opera costumistica finiana, poiché «[s]e infatti nella cronologia curata da Vittoria Crespi Morbio e Richard Overstreet in *Leonor Fini alla Scala*, veniva designato quello per il balletto *La signora delle camelie* come primo lavoro da costumista costumista, dagli spogli è invece emerso come l'artista abbia dato avvio a questa attività lavorando in realtà per la prosa. Difatti il capofila cronologico risulta essere il lavoro per la commedia pirandelliana *All'uscita*, andato in scena al Teatro Quirino il 30 05 1944» (V. VACCA, *L'arte del tra(s)vestire in Leonor Fini. Un percorso nella costumistica scenica tra Roma e Parigi*, Università degli Studi della Tuscia – Université Paris Ouest, Viterbo – Nanterre, 2015, p. 182). A sciogliere definitivamente ogni dubbio, basti ricordare in questa sede che la stessa partitura autografa della *Dama delle Camelie* è datata «ottobre-novembre 1945» e che, di conseguenza, ogni ipotesi di datazione per la rappresentazione del balletto nel 1944 è irricevibile.

³³² E. GARRONE, *Il periodo romano di Aurel M. Miloss*, op. cit., p. 430.

³³³ Fini, tuttavia, non sentì mai pienamente a suo agio con questo tipo di designazione e, pur tessendo una fitta rete di

individuava l'opera finiana la rendeva la persona ideale cui rivolgersi per la realizzazione di scene e costumi per questa particolare rivisitazione di *La Dame aux camélias*. Il nome della Fini sembrava pertanto rispondere a tutti i requisiti che Milloss andava cercando nei suoi collaboratori per il progetto dei *Balletti Romani*. In lei, il coreografo aveva trovato un'artista d'avanguardia, che godeva di una certa notorietà anzitutto per la sua attività pittorica; la sua estetica, in aggiunta, poteva incontrare diversi punti di contatto con l'argomento del balletto, specialmente con la sua atmosfera onirica.

Di primo acchito, la scelta si rivelò quantomai azzeccata, almeno secondo la stampa. Le stringatissime recensioni sugli spettacoli dei *Balletti Romani* al Teatro Quirino comparse all'indomani del 20 novembre 1945 sulle colonne di quotidiani quali «Il Secolo XX»,³³⁴ «Ricostruzione»³³⁵ o «L'epoca»³³⁶ non mancarono mai di notare la qualità della musica di Vlad e delle scene della Fini. Di queste ultime, i vari commentatori rammentavano volentieri l'estro dei costumi, il clima allucinante e – macabro dettaglio della coreografia – gli «stinchi di morto»³³⁷ che

relazioni anche amicali con figure di spicco del movimento surrealista francese, cercò sempre di trovare la sua autonomia. Del resto, la presenza di figure femminili all'interno dell'avanguardia surrealista ha aperto nella critica diversi interrogativi sulle modalità e sulla qualità del loro coinvolgimento, benché spesso si possa affermare che queste «non si riconoscono come affiliate all'avanguardia, evitano ogni categorizzazione e configurazione classificatoria, preferiscono essere valutate per la propria individualità, come artiste e donne, ma primariamente come persone, al di là di ogni differenza di genere. Quando giungono a Parigi tra il 1937 ed il 1939 presentano già una loro autonomia di linguaggio nei confronti delle presenze maschili qui esponenti autorevoli del nucleo surrealista che, nonostante il suo distinguersi in più rivoli, trova la sua centralità nella capitale francese. Comprendendo che l'atteggiamento proprio dell'avanguardia è mirato ad abbattere ogni criterio o stereotipo come cliché precosi tuito, hanno trovato terreno fertile nel torrente di idee senza farsi sommergere e senza riprendere pedissequamente o modificare i modelli teorici ed operativi per rivestire un proprio ruolo, seguendo anzi la propria indole che le ha sollecitate fin dall'inizio a divergere dai tradizionalismi, a ribellarsi dalle abitudini di un sistema sociale di appartenenza» (A. SCAPPINI, *Il paesaggio totemico tra reale e immaginario. Nell'universo femminile di Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo*, Mimesis, Udine, 2017, pp. 60-61).

³³⁴ «Ieri il pubblico mostrò di apprezzare in modo speciale il balletto «La Dama delle Camelie», ideato da Milloss sulla musica di Roman Vlad: e con ragione. La partitura del giovane compositore, di un'estrema abilità, rivela un istinto musicale particolarmente fecondo nell'invenzione ritmica e timbrica, e perciò particolarmente adatta a questo genere di spettacolo. La tecnica compositiva dodecafonica, applicata dall'autore con stretta osservanza, conferisce a certe pagine un alto potere di suggestione e di «charme». [...] Se dobbiamo esprimere il nostro avviso sulle scene e sui costumi, diremo che ci piacquero particolarmente quasi tutti gli estrosi costumi di Leonor Fini per «La Dama delle Camelie», il bel fondale di Dario Cecchi per il balletto mozartiano, al quale si intonavano felicemente i costumi e la scena intera di Mario Mafai per il balletto di Previtalli, anche se l'illuminazione non fu sempre loro favorevole» (G. M. G[ATTI], *Festival Musicale. I balletti di Milloss*, «Il Secolo XX», Roma, 21 novembre 45, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM).

³³⁵ «Molto applaudito «La dama delle camelie» del giovane compositore rumeno Roman Vlad, di cui abbiamo ascoltato, mesi orsono, alla R.A.I. una suite sinfonica tratta dal balletto «La strada sul caffè». L'azione svolta su una sequenza di alcuni valzer ben inquadrati fra un prologo ed un epilogo di carattere ironico, si avvale di una tavolozza strumentale di stampo moderno assai ricca ed interessante soprattutto per un dosato impiego di scale cromatiche ascendenti e discendenti e per l'ampiezza di respiro negli sviluppi delle linee melodiche. Buoni la scena ed i costumi di Leonor Fini». ([ANONIMO], *Al Festival musicale. Balletti di Milloss al Quirino*, «Ricostruzione», Roma, 22 novembre 1945, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM).

³³⁶ «Segue a questo [*Les Petit Riens*] l'indovinato balletto neo-romantico «La Dame aux camélias», su disegni e costumi di Leonor Fini. Due stinchi di morto, sorreggono secondo il suo stile il drappeggio della scena: i costumi ripetono motivi macabreschi, ma pieni di estro. La musica di Roman Vlad, diretta dal maestro Franco Caracciolo, ironizza alla Prokofieff, i languidi valzer fine di secolo, fra «Cavalier della Rosa» e Sibelius, con arguto mordente; ma è nel complesso improntata a una scelta felice d'invenzione che la fa ascoltare con piacere. Si può essere sicuri che questo balletto girerà i teatri con fortuna.» (G. VIGOLO, *Festival della Musica. Balletti al „Quirino”*, «L'epoca», Roma, 21 novembre 1945, I-Vgc IM FRV).

³³⁷ Oltre al già citato articolo firmato da Vigolo, il dettaglio è riportato anche in G. G. *Il Festival musicale. “Don Giovanni,, – “Otello,, – “Balletti,,*, «Domenica», 25 novembre 1945, I-Vgc IM FRV.

sorreggevano il drappeggio della scena. Anche agli occhi di un osservatore più attento, come Scialoja, la scenografia non solo appariva espressiva, ma aveva il grande merito di accordarsi con la coreografia e la musica:

La piccola Olga Amati nella «Signora delle Camelie» di Milloss veniva avanti impallidita, come in un medaglione che il fiato appannava, in un avvampo di imprecisione che era sfuocamento, soffocamento per groppo che non si scioglieva. La scena della Fini si limitò a presentarci un siparietto lambiccato e glaciale, con un orologio al centro espressivo come un grosso bottone, e rami attorno e pappagalletti e nastri a trofeo, di un berardismo pedantesco. (La musica di Vlad fu travolgente, una serie di valzer brutali, incisivi di un'ironia che si scioglieva subito in rapinosa commozione. Ci parve un notevole saggio di «musica diretta», ove l'armonia dodecafonica e la rarefazione timbrica solo permanevano per mantenere l'immagine in quel regno traslucido, mozartiano, di musica che spacca il cuore con una punta d'etere, piuma di gioia. Musica di passioni, naturale come una creatura di carne e ossa che pure guadò da poco il Lete, e da vicino appare ancora madida di angoscia).³³⁸

Questo scritto, spesso citato per via di quell'acume e del potere immaginifico tipici della penna di Scialoja, è forse la descrizione più dettagliata della scena realizzata dalla Fini, di cui non si sono conservati né bozzetti né figurini, ma quattro foto di scena oggi parte della collezione dell'Istituto per il Teatro Melodramma della Fondazione Giorgio Cini, all'interno del Fondo Aurel Milloss.³³⁹ Due di queste sono vedute d'assieme che mostrano la scena e i personaggi in un passaggio del *Valse dramatique*,³⁴⁰ le altre due mostrano la protagonista – interpretata qui da Olga Amati – danzare rispettivamente col Barone e con Armando. In tutte, in particolare sonofacilmente riconoscibili gli elementi figurativi elencati nella recensione pubblicata su «Mercurio» (fig. 15).

³³⁸ T. SCIALOJA, *Danza-Pittura*, in *Toti Scialoja scenografo*, a cura di A. Mancini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990 («Teatro da quattro soldi», II), pp. 120-123; 122-123.

³³⁹ Le fotografie sono state digitalizzate e sono oggi consultabili al link https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000002/aurel-m-milloss.html?query=&jsonVal=%7B%22jsonVal%22%3A%7B%22fieldDate%22%3A%22dataNormal%22%2C%22_perPage%22%3A21%2C%22accountName_string%22%3A%5B%22teatromelodramma%22%5D%2C%22archiveName_string%22%3A%5B%22teatromelodrammaxDamsHist003%22%5D%7D%7D&titoloIco_search=La+dama+delle+camelie&autoreIco_search=&tipologiaIcoHist_search=&soggettoIco_search=&startDate=&endDate= (ultimo accesso 17.03.2024)

³⁴⁰ Le fotografie non recano indicazioni scritte circa gli interpreti rappresentati tuttavia, è qui facile riconoscere il *Valse dramatique*, unica danza – secondo lo scenario di Milloss – a prevedere la danza della Dama e del Barone e il coinvolgimento delle altre figure di cera.



Figura 15

La Dama delle Camelie. Coreografia d'insieme 1, foto di scena della prima rappresentazione, Venezia, Istituto per il Teatro e Melodramma della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Aurel Milloss.

La scena ritraeva infatti l'interno del panottico, incorniciato da un voluminoso drappeggio che restringeva il boccascena e, allo stesso tempo, ricreava l'idea del sipario aperto sullo spettacolo di marionette. A rendere poi questo spettacolo «glaciale»³⁴¹ e terrificante era la presenza dei già citati «stinchi di morto»³⁴² inseriti, con un tocco di *humor noir* assai caro all'universo surrealista e alla stessa Fini, in netto contrasto col fondale. Quest'ultimo riproduceva con gran dovizia di dettagli un salotto *fin du siècle*. Davanti all'orologio – posto in convergenza col punto di fuga centrale onde attrarre lo sguardo dello spettatore sul tempo che scorre inesorabile – in entrambe le fotografie si colloca la coppia della Amati e di Gennaro Montariello. I due appaiono ben distinti dal restante corpo di ballo, sia per la particolare disposizione spaziale delle altre figure che in semicerchio osservano la scena, sia per la differente tipologia del costume. Mentre per la realizzazione dei costumi di tutti gli altri ballerini la Fini aveva potuto dar sfogo alla sua fervida fantasia, purché restassero sempre facilmente individuabili i diversi personaggi del panottico, per gli abiti della Dama, del Barone e di Armando agì in modo nettamente diverso. I tre erano infatti gli unici ad avere un costume ispirato al repertorio ballettistico romantico: la Dama era la sola tra le figure femminili a indossare un vaporoso tutù adorno di corone di fiori e le scarpe con la punta; il Barone e

³⁴¹ T. SCIALOJA, *Danza-Pittura*, in *Toti Scialoja scenografo*, op. cit., p. 123.

³⁴² Si veda nota 82.

Armando hanno ai piedi le scarpette da ballo, la calzamaglia bianca, una giacca corta, nessuna parrucca, né tantomeno cappello, in modo che nulla possa ostacolare l'ampiezza dei loro movimenti o limitarne l'elevazione.



Figura 16

La Dama delle Camelie. Due interpreti, foto di scena della prima rappresentazione, Olga Amati e Gennaro Montariello, Venezia, Istituto per il Teatro e Melodramma della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Aurel Milloss.



Figura 17

La Dama delle Camelie. Due interpreti, foto di scena della prima rappresentazione, Olga Amati e Ugo Dell'Ara, Venezia, Istituto per il Teatro e Melodramma della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Aurel Milloss.

Da un confronto tra le figure 16 e 17, che mostrano più da vicino le due coppie Dama-Barone e Dama-Armando, si può inoltre notare come questi due personaggi maschili avessero un costume quasi identico, distinguibile solamente per chiusura della giacca e – forse – per il colore. A differenza del romanzo di Dumas, del resto, nella reinterpretazione millossiana le figure del Barone e di Armando non erano connotate da un punto di vista psicologico ed è probabile che la scelta di dar loro un aspetto simile servisse a ridimensionarne il ruolo preponderante che i due avevano in *La dame aux camélias*. A riprova di come questa scelta sia imputabile a Milloss e non già alla Fini, si può osservare come, anche davanti a nuove rappresentazioni sceniche non più curate dall'artista triestina, questa particolare somiglianza tra Armando e il Barone sia comunque rimasta come elemento caratteristico (figg. 18-19).



Figura 18

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie*. Barone, 1948, figurino, Roma, Archivio Storico del Teatro dell'Opera.

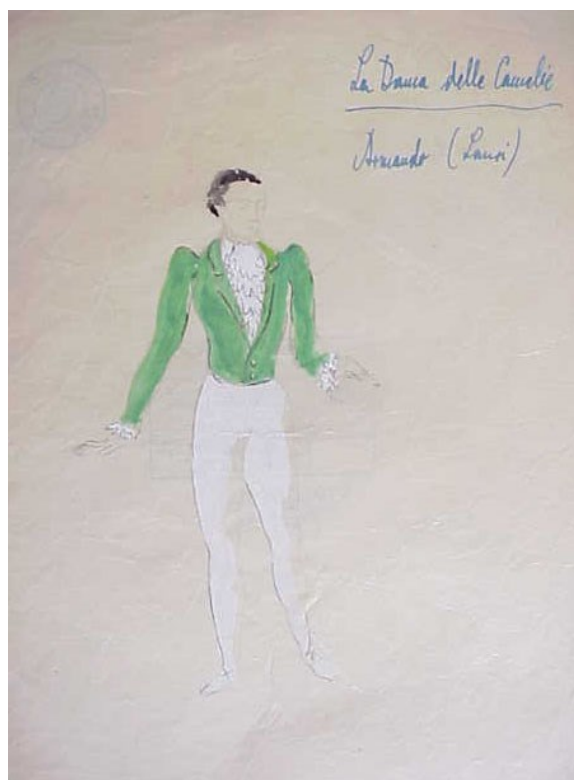


Figura 19

M. Signorelli, *La Dama delle Camelie. Armando*, 1948, figurino, Roma, Archivio Storico del Teatro dell'Opera.

I nuovi costumi ideati dalla Signorelli mantenevano infatti la medesima divisione dei ruoli della messa in scena finiana, pur avvicinandosi – specialmente nei casi dei personaggi secondari del panottico – a un gusto tipicamente marionettistico e caricaturale. D'altra parte, il desiderio di affidare all'artista romana il compito di realizzare nuove scene e costumi, manifestava una chiara intenzione da parte di Milloss e Vlad di spostare l'accento dall'atmosfera surrealista, precedentemente ricercata e ottenuta grazie al coinvolgimento della Fini, all'elemento drammaturgico della marionetta. Signorelli, che nel 1947 aveva fondato il suo Teatro dei Burattini e aveva potuto esporre in contesti internazionali le sue creazioni di cartapesta, era pertanto la persona più adatta. Il suo intervento, però, ebbe un fortissimo impatto non tanto nella realizzazione dei costumi, quanto nell'organizzazione lo spazio scenico.

La sua scena, di cui sono rimasti all'Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma sia un bozzetto (fig. 20) sia una fotografia (fig. 21),³⁴³ ritraeva anch'essa l'interno del panottico ma mostrava, anziché un salotto *fin du siècle*, un fondale agghindato da salotto.

³⁴³ La fotografia è consultabile nella sezione digitale dell'Archivio Storico del Teatro di Roma al seguente link: https://archiviositorio.operaroma.it/edizione_balletto/la-dama-delle-camelie-1948-49/ (ultimo accesso 17.03.2024).



Figura 20

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie*, 1948, bozzetto, Roma, Archivio Storico del Teatro dell'Opera.



Figura 21

La Dama delle Camelie, foto di scena, Roma, Archivio Storico del Teatro dell'Opera.

Due corde – dipinte a imitazione di quelle che solitamente chiudono il sipario – legavano l'un l'altro gli elementi figurativi dell'orologio, dello specchio e dei fiori recuperati dalla scena della Fini, ma

ridisposti spazialmente secondo una prospettiva distorta. In questa seconda versione, infatti, il fondale cercava di tradurre, pur non usando un linguaggio architettonico ma meramente figurativo, l'idea del panottico, così importante nello scenario di Milloss e che, però, era stata lasciata in secondo piano dalla Fini. L'organizzazione dello spazio scenico della Signorelli, invece, riprendeva il significato etimologico del termine (*pan-opticon*) e invertiva la prospettiva teatrale tradizionale in modo che la scena fosse idealmente visibile nella sua interezza da un unico osservatore: l'Impresario. Posto dietro la tenda, in una posizione rialzata e con un costume che ne esaltava ulteriormente l'imponenza (fig. 22), l'Impresario-burattinaio controllava l'azione, la manovrava, osservando contemporaneamente tutte le sue figure di cera e – rompendo così l'illusione teatrale – il pubblico oltre l'arco scenico.



Figura 22

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie*. *L'Impresario*, 1948, figurino, Roma, Archivio Storico del Teatro dell'Opera.

Lasciando da parte queste due esperienze precedenti, la rappresentazione della *Dama delle Camelie* proposta all'interno dello spettacolo *Omaggio al valzer* al Teatro Eliseo il 7 novembre del 1959 andava in una direzione del tutto opposta. Non solo si trattava di una nuova vestescenica, ma prevedeva imponenti tagli nella musica e un rimaneggiamento della coreografia.

Il lavoro, rappresentato all'Opera nel 1949, è noto al pubblico, ma il Milloss l'ha testé riveduto, operando dei tagli e riducendo la partecipazione dei danzatori a soli quattro solisti la cui azione sene avvantaggia così, in rilievo ed incisività. «Dama delle camelie» ci è sembrato il pezzo più ragguardevole della serata, anche se gli altri balletti in programma siano apparsi egualmente

ragguardevoli, sia per il loro intrinseco valore artistico che per la esecuzione. Ne sono stati interpreti davvero egregi Marisa Matteini, Filippo Morucci, Walter Zappolini, Alfredo Kollner; in una parte di secondo piano, ma piena di garbo, Carla Ranalli.³⁴⁴

Proseguendo un cammino inaugurato pochi anni prima con *Estro Arguto*,³⁴⁵ il coreografo aveva impresso una forte svolta alla coreografia in senso astratto, pure in un balletto spiccatamente narrativo come *La Dama delle Camelie*. Tagliando tutte le altre figure del panottico, Milloss aveva ridotto il numero degli interpreti affinché la coreografia potesse meglio concentrarsi sul «significato metafisico»³⁴⁶ dei gesti coreici di stampo accademico, che costituivano già il fulcro della prima versione della coreografia e che qui venivano esaltati.

Tre anni dopo le parole di Vlad, che sembravano mettere un punto definitivo alla ricerca di una scenografia per *La Dama delle Camelie*, il balletto fu sottoposto a una nuova revisione per *Parade*.³⁴⁷ Il passaggio dal *medium* teatrale a quello televisivo ne rese necessaria un ripensamento delle scene, che Milloss seguì in prima persona. Purtroppo, la cancellazione delle bobine originali contenenti la registrazione³⁴⁸ e l'inaccessibilità di altri materiali d'archivio della RAI ne ha impedito lo studio. Restano, però, a testimonianza le righe scritte a Milloss dal compositore all'indomani della visione della puntata:

oggi finalmente ho potuto vedere insieme alla signora Ottolenghi negli studi della televisione l'ultima reincarnazione della nostra Dama delle Camelie. Ne sono stato felicissimo. La dama stessa assai bellina a giovanilmente graziosa (quanto è bene impostata la ragazza, mi sembra, se avesse solo un po' più di personalità ma per il ruolo, qui, mi sembra assai adatta). Bravo anche Notari (quanto mi piacerebbe vedere la Valse brillante da un ballerino che, pur senza essere Nijinsky avesse un po' più di elevation di salto e soprattutto di ballon di quanto non ne abbiano i nostri ballerini italiani!). Zappolini come sempre e il Giuliano (non lo conoscevo o non me lo ricordavo e mi ha fatto un'ottima impressione). Hai fatto benissimo a non abbondare di primi piani o piani

³⁴⁴ VICE, *Le prime. «Invito al valzer» all'Eliseo*, «Il Paese», 10 novembre 1959, ritaglio di stampa, IVgc IM FRV.

³⁴⁵ Rappresentato a Roma il 19 gennaio del 1957, questo balletto su musica di Prokof'ev (*Terzo concerto per pianoforte e orchestrale*) fu la prima prova coreografica in cui Milloss rinunciò alla scenografia decorativa, optando invece per un fondale illuminato e per delle semplici calzamaglie come costumi. Definito un balletto per questo come balanchiniano, *Estro Arguto* è stato considerato un esempio del filone neoclassico dell'opera di Milloss il quale, però, per via della sua formazione aveva un vocabolario del codice classico povero e, soprattutto, «non era interessato a arricchire il classicismo, ma solo ad usarlo, e parzialmente» (P. VEROLI, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, op. cit., p. 265).

³⁴⁶ A. MILLOSS, *La Dama delle Camelie*, s.d., scenario dattiloscritto, c.1r, I-Vgc ITM FAM.

³⁴⁷ Il programma, trasmesso nel 1963 sul Secondo Canale RAI, si proponeva come spazio divulgativo sulla danza, sotto la supervisione di Vittoria Ottolenghi. Strutturato in quattro puntate doveva mostrare alcuni esempi della storia del balletto, accostando artisti italiani e internazionali. Insieme a Paul Taylor e Roland Petit, Milloss con la sua *Dama delle Camelie* fu dunque chiamato a rappresentare il teatro contemporaneo, nella terza puntata trasmessa il 6 febbraio del 1963.

³⁴⁸ «Ebbene: vi stupite veramente ~~vidico~~: a) che questa seria fu trasmessa "contro" la prima serie dei film con Greta Garbo sull'altra rete - così belli che anche io stessa finii col guardare quelli, invece di Parade; b) e che l'intera serie di bobine ampex di "Parade" è stata disinvoltamente cancellata? Ecco. Ecco cosa voglio dire: chea monte dei problemi tecnici ci sono problemi culturali da risolvere, nel rapporto tra danza e televisione.» (V. OTTOLENGHI, *Danza e televisione*, in *Il balletto del Novecento*, a cura di L. Tozzi, ERI, Torino, 1983, pp. 189-212; 191).

americani: l'espressione dei volti risultava efficacemente anche a distanza. Anzi direi risaltava meglio, giacché i P.R. della TV esaltano troppo ogni atteggiamento. Mi è parso in generale che tutta la tua realizzazione fosse molto adatta ai particolari della televisione (ed anche i tecnici e i dirigenti pare che l'abbiano trovato). Molto efficaci i costumi con le gradazioni bianco-grigio-nero che risultavano ottimamente contribuendo alla plasticità delle "gruppenkompositionen". Insomma una volta di più non si può che felicitarsi con te e ringraziarti!³⁴⁹

Il problema della moderna scenografia per balletto, tuttavia, restava ancora aperto.

³⁴⁹ Minuta di Vlad a Milloss del 28.XII.1962, I-Vgc IM FRV.

IV. MASQUES OSTENDAIS

Erano i primi mesi del 1959 quando Vlad venne contattato dalla direzione del Festival dei Due Mondi per partecipare al progetto *Fogli d'Album*, una nuova iniziativa in programma per la seconda edizione della giovane eppur già rinomata manifestazione spoletina. Appena un anno prima, Gian Carlo Menotti era infatti riuscito a raggiungere un clamoroso successo di pubblico per il suo neonato festival, grazie anche a un'operazione di spregiudicato equilibrismo politico che lo aveva portato, da un lato, a convogliare una gran quantità di finanziamenti internazionali e, dall'altro, a coinvolgere attivamente un'intera comunità. L'organizzatore del Festival dei Due Mondi era dunque riuscito nel suo intento di creare un luogo di incontro per le più giovani generazioni di artisti americani ed europei, trasformando la cittadina umbra in un punto di riferimento dove

oltre ai turisti, agli intellettuali e ai *tycoons* statunitensi, anche aristocratici, politici, diplomatici e artisti italiani ed europei, [fossero] pronti a mescolarsi (e, soprattutto, a mostrarsi) alla popolazione del luogo in una sorta di *dolce vita* che sarebbe costata al festival anche l'accusa di frivola mondanità, soprattutto da parte della stampa cattolica.³⁵⁰

Dopo il folgorante successo della prima edizione, Menotti aveva perciò in serbo un'altra novità che idealmente potesse sintetizzare il «carattere fortemente multidisciplinare, accogliendo non solo generi differenti come musica (strumentale e operistica), prosa, danza e arti visive, ma anche favorendo [...] la contaminazione fra gli stessi»,³⁵¹ emerso fin da subito come elemento tipico del festival. Nell'ottica del suo ideatore, *Fogli d'Album* voleva pertanto proporre, insieme al suo corrispettivo *Albums Leaves*, una «rapida e disinvolta rassegna dello spirito e della vena teatrale rispettivamente degli europei e degli americani».³⁵² In questa prima edizione, *Fogli d'Album* e *Album's Leaves* avrebbero dunque raccolto, rispettivamente, dieci e sette atti unici di prosa, opera e pantomima tra i più rappresentativi delle diverse correnti artistiche che animavano il vecchio e il nuovo continente, secondo una formula finora inedita ma che si sarebbe poi replicata nelle edizioni successive, fino al 1963. Vlad reagì con entusiasmo all'invito, proponendo per l'occasione una pantomima di Michel de Ghelderode, accompagnata da sue musiche di nuova composizione.

³⁵⁰ G. TADDEO, *Festivaliana: festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"*, I libri di Emil, Città di Castello, 2020, pp. 92-93.

³⁵¹ *Ivi*, p. 94 n. 26.

³⁵² F. ZEFFIRELLI, *Fogli d'Album*, in *Fogli d'Album*, Festival dei Due Mondi di Spoleto, 1959, note di sala, I-Vgc IM FRV.

Scritta a metà degli anni Trenta come «un essai de réhabilitation d'un genre oublié et injustement dédaigné»,³⁵³ pubblicata nel 1950 da Gallimard all'interno dell'edizione completa del teatro di Ghelderode, ma mai presentato sulle scene, *Masques Ostendais* sembrava il soggetto ideale per l'occasione. Come spiegava il compositore in una sua lettera alla segretaria del Festival, Anna Venturini, «il lavoro non è mai stato rappresentato, sicché si tratterebbe di una “prima mondiale” non solo della mia musica, ma anche del lavoro di Ghelderode in se, il ché, data la celebrità di quest'ultimo non potrà, suppongo, che farvi piacere». ³⁵⁴ L'occasione di una *première* internazionale era assai ghiotta e, d'altra parte, la scelta di *Masques Ostendais* rispondeva perfettamente alle richieste di Menotti per *Fogli d'Album*, come nuovo genere di spettacolo di sintesi tra le diverse correnti artistiche europee.

Ormai più che sessantenne, il drammaturgo belga si era imposto solo di recente sul panorama internazionale, confermandosi come una figura di rilievo che, se da un lato – al pari di Jean Cocteau – portava sulla scena con cruda ironia le inquietudini di inizio secolo,³⁵⁵ dall'altro veniva ancora considerato dai commentatori contemporanei ultimo erede del romanticismo.³⁵⁶ Inoltre, il

³⁵³ «Cette pantomime, ou plutôt cette projection plastique inspirée du carnaval ostendais et suggérée par certaines toiles d'Ensor, constitue une tentative de réhabilitation d'un genre oublié et injustement dédaigné. Les dramaturges ne pensent plus guère aux mines qu'ils tiennent pour des artistes inférieurs, quand les rares poètes du Théâtre leur assignent dans la hiérarchie du spectacle un rang supérieur au comédien hâve, ce mime dégénéré. Et pourquoi ne pas essayer cette résurrection du mime en un temps où plus que jamais le Théâtre n'est qu'un lieu où l'on péroré éperdument, faute de pouvoir l'animer et le peupler? Nous le savons, la pantomime ne retrouvera plus l'adhésion du public, pour ce qu'elle est un raffinement de l'art; cependant, nous espérons qu'elle rencontrera encore la sympathie des comédiens jeunes et aimant le Théâtre pour lui-même, dans ses disciplines. Ce serait de leur part aussi sensé que, chez d'autres, l'étude de la fugue ou de la géométrie» (M. DE GHELDERODE, *Masques Ostendais*, in *Theatre* (vol. IV), Gallimard, Paris, 1950, pp. 313-324; 317).

³⁵⁴ Minuta di Vlad a Venturini, [post 1.3.1959], I-Vgc IM FRV. La data della minuta preparata da Vlad in risposta alla lettera di Venturi del 1 marzo 1959 non è facilmente leggibile.

³⁵⁵ A sottolineare la particolare affinità tra il teatro di Cocteau e Ghelderode è Fabrice Schurman il quale, in un suo recente saggio sulla drammaturgia di *Masques Ostendais*, ha ricordato inoltre come «Le théâtre de Ghelderode participe d'un vaste mouvement parcourant les scènes européennes qui interroge la pratique théâtrale, son rapport au réel, le concept de mimésis, etc. Parmi les questions que (se) posent les auteurs et leurs oeuvres, celles relatives au personnage retiendront ici notre attention car, plus que d'autres, elles débouchent sur l'une des caractéristiques essentielles du théâtre ghelderodien: la crise identitaire» (F. SCHURMAN, *Michel de Ghelderode: un tragique de l'identité*, L'Harmattan, Paris, 2011, p. 9).

³⁵⁶ In un suo articolo intitolato proprio *Ghelderode e il suo teatro metafisico. Distruzione dell'ultimo residuo romantico*, Gianni Nicoletti – traduttore italiano delle opere teatrali del belga – esordisce: «[s]e vi sono degli autori che con la loro esperienza chiudono un ciclo artistico aprendone un altro, ve ne sono anche alcuni che sbarrando definitivamente una via, non hanno la forza di indicarne una nuova. E questo è il caso di Ghelderode, che ha cominciato a scrivere per il teatro dopo la guerra eroica del 1914 ed ha concluso la sua opera all'inizio della guerra catastrofica del 1939, che insieme a tante gratuite speranze ha annegato molta letteratura d'avanguardia di quel ventennio di pace. In questo senso, Ghelderode è certo un fallimento teatrale ed artistico, avendo subito tutte le colpe *deirentre-deux-guerres*; ma nello stesso tempo ha saputo mantenere le posizioni conquistate da un secolo e mezzo di esperienza romantica, in modo da apparire il coronamento giustificabile se non necessario di quella crisi di coscienza. E parlar di romanticismo al suo proposito può sembrare un'errata pretesa di allungare un periodo storico che, secondo l'accezione comune, si dovrebbe limitare al secolo scorso. Ma a parte ogni considerazione critica generale, che ci convincerebbe della tenacia del seme romantico, ad un'analisi attenta anche Ghelderode rientra nel quadro di uno stesso panorama. Si tratta quindi di un atteggiamento spirituale che ha poco a che fare con la cronologia e che, come già l'arte dell'Ottocento, non riesce a far respirare ossigeno vitale invece di aria rarefatta. Perciò Ghelderode non rinnova ma prosegue, non distrugge per ricreare, ma continua ad aggirarsi nel vicolo del romanticismo francese che, al di là di

particolare legame che Ghelderode instaurava tra le sue opere e le arti visive, soprattutto l'universo pittorico del belga James Ensor – a cui non a caso era stata dedicata *Masques Ostendais* –, rendeva la scelta di questa pantomima un esempio molto efficace di opera multidisciplinare. Qui, infatti, le tele di Ensor

s'affichent aussi comme autant de scènes où s'agitent le presque rien et l'inquiétant de l'existence, elles jouent chez Ghelderode le rôle de l'œuvre ans l'oeuvre. Cependant, comme nous le verrons, il n'est pas question de citation gratuite: le travail du peintre est la matière même de la pièce. De l'une à l'autre, circule, dans un entrelacement intime, l'angoisse de l'artiste, de l'homme nu en tant qu'être pour la mort.³⁵⁷

In un gioco di citazione al quadrato, anche Vlad si inseriva all'interno di questa rete di riferimenti intertestuali, proponendo al Festival dei Due Mondi un'opera che rievocava, sia da un punto di vista letterario sia pittorico, un universo espressionista tipico della prima metà del secolo.

La pantomima ghelderodiana ispirata alle maschere del Carnevale di Ostenda venne perciò posta in apertura dei dieci *Fogli d'Album* europei.³⁵⁸ Mentre sul fondale torreggiavano delle riproduzioni dei dipinti di Ensor, richiamati anche dai costumi realizzati da Gioia Fiorella Mariani,³⁵⁹ un gruppo di mimi portava in scena le sventure dell'infelice *Pouilleux*:

L'introduzione anticipa l'ambiente carnevalesco, la sera di un marzo piovoso. Entra il Pidocchioso, vuole danzare, lo tenta, lo ritenta, troppo malato per riuscirvi e si addormenta. Nel sogno gli appare la Ninfa dei Bacini: l'ideale femminile quale lo immaginano i marinai. Ella eccita ed elude le sue brame amorose, svanendo al momento decisivo. Il vecchio amareggiato vorrebbe riaddormentarsi. Ma il carnevale lo chiama. Sopravvengono tre maschere di vecchie repellenti. Nuovo inganno perché durante una danza si rivelano anche più eccitanti della Ninfa e prima di fuggir via si smascherano mostrando visi giovani e graziosi di ragazze. Questa volta rimasto solo il vecchio piange. Risuona allora una marcia funebre, cui egli consente.

tanti meriti, sa sempre un poco di esaurimento e di veleno» (G. NICOLETTI, *Ghelderode e il suo teatro metafisico. Distruzione dell'ultimo residuo romantico*, «Il Dramma», XXVII/129, 1951, pp. 3-6; 3).

³⁵⁷ F. SCHURMAN, *Michel de Ghelderode: un tragique de l'identité*, op. cit., p. 52

³⁵⁸ Lo spettacolo inoltre comprendeva: *Le finestre* (atto unico di Dino Buzzati); *La parrucca dell'imperatore* (rondo scenico su libretto Gianfranco Maselli, musica di Mario Peragallo, scene e costumi di Guido Jossia); *Coniugal* (divertimenti di Riccardo Manzi); canzoni di Ornella Vanoni (*Come la vosa sirena*, *La giava rossa*, *La zolfara*); *Un letto di passaggio* (atto unico di Italo Calvino con scena e costumi di Gioia Fiorella Mariani); *La forza delle circostanze* (melodramma in cinque atti di Giuseppe Patroni Griffi con musica di Hans Werner Henze, scene e costumi di Franco Zeffirelli); *Scuola di Guida* (opera su libretto di Mario Soldati, musica di Nino Rota, scena e costumi di Pietro Tosi); *Le Poète et la Muse* (mimodramma di Jean Cocteau con musica di Gian Carlo Menoni, scena di Jean Cocteau e costumi di Marcel Escoffier); *Cesare e Silla* (atto unico di Indro Montanelli con scena e costumi di Alice. Bricchetto); *Scène à Quatre* (atto unico di Eugène Ionesco con scene e costumi di André François).

³⁵⁹ Il nome della scenografa e costumista romana, attiva anche in campo cinematografico – sue, ad esempio, le scene e i costumi della *Medea* di Pasolini – non compare sul programma di sala, dove viene solamente indicato Zeffirelli come regista e supervisore dell'intero spettacolo, e neanche nel catalogo *Spoletto Festival: spettacoli, autori, artisti, esecutori*, a cura di A. Parente, Fondazione Spoleto Festival, Spoleto, 1999. Mariani come autrice della scenografia di *Masques Ostendais* a Spoleto, viene però citata in R. RADICE, *Dieci momenti appassionanti in una sera a Spoleto*, «L'Europeo», Milano, 21.6.1959, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV.

S'impiccherà. Ma la Morte entra. Il vecchio chiede venia. La Morte lo tartassa con la sua scopa, il Diavolo si associa col tridente. E il Pidocchioso cerca scampo in un finto svenimento, salvo a rinvenire quando i due persecutori si identificano in due pescatori suoi amici. Ne avrà in dono il travestimento di Angelo del Carnevale. Così camuffato esce con loro nella notte che impazza.³⁶⁰

La vicenda, così condensata in un appunto dattiloscritto del compositore, accostava dunque a momenti dedicati al riso altri, invece. dal carattere più macabro, in uno spettacolo dalle diverse sfaccettature in cui taluni commentatori videro addirittura un «impressionismo di ritorno».³⁶¹ D'altra parte, proprio in questo tentativo di sintesi tra elementi spettacolari più leggeri – non a caso, a interpretare *Masques Ostendais* fu un gruppo di attori provenienti dallo spettacolo di varietà come Roberto Pistone, Raimonda Orselli, Relda Ridoni, Leo Coleman e Rita Ingrassia – e altri più impegnati, Vlad incarnava al meglio lo spirito eclettico di *Fogli d'Album*.

Questa eterogeneità di fondo, tuttavia, venne interpretata più frequentemente come difetto che come pregio. Spesso la stampa faticò a trovare una chiave di lettura unitaria della serata, limitandosi a ricapitolare il lungo elenco di interpreti, a presentare in maniera sintetica ogni singolo numero e a raccontare le reazioni del pubblico. Nonostante la calorosa reazione del Caio Melisso – «[l]o spettacolo ha tenuto avvinto il pubblico per circa tre ore e non sono mancati i *bon mots*, le risate e gli applausi agli attori, a qualche autore presente e al direttore [...] Carlo Franci» –,³⁶² le opinioni dei critici sulla riuscita del progetto furono discordanti. Anche al netto dei giudizi più caustici, come quelli venuti dalla penna di Duilio Courir – «è stata la noia a dominare questa serata» –,³⁶³ non mancarono affatto le perplessità pure da parte di chi, invece, aveva ben accolto l'iniziativa menottiana, apprezzandone però più l'idea che la realizzazione.³⁶⁴

Nemmeno Vlad fu particolarmente soddisfatto del risultato. Appena un anno dopo, dichiarava infatti chiaramente di volere «das von nun auf das Werk nicht als Pantomime, sondern

³⁶⁰ R. VLAD, *Masques Ostendais (Hommage à Ensor)*, [1959], dattiloscritto, I-Vgc IM FRV.

³⁶¹ L. ALBERTI, *Un album illustrato degli «ismi» europei*, «Giornale del mattino», Firenze, 13.6.1959, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV, I-Sas ACS.

³⁶² L. PIZZUTI, *Uno spettacolo singolare al Festival di Spoleto. "Fogli d'album,, ieri sera al Caio Melisso. Dieci «pièces» sul filo della fumisteria – Bice Valori è stata l'anima della serata – Il pubblico avvinto per tre ore non ha risparmiato gli applausi agli autori presenti e al regista Franco Zeffirelli*, «Il Paese» di Roma, 13.6.1959, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV, I-Sas ACS.

³⁶³ D. COURIR, *Il Festival dei due mondi a Spoleto. Dieci "Fogli d'Album,, che non hanno convinto. Dovevano riassumere lo spirito e la vena teatrali, ma la formula che li ha ispirati non è stata felice – Sono piaciute tuttavia le brevi scene di Dino Buzzati e Indro Montanelli*, «Il resto del carlino», Bologna, 13.6.1959, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV, I-Sas ACS.

³⁶⁴ Raul Radice, ad esempio, concludeva con queste parole la sua recensione della serata: «*Fogli d'album* ha così presentato riuniti diversi linguaggi, proponendosi di non alterarli e nello stesso tempo di trarre dai loro accostamenti un linguaggio unico. Impresa la quale meritava di essere tentata, anche se riuscita a metà. E del resto, una volta o l'altra, potrà riuscire per intero» (R. RADICE, *Dieci momenti appassionanti in una sera a Spoleto*, «L'Europeo», Milano, 21.6.1959, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV).

als Ballett aufgeführt werden soll».³⁶⁵ Dopo un'assenza durata quindici anni, durante la quale si era dedicato alla composizione di opere in forma di concerto (*Storia di una mamma*, 1951) e ben oltre venti titoli di musiche di scena,³⁶⁶ Vlad tornava quindi a occuparsi di musica ballettistica.

Questa volta, però, il compositore decise a sorpresa di non rivolgersi al solito Milloss, colui che lo aveva portato al successo con la *Dama delle Camelie*. D'altra parte, il coreografo ungherese era stato – almeno nell'opinione di Vlad –³⁶⁷ uno dei maggiori responsabili del fallimento del progetto della *Strada sul Caffè* nel Maggio Musicale Fiorentino del 1951. La vicenda aveva inoltre messo in evidenza come Milloss assai difficilmente si facesse coinvolgere nella realizzazione di un'opera coreografica di cui lui non fosse stato il primo ideatore. In aggiunta, l'imminente partenza per Köln del coreografo, coinvolto nel 1960 da Oscar Fritz Schuh in un ambizioso – ma ancora tutto da costruire – progetto drammaturgico al Operhaus, avrebbe reso ancor più complicata una ipotetica collaborazione tra i due. Fu dunque per contrasti personali non ancora risolti, perché conscio di proporre un progetto non adatto al suo storico collaboratore o, forse, perché consapevole della difficoltà di una collaborazione a distanza in un momento così delicato nella carriera di Milloss, che Vlad non chiese mai al coreografo ungherese – almeno in base a quanto è possibile ricostruire dai documenti d'archivio – di realizzare la coreografia per *Masques Ostendais*.

La ricerca di un nuovo collaboratore per il suo terzo balletto non fu semplice e il compositore fu presto costretto a volgere il suo sguardo all'estero. Il panorama ballettistico italiano, pur essendo interessato da una parziale rinascita attorno a figure quali Ugo Dell'Ara, Mario Pistoni e a iniziative di richiamo internazionale, come appunto il Festival dei Due Mondi a Spoleto o il Festival di Nervi a Genova, faticava a formare dei coreografi in grado di andare incontro alle esigenze vladiane. Il compositore proponeva infatti una partitura dodecafonica e, oltretutto, un soggetto che, per il suo spirito grottesco, rimandava chiaramente al teatro espressionista, che aveva interessato solo marginalmente l'Italia tra le due guerre. Mentre in area mitteleuropea la diffusione

³⁶⁵ Copia di lettera inviata dalla segreteria dell'Accademia Filarmonica Romana a Walter Hapke del 18.1.1960, I-Vgc IM FRV. Sottolineato nell'originale.

³⁶⁶ *Le cose meravigliose* di Vito Pandolfi (1948); *Le cavalle di Tracia* di Valency e con regia di Sergio Tofano (1949); *Le allegre comari di Windsor* di Shakespeare con regia di Alessandro Fersen (1951); *Aminta* di Tasso con la regia di Orazio Costa (1951); *Intermezzo* di Giradoux con la regia di Costa (1952); *Così è se vi pare* di Pirandello con la regia di Costa (1952); *Il cappello di paglia di Firenze* di Labiche con la regia di Francesco Savio (1952); *Macbeth* di Shakespeare con regia di Costa (1956); *Bonaventura precettore a corte* di Sto con la regia di Tofano (1956); *Tieste* di Seneca con la regia di Vittorio Gassman (1956); *L'aiuola bruciata* di Ugo Bietti con regia di Costa (1956); *L'avaro* di Molière con la regia di Fersen (1956); *La dodicesima notte* di Shakespeare con la regia di Renato Castellani (1956); *Ondina* di Giradoux con la regia di Fersen (1956); *Liolà* di Pirandello con la regia di Costa (1957); *Aulularia* di Plauto con la regia di Giulio Pacuvio (1957); *Casina* di Plauto con la regia di Pacuvio (1957); *Assassinio nella cattedrale* di Eliot con la regia di Costa (1957); *Ifigenia in Tauride* di Euripide con la regia di Costa (1958); *La favola del figlio cambiato* di Pirandello con la regia di Costa (1958); *I capricci di Marianna* di Alfred di Musset con la regia di Luciano Mondolfo (1958) (V. MUNTEANU, *Modernitate și tradiție*, Bucarest, Editura Muzicala, 2001, p. 355). Si segnala in questa sede che il catalogo delle opere di Vlad è attualmente in aggiornamento, grazie all'impegno di Angela Carone.

³⁶⁷ Su questo punto si veda il capitolo II.

di una *Körperkultur* aveva posto le basi della danza libera che, dapprima in Émilie Jaques Dalcroze, quindi in Rudolf von Laban e Mary Wigman aveva trovato i principali esponenti e, soprattutto, punti di riferimento didattici,³⁶⁸ la penisola italiana si era dimostrata un terreno poco fertile per questo genere di iniziative. Pur non mancando esempi di figure vicine al modernismo europeo attive in Italia, come Bella Hutter a Torino o Angiola Sartorio a Firenze, le loro esperienze furono troppo isolate per poter creare una vera e propria scuola.

Al contrario in Germania, dove la danza aveva goduto dell'appoggio e di lauti finanziamenti da parte dello stato, che vi aveva visto un formidabile strumento di propaganda, il movimento del *Ausdruckstanz* aveva potuto radicarsi anche attraverso uno strutturato sistema didattico coordinato del Deutscher Körperbildungsverband. Quest'istituzione, fondata nel 1932, aveva infatti lo scopo di uniformare l'educazione fisica – e dunque anche politica – del popolo tedesco, esercitando un maggiore controllo sulle metodologie d'insegnamento. Al Deutscher Körperbildungsverband non aderirono soltanto le accademie, ma soprattutto la miriade di nuove scuole di danza moderna, attratte dalle opportunità economiche e politiche che il patrocinio statale poteva loro offrire. Tale scelta, che interessò anche casi illustri, fu dettata anzitutto da esigenze finanziarie, perché – come ricorda Laure Guilbert – «[l]a situation est telle en 1933 que les écoles Wigman et Palucca ne peuvent plus fonctionner de façon autonome comme entreprises privées. Cette situation les place plus que jamais en position de demandeurs vis-à-vis des autorités culturelles»,³⁶⁹ essa, tuttavia, ebbe anche dei risvolti politici che sfociarono nel coinvolgimento attivo dei maggiori esponenti della *Ausdruckstanz* nelle attività di propaganda del Terzo Reich. Questi legami, che solamente negli ultimi vent'anni hanno cominciato a essere problematizzati, furono favoriti non solo dagli stretti rapporti personali – assai noti sono quelli tra figure come Laban e il teorico Fritz Böhme con Göbbels –, ma anche dal desiderio di poter trovare un'infrastruttura organizzativa in grado di

³⁶⁸ All'inizio del Novecento, infatti, si era assistito a un cambiamento nella concezione del corpo occidentale, passato dall'idea di un «"corpo proprio" (in tedesco *Leib*), che mi fa dire che «io sono un corpo»; e quello del "corpo organico" (in tedesco *Körper*), in base al quale posso affermare, con altrettanta evidenza e con la sicurezza che vie ne dall'esperienza, che «io ho un corpo»» (A. PONTREMOLI, *La danza: storia, teoria e estetica nel Novecento*, Laterza, Bari-Roma, 2004, p. 33). Questa svolta nata anzitutto in campo scientifico e filosofico, e che per questo Susanne Franco ha definito «rivoluzione epistemologica» (S. FRANCO, *Nuove scienze, nuovi corpi. La ginnastica ritmica tra arte, cultura e società*, «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», 1 (nuova serie), 2006, pp. 15-55; 21) ha avuto un forte influsso sulla danza, grazie soprattutto all'intervento di Dalcroze. La costruzione a Hellerau del Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze fu il «primo edificio costruito appositamente per ospitare i corsi di un nuovo metodo di educazione corporea in seno al più ampio movimento della Körperkultur [cultura del corpo] presto noto a livello internazionale non soltanto per la diffusione di un approccio didattico alla musica, ma anche di una idea di teatro rivoluzionari. In breve tempo esso divenne inoltre il simbolo della ritrovata euritmia psico-fisica e della gioia di vivere ritmicamente sia il lavoro sia il tempo libero» (*ivi*, pp. 33-34). L'iniziativa di Dalcroze fece scuola e, anni dopo, iniziative analoghe sorsero a Monte Verità – dove Laban fondò insieme a Wigman la sua scuola – e quindi a Dresda, dove la coreografa staccatasi dalla figura di Laban, cercò di trovare una dimensione istituzionale al suo progetto artistico.

³⁶⁹ L. GUILBERT *Danser aver le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Éditions Complexe, Bruxelles, 2000, p. 158.

sopperire al divario tra la nuova danza tedesca e il tradizionale balletto. Non ultimo, tali legami avevano anzitutto un fondamento ideologico. Come spiega Marion Kant, ricordando non a caso proprio lo scritto *Deutscher Tanz und Volkstanz* di Böhme,

[s]ome artists in what they believed was the rhythmic movement of the "German" spirit merged their antibourgeois and antimodern social visions in a higher reality. German expressive dance was now to be "the expression of German sensibility and German character" in the sense of National Socialism. It was "to baptize the German people in energy and rhythm, which will transmit the inner equilibrium to the experience of community and communion of all the members of the *Volk*". [...] All this would help to achieve the National-Socialist community, the so-called *Volksgemeinschaft*, through dance, for "German art dance from the beginning a community art form, an artistic precursor of that *Volksgemeinschaft*, which has begun to realize itself in these days". A gradual withdrawal from social questions and political realities became easier as the dance community drew nearer to Nazi ideals and worldviews. The aesthetics and programs of the German artistic dance groups now more than ever excluded from their activities any contact with ballet. They drew a sharp line between their German *Tanzkunst*, the real "art dance" and *Kunztanz*, conventional theatrical dance forms.³⁷⁰

La situazione venne inevitabilmente ribaltata nel dopoguerra quando, in un momento di amnesie e omissioni, «ballet eclipsed *Ausdruckstanz* as the preferred genre».³⁷¹ Tuttavia, un'intera generazione di danzatori formatasi alle scuole di Wigman, Laban e Kurt Joos si sarebbe poi rivelata pronta a recuperare gli spunti più importanti della danza tedesca degli anni Venti, coniugandoli con il balletto all'interno di un ambizioso progetto coreografico che – recuperando non a caso una concetto tipicamente labaniano – avrebbe preso il nome di *Tanztheater*.³⁷² Fu dunque verso questa fucina creativa, che tanto aveva ancora in comune col suo passato espressionista, che Vlad volse il suo sguardo.

³⁷⁰ M. KANT, "Dance is a Race Question". *The Dance Politics of the Reich Ministry of Popular Enlightenment and Propaganda*, in L. Karina and M. Kant, *Hitler's Dancers. German Modern Dance and Third Reich*, Berghahn Books, New York – Oxford, 2004, pp. 70-163; 88-89.

³⁷¹ S. MANNING, *Ecstasy and the Daemon. The dances of Mary Wigman*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006, p. 221.

³⁷² Con l'etichetta di *Tanztheater* – che pure aveva la sua origine in una certa produzione di Laban risalente agli anni Trenta – negli anni Sessanta vennero identificate quelle «ricerche coreografiche, peraltro assai eterogenee, di una giovane generazione di artisti (fra cui Hans Kresnik, Gerhard Bohner, Pina Bausch e poi Susanne Linke e Reinhild Hoffmann) che più o meno consapevolmente e direttamente si sentivano eredi della danza moderna tedesca, in quanto allievi della Folkwang Schule di Essen (tornata nel 1949 sotto la direzione del suo fondatore Kurt Jooss) [...]» (S. FRANCO, *Ausdruckstanz: tradizioni, traduzioni, tradimenti*, in *I discorsi della danza: parole chiave per una metodologia della ricerca*, a cura di S. Franco e M. Nordera, UTET, Torino, 2005, pp. 91-114; 93). Tuttavia, prosegue ancora Franco, «L'utilizzo dell'etichetta *Tanztheater*, che rimanda ai fiorenti ed eclettici anni Venti senza interrogarsi a fondo e sul piano storico né sulle sorti che toccarono a quest'arte a partire dagli anni Trenta, né sulla sua carica ideologica, è uno dei sintomi del disagio provato dagli artisti, ma anche dai critici e dagli studiosi nell'inserire la danza in una traiettoria della storia (e della memoria) che include anche il periodo nazista e quello immediatamente successivo» (*ivi*, p. 97).

IV.1 L'incontro con Yvonne Georgi

Sehr geehrter Herr Dr. Hapke

Heben Sie vielen Dank für ihren Brief von 14. januar. Der Klavierauszug mit den Bühnenplan in einigen Tagen Ihnen zukommen lassen. Damit Sie sich aber unverzüglich von dem Werke Roman Vlad's eine Ansicht machen können, schicken wir Ihnen anschliessend par Expresspost ein Tonband und einen Auszug des Librettos in italienische und in englischer Sprache. Roman Vlad hat uns zur Erklärung moech folgendes mitgeteilt. Das Originallibretto von Michel de Ghelderode ist an Schluss des vierten Bandes seiner bei N. R. F. Gallimard, Paris gedruckten Werke für Theater enthalten. Ghelderode hatte an eine Pantomime gedacht und als solche wurde das Stück in letzten Juni in Spoleto uraufgeführt. Vlad wünscht aber das von nun auf das Werk nicht als Pantomime, sondern als Ballett aufgeführt werden soll. Die Partitur welche in der Fassung für Spoleto neben Flöte, Oboe, Klarinette, Saxophon, Fagott, Trompete, Posaune, 2 Klaviers, Vibraphon, Xylophon, Fauken und Schlagzeug nur 3 Solostreicher vorsah (diesen ist das Ensemble welche das Tonband aufgenommen hat) ist jetzt such für eine vollbesetzte Streichermasse eingerichtet. In dieser neuen Fassung und als Ballett realisiert, würde es sich also um eine Welturaufführung handeln. Die Tonbandaufnahme ist etwas kürzer als in der Partitur vorgesehen da einige "Ritornelli" ausgelassen sind welche aber bei der Aufführung gespielt werden müssen. Die Tonbandaufnahme enthält auch keine der in der Partitur und im Klavierauszug vorgesehen und auf Tonbändern manipulierten Chor und Geräuscheffekt Diese letzteren sind nicht obligatorisch und können wegfahlen. Für die hiesige Aufführur hatte Roman Vlad die Absicht diese Effekte eventuell durch Sprechchöre zu ersetzen welche natürlich von unserem Chor ausgeführt werden sollten. Vlad wähere einverstanden die definitive Fassung eventuell mit der Choreographin zu besprechen. Was das Bühnenbild und die Kostüme anbelangt so glauben wir, dass Menotti Ihnen dis in Spoleto verwendeten atretten könnte. Solten Sie es vorziehen die Szenographie, das heisst das Bühnenbild, neu herzustellen so müssten Sie nur berücksichtigen, dass sowohl Vlad, als auch Ghelderode verlangen dass Bild und Kostüme nahc Ensor's Gemälden oder Zeichnungen als Vorbildern gemacht werden sollen. Das Werk hat ja als Untertitel "Hommage à Ensor".

Sowohl Menotti als auch Vlad wurden sich sehr frauen wenn sich unser Projekt verwirklichen könnte. Was für uns von ausschlaggebender Bedeutung ist, ist von Ihnen sobald als möglich einen Kostenvorschlag zu bekommen. Sie wissen vielleicht, dass das ganze italienische Musik- und Theaterleben einen schweren Krisenmoment durchmacht und wir müssen daher so genau als möglich Wissen ob die Kosten dieses Projektes unseren finanziellen Möglichkeiten angemessen sein warden.

In der Hoffnung baldmöglichkeit von ihnen zu hören, verbleibe ich mit besten grüssen.³⁷³

La posizione di Vlad era ferma. Se nel luglio del 1959, *Masques Ostendais* era andata in scena in veste di pantomima, ora egli non avrebbe più ammesso altra forma di rappresentazione diversa dal

³⁷³ Copia della lettera dell'Accademia Filarmonica Romana a Hapke del 18.1.1960, I-Vgc IM FRV.

balletto. Così il compositore rispondeva con tono deciso alla proposta di collaborazione giunta all'Accademia Filarmonica Romana da parte di Walter Hapke. Si trattava di un'ottima occasione, sia da un punto di vista pratico, che artistico. Anzitutto, con questo tipo di collaborazione si sarebbe potuto rafforzare il legame tra le due istituzioni e dividere gli oneri finanziari della rappresentazione; in secondo luogo, Vlad avrebbe potuto appoggiarsi per la nuova realizzazione coreografica del suo *Masques Ostendais* a un corpo di ballo dalle solide basi tecniche, guidato da una celebre coreografa: Yvonne Goergi.

Allieva di Wigman, già danzatrice di fama internazionale e storica partner di Harald Kreutzberg,³⁷⁴ Goergi dal 1954 aveva assunto la direzione del corpo di ballo del Landestheater di Hannover, dove aveva ripreso il suo progetto coreografico per una sintesi tra *Ausdruckstanz* e balletto.³⁷⁵ Fin da subito, inoltre, la coreografa aveva mostrato una particolare attenzione verso il contesto musicale contemporaneo, distinguendosi per la sua capacità di «create distinctly *Ausdruckstanz* ballets using advanced modern music».³⁷⁶ Ancora negli ultimi anni, una cifra distintiva dei suoi programmi stava proprio nell'avvicendamento di nomi del repertorio ballettistico romantico – come Adolphe-Charles Adam o Čajkovskij – o tradizionalmente legati ad alcuni titoli dei *Ballets Russes* – come Stravinskij o Poulenc –, accanto a compositori generalmente meno frequentati dai coreografi, come Hindemith o Krenek, interessandosi anche alla musica elettronica. In lei, dunque, Vlad avrebbe potuto trovare una sintesi tra la controversa eredità della danza espressionista tedesca di inizio secolo e la tradizione accademica ma, soprattutto, una curiosa osservatrice della scena musicale contemporanea.

³⁷⁴ La collaborazione tra Kreutzberg e Goergi, coronata da una celeberrime tournée statunitense, fu a dire il vero piuttosto circoscritta sia a livello temporale (1927-1931), sia perché i loro passi a due erano quasi sempre parte di uno spettacolo più ampio. Eppure, il grande successo raccolto dal pubblico, affascinato anche dalla fisicità dei due danzatori, spesso difficile da incasellare entro dei chiari binari di genere, rese questa coppia di danzatori una delle più celebri del Novecento. Infatti «[l]ike the Sacharoffs, Goergi and Kreutzberg performed only a few dances together, but their appeal as a pair rested largely on their skill at manipulating the architecture of the concert program so that their solo dances appeared not as autonomous, self-contained pieces but as in a larger-scale image of pairing. Unlike the Sacharoffs, Goergi and Kreutzberg eschewed an aura of luxury and concentrated on austere, streamlined modernism. Both of them were muscular, athletic dancers who delighted in displaying physical prowess and they each drifted into melancholy moods, with Goergi especially prone to orgiastic-ecstatic impulses and Kreutzberg never losing touch with the in grotesque, the demonic, and the macabre. Kreutzberg occasionally incorporated feminine movements [...]. Unlike either Sacharoff or Seewitz Kreutzberg tended to parody feminine movements for grotesque effect, though rarely in his pair dances with Goergi, where they tended to mirror or echo each other's movements. Goergi, however, entertained hardly any doubt about the difference between masculine and feminine; indeed, she almost never wore any sort of trousers, and she avoided any movements or costume effects that destabilized the spectator's perception of her constant, dark, athletic femaleness. She was, therefore, quite unlike Clotilde von Derp, who loved disclosing ever-new aspects of her femaleness. But as a result, in pair dances, Kreutzberg's movements, mirroring Goergi's, appeared more feminine than if she had mirrored his» (K. TOEPFER, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – New York, 1997, pp. 225-226).

³⁷⁵ Ancora oggi si sente la mancanza di un ampio studio monografico sulla figura di Goergi e soprattutto sulla sua attività di coreografa; per un primo orientamento si rimanda a *Die Tänzerin und Choreographin Yvonne Goergi (1903-1975). Eine Recherche*, hrsg. Von B. Weber, Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH, Hannover, 2009.

³⁷⁶ K. TOEPFER, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture*, op. cit., p. 224.

Fu in particolare quest'ultimo punto a farsi determinante per la chiusura della trattativa tra l'Accademia Filarmonica Romana e il Landestheater di Hannover che, entro la fine del mese, si accordarono per realizzare due diverse serate a Hannover e Roma, rispettivamente per aprile e maggio 1960. L'opinione del compositore circa la forma scenica più adatta alla sua *Masques Ostendais* si era infatti del tutto capovolta rispetto all'anno precedente. Ancora all'inizio del 1959, Vlad aveva reagito con entusiasmo ai primi contatti col Festival dei Due Mondi, tanto che entro la fine del febbraio aveva già dato la sua conferma di partecipazione a *Fogli d'Album*,³⁷⁷ incassando anche il benestare di Ghelderode per la rappresentazione spoletina. Contattato direttamente da Venturini il 18 febbraio 1959, il belga non si era fatto attendere e appena dieci giorni dopo aveva inviato la sua risposta a Spoleto:

Chère Madame,

en réponse a votre lettre de 13 février, que me transmet mon Editeur Gallimard, je participerai bien volontiers au Festival de Deux Mondes 1959 à Spoleto, comme m'y conviez, et j'autorise en principe Monsieur Roman Vlad à composer la musique de ma pantomime "Masques Ostendais" suit intégralement, suit dans une version de son choix mais en conservant le titre original. Dans le cas d'une simplification ou adaptation, il y aurait bien de mentionner au programme que le texte exécuté à Spoleto est fait d'après l'original et avec l'autorisation de l'éditeur et de l'auteur. Mais cette œuvre ne comptant, chronologiquement, qu'un acte, je propose que le compositeur s'entienne au texte "tel quel" et sans altération, le nombre d'exécuteurs sur scène, mimes et danseurs, n'étant pas excessive.

Cette autorisation s'offre pour l'instant qu'un caractère précaire et limité, attende qu'il s'agit d'une collaboration de circonstance, en vue d'un festival; mais si le compositeur estime que sa partition doit être appelée, par sa qualité, à prendre rang parmi les œuvres musicales révélés de notre temps – ce que je souhaite – l'autorisation tant, de commun accord et sans formalités spéciales, être renforcée et devenir illimitée, avec caractère de privilège puisqu'il s'agit dans mon cas d'une œuvre non représentée à ce jour dans aucun pays de Deux Mondes! Pareille autorisation serait valable pour le concert, la radio, la télévision, le ballet et tous les genres lyriques, d'opéra de chambre etc... Exception faite du Cinéma. Il importerait donc que Monsieur Roman Vlad m'écrive d'ici peu s'il désire que la présente autorisation, que je signale à ma société Belgique S.A.B.A.M., à toutes fins utiles et comme il se soit, Peu paraît devoir convenir en attendant le Festival de Juin. D'ici l'été, je m'engage de mon côté à ne pas délivrer d'autre autorisation de composer une partition pour cette pantomime, d'où qu'en vienne la demande.

Jusqu'à présent, la pantomime "Masques Ostendais" n'a tenté qu'un seul compositeur, vivant à Paris, et à qui j'avais accordé le droit de faire une musique de scène pour cette oeuvre, voici

³⁷⁷ «Le siamo molto grati dell'adesione da Lei data alla nostra offerta di scrivere un breve lavoro per la Rivista di carattere intellettualistico dal titolo "Fogli d'Album" inclusa nel programma del prossimo Festival dei Due Mondi. Con l'occasione le facciamo presente che per predisporre tempestivamente sia il lavoro di montaggio che la scelta degli interpreti, Ella dovrebbe farci pervenire entro il 15 marzo p.v., almeno la definitiva scelta del soggetto» (Lettera di Venturini a Vlad del 27.2.1959, I-Vgc IM FRV).

plus de quatre ans: seulement, cette autorisation n'a jamais été utilisée et toutes mes tentatives de ma renseigner pas de ce monsieur sont restés sans résultat; et en présence d'une demande affective venant de Rome, l'autorisation de Paris se détruit de soi-même pour non-utilisation, et j'avertirai de confirmation de Monsieur R. Vlad à nos société respectives les informer du transfert d'autorisation en bénéfice de ce nouveau compositeur. [...]³⁷⁸

L'iniziativa di Vlad raccoglieva pertanto il consenso di Ghelderode, il quale non solo autorizzava l'utilizzo della sua pantomima come soggetto per un'opera nuova, ma si offrì persino di contattare il suo traduttore, il torinese Gianni Nicoletti, in caso di necessità. Il compositore non poteva che esserne soddisfatto:

Cher Monsieur,

c'est depuis longtemps j'admire vos oeuvres. Quand le "Festival dei Due Mondi" m'avait demandé, il y a quelque semaine d'écrire ma courte composition ~~scenique~~ ~~theatrale~~, j'ai pensé ~~subitament~~ immédiatement à vos "Masques Ostendais" et j'ai prié l'organisateur de s'adresser à vous et de ~~vous~~ demander votre accord pour ce projet. C'est donc avec ma vive joie que j'ai prendre connaissance de ~~vo~~tre la lettre que vous avez adressé à Mme Venturini le 18 février et dont celle-ci m'a envoyé ma copie en Suisse où je me trouve actuellement en tournée artistique. Je ne pense nullement de considérer la musique ~~que j'ai écrirai~~ pour vos "Masques" comme une «oeuvre de circonstance», mais la circonstance est représentée par un festival: je tachera de mener à [?] la tâche que je me propose en engagement le maximum de mes possibilités. [...] Ce que j'espère c'est que la musique que j'écrirai pour les "Masques Ostendais" (~~cette musique j'ai l'ai déjà comm~~) pense vous satisfaire et correspondre à vos intentions. Cette musique je l'ai déjà commencé à composer, ou ici pour être plus exacte, c'est elle même que a commencé à ~~se composer prendre corps~~ jaillir dans mon imagination sans que ma volonté ~~entervenue~~ l'ait sollicité, ~~il est ca~~ pourquoi j'avais décidée d'attendre votre autorisation avant de me mettre au travail.

Dans l'espère d'avoir l'occasion de faire bientôt votre connaissance personnelle à ~~Spoleto~~, je vous prié chère Monsieur de recevoir ~~l'expression de~~ avec expression de ma reconnaissance ~~pour la prouve de ca [pain?] que vous ma donnez l'expression de ma [pr..?]~~ l'assurance de mon admiration Roman Vlad.³⁷⁹

Eppure, nonostante queste premesse tanto favorevoli, ben presto cominciarono a emergere i primi problemi, soprattutto, tra il compositore e la direzione del festival. Uno dei punti maggiormente discussi riguardava, proprio, l'organico. Per un'opera inserita all'interno di uno spettacolo più ampio che non includeva solamente lavori musicali ma tantissimi numeri di prosa, la direzione aveva infatti pensato a una compagine orchestrale assai ridotta, sia per ragioni di costi,

³⁷⁸ Lettera di Ghelderode a Venturini del 28.2.1959, I-Vgc IM FRV.

³⁷⁹ Minuta della lettera di Vlad a Ghelderode del 11.3.1959, I-Vgc IM FRV. La minuta, scritta con il francese incerto di Vlad, venne annotata sotto alla minuta della risposta da mandare a Anna Venturi che nella sua lettera del 1 marzo 1959 aveva allegato la lettera di Ghelderode del 28 febbraio alla segreteria del Festival.

sia per ragioni di spazio, imposte dalle dimensioni del Teatro Caio Melisso. Viceversa, però, Vlad aveva intrapreso il suo lavoro compositivo per *Masques Ostendais* ponendo una particolare attenzione alla tavolozza timbrica: non solo – come si vedrà nel paragrafo successivo – egli stava prendendo in considerazione l’impiego del nastro magnetico, ma stava anche meditando sulla composizione e sulla disposizione spaziale di un piccolo *ensemble* orchestrale. L’impegno della segreteria del festival fu perciò rivolto a contenere il più possibile il numero degli esecutori, in un logorante lavoro di contrattazione con Vlad. La questione era infatti emersa in seguito ai primi colloqui ed era stata sottoposta allo stesso Menotti. Questi, per mezzo della Venturini, annunciava di voler aumentare «il numero degli esecutori d’orchestra, che pertanto potrà essere composto nel modo seguente: quintetto d’archi, flauto, oboe, clarinetto, fagotto, trombe, percussioni e pianoforte»,³⁸⁰ ma la proposta non poteva essere considerata sufficiente. Il compositore appuntò a margine della lettera «a me servono inoltre 1 Sax e 1 Trbne. 2 Pf. o Pf. a 4 mani»³⁸¹ e si preparò a rilanciare. L’11 marzo rispose

[m]i fa piacere di poter ~~usare~~ disporre ~~degli strumenti che lei mi ridice~~ di un numero di strumenti maggiore di quello che si ~~precedeva?~~ si era detto: ma purtroppo, tra gli strumenti aggiunti alla lista originale non figurano i sassofoni e il trombone che il carattere carnevalesco della musica e soprattutto le idee **concrete** che mi sono venute sin’ora per il pezzo esprimono assolutamente. Per il sassofono si potrebbe ovviare scegliendo un clarinetista capace di suonare pure il sassofono (quasi tutti i clarinetisti ne sono capaci oggigiorno): ma il trombone bisognerà proprio aggiungerlo. Non s’era poi parlato di 2 pianoforti? Ho già cominciato a comporre la musica con parti per 2 pianoforti e non so se mi riuscirebbe ad aggiustare tali parti per un solo pianoforte a 4 mani. Anche di questo parleremo al mio ritorno.³⁸²

La partitura finale conta flauto, ottavino, oboe, clarinetto, saxofono, fagotto, tromba, trombone, due pianoforti, xylofono, vibrafono, violino I, violino II, viola, violoncello, contrabbasso e piccolo gruppo di percussioni. Tuttavia, secondo quanto riportato da Alberto Pironti sulle colonne del «Punto», della «musica di Vlad è stata data, presumibilmente per difficoltà tecniche, una riproduzione registrata». ³⁸³ A Hannover, invece, egli aveva finalmente l’occasione di presentare la sua opera nel suo organico originale – non è un caso che nella sua lettera a Hapke avesse dedicato così tanto spazio all’argomento –, senza i tagli imposti dalle esigenze di brevità di un formato come *Fogli d’Album* e con una nuova veste scenica e coreografica. Perciò, sebbene la musica fosse

³⁸⁰ Lettera di Venturini a Vlad del 3.3.1959, I-Vgc IM FRV

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² Minuta di Vlad a Venturini, [post 1.3.1959], I-Vgc IM FRV.

³⁸³ A. PIRONTI, *Il Festival di Spoleto. Alba ed album*, «Punto», Roma, 20.6.1959, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV.

già stata interamente composta, il lavoro costò a Vlad un impegno niente affatto inferiore a quello generalmente riposto per la realizzazione di un'opera nuova.

La corrispondenza tra Vlad, il direttore del Landestheater di Hannover e Georgi mostra infatti un compositore sempre attivamente coinvolto in ogni decisione, sia in ambito organizzativo, sia in ambito artistico. Grazie all'aiuto di Adriana Panni, che seguì fin dall'inizio il progetto della rappresentazione in forma ballettistica di *Masques Ostendais* occupandosi di smistare dalla sua segreteria dell'Accademia Filarmonica Romana la posta tra Hannover e Vlad, il compositore riuscì a instaurare un dialogo assai fitto col teatro tedesco. Oltre all'elemento strettamente musicale, le discussioni cominciarono presto a interessare anche la messinscena, in un'ottica che considerava il balletto un evento spettacolare complesso, in cui tutte le componenti concorrevano a ottenere un buon risultato finale. In una sua lettera al compositore, la stessa coreografa, dopo aver manifestato chiara soddisfazione nei confronti del lavoro vladiano che aveva potuto ascoltare grazie ad una riduzione per pianoforte inviata già nel gennaio 1960, domandava da subito ulteriori dettagli: «Ich warte auf Ihre Photos der Dekoration! (Spoleto.) Wie steht es mit den Kostümen? Bitte hautworten Sie schnell alle Punkte. Wie ist die Bühne?».³⁸⁴ Non si è conservata la risposta di Vlad, che forse giunse per voce, dato che la maggior parte dei contatti tra i due avvennero per telefono,³⁸⁵ ma i quesiti di Georgi erano lo specchio di una preoccupazione generalmente diffusa al Landestheater di Hannover circa la realizzazione della messinscena, affidata a Rudolf Schulz.

Hapke, nel frattempo, si era impegnato a dirimere le principali questioni organizzative. Perciò, una volta confermato l'accordo per una prima rappresentazione in Germania il 4 aprile 1960 e un'altra a Roma nel mese di maggio,³⁸⁶ si prodigò nel raccogliere il materiale per pubblicizzare l'evento e, soprattutto, nello stabilire un cronoprogramma serrato per organizzare le prove.

Um die Einstudierungsarbeit, die ja bei der Eigenart Ihres Werkes fraglos ganz besondere Anstrengungen notwendig macht, in der jetzt noch zu Verfügung stehenden Zeit mit der notwendig, daß wir schnellstens über das einschlägige Studiermaterial verfügen können. Aus diesem Grunde möchte ich Sie sehr herzlich um Ihre Unterstützung bitten, in der Weise, daß Sie möglichst umgehend veranlassen, daß Express 4 Klavierauszüge, die den kompletten musikalischen Text Ihres Werkes enthalten, einschließlich der Ritornelle und eventuelle anderer von Ihnen inzwischen vorgenommener Ergänzungen, an das Landestheater Hannover abgesandt werden. Kann die Partitur gleich mitgeschickt werden, ist es umso besser; jedenfalls müßte auch diese spätestens bis Mitte März mit dem Orchestermaterial in Hannover vorliegen. – Sie dürfen

³⁸⁴ Lettera di Georgi all'Accademia Filarmonica Romana del 27.1.1960, I-Vgc IM FRV.

³⁸⁵ All'interno di una cartellina contenente alcune fatture, un elenco di indirizzi, gli schizzi di *Masques Ostendais* e le parti delle percussioni, tra i diversi fogli d'appunti se ne trova anche uno con annotato il numero di telefono di Georgi.

³⁸⁶ «Sie werden von Frau Panni breite darüber orientiert worden sein, daß das Landestheater Hannover beabsichtigt. Ihr James Ensor-Ballett am 14. April in Hannover zur Aufführung zu bringen, um es dann anlässlich des Gastspiele unseren Ballette in Mai in Rom zu zeigen» (Lettera di Hapke a Vlad del 26.2.1960, I-Vgc IM FRV).

jedenfalls überzeugt sein, daß die besonderen Bemühungen, die ich Ihnen mit dieser Bitte zumute, durchaus im Interesse des Studiums und somit auch des wahr, uns Ihnen zu sagen, daß ich von der Tonbandaufführung Ihres Ballettes rein musikalisch einem starken Eindruck hätte. Ihre Musik ist überaus farbit und umschließt große Kontraste und bietet fraglos für eine ballettmäßige Interpretation ergiebigste Möglichkeiten.³⁸⁷

I nastri con le registrazioni da usare per lo studio dei ballerini arrivarono effettivamente nel mese di marzo³⁸⁸ e tutto sembrava procedere per il meglio: Vlad poteva organizzare il suo viaggio alla volta di Hannover per assistere alla *première* del suo terzo balletto.³⁸⁹

Alla prova delle scene, sia la rappresentazione al Landestheater sia la sua replica al Teatro Eliseo il 18 e 19 maggio ebbero buon esito, raccogliendo calorosi applausi da parte del pubblico e la soddisfazione da parte del compositore. Non mancarono alcune critiche poco convinte, come quella di Horst Koegler³⁹⁰ o quella di Gerhard Schön,³⁹¹ ma gran parte dei giudizi furono positivi, con una particolare nota di merito all'interpretazione del solista. A Wolfgang Winter, infatti, si riconosceva il merito di aver conferito profondità a uno spettacolo dove, apparentemente,

³⁸⁷ *Ibidem.*

³⁸⁸ «Erbitten nachricht wann eintreffen in Hannover verwenden von den drei Probebaendern die ersten Beiden benoetigen diese Beiden in Gutem zustand. Gruss Georgi Landestheater Hannover» (Telegramma di Georgi a Vlad del Marzo 1960, I-Vgc IM FRV).

³⁸⁹ In una copia del telegramma inviato da Vlad al Landestheater di Hannover, infatti, si legge: «Eintreffe 12 April Abends erbitte fuer premiere zwei Karten gruesse. Vlad» (Copia del telegramma di Vlad a Hapke, s. d., I-Vgc IM FRV).

³⁹⁰ Con la sua voce autorevole, Koegler aveva stroncato la rappresentazione dalle colonne del «Stuttgarter Zeitung», riconoscendo la scelta di un soggetto interessante e la bravura del solista, ma accusando coreografa e scenografo di averne sminuito la portata. Non ultimo, egli chiudeva la sua recensione con una stoccata finale al nuovo concorrente della Georgi che proprio in quegli stessi mesi si affacciava sulle scene di Köln: «Was für ein Ballettstoff! Aber die choreographische Realisierung verharmlost den Vorwurf – so wie es die Masken tun, die Rudolf Schulz nach Ensorschen Vorbildern geschaffen hat. Die Farben sind zu hell, zu freundlich, manchmal auch zu modisch. Tänzerische Grazie beherrscht die Bühne. Jux und Ulk machen sich breit, als ob man den italienischen Karneval nach Norden verpflanzt hätte. Das Publikum amüsiert sich, ohne jemals eine Gänsehaut zu bekommen. Der Schauder, das Hintergründige, die lauernde Gefahr: manchmal sind sie in einer jähren Geste des Hauptdarstellers Wolfgang Winter gegenwärtig oder starren aus seinem entsetzensgepeitschten Blick. Im übrigen ist diese Inszenierung von James Ensor ungefähr si weit entfernt wie der Lido von der Nordsee Schade. Milloss sollte sich dieses Stoffes einmal annehmen» (H. KOEGLER, *Ballett der Masken. Erstaufführungen bei einem Tanzabend in Hannover*, «Stuttgarter Zeitung», Stuttgart, 19.4.1960, ritaglio di stampa, D-KNdt BYG). Dell'articolo è conservata una copia, non datata, anche nel Fondo Roman Vlad.

³⁹¹ Bersaglio del critico furono soprattutto la scenografia e la musica: «Rudolf Schulz, der Ausstattungschef, hat dieses Dokument des modernen Surrealismus nicht nur vergrößert, sondern gleichzeitig, wie es ja nicht anders sein kann, unausstehlich vergrößert. Daraus wären, für jedes ähnliche Vorhaben, prinzipielle Lehren zu holen: Nicht mit kompletten Bildern, sondern nur mit Bildelementen sollte des Tanztheater, will es schon Malerei "vertanzen", umgeben. Ergötzlich waren die "enosrisch" kostümierten und maskierten Ballerins und Balletteusen anzusehen., teils lachhafte, teils furchteinflößende Monstren aus dem Schoß der "Belle Epoque", iwe sie, ein Ballerinen-Trio – links stöckelbeschuht rechts in "souliers de satin" -, umherstelzten und pirouettierten. [...] Vlads artifizielle, in das Zwölftonsystem ein Barockthema des flämischen Komponisten Agricola einbeziehende Musik hätte ihm mehr Spaß gemacht. Er machte doch so leidernschaftlich, als Amateur, "schwarze" Musik, das heißt: er bearbeitete stundenlang die schwarzen Tasten seines Harmoniums» (G. SCHÖN, *Elektronisierter Wilder. Neue Ballette in Hannover*, «Bremer Nachrichten», Bremen, 19.4.1960, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV, D- KNdt BYG). Lo stesso articolo, con titoli diversi, venne ripubblicato in numerosi periodici tedeschi.

Sie hält einem Augenblick Faschingsstimmung fest, den Kater, der einem Seemann daran hindert, sich zwischen Traum und Wirklichkeit zurechtzufinden. Vlad hat, als her diesen dankbaren Stoff für ein pantomimisches Ballett wählte, nicht nur es gedacht, das Vordergründige des tollen Treibens in Musik umzusetzen. Wie de Ghelderode von den Maskendarstellern des Malers James Ensor berührt, hat er die Harlekinade als Gleichnis unseres Daseins zu deuten versucht. Musikalisch ist das bestürzend gut gelungen: Das vordergründige Zwölfton-Gebilde hört unvermittelt auf zu schillern, Sprechchöre, von Tonband mitten in das Geschehen hineingeworfen, hemmen die Schlagzeugbatterien, nur immer munter voranzudrängen. Die Choreographie hörte bei der hannoverschen Aufführung allerdings erst auf zu schillern, wenn Wolfgang Winter tanzte. Dann wurde aus der Posse Ernst. Die anderen Tänzerinnen und Tänzer waren nur komisch, obgleich sie doch – von Rudolf Schulz geschaffene – Masken trugen, die dieselbe beklemmend visionäre Kraft atmeten, die Ensors Pinsel ihnen gegeben hat.³⁹²

Fu soprattutto la preparazione del corpo di ballo,³⁹³ le sue doti tecniche e una visione organica dello spettacolo ballettistico della coreografa a determinare il successo di *Masques Ostendais*. Persino a Roma, dove una parte della critica italiana non si risparmiò nel lanciare attacchi contro la danza tedesca,³⁹⁴ venne riconosciuta l'alta preparazione tecnica degli interpreti e l'efficace fusione tra l'elemento musicale e quello coreografico. Nella sensibilità musicale di Georgi, Vlad aveva finalmente trovato una felice interprete di una partitura nata all'insegna dello sperimentalismo musicale.³⁹⁵

³⁹² R. SEELMANN-EGGEBERT, *Mit elektronischer Musik. Ballettpremiere in Hannover*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», Frankfurt am Main, 26.04.1960, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV.

³⁹³ Oltre a Winter nella parte del *Mann*, presero parte alle rappresentazioni: Iwa Slateff (*die Nympe*); Annemarie Hermann, Helga Niewerth, Gerda Zimmermann (*drei Frauen*); Bernhard Weiss (*die Tod*); Horst Krause (*der Teufel*); Juan Lans, Heinz Voigt (*zwei Leichenträger*); Richard Erwin, Liliane Conod, Dagmar. Kortum, Inge Kraft, Ursel Lequis, Friggi Pöschl, Willi Berg, Jürgen Drenth (*Masken*).

³⁹⁴ I temi su cui indugiarono più spesso questo genere di critiche – mosse più frequentemente da rigurgiti nazionalistici che da specifiche competenze tecniche – consistevano nella presunta freddezza e inespressività degli interpreti, tradizionalmente imputata alle popolazioni del nord Europa. Così, ad esempio, il giudizio del «Popolo d'Italia»: I tre balletti presentati l'altra sera al Teatro Eliseo per la serie degli spettacoli della «Accademia filarmonica romana», sia pure con mezzi ed intendimenti diversi, esprimono (o vorrebbero esprimere) il distacco definitivo dai moduli della «danza di scuola». I moti, le figurazioni e soprattutto l'indifferenza degli interpreti, così come ci sono apparsi durante lo spettacolo, potrebbero far pensare alla leggerezza e soprattutto alla spiritualità della «libera danza» americana. Ma purtroppo quanto ci è stato offerto dal «Lindestheater di Hannover» [sic], sotto la direzione della coreografa Yvonne Georgi, dobbiamo constatare che risente irrimediabilmente della disumanizzazione, della distorsione e del corposo espressionismo nordico che, durante lo spettacolo, è stato accennato particolarmente in «Masques Ostendais» [...]. Questo balletto così lontano dalla nostra sensibilità contemporanea che tende alla riumanizzazione, per la concezione sapientissima della coreografa ha conseguito, se non altro, un ottimo risultato cromatico» (E. BAT., *Balletti di Hannover al teatro Eliseo*, «Il giornale d'Italia», Roma, 20.5.1960, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV, D-KNdt BYG).

³⁹⁵ Pur dimostrandosi attento alle esigenze coreografiche e scenografiche, il compositore era sempre più restio a scendere a compromessi che, come accaduto a Spoleto, rischiassero di stravolgere gli equilibri interni della sua partitura, sia in fatto di organico, sia riguardo a questioni formali. Quando ancora dieci anni dopo la Fundação Calouste Gulbekian scrisse a Vlad proponendogli di realizzare una nuova versione di *Masques Ostendais* usando non un'orchestra ma una registrazione su nastro, questa si trovò di fronte a un diniego. Dopo diverse insistenze, Vlad diede infine il consenso per creare una nuova versione con coreografia di Juan Corelli e scenografia di Salvatore Russo, tuttavia, egli né partecipò alla prima, fissata per il 2 giugno 1970, né raccolse materiale al riguardo. L'apparente

IV.2 Canti carnascialeschi, musica elettronica e *Le Ciel est vide*

Nella lunga carriera artistica vladiana, il periodo a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta fu caratterizzato dall'incessante ricerca di una nuova organizzazione del materiale sonoro, volta sia a ridisegnare i confini del sistema dodecafonico, sia a rintracciare differenti impasti timbrici per mezzo dell'elettronica. La composizione di *Masques Ostendais*, cominciata nella primavera 1959 e conclusasi all'inizio di giugno dello stesso anno,³⁹⁶ si inserisce pertanto a pieno titolo in questo filone di sperimentalismo. L'analisi delle genesi del balletto infatti mostra come, prima ancora di concentrarsi delle problematiche legate alla realizzazione scenica della pantomima di Ghelderode, Vlad abbia voluto affrontare questioni allora centrali nella sua poetica: il trattamento seriale del ritmo, la variazione di un *Urmotiv* e il rapporto tra sonorità tradizionale ed elettronica.

Già nell'immediato Secondo Dopoguerra, del resto, le opere vladiane cominciarono a caratterizzarsi per una crescente complessità nella costruzione dodecafonica. Partendo da alcuni pezzi giovanili talvolta considerati «piuttosto didascalici»,³⁹⁷ si arrivava con il *Divertimento dodecafonico* del 1948 a un primo importante esempio di quel comporre «come se la dodecafonica non esistesse»³⁹⁸ tipico della scrittura del compositore. Con l'inizio degli anni Cinquanta, quindi,

si assiste[te] a una maggiore volontà di sperimentazione, in linea con quanto accadeva nel panorama compositivo internazionale. Nella parte vocale della *II Invocazione* Vlad usa per la prima volta i quarti di tono; nelle *Variazioni concertanti* i principi seriali vengono estesi dalle dimensioni melodica e armonica a quella ritmica; nel Quartetto per archi i valori metrici sono determinati in considerazione degli intervalli melodici presenti fra le tre note di ogni cellula

disinteresse del compositore per questa nuova versione va probabilmente ricercato proprio nel suo disaccordo per l'utilizzo di musica registrata.

³⁹⁶ Sul frontespizio delle 26 carte contenenti gli abbozzi per *Masques Ostendais*, si legge «Masques Ostendais | Pantomime | de | Michel de Ghelderode | Roman Vlad | 1959». Tuttavia, poiché i primi contatti con Ghelderode sono da datare tra febbraio e marzo, l'adesione ufficiale al progetto menottiano dei *Fogli d'Album* per il Festival di Spoleto risale alla fine di febbraio – come conferma la lettera inviata al compositore dalla segretaria del festival, Anna Venturi, il 27 febbraio 1959 – e poiché la prima rappresentazione avvenne il 12 giugno, è possibile restringere l'arco temporale alla primavera del 1959 (R. VLAD, *Masques Ostendais*, 1959, quaderno di abbozzi, I-Vgc IM FRV).

³⁹⁷ A. MARCHIORI, *La «dodecafonica svernata» di Roman Vlad. Un excursus attraverso la sua produzione*, in *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, a cura di A. Carone, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2021, pp. 75-93; 81.

³⁹⁸ «Uso i dodici suoni, qualche volta in modo seriale, qualche volta in senso schoenberghiano, ma molte volte scrivo musica dodecafonica come se la dodecafonica non esistesse» (L. VILLANI, *Intervista a Roman Vlad*, «Il Fronimo», XXXVIII, 150, aprile 2010, pp. 7-17: 8). Di questa celebre frase non sono sfuggite agli studiosi alcune tangenze sia con l'estetica crociana sia con il pensiero di Adorno, da cui il compositore trasse ispirazione per quella che Fontanelli ha definito una «poetica dell'oblio, dichiarando più volte la volontà di un "sublime" distacco dal dato teorico» (F. FONTANELLI, *Tra Croce e Adorno. Gli scritti di Roman Vlad nel tempo della ricostruzione (1945-50)*, in *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, a cura di A. Carone, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2021, pp. 3-32; 30).

seriale (la durata di ogni nota e di tanti ottavi quanti sono i semitoni che costituiscono gli intervalli considerati).³⁹⁹

Lo stesso compositore, del resto, aveva sottolineato la portata delle innovazioni contenute nelle opere di quegli anni nella sua autoanalisi pubblicata – proprio nel 1958 – all’interno della *Storia della dodecafonìa*. Qui, tra le pagine dell’ottavo capitolo, egli passava in rassegna la sua produzione degli ultimi quindici anni, illustrando le diverse tappe della formazione del suo personale sistema dodecafonico. Era certo una sintesi parziale del suo lavoro, ma assai indicativa di quali erano, al tempo, i punti di sviluppo da lui ritenuti più promettenti. Perciò, mentre il suo tentativo di espansione del materiale sonoro al di fuori del temperamento equabile intrapreso con la *II Invocazione* venne riassunto in pochissime parole,⁴⁰⁰ una particolare attenzione venne riposta nella trattazione sull’estensione del serialismo anche al parametro ritmico. L’organizzazione dei valori metrici sulla base del contenuto intervallare applicata nel Quartetto per archi (1955-1957, pubblicato nel 1988 col titolo *Tetraktys*) era il punto d’arrivo di un lungo percorso, avviato con *5 Elegie* (1950-1952)⁴⁰¹ e le *Variazioni concertanti per pianoforte e orchestra* (1954-1955)⁴⁰² e che sarebbe poi proseguito negli anni successivi.

Parallelamente, il compositore aveva cercato di superare i confini del sistema dodecafonico, utilizzando per la prima volta in *Le Ciel est vide* (1953-1954) la variazione di un unico *Urmotiv*, fonte di un numero potenzialmente infinito di forme seriali. Ecco le parole con cui, sempre nel medesimo volume, veniva descritta tale tecnica:

[c]ome s’è visto già nelle ultime opere di Webern lo spirito della variazione seriale tendeva a investire le stesse infrastrutture di ogni serie. Qui si va pi in là: la serie di dodici suoni cessa di fungere da unità costruttiva dell’edificio sonoro e tal compito viene devoluto ad una cellula seriale comprendente solo due intervalli: una seconda minore e una maggiore [...]. Tutte le

³⁹⁹ A. MARCHIORI, *La «dodecafonìa svernata» di Roman Vlad. Un excursus attraverso la sua produzione*, op. cit., p. 81.

⁴⁰⁰ «Oltre all’estensione, del resto ancora sporadica, dei principi seriali al ritmo, si riscontrano nelle *Invocazioni* dei sintomi di una tendenza all’allargamento dello stesso spazio dodecafonico mediante il ricorso, in qualche tratto, a quarti di tono. Così all’inizio della *II Invocazione* la linea del canto s’iscrive nell’ambito di una terza mentre poggiando su sette note diverse poste a distanza di un quarto di tono l’una dell’altra» (R. VLAD, *Storia della dodecafonìa*, Suvini Zerboni, Cremona, 1958, p. 246-247).

⁴⁰¹ Lo stesso compositore riconobbe nella sua autoanalisi della *Storia della dodecafonìa* le *Cinque Elegie* come un momento chiave nella sua ricerca sul trattamento seriale del ritmo, scrivendo «la serie risulta composta da quattro gruppi di note i quali stanno alla loro volta in reciproci rapporti seriali. Anche i valori metrici che i suoni del gruppo originario assumono in corrispondenza con le parole *quid est homo* vengono considerati come componenti di una serie ritmica il cui svolgimento viene posto in stretta connessione con lo svolgimento della serie degli intervalli. Infatti, la retrogradazione melodica della cellula seriale avviene con valori metrici retrogradati, mentre all’inversione e all’inversione retrograda degli intervalli viene fatto corrispondere una interversione (con la rispettiva retrogradazione) della figura ritmica» (*ivi*, p. 248).

⁴⁰² Anche nell’analizzare questa sua opera, Vlad rimarcò con particolare attenzione la composizione seriale di intervalli e ritmo. Su quest’ultimo punto, infatti, specificava «i principi della scrittura seriale vengono applicati non solo alla dimensione melodica e armonica, ma anche a quella ritmica. Infatti le principali figure dell’intero lavoro sono riconducibili nei loro aspetti ritmici ai due *ritmi principali* della scena del *Commendatore*» (*ivi*, p. 251).

possibili varianti di questo «Urmotiv» si sommano in serie dodecafoniche sempre diverse, per cui nella sua struttura intrinseca tutta la *Cantata* si configura come una sola, immensa variazione di quel roteante nucleo originario.⁴⁰³

La stessa cellula di tre note, non a caso, era stata posta alla base della quarta delle *Cinque Elegie* e della terza cantata ma, «[w]hile in the fourth Elegia the composer uses a single twelve-tone row, in the Cantata we are witnessing a real multiplication of serial forms».⁴⁰⁴ La costruzione della serie sulla permutazione di un'unica cellula motivica – spiegava poco oltre Pasticci – non era tuttavia una peculiarità compositiva esclusivamente vladiana e trovava piuttosto un importante antecedente nella musica di Stravinskij.⁴⁰⁵ Il compositore russo, fin dalle sue opere degli anni Quaranta, aveva fatto ampio uso di quella che Massimiliano Locanto ha definito «motivic-intervallic syntax»,⁴⁰⁶ per poi integrarla in una scrittura dodecafonica. Facendo scomparire la serie quale elemento unificante e sostituendola con una logica motivico-intervallare, Vlad sembrava invece affrontare il percorso inverso, finalizzato a ottenere in *Le ciel est vide* un effetto disgregante in cui «la concreta materia sonora appare atomizzata».⁴⁰⁷

Alla stessa altezza cronologica, inoltre, Vlad aveva accompagnato queste esplorazioni sulla serialità e la dodecaфонia anche un'indagine sulla musica elettronica. Pur essendo un'esperienza assai limitata sia dal punto di vista temporale sia quantitativo, la produzione del compositore in questo ambito può essere considerata «a substantial current within his musical life in the 1950s and 1960s».⁴⁰⁸ A testimonianza di un vivo interesse nei confronti del mezzo elettronico rimangono

⁴⁰³ *Ivi*, p. 250.

⁴⁰⁴ S. PASTICCI, *Hermeneutics and Creative Process: Roman Vlad's Reception of Stravinsky*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», II, 2017, pp. 41-63; 57.

⁴⁰⁵ «[T]he use of a generative technique based on the proliferation of a cell of three or four notes is also a characteristic process of Stravinsky's music. In recent decades, his tendency to create his motivic shapes – his characteristic trichords and tetrachords – by 'composing with intervals', has been highlighted by numerous studies based on the analysis of its sketches. Even in Vlad's book published at the end of the 1950s there are some hints about the structural function of these cells in Stravinsky's music, but the theme is not enlarged upon because the book is aimed at a large audience, and consequently it cannot dwell on a technical analysis of the scores. However, this interpretation emerges very clearly in other more specialised writings published in the following years. For example, in his analysis of the *Le sacre du printemps* published in 1983 [...]» (*ivi*, p.58).

⁴⁰⁶ Soprattutto, spiega lo studioso: «[t]he major discrepancy between the motivic-intervallic syntax described so far and serial technique - as conceived by Stravinsky himself - consists in the fact that while the first operates predominantly on the level of single intervals, the second acts essentially on the level of pitch-class sets, understood as the units of primary structural value.³¹ Different orientations of the single intervals of a motive can produce forms which belong to different set classes; by contrast, neither the retrograde, nor the inversion, nor the retrograde inversion, nor any type of permutation of the order of a particular pc set is capable of generating a different set class. From the point of view of musical perception, one could even say that motivic-intervallic syntax attributes to the quality of single intervals an importance superior to the globalising tendency of pc sets. Put simply, intervallic logic tends towards disintegration, serial technique towards unification» (M. LOCANTO, 'Composing with Intervals': *Intervallic Syntax and Serial Technique in Late Stravinsky*, «Music Analysis», XXVIII/2-3, July-October 2009, pp. 221-266; 229).

⁴⁰⁷ R. VLAD, *Storia della dodecaфонia*, op. cit., p. 250.

⁴⁰⁸ J. HELMS, *Telecoms, spaceship doors and singing animals: La Fantarca and Roman Vlad's electronic music*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», IV, 2019, pp. 1-15; 1.

diverse iniziative di carattere scientifico⁴⁰⁹ e divulgativo,⁴¹⁰ nonché il suo attivo coinvolgimento durante la sua presidenza dell'Accademia Filarmonica Romana tra il 1955 e il 1958 per l'istituzione un Centro di Fonologia Musicale.⁴¹¹ Da qui nasceva inoltre una produzione assai eterogenea che, oltre a *Ricerca elettronica* (1961)⁴¹² – l'unica opera da lui interamente scritta per supporto elettronico in collaborazione con lo Studio di Fonologia della RAI di Milano e recentemente rifatta grazie al contributo di Daria Del Vaglia –, contava anche un buon numero di lavori in tecnica mista. Erano queste opere per il teatro – *Requiem for a Nun* (1958) –, il cinema – *La ragazza in vetrina* (1951) – e la radio – *Il dottore di vetro* (1959) –, fondate sulla convinzione che il mezzo elettronico «non può sostituirsi ad altri sistemi di produzione, a quelli tradizionali, ma può invece integrarsi con essi».⁴¹³ Qui, i suoni di sintesi erano di completamento alla composizione musicale, rivestendo una vasta gamma di funzioni che si trova riassunta nella

⁴⁰⁹ In particolare, nel 1961 Vlad venne invitato a partecipare, in qualità di relatore, al *Congresso internazionale di musica sperimentale* organizzato nell'ambito del XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, dove presentò un intervento dal titolo *Musica tradizionale e musica sperimentale* in cui affrontava il problema della notazione della musica elettronica.

⁴¹⁰ Tra queste, si ricordano diversi articoli pubblicati su quotidiani e riviste non specialistiche, ma soprattutto le sue introduzioni alla serie radiofonica del Terzo canale curata dallo Studio di Fonologia di Milano *Musiche sperimentali*.

⁴¹¹ Nella sua storia della celebre istituzione romana, Arrigo Quattrocchi indica addirittura Vlad come uno dei maggiori promotori per la fondazione di questo centro, scrivendo che «[f]ra le sue [di Vlad] nuove iniziative, ci fu quella di annettere alla Filarmonica un gruppo di ricerca sulla musica elettronica fondato da Gino Marinuzzi e costituito da Petrassi, Peragallo, Turchi, Franci, Fellegara, Vlad e dall'ingegner Ketoff; il Centro di Fonologia Musicale dell'Accademia Filarmonica» (A. QUATTROCCHI, *Storia dell'Accademia Filarmonica Romana*, Presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma, 1991, p. 202). La definizione di questa iniziativa, in cui Vlad sicuramente fu coinvolto, è stata però recentemente messa in discussione, in quanto «tutto lascia pensare che il laboratorio di Marinuzzi non fu impiantato a seguito di un progetto istituzionale di aggiornamento della vita musicale romana in cui l'Accademia si sarebbe fatta carico dei ritardi o del disinteresse di altri Enti (come era avvenuto a Milano, dove lo Studio di Fonologia nasceva dal desiderio di creare una realtà in grado di competere con Parigi e Colonia e, se possibile, di riassumere e superare entrambe le esperienze), ma dall'esigenza tutta pratica di un gruppo di "operatori del settore" elettroacustico di trovare uno spazio per apparecchiature e tavoli da lavoro troppo ingombranti per essere ospitati in casa, esigenza che fu intercettata dall'Accademia Filarmonica (forse dopo che il gruppo aveva bussato ad altre porte senza ricevere accoglienza) a condizione che tra il laboratorio e l'istituzione non si creasse alcun tipo di vincolo – né di produrre musica da parte di Marinuzzi e dei suoi compagni, né di finanziare le ricerche da parte dell'Accademia» (L. PIZZALEO, *Scenari della musica elettroacustica a Roma. Gli anni Sessanta*, tesi di Laurea magistrale, Università degli Studi di Firenze, Firenze, 2013, pp. 28-29).

⁴¹² Quest'opera, tuttavia, mantiene un profondo legame con la musica scritta per strumenti tradizionali, giacché la sperimentazione vladiana sembra concentrarsi anche in questo caso sull'esplorazione delle possibilità timbriche del mezzo elettronico, distaccandosi così da quanto stava avvenendo parallelamente attorno allo Studio di Fonologia della RAI di Milano. Infatti «*Ricerca Elettronica* è la dimostrazione che il suono di sintesi può essere gestito come nota musicale e divenire brano composto, tramite un'idea, un processo compositivo ben definito e strutturato. Questo pensiero risulta diverso rispetto ai compositori di musica elettronica degli anni '50, dove l'evoluzione e la trasformazione del materiale sonoro si mescolano tra atto creativo e ricerca, dando vita man mano alla realizzazione e quindi alla composizione dell'opera. Il pezzo si evolve nel divenire, la forma e il significato sono le conseguenze di una metamorfosi timbrica che ha origine dall'ascolto» (D. DEL VAGLIA, *Ricerca in.... Ricerca elettronica sopra una serie di Le ciel est vide di Roman Vlad*, Tesi Magistrale in Discipline Musicali, Conservatorio di Musica "G. Verdi", Como, 2010, p. 2). Si noti inoltre il legame tra questa opera, il cui titolo completo è *Ricerca elettronica sopra una serie dodecafonica di Le ciel est vide* e la cantata: ad accomunarli, come sottolinea ancora Del Vaglia, è sia la medesima articolazione formale, sia l'utilizzo della medesima tecnica dodecafonica basata sulla continua variazione di un motivo generatore, poiché [n]ella cantata gli intervalli generatori sono di semitono e tono (II minore e II maggiore), in *Ricerca elettronica* sono di ¼ di tono e di semitono» (*ivi*, p. 26).

⁴¹³ R. VLAD, *Vivere la musica*, op. cit., p. 225.

Fantarca, opera televisiva del 1966 tratta dall'omonimo romanzo di Giuseppe Berto, che chiudeva idealmente questo ciclo di composizioni in ambito elettronico. In quest'ultimo esempio, infatti, è possibile riconoscere

a range of approaches to the composition and function of electronic sounds, which can be broadly categorised in three ways. First, there are diegetic, electronically produced sound effects. These effects seem to occur exactly as they would be heard by the characters, and they do not serve a musical purpose. Most are connected to functions of the spaceship, generally taking the form of very simple, brief melodies or *portamenti*. [...] Second, there is music made entirely of synthesised sounds. This music may be either diegetic or non-diegetic and generally appears in recitative scenes or between vocal numbers. Much of the musical material seems to be drawn from a very small number of discrete tracks either divided into sections to be used at different points in the opera or repeated entirely. [...] Finally, there are a number of sounds that neither clearly belong to the categories of diegetic/non-diegetic, nor to those of music/effects, but rather fulfil some mix of these functions. Most of these sounds consist of manipulated recordings of animals – a fantastic elaboration of diegetic material.⁴¹⁴

Ciascuna di queste tre linee di indagine – così preponderanti nelle opere vladiane della fine degli anni Cinquanta – si ritrova nella musica di *Masques Ostendais* dove, in particolare, il compositore sviluppò alcune innovazioni compositive da lui introdotte per la prima volta in *Le ciel est vide*. Di fatto, la terza cantata costituì un punto di riferimento imprescindibile da cui non solo Vlad trasse la tecnica compositiva e il materiale sonoro di base utilizzati nel balletto, ma anche perché essa venne inserita come riferimento intertestuale per mezzo di nastri magnetici per accompagnare l'esecuzione orchestrale. Il legame tra *Masques Ostendais* e *Le ciel est vide* veniva sottolineato anche nel programma di sala preparato dall'autore che, presentando la rappresentazione ad Hannover, dichiarava:

[z]wischen beiden Werken besteht auch eine enge strukturelle Verbindung denn sie sind gänzlich ause in una derselben aus drei Noten bestehenden Keimzelle [...] abgeleitet Außerdem können Tonbandmontagen der Sprechchöre aus der Kantate zwischen den Teilen des Balletts beliebig eingeschaltet werden. Die spezifischen Formgesetze, die das Tongeschehen in den "Masques Ostendais" von innen heraus bestimmen, sind in ihrer hauptsächlichlichen Substanz, aus den ersten Takten abzuleiten, die dem reinem Schlagsatzbeginn folgen, in dem das rhythmische Skelett des nachfolgenden Teiles vorausgenommen wird.⁴¹⁵

⁴¹⁴ J. HELMS, *Telecoms, spaceship doors and singing animals: La Fantarca and Roman Vlad's electronic music*, op. cit., p. 10.

⁴¹⁵ R. VLAD, *Mein Ballett „Masques Ostendais“*, in *Ballettabend: Concerto Grosso – Masques Ostendais – Die Frau aus Andros*, Landestheater di Hannover, 1960, programma di sala, D-HTM.

Le battute iniziali dell'introduzione, infatti, presentavano lo schema ritmico posto a fondamento delle misure successive e alla b. 14 compariva per la prima volta la cellula motivica di base, derivata dalla cantata *Le ciel est vide* (fig. 23).

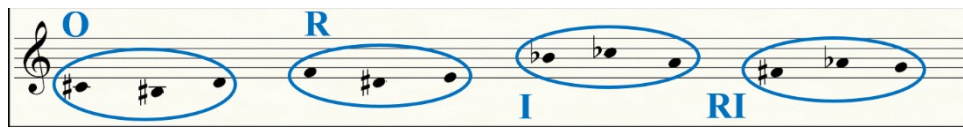


Figura 23

Prima serie dodecafonica di *Le ciel est vide*

Il medesimo *Urmotiv* già posto alla base di *Le ciel est vide* veniva quindi riutilizzato anche nella partitura di *Masques Ostendais* e, proprio come nella cantata, diveniva elemento fondante di tutte le forme seriali dell'opera. Anche in questo caso, però, il compositore adottò la tecnica della variazione continua e, poiché la permutazione del contenuto intervallare della cellula base era estremamente rapido, non volle fissare sulla carta le diverse serie che ne venivano via via generate. Mentre solo occasionalmente Vlad scelse di annotare alcune serie dodecafoniche su cui tale processo di permutazione di volta in volta si cristallizzava, i suoi schizzi mostrano anzi un'attenta riflessione sulle possibili conformazioni che potevano assumere i singoli tricordi in cui tali serie erano articolate. Soprattutto, l'attenzione del compositore sembrava essere quasi interamente assorbita dall'articolazione del profilo ritmico della cellula di base (fig. 24). Egli, infatti, dopo aver individuato le quattro forme (originale, inversione, retrogrado e retrogrado dell'inversione) dell'*Urmotiv* su cui poi idealmente costruire una serie di dodici note sul modello della cantata, aveva quindi cercato di estendere la medesima logica anche al parametro ritmico. Dapprima, assegnò alla cellula originale un modulo ritmico di base, costituito da due note di ugual durata e una terza il cui valore corrispondeva alla somma delle altre due e, in un secondo momento, tentò di costruire per ciascuna cellula tre diverse permutazioni ritmiche. In questo modo, pur potendo contare su un numero assai limitato di intervalli, Vlad aumentava le possibilità di combinazione del materiale compositivo, superando in parte la tecnica dodecafonica in quanto l'*Urmotiv* – e non la serie – diveniva il punto di riferimento del processo compositivo. era passato a individuare per ciascun tricordo tre possibili diverse permutazioni ritmiche.

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Masques Ostendais' by R. Vlad. The score is written on multiple staves, including parts for Violins I and II (Vcl I, Vcl II), Violas (Vcl I, Vcl II), and woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon). The notation is heavily annotated with red ink, including brackets, arrows, and circled notes. Key annotations include:

- Red brackets and arrows indicating phrasing and dynamics across the string parts.
- Handwritten notes such as "man tellato, ecco" and "fancez toll' in legno" in red ink.
- Performance markings like "p", "mp", "pp", "mf", "f", "sfz", and "rit." scattered throughout.
- Tempo and dynamic markings such as "Andr", "F. 122", "F. 116", "F. 158", "F. 170", "F. 182", "F. 106", "F. 56", "F. 92", "F. 84", "F. 98", "F. 110", "F. 122", "F. 130", "F. 142".
- Large circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) and other markings indicating specific sections or measures.
- A red note at the bottom left reads "Passa da li cellantose alle cellule".

At the bottom left of the page, the publisher information reads: "EDIZIONI DE SANTIS - Roma, Via del Corso 133". The page number "24" is visible at the bottom right.

Figura 24

R. VLAD, *Masques Ostendais*, quaderno di abbozzi, 1959, c. 1r, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

Fl.

Ob.

Cl.

Sax T.

Fag.

Tr.

Trbn.

PI 1

PI 2

G. cassa

Tam-tam

Timp.

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

pizz.

Esempio 13

R. VLAD, *Maques Ostendais*, 1. Introduction, bb. 10-17.

La cellula di base veniva presentata alla misura 14 dell'*Introduction*, dopo 13 battute in cui le percussioni facevano risuonare «das rhythmische Skelett»⁴¹⁶ dell'opera. Qui, gli archi ne facevano ascoltare la forma originale, inversa, retrogrado dell'inversione e retrograda, apparentemente con lo stesso ordine con cui queste comparivano alla battuta 5 di *Le ciel est vide*. Esse veniva quindi disposte in senso verticale nella parte dei due pianoforti a formare una prima serie, che poi compariva ai fiati sottoforma delle sue prime permutazioni ritmiche (es. 13). Tuttavia, se alla battuta 17 una prima distensione in senso orizzontale dell'originale, del retrogrado, dell'inversione e del retrogrado dell'inversione faceva presupporre il raggiungimento di una certa stabilità nell'utilizzo di un'unica forma seriale, già dalla misura seguente Vlad riprendeva la successione in blocchi formati da sovrapposizioni di permutazioni sempre diverse della cellula base. Dapprima i singoli blocchi erano divisi, come suggerito nell'appunto in inchiostro rosso sulla carta 1r dell'abbozzo, grazie all'inserimento di «pause tra le cellule»,⁴¹⁷ ma a partire dalla battuta 23 le distanze che li separavano cominciarono gradualmente ad assottigliarsi. Alla battuta 29, l'introduzione nella parte dei pianoforti della permutazione ritmica della cellula originale «O1»⁴¹⁸ apriva un breve passaggio di 8 battute in cui non solo era mutato il modulo ritmico fondamentale, ma anche la stessa organizzazione interna della serie. Quest'ultima non era più frutto dell'accostamento della cellula in forma originale, retrograda, inversa e retrogrado dell'inversione – secondo un ordine che cambiava assai di frequente ma che comunque prevedeva l'inserimento di tutte e quattro queste forme –, bensì da diverse trasposizioni della medesima forma di permutazione (es. 14).

⁴¹⁶ R. VLAD, *Mein Ballett „Masques Ostendais”*, in *Ballettabend: Concerto Grosso – Masques Ostendais – Die Frau aus Andros*, Landestheater di Hannover, 1960, programma di sala, D-HTM.

⁴¹⁷ R. Vlad, *Masques Ostendais*, quaderno di abbozzi, 1959, c. 1r, I-Vgc IM FRV. È interessante notare come la lezione originaria fosse «pause all'interno delle cellule», poi corretta dallo stesso Vlad in «pausa tra le cellule», a indicare come, mentre in un primo momento le pause venissero considerate un elemento estraneo all'interno della cellula, successivamente siano divenute parte integrante del materiale motivico e, di conseguenza, vadano considerate come parte integrante della struttura ritmica di tali cellule. Si veda la fig. 24.

⁴¹⁸ Si veda ancora la fig. 24.

Esempio 14

R. Vlad, *Maques Ostendais, I. Introduction*, bb. 30-37.

D'altra parte, queste battute avevano un ruolo di transizione verso una nuova sezione contrastante dove, per la prima volta, compariva il tema centrale di Masques Ostendais. Spiegava infatti il compositore:

es handelt sich hier um das Kopft Thema des "Canto Carnascialesco dei Cardoni", das heißt des "Karnevals gesanges der Gilde der Weißdistelverkäufer", den der flämische Komponist Alexander Agricola für den Hof Lorenzo de' Medici in Florenz verfaßt hatt. (An diesem Hof

entstand ja der Gebrauch des italienischen Faschingsliedes und Faschingsschwankes, und die flämische Komponisten Alexander Agricola und Heinrich Isaac: nahmen daran tatkräftigen Anteil.) Im Verlaufe des Werkes fungiert das Agricola-Thema als eube Art von Cantus Firmus.⁴¹⁹

Fatto stampare sul frontespizio dell'edizione della partitura della Suvini Zerboni, questo tema aveva un importante ruolo simbolico che di volta in volta emergeva nel corso dell'opera, impersonando lo spirito carnascialesco della pantomima di Ghelderode. Come nell'*Introduction*, però, esso veniva incastonato nel magma orchestrale sottoforma di note dai valori molto lunghi affidate a uno strumento solista – in questo caso la tromba –, in modo da emergere con chiarezza in uno spazio sonoro in continua evoluzione. Poiché questo tipo di scrittura avrebbe dovuto rievocare, secondo quanto dichiarato dallo stesso Vlad, la funzione del *cantus firmus* nelle opere rinascimentali in cui una melodia prestabilita costituiva le fondamenta della polifonia di un brano, fu cura del compositore fare alcuni aggiustamenti affinché questo potesse più facilmente integrarsi nel sistema dodecafonico. Rispetto alla versione riportata da Federico Ghini in *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo* – che con tutta probabilità fu la fonte di partenza per il lavoro del compositore –,⁴²⁰ il *Canto de' cardoni* venne perciò trasposto di un tono sotto, in modo da rendere più agevole la sua sovrapposizione con la serie. Una volta trovata, dopo diversi tentativi, la formula più adatta per presentare il tema (fig. 25), questo venne poi aggiunto con inchiostro rosso all'abbozzo delle battute 37-43 dove, in un primo momento, il compositore aveva segnato solo le parti dei pianoforti e l'ossatura ritmica dell'accompagnamento agli archi.

⁴¹⁹ R. VLAD, *Mein Ballett „Masques Ostendais“*, in *Ballettabend: Concerto Grosso – Masques Ostendais – Die Frau aus Andros*, Landestheater di Hannover, 1960, programma di sala, D-HTM.

⁴²⁰ La trascrizione di un frammento del *Canto de' Cardoni* tratto dal manoscritto RISM I-FC 2440 parte del Fondo Basevi conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Firenze, venne pubblicata da Ghini nel 1937, oggi ristampato in F. GHINI, *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo*, A.M.I.S., Bologna, 1970, p. 107. Nonostante il RISM oggi consideri questo canto come anonimo, Ghini lo attribuì al contrappuntista fiammingo Alexander Agricola, attivo nella corte di Lorenzo de' Medici dalla quale nacque, con tutta probabilità, il manoscritto: è pertanto assai probabile che Vlad, nelle sue ricerche di un canto carnascialesco, abbia consultato il volume di Ghini, accogliendo la sua attribuzione del *Canto de' Cardoni* a Agricola.

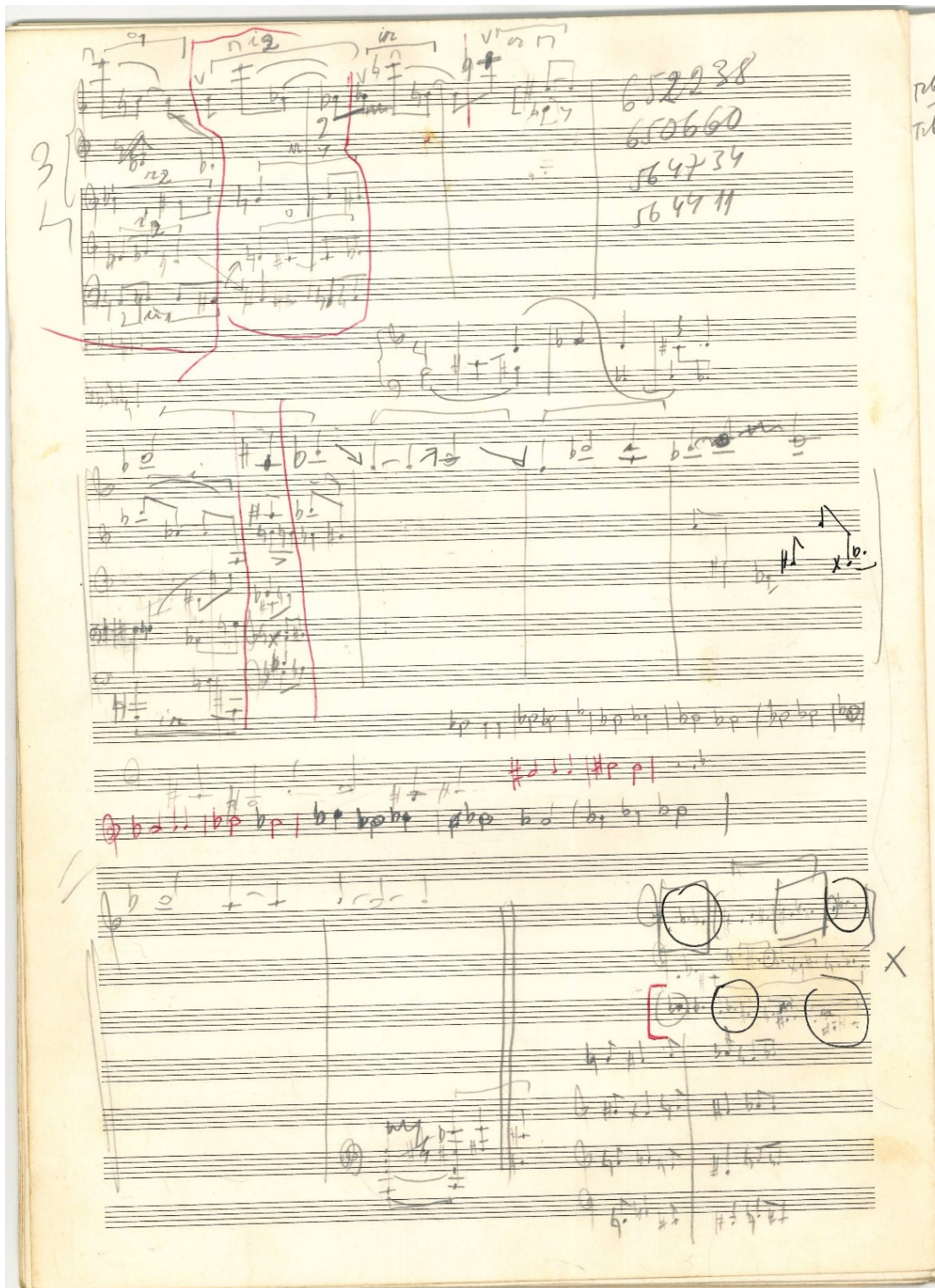


Figura 25

R. VLAD, *Masques Ostendais*, quaderno di abbozzi, 1959, c. 13r, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

Soltanto alla misura 49, la penultima dell'*Introduction*, si apriva il sipario e cominciava l'azione scenica. Seguivano quindi otto danze, ciascuna delle quali sviluppava gli elementi anticipati nell'*Introduction* legandoli ai temi centrali della pantomima di Ghelderode:

[d]er “Erste Tanz des Mannes” ist als lyrisches Adagio gestaltet. Der “zweite Tanz des Mannes” ist der “Tanz seines gestörten Schlafes” und ist in sich rückläufig wie die anschwellende und verebbende Flut der vom Fasching berauschten und ihn störenden Menschenmenge. Der folgende “Tanz der Nymphe des Bassins” ist erst durch eine Aufeinanderfolge und danach durch eine Überlagerung von Vier- und Dreivierteltakt charakterisiert, wodurch der normale Walzerrhythmus eine traumhafte Unwicklichkeit erhält. Nur in der vulgär-realistischen Verfolgungsepisode der Nymphe durch den Mann setzt sich der banale Dreivierteltakt allein durch. Der nachfolgende Tanz der als häßliche Weiber verkleideten Mädchen (“Les trois poissardes”) basiert auf dem reihenmäßig rhythmisierten Agricolathema, das aber immer in die dem Werke zugrundeliegende serielle Struktur organisch eingebaut ist. Die folgende Trauermarsch (“Der Selbstmordkandidat”) ist also eine einzige große Steigerung der rhythmischen und melodischen Grundstrukturen des Werkes angelegt. Am seinem Ende entpuppt sich die Reprise des Einleitungsteils als Tanz eines imaginären Todes und eines als Teufel verkleideten Seemanns. Das Finale ist der Tanz der rauschbedingten Selbsttäuschung und des exaltierten Selbstvergessens im flimmerhaften Schein eines Faschingsaugenblickes.⁴²¹

La successione delle danze sembrava pertanto assecondare i principali eventi prescritti dalla pantomima e, infatti, lo stesso compositore nella partitura a stampa si preoccupò di annotare quasi battuta per battuta i riferimenti al testo di Ghelderode per indicare particolari movimenti o situazioni sceniche. Nella redazione degli schizzi, tuttavia, egli non si preoccupò affatto del rapporto tra musica e la sua rappresentazione né in veste di pantomima, né tantomeno in forma di balletto. Gli abbozzi, anzi, proseguivano quasi senza soluzione di continuità dall'*Introduction* ai numeri successivi, mentre il compositore continuò a concentrarsi sulle medesime problematiche: l'organizzazione seriale del ritmo, l'opposizione tra *Urmotiv* e il tema carnascialesco e, infine, il rapporto di intertestualità con *Le ciel est vide*.

Data l'estrema instabilità della serie di base, il compositore scelse infatti di affidare all'elemento ritmico valenza strutturale, marcando con il mutamento delle proporzioni il passaggio da un numero all'altro o da una sezione all'altra. La soluzione poteva non essere immediata e, come nel caso della danza n. II poteva manifestarsi solo al termine di una lunga ricerca. La *Première danse du Pouilleux* si apriva infatti con quattro misure in cui sassofono, tromba, trombone e clarinetto basso entravano a canone suonando ciascuno una diversa permutazione intervallare della medesima cellula motivica. Lo scopo era quello di creare una breve sezione contrastante, che segnalasse il cambio di numero e, soprattutto, l'inizio dell'azione scenica. Vlad, alla fine, optò per mantenere il medesimo modulo ritmico di base, ma con dei valori fortemente dilatati, tuttavia, stabilire la proporzione ritmica corretta in questa sezione non fu semplice. Il

⁴²¹ R. VLAD, *Mein Ballett „Masques Ostendais”*, in *Ballettabend: Concerto Grosso – Masques Ostendais – Die Frau aus Andros*, Landestheater di Hannover, 1960, programma di sala, D-HTM.

compositore trovò infatti la veste definitiva di queste battute solo alla fine della prima fase del processo compositivo, appuntandole sul fondo della c. 14^v proprio in seguito a una accurata riflessione tra i valori ritmici e le possibili suddivisioni della serie (fig. 26). Non di rado, inoltre, Vlad decise di assegnare a una particolare permutazione intervallare un determinato modulo ritmico, al fine di realizzare numeri – o singole sezioni – in maniera più lineare. È questo l'esempio della danza n. VI dove, per realizzare l'andamento cadenzato della *Marche funèbre* egli organizzò formalmente il numero in blocchi di quattro battute, ciascuno dei quali era a sua volta articolato in quattro diverse permutazioni ritmico intervallari (A, B, C, D). La marcia era così scandita attraverso successione di questi quattro cellule ritmiche in gruppi di quattro battute (bb. 1-4: D, A, C, B; bb. 5-8: D, B, A, C; bb. 9-12: C, A, B, D; bb. 13-14: A, B, C, D): solo una volta raggiunta la forma originale si arrivava finalmente a una chiusura (fig. 27).

ff. 5

ff. 6

ff. 20

Trom
G. Pic
C. Cor
Trom
Trom
Cam
Xilo
Vln
Tbn
F

Figura 26

R. VLAD, *Masques Ostendais*, quaderno di abbozzi, 1959, c. 14v, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

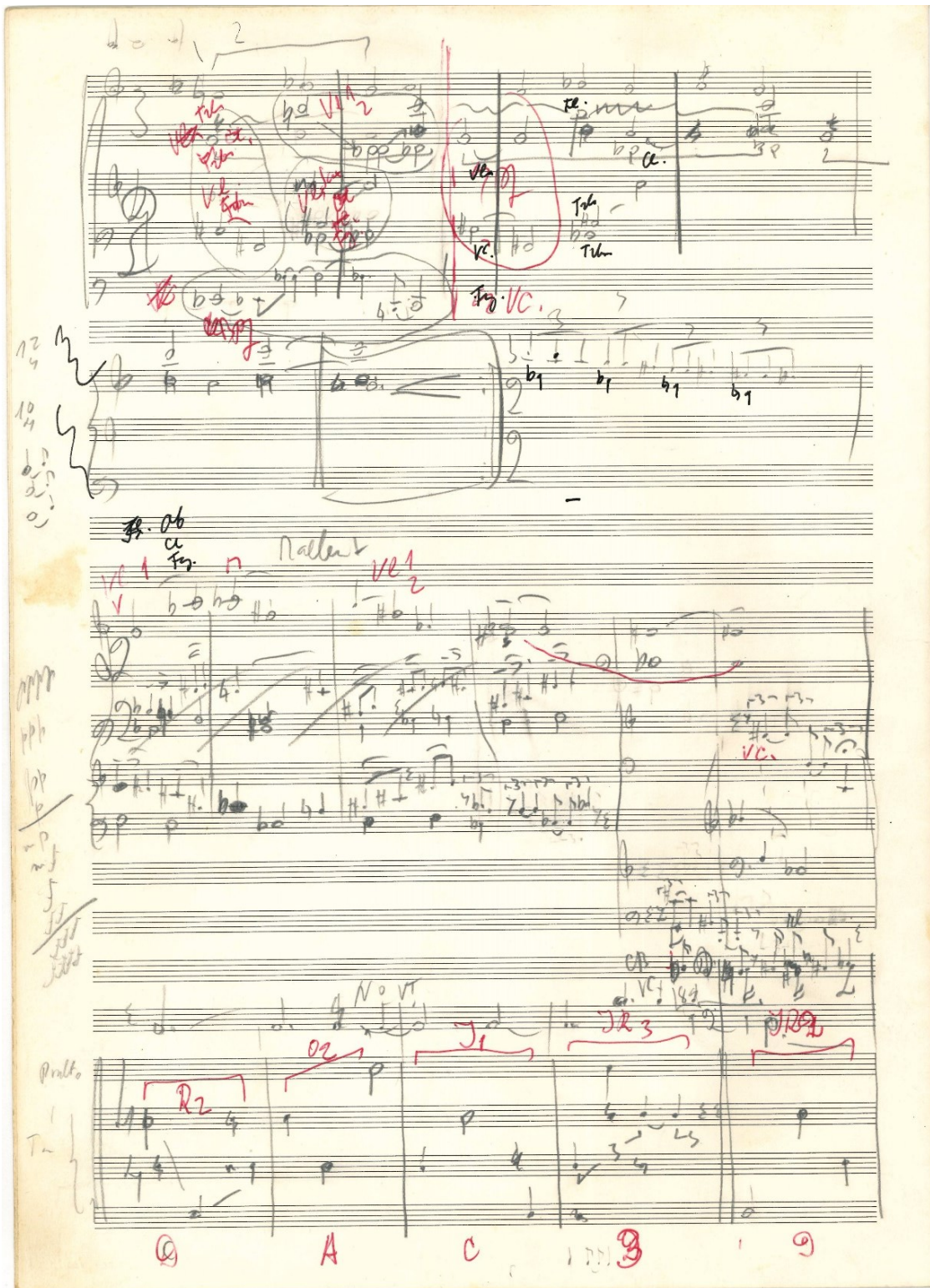


Figura 27

R. VLAD, *Masques Ostendais*, quaderno di abbozzi, 1959, c. 12v, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

Ben più complessa fu invece l'organizzazione del materiale sonoro all'interno delle danze n. III-V, legate a situazioni drammaturgicamente ambigue. Da un lato, il compositore tentò di ricreare la sensazione di incertezza che dominava la scena, mediante la sovrapposizione di diversi

moduli ritmici. Dall'altro, egli cercò di combinare la scrittura dodecafonica con il tema carnascialesco, adoperandolo non in forma di aperta citazione, ma incastonandolo all'interno della permutazione delle diverse cellule motiviche.

The image shows a page of a musical score for 'Danse de Poissardes' by R. Vlad, measures 80-84. The score is arranged in a standard orchestral format with parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax T.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trbn.), Piano 1 (Pf. 1), Piano 2 (Pf. 2), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (mp, p, mf, f), articulation (p dolce, p espress), and rhythmic motifs (IR1, I2). Red arrows and blue boxes highlight specific musical elements and their relationships across different instruments.

Esempio 16

R. VLAD, *Maques Ostendais*, v. *Danse de Poissardes*, bb. 80-84.

Più frequentemente, infatti, il compositore preferì inserire dei piccoli frammenti del tema o assegnandolo – come nell'*Introduction* – a un unico strumento con dei valori dilatati, o integrandolo all'interno del tessuto sonoro e usando dei piccoli accorgimenti dinamici per renderlo chiaramente distinguibile. Alle battute 80-84 della danza n. v, ad esempio, il tema di Agricola venne ridotto a quattro note e diviso tra la tromba, il sassofono e l'oboe che le avrebbero dovute suonare in *mezzo piano* anziché *pianissimo* (es. 16). Nel frattempo, gli altri strumenti continuavano a suonare le diverse permutazioni della cellula base, ma il compositore raccomandava «bisogna mettere bene in rilievo il disegno formato dalle note *sol - si - la - do* (forma retrograda della figura delle prime quattro note del motivo di Agricola)». ⁴²² D'altra parte, questa danza corrispondeva anche da un punto di vista scenico al simbolo dell'illusione del Carnevale poiché qui le tre belle fanciulle vestite da vecchie si prendevano gioco del protagonista. Proprio per questa sua particolare funzione, la musica di questa danza venne quasi interamente ripresa nella *Danse finale* che, appunto, rappresentava «der Tanz der rauschbedingten Selbsttäuschung und des exaltierten Selbstvergessens im flimmerhaften Schein eines Faschingsaugenblickes». ⁴²³ È tuttavia interessante segnalare la scelta di Vlad di non ripetere integralmente la danza e, in particolare, di omettere le battute in cui emergeva ai fiati il tema carnascialesco. Al suo posto, invece, egli dispose una nuova ripetizione della sezione iniziale, per poi chiudere l'intera opera indulgiando sulle diverse permutazioni ritmiche della cellula originale.

Fu invece mediante l'inserimento di nastri magnetici che il compositore volle sviluppare in maniera ancor più pervasiva il rapporto di intertestualità tra *Masques Ostendais* e *Le ciel est vide*. Benché indicata come opzionale nell'edizione della partitura pubblicata da Suvini Zerboni, la presenza di suoni elettronici era infatti prevista fin dalla prima fase di abbozzo dell'opera, testimoniata dall'indicazione – scritta in inchiostro rosso – «NASTRO» ⁴²⁴ riportata sul verso della carta 13 degli schizzi. Coi nastri, aveva costruito una sorta di contrappunto alle sonorità degli strumenti tradizionali che, talvolta, svolgevano una funzione semplicemente eterodiegetica e, soprattutto, un commento alle azioni sceniche (tab. 4). Nel n. III (*Deuxième danse de Pouilleux*), l'elettronica riproduceva il brulicare di rumori provenienti dalla strada e il suo intensificarsi e affievolirsi avrebbero dovuto rappresentare l'indecisione del protagonista sulla porta, indeciso se scendere o meno in strada. ⁴²⁵ In altre circostanze, invece, l'inserimento del nastro magnetico nel

⁴²² R. VLAD, *Masques Ostendais*, 1959, partitura manoscritta, p. 40, I-Vgc IM FRV.

⁴²³ R. VLAD, *Mein Ballett „Masques Ostendais“*, in *Ballettabend: Concerto Grosso – Masques Ostendais – Die Frau aus Andros*, Landestheater di Hannover, 1960, programma di sala, D-HTM.

⁴²⁴ R. VLAD, *Masques Ostendais*, quaderno di abbozzi, 1959, c. 13v, I-Vgc IM FRV.

⁴²⁵ Si noti inoltre che, sebbene questi nastri oggi non risultino tra i materiali conservati all'interno del Fondo Roman Vlad, il compositore indicò sulla partitura che il nastro n. III corrispondeva al n. II suonato all'indietro. L'utilizzo dello stesso materiale sonoro, anche se capovolto, riproduceva perfettamente l'ambientazione sonora della pantomima, in

discorso musicale serviva a mettere in rilievo eventi scenici importati, come l'apertura del sipario alla penultima battuta dell'*Introduction* sottolineata dal rapido crescendo del Nastro I, contenente il canone parlato di *Le ciel est vide*, o l'ingresso della *Mort* alla fine della *Marche funèbre*. Più frequentemente, la sonorità elettronica sembrava rappresentare la confusione mentale e la sensazione di angoscia del protagonista, idealmente assai vicino all'*io* parlante di *Le ciel est vide*.

cui i rumori della strada erano sempre gli stessi, seppur percepiti diversamente dal protagonista che, nella prima parte della danza, li ascoltava attutiti dalle mura della stanza, nella seconda invece dalla porta aperta.

N.	Titolo	Evento scenio	Elettronica
I	Introduction	b. 48 Apertura del sipario	b. 48 Nastro I a volume bassissimo b. 49 crescendo del nastro e decrescendo strumentale
II	Première danse du Pouilleux	Assolo del <i>Pouilleux</i>	
III	Deuxième danse du Pouilleux	b. 9 il <i>Pouilleux</i> chiude la porta della camera b. 13 il <i>Pouilleux</i> irritato si riavvicina alla porta b. 17 il <i>Pouilleux</i> si prepara a uscire b. 27 il <i>Pouilleux</i> si affaccia in strada b. 30 il <i>Pouilleux</i> si ferma b. 34 il <i>Pouilleux</i> ritorna indietro	b. 9: nastro n. II, pianissimo poi in crescendo b. 13: massimo volume, quindi diminuendo b. 17 scomparire del tutto b. 27: Nastro n. III, pianissimo poi in crescendo b. 30 massimo volume, quindi diminuendo b. 35 il magnetofono tace
IV	Danse de la Nympe des bassins	Danza della Ninfa	
V	Danse des poissons	Danza dei pescatori	
VI	Marche funèbre	Tentativo di suicidio del <i>Pouilleux</i> b. 15 entra la <i>Mort</i>	b. 1 Nastro IV, <i>pianissimo</i> poi in crescendo b. 15 brusco arresto del Nastro N IV
VII	Danse de la Mort et du Diable	Passo a due dei pescatori travestiti da <i>Mort</i> e <i>Diable</i> su musica dell' <i>Introduction</i>	
VIII	Danse finale	Numero d'assieme su musica della <i>Danse des poissons</i>	b. 1 Nastro V

Tabella 4

Uso dell'elettronica in *Masques Ostendais*

IV.3 Le maschere di Ensor: dal dipinto alla scena

«L'idée de la mort couronnant l'absurdité de la vie est, chez Ensor, toujours présente. Elle est rarement macabre, elle ne fait que compléter l'étrangeté d'un carnaval universel»: Vlad volle annotare questa frase di Paul Haesaerts nel frontespizio della partitura a stampa di *Masques Ostendais*. Del resto, le parole dello storico dell'arte avevano forse avuto un profondo impatto sul compositore, che proprio dal catalogo⁴²³ o dal film⁴²⁴ recentemente dedicati da Haesaerts alla vita e alle opere del pittore belga aveva probabilmente mutuato la sua visione della poetica ensoriana. Infatti, la chiosa posta all'inizio della partitura metteva in evidenza quei due elementi caratteristici dell'opera di Ensor che Vlad, filtrandoli a sua volta attraverso la visione di Ghelderode e dello storico dell'arte, aveva cercato di sintetizzare nella sua musica: la maschera e la morte.

Su questo binomio, infatti, Ensor aveva basato gran parte della sua produzione. A partire dalla sua *Masques scandalisés*, che nel 1883 aveva inaugurato un nuovo corso nella sua carriera artistica,⁴²⁵ maschere e scheletri avevano cominciato a popolare i suoi dipinti, in un gioco di capovolgimenti paradossali tra oggetti animati e corpi inanimato. Da un lato, in opere come *Squelettes voulant se chauffer* (1889), dove «[t]he skeletons who have not even the sick tramp's poor flesh to keep them warm, huddle around it in their fantastic garments in an excruciating misery beyond the ordinary torments of this world»,⁴²⁶ si osservano gli scheletri prendere vita con crudo realismo. Dall'altro, la presenza sempre più massiccia di maschere in dipinti come *La Mort et les Masques* (1888), *L'Autoportrait avec des masques* (1889), o le stesse *Masques scandalisés*, conferisce a questo oggetto un importante valore simbolico, che arrivò toccare l'indirizzo estetico di un espressionismo *ante litteram*. Mosso da un intento di critica sociale e da un particolare gusto per il grottesco, «[l]'artiste passe du masque objet, élément de la nature morte, au masque carnavalesque, voire grotesque, où la drôlerie et l'horreur se mêlent, pour enfin aboutir au masque enveloppé creux qui manifeste son intériorité vide, là ne domine que l'épouvante».⁴²⁷ Secondo Ryszard Siwek, che proprio alla maschera

⁴²³ P. HAESAERTS, *James Ensor*, Elsevier, Bruxelles, 1957. Il volume venne tradotto in italiano nel 1959 e pubblicato dalla casa editrice Il Saggiatore.

⁴²⁴ Insieme al fratello Luc, nel 1952 Paul Haesaerts scrisse e diresse *Masque et visage de James Ensor*, una pellicola in bianco e nero in 16 mm. Combinando fotogrammi delle opere ensoriane, riprese della cittadina di Ostenda, brevi momenti di Ensor a lavoro e di intervista con l'autore, il critico aveva così creato un raffinato «new art-historiographical tool» (J. VANDEKERCKHOVE, *Ensor in the popular imagination*, «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art», XLII/3-4, 2020, pp. 264-277; 271) che aveva enormemente contribuito alla consolidazione della fama europea dell'artista.

⁴²⁵ «The painting of *The Drunkards* marks the end of Ensor's first period, and as beginnings are often contained in endings, another painting of 1883, the *Scandalized Masks* which is in its formal aspects very close to *The Drunkards*, announces new and strange beginnings. For with this painting Ensor first realized the possibilities of the mask which was to become the dominant motive of his work in the years beginning with the great *Entry of Christ into Brussels* in 1888. Ensor's name has become almost synonymous with masks» (*James Ensor*, a cura di L. Tannenbaum, The Museum of Modern Art of New York, New York, 1951, p. 47).

⁴²⁶ *Ivi*, pp. 82-83.

⁴²⁷ R. SIWEK, *James Ensor ou le piège du masque*, «Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis», II/18, pp. 23-33; 27.

come oggetto simbolico nella poetica di Ensor ha dedicato un suo articolo negli «Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis», a farsi determinante per questa svolta nel pensiero del pittore belga sarebbe stato proprio il Carnevale di Ostenda perché, «[c]’est dans la situation du jeu carnavalesque que le masque, immobile par sa nature, commence à vivre sa propre vie». ⁴²⁸ Inteso non tanto come purificazione catartica prima dell’inizio della Quaresima, bensì come rituale di sovvertimento del consueto ordine sociale, il Carnevale diveniva il simbolo nelle opere di Ensor una dicotomia tra inanimato e animato. Nei suoi dipinti, infatti, i soggetti carnascialeschi, come *L’Étonnement du masque Wouze* (1889) ⁴²⁹ o *La Mort et les Masques* (1888), scheletri e maschere venivano frequentemente accostati, capovolgendo il consueto ordinamento tra morte e vita.

Proprio questi elementi caratteristici della poetica di Ensor – il binomio maschera-morte, la critica sociale, l’ambientazione carnevalesca – si ritrovano in *Masques Ostendais* di Ghelderode. Il drammaturgo belga, non solo si era già dimostrato particolarmente sensibile all’universo figurativo della pittura fiamminga, ma in Ensor aveva trovato un punto di riferimento. Con questa pantomima, che fin dal suo titolo – in cui era inserito il rimando alla città natale del pittore –, egli presentava apertamente un omaggio a Ensor.

Ghelderode va tenter de projeter plastiquement sur la scène le carnaval Ostendais ainsi que certaines toiles de James Ensor. Dès le départ, il convoque la citation, le spéculaire, la mise en abyme. Le carnaval en soi, nous l’avons vu précédemment, s’apparente déjà à un spectacle ; il est mis en scène par des groupes ayant parfaitement conscience de jouer le renversement devant un public acceptant de se laisser berner un instant. De ce point de vue, théâtre et carnaval chez Ghelderode reflètent leurs couleurs, leur appareil, leurs masques. ⁴³⁰

Tali rimandi, però, andavano ben oltre la rievocazione di un’atmosfera di grottesco realismo e l’utilizzo della maschera. La stessa descrizione delle scene, così come quella dei personaggi, attingevano dall’iconografia ensoriana, tanto da poterne sembrare una trasposizione. Se infatti Fabrice Schurman è convinto di poter riconoscere nella prima scena un mobilio assai affine a una tela come *Les masques scandalisés*, altrettanto incontestabili le affinità tra le maschere immaginate da Ghelderode e quelle dipinte da Ensor, dalle sembianze falliche del naso del *Pouillex*, al colore scarlatto del *Diable*. Inoltre, allo stesso modo in cui nei dipinti ensoriani la costruzione formale veniva

⁴²⁸ *Ivi*, p. 28.

⁴²⁹ «*The Astonishment of the Mask Wouze* stems from some incident of the carnival. Masks and costumes are strewn about the floor, abandoned with the clarinet, the violin and the skull. Two hideous visages peer into the scene from the frame, spirits, perhaps, watching over the dead carnival, its harsh brilliance, its ugly cruelty, its mortality. Into this room the Mask Wouze enters, stretching out a bony claw in surprise. These are her comrades and her world stretched out here on the floor. Still she remains, a skeleton to support the trappings of the carnival, holding an umbrella which seems to represent the determination with which she will continue nevertheless to maintain herself and the complete abandonment of hope and dignity of which her dripping nose is the hideous sign» (*James Ensor*, a cura di L. Tannenbaum, op. cit., p. 87).

⁴³⁰ F. SCHURMAN, *Michel de Ghelderode: un tragique de l’identité*, op. cit., p. 52.

basata su accostamenti di tipo ossimorico, in *Masques Ostendais* la struttura narrativa e formale era anch'essa fondata sul capovolgimento delle consuetudini, sociali e letterarie. Prosegue ancora Schurman

[d]ans *Masques ostendais* également, l'oxymore structure l'ensemble : le réel et sa négation, le désir à la fois tendu vers la femme et frustré constamment, les poissardes horribles et superbes en même temps et, bien sûr, le rire des masques, des amis, et la mort désirée qui se donne à voir comme une farce. Par cela même qu'elle met en présence, cette figure de rhétorique rend l'improbable possible et induit par là un sentiment de peur diffuse, d'angoisse, nous y revenons, que le masque manifeste au plus haut point. Plus fondamentalement encore, ces mascarades diverses cachent l'angoisse plus fondamentale du vide, de l'absence ; les sourires monstrueux s'ouvrent-ils sur autre chose que le néant ? Et partant, qui nous garantit que la vieille face humaine l'emporte sur le masque lorsqu'il s'agit de savoir si l'on *est* vraiment.⁴³¹

La maschera ensoriana, emblema dell'assurda dicotomia tra vita e morte, nelle pagine di Ghelderode assumeva dunque un tratto angosciante, che esprimeva la crisi dell'identità dell'uomo che, all'alba del secondo conflitto mondiale, emergeva in tutta la sua dolorosa attualità.

La sfida per ogni futura rappresentazione scenica della pantomima stava pertanto nel destreggiarsi tra il valore simbolico tradizionalmente portato da un oggetto scenico come la maschera e la ricezione di quei riferimenti a Ensor contenuti nel testo della pantomima. Il nodo più complicato si concentrava proprio sulla ricostruzione plastica di queste due istanze. Se già per Ghelderode, *Masques Ostendais* era espressione di un tipo di «théâtre où la mise en scène occupe la première place»,⁴³² non meno complesso doveva apparire il problema agli occhi di Vlad e dei suoi collaboratori, soprattutto gli scenografi. Mariani e Schulz reagirono in maniera assai differente a questi stimoli e i risultati, sia per questioni organizzative, sia per specificità legate ai due diversi generi, furono assai distanti l'uno dall'altro.

Benché siano rimaste ben poche testimonianze relative alla rappresentazione spoletina,⁴³³ una fotografia oggi conservata al Theatermuseum di Hannover (fig. 28) permette di fare alcune valutazioni, sia sull'utilizzo della citazione per sviluppare il legame tra la pantomima e la pittura di Ensor, sia sulla tipologia delle maschere presentate in scena.

⁴³¹ *Ivi*, pp. 57-58.

⁴³² *Ivi*, p. 52.

⁴³³ Se da un lato l'archivio del Festival dei Due Mondi non è ad oggi consultabile, dall'altro la documentazione conservata a Casa Menotti e all'Archivio di Stato di Spoleto – pur preziosa – non ha portato alla luce nessuna testimonianza riguardante la scenografia. Né tantomeno possono essere d'aiuto le recensioni comparse sui principali quotidiani nazionali all'indomani della prima di *Fogli d'Album* che per ragioni di spazio mai hanno potuto concentrarsi sulla discussione degli aspetti più specificatamente scenici di ogni singola opera. La fotografia mostrata alla fig. 5 è stata invece ritrovata nell'archivio del Theatermuseum di Hannover, probabilmente perché parte di quel gruppo di fotografie spedite da Vlad alla coreografa.

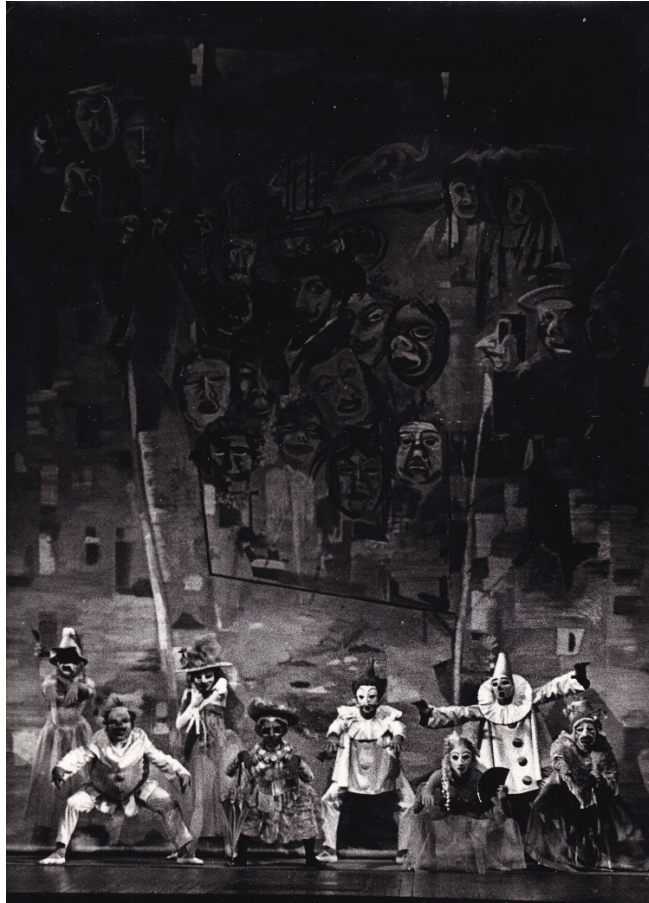


Figura 28

Masques Ostendais, foto di scena della rappresentazione al Festival dei Due Mondi di Spoleto, 1959, Hannover, Theatermuseum

Il fondale, infatti, mostra una riproduzione dell'*Autoportrait avec des masques* di Ensor inserito su uno sfondo che, idealmente, avrebbe dovuto riprendere le case della cittadina di Ostenda. Il volto del pittore, posizionato nel punto di fuga centrale, dominava l'intera scena, rendendo il riferimento intertestuale tra la sua opera e lo spettacolo rappresentato inequivocabile e, forse, fin troppo evidente. Sulla scelta delle maschere, invece, Mariani cercò di mescolare tradizioni differenti collocando, accanto alle figure delle tre *Poissarde* e della *Ninfée des Bassins* – che corrispondono alle descrizioni fornite da Ghelderode – anche personaggi ispirati alla commedia dell'arte, del tutto estranei all'immaginario ensoriano.

Pur essendosi fatta spedire delle immagini della scenografia usata nel Festival dei Due Mondi per preparare il suo balletto – da qui, dunque, la ragione dell'esistenza della foto di scena appena citata nell'archivio del Theatermuseum –, Georgi diede vita a uno spettacolo per molti aspetti distante da quello spoletino. A cambiare non era soltanto il linguaggio adoperato – non più strettamente pantomimico, bensì quello coreico – ma anche l'impianto figurativo. D'altra parte, le risorse economiche e tecniche su cui poteva contare la coreografa erano ben diverse da quelle messe a disposizione a Spoleto. Mentre nella cittadina umbra *Masques Ostendais* non era altro che una piccola

compagnie all'interno di una rappresentazione più vasta, ora l'opera vladiana era una delle prestigiose novità della stagione. Schulz, chiamato a curare la scenografia dell'intera serata, ebbe perciò maggior spazio e autonomia d'azione: l'intero spettacolo era all'insegna del rapporto tra danza e pittura, dove un balletto ispirato alla produzione ensoriana non poteva che rappresentare il fulcro centrale.

Il modo in cui Schulz sviluppò il legame tra *Masques Ostendais* e l'iconografia del pittore fu tuttavia di uno spirito diverso rispetto a Spoleto e, anziché incorniciare nello spazio scenico un'opera di Ensor, decise di disseminare l'intera scena di piccole citazioni tratte da opere diverse della sua produzione. Perciò, sebbene il bozzetto pubblicato all'interno del programma di sala dello spettacolo ricordi nella disposizione dei personaggi e nella prospettiva usata *L'Étonnement du masque Wouze*, esso non sembra citare esplicitamente un'opera precisa (fig. 29).



Figura 29

R. SCHULZ, *Masques Ostendais*, bozzetto di scena riprodotto nel programma di sala, copia personale

Piuttosto, lo scenografo preferì inserire, all'interno di una scena costruita architettonicamente, dei pupazzi che dessero forma tridimensionale alle maschere che affollavano i dipinti di Ensor (fig. 30). Queste evocavano la macabra atmosfera carnevalesca descritta da Ghelderode, mentre sul palco si svolgeva il dramma dei diversi personaggi, anch'essi con addosso delle maschere. Le foto di scena scattate a Hannover da Julius Kurt ne immortalano i momenti più importanti: l'incontro del protagonista prima con la ninfa (fig. 31) quindi con le tre *Poissardes* (fig. 32), la rivelazione del loro travestimento (fig. 33), il tentativo di suicidio (si veda ancora la fig. 30) e la scena finale in cui, pentito, si unisce ai festeggiamenti del carnevale (fig. 34).



Figura 30

J. KURT, *Masques Ostendais*. [*Der Mann und die Tod*], foto di scena con Wolfgang Winter e Bernhard Weiss della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, Hannover, Theatermuseum



Figura 31

J. KURT, *Masques Ostendais*. *Der Mann und Nymphe*, foto di scena con Wolfgang Winter e Iwa Slateff della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, Hannover, Theatermuseum



Figura 32

J. KURT, *Masques Ostendais. 3 Frauen*, foto di scena con Annemarie Hermann, Helga Niewerth e Gerda Zimmermann della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, Hannover, Theatermuseum



Figura 33

J. KURT, *Masques Ostendais. L'Uomo und tre Donne*, foto di scena con Wolfgang Winter, Annemarie Hermann, Helga Niewerth e Gerda Zimmermann della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, Hannover, Theatermuseum



Figura 34

J. KURT, *Masques Ostendais. [Der Mann, der Teufel und der Tod]*, foto di scena con Wolfgang Winter, Horst Krause e Bernhard Weiss della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, Hannover, Theatermuseum

Le maschere, in questo caso, evitavano ogni riferimento alla commedia dell'arte, come pure all'uso della maschera nell'*Ausdruckstanz*,⁴³⁴ per aderire invece con maggior coerenza al testo di Ghelderode. Sia a Hannover sia a Roma, Schulz volle infatti liberarsi dal pesante fardello di queste due tradizioni, preferendo ricreare sulla scena il vivido immaginario dei dipinti enosoriani. Il risultato fu, secondo i commentatori più entusiasti,

ein Wirbel von Leben, der durch die phantastischen Kostüme von Rudolf Schulz noch unterstrichen wurde. Die Größe der Aufführung lag in ihrer Doppelbödigkeit: ein paar Augenblicke lang schlen der als Tod verkleidete Seemann der Tod der selber zu sein, die alten Welber echte Hexen und die zarte Nympe, die dem Betrunkenen immer entwischt, eine wirkliche Nympe. Hier verschmolz Bewegung des Tanzes, Musik und Maske zu einem.⁴³⁵

⁴³⁴ Nella prima parte della loro carriera, sia Wigman sia Laban fecero spesso uso della maschera come componente sostanziale dei loro costumi e, dunque, anche della coreografia. La coreografa, in particolare, utilizzò in maniera molto interessante questo dispositivo scenico, perché «[a]t times Wigman used actual facial masks, but more often her costume or her facial expression, or both, functioned like masks. And in another sense her dancing became a metaphoric mask, for she did not dramatize her autobiography onstage but rather staged her self-transformation into an other. She conceptualized her body as a medium and her dancing as a channel for subconscious drives and supernatural forces, for ecstatic and demonic energies, for the abstract designs of time, space, and motion. Critic after critic wrote about how she seemed to make the space move, animating suprapersonal forces beyond her physical self, focusing a ttention not on the dancer but on the dance. This is what no film could capture, what critics such as John Martin struggled to put into words, and what generations of students have struggled to vivify in their own dancing. [...] they noted the paradox of Wigman's simultaneous presence and absence onstage» (S. MANNING, *Ecstasy and the Daemon. The dances of Mary Wigman*, op. cit., p. 43).

⁴³⁵ W. WELF, *Aus der Welfenstadt - Ballette im Opernhaus – Englische Bildhauer in der Kestnegeresellschaft*, «Alfelder Zeitung», Alfeld, 23.4.1960, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV.

Soprattutto, la scenografia incontrò il favore di Vlad. D'altra parte egli ne aveva seguito con attenzione gli sviluppi, occupandosi di contattare la coreografa e organizzando una nuova collaborazione tra il Landestheater di Hannover e l'Accademia Filarmonica Romana. Di quella produzione, egli controllò ogni singolo passo: dagli accordi, ai contratti, finanche all'organizzazione della trasferta in treno dell'intera equipe del teatro tedesco nella capitale. Il suo impegno, dunque, si concentrò anche su questioni pratiche tra cui, appunto, anche la scenografia. Quando ad aprile da Hannover scrissero all'Accademia Filarmonica Romana per chiedere maggiori dettagli sulle dimensioni del palco al Teatro Eliseo, fu lo stesso Vlad a rispondere.⁴³⁶ Nella lettera ricevuta sono ancora leggibili a margine i suoi appunti su profondità e lunghezza di palcoscenico, boccascena e proscenio, che dimostrano non solo la sua attenzione verso gli aspetti scenotecnici della rappresentazione, ma anche la sua consapevolezza – maturata nel corso di un decennio di esperienza teatrale – sull'importanza della componente scenografica per la buona riuscita di una rappresentazione.

⁴³⁶ La copia della lettera inviata dal Verwaltungsdirektor del Landestheater di Hannover a Vlad del 2.4.1960 con appunti manoscritti del compositore è conservata nell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini.

V. DIE WIEDERKEHR

«È vero Milloss era in crisi»⁴³⁷ scrive Veroli nella sua monografia. Diviso tra il desiderio di tornare in Italia e nuovi incarichi Germania Ovest, alla fine degli anni Cinquanta il coreografo si trovava in un momento delicatissimo della sua carriera. Giunto quindi nel 1959 a Köln come *Ballettdirektor* dell'Opernhaus, il coreografo cercava proprio con *Die Wiederkehr* di proseguire in un filone compositivo da lui appena inaugurato con *Wandlungen*⁴³⁸ e che, all'inizio degli anni Sessanta, si stava indirizzando verso un ritorno all'espressionismo. L'incarico coloniese offrì, infatti, numerose occasioni di sperimentazione, che partivano dal recupero di una parte del vocabolario espressivo del *Ausdruckstanz* per poi inserirlo entro una più ampia riflessione sulla danza classica, al fine di realizzare opere caratterizzate da

[k]aum Fracht an literarischen Absichten; Idee statt Handlung; humane Substanz; innere Ruhe; Gelassenheit; Zuständlichkeit; Freude, schattiert bis zur lächelnden Melancholie; jäher Kontrast aus Blicken in die Daseinsangst, eine gebändigte, kreative Angst; offenes Bekenntnis zur Schönheit ohne Überraschung, und Beharrung im Bereich einer Wahrheit von klassischem Maß.⁴³⁹

I balletti con cui il coreografo si presentò al suo nuovo pubblico – una ripresa della *Sonata dell'angoscia* e i due inediti *Venzianisches Konzert* e *Gezeiten* nel 1959, le tre novità *Dreizehn Stühle*, *Wandlungen* e *Der Mensch und sein Begehrt* nel 1960 – erano dunque il riflesso di questa doppia aspirazione che, da un lato, guardava al neoclassicismo balanchiniano e, dall'altro, volgeva lo sguardo indietro, in direzione dell'estetica labaniana. Per Milloss che, avendo ricevuto una formazione eterogenea prima presso Nicola Guerra, quindi Rudolf von Laban e infine Victor Gsovskij, auspicava un'unione tra la tecnica espressionista e quella classica, la riscoperta della tradizione coreica mitteleuropea degli anni Venti e Trenta appariva quasi un approdo naturale. Ben altra cosa, però, era pensare di raggiungere tale obiettivo facilmente in un paese come la Germania, ove l'eredità della *Ausdruckstanz* era assai controversa,⁴⁴⁰ mentre il gusto di pubblico e critica era sempre più favorevolmente indirizzato verso il classicismo.

⁴³⁷ P. VEROLI, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, LIM, Lucca, 1996, p. 411.

⁴³⁸ Coreografia su *Variationen für Orchester* op. 31 di Arnold Schönberg, *Wandlungen* si presentava come un balletto concertante in cui ciascuno dei sette ballerini, in calzamaglia bianca, doveva seguire le variazioni di un diverso strumento. Rappresentato a Köln per la prima volta nel 1960, esso rappresentava «l'espressionismo più depurato, sublimato, a cui Milloss [era] giunto dopo tanti anni di elaborazione interiore» (*Ivi*, p. 415).

⁴³⁹ O. F. REGNER, *Das neue Ballettbuch*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main, 1962, p. 143.

⁴⁴⁰ Si veda su questo punto l'introduzione al capitolo IV.

Nel contenuto e nella forma, dunque, *Die Wiederkehr* tradiva un grande debito verso la drammaturgia espressionista, sia per il tipo di vicenda che portava in scena, sia per la sua articolazione formale. L'elemento narrativo era infatti ridotto all'essenziale, descritto in pochissime parole da Gerhard Zacharias sul programma per la *première*.

Den szenische Anlaß dazu bildet seine Wiederkehr in die verlassene Stadt aus der er geflohen war. In dieser beklemmenden Öde erfährt seine Situation eine dramatische Erschütterung: in einem vor ihm liegenden Leichnam glaube er, sein Ebenbild zu sehen. Frierend zieht er dessen Jacke an und ist so – unter dem Gewicht dieses »Leibrocks menschlichen Martyrium« – seinem Passionsweg ausgeliefert. Verstrickende und erlösende Mächte reißen ihn in einen Fieberzustand. In seiner Einbildung sieht er verschiedene Gestalten.⁴⁴¹

Su questa sola idea iniziale si costruiva l'intera drammaturgia del balletto, attraversata dal protagonista (*Der Mensch*) che in uno stato di allucinazione febbrile vedeva apparire una donna ideale, dei saltimbanchi, una folla, dei giocolieri, un robot. Ciascuna di queste apparizioni simboliche rappresentava una tappa del percorso di passione dell'uomo, oscillante tra la ricerca della serenità e la più cupa disperazione, dove la catarsi finale non era altro che la fine dell'illusione e il ritorno alla realtà. A differenza di un *ballet d'action*, l'azione drammatica di *Die Wiederkehr* non esponeva una vicenda, ma presentava una situazione scenica totalmente incentrata sull'io del personaggio principale. Come spiega Veroli, questo balletto è assimilabile a

un *Ich-Drama*. Protagonista è l'Essere Umano (qui un uomo), alle prese coi personaggi della propria immaginazione: la propria immagine (uno scheletro), l'angelo (la donna ideale), il robot delle potenze implacabili (il potere). Figura di collegamento è la fantasia, raffigurata da tre saltimbanchi, e figure marginali sono la povertà (una massa di popolo), l'istinto (un gruppo di viziosi), l'innocenza (un gruppo di bambini) e la follia (una schiera di pazzi).⁴⁴²

Come un *Ich-Drama* espressionista, infatti, *Die Wiederkehr* assumeva i tratti di «einen inneren Monolog»,⁴⁴³ in cui i diversi personaggi non dialogavano col protagonista ma erano l'ambiguo frutto del suo inconscio, dunque parte anch'essi dell'io e, in quanto tali, elementi al di fuori del tempo.

Per conferire ordine geometrico a questo groviglio di immagini simboliche Vlad e Milloss ricorsero a un altro elemento fondamentale della poetica espressionista: il dramma a stazioni.

⁴⁴¹ G. ZACHARIAS, *Die Ballette von Aurel von Milloss*, in *Vierter Ballettabend: Die Wiederkehr - Die Mondreiter - Auf Schwelle der Zeit*, Köln Opernhaus, 1961-1962, programma di sala, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.

⁴⁴² P. VEROLI, «Camminare avanti, avanti, avanti». *Gli ultimi anni della carriera di Milloss in Italia*, in *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, a cura di E. Cervellati e G. Taddeo, Ephemeria, Macerata, 2020, pp. 115-127; 124.

⁴⁴³ G. ZACHARIAS, *Die Ballette von Aurel von Milloss*, in *Vierter Ballettabend: Die Wiederkehr - Die Mondreiter - Auf Schwelle der Zeit*, Köln Opernhaus, 1961-1962, programma di sala, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM..

Derivato dalla drammaturgia di August Strindberg, che nella trilogia *Verso Damasco* ne aveva fatto il principio costruttivo delle sue opere, questa particolare articolazione formale venne presto inglobata nel teatro espressionista, che in essa intravedeva – secondo quanto afferma Paolo Chiarini – una possibile risposta alla «crisi della soggettività». ⁴⁴⁴ Infatti, come osservava Peter Szondi nella sua disamina sul dramma moderno,

nel «dramma a tappe» il protagonista di cui si narra l'evoluzione si stacca con la massima chiarezza dai personaggi che incontra lungo le tappe del suo cammino. Questi si vedono solo in quanto entrano in rapporto col protagonista, in quanto entrano nella sua prospettiva, e sono quindi riferiti a lui. Poiché la base dello «Stationendrama» non è data da una serie di personaggi posti, in larga misura, sullo stesso piano, ma da un solo io centrale, e la sua dimensione non è, quindi, dialogica a priori, anche il monologo perde qui il carattere eccezionale che doveva necessariamente avere nel dramma vero e proprio. [...] Una delle conseguenze della drammaturgia soggettiva è la sostituzione dell'unità d'azione con l'unità dell'io. Di questo fatto tien conto la tecnica del dramma a tappe, risolvendo la continuità dell'azione in una successione di scene. Le singole scene non hanno qui alcun nesso causale fra loro, non scaturiscono l'una dall'altra come nel dramma vero e proprio. Appaiono piuttosto come una serie di pietre isolate, tenute insieme, come da un filo, dal cammino dell'io. ⁴⁴⁵

La decisione di organizzare formalmente il balletto come un dramma a stazioni era, dunque, immediata conseguenza della nuova centralità dell'io, in qualità di elemento unificante nell'opera. D'altra parte, però, tale orientamento formale trovava i suoi punti di riferimento sia in certe coreografie wigmaniane – anzitutto, come ha fatto notare Veroli, *Szenen aus einem Tanzdrama* –

⁴⁴⁴ «Il trionfo – almeno tendenziale – della coordinazione sulla subordinazione in una lingua come quella tedesca, tradizionalmente organizzata secondo strutture 'verticali'; la sequenza drammaturgica con cui al inaugura la nuova forma teatrale 'aperta' (il cosiddetto dramma stazioni che, riallacciandosi al modello strindberghiano di *Verso Damasco*, 1898, si afferma a partire dal *Bettler* di Sorge, 1912); la dissoluzione dell'armonia e del contrappunto classici ad opera della musica atonale, atonale, attraverso esperienze decisive decisive quali *Erwartung* (1908), *Pierrot Lunaire* (1912) e *Die glückliche Hand* (1909-1913) di Schönberg; infine la scomposizione dei piani e delle prospettive secondo una nuova dinamica figurativa già ben presente della nel lavoro del "Brücke", fondato a Dresda (1905) da Ernst Ludwig Kirchner, Ernst Heckel e Karl Schmidt-Rottluff: sono tutti, a ben guardare, fenomeni troppo imponenti e nello stesso tempo omogenei per non indurci ricercarne la comune radice storica. Ed effettivamente si riflette in essi la realtà di un mondo in decomposizione (quello raffigurato da Gottfried Benn nelle poesie di *Morgue*, 1912, ma anche da Georg Heym e Georg Trakl), non più ordinabile secondo prospettive univoche e sicure gerarchie di valori, ma solo ripercorribile ormai in una sorta di spettrale inventario. Questo progressivo sfaldarsi del mondo, questo suo *ritirarsi dall'uomo* (Einstein) fino a lasciarlo abbandonato entro una realtà fatta di cose estranee, inquietanti e ostili non è che l'altra faccia di quella crisi della soggettività che caratterizza, in modi e forme diversi, l'universo espressionista. La risposta può essere duplice: o una dilatazione ipertrofica dell'io [...]; oppure il costituirsi di un nuovo e rigoroso principio costruttivo, che sublima il caos della realtà fenomenica nella metafisica geometria di uno spericolato ordine formale o nelle cadenze esoteriche di una nuova «trascendenza della forma» (Benn). Ma in ogni caso lo shock della dissonanza, comune a entrambe le opzioni, è lì ad avvertirci che la crisi del linguaggio dev'essere interpretata, in primo luogo, come linguaggio della crisi (crisi del soggetto, del suo rapporto con le cose, della parola come tramite di questo rapporto, in un arco problematico che va da Nietzsche allo Hofmannsthal del *Brief di lord Chandos*, 1902». (P. CHIARINI, *Per una ridefinizione dell'espressionismo*, in *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a cura di P. Chiarini, A. Gargano e R. Vlad, Bulzoni, Roma, 1986, pp. XXV-XL; XXXIV-XXXV).

⁴⁴⁵ P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 36-37.

,⁴⁴⁶ sia nella tipica architettura dello spazio sonoro espressionista che, pur non basandosi più su un'armonia di tipo tonale, cercò nel recupero dei costrutti della *formenlehre* classica e barocca – per esempio la passacaglia – ⁴⁴⁷ un nuovo principio ordinatore. Per questo motivo, Vlad e Milloss preferirono usare per *Die Wiederkehr* non la definizione di *stationendrama*, bensì la più classica etichetta formale di «choreographische Rondo».⁴⁴⁸

La centralità dell'Io e la forma di dramma a stazione costituivano i debiti più evidenti che la drammaturgia di questo balletto aveva contratto nei confronti dell'espressionismo, ma non erano gli unici. Altri riferimenti si rintracciano nell'ambientazione in un sogno febbrile di *Die Wiederkehr*, che collima con quella tendenza del teatro espressionista a proporre «una visione onirica della realtà che si concretizzava non più attraverso lunghe e precise descrizioni, quanto piuttosto in immagini rapide e deformate»;⁴⁴⁹ oppure in una particolare spiritualità, che valse a questo balletto la definizione di «choreographisches Mysterium in Rondoform».⁴⁵⁰ Il risultato, anche da un punto di vista scenico, fu dunque di un'opera in cui Milloss

[a]ber er überfüllt die vage Handlung mit kontrastierenden Episoden, er läßt symbolisch Schicksal spielen, holt die alte expressionistische „Seele“ hervor, die ihren Laban und ihre Wigman nicht vergessen hat, und verwandelt die Frau in einen weißgekleideten Engel von süßlicher Jungstil-Attitüde. Dieser getanzte „innere Monolog“ streift in seinem gefühlvollen Edelmut fast die Grenze früher Stummfilme.⁴⁵¹

Paragonato da questo anonimo recensore – firmatosi solo «E.» – del «Kölnische Bundschau» addirittura al film muto espressionista di inizio secolo, *Die Wiederkehr* venne acclamato sulla

⁴⁴⁶ «È inevitabile pensare a certi drammi a stazioni creati da Mary Wigman negli anni Venti, ad esempio *Szenen aus einem Tanzdrama* (Scene da un dramma di danza)» (P. VEROLI, «Camminare avanti, avanti, avanti». *Gli ultimi anni della carriera di Milloss in Italia*, op. cit., p. 124). Poco oltre, in aggiunta, sottolinea come da un punto di vista tematico altro prezioso debito di *Die Wiederkehr* sia da individuare con «il *Trauerspiel* barocco, che Walter Benjamin in *Ursprung des deutscher Trauerspiels* aveva riscattato dal disprezzo dei suoi tempi riconoscendovi proprio l'ascendente della letteratura anche teatrale dell'espressionismo» (*ibidem*).

⁴⁴⁷ A tal proposito, lo stesso Vlad, in *Forma e struttura nella nuova musica*, osservava come «[u]na particolare predilezione fu dimostrata per la forma della Passacaglia, la quale con l'ostinata ripetizione di una figura lineare tenuta prevalentemente nel registro basso offriva un fondamento sicuro alla strutturazione del nuovo spazio sonoro. Si ricordino in proposito la *Passacaglia* op. 1 di Webern, l'ottavo brano dello schönbergiano *Pierrot lunaire* e, soprattutto, la Passacaglia che costituisce la IV scena nel I atto del *Wozzeck* di Berg. [...] Sostituito così il principio dell'unità tonale sarebbe diventato possibile il superamento del momento aforistico della nuova musica e il ritrovamento della possibilità di costruire delle grandi forme. In sé stesso, però, il metodo dodecafonico-seriale disponeva solo di procedimenti strutturali e, pur postulandola, lasciava impregiudicata l'estrinseca organizzazione formale. In partenza esso non offriva alcun nuovo schema formale» (R. VLAD, *Forma e struttura della nuova musica*, «La Rassegna Musicale», XIX/3, 1959, pp. 219-233; 227).

⁴⁴⁸ G. ZACHARIAS, *Die Ballette von Aurel von Milloss*, in *Vierter Ballettabend: Die Wiederkehr - Die Mondreiter - Auf Schwelle der Zeit*, Köln Opernhaus, 1961-1962, programma di sala, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.

⁴⁴⁹ P. QUAZZOLO, *Il teatro espressionista*, Carocci, Roma, 2023, edizione kindle.

⁴⁵⁰ G. ZACHARIAS, *Die Ballette von Aurel von Milloss*, in *Vierter Ballettabend: Die Wiederkehr - Die Mondreiter - Auf Schwelle der Zeit*, Köln Opernhaus, 1961-1962, programma di sala, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.

⁴⁵¹ E., *Das Zeichensprache des Tanzes. Der "Vierte Ballett-Abend" im Kölner Opernhaus*, «Kölnische Bundschau», Köln, 2.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV.

stampa in maniera unanime come ritorno alla *Ausdruckstanz*. Non tutti, però, considerarono questa particolarità in maniera positiva e, anzi, molti la osservarono con una certa circospezione, fino ad affermare che «Bei aller ausgefeilten Kunst, die hier am Werke ist, scheint uns der Weg zurück gefährlich zu sein».⁴⁵² Fu tuttavia dalla generazione più giovane di critici che arrivarono i commenti più ostili, che sarcasticamente derubricavano questo balletto come inattuale e in ritardo rispetto ai tempi:

Sie haben ausgedient seit Jahrzehnten, diese Klischeefiguren. Mit ihnen kann man keine Expeditionen in geistiges, in tänzerisches Neuland unternehmen. Sie sind pensionsreif. Milloss aber mischt sie alle in sein Spiel, sei „choreographisches Rondo“ „Die Wiederkehr“, womit freilich nicht die Rückkehr, des Stereotypen gemeint ist, sondern die Wiederkehr „des Menschen“ in eine zerstörte Stadt, in der ihn Fieberträume und Halluzinationen heimsuchen, die im Auftritt des „Vollstreckers des Gesetzes“ gipfeln. Aus Cocteau's „Orphée“ ist er direkt in Milloss „Wiederkehr“ umgestiegen. Es ist eine Uraufführung mit rund dreißig Jahren Verspätung.⁴⁵³

Il principale oppositore a un recupero della *Ausdruckstanz* e – implicitamente – anche all'indirizzo estetico impresso da Milloss ai suoi ultimi lavori era Horst Kogler. Dalla sua voce autorevole si levò, forse, la critica più dura a *Die Wiederkehr* che, paragonato all'altro balletto che aveva aperto la serata (*Das Mondrantier* di Birgit Cullberg), risultava non solo antiquato ma anche poco chiaro:

[f]ür die Kölner Tänzer und das Kölner Publikum war die frische, reine und klare Luft dieses Balletts eine um so größere Wohltat, als sie sich in den beiden darauffolgenden Milloss-Balletten wieder mit choreographischen Mysterien konfrontiert sahen, die zu ihrem Verständnis geradezu heroische Einfühlungsakte in die hehre Gedankenwelt des ungarisch-deutsch-italienischen Maestros erforderten. Aber auch intensive Denkanstrengungen vermochten weder an der bei dieser Gelegenheit uraufgeführten „Wiederkehr“ (Musik: Roman Vlad) – einem thematisch um etwa zwölf, choreographisch um runde fünfunddreißig Jahre zu spät gekommenen Heimkehrerballett –, noch bei dem schicksalsträchtigen, auf Bartóks Orchesterkonzert choreographierten Ballett „Auf der Schwelle der Zeit“ irgendwelche Themen oder choreographischen Formulierungen zu entdecken, die einem aus früheren Milloss-Balletten noch nicht bekannt waren. So lapidar und einprägsam auch zahlreiche ihrer Passagen waren, so nebulos blieb oft der Sinn ihrer choreographischen Geschäftigkeit.⁴⁵⁴

⁴⁵² G. SCHAB, *Ballett mit sehr viel Ausdruckstanz. Milloss-Uraufführung „Die Wiederkehr“ in Köln /Musik von Roman Vlad*, «Neue-Rhein Zeitung», Düsseldorf, 2.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV, I-Vgc ITM FAM.

⁴⁵³ K. GEITEL, *Hoher Anspruch, aber nur geringe Erfüllung. Aurel von Milloss' „Wiederkehr“ verspätet uraufgeführt – Ein großer Anreger, kein großer Abend*, «Die Welt», Berlin, 3.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV, I-Vgc ITM FAM.

⁴⁵⁴ H. KOEGLER, *Das Rentier tanzt. Birgit Cullbergs lappländisches Ballett erstmal in Deutschland inszeniert*, «Stuttgarter Zeitung», Stuttgart, 2.2.1962, ritaglio di stampa, Venezia, I-Vgc IM FRV, I-Vgc ITM FAM.

In difesa di Milloss arrivarono però voci altrettanto autorevoli e a questa recensione rispose lo stesso Zacharias, redattore del programma di sala, psicanalista e *Tanzphilosoph*, con una *Offener Brief an Horst Koegler* pubblicata sulla rivista «Das Tanzarchiv». La lettera era un attacco frontale al giovane critico tedesco che, secondo il firmatario, non era stato in grado di aggiornarsi e andare di pari passo con le ultime novità internazionali, dimostrandosi perciò incapace di comprendere l'ultima produzione millossiana. Quanto poi alla sua recensione di *Die Wiederkehr*, scriveva

„Die Wiederkehr" ist ein „thematisch um etwa zwölf, choreographisch um runde fünfunddreißig Jahre zu spät gekommene(s) Heimkehrerballett“ (Stuttgarter Zeitung, a.a.O.). Unter „Heimkehrer" versteht man gewöhnlich einen aus dem Krieg bzw. aus der Gefangenschaft Heimgekehrten. Wo in diesem Ballett findet sich etwas derartiges? Wenn Sie allerdings grundsätzlich etwas gegen das Thema der „Heimkehr* haben, müßten Sie unzählige Kunstwerke ablehnen, angefangen von der „Odyssee". Sie sollten als Kritiker wissen, daß es in der Kunst urbildhafte, archetypische Themen gibt, die immer wieder gestaltet werden, weil sie eine Entsprechung zur menschlichen Existenz schlechthin haben. – Ihre zweite Zahlenangabe bezieht sich auf die berühmten zwanziger Jahre, die zu preisen oder zu schmähen eine Mode geworden ist. Wenn Sie ehrlich sind, werden Sie zugeben, daß Milloss zu jenen Choreographen gehört, die den sog. „modernen Tanz" weder übernommen noch bekämpft haben, sondern schöpferisch assimiliert und damit dazu beigetragen haben, die sterile Kluft zwischen klassischem und freiem Tanz zu überwinden.⁴⁵⁵

Un'altra risposta venne quindi da «Theater heute», dove Araça Linfert-Makarowa non solo descriveva *Die Wiedekehr* come straordinaria novità, ma avvertiva «[a]lso ist sie auch nicht bloßer, altbackener Expressionismus, wie man bei oberflächlichem Hinsehen meinen könnte».⁴⁵⁶ Proprio il difficile rapporto con la memoria espressionista era stata, infatti, la miccia su cui si era accesa la discussione della critica: da un lato – Koegler in testa – ciò fu considerato un peccato quasi imperdonabile, mentre dall'altro – e su questo versante si schieravano, appunto, Zacharias e Makarowa – stavano le figure favorevoli a un suo recupero e fusione con la tecnica classica. In nessuno dei due casi, tuttavia, un ritorno all'espressionismo *tout court* poteva essere avallato in pieno. A giustificare simili operazioni di recupero da parte del coreografo era comunque un'operazione di compromesso, per portare sulla scena un espressionismo mitigato e dunque solo

⁴⁵⁵ G. ZACHARIAS, *Offener Brief an Horst Koegler*, «Das Tanzarchiv. Deutsche Zeitschrift für Tanzkunst und Folklore», April 1962, pp. 322-327; 325. Una copia della rivista è conservata nel Fondo Aurel Milloss presso l'Istituto per il Teatro e Melodramma della Fondazione Giorgio Cini.

⁴⁵⁶ A. SCHULZE VELLINGHAUSEN UND A. LIFERT-MARKOWA, *Aurel von Milloss - Der überqueme Choreograph. Albert Schulze Vellinghausen und Araça Linfert-Makarowa antworten auf Horst Koeglers Attacke*, «Theater heute. Zeitschrift für Schauspiel, Oper, Ballett», III/4, 1962, pp. 30-32; 31. Una copia della rivista è conservata nel Fondo Aurel Milloss presso l'Istituto per il Teatro e Melodramma della Fondazione Giorgio Cini.

superficiale. Con *Die Wiederkehr*, dunque, Milloss era andato a toccare un nodo centrale per l'estetica della danza novecentesca, puntando i riflettori sulla crisi in cui versava il mondo del balletto all'alba degli anni Sessanta.

V.1 Una collaborazione a distanza: lettere e un sequestro

[È] il lavoro in cui più mi sono impegnato, spiritualmente come tecnicamente, e la cui composizione mi ha costato più di quella di ogni altro mio lavoro. Se quello che *Il Ritorno* rappresenta per te sul piano spirituale (la cui "altezza" è stata stabilita da te in virtù di un processo di osmosi e di "vasi comunicanti" che, se mi ha procurata non poca tensione, mi ha dato anche la gioia immensa di una collaborazione così singolarmente stretta con te). Tengo a dirti tutto questo alla vigilia dell'inizio del lavoro di "incarnazione" coreografica che ti costerà di certo una fatica immensa, perché tu sappia con quale spirito ti sarò vicino seguendo spiritualmente il tuo lavoro.⁴⁵⁷

Le parole di Vlad, raccolte da una lettera indirizzata al coreografo all'indomani della fine di un lungo ed estenuante lavoro per la preparazione dello spartito di *Die Wiederkehr*, racchiudono tutta la fatica e l'impegno che a compositore e coreografo richiese la realizzazione di questo balletto. Per Vlad esso fu addirittura «fonte di grandi litigi»,⁴⁵⁸ per via dei modi fortemente impositivi adottati dal coreografo nel fornirgli le istruzioni per la composizione. Milloss infatti aveva preparato la rappresentazione fin nei minimi dettagli, imponendo al suo principale collaboratore maglie compositive strettissime, che resero il lavoro stimolante, arduo e soprattutto lungo. Fu così che dai primi contatti col teatro nell'estate del 1960⁴⁵⁹ alla data della prima, il 31 gennaio 1962, passò oltre un anno e mezzo, in quanto l'idea iniziale di una «Premiere in Köln für Mai/Juni 1961»⁴⁶⁰ apparve preso irrealizzabile. A rallentare i lavori influirono senz'altro molteplici problemi organizzativi, a cominciare dalla complicata scelta dello scenografo.⁴⁶¹ Max Ernst, inizialmente indicato da Vlad e Milloss come terzo collaboratore per la realizzazione del

⁴⁵⁷ Minuta di Vlad a Milloss del 28.9.1961, I-Vgc IM FRV.

⁴⁵⁸ Veroli riferisce infatti di una conversazione da lei avuta col compositore, il quale le raccontò come «la pretesa di Milloss di intervenire in modo così diretto e puntiglioso sulla sua pratica compositiva fu causa di grandi litigi. La loro amicizia, tuttavia, non ne fu minimamente intaccata» (P. VEROLI, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, in *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, a cura di A. Carone, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2021, pp. 49-74; 64 n. 51).

⁴⁵⁹ Il 13 giugno, arrivò dal teatro la lettera di Oscar Fritz Schuh che confermava la commissione per una nuova opera per la coreografia di Milloss. Nel giro di due settimane, l'Universal Edition preparò e spedì la bozza del contratto per il balletto – che ancora portava il titolo provvisorio di *Ein Mensch unter Menschen* poi corretto da Vlad in quello, poi definitivo, di *Die Wiederkehr* –, presto firmate e inoltrate dal compositore a Calisto Ravizza (responsabile della Carisch, affiliata milanese della casa editrice) in una lettera datata «Ischia, 15.VII.1960».

⁴⁶⁰ Lettera di Alfred Schlee a Vlad del 4.7.1960, I-Vgc IM FRV.

⁴⁶¹ Si veda su questo il capitolo V.3

balletto, diede sue notizie solo nel novembre 1960, dopo una lunga e vana attesa, per declinare l'offerta:

[q]uesto illustre pittore non ha più risposto, né a Schuh, né a me, fino a pochi giorni fa, cioè fino alla sua recentissima visita a Colonia. Qui egli ha dichiarato che la preparazione delle sue prossime esposizioni in U.S.A. lo ha talmente tenuto occupato che solo dall'Estate 1961 in poi potrebbe dedicarsi a una collaborazione con noi. Schuh gli ha risposto che essendo il termine troppo lontano, e dovendo il nostro balletto andare in scena ancora durante questa stagione teatrale, bisognerà studiare un altro balletto per fare insieme a lui, in novembre, secondo le circostanze che allora potranno presentarsi.⁴⁶²

Un ulteriore momento di arresto, inoltre, arrivò nel febbraio del 1961, a causa di una lunga malattia del *Generalintendant Bühnen*.⁴⁶³ L'assenza dalla direzione di Oscar Fritz Schuh bloccò per qualche mese gli uffici e, in primo luogo, la realizzazione dei titoli più innovativi del cartellone dell'Opernhaus, che proprio nella sua figura avevano trovato il loro più grande sostenitore. L'individuazione di una nuova data nei primi mesi del 1962 non dovette però tardare a arrivare, se in giugno il compositore poteva finalmente confortare Ravizza sull'effettiva programmazione di *Die Wiederkehr* nella stagione successiva. Tuttavia, solo nel dicembre del 1961 Hirsch confermò in maniera definitiva la data della *premiere* e delle prove generali.⁴⁶⁴

Complici, dunque, anche tutti questi ostacoli organizzativi, la scrittura musicale procedette a rilento. Nonostante la calorosa raccomandazione di Milloss – «[t]utto deve essere pronto già prima» –,⁴⁶⁵ la partitura autografa venne completata solamente il 31 luglio 1961: oltre un anno dopo i primi contatti con il teatro e ben quattro mesi in ritardo rispetto al cronoprogramma iniziale. Il compositore, infatti, nell'autunno del 1960 assicurava: «[i]o conto di consegnare la partitura (scritta su lucidi) e lo spartito entro il mese di febbraio, in modo che ci sarà tutto il tempo per approntare con ogni cura il materiale e per stampare lo spartito come avevamo convenuto a suo tempo col signor Schlee».⁴⁶⁶ Temendo però le possibili complicanze per un lavoro che fin dall'inizio si preannunciava difficoltoso, la casa editrice per tutto il periodo intercorso tra la firma del contratto e la prima rappresentazione continuò a monitorare con preoccupazione lo stato di

⁴⁶² Lettera di Milloss a Vlad del 13.11.1960, I-Vgc IM FRV.

⁴⁶³ «Herr Professor Schuh mußte sich dieser Tage einer schweren Gallen-Operation unterziehen. Er wird voraussichtlich erst im April seine Arbeit wieder aufnehmen können. Die UmDispositionen, die sich in diesem Zusammenhang in unserem Spielplan ergeben haben, machen es zu unserem großen Bedauern unmöglich, den Ballett-Abend in der vorgesehenen Form herauszubringen. Ich bitte Sie daher, Verständnis zu haben, daß wir Ihr Werk erst in der kommenden Spielzeit zur Aufführung bringen werden» (Lettera di Hirsch a Vlad del 21.2.61, I-Vgc IM FRV).

⁴⁶⁴ L'invito arrivò ufficialmente da Hirsch, il quale scriveva «wir möchte Sie schon heute herzlichst zur Premiere Ihres Balletts "Die Wiederkehr" am 31. Januar 1962 einladen. Die Haupt- und Generalproben werden am 29. und 30. Januar stattfinden» (Lettera di Hirsch a Vlad del 18.12.1961, I-Vgc IM FRV).

⁴⁶⁵ Lettera di Milloss a Vlad del 13.11.1960», I-Vgc IM FRV.

⁴⁶⁶ Minuta della lettera di Vlad a Ravizza del 29.11.1960, I-Vgc IM FRV.

avanzamento della composizione musicale. Alla fine, si rivelarono necessari dei solleciti sia da parte dell'editore – «Maestro Milloss reclama spartiti balletto *Wiederkehr* stop preghiamo spedire lucidi massima urgenza Carisch» –, ⁴⁶⁷ sia da parte di Milloss: «adesso mi servirebbero con urgenza altri 2-3 spartiti (per gli altri pianisti) e ti sarei grato se li faresti subito pervenire direttamente alla Generalintendanz des Bühnen des Stadt Köln. [...] Il materiale orchestrale servirà per la fine di novembre». ⁴⁶⁸ Per velocizzare i tempi e alleggerire il lavoro dei pianisti, infatti, il compositore aveva appena provveduto a inviare a Köln una registrazione della sua esecuzione al pianoforte per la preparazione della coreografia.

Come ti avevo detto, la necessità di dare un'immagine completa, per quanto possibile, delle immagini musicali del Balletto, mi ha obbligato di formulare lo spartito per due pianoforti. Ma per non complicare il tuo lavoro con l'esigenza di un secondo pianista e di un secondo pianoforte, ho provveduto a raccogliere tutta la "Hauptstimmen" nella parte del primo pianoforte in modo che ai fini della "Einstudierung" con i danzatori sarà del tutto sufficiente suonare questa sola parte. Dato che anche questa è però assai difficile (una esecuzione accurata richiederebbe da parte del pianista doti trascendentali di virtuosismo e prolungato studio) il pianista potrà semplificarsela sull'esempio di quanto io stesso ho fatto nel registrare il nastro magnetico per te. Purtroppo (ma anche... per fortuna) né io né nessun pianista potrebbe rendere certi effetti che ho immaginato per l'orchestra e che ovviamente solo l'orchestra potrà realizzare. Lo spartito è appunto solo un "Notenheft" per lo studio, ma spero che come tale sarà più che sufficiente. ⁴⁶⁹

Tale registrazione, a oggi, risulta introvabile ma è interessante notare il modo in cui Vlad, descrivendo questo singolare documento finalizzato allo studio del pianista accompagnatore e non già a quello dei danzatori, rievocasse ancora una volta la difficoltà di questa sua partitura, sia per gli esecutori, sia per lui stesso. Da un lato, la complessità dell'esecuzione di *Die Wiederkehr* stava tutta nella resa di un raffinato gioco timbrico in quanto, come riconosceva lo stesso Milloss, si trattava di «una partitura estremamente espressiva nei timbri e nelle idee strumentali, che già sempre sono state tra gli elementi più magistrali del tuo talento». ⁴⁷⁰ Mentre dall'altro, ciò che rese complicato il lavoro di scrittura per il compositore fu la collaborazione a distanza con Milloss, a cui non era affatto abituato.

Uno rimasto stabilmente a Roma e l'altro giunto – dopo varie traversie – a Köln, Vlad e Milloss finalmente risaldavano con *Die Wiederkehr* il loro sodalizio creativo dopo quasi quindici

⁴⁶⁷ Telegramma di Carisch a Vlad s. d., I-Vgc IM FRV.

⁴⁶⁸ Lettera di Milloss a Vlad datata «Köln – Opernhaus, fine ottobre 1961», I-Vgc IM FRV. Sottolineature nell'originale.

⁴⁶⁹ Minuta di Vlad a Milloss del 28.9.1961, I-Vgc IM FRV.

⁴⁷⁰ Lettera di Milloss a Vlad del 25.5.1961, I-Vgc IM FRV.

anni, ma si trovarono costretti ad affidare alla carta le loro riflessioni. Ciò nonostante, compositore e coreografo continuarono comunque a riservarsi la prerogativa di decidere le questioni più importanti di persona, direttamente nella capitale, ove Milloss aveva conservato la sua casa in via Prisciano e tornava abbastanza di frequente, facendovi tappa fra un incarico internazionale e l'altro. Dopo il primo contatto diretto, databile probabilmente con qualche mese d'anticipo rispetto al contratto col teatro, compositore e coreografo si incontrarono sicuramente nell'agosto e quindi nel dicembre del 1960, «affinché» – nelle parole di Milloss – «poter definire il lavoro».⁴⁷¹ Di quel mese d'agosto, in particolare, Vlad conservò a lungo un vividissimo ricordo:

[n]ell'estate del 1960 [Milloss] mi sequestrò letteralmente nella mia casa estiva di Fregene. Dalla mattina alla sera dovevo sedere al pianoforte e inventare musica sui suoi passi e gesti. Mi lasciava solo qualche momento di riposo e se mi permettevo di assentarmi per una nuotata in mare lo prendeva come un tradimento. Nonostante il grande affetto che io e mia moglie nutrivamo per lui, arrivammo quasi al limite della sopportazione.⁴⁷²

Tale esperienza, che ha molto in comune con quanto raccontato da Fokine sulla collaborazione con Stravinskij per l'*Oiseau de feu*,⁴⁷³ fu dunque assai stancante, specie se paragonata con quella degli altri balletti. Se infatti con *La Strada sul Caffè* Vlad aveva contattato Milloss quando il lavoro era già in stato avanzato e con *La Dama delle Camelie* si era adeguato a delle condizioni fin da subito ben chiare, con *Die Wiederkehr*, al contrario, dovette confrontarsi con un processo compositivo più articolato. Il sequestro nella casa al mare di Fregene, durante il quale Milloss comunicava direttamente attraverso il corpo i movimenti e le frasi della nascente coreografia, era solo il primo passo, a cui avrebbe presto fatto seguito una gran quantità di istruzioni scritte e grafiche. Di fatto però, ogniqualvolta si rivelò necessario sciogliere alcuni nodi strutturali, Vlad non esitò a interrompere la scrittura in attesa di una discussione *vis à vis* col suo collaboratore,

⁴⁷¹ Lettera da Milloss a Vlad, del 13.11.1960, I-Vgc IM FRV.

⁴⁷² R. VLAD, *Testimonianze e ricordi*, in P. Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, LIM, Lucca, 1996, pp. 7-18; 13-14. Si noti che Vlad nella sua prefazione alla monografia di Veroli riporta questa sua memoria genericamente all'estate 1960, ma è probabile che l'arco temporale vada ristretto al solo mese d'agosto, secondo quanto si legge in una lettera del coreografo al compositore del 13 novembre 1960 in cui viene citato un incontro tra i due in cui si discusse, tra le altre cose, anche del titolo da dare al balletto – «ho scritto stamattina anche a Schlee che così suonerà il titolo definitivo. E l'ho fatto anche perché sapevo da te nell'agosto che tale soluzione piaceva pure a te» (Lettera di Milloss a Vlad del 13.11.1960, I-Vgc IM FRV). Tale ipotesi, inoltre, è ulteriormente avvalorata da quanto riportato da Vlad in un'altra lettera del mese di luglio, inviata a Ravizza con allegato il contratto firmato con la casa editrice, in cui precisa «[n]on ho potuto far firmare il bollettino anche a Milloss perché in questo momento egli si trova in Grecia da dove ritornerà alla fine del mese» (Copia dattiloscritta della lettera di Vlad a Calisto Ravizza del 15.7.1960, I-Vgc IM FRV).

⁴⁷³ Su questo punto si veda il capitolo I.1.

anche se questo poteva essere causa di alcuni ritardi nella tabella di marcia, come chiariva in una sua lettera all'editore:

Vielen Dank für Ihren Brief. Mit den Ballett steht es so: 7 von den Imagesamt 11 Stücken hatte ich bereite Ende August (d.h. von Milloss's Abreise nach Köln) komponiert. Der Rest ist nun auch beinahe fertig und zwar sowohl in Particell- als such in Klavierauszugemassiger Skizze. Die definitive Fassung und die nachfolgende Partitureinschrift (wie versprochen auf Lichtpausenpapier- "carta lucida") kann ich aber nicht beginnen bevor Milloss zurückkimat da noch verschiedene Details besprochen weden müssen. Ursprünglich hätte er in der ersten Dezember wiche aus Köln zurück sein sollen. Letzthin hat er mir aber mitgeteilt, dass er erst knapp vor Weihnachten in Eom sei wird. Er hatt mir auch geschrieben, dass die Premiere in Köln statt Anfang Mai erst am 30 Juni stattfinden wird. Wie sie sich erinnern werden hatten wir in Köln verabredet, dass ich Partitur und Klavierauszug Ende Januar hätte Binliefern sollen. Die kleiverzögerung meiner letzten Zusammenarbeitsperiode mi Milloss und des Uraufführungstermines werden wohl auch den Partitureinlieferungstermin etwas hinausschieben: aber nich über den Februar-monat hinaus (am April muss ich ja nach Japan xum East-West Music Encounter). Ich werde das alles auch Herrn Ravizza mitteilen und nach Rücksprache mit Köln auch den Lieferungstermin des Materials angeben.⁴⁷⁴

Fatta però eccezione per questi appuntamenti, compositore e coreografo spesso discussero per iscritto di svariati argomenti relativi alla composizione del nuovo balletto, dagli aspetti tecnico-organizzativi alle questioni estetiche.

Sugli aspetti prettamente pratici, in particolare, emerge dalla corrispondenza una netta divisione dei compiti, in cui se da una parte il coreografo doveva curare i rapporti con il *Generalintendant* e gli uffici della Opernhaus, dall'altra il compositore faceva da intermediario con la Universal Edition, occupandosi delle trattative sui diritti d'autore, la fornitura del materiale per lo studio dei ballerini, la riduzione in *suite* orchestrale. Con questi, inoltre, venne ingaggiato un lungo dibattito sulla scelta del titolo. La prima proposta – *Ein Mensch unter Menschen* – venne infatti rapidamente cassata in favore di quella che poi sarebbe stata l'intitolazione definitiva – *Die Wiederkehr* –, preferita da coreografo e compositore, ma guardata con sospetto dagli editori, che temevano il sollevamento di questioni di diritto d'autore:

Immer noch bin ich der Meinung, dass "Ein Mensch unter Menschen" ein viel originellerer Titel ist. "Il Ritorno" ist eine schlechte Oper von Ruppel und Mihalovici. Ausserdem ist "Wiederkehr" ein ganz ungebräuchliches deutsches Wort und kann höchstens mit dem Pathos

⁴⁷⁴ Minuta di Vlad a Schlee del 28.11.1960, I-Vgc IM FRV.

heimkehrender Nazis in Verbindung gebracht werden. Wir wollen lieber nicht mit solchen Assoziationen starten.⁴⁷⁵

Nonostante le obiezioni sollevate da Schlee, la ferrea volontà di Vlad e Milloss – che si riferirono sempre nella loro corrispondenza a questo balletto citandolo come *Il Ritorno* – prevalse. Perché, spiegava il coreografo,

[p]er quel che concerne il titolo, qui abbiamo esaminato ogni punto di vista. La famosa opera di Ruppel-Mihalovici porta il titolo „Heimkehr” e non „Die Wiederkehr”! Nessun'altra opera, o balletto, o dramma, o film ha „Die Wiederkehr” come titolo. I consiglieri letterari delle „Bühnen der Stadt Köln” trovano che il titolo DIE WIEDERKEHR sia il più bello, più significativo e più indicato al bene del balletto. Visto che tutti sono per questa scelta, ho scritto stamattina anche a Schlee che così suonerà il titolo definitivo. E l'ho fatto anche perché sapevo da te nell'agosto che tale soluzione piaceva pure a te.⁴⁷⁶

Gli aspetti che riguardavano più strettamente la composizione musicale e coreografica – nonché la realizzazione scenica – furono invece affrontati esclusivamente tra Vlad e Milloss, che continuarono a mantenersi aggiornati nel corso del tempo sui rispettivi progressi. Dopo aver discusso e aver quindi consegnato al compositore i materiali con le istruzioni per il lavoro, il coreografo insistette per poter essere costantemente informato. L'epistolario Vlad-Milloss dal giugno 1960 al settembre dell'anno successivo è infatti affollato dalle preoccupate domande del coreografo, alternate a elogi e manifestazioni di grande soddisfazione. A queste facevano eco le garbate rassicurazioni del compositore, il quale non perdeva occasione per rimarcare «tratto la partitura del nostro “Ritorno” con un'attenzione e una cura maggiori di quelle che ho prodigato a qualsiasi altro mio lavoro»⁴⁷⁷ e quanto questo suo impegno gli richiedesse un enorme sforzo di concentrazione.

L'attesa non venne delusa e, una volta consegnata la registrazione e la riduzione per due pianoforti al teatro, anche alla prova dell'ascolto la musica si dimostrò all'altezza delle aspettative: «piace a me ed ai collaboratori ogni giorno crescentemente: sentiamo in essa non solo la straordinaria qualità compositiva, ma altresì la sua sincerità nel „cantare” le cose delle profondità umane...»,⁴⁷⁸ scriveva Milloss nell'ottobre del 1961. La prova dell'orchestra, tuttavia, non andò come previsto e a un mese dalla prima, Milloss si trovò costretto a invocare l'urgente intervento di Vlad:

⁴⁷⁵ Lettera di Shlee a Vlad del 21.7.1960, I-Vgc IM FRV.

⁴⁷⁶ Lettera di Milloss a Vlad del 13.11.1960, I-Vgc IM FRV.

⁴⁷⁷ Minuta di Vlad a Milloss del 5.4.1961, I-Vgc IM FRV.

⁴⁷⁸ Lettera di Milloss a Vlad datata «Köln – Opernhaus, fine ottobre 1961», I-Vgc IM FRV.

Qui le prove procedono bene- Caridis ha fatto già varie letture con l'Orchestra. Io a causa delle mie prove contemporaneamente fatte in sala di ballo, non ho potuto ancora sentire nulla. Ma mi ha raccontato il mio primo pianista e sostituto-direttore, Bernhard Winkler, che le cose vanno bene, salvo qualche sorpresa: qua e là forse troppo ricca l' strumentazione, e, siccome non esiste la quantità da te richiesta di archi, certi periodi non risultano chiari melodicamente, e talvolta pure ritmicamente. Ad esempio, la Danza N° 1, dove si sentono (nell' Allegro) solo i fiati, il ché non permette al ballerino di eseguire i ritmi, che sono l' alfa e l' omega della danza; poi la Danza N° 5, dove il Tango non risulta chiaro, ed il Rock and Roll diventa lento e troppo pesante. Ma rimane cosa certa, che con le prove che dovranno essere ancora fatte, tutto si migliorerà- Tuttavia il problema rimarrà sempre grave col n° 1. E ti prego in questo proposito di aiutarmi. La soluzione è assai urgente! Perciò ti prego di scrivermi subito, dandomi delle indicazioni. Io penso che per tutto quel „presto furioso” potrebbe dare anche il pianoforte in fff una sintesi di tutti archi e della batteria. Ti devo insistentemente pregare di risolvere urgentissimamente questo problema, perché è proprio la Danza N° 1 il nucleo dell' intero balletto, e se lì il ballerino non ha una fortemente accentuata esaltazione ritmica, la sua scena cade e pregiudica tutto.⁴⁷⁹

Per il danzatore, le difficoltà create dal passaggio da una scansione ritmicamente accentata nella riduzione pianistica a un ritmo più fluido nella realizzazione orchestrale, era un problema non inusuale ma, comunque, estremamente critico. Vlad corse subito ai ripari e, secondo quanto annunciato da lui stesso in un telegramma indirizzato a Milloss,⁴⁸⁰ si preparò per recandosi direttamente di persona a Köln con la sua partitura. Le testimonianze scritte su quanto avvenne poi si perdono nella corrispondenza ma, ad ogni modo, il 27 gennaio 1962, il coreografo poteva annunciare:

[i]l balletto è finalmente pronto (la coreografia) e mi sembra che anche in scena (con i costumi e le luci) dovrebbe risultare suggestivo – come lo abbiamo pensato. Domani avremo la prima prova in costumi e luci. Le prove con orchestra restano fissate per i giorni 26 e 27, sempre alle ore 10:00 di mattina e sono felice di saperti allora presente.⁴⁸¹

Tre giorni dopo, l' ultima fatica nata dalla collaborazione Vlad-Milloss, vedeva finalmente le scene,⁴⁸² suscitando nella critica grande scalpore e un acceso dibattito. Su un unico punto, però,

⁴⁷⁹ Lettera di Milloss a Vlad del 30.12.1962, I-Vgc IM FRV.

⁴⁸⁰ Sul *verso* della carta con la copia dattiloscritta di una lettera del 1.1.62 con cui Vlad confermava a Hirsch la sua presenza a Köln per la prima e le prove generali, il compositore infatti abbozzò la sua risposta a Milloss: «giovedì 4 sarò Colonia | Sarò Colonia intera giornata giovedì 4 Abbracci Roman».

⁴⁸¹ Lettera di Milloss a Vlad del, 21.1. 1962, I-Vgc IM FRV.

⁴⁸² *Die Wiederkehr* era il secondo balletto della quarta serata dedicata interamente alla danza della stagione 1960-1961, preceduto da *Die Mondreiter* della coreografa ospite Birgit Cullberg (musica di Knudåge Riisager) e seguito da *Auf Schwelle der Zeit* di Milloss (sulla musica del *Concerto per orchestra* di Bartòk). Interprete principale era Lothar Höfgen (Der Mensch), a cui si aggiungevano: Tilly Söffing (Die Frau); Petra Troitzsch, Günter Kranner e Jan Rombadt (Die Gaukler); Anna Carolle, Gisela Fix, Anneliese Hermen, Margot Jüsgen, Liesel Klein, Amke Krain, Amiceta Mandowska, Marianne Manniegel, Ute Neffin, Teresia Rühl, Barbara Zacconi, Adele Zurhausen, André Doutreval,

tutti i commentatori furono concordi: la straordinaria aderenza tra musica e coreografia, che faceva di *Die Wiederkehr* «un modello esemplare di una moderna musica da balletto».⁴⁸³

V.1 Ritorno alla carta

Il processo compositivo di *Die Wiederkehr* è forse uno dei meglio documentati fra quelli degli altri balletti vladiani poiché, sebbene non sia possibile ricostruire quanto avvenne nel concreto durante il sequestro a Fregene di Vlad a opera di Milloss nell'agosto 1960, rimangono tuttavia diverse testimonianze scritte delle fasi successive del lavoro. Costretti ad affidare alla carta le loro idee e indicazioni, i due produssero infatti una grossa mole di corrispondenza, tanto che oggi la relativa sezione del Fondo Roman Vlad conservato presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini conta ben oltre settanta documenti tra lettere, minute, cartoline, ma anche fotografie, rassegne stampa e appunti che a tali missive erano allegati. A questi si aggiungono inoltre alcuni documenti preparati dal coreografo affinché potessero essere usati come traccia compositiva: una riduzione ballettistica dattiloscritta del balletto e nove fogli su carta lucida catalogati come schizzi di Milloss. Tali documenti colpiscono per il loro carattere non convenzionale e si aggiungono quindi ai consueti materiali preparatori alla composizione musicale: un quaderno di abbozzi e altri due quadernini di schizzi.

Datato «Rom, Sommer 1960»,⁴⁸⁴ il dattiloscritto della riduzione ballettistica si presenta come un lungo testo – in lingua tedesca – che descrive i fondamenti estetici e strutturali del balletto,⁴⁸⁵ dando indicazioni relative alla forma musicale, alla scenografia e ai costumi. Suo scopo principale era istruire futuri collaboratori – dunque non solo Vlad ma soprattutto il primo pittore contattato per la realizzazione delle scene, Max Ernst – sulle idee del coreografo circa la

Udo Kracht, Armin Krain, Heinz Manniegel, Jaohn Massey e Klaus Soschinski (Das Volk); Helga Held, Karin Jahnke, Barbara Müller, Carole Regnier, Eva Stielau, Hannelore Thüren, Ferenc Finster, Helmut Hammerich, Ferdinand Kleebaum, Bruno Paul, Waler Reuss; Die Kinder: Ute Neffin, Teresia Rühl, Adele Zurhausen, Udo Kracht, Armin Krain e John Massey (Die Lasserhaften); Riccardo Duse, Anna Carolle, Annelise Hermes, Karin Jahnke, Margot Jügsen, Anke Krain, Barbara Zacconi, André Doutreval, Willy Heinrichs, Ferdinand Kleebaum e Heinz Manniegel (Die Wahnsinnigen); Willi Heinrichs (Der Tote); Peter Beil (Der Volkstrecker des Gesetzes).

⁴⁸³ K. GANZER, *Köln und sein neues Ballett. Zum vierten Tazabend der Aera Aurel v. Milloss*, «Augsburger Allgemeine», Augsburg, 7.2.1962. Dell'articolo si conservano alcuni ritagli sia nel Fondo Roman Vlad dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, sia nel Fondo Aurel Milloss dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma presso la medesima fondazione. La traduzione in italiano è invece tratta dal dattiloscritto *Alcuni stralci da critiche (tradotte dal tedesco) concernenti la prima esecuzione assoluta del Balletto Die Wiederkehr (Il Ritorno) su soggetto di Aurel Milloss all'Opera di Colonia (31 gennaio 1962)* inviato da Milloss a Roman Vlad e conservato nella corrispondenza del Fondo Roman Vlad.

⁴⁸⁴ Su questo punto si rimanda al capitolo v.3

⁴⁸⁵ Si noti, inoltre, che il titolo per il balletto – benché non fosse stato ancora definito a quell'altezza cronologica – si presentasse già nella sua formulazione finale di *Die Wiederkehr. Eine dramatischen Situationen in Elf Tänze*.

realizzazione di *Die Wiederkehr*. Fu lo stesso Milloss, dunque, a inviare questo documento al compositore, che allora si trovava a Ischia, il 12 luglio 1960:

Ecco, carissimo Roman, qui acclusa la copia della „riduzione ballettistica” del nostro nuovo balletto. Con la posta di oggi ho ricevuto l’originale di Max Ernst.

Spero di partire già domani, o al massimo dopodomani. Sarò di ritorno verso la fine di questo mese. Comunque ti comunicherò la data.

Ti auguro buone vacanze e buon lavoro! E buona cura a Licia! Vi voglio molto bene! E già sono felice di rivedervi presto!⁴⁸⁶

In allegato Milloss inseriva una copia della lettera inviata al pittore insieme al dattiloscritto, di cui Vlad non era evidentemente il primo destinatario, pur potendo trarre un grande vantaggio nell’aver a disposizione il testo durante il suo lavoro. Benché non sia del tutto escluso che le informazioni qui contenute siano nate dai primissimi accordi tra coreografo e compositore, al quale doveva essere dunque ben chiaro il progetto, esso si conferma una traccia che fu importante per il lavoro, sia per la linearità espositiva, sia per il gran numero di dettagli contenuti. Dopo un’introduzione che inquadrava quest’opera coreografica come *Ideenballet*, seguiva infatti la descrizione della situazione scenica di partenza e dell’articolazione del balletto come un rondò coreografico a cui rispondeva, nella musica, una forma simmetrica fatta di rimandi speculari.⁴⁸⁷ Dalla carta 5r in avanti, quindi, iniziava «die "librettistiche" Reduktion des Ballettes»:⁴⁸⁸ qui, nella sezione intitolata *Der Gestalten* il coreografo elencava e divideva in gruppi i personaggi; poi, in *Die Bühne und die Kostume* procedeva con una descrizione minuziosa della scenografia da lui immaginata per la rappresentazione; infine, in *Der szenische Vorgang* esponeva scena per scena gli avvenimenti e i principali movimenti dei danzatori sul palco.

Con un livello di approfondimento ancora maggiore, nei suoi schizzi Milloss illustrava sia graficamente sia verbalmente la struttura delle singole danze che componevano il balletto. Egli creava così

un progetto dettagliato in cui, tramite rappresentazioni grafiche astratte, ma anche per mezzo di indicazioni puntuali di agogica, di dinamica, ecc., entrava direttamente nell’ambito della materia musicale, prescrivendo l’articolazione drammaturgica, l’organico degli strumenti, fino alla

⁴⁸⁶ Lettera di Milloss a Vlad del 12.7.1960, I-Vgc IM FRV.

⁴⁸⁷ Questa seconda parte, in cui il coreografo approfondiva principalmente le questioni formali osservandole anche da un punto di vista strettamente musicale, venne poi tagliata nella seconda versione della riduzione ballettistica – oggi conservata al Deutsche Tanzarchiv di Köln – in cui dopo il primo paragrafo dedicata alle questioni estetiche si passa direttamente all’elenco dei personaggi.

⁴⁸⁸ A. MILLOSS, *Die Wiederkehr: eine dramatischen Situationen in elf Tänze*, [1959], dattiloscritto, c. 4r, I-Vgc IM FRV.

testura sonora della partitura che Vlad avrebbe dovuto comporre, il tutto accompagnato da un preciso minutaggio e da indicazioni, sezione per sezione, per l'azione scenica.⁴⁸⁹

Con questo metodo, dunque, il coreografo realizzò su fogli di carta lucida un diagramma per ciascuna danza, a parte la n. VIII e la n. X che erano rispettivamente la ripetizione della n. IV e della n. II. Tutti i fogli sono strutturati nella medesima maniera: in calce recano l'indicazione della danza (e l'eventuale rimando alla sua corrispettiva); appena sotto, si apre uno spazio in cui il coreografo schematizza la struttura interna della danza, segnando con l'inchiostro rosso i limiti cronometrici cui sia lui sia il compositore avrebbero dovuto rispettare. Ben lontano, però, da poter essere paragonato a una forma di notazione, questo elemento grafico sembra piuttosto voler trasferire su carta la forma e le caratteristiche timbriche della musica immaginata del coreografo. In questo modo, Milloss che già anni addietro ammetteva «[i]o non sono padrone della parola e quindi mi riesce difficile descrivere con le parole un'opera che, per la sua natura puramente ballettistica, può raggiungere l'espressione artistica solo per mezzo della danza, delle scene e della musica»,⁴⁹⁰ dava veste grafica a quanto non avrebbe saputo esprimere altrimenti. Tali segni andavano perciò a integrare quanto si legge nelle due sezioni di testo sottostanti: una dedicata alla descrizione dei movimenti scenici, l'altra dedicata invece a specifiche indicazioni musicali. Nella maggior parte dei casi, l'elemento iconografico è preponderante per rendere l'articolazione formale interna, l'andamento della melodia e l'impasto sonoro (fig. 33). Altre volte, invece, esso ha carattere assai dimesso, tanto da essere ridotto a semplice schema di blocchi sonori – ciascuno dei quali con un profilo dinamico e timbrico ben distinto – accostati gli uni agli altri secondo un piano prefissato (fig. 34). Caso invece eccezionale è lo schizzo della danza n. VI: un solo tratto di penna ondeggiante al quale sono state sottoposte le seguenti parole: «[t]romba, anche ramificata (con le altre trombe | Arrivano i Saltimbanchi, accolgono la Donna, le offrono sollievo, danzano con essa e vanno via insieme ad essa».⁴⁹¹

⁴⁸⁹ P. VEROLI, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, op. cit., p. 64.

⁴⁹⁰ E. GARRONE, *Il periodo romano di Aurél M. Milloss*, in *Creature di Prometeo: il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurél M. Milloss*, a cura di G. Morelli, Olschki, Firenze, 1996, pp. 415-432; 422.

⁴⁹¹ A. MILLOSS, *Die Wiederkehr, Danza n. VI*, schizzo, [1959-1960], I-Vgc IM FRV.

III = 6'

UN POCO MOSSO.
 Pizzicati di archi bassi, e sfrecciati di legni bassi. Tutto composto all'inizio e che cerca di comporsi. Poi due punti a) e b) è già tutto concentrato.
 La massa Popolo entra, cercando qualche cosa e cercando di unirsi. Poi è muta.
 L'Uomo osserva emozionato.

RECITATIVO
 Dialogate tra i Pizzicati e Ad Trombe della Bocca. Un suono lo Trombe in senso positivo.
 Incontrerete la massa ed il Uomo. L'Uomo si sente in dovere di corrispondere.

CORALE
 Orchestra intera. Prima tutta di accordi di poco a poco sotto: respirazione in crescendo. Poi il suono si allarga al non plus ultra: fido. Tutto rimane sospeso.
 L'Uomo dà fede. Tutto si rialza, estati-concitate, ma poi tutto si ferma nel dubbio dell'Uomo.

RECITATIVO
 Come primo Recitativo, ma con altra espressiva seconda aria, e cadenza disintesa.
 "Dove è Dio?" L'Uomo è spaventato dell'impossibilità del suo compito. Scappa.

UN POCO MOSSO
 Come il primo, "Un poco mosso. Ma a rovescia!" (Petrogrado).
 La Folla ha perso fiducia. Si sente tradita. Il Uomo accareggiato lascia la scena.

Figura 33

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr. Danza n. III*, [1959-1960], schizzo, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

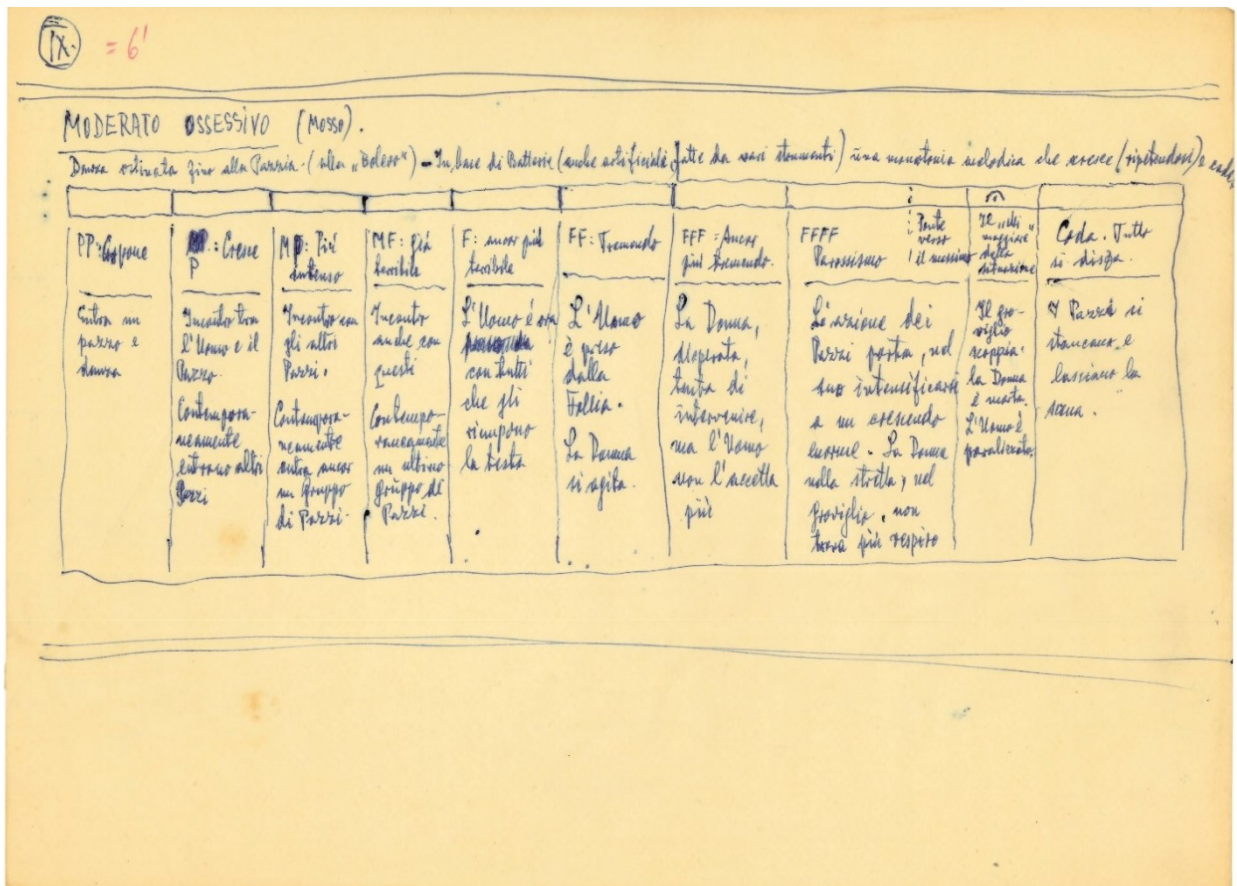


Figura 34

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr*. Danza n. IX, [1959-1960], schizzo, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

Databili anch'essi attorno all'estate del 1960, gli schizzi di Milloss non sono però una traccia della realizzazione definitiva di musica e danza, ma conservano invece carattere di prescrizione per il compositore. Questa volta, infatti, proprio Vlad era principale e unico destinatario delle indicazioni millossiane che, nelle speranze del coreografo, avrebbero dovuto fungere da guida nel suo lavoro. Questi documenti si collocano perciò in un momento immediatamente anteriore all'inizio della composizione musicale, durante il quale Vlad non sempre si mostrò propenso ad accogliere le stringenti istruzioni del suo collaboratore. Sebbene il quaderno di abbozzi di *Die Wiederkehr* confermi la generale volontà da parte di Vlad di accontentare le richieste del coreografo, un'analisi puntuale di questo documento e il confronto con la partitura orchestrale rivela molti passaggi in cui tali prescrizioni non vennero rispettate. In molti casi si tratta di devianze legate a circostanze particolari – ma comunque sempre integrate nella poetica dell'opera –, mentre talvolta si incontrano momenti di indecisione più profonda in cui Vlad, pure dopo aver già abbozzato una danza, ritornava sulle carte rimaste bianche o dello stesso quaderno di abbozzi o degli altri due quaderni di schizzi, per valutare nuove ipotesi.

	Danze	Musica	Personaggi
I	Presentazione	Desolato	Uomo
II	Aria	Adagio	Donna, Saltimbanchi, Morto (Uomo)
III	Ricerca	Toccata e Passacaglia	Uomo, Folla
IV	Cadenza	Andante e Valzer	Uomo, Saltimbanchi
V	Travolgimento	Tango e Rock'n'Roll	Uomo, Viziati
VI	Consolazione	Recitativo	Uomo, Saltimbanchi, Donna
VII	Preclusione	Girotondo	Bambini, Uomo, Robot
VIII	Cadenza	Andante e Valzer	Uomo, Saltimbanchi, Robot
IX	Follia	Ritmo ostinato	Uomo, Pazzi
X	Aria	Adagio	Uomo, Saltimbanchi, Morto (Donna)
XI	Sequenza finale	Tempestoso	Uomo

Tabella 5

Articolazione formale *Die Wiederkehr*

La struttura macro-formale di *Die Wiederkehr*, tuttavia, non venne mai messa in discussione e l'ordinamento delle danze stabilito da Milloss nella riduzione ballettistica e quindi confermato negli schizzi venne ripreso da Vlad. L'organizzazione complessiva prevedeva infatti che le undici danze di cui si componeva il balletto fossero articolate in un sistema di rimandi di tipo speculare, secondo quello che, Daniela Tortora ha definito «un piano di simmetria all'interno della macroforma complessiva in corrispondenza delle danze centrali (il blocco delle danze V, VI, VII) con un laccio evidente tra lo strato immediatamente contiguo (le danze IV e VIII) e quello ancora più esterno (le danze II e X)». ⁴⁹² Coerentemente con l'assetto tipico dello *Stationendrama* strindbergiano, la drammaturgia dell'intero balletto ruotava attorno alla figura centrale del *Mensch* e ai suoi incontri con i diversi personaggi: ciascuno di questi incontri rappresentava pertanto una tappa nel viaggio immaginario dell'uomo nel suo inconscio e, di conseguenza, una diversa stazione del dramma. Ciascuna stazione, a sua volta, corrispondeva a una danza e gli eventuali ritorni in scena di alcuni personaggi coincidevano dunque con una ripresa formale di musica e coreografia (tab. 5).

A questi ritorni circolari si aggiungeva quindi una fitta rete di rimandi tematici, costruiti sul ritorno del tema con cui si apriva il balletto, affidata alle trombe (es. 17).

The image shows a musical score for three trumpet parts. The first staff is labeled 'Tromba 1' and features a melodic line in 4/4 time, marked 'pppp'. The second staff is labeled 'Tr. 1' and shows a more rhythmic line with multiple time signatures (2/4, 3/4, 4/4) and dynamic markings 'ppp' and 'pp'. The third staff is also labeled 'Tr. 1' and continues the melodic line with dynamic marking 'p'.

Esempio 17

R. VLAD, *Die Wiederkehr. I. Desoldato (Presentazione)*, Universal Edition, Vienna, 1961, bb. 1-13.

Come spiegava Milloss nella riduzione ballettistica

Das Dominante in Ballett ist die "Situation" des Helden. Sie ist immer da: am Anfang, am Ende, und in der Mitte der Vision. Hierdurch bildet sie den "Rahmen" (Thema "A") des ganzen Spiels. Indem die Situation hier von dem Motiv selbst (von den Grundmotiv des Balletts) bedingt ist, wird das Motiv zum Leitfaden aller Trugschlüsse die aus den Gansen des Verhaeltniskomplexes

⁴⁹² D. TORTORA, *Appunti su Die Wiederkehr*, pp. 1-5; 1, cit. in P. VEROLI, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, in *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, op. cit., pp. 65-66.

entspringen. Das Motiv ist auf diese Weise das bewegende Element der ganzen Vision. Als solches schlingelt es sich durch das ganze Spiel durch, aber nicht nur zweimal (nach der ersten, und vor der letzten - Erscheinung des Themas "A"), sondern viermal (also auch vor und nach der mittleren Erscheinung des Themas "A"), indem es - infolge der Komplexität der in den Trugschlüssen sich erweisenden Vorkommnisse - auch seine Kehrseiten (Einsicht und Aussicht) zeigt. Folglich wird aus dem einfachen "Leitfaden" ein kompliziertes "Gewebe". Also nicht mehr nur "Motiv", sondern geradezu "Motivik" (Thema "B" und Thema "D", beide je zweimal als jeweilig "B1" und "B2", respektive "D1" und "D2"). Die übrigen, aus der Intensifizierung dieser Beziehungen herkommenden dramatischen Auswechse erscheinen dementsprechend als Ausartungen der Gesamtvision. Die Logik der Beredsamkeit selbst so streng symmetrischer Formen bringt mit sich, dass diese Ausartungen, gewiesermassen als Zweige der Gesamtarchitektur, ebenfalls in symmetrischen Gleichmaessigkeiten emporstoßen, und zwar in gegenseitigen Reaktionen unter ihnen. Sie haben ihre Plätze also, genau verteilt, rechts und links vom Zentrum (zwischen Thema "B1" und "D1", respektive zwischen "D2" und "B2" - einerseits zwischen "D1" und der mittleren Erscheinung von "A", respektive zwischen der mittleren Erscheinung von "A" und "D2" - andererseits). [...] ihren gegenseitigen Reaktionen wirken diese Ausartungen also ebenfalls nicht nur als zwei sondern, samt respektiven Kehrseiten, insgesamt als vier "Intermezzi" (Thema "C" und Thema "E"; beide je zweimal als jeweilig "C1" und "C2", respektive "E1" und "E2"). Im Zeichen konsequenter Rappports zwischen den einzelnen Themengruppen ergibt sich nun die Perspektive einer elf-fach gegliederten, aber sem symmetrisch bleibenden Diesiplinierung des ganzen Themenspiele.⁴⁹³

A differenza di quanto prescritto dal coreografo, il quale aveva immaginato cinque temi diversi, Vlad optò invece per adoperarne uno solo che, con le sue variazioni, potesse comunque ricalcare il medesimo schema formale richiesto da Milloss. Infatti, il tema iniziale viene ripetuto identico nella danza n. VI – una cadenza, in posizione centrale, costruita su questo tema – e nella n. XI, disegnando così l'ossatura di un'architettura formale ad arco. In una forma variata, non più affidata alle trombe ma a due violini soli, esso compare anche nella danza n. II (e quindi nella sua ripresa nella n. X) che segnava l'ingresso in scena della donna-angelo. Nuovamente alle trombe, in una nuova forma variata, il tema compare quindi nella danza n. III, in una sezione di recitativo appena precedente all'inizio della passacaglia. Una nuova ripresa, poi, si incontra al centro della danza n. IV (e della n. VIII), dove esso si colloca nel mezzo esatto del valzer centrale. (tab. 6)

⁴⁹³ A. MILLOSS, *Die Wiederkehr: eine dramatischen Situationen in elf Tänze*, [1959], scenario dattiloscritto (1 versione), cc. 2r-3r, I-Vgc IM FRV..

Danze	Tema	Serie
I	A	2, 3, 11, 5, 9, 8, 7, 6, 10, 4, 0, 1
II	A ¹	1, 2, 0, 10, 11, 9, 8, 6, 7, 5, 3, 4
III	A ²	0, 3, 11, 6, 5, 2, 1, 9, 10, 8, 7, 4
IV	A ³	4, 7, 6, 3, 2, 5, 10, 1, 0, 11, 8, 9
V	A ⁴	7, 9, 8, 0, 10, 11, 3, 1, 2, 4, 6, 5
VI	A ⁵	2, 3, 11, 8, 7, 10, 4, 0, 1, 9, 5, 6
VII	A ⁶	1, 0, 2, 4, 5, 3, 7, 8, 6, 9, 11, 10
VIII	A ³	4, 7, 6, 3, 2, 5, 10, 1, 0, 11, 8, 9
IX	A ⁷	11, 10, 0, 9, 7, 8, 4, 6, 5, 2, 3, 1
X	A ¹	1, 2, 0, 10, 11, 9, 8, 6, 7, 5, 3, 4
XI	A	2, 3, 11, 5, 9, 8, 7, 6, 10, 4, 0, 1

Tabella 6

Rimandi tematici in *Die Wiederkehr*

Tema A:

The image shows a musical score for Tromba 1 and Tr. 1. The Tromba 1 part is in 4/4 time and starts with a *pppp* dynamic. The Tr. 1 part is in 2/4 time and features several motifs highlighted with blue boxes. The first motif is marked *ppp* and includes a blue 'O' above it. The second motif is marked *R pp*. The third motif is marked *p* and includes a blue 'I' below it. The fourth motif is marked *IR*. The score also shows various time signatures (4/4, 3/4, 2/4) and rests.

Tema A¹:

Violino I

Violino II

O R I IR

Tema A²:

Flauto 1, 2, 3

Fl. 1, 2, 3

O R I IR

Tema A³:

Tromba in Do

Tr. 1

O Liberamente R O I

Sola

Tema A⁴:

Flauto 1

Fl. 1

O p I mp, ma sentito I O

Tema A⁵:

Musical score for Tromba 1 and Tr. 1. Tromba 1 is in 2/4 time, starting with a dynamic of *p*. Tr. 1 is in 4/4 time, starting with a dynamic of *R*. Blue boxes highlight specific melodic phrases in both parts.

Tema A⁶:

Musical score for Vibrafono, Arpa, Celesta, and Pianoforte. Vibrafono is in 3/8 time, starting with a dynamic of *f*. Arpa, Celesta, and Pianoforte are in 3/8 time. Orange boxes highlight specific melodic phrases in each part.

Tema A⁷:

The image shows a musical score for four instruments: Saxophone (Sax), Trombone (Tbn.), Clarinet (Cl.), and Trumpet (Tr.). The score is in 4/4 time. The Saxophone part begins with a motif of four notes (G4, A4, B4, C5) marked with a piano dynamic (*p*) and a red letter 'O'. The Trombone part begins with a motif of four notes (G3, A3, B3, C4) marked with a piano dynamic (*p*) and a red letter 'R'. The Clarinet part begins with a motif of four notes (G4, A4, B4, C5) marked with a piano dynamic (*p*) and a red letter 'IR'. The Trumpet part has a motif of four notes (G4, A4, B4, C5) marked with a piano dynamic (*p*) and a red letter 'I' later in the piece.

Per poter rendere inoltre da un punto di vista prettamente musicale la centralità della figura del *Mensch*, che non solo è onnipresente sulla scena ma è di fatto anche il creatore di tutti i personaggi del balletto, poiché questi non sono altro che il frutto di una sua allucinazione febbrile, Vlad decise di legare tutta la materia musicale a un unico *Urmotiv* (es. 18).



Esempio 18

Urmotiv di Die Wiederkehr

Si trattava, a dire il vero, di una tecnica compositiva da lui già ampiamente adoperata lungo tutto il decennio precedente e che consisteva nel far derivare tutte le serie dodecafoniche adoperate da un unico motivo generatore di sole tre note.⁴⁹⁴ Uno dei primi esempi di utilizzo di questa tecnica da parte di Vlad risale al 1952, quando in *Cinque Elegie* il compositore aveva costruito la serie fondamentale sulla permutazione di un motivo di tre note, presentato all'inizio nella sua forma originale, quindi invertito, retrogradato e infine nella forma retrograda della sua inversione.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Sull'utilizzo di un unico *Urmotiv* generatore della composizione musicale, si veda anche il capitolo IV.2.

⁴⁹⁵ Secondo l'opinione di Pasticci, la scelta di adoperare tale tecnica compositiva era strettamente connessa al valore simbolico del testo poetico intonato dall'*Elegia* – in particolare della IV, ove essa adoperata in maniera preponderante – poiché, «The four questions on the identity of the human being and of God condense all the possible developments of human existence – 'who is man? who is God? who is? who was?' – while the four segments of the series present all four possible transformations of a single basic cell (the first segment). As a result, the twelve-tone row corresponds to the totality of Being, in which the image of man (the cell in its original form) reflects itself in the image of God (the

Proseguendo in questo particolare filone compositivo, Vlad continuò a adoperare quale punto di partenza per la costruzione della serie dodecafonica un'unica cellula motivica, fino ad arrivare con *Le Ciel est vide* ad applicare in maniera estesa questa tecnica. Ancora Pasticci scrive a tal proposito: «[t]he Cantata is divided into three movements and appears as an immense variation of a single three-note motive, where the possible variants are explored in various ways producing a number of always different dodecaphonic series».⁴⁹⁶ Fu lo stesso compositore, del resto, a indicare in *Storia della dodecafonica* questo suo lavoro, uno dei più importanti di questo periodo,⁴⁹⁷ come «immensa variazione di quel roteante nucleo originario».⁴⁹⁸ Il procedimento per costruire il caleidoscopio delle serie di *Die Wiedekehr* aveva dunque le sue radici nel processo di variazione continua alla base di *Le Ciel est vide* (tab. 7) che però, proprio come in *Masques Ostendais*, veniva ulteriormente esteso, andando a coinvolgere anche il parametro ritmico.

Serie di <i>Cinque Elegie</i>	
O	R
I	RI
Serie di <i>Le ciel est vide</i>	
O	R
I	RI

cell in retrograde form), in the horizon of the present (the cell in inversion form) and in that of the past (the cell in its retrograde inversion form). This deep correlation between the different dimensions of Being is also emphasised through the choice of the rhythmic values: the durations of the original cell are retrograded in the retrograde cell, and in the same way the durations of the inverse cell (which are derived by permutation from those of the original cell) are retrograded in the retrograde inversion cell. Through this complex network of mirroring, which involves both the notes and the rhythmic values, the music activates a strongly symbolic interpretation of the textual content, which is realised with very similar procedures to those highlighted by Vlad in his analysis of Stravinsky's *Canticum Sacrum*» (S. PASTICCI, *Hermeneutics and Creative Process: Roman Vlad's Reception of Stravinsky*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», II, 2017, pp. 41-63; 55).

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ Alessandro Marchiori, nella sua panoramica sull'utilizzo della tecnica dodecafonica nella produzione di Vlad sottolinea l'importanza di quest'opera, asserendo «[s]i tratta di un lavoro particolarmente importante non solo sotto il profilo tecnico, ma soprattutto per il suo significato simbolico che lo stesso Vlad spesso ricordava. La funzione catartica del brano è infatti chiara; l'audacia del testo, nel quale il Cristo morto annuncia che «il cielo è vuoto» e che Dio non esiste, mira paradossalmente a scuotere l'ascoltatore e a distoglierlo dal dubbio e dalla mancanza di fede. Il caos nel quale ricadrebbe il cosmo in seguito alla constatazione dell'assenza di Dio è drammaticamente reso da una musica polverizzata e iperorganizzata» (A. MARCHIORI, *La «dodecafonica svernata» di Roman Vlad. Un excursus attraverso la sua produzione*, in *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, a cura di A. Carone, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2021, pp. 75-93; 82).

⁴⁹⁸ R. VLAD, *Storia della dodecafonica*, Suvini Zerboni, Cremona, 1958, p. 250.

Serie di <i>Masques Ostendais</i>	
O	R
I	RI
Serie di <i>Die Wiederkehr</i>	
O	R
I	RI

Tabella 7

Confronto tra le serie

Nel suo testo di presentazione alla musica del balletto stampato nelle note di sala per la prima, infatti, il compositore precisava:

[d]er Einheit in der Mannigfaltigkeit der choreographischen Auffassung entspricht die innere Struktur der Musik, welche auf eine einzige Keimzelle bezogen ist. Diese besteht aus drei Tönen, welche zwei entgegengesetzt ausgerichtete Intervalle (eine Sekunde und ein Terz) umfassen. Die metrische Werte der Noten entsprechen den Proportionen der Intervalle. Die Urzelle setzt sich mit ihren verschiedenen Erscheinungsformen zu immer anderen Zwölfton-Komplexen zusammen. Die Intervalle (daher die Klangdauer und die rhythmischen Werte) werden durch Vergrößerung und Verkleinerung ständig variiert und unaufhörlichen Permutationen unterzogen. Dadurch wird das ursprüngliche Postulat der klassischen Reihentechnik, welche eine einzige Zwölftonkonstellation und ihre Spiegelformen zur ausschließlichen strukturellen Basis eines Werkes machte, eigentlich umgekehrt, im Bestreben nach immer neuen kaleidoskopische verbundenen seriellen Gebilden.⁴⁹⁹

Pur rimanendo sempre distante da ogni genere di rigidità nell'applicazione di tale metodo, primo passo del processo compositivo di Vlad consistette pertanto nella ricerca e nella creazione del materiale musicale di base, attraverso pagine e pagine di permutazioni intervallari e ritmiche nei suoi quaderni di schizzi (fig. 35 e 36). Solo una volta identificata la materia sonora di partenza, egli quindi proseguì con la scrittura delle singole danze, procedendo con ordine nel suo quaderno d'abbozzi, attraverso un costante confronto – e scontro – con le indicazioni di Milloss.

⁴⁹⁹ G. ZACHARIAS, *Die Ballette von Aurel von Milloss*, in *Vierter Ballettabend: Die Wiederkehr - Die Mondreiter - Auf Schwelle der Zeit*, Köln Opernhaus, 1961-1962, programma di sala, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.

2 I 0 PERMUTAZIONI DI INTERVALLI E RITMI

12 (4+8) 0 6/8

16''

32''

64''

24

Figura 35

R. VLAD, *Die Wiederkehr*, [1959-1960], c. [23r], II quaderno di abbozzi, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top left, the word "Cammotto" is written in red ink. The score consists of approximately 12 staves of music, each with various annotations in red and blue ink. These annotations include circled notes, arrows, and alphanumeric codes such as "JR12", "JR15", "JR20", "JR22", "JR23", "JR24", "JR25", "JR26", "JR27", "JR28", "JR29", "JR30", "JR31", "JR32", "JR33", "JR34", "JR35", "JR36", "JR37", "JR38", "JR39", "JR40", "JR41", "JR42", "JR43", "JR44", "JR45". Some of these codes are accompanied by small circles or dots. A large, dark scribble is present in the lower-middle section of the page, obscuring several staves. At the bottom left, there is a small printed notice: "EDIZIONI DE SANTIS - Roma. Via del Corso 139". At the bottom right, the number "24" is visible.

Figura 36

R. VLAD, *Die Wiederkehr*, [1959-1960], c. [19r], II quaderno di abbozzi, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

Per Vlad, infatti, il rapporto con gli schizzi del coreografo fu spesso ambivalente e se da un lato, egli fu particolarmente attento davanti alle richieste relative all'organico⁵⁰⁰ o alla dinamica,⁵⁰¹ dall'altro, non si dimostrò sempre altrettanto ben disposto quando tali richieste riguardavano questioni formali. In queste occasioni, Vlad adottò atteggiamenti talvolta opposti che lo videro, come nel caso della danza n. IV,⁵⁰² accontentare Milloss ricalcando con esattezza quanto abbozzato sullo schizzo, oppure – e fu questo il caso della danza n. III –⁵⁰³ contravvenire apertamente a quanto richiesto. Più frequentemente, tuttavia, il compositore cercò di arrivare a una sintesi dialettica tra la sua volontà d'autore e quella del coreografo. Emblematico, in tal senso, è l'esempio della danza n. I, pensata da Milloss in forma ternaria, con all'inizio un assolo di trombe (A), una sezione centrale organizzata come un montaggio di blocchi sonori (B) e, quindi la ripresa della sezione iniziale (A¹). Un confronto tra lo schizzo del coreografo (fig. 37) con il primo fascicolo del quaderno di abbozzi e le pagine 1-20 della partitura autografa mostrano una generale aderenza circa le indicazioni d'organico – seguite in maniera molto precisa, eccezion fatta per il suggerimento di usare anche l'elettronica – e piccole, ma sostanziali, incongruenze rispetto alla forma delle singole sezioni. Proprio come richiesto dal coreografo, il compositore scelse di realizzare per la sezione A un assolo di quattro, trombe introdotto prima da uno strumento solista – alle quali era affidata la prima enunciazione della serie fondamentale di *Die Wiederkehr* – dove poi «[I]a stessa linea si intensifica mediante le altre tre trombe».⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ Emblematica, da questo punto di vista è la danza n. II, che segnava la prima apparizione di *der "Engel" des Menschen*, impersonata da una donna ideale. Qui, agli archi – e ai violini in particolare – venne affidata la linea melodica principale, mentre pianoforte, arpa, celesta e vibrafono – mancava solo lo xylofono tra gli strumenti richiesti dal coreografo – spettava il compito di realizzare quella «musica siderale» voluta per questa scena dal coreografo, costruita dal compositore con agglomerati accordali la cui intensità dinamica variava tra *pp*, *p* e *mp*.

⁵⁰¹ Proprio come prescritto da Milloss, la danza n. IX (*Ritmi ostinati*), venne strutturato come un continuo crescendo, dove su uno schema ritmico fondamentale ripetuto sempre identico, un progressivo inspessimento orchestrale creava una dinamica crescente fino al parossismo, sul modello del *Bolero* raveliano.

⁵⁰² In ottemperanza a quanto richiesto dal coreografo, non solo Vlad decise di articolare questa danza come una forma tripartita (Andante – Valzer – Andante), ma inserì al centro del valzer (diviso in due metà esatte) la ripresa del tema iniziale del balletto. In questo modo, dunque, veniva ricostruito una struttura speculare dove la ripresa del tema era affiancata in maniera speculare da un breve intervento delle trombe, collocato nella seconda metà dell'Andante e nella prima metà della ripresa.

⁵⁰³ Questo particolare caso studio è stato approfondito all'interno del contributo dell'autrice *Il tempo della Wiederkehr: macro e micro-forma di un rondò coreografico di Aurel Milloss e Roman Vlad* (in corso di pubblicazione).

⁵⁰⁴ A. MILLOSS, *Die Wiederkehr, Danza I*, schizzo, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini.

I. $2'40'' + 2'40'' + 2'40'' = 8'$

A) LENTO ASSAI (DESOLATO)

Tromba sola. La stessa linea si intensifica mediante le altre 3 trombe

Tromba sola

Due trombe che si dividono e poi si riuniscono per perdarsi

Entrata Vento che si ferma

Una tromba si intensifica mediante le altre 3 trombe che poi si staccano in linee indipendenti perdendosi

L'uomo guarda intorno. Solitudine. Egli è sorpreso nel vedere come la città è abbandonata. Attende un momento e poi (durante la M) si lascia verso la casa significativa.

Sipario
Scena vuota

B) MOVENDO E AGITANDO DALL'INQUIETO. FINO AL PAROSSISMO

2'32" 2'40"

N.B. ~~...~~
Durante la M fra i suoni elettronici, e altri echi di bassi rumori continui (note tenute), di cui non può cambiare.

4 suoni A-B-C-D ecc. si moltiplicano e si addensano: A poco entrano anche altri rumori orchestrali (quelli tutto diventa "musica": La Danza dell'ossessione.

Si spaventa sempre più nei vari stadi. In un impulso e reazioni viene fuori la Danza dell'ossessione.

Tutte le coppie in silenzio assoluta

Egli, non lo raggio musicale, si trova, più spaventato che mai, davanti al cadavere.

A) LENTO ASSAI (DESOLATO)

2'30" 2'40"

Tromba sola. Tuffo come nella parte A)

L'uomo si accorge che si tratta di un capomitter. Moltiplicazione.

Tromba sola

Due trombe, ecc., come in A)

Si avvicina al cadavere, lo accarezza e gli toglie la giacca

La tromba si intensifica di nuovo diramandosi (forse anche con Orchestra), e quando raggiunge il massimo, arriva alla sua catastrofe: Come se venisse rotto da una tremenda frana di vetro.

L'uomo per difendersi dal freddo, indossa, con fatica, la giacca. E quando lo ha indossato (con la catastrofe musicale) egli cade morto sotto il peso della giacca del mat

Figura 37

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr. Danza n. 1*, [1959-1960], schizzo, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini.

Milloss aveva infatti previsto per questo Lento, assai desolato che al primo frammento melodico dovesse seguire una pausa per sottolineare l'apertura del sipario e, quindi, una variazione della linea melodica iniziale affidata prima a due trombe e poi a quattro. Vlad decise però di troncare la sezione sulla pausa, anticipando così l'apertura del sipario – «SIPARIO (45'' invece di 1')»⁵⁰⁵ e inserendo direttamente su questo punto B. Nella scrittura della sezione contrastante non solo egli riprese l'alternanza tra suono e silenzio secondo quanto prescritto, ma accolse anche l'idea di dividere e classificare i suoni in quattro tipologie – A, B, C, e D – nei suoi schizzi e basare l'articolazione dell'intera sezione sulla loro alternanza (fig. 38).

⁵⁰⁵ R. VLAD, *Die Wiederkehr*, [1959-1960], [p. 2], quaderno di abbozzi, I-Vgc IM FRV.

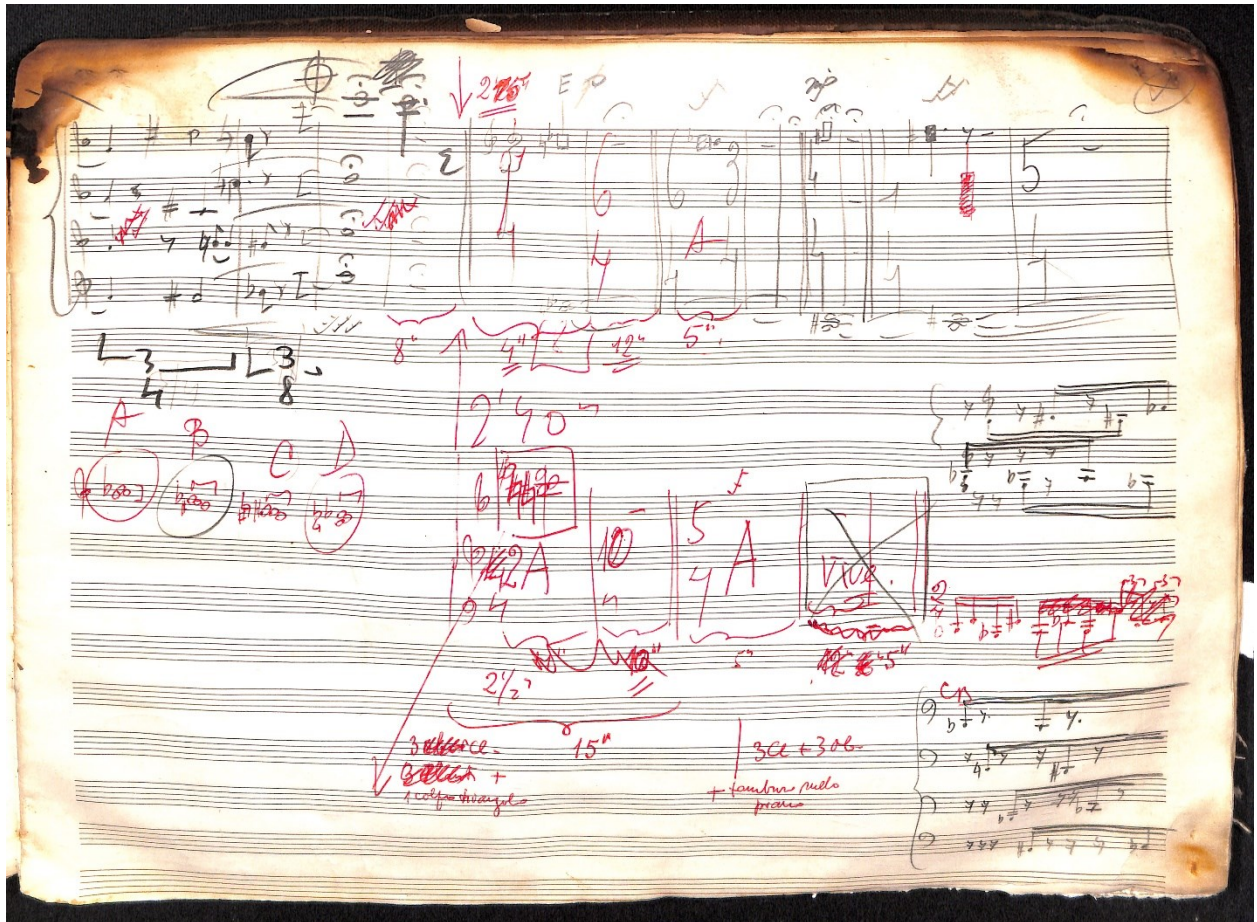


Figura 38

R. VLAD, *Die Wiederkehr*, [1959-1960], p. 7, quaderno di abbozzi, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

Il compositore divide in quattro diversi tricordi la serie dodecafonica per costruire sull'alternanza di tali tricordi i blocchi sonori della sezione B. Per poter quindi rendere il contrasto timbrico richiesto dal coreografo, alcuni blocchi vennero affidati agli archi e altri ai soli fiati. La soluzione, però, non piacque a Milloss, il quale nella sua lettera del 30 dicembre 1960 denunciò come la pulsazione ritmica fosse poco percettibile nelle battute in cui i fiati suonavano senza accompagnamento. Il coreografo e la ragione scenica ebbero infine l'ultima parola: nella partitura autografa, infatti, Vlad appuntò a matita i raddoppi ai fiati, rafforzando queste sezioni musicali con archi e percussioni. Ancora una volta, dunque, il coreografo aveva avuto l'ultima parola.

V.3 Un problema ancora aperto

Per Vlad e Milloss, la ricerca di una soluzione al “problema della moderna scenografia”⁵⁰⁶ si protrasse lungo tutti gli anni Cinquanta, fino a lambire, con la discussione riguardante *Die*

⁵⁰⁶ Si veda, sulla questione il capitolo III.3.

Wiederkehr il decennio successivo. Nella sua conferenza del 1959 alla Galleria dell'Arte Moderna di Roma, *Problema della moderna scenografia vista dal compositore*, Vlad aveva affrontato la questione nei suoi risvolti anzitutto pratici, osservando l'impatto dell'elemento scenico nelle rappresentazioni di opere sue o altrui. Nella stessa occasione Milloss, in *Problema della moderna scenografia vista dal coreografo*, aveva affiancato alla sua ventennale esperienza in teatro una riflessione anche teorica sull'argomento, individuando nella scenografia il punto di incontro tra un'arte del tempo, come la musica, e un'arte del tempo e dello spazio, come la danza, che prendevano forma unitaria sul palco proprio grazie alla scenografia. Quest'ultima era pertanto al servizio delle prime due e doveva adattarsi all'estetica dell'opera: mentre alla scenografia di un *ballet d'action* era richiesto un impianto descrittivo per accompagnare l'azione sulla scena, in un *Ideenballet*, come appunto *Die Wiederkehr*, l'organizzazione dello spazio scenico doveva invece corrispondere allo stile dell'opera.

Coreografo e compositore si apprestarono fin da subito a delineare con chiarezza l'impianto della scenografia da loro immaginata per questo nuovo balletto. Perciò, quando ancora né la coreografia né tantomeno la partitura erano state composte, già alcuni dettagli tecnici erano stati definiti e messi nero su bianco da Milloss che, nella sua riduzione ballettistica, scriveva:

[d]er äde Platz einer verlassenen Stadt. Keinerlei Vegetation, keine Bäume, nur kahle, nur erschreckend viele kahle Häuser, ringsherum überall. Lauter Etagenhäuser, deren Hochs gar nicht ermessbar ist. Eine dieser Häuser, in der Mitte der rechten Hälfte des hinteren Teils der Bühne, wirkt besonders auffallend: es hat einen Balkon, aber während darunter das Haustor geschlossen ist, sind oben die Türe die zum Balkon führen offen. Sonst sind alle Türen und Fenster aller übrigen Häuser zu. Auf der anderen Seite der Bühne, d.h. fasst in der linken Ecke des hinteren Teils des Platzes, steht eine Laterne, deren Licht schwach schimmert. Hierdurch wirkt alles paradoxal. Denn in der Stadt ist sonst keinerlei Leben vorhanden. Dieses bischen Licht wirkt in der Leere des außerordentlich geräumigen Platzes insofern besonders unwahrscheinlich, weil die Leere doch nicht alleine von der Nacht bedingt ist, sondern überhaupt von der Verlassenheit der Stadt. Die Atmosphäre ist also nicht nur jene eines düsteren Trostlosigkeit; sie ist geradezu unheimlich. Auf diese Weise wirkt die Stumpfheit der maßlos vielen Fenster und Tueren grausam, ja drohend. Das Drehende kommt anfangs aus dem Grau der ersten Stimmung der Präsentation der Bühne beim Aufgehen des Vorhangs; später wieder aus den seltsamen, vielfaltigen Wandlungen seiner Farben, die durch die jeweiligen Beleuchtungseffekte des Ballettablaufs hervorgerufen werden. So bleibt die Bühne nicht immer dunkel und grau: ihr Licht und ihre Farbe ändern sich je nach dem was sich auf der Bühne

abspielt. Folglich erfährt das Drehende verschiedene Aspekte. Endlich löst es sich aber auf: ganz am Ende des Balletts wird alles verklärt, im Zeichen einer neuen Zuversicht.⁵⁰⁷

A un primo sguardo, questa descrizione sembrava porsi come semplice stimolo per il lavoro dei futuri collaboratori, tuttavia, quando poi il coreografo proseguiva ad affrontare il trattamento dei costumi, lo scritto assumeva presto l'aspetto di un elenco di *desiderata*:

[d]ie Kostüme sind, bis auf das Kostüm des Helden, alle sehr phantastisch. Der "Mensch" wirklichkeitsnäher als die "Figuren seiner Einbildung". Er trägt eine lange Hose und ein Hemd. Zumal er die Zentralfigur des Balletts ist, müssen die Farben seines Kostüms über alle übrigen Farben absolut dominieren. Ähnlich wie sein Kostüm muss die Bekleidung der "Leiche" sein, denn in dieser sieht der Held sein Ebenbild, und er trägt dann auch ihre Jacke, welche auf diese Weise, zum ergänzenden Teil seines eigenen Kostüms wird. Das Kostüm der "idealen Frau", in der Mensch seinen "Engel" sieht, muss ganz hellblau sein; ziemlich lang, beinahe wie eine Ballerina eines romantischen Balletts, Der "Roboter", als "Vollstrecker des Gesetzes", muss an die Gestalt eines Polizeimannes erinnern. Die "Gaukler", als Sinnbilder der "Phantasie", sind farbig, aber bleich; auch das Clowneske soll nicht allzu realistisch wirken. Die Kostüme der "Volksmasse", als "Armut", müssen in ihren Grundformen absolut gleich sein (ein einziger Typus für alle Männer, und ein anderer Typus der für alle Frauen gleich ist); die Individualisierung der einzelnen Tänzer dieser Gruppe soll lediglich durch Einzelheiten in der farbmäßigen Verlebendigung erfolgen, wobei aber doch notwendig ist, alle diese Einzelheiten von einem, für alle Kostüme dieser Gruppe gleich bleibenden Grundton, etwa braun, zu disziplinieren. Dasselbe gilt für die Kostüme der Gruppe "Kinder"; diese, als "Unschuld", müssen in ihrer Gesamtwirkung natürlich ein sehr helles, heiteres, gesundes Farbenbild hergeben. Hingegen die Kostüme der "Gruppe der Lasterhaften" und des "Schars von Irreinnigen" müssen sich untereinander sowohl in den Farben wie in den Formen sehr stark unterscheiden; und zwar, besonders diejenige der "Irrsinnigen", da hier sich doch jeder einzelne Tänzer durch eine stets besondere Marotte kennzeichnet. Dass die Welt aller dieser Gestalten die den Helden umgeben eine rei imaginäre ist, muss durch die kostümlichen Charakterisierungen stark zum Ausdruck gebracht werden. Gesamtwirkung: Sinnestäuschungen.⁵⁰⁸

Erano infatti i costumi, l'uso dei colori e le luci, l'elemento su cui Milloss pose l'accento, delineando un progetto scenico che mostrava un forte debito con l'espressionismo, soprattutto per l'adozione di un linguaggio sinestesico.

Il risultato finale, documentato da tre foto di scena scattate da Jochen Khöler e spedite a Vlad, insieme a un foto-ritratto con apposita dedica di Milloss come *cadeau* e ricordo di questa

⁵⁰⁷ A. MILLOSS, *Die Wiederkehr: eine dramatischen Situationen in elf Tänze*, [1959], scenario dattiloscritto (1 versione), c. 4r, I-Vgc IM FRV.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

ultima collaborazione, sembra riprendere queste prime richieste dei due autori. Teo Otto, che fu alla fine incaricato di realizzare la scenografia per Köln, cercò di portare sulla scena quell'atmosfera di desolazione voluta dal coreografo, collocando sul palco pochi ma essenziali elementi scenici, facendo emergere dal buio i danzatori, mentre il fondale lasciava intravedere «ein altes Städtchen zur Nacht, gruselig, glotzügig, eine Art Anti-Spitzweg»⁵⁰⁹ (fig. 39). Anche i costumi sembrano rispettare – almeno nella foggia – la descrizione della riduzione ballettistica: il protagonista era l'unico a indossare un abito comune; il personaggio femminile, proprio per evidenziare la sua essenza ideale ed eterea, aveva un abito chiaro tipicamente adoperato nella *danse d'ècole* e indossava le scarpette a punta; il trio dei saltimbanchi riprendeva invece l'iconografia tradizionale del *Gaukler*, con facce dipinte, ampi colletti o voluminosi capelli (fig. 7). Formatosi prima a Parigi e poi al Bauhaus di Weimar, quindi assistente del pittore e scenografo espressionista Ewald Dülberg, Otto poteva contare su una ricca esperienza teatrale che ancor prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale lo aveva portato a collaborare con László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer quindi anche Bertolt Brecht. Dopo la fine del conflitto, lo scenografo dunque rappresentava un riferimento nel panorama teatrale tedesco ed europeo, soprattutto in quanto profondo conoscitore e attivo interprete dell'estetica espressionista. Il suo coinvolgimento nella rappresentazione di *Die Wiederkehr* rafforzò ulteriormente il legame tra questo balletto e il teatro tedesco degli anni Venti e Trenta, la cui messa in scena era caratterizzata da

una significativa semplificazione della parte visiva, in aperto contrasto con il teatro naturalista. La ricostruzione storica, la sovrabbondanza di oggetti, la precisione descrittiva vengono messe al bando in favore di uno spazio molto schematico, all'interno del quale, in base alla poetica dei diversi registi, erano presenti fondali dipinti, piani sfalsati o, molto più semplicemente, tele nere. Ad arricchire di significato questa linearità, interveniva un utilizzo molto sofisticato ed espressivo della luce, che costituisce uno dei tratti più caratteristici della messinscena espressionista. Sia nei testi sia sul palcoscenico la luce diviene un elemento irrinunciabile, soprattutto nel momento in cui prevale l'ich-drama, in cui la realtà circostante è filtrata attraverso l'animo del protagonista.

Il tumulto della psiche può essere quindi rappresentato in modo soddisfacente solo attraverso una deformazione degli spazi circostanti. Quindi, non più palcoscenici inondati di luce, ma scene in penombra dove solo la parte centrale è visibile e ai lati domina una misteriosa oscurità. Fasci di luce colpiscono il protagonista isolandolo dal contesto, mentre un uso accorto delle ombre tende spesso a proiettare sui fondali le sagome inquietanti di oggetti e personaggi, ingrandite a dismisura.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ H. VON LÜTTWITZ, *Beim Ballett lohnt das Sparen nicht. Kölner Abend mit unter Aurel von Milloss und Bigit Cullberg*, «Aachener Volkszeitung», Aachen, 6.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV.

⁵¹⁰ P. QUAZZOLO, *Il teatro espressionista*, op. cit., edizione kindle.

In linea con questa idea di essenzialità realizzata tramite pochi elementi scenici e con l'ausilio dell'illuminotecnica, la scena di Otto per *Die Wiederkehr* faceva quasi scomparire la città abbandonata, per realizzare uno spazio scenico dove «[d]ie Fensterhöhlen drohend zerlumpter Häser bleiben (mit gespenstischer Eindringlichkeit von Teo Otto entworfen) und der Mann in einer Art von verklärter Gebärde».⁵¹¹ Tuttavia, com'è noto, non fu lui la prima scelta di Vlad e Milloss.

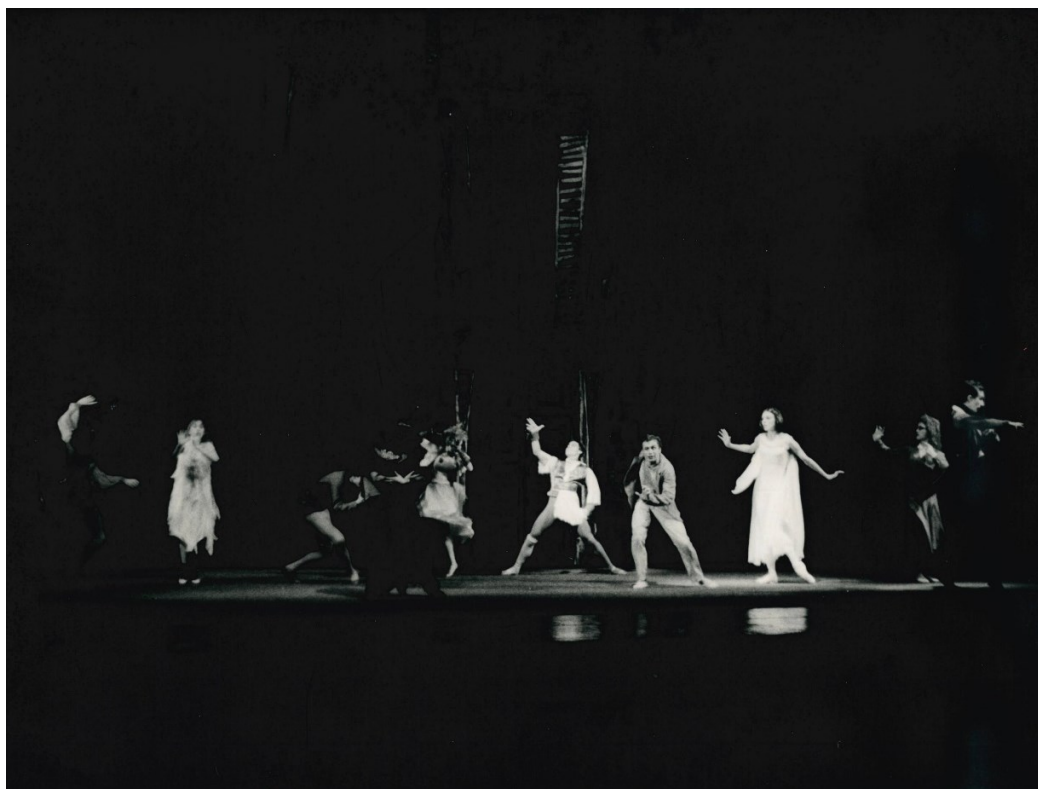


Figura 39

J. KÖHLER, *Die Wiederkehr*. [*Tollen Einblick*], foto di scena della rappresentazione al Opernhaus di Köln, 1962, I-Vgc IM FRV.

⁵¹¹ P. MÜLLER, *Muß Ballett so grübelnd sein?* „Das Mondrentier“, „Die Wiederkehr“, „Auf der Schwelle der Zeit“, *getanz in Köln*, «Rheinische Post», Düsseldorf, 2.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM.



Figura 40

J. KÖHLER, *Die Wiederkehr. [Der Mensch und Glauklern]*, foto di scena con Lothar Höfgen, Petra Troitzsch, Günter Kranner e Jan Romnach della rappresentazione al Opernhaus di Köln, 1962, I-Vgc IM FRV.

Primo a essere contattato fu infatti Max Ernst. Lui e Milloss – stando a quanto riferì il coreografo – si erano incontrati a Parigi e già allora avevano preso alcuni accordi preliminari per questa nuova collaborazione. Nonostante alcuni segnali confortanti a seguito di questo primo colloquio, a cui il coreografo fece seguire una lettera del 12 luglio 1960 con allegata la sua «Ausführung»⁵¹² del balletto, dopo alcuni mesi di silenzio il pittore declinò l’invito. Alla notizia, tuttavia, Vlad e Milloss reagirono con inaspettato sollievo: il coreografo infatti scrisse all’amico «posso dirti finalmente che siamo liberi da Max Ernst».⁵¹³ L’idea di realizzare un balletto insieme al pittore, comunque, rimase ma forse più per volere di Oscar Schuh che di Milloss stesso; tanto

⁵¹² Copia della lettera di Milloss a Max Ernst del 12.7.1960, poi inviata a Vlad, I-Vgc IM FRV. Il coreografo, infatti, scriveva: «Ich gestehe Ihnen, dass es mir nicht leicht fällt das Ballett zu beschreiben. Agesehen von Nichtausreichen meiner deutschen Sprachkenntnisse, könnte ich ja sowieso niemals mit Worten das erzählen, was eigentlich nur im Tanz seinen entsprechenden Ausdruck finden kann. Es handelt sich hier nicht um eine literarische Pantomime, sondern um ein choreographische Vision. Was ich mir dabei dachte, kann ich genau so wenig mit Worten beschreiben, wie wahrscheinlich auch Sie nicht das Wessentliche Ihrer Bilder wiedererzählen könnten. Zumal Sie aber wenigstens Anhaltspunkte brauchen um sehen zu koennes ob dieses Thema Sie überhaupt interessieren kann, und – im positiven Fall – Sie damit die Grundlage zur Durchführung Ihrer Arbeit bei Hand haben mögen, habe ich es doch versucht schriftlich wenigstens das zu fixieren, was überhaupt niederschreibbar ist. Das Resultat: mehr ein Kommentar, also eine reale Ausführung» (*ibidem*).

⁵¹³ Lettera di Milloss a Vlad del 13.11.1960, I-Vgc IM FRV.

più che nessuna coreografia millossiana andò in scena con anche la firma di Ernst, nonostante l'ammirazione per l'opera dell'artista.⁵¹⁴

Da quel momento in poi, a ogni modo, iniziò la ricerca per «un pittore più adatto di quanto lo sarebbe stato Ernst».⁵¹⁵ Nuovamente i due si orientarono verso un artista della stessa generazione che avesse avuto, proprio come Ernst, alcune esperienze teatrali: Alfred Manessier. Questa volta però, forse per questioni linguistiche, fu Vlad a contattare il potenziale collaboratore e spiegare, in maniera assai più stringata, «ce ballet s'appelle Retour et est l'histoire de retour d'un homme quelconque dans une société quelconque au sein de laquelle, maintenant, il se sent complètement étranger. Le décor que nous songeons s'encadre dans l'image d'une ville abstraite mais recommencable comme telle».⁵¹⁶ Pure la risposta di Manessier, però, si fece attendere e Vlad dovette far fronte alle ansiose richieste di Milloss che domandava:

[...] ti prego di non dimenticare di informarmi anche sull'esito delle tue corrispondenze con Manessier! Sono molto impaziente in questo proposito! Ricordati che se Manessier accetta, volentieri verrei a Parigi in occasione del suo passaggio verso Italia, affinché essere presente quando gli farai lì sentire la tua musica, ed affinché discutere molto anche sui particolari delle nostre esigenze di spettacolo.⁵¹⁷

Ma il compositore, ancora nell'aprile 1961, si trovò a scrivere laconicamente «Manessier, purtroppo non m'ha risposto: temo che non sia a Parigi».⁵¹⁸

Nel frattempo, comunque, la loro ricerca non si era affatto fermata e, una volta individuato nella *Nouvelle École de Paris*⁵¹⁹ il punto di partenza, Vlad e Milloss continuarono a confrontarsi

⁵¹⁴ Indicativa in tal senso la testimonianza di Veroli, che nella sua monografia su Milloss racconta «[il coreografo] mi mostrò la dedica apposta da Ernst ad un proprio libro che il pittore gli aveva offerto in dono, dedica in cui si accennava ad un auspicato lavoro comune» (P. VEROLI, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, op. cit., p. 372, n. 4).

⁵¹⁵ Lettera di Milloss a Vlad del 13.11.1960, I-Vgc IM FRV.

⁵¹⁶ Minuta di Vlad a Manessier s. d., Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini. Benché il documento non rechi nessuna data, la sua stesura è collocabile da un periodo che va dal 13 novembre 1960 – giorno in cui Milloss comunicò la rinuncia di Ernst – e il 21 febbraio 1961, quando Vlad ricevette dal teatro la comunicazione in cui si posticipava la prima alla stagione successiva. Egli infatti in questa stessa lettera aveva indicato come periodo di rappresentazione per *Die Wiederkehr* ancora il novembre 1961.

⁵¹⁷ Lettera di Milloss a Vlad del 25.5.1961, I-Vgc IM FRV.

⁵¹⁸ Minuta di Vlad a Milloss del 5.4.61, I-Vgc IM FRV.

⁵¹⁹ La definizione di *École de Paris* si riferisce a un movimento artistico e eterogeneo che ha attraversato mezzo secolo, partendo da «the ramshackle, bohemian community of modern painters, both foreign-born and French, who lived in the districts of Montparnasse and Montmartre in the 1920s; to foreign-born and Jewish painters such as Chaïm Soutine, whose painterly "expressionism" was said by reactionary critics to be unassimilable, indeed corrupting of the French tradition in the 1930s, Still other configurations described the small group of predominantly French, modernist artists who were dubbed the Nouvelle École de Paris in September 1944; and painters of the various strands of gestural, non-figurative "lyrical" of cheud abstraction in the mid-1950s, who were supported by militantly pro-abstract critics» (N. ADAMSON, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Routledge, London and New York, 2016, pp. 2-3). In riferimento a queste ultime due fasi venne quindi coniata l'etichetta di *Nouvelle école de Paris* che «was used for a specifically French group of painters, known during the war as the Jeunes peintres de tradition française, whose works became celebrated as emblems of a revived modernism» (*ivi*, p. 8)

su una possibile alternativa nell'ipotesi di un rifiuto di Manessier. Non potendo però contare su conoscenze dirette fra i pittori parigini di quel movimento artistico, i due cercarono di stilare un elenco di possibili collaboratori, osservando la florida editoria di critica d'arte che cercava negli anni Cinquanta di riavvicinare Francia e Italia.⁵²⁰ Una fonte di informazioni preziosissima fu la collana *Les Musée de Poche*, costituita da volumi in formato tascabile che, con un impianto monografico, illustravano l'estetica e le principali opere di ciascun diversi pittori, inserendo anche alcune tavole illustrative. Non solo tutti i nomi indicati come possibili scenografi – Manessier compreso – facevano parte del progetto editoriale della collana, ma anche le riproduzioni contenute in questi libri vennero talvolta citate puntualmente, onde poter costruire un terreno di discussione comune, tra Roma e Köln. Ecco, per esempio, cosa scriveva Milloss in aggiunta alla sua precedente lettera del 25 marzo 1961, su una cartolina d'auguri pasquale:

Carissimo Roman, eccoci di nuovo a te. La mia recente lettera raccomandata con i tre articoli sarà certamente nelle tue mani. In quella ho dimenticato di farti altri due nomi di pittori – per il caso che Manessier non dovesse accettare. Secondo me, l'uomo ideale sarebbe il pittore cinese Zao Wou-Ki. Oppure la pittrice portoghese (anch'essa vive a Parigi) Maria-Helena Vietra Da Silva. Alcune riproduzioni di loro quadri troverai nella collezione dei libricini d'arte *Le Musée de Poche*, in libricini dedicati rispettivamente a questi due artisti. Che ne dici? In attesa della tua risposta, ti invio i miei abbracci affettuosi. Tuo Aurel⁵²¹

In risposta, Vlad aggiungeva:

Non ho trovati a Roma i due libricini che m'hai indicato. Zao-Wou-Ki non lo conosco quasi. La Da Silva non mi dispiacerebbe affatto. Ma non pensi più a [Eduard] Pignon? Nei volumetti della collezione Le musée de Poche che gli è dedicato e che ho trovato c'è per es. "Paysage ocre" a p. 52 che non è niente male e anche i costumi delle figure del "Meetriz" (pg. 8) non ti sembrerebbero confacenti? Comunque: a te la decisione.⁵²²

Verso la fine degli anni Cinquanta infatti Zao Wou-Ki, Maria-Helena Vietra Da Silva e Eduard Pignon – non meno di Manessier – aderivano all'astrattismo e pertanto, sulla carta, si presentavano come interlocutori ideali per realizzare l'immagine di una «ville abstraite».⁵²³

⁵²⁰ È infatti questo un periodo in cui emerge «un reticolo dei rapporti fra Italia e Francia, a livello istituzionale, che vedeva un fitto rapporto fra Torino, Venezia e Roma» (L. P. NICOLETTI, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"*, Università degli Studi di Milano, tesi di dottorato, A.A. 2011-2012, p. 14), intessuti attraverso la mostra torinese «Pittori d'Oggi. Francia-Italia», gli scambi artistici della Biennale di Venezia e i tentativi di trasferimento di opere tra i due stati intentati a più riprese da Palma Bucarelli alla Galleria Nazionale di Arte Moderna.

⁵²¹ Cartolina di Milloss a Vlad datata «Colonia - Giovedì Santo 1961», I-Vgc IM FRV.

⁵²² Minuta di Vlad a Milloss del 5.4.61, I-Vgc IM FRV.

⁵²³ Minuta di Vlad a Manessier, s. d., I-Vgc IM FRV.

Tuttavia, quando il 10 aprile 1960 arrivò anche il rifiuto di Manessier,⁵²⁴ costretto a rinunciare per i troppi impegni, nessuno degli altri tre pittori venne contattato ma la scenografia venne affidata a Otto: non più dunque un pittore prestatato alla scenografia (scelta che aveva quasi sempre caratterizzato le opere di Milloss), ma un uomo con una grande esperienza teatrale alle spalle. La decisione, soprattutto alla luce delle alternative a Manessier prese in considerazione tra il marzo e l'aprile 1961, appare dunque ancor più sorprendente. Fu forse però la consapevolezza dell'importanza dell'illuminotecnica e del colore per l'organizzazione dello spazio che spinse i due in questa direzione, apparentemente inusuale, ma rivelatasi alla prova delle scene assai efficace.

V.4 Da Köln a Roma: *Ricercare* (1968)

Sei anni dopo la rappresentazione coloniese, il Teatro dell'Opera di Roma poteva annunciare un clamoroso ritorno della coppia Vlad-Milloss con *Ricercare*. Al nuovo titolo, come spiegava Gino Tani nel programma della serata, non corrispondeva tuttavia una prima assoluta, bensì a una «riveduta edizione»⁵²⁵ della loro ultima opera: *Die Wiederkehr*. Le modifiche apportate, a dire il vero, furono tantissime e, oltre all'intitolazione,⁵²⁶ andarono a investire anche il campo musicale, coreografico e scenico, tanto che nel catalogo delle opere millossiane *Ricercare* è considerato alla stregua di un'opera nuova. Da una parte, tali modifiche rispondevano al bisogno di adattare il balletto a pubblico e interpreti diversi,⁵²⁷ pertanto possono essere considerati fisiologiche; dall'altra, però, essi appaiono come la risposta alle feroci critiche mosse da una parte della stampa tedesca a Milloss. I sei anni trascorsi a intavolare le trattative per il rientro del coreografo a Roma furono dunque attraversati da una profonda riflessione sul significato di *Die Wiederkehr*, sia

⁵²⁴ Lettera di Manessier a Vlad del 10.4. 1961, I-Vgc IM FRV.

⁵²⁵ G. TANI, *Due novità e due riprese*, in *Balletti: Les Sylphides - Pas de deux del Don Chisciotte - Les noces - Ricercare*, Teatro dell'Opera di Roma, Stagione lirica 1968-1969, programma di sala, I-Vgc IM FRV

⁵²⁶ Il cambio di titolo era ascrivibile, secondo Tani, all'intraducibilità in tutte le sue sfumature del termine *Wiederkehr*. Per tale motivo si era pertanto preferito il titolo italiano di *Ricercare* – il quale, peraltro, era già anche il titolo della terza danza – perché, osservava lo storico della danza, «esso determina più esattamente ciò che avviene sulla scena e in orchestra, sia nella danza di Milloss che nella musica di Roman Vlad. Va inoltre notato che se la parola «ricercare» evoca musicalmente una composizione strumentale in forma libera, sviluppata a imitazioni e a canone in varie combinazioni tematiche, essa ha qui il preciso valore ideale di un «momento» coreo-lirico, in quanto i due artisti hanno creato la loro opera in una intesa continua e perfetta, configuratasi appunto in un comune «ricercare» di forme e di spiriti, di «figure e di mondi contrastanti», come indica il soggetto» (*ibidem*).

⁵²⁷ A Roma gli interpreti erano: Amedeo Amodio (L'Uomo); Marisa Matteini (l'Angelo); Giulia Titta, Alfredo Rainò e Giancarlo Vantaggio (i Giullari); Franca Dugini, Ivana Gattei, Maddalena Platani, Alvaro Marocchi, Sergio Marocchi (gli Scioperati); Mauro Maiorani, Wilma Battafarano, Silvana Mostocotto, Luciana Proietti, Mario Bigonzetti, Antonio Garofalo, Aldo Scardovi, Maurizio Venditti, Alessandro Vigo (le Figure della Follia); Lydia Bracaglia, Maria Censi, Silvana Ceracchini, Laura Gaffi, Patrizia Lollobrigida, Patrizia Luzi, Gabriella Paganini, Maria Teresa Paganini, Giorgina Paoletti, Rina Ricci, Alessandro Arrigoni, Domenico De Santis, Carlo Donato, Domenico Garofalo, Marcello Proietti e Pasquale Setale (i Derelitti).

rispetto alle ultime novità ballettistiche, sia rispetto alle criticità messe in evidenza da recensori e teorici della danza. Due punti in particolare sembravano turbare compositore e coreografo: la durata complessiva della rappresentazione e il forte debito con l'universo espressionista.

Già segnalata all'indomani della *première*, una lunghezza di ben 45 minuti costituiva un problema che avrebbe potuto ostacolare l'efficacia drammatica di *Die Wiederkehr*. Tuttavia, benché Vlad e Milloss fossero consapevoli della difficoltà che una simile durata avrebbe potuto generare nel pubblico,⁵²⁸ effettuare dei tagli in vista di nuove rappresentazioni non era compito semplice. Ancora nel febbraio 1962, infatti, Heinrich Lindlar si domandava sulle colonne del «Deutsche Zeitung»:

so schwer es sehr wird, Schnitte zu machen, so notwendig werden sie sein. Was soll, was darf fallen? Die zweite, dritte Wiederkehr der Gauklerpassagen, der Kinderreigen, die Dazwischenkunft des Vollstreckers? Partitur und Choreographie sind zu verflochten, zu verfilzt, um von außen Vorschläge erhalten zu können.⁵²⁹

A rendere così complessa l'operazione era la stretta intersezione tra coreografia e musica, ma anche una struttura speculare, dove a garantire l'unità era una rete di rimandi tematici. Perciò, mentre Vlad aveva potuto ridurre drasticamente la durata della sua partitura per l'esecuzione della suite orchestrale, tagliando direttamente le danze n. IV, VII, VIII, X e XI per arrivare a 22 minuti complessivi,⁵³⁰ la revisione per la rappresentazione romana avrebbe dovuto necessariamente passare per un confronto ravvicinato con il coreografo. Alla fine, infatti, i due risolsero per tagliare la danza n. VI e VIII, riducendo il numero delle sezioni da undici a nove e accorciando così la durata di una decina di minuti.⁵³¹ Poiché però l'eliminazione della ripresa dell'*Andante e valzer* avrebbe rischiato di compromettere la struttura speculare in cui compositore e coreografo avevano organizzato *Die Wiederkehr*, a questi tagli fece seguito anche un riordino delle danze (tabella 3). In questo modo, veniva meno il principio formale ad arco, ma l'architettura del balletto conservava comunque una sua coerenza interna, grazie al continuo ritorno del tema iniziale, talvolta nascosto e diluito in nuove forme seriali – *Tango e Rock'n'Roll* e *Follia* –, variato ma pur sempre riconoscibile – *Aria I* e *Aria II* – oppure annunciato dalle trombe, che a Roma come a Köln assunsero valore tematico.

⁵²⁸ Proprio tenendo conto della lunghezza del balletto, Milloss aveva infatti inizialmente studiato il programma in modo da «mettere il tuo balletto all'inizio, perché è il più lungo, e, soprattutto, perché tanto l'orchestra, quanto il pubblico sono ancora freschi!» (Lettera di Milloss a Vlad del 30. 12.1961, I-Vgc IM FRV).

⁵²⁹ H. LINDLAR, *Rentiere, Fieberträume und Ballet Rosé. Kölner Ballettkreationen mit Cullberg und Vlad/Milloss*, «Deutsche Zeitung», Stettin, 2.2.1968, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.

⁵³⁰ Il calcolo della durata della suite orchestrale di *Die Wiedekehr* è stato fatto dallo stesso compositore sulle carte di guardia della partitura autografa.

⁵³¹ La registrazione musicale della rappresentazione romana del balletto, oggi conservata all'Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma, dura infatti 33 minuti.

L'altro punto su cui Vlad e Milloss concentrarono la loro riflessione fu il rapporto tra questo balletto e l'universo espressionista di inizio secolo. Proprio questo legame, del resto, era stato il bersaglio dei recensori più agguerriti, scagliatisi contro uno stile percepito come antiquato davanti alle ultime creazioni di Béjart o anche della stessa Cullberg, che a Köln aveva aperto la serata con *Das Mondrantier*. Il coreografo, che pure con questo balletto aveva cercato di trovare una sintesi tra espressionismo e classicismo proseguendo in un filone di ricerca personale, era però ben consapevole dei rischi che avrebbe comportato una ricezione della sua opera come manifestazione dell'espressionismo *tout court*. Se nella Germania Ovest del 1962 questo tipo di assimilazione aveva finito con l'evocare le creazioni di Wigman e Laban, così compromesse dai legami politici col Terzo Reich, in Italia, dove l'*Ausdrucksstanz* non aveva mai preso piede, avrebbe rischiato di andare incontro a un sostanziale fraintendimento. Appena pochi anni prima, del resto, un'iniziativa pur importante come il XXVII Maggio Musicale Fiorentino, che nel 1964 propose la «prima iniziativa mirante a realizzare una sintesi retrospettiva dell'Espressionismo»⁵³² in ambito italiano, si era scontrata con un clima per certi aspetti ostile. Nonostante l'entusiasmo di una parte di compositori e critici per alcune storiche *première*, i due principali organizzatori – Vlad e Raffaello Ramat – avevano avuto non poche difficoltà. Soprattutto

gli ostacoli più grandi da sormontare furono quelli posti da uomini di cultura italiani (in primis Renzo Rossellini e Antonello Colli) che osteggiavano una manifestazione di grande tradizione qual era il Maggio musicale fiorentino preparata, a loro avviso, a essere “invasa” nel 1964 da musiche, artisti e studiosi non italiani.⁵³³

Per sfuggire dunque a simili accuse di esterofilia, come anche a quelle di inattualità circolate a Köln, si resero necessari alcuni accorgimenti nella messa in scena e nelle modalità comunicative adottate per presentare il balletto.

Messo da parte Otto, l'incarico per una nuova scenografia venne affidato al pittore romano Lorenzo Tornabuoni, attivo negli stessi anni anche nell'ambito del teatro di prosa e del cinema. Il suo lavoro, di cui è rimasta traccia in alcuni bozzetti e figurini oggi conservati nell'Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma unitamente ad alcune fotografie in bianco e nero, ancora una volta si basò su un attento uso del colore come indicatore della divisione dei personaggi in

⁵³² Vlad stesso descrisse venti anni dopo il festival come la «prima iniziativa mirante a realizzare una sintesi retrospettiva dell'Espressionismo, il quale è abbastanza lontano nel tempo per poter essere considerato in una serena visione storica, e tuttavia serba una viva attualità per il fatto che fino al giorno d'oggi, nel campo delle varie arti si sono elaborate e tuttora si elaborano le forme tipiche di questo movimento» (R. VLAD, *Criteri per un'antologia dell'Espressionismo*, in *XXVII Maggio musicale fiorentino 1964. L'Espressionismo*, Firenze, Ente Autonomo del Teatro Comunale, 1964, pp. 5-12; 6).

⁵³³ A. CARONE, *L'Espressionismo al XXVII Maggio musicale fiorentino. Un felice groviglio di scelte audaci, tentativi falliti, accese polemiche e grandi successi*, «Gli spazi della musica», VIII, 2019, pp. 58-73; 71.

gruppi e dell'articolazione delle danze. Dalla scena, però, erano scomparsi i profili delle case, sostituiti da un fondale astratto, costruito a blocchi di colore (fig. 41): solo alcuni elementi architettonici costruiti sulla scena rimanevano a ricordare la città distrutta (fig. 42). Allontanatosi quindi definitivamente dal vocabolario espressionista così evidente nella rappresentazione avvenuta a Köln, Tornabuoni sembrava al contrario riavvicinarsi a quell'astrattismo lirico che era stato invece la cifra distintiva di quegli esponenti della *Nouvelle École de Paris* che anni addietro Vlad e Milloss avevano pensato di coinvolgere nel loro progetto.

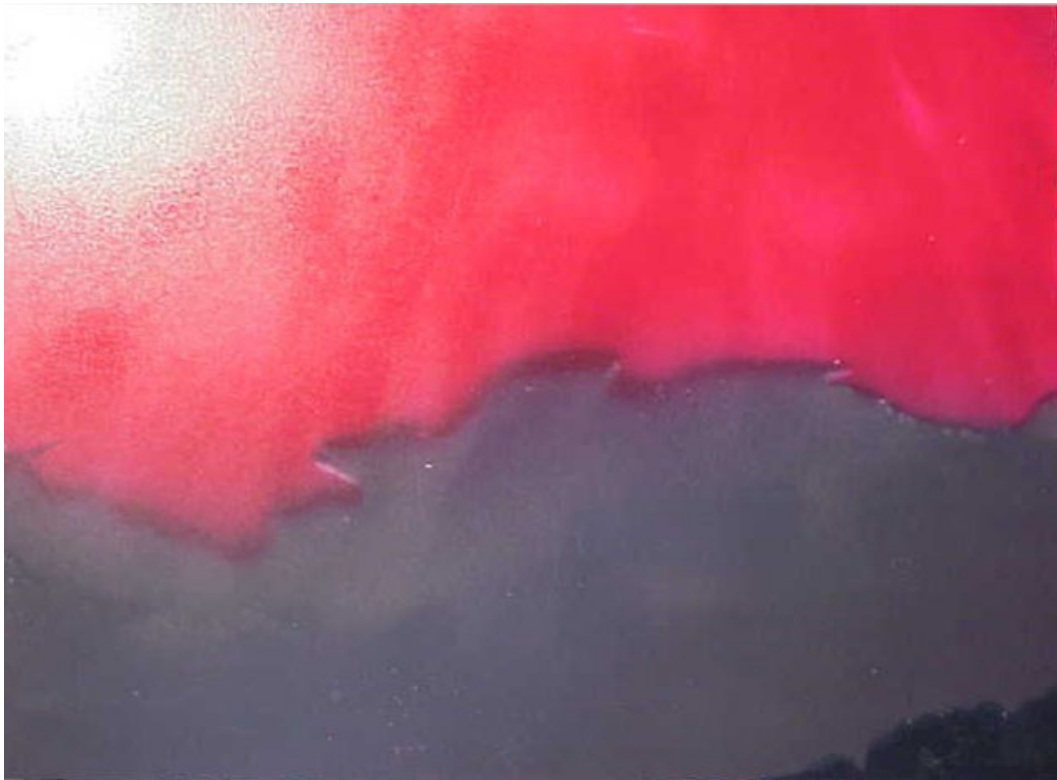


Figura 41

L. TORNABUONI, *Die Wiederkehr*, 1968, bozzetto, Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma



Figura 942⁵³⁴

Die Wiederkehr, 1968, foto di scena, Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma

Il ripensamento della scenografia, del resto, era un tassello di un processo di revisione volto a cancellare ogni aperto riferimento all'espressionismo e, parallelamente, a semplificare l'argomento del balletto. Mentre a Köln Zacharias aveva potuto dilungarsi sulla definizione delle principali caratteristiche di questo *Ideenballet* – individuandole in una drammaturgia basata sulla situazione anziché la narrazione, sul monologo anziché il dialogo – Gino Tani liquidava la vicenda assai rapidamente:

[u]n uomo tormentato dall'impenetrabile dramma della sua esistenza, specchiandosi nel proprio destino, cade in preda di allucinazioni che, attraverso febbrili incontri con una folla di figure e mondi contrastanti, lo coinvolgono in vicende assurde e paradossali, fino alla follia, ma anche al sollievo nell'angosciata ricerca di una speranza liberatrice.⁵³⁵

Inoltre, nelle pagine precedenti, dedicate alla presentazione del balletto, come ha fatto notare Veroli «non risulta alcun cenno alla quanto meno discussa rappresentazione data a Colonia quattro [sic.] anni prima [...] oppure la si respinge in modo sbrigativo e quasi irritato».⁵³⁶ I toni, infatti,

⁵³⁴ *Ricerca*. [Coreografia d'insieme I], foto di scena della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Rto (https://archivistorico.operaroma.it/edizione_balletto/ricerca-il-ritorno-1967-68/ ultimo accesso 24.3.2024).

⁵³⁵ G. TANI, *Due novità e due riprese*, in *Balletti: Les Sylphides - Pas de deux del Don Chisciotte - Les noces - Ricerca*, Teatro dell'Opera di Roma, Stagione lirica 1968-1969, programma di sala, I-Vgc IM FRV.

⁵³⁶ P. VEROLI, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, op. cit., p. 466.

erano piuttosto elusivi, poiché non solo si glissava – comprensibilmente – sulle critiche più dure, ma addirittura si cercava di prevenire ogni possibile accusa, affermando

[n]ulla dunque di letterario, di espressionistico e, men che meno, di filosofico va cercato in questa opera che Carl Linfert in un saggio su «Il coreografo Milloss» (Der Monat, maggio 1962) ha così interpretata: «L'uomo che ritorna nel luogo abbandonato, ha contro di sé solo il vuoto, che non dà eco. Quello ch'egli vi incontra, sono invenzioni, pure immaginazioni, ed è certo che queste non sempre sono prodotti del sentimento o semplici escrescenze del suo stato d'animo; ma è dalla potenza della tensione che scaturisce l'incontro con lo spirito passato del luogo. Come, del resto, da una simile serie di eccitazioni poteva riuscire a Milloss di far apparire le sue immagini in pure figure di danza, a volte sì giocosamente delicate, quasi provenissero da Watteau, e altre volte sì martorizzate e contorte come quelle di Goya? Sono, questi, come «Urmotive», originari motivi che tornano dalla dinamica coreografica. Ed ecco perché Milloss parla per immagini, che sono momenti della poesia di danza e non semplici «trovate» teatrali. Un'immagine è già pensiero e conoscenza; non già raffigurazione di cose esistenti ed esprimibili a parole o in qualsiasi altro modo. Non diversamente vede Milloss il movimento creatore d'immagini che, come tali, sono nuove. Milloss ci impone di scoprirle.»| Dobbiamo infine ricordare che lo stesso Vellinghausen constatando come, grazie a questo *Ricerca* - «un balletto del tempo di Beckett» - la coreografia si allinea con lo sviluppo delle altre arti, lo ha collocato nel cosiddetto «teatro dell'assurdo». E non v'ha dubbio che, a esaminare le teorie esposte nel ben noto saggio di Martin Esslin («The theatre of absurd», 1961), la coincidenza risulta indiscutibile. Senonché sta il fatto che quando Milloss ha ideato il suo balletto (estate 1960) non pensava davvero al teatro dell'assurdo.

Se, dunque, spiriti e forme del *Ricerca* lo hanno echeggiato, il fenomeno può spiegarsi soltanto in un modo: sono i tempi che formano, talora, la sensibilità, la fantasia e il gusto. E certo, ad ogni modo, che in quest'opera, come in tutte quelle appartenenti al teatro dell'assurdo, il dramma non si presenta in azioni riferibili alla scena tradizionale (esposizione-intreccio-catarsi), ma consiste, come s'è detto, e come si rileva dal sottotitolo, semplicemente in una «situazione drammatica», un genere, cioè, che non intende raccontare storie più o meno edificanti, ma, come Esslin avverte, «opera esclusivamente per immagini poetiche». Tali immagini, avvicinandosi in un gioco simmetrico di andate e ritorni, di chiari e di scuri, di dolcezze e di violenze, si è pertanto quasi naturalmente organato in una forma coreo-lirica somigliante in certo modo a un rondò: una forma inedita nel mondo del balletto.⁵³⁷

Simili precisazioni, alquanto sorprendenti se paragonate con quanto letto nella stampa tedesca dopo la prima di *Die Wiederkehr*, sono tuttavia significative di come Milloss – che fin dagli anni Trenta si era dimostrato accorto manovratore della pubblicistica italiana – cercasse di allontanare da sé ogni accusa.

⁵³⁷ G. TANI, *Due novità e due riprese*, in *Balletti: Les Sylphides - Pas de deux del Don Chisciotte - Les noces - Ricerca*, Teatro dell'Opera di Roma, Stagione lirica 1968-1969, programma di sala, I-Vgc IM FRV.

A tanto sforzo non corrispose però il risultato sperato: pur salvo dalla pericolosa etichetta di balletto espressionista – ma Gianfilippo de' Rossi sulle colonne del «Momento sera» non si lasciò sfuggire il riferimento all'«atmosfera di certi balletti espressionisti» –,⁵³⁸ *Ricercare* non riscosse particolare successo, nonostante la ammirevole *performance* dei due solisti, Amedeo Amodio e Marisa Matteini. Piacque ancora una volta la musica e la scena, ma non di rado si raccolgono nella rassegna stampa all'indomani della prima del 8 maggio 1968 opinioni assai critiche, che considerarono l'opera nel suo complesso «un gioco intellettualistico fine a se stesso»⁵³⁹ o comunque poco chiaro, come emerge con ironia e chiarezza dalla recensione che ne fece Fedele D'Amico, il quale concludeva:

[c]'era, è vero, qualche punto che con questa mia immagino non quadrava del tutto: per esempio, una figura umana giacente, e ogni tanto curiosamente trascinata qua e là – una donna biancovestita abitante in un singolare ricettacolo a due piani, tra il sacello e il serbatoio di acqua – certe insinuazioni vagamente sinistre della scenografia. Ma forse erano soltanto enigmatici capricci e bizzarrie, simili a quelli che popolano certe folte “allegorie” degli antichi pittori e a cui il fatto che se n'è perduta la chiave aggiunge un'attrattiva in più.

E invece. M'è toccato poi apprendere dal programma che dietro al balletto c'era un argomento: «Un uomo tormentato dall'impenetrabile dramma della sua esistenza, specchiandosi nel proprio destino, cade in preda di allucinazioni che, attraverso febbrili incontri con una folla di figure e mondi contrastanti, lo coinvolgono in vicende assurde e paradossali, fino alla follia, ma anche al sollievo nell'angosciata ricerca di una speranza liberatrice». Non basta. Nel commento illustrativo, completamente redatto da Gino Tani, ho letto che un critico tedesco ha “collocato” questo balletto “nel cosiddetto teatro dell'assurdo”, definendolo anche «un balletto del tempo di Beckett».⁵⁴⁰

Così semplificato, a Roma *Die Wiederkehr* aveva forse perso, assieme alla sua identità espressionista, anche la sua forza drammatica.

⁵³⁸ G. DE' ROSSI, *I balletti al Teatro dell'Opera. “Romantico” e “moderno” per tre conferme. Bruhn, Amodio e la Terabust hanno ribadito il primo la sua classe, e gli altri i grandi progressi compiuti – Una riuscita partitura di Vlad ed una estetizzante edizione delle «Nozze», «Momento sera», Roma, 9-10.5.1968, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV, I-Vgc ITM FAM.*

⁵³⁹ E. MELOCHIORRE, *Realizzati dal coreografo Milloss. Balletti vecchi e nuovi all'Opera. In programma “Les sylphides” il passo a due dal “Don Chisciotte” di Minkus, il “Ricercare” di Vlad e “Le nozze” di Strawinski – L'orchestra diretta da Ferruccio Scaglia, «Avanti!», Roma, 9.5.1968, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV, I-Vgc ITM FAM.*

⁵⁴⁰ F. D'AMICO, *Al Teatro dell'Opera. Sentinelle per una sposa, «L'Espresso», Roma, 26.5.1968, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV, I-Vgc ITM FAM.*

VI. VARIAZIONI DANZATE E CANTATE SU IL GABBIANO DI ČECHOV

Il 1968, data cardine nella storia della cultura europea,⁵⁴¹ segna uno spartiacque nella produzione teatrale di Vlad. In quello stesso anno, il compositore firmava le sue *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, l'ultima fra le sue opere a essere da lui stesso considerata, pur con tutti i distinguo del caso, un balletto. Si chiudeva dunque così, con uno spettacolo che integrava alla danza anche canto e recitazione, un ciclo nel percorso artistico del compositore il quale, da lì in poi, non avrebbe più scritto musica ballettistica.

Già nel 1967, del resto, l'idea di impegnarsi in un nuovo balletto sembrava assai lontana, tanto che in un primo momento, davanti all'incarico dell'Accademia Musicale Chigiana per la realizzazione di un lavoro inedito da rappresentarsi alla XXV Settimana Musicale Senese, Vlad aveva pensato di comporre un'opera.

Marco Fabbri da tempo mi chiedeva un nuovo lavoro per la *settimana senese*. Nell'estate 1967 questo progetto si concretò nella commissione di un'opera teatrale che, insieme alla riesumanda *Joulie, ou le pot de fleurs* di Spontini, avrebbe dovuto costituire lo spettacolo lirico programmato al Teatro dei Rinnovati di Siena il 5 settembre 1968. Per rendere omaggio a Siena avevo pensato inizialmente di ricostruire un libretto del repertorio dell'Accademia dei Rozzi. Non trovai però nessun testo tale da sollecitare la mia fantasia. Vista la difficoltà di trovare un soggetto operistico, Fabbri pensò allora ad un balletto e mi mise in contatto con Beppe Menegatti il quale mi illustrò alcune sue idee in proposito. Tra queste c'era l'idea di comporre un balletto sulla trama de *Il gabbiano* di Anton Čechov.⁵⁴²

⁵⁴¹ In Italia, sull'onda di quanto avveniva contemporaneamente in Europa occidentale e negli Stati Uniti a seguito dell'invasione sovietica della Cecoslovacchia e della Guerra in Vietnam, esplose nel triangolo industriale Torino-Milano-Genova le proteste studentesche e operaie, che vennero osservate con interesse e convinta partecipazione anche da molti dei più giovani artisti allora attivi sul piano nazionale, specie quelli politicamente legati al PCI. Le conseguenze in ambito musicale, dove tali eventi stimolarono una ricerca di forme di espressione innovative e di nuove modalità di comunicazione, furono molteplici ma sono state così sintetizzate da Gianmario Borio, che ha messo in evidenza «(1) the attitude of socially aware composers towards workers' political struggles in the factories; (2) the understanding of folk music as an element of an antagonist culture; and (3) the connection between progressive rock and the identity of the new social movements» (G. BORIO, *Music as a Plea for Political Action: the Presence of Musicians in Italian Protest Movements around 1968*, in *Music and Protest in 1968*, ed. by B. Kutschke and B. Norton, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, pp. 29-45; 31). Sebbene le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* non possa certo inserirsi nel filone di quella musica *engagé* legata ai movimenti sessantottini nella quale anche compositori appartenenti alla sfera di produzione cosiddetta colta si erano attivamente impegnati, non è superfluo ricordare quanto fu centrale per Vlad nella sua composizione il problema della comunicazione con il pubblico, che fu una delle principali questioni sollevate dal Sessantotto.

⁵⁴² R. VLAD, *Note su "Il Gabbiano"*, 1968, dattiloscritto, I-Vgc IM FRV. Il testo del dattiloscritto venne poi stampato nel programma di sala per la prima rappresentazione, quindi edito con il titolo *Note su "IL GABBIANO" uno scritto di ROMAN VLAD* sul quindicinale «Altrinformazione» (R. VLAD, *Note su "IL GABBIANO" uno scritto di ROMAN VLAD*, «Altrinformazione», II/16, 1967).

Stando dunque alle parole di Vlad, decisivo per questo cambio di rotta fu l'intervento del regista Beppe Menegatti che propose come soggetto *Čajka*. Una volta vinta l'iniziale resistenza del compositore, il quale da principio si dimostrò riluttante all'idea di proporre una nuova rilettura del dramma di Čechov, i due si misero al lavoro per realizzare uno spettacolo che però, fin da subito, si mostrò caratterizzato da una spiccata tendenza pluri-mediale. Più avanti, infatti, il compositore spiegava:

pensai subito che il nostro Gabbiano non doveva essere nemmeno un vero e proprio balletto, come non doveva configurarsi quale opera lirica in senso tradizionale. Senza la pretesa di voler attuare un esempio di "teatro totale", pensai ad una specie di libera variazione sul lavoro di Čechov realizzato con i mezzi della musica strumentale, del canto, della danza e della recitazione. Di qua l'esatto titolo dell'opera [...].⁵⁴³

Ridotta alle sue frasi salienti, portata su una scena spoglia che facendo uso di immagini proiettate svelava la rete di significati metateatrali e rimandi interni, l'azione drammatica di *Čajka* veniva dunque declinata in una combinazione di recitazione, canto e danza. A quest'ultima, in particolare, venne affidato il compito di incarnare le complesse dinamiche relazionali che uniscono i personaggi čechoviani. Poiché lo svolgimento del dramma, nell'opinione di Vlad, avveniva tutto a un livello interiore e, pertanto, non trovava completa espressione nella parola, la danza venne eletta a mezzo espressivo privilegiato. In tal modo, Vlad e Menegatti rispondevano alle difficoltà che poneva l'adattamento ballettistico di *Čajka* e, allo stesso tempo, reagivano a quanto stava avvenendo parallelamente nel teatro musicale contemporaneo, sempre più indirizzato verso l'interdisciplinarietà.

Raccogliendo gli stimoli di quel moto di rinnovamento del teatro di prosa, che Marco de Marinis ha denominato come il Nuovo Teatro⁵⁴⁴ e in cui Hans-Thies Lehmann ha poi individuato

⁵⁴³R. VLAD, *Note su "Il Gabbiano"*, 1968, dattiloscritto, I-Vgc IM FRV.

⁵⁴⁴In M. DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987, l'autore cerca di delineare il profilo delle diverse manifestazioni teatrali poi definite, a partire dal celebre convegno tenutosi al Centro Olivetti di Ivrea nell'ottobre del 1967, Nuovo Teatro. La manifestazione di Ivrea, in cui presero parte i principali attori della scena teatrale italiana per inquadrare un fenomeno che riconoscevano attivo da più di un decennio, segnò l'inizio della riflessione teorica sull'argomento. A posteriori, De Marinis arrivò a individuare nel 1947, data di fondazione del Living Theatre a New York, l'origine di un movimento che, a suo avviso, trovava le sue radici negli stimoli provenienti da manifestazioni artistiche internazionali; in area italiana, tuttavia, un anno spartiacque nella cronologia del teatrale fu il 1959, quando Carmelo Bene, Carlo Remondi e Carlo Quartucci debuttarono sulle scene. Perciò, la data di inizio del Nuovo Teatro è stata nel corso del tempo, anche in anni più recenti rispetto alla pubblicazione della monografia di De Marinis, oggetto di aperta discussione. Una nuova proposta di datazione è infatti arrivata nel 2015 da Valentina Valentini che, in *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013* volle individuare come evento fondativo la nascita a Palermo del Gruppo 63. A suo avviso, infatti, «il Gruppo 63 segnava invece una controtendenza, proprio perché – come nelle riflessioni di Roland Barthes (1960) a proposito de *Il grado zero* della scrittura – tendeva a concepire il testo letterario come una mera traccia materiale, sia grafica che sonora da manipolare e non da eseguire da parte dell'attore e del regista» (V. VALENTINI, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma, 2015, p. 19). In questo particolare atteggiamento nei confronti del testo, la studiosa individuava la vera cifra distintiva delle manifestazioni del Nuovo Teatro, giustificando pertanto lo slittamento dei limiti cronologici del fenomeno dal 1947 al 1963.

l'origine del teatro post-drammatico,⁵⁴⁵ il panorama musicale italiano legato alla neoavanguardia aveva infatti segnato una netta rottura col repertorio operistico tradizionale. Fu in particolare la scena musicale romana degli anni Sessanta, caratterizzata da un crescente numero di nuovi spazi dedicati alla *performance* al di fuori dei circuiti istituzionali, a dare i primi importanti impulsi in questa direzione. Qui, gli incontri tra figure quali Franco Evangelisti e Franco Nonnis o Egisto Macchi e Antonino Titone diedero vita a un paesaggio performativo vivacissimo, che apriva i confini sia con le altre arti, sia con le novità musicali provenienti dal contesto internazionale, anzitutto il fenomeno Cage. I risultati furono eterogenei, eppure in gran parte di essi si possono osservare – secondo Alessandro Mastropietro, che ha recentemente dedicato una ricca monografia a questo tema – le medesime caratteristiche:

1. una drammaturgia imperniata non tanto su un testo da musicare, quanto su un progetto sperimentale nel quale le diverse componenti (verbale, vocale, visiva, gestuale) sono ripensate per costruzione propria e per relazione con le altre; la componente musicale-sonora continua a essere determinante, ma non necessariamente dominante, per cui sono a volte altre componenti – almeno temporaneamente, nell'arco di un lavoro – ad assumere un ruolo-guida inedito e forse 'polemico' rispetto alla prassi operistica. [...]
2. l'integrazione, nel progetto, di elementi appartenenti a vari – anche ibridati – media espressivi e a varie piattaforme tecnologico-mediali [...] in una operazione a forte tendenza pluri-mediale.
3. la problematizzazione della dimensione spaziale, anche e soprattutto quale dimensione della relazione tra azione e pubblico, e perciò quale funzione di una rinnovata esperienza fruitiva.
4. un confronto – esplicito o implicito, ravvicinato o a distanza, più o meno assertivo o denegante – con sperimentazioni delle avanguardie (musicali, teatrali, artistiche, letterarie, interdisciplinari) di fase prima e seconda, e in particolare con la posizione estetica –e la produzione compositiva – di John Cage e derivati.⁵⁴⁶

A rivelarsi però cruciale per lo sviluppo di questo fenomeno, che lo studioso prendendo in prestito la definizione di De Marinis e adattandola a un nuovo orizzonte temporale che va dal 1961 al 1973 ha definito il Nuovo Teatro Musicale, fu la riconfigurazione del rapporto tra musica e testo letterario. Anche se la questione affondava le sue radici nella critica all'universo operistico di

⁵⁴⁵ L'allievo di Peter Szondi, nel tentativo di espandere anche alle principali tendenze del teatro occidentale dopo gli anni Settanta i ragionamenti del maestro, ha identificato nella categoria teorica del postdrammatico una chiave interpretativa utile per analizzare le caratteristiche dei fenomeni del teatro di fine Novecento. Nel suo *Postdramatisches Theater* (versione italiana H. T. LEHMANN, *Teatro post-drammatico*, Cue Press, Imola, 2017), pur non dedicandosi al teatro musicale, lo studioso cerca di abbracciare con il suo sguardo analitico non solo il teatro di prosa, interessandosi anche di quelle manifestazioni a carattere ibrido, che coinvolgono anche musica e danza. Elemento comune di queste manifestazioni apparentemente assai eterogenee non è solo, come identificato nel caso del Nuovo Teatro, il distacco dal testo, ma un diverso rapporto dell'artista col pubblico e, quindi, dei codici che regolano la rappresentazione teatrale.

⁵⁴⁶ A. MASTROPIETRO, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, LIM, Lucca, 2020, pp. 61-62.

inizio secolo,⁵⁴⁷ fu soprattutto tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo che essa assunse i contorni di un problema ormai urgente, specie per la generazione più giovane di compositori. Le soluzioni adottate furono comunque assai eterogenee, a partire dalle modalità di stesura del testo stesso a cui, però, non poteva più attagliarsi la tradizionale definizione di libretto. Da un lato, per la realizzazione di testi nuovi venne spesso cercato il coinvolgimento di non letterati;⁵⁴⁸ dall'altro, quando a occuparsi della redazione era lo stesso compositore, si ricorse all'utilizzo di opere letterarie già esistenti, con risultati che oscillavano dalla *Literaturoper* all'*Opéra-collage*. In entrambi i casi, tuttavia, anche l'interazione tra testo e musica poteva, a sua volta, andare incontro a risultati eterogenei, seguendo quelle che Daniela Tortora ha indicato come «le due vie del possibile letterario all'interno della nuova teatralità (anche musicale) del dopoguerra: il testo come segno, come cifra, come immagine da riprodurre e proiettare; il testo come materia vocale da introiettare, leggere, narrare, recitare, intonare».⁵⁴⁹

La problematizzazione del rapporto tra parola e drammaturgia, del resto, non era una prerogativa della scena musicale romana e, ampliando lo sguardo al di fuori dalla capitale, si potevano facilmente incontrare in quegli stessi anni iniziative analoghe. Tra queste è possibile citare, a titolo di esempio, il «teatro musicale»⁵⁵⁰ di Luciano Berio – in cui la parola costituiva

⁵⁴⁷ Benché Mastropietro indichi le personalità di Goffredo Petrassi e Luigi Rognoni quali primi importanti antecedenti e punti di riferimento per le giovani generazioni, definendole «due figure musicali catalizzatrici» (A. MASTROPIETRO, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, op. cit., p. 68), le premesse di questo nuovo atteggiamento compositivo che tra gli anni Sessanta e Settanta conosce il suo apice andrebbero individuate più indietro nel tempo. Come ha sottolineato Giada Viviani «[l']esigenza di emancipazione rispetto al canone operistico ancora imperante sulla scena lirica nazionale era già emersa nei decenni precedenti, in particolare tra i protagonisti della “generazione dell'Ottanta”, i quali negli anni Dieci e Venti esplorarono alcune vie d'innovazione del teatro musicale guardando, da un lato, alle produzioni teatrali e letterarie italiane precedenti alla stagione romantica, dall'altro, alle coeve avanguardie musicali europee» (G. VIVIANI, *Vie della sperimentazione testuale nel teatro musicale italiano*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1955-1970*, a cura di G. Borio, G. Ferrari e D. Tortora, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2017, pp. 59-103; 59). Sarebbero dunque le sperimentazioni intraprese dalla generazione dell'Ottanta a costituire la base per la ricerca di un teatro musicale libero dalla presenza di un libretto di impianto tradizionale e di cui è impossibile individuare un primo esempio, secondo la studiosa, già nelle opere degli anni Cinquanta di Luigi Nono.

⁵⁴⁸ Assai frequenti e prolifici furono gli incontri tra compositori e pittori, spesso incentivati dalla figura di Palma Bucarelli alla direzione della Galleria di Arte Moderna di Roma. Emblematico esempio di intesa tra artisti impegnati nell'ambito musicale e altri invece prestati dalle arti visive fu quella tra Evangelisti e Nonnis, che già con *Die Schachtel* (1966) diedero vita a un'azione mimico scenica in cui «[l']esigua componente testuale non è destinata a voci cantanti, non è frutto di creazione poetica originale, non è depositaria di narrazione: consta di una serie di tasselli plurilingui, di vario registro, di varia lunghezza, perlopiù svuotati di pregnanza semantica specifica e utilizzati piuttosto, non di rado in senso negativo, per il loro valore connotativo e referenziale: sia come materiale visivo (scritte pubblicitarie, titoli di giornale), sia come “gesto sonoro” affidato a uno speaker (motti, proverbi, citazioni, count down, lettura dell'ordine di arrivo di una corsa di cavalli o dell'indice di borsa)» (M. DE SANTIS, *Le idee e le parole: orientamenti del testo verbale nel teatro musicale di avanguardia in Italia*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1955-1970*, a cura di G. Borio, G. Ferrari e D. Tortora, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2017, pp. 27-58; 37-38).

⁵⁴⁹ G. BORIO, G. FERRARI E D. TORTORA, *Introduzione*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1955-1970*, a cura di G. Borio, G. Ferrari e D. Tortora, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2017, pp. VII-XXXVIII; XX-XXI.

⁵⁵⁰ La definizione di un «teatro musicale, visto come l'attitudine generale verso la scoperta o la rivalutazione (per mezzo della musica) della drammaturgia inerente al comportamento simbolico» è contenuta nel saggio di Berio

principalmente la base per la sperimentazione vocale – o i collage plurilinguistici di Luigi Nono,⁵⁵¹ che convivevano accanto a soluzioni ancorate a un teatro logocentrico – ma non per questo meno ardite – come quelle di Giacomo Manzoni.⁵⁵² A costituire invece una peculiarità della sperimentazione teatrale di area romana fu la tendenza a integrare nella *performance* teatrale mimi e danzatori. Questo spostamento dell’attenzione nell’orizzonte spettacolare dalla parola al gesto – mimico, coreico o, più in generale, dell’esecutore – era sia una diretta conseguenza del ridimensionamento del ruolo del testo letterario, da elemento conduttore della narrazione a segno, sia un effetto della riscoperta del teatro brechtiano in Italia, che divenne un «punto di riferimento nella riflessione dei compositori».⁵⁵³ Come ricorda Gianmario Borio, infatti, al Teatro Piccolo di Milano tra gli anni Cinquanta e Sessanta erano andate in scena le maggiori opere di Brecht con la regia di Giorgio Strehler, che avevano avuto un fortissimo impatto sul pubblico italiano. A queste andrebbe poi aggiunta una memorabile ripresa del balletto cantato *I sette peccati capitali* al Teatro

Problemi di teatro musicale del 1967, oggi edito in L. BERIO, *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis con introduzione di G. Pestelli, Einaudi, Torino, 2013, pp. 42-58 (citazione a pp. 47-48). Il contributo, pur non affrontando nel dettaglio la questione sul rapporto tra musica e testo, si concentra però sulla formulazione del concetto di teatro musicale – alternativo e distinto dal genere operistico tradizionale – come drammaturgia anzitutto gestuale.

⁵⁵¹ Tra questi, *Intolleranza 1960* rivestì un ruolo di primo piano, rivelandosi un evento catalizzatore per la rinascita del teatro musicale in Italia. Infatti, secondo Daniela Tortora, «[i]l primato assegnato all’“azione scenica” di Nono è incontestabile non soltanto per questioni di ordine cronologico, ma soprattutto per la vasta eco che accompagnò sia a livello locale, sia nazionale e internazionale, la famosa première veneziana, conferendole pertanto, anche dal punto di vista della ricezione, quel carattere dirompente di novità e di avvio di una nuova epoca che in questo contesto le si vuole riconoscere» (G. BORIO, G. FERRARI E D. TORTORA, *Introduzione*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1955-1970*, a cura di G. Borio, G. Ferrari e D. Tortora, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2017, pp. VII-XXXVIII; XIX).

⁵⁵² Già nella *Sentenza* del 1954, ma poi ancora in *Atomtod* (1964) e poi in *Per Massimiliano Robespierre* (1974), la produzione teatrale di Manzoni si distingue infatti per una chiara e netta centralità del testo, per la cui stesura egli non disdegna affatto di coinvolgere anche letterati, contrariamente alla tendenza dominante in quegli anni. Questo tipo di atteggiamento compositivo, secondo Viviani «dipende dal ruolo imprescindibile svolto da [la parola] nei suoi lavori vocali, di genere rappresentativo o meno, in quanto costituisce la base di partenza del processo compositivo: dall’analisi delle peculiarità del testo a vari livelli (fonetico, morfologico e semantico) deriva la messa a punto di molteplici aspetti musicali e le partiture che ne derivano non si limitano a sonorizzare le parole, ma vi si legano in maniera intrinseca, desumendone i propri stessi elementi strutturali ed espressivi» (G. VIVIANI, *Vie della sperimentazione ne sperimentale per la scena in Italia: 1955-1970*, op. cit., p. 80).

⁵⁵³ G. BORIO, G. FERRARI E D. TORTORA, *Introduzione*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1955-1970*, op. cit. p. XII. Non solo il nome di Brecht ricorre frequentemente nelle riflessioni teoriche dei compositori d’avanguardia sulla questione teatrale – da Berio a Guaccero –, ma molti elementi caratteristici del suo teatro epico vengono assorbiti e quindi messi in atto in molta produzione teatrale musicale di questo periodo. Anzitutto, l’epicizzazione dell’evento teatrale portò a un allontanamento dalla drammaturgia introspettiva di eredità ottocentesca in favore di una nuova attenzione verso la dimensione sociale e la presentazione sulla scena non di personaggi a tutto tondo, ma di casi emblematici. In secondo luogo, la drammaturgia plurimediale dell’*Opera da tre soldi* costituì un importante punto di riferimento per la realizzazione di spettacoli che coinvolgessero diversi elementi espressivi. Infine, la rilettura di *Über den Beruf des Schauspielers* di Brecht e di *Über den gestischen Charakter der Musik* di Kurt Weill fu determinante per l’acquisizione del concetto di gesto: «con il neologismo *Gestus* Brecht intendeva l’insieme di espressioni facciali, movenze corporee ed emissioni vocali che rendono evidente il rapporto tra gli individui: il gesto ha dunque un contenuto sociale. Kurt Weill diede un’ulteriore curvatura a questo concetto sottolineando che la musica è in grado di «restituire il gesto che illustra l’evento scenico, può addirittura produrre una sorta di gesto di base con cui essa prescrive un certo atteggiamento all’interprete» [...]» (ivi, p. XIV. La citazione di Weill è tratta da K. WEILL, *Über den gestischen Charakter der Musik* [1929], in *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, herausgegeben von S. Hinton und J. Schebera, Schott, Mainz, 2000, pp. 83-88; 85).

Eliseo di Roma nel 1961 con la regia di Luigi Squarzina,⁵⁵⁴ che certo dovette essere ispiratore per il modo in cui vi viene riformulato il rapporto tra danza e parola.

Il panorama ballettistico nazionale, tuttavia, sembrò reagire con generale freddezza agli stimoli che provenivano dal teatro musicale non tradizionale: soltanto nella capitale questo genere di sperimentazioni vennero accolte con singolare entusiasmo. Qui, il ritorno di Milloss alla direzione del corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma, anche se per pochi anni, aveva infatti dato nuovo impulso ai contatti tra danza e musica contemporanea. Il costante interesse verso le ultime novità provenienti dall'universo musicale o delle arti figurative coeve, del resto, era stata la cifra distintiva della poetica millossiana fin dagli anni Trenta. Ancora in questo ultimo soggiorno romano, dunque, il coreografo non volle sottrarsi a un nuovo confronto con la vivace scena musicale contemporanea, impegnandosi in una complicatissima collaborazione con Sylvano Bussotti per la realizzazione di *Raramente* nel 1971.⁵⁵⁵ Sempre in questa temperie culturale, si colloca anche la travagliata realizzazione di *Rot*, dove Amedeo Amodio – voluto dal coreografo ungherese nel corpo di ballo dell'Opera di Roma – aveva collaborato alla composizione dell'azione coreografica di Domenico Guaccero.⁵⁵⁶ Sul versante della *modern dance*, inoltre, la presenza di Gabriella Mulachiè nella capitale aveva permesso di instaurare una connessione assai proficua tra i suoi giovani allievi all'Accademia Nazionale di Danza e Nuova Consonanza.⁵⁵⁷

⁵⁵⁴ La rappresentazione, inoltre, venne data in una serata organizzata dall'Accademia Filarmonica Romana che prevedeva, come altra opera del cartellone, anche *Collage* di Bruno Perilli e Aldo Clementi. Si trattò, dunque, di un vero e proprio evento al quale non mancò di partecipare anche lo stesso Vlad il quale, vedendo danzare la giovane Carla Fracci che doppiava mimicamente e coreicamente Laura Betti nella parte di Anna, ne rimase molto impressionato. Ecco, infatti, come ricordò anni addietro la serata nella sua autobiografia: «La sua figura era fragile, è vero, ma aveva una straordinaria presenza scenica; era una di quelle persone che, non appena mettevano piede sul palcoscenico, creavano intorno a sé un campo magnetico. La delicatezza dei tratti, l'apparente gracilità, celavano o forse fisiche e mentali indomabili» (R. VLAD, *Vivere la musica*, Einaudi, Torino, 2011, p. 203).

⁵⁵⁵ Nonostante l'entusiasmo iniziale, infatti, i due arrivarono allo scontro a causa di «a striking discrepancy between Bussotti, for whom dance was to be only one part (besides others) of the *Gesamtkunstwerk*, and Milloss, in whose view dance was the centre and the only aspect of real importance of a choreomusical work» (U. MOSCH, *When the composer's artistic aims clash with the choreographer's autonomy Sylvano Bussotti, Aurel Milloss, and the 'choreographic mystery' Raramente (1970–71) in Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, ed. by P. Veroli and G. Vinay, Routledge, New York, 2018, pp. 157-174; 161).

⁵⁵⁶ «Amodio si stava mettendo in luce quale figura nuova della danza italiana, per le qualità di sintesi originale di diversi linguaggi coreografici (danza classica, danza etnico-folklorica, danza moderna in diverse declinazioni – il jazz di Alvin Aylor, il *Tanztheater* della Bausch, le ricerche di Cunningham...) e per la curiosità dimostrata nel mettersi alla prova su testi sonoro-musicali della neo-avanguardia: emblematico, in questa direzione, il titolo della coreografia *Escursioni*, ideata nel 1967 per il Festival di Spoleto (dove probabilmente avvenne il primo incontro con Guaccero) e basata su registrazioni di lavori di Luciano Berio» (A. MASTROPIETRO, *Un teatro musicale danzato "polifonico" e polisenso: Rot (1970-1972) di Domenico Guaccero*, «Gli Spazi della Musica», v/1, 2016, pp. 32-77; 35-36). A complicare la realizzazione del lavoro, la cui genesi è databile attorno al 1970 ma la cui rappresentazione venne più volte rimandata, fu il difficile rapporto prima con il pittore inizialmente contattato per la scenografia, Sebastian Matta – sostituito da Agostino Bonalumi –, poi per tensioni con la direzione del teatro.

⁵⁵⁷ Secondo Mastropietro, Mulachiè e Evangelisti si erano conosciuti a Köln, dove lei si era recata per perfezionare la sua tecnica. Da questo loro incontro non solo scaturì una duratura collaborazione personale che vide la danzatrice una presenza stabile nei festival organizzati da Nuova Consonanza a partire dal 1965, ma addirittura Mulachiè arriva a «collabora[re] — con o senza i suoi allievi — a realizzazioni di Guaccero e Bertoncini, e ne promuove personalmente almeno una nel 1967, con una propria compagnia, in uno spazio – il Teatro di 101 – che s'incontrerà in prima fila

Grazie a queste figure e al passaggio di altri artisti internazionali, Roma ancora una volta si dimostrava un'eccezione nel desolante paesaggio ballettistico nazionale, dove permaneva «una incapacità a riconoscere la possibilità espressiva e drammatica del linguaggio della danza nella sua assolutezza».⁵⁵⁸

Pur non sentendosi mai propriamente parte di quelle frange di più estremo sperimentalismo compositivo e pur ponendosi in maniera sempre molto critica nei confronti dei Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt – frequentati da buona parte dei compositori citati in precedenza –, Vlad fu attento e curioso spettatore delle ultime novità teatrali. Anzi, egli ne fu spesso attivo promotore, soprattutto durante la sua direzione dell'Accademia Filarmonica Romana. Parte, dunque, di quelle sperimentazioni si ritrovano nelle *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, anche se filtrate attraverso la sensibilità del compositore. Anzitutto, il lavoro svolto da Vlad direttamente sul testo di Čechov è riconducibile al genere della *Literaturoper*, anche se il risultato finale è più vicino a un libretto di tipo tradizionale che ai testi del Nuovo Teatro Musicale. In secondo luogo, l'interdisciplinarietà di un lavoro oscillante tra la definizione di balletto cantato e opera danzata si inserisce a pieno titolo nel solco di quelle tante sperimentazioni di cui pullulava la scena romana. Inoltre, sebbene questi non siano elementi preminenti nell'opera, è possibile altresì registrare nelle rappresentazioni delle *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* anche l'utilizzo di proiezioni di immagini per espandere lo spazio scenico, nonché l'introduzione di brevi passaggi improvvisativi: altre due fondamentali caratteristiche del Nuovo Teatro Musicale. L'ultimo balletto vladiano era dunque una personale risposta alle nuove tendenze del teatro contemporaneo, di cui raccoglieva e rielaborava gli elementi principali.

Chi però spinse maggiormente il compositore nella direzione dello sperimentalismo fu soprattutto Menegatti, mosso dal desiderio di costruire un altro ruolo da protagonista per sua moglie, Carla Fracci, che accanto ai ruoli tradizionali del balletto romantico ancora amava impegnarsi in produzioni non convenzionali. Il regista, che fu peraltro assistente di Squarzina nella celebre ripresa romana dei *Sette peccati capitali*, vedeva infatti in Vlad un interlocutore ideale per lavorare a uno spettacolo ibrido in cui, andando nella direzione di un teatro di regia, non fosse più il coreografo ma il regista ad affiancare il compositore in veste di direttore della polifonia di *media espressivi*.⁵⁵⁹ Il suo fu dunque un contributo fondamentale, che spostava gli equilibri della

cronistorica nel panorama degli spazi teatrali romani *off-off*» (A. MASTROPIETRO, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, op. cit., pp. 85-86).

⁵⁵⁸ S. POLETTI, *Il Novecento*, in *Storia della danza in Italia dalle origini ai giorni nostri*, a cura di J. Sasportes, EDT, Torino, 2011, pp. 249-204; 280.

⁵⁵⁹ Eric Salzman e Thomas Desi hanno spiegato con estrema chiarezza come nel Novecento il rapporto tra teatro sperimentale e danza abbia potuto fare affidamento non solo con l'emergere di coreografi della *modern dance*, ma anche sull'affermarsi della figura del regista che, oltre a ricoprire il ruolo di direttore per la rimessa in scena di opere del passato, si è proposto sempre con maggior frequenza come creatore o co-creatore, affiancando direttamente il

collaborazione alla base della realizzazione di uno spettacolo ballettistico sul rapporto tra compositore-regista e non più su compositore-coreografo.

VI.1 Rileggere Čechov

Rispetto alle precedenti esperienze in ambito ballettistico di Vlad, il processo compositivo delle *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* appare alquanto insolito, sia per l'assenza di un contatto diretto col coreografo fino al momento delle prove, sia per la completa libertà di cui il compositore godette per la realizzazione della partitura. Per il lavoro sui tre balletti millossiani, Vlad aveva infatti dovuto misurarsi con indicazioni molto precise, riguardanti non solo il soggetto, ma anche forma e durate. Pure nel caso di un adattamento da pantomima a opera coreografica, come *Masques Ostendais*, il compositore aveva cercato di instaurare uno stretto contatto con Georgi, al fine di trovare un accordo tra esigenze strettamente musicali e quelle coreiche. Per il completamento di *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, invece, Vlad non cercò un confronto diretto con Loris Gai, arrivato probabilmente soltanto verso la fine del mese di agosto.⁵⁶⁰ Non solo il compositore non gli scrisse, ma lasciò che a occuparsi dei rapporti con lui e i ballerini fosse Menegatti,⁵⁶¹ preferendo concentrarsi piuttosto sullo studio della parte vocale con Lucia Vinardi.⁵⁶²

compositore in questo ruolo. Tale situazione, per la quale i due studiosi hanno proposto la definizione di teatro «director-driven» (E. SALZMAN AND T. DESI, *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford University Press, Oxford, 2008, p. 99), è appunto quella delle *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*.

⁵⁶⁰ Nella sua lettera al compositore del 18 luglio 1968, il dirigente della casa editrice Ricordi raccomandava: «[I]a prego caldamente di non mancare di inviare tutto quanto entro il 5 d'agosto, altrimenti temo proprio che non potremmo farcela, dato che le prove cominciano il 25 agosto» (Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad del 18.7.1968, I-Vgc IM FRV). Nella minuta della risposta di Vlad, tuttavia, la data delle prove coi ballerini venne anticipata di circa una settimana: il 9 agosto, infatti, scriveva, «Ora vado a Taormina per partecipare alla Giuria del concorso pianistico insieme all'amio Petrassi. Dal 20 seguirò le prove del Gabbiano a Siena che per i cantanti e i ballerini iniziano il 18 agosto. Le prove d'orchestra, invece, come previsto il 25» (Minuta di Vlad a Clausetti del 9.8.1968, I-Vgc IM FRV).

⁵⁶¹ Nella sua lettera a Vlad, spedita poco prima di una lunga tournée negli U.S.A. con Fracci, il regista chiese infatti notizie sul lavoro: «come vanno le musiche per il nostro balletto? [...] Dal mio ritorno in poi mi dedicherò completamente alla realizzazione del "Gabbiano". Spero che dopo il mio ritorno in Italia ci potremo incontrare e spero anche di poter avere alcune parti musicali per discutere poi col coreografo. Sono tuttora in contatto con Yvette Chauvié, Milorad Miskovitch e altri nomi assai importanti e prevedo che si potrà ricavare un avvenimento importante anche a livello internazionale» (Lettera di Menegatti a Vlad del 13.3.1968, I-Vgc IM FRV). È pertanto assai probabile, data anche l'assenza di corrispondenza tra Vlad e Gai nell'archivio del compositore, che sia stato esclusivamente Menegatti a interpellare il coreografo in vista della rappresentazione.

⁵⁶² Fu lo stesso Vlad ad ammettere, in un breve passaggio nella sua corrispondenza con Clausetti, che «con la soprano Lucia Vinardi che sta a Roma sto studiando la mia parte» (Minuta di Vlad a Clausetti del 31.5.1968, I-Vgc IM FRV). La parte di tutti i personaggi femminili, infatti, venne cucita addosso alla straordinaria tecnica ed eccezionale estensione vocale della soprano, tanto da rendere necessario l'utilizzo di due interpreti (soprano e mezzosoprano), nei casi in cui – contravvenendo all'esplicita volontà del compositore che sempre cercò di far scritturare Vinardi per questo ruolo – la direzione teatrale decideva di non impegnare la cantante. Lo scopo di questa scelta di Vlad, dunque, era duplice: da un lato consentiva alla cantante di prepararsi per tempo allo spettacolo e porre così parziale rimedio al ritardo di Vlad nella consegna della partitura; dall'altro, era un modo per approfondire il rapporto tra testo e voce, assai importanti nella poetica di quest'opera.

Una tale divisione dei compiti trovava una giustificazione nell'esigenza di individuare un unico capofila per un progetto plurimediale assai complesso che, in questo caso, non venne identificato nel compositore ma nel regista. Ciò finì però con alterare l'ormai consolidato metodo di lavoro adottato da Vlad: mentre nelle precedenti collaborazioni ballettistiche il compositore tentò di raggiungere un buon equilibrio tra la sua volontà d'autore e quella del coreografo mediante una preliminare opera di concertazione, al contrario l'accordo con Gai fu frutto di un compromesso raggiunto soltanto a posteriori. Da un lato, questo tipo di collaborazione impose al coreografo una partitura già completa che, seppur pensata fin dal principio come musica ballettistica, non accoglieva necessariamente le sue istanze creative. Dall'altro, il compositore poté scrivere in completa autonomia, seguendo solo i suggerimenti di Menegatti, che tuttavia non andò mai a toccare nel dettaglio questioni prettamente coreografiche né tantomeno musicali, lasciando così ampi margini decisionali riguardo il rapporto tra musica e testo, architettura formale e organico. L'argomento su cui le discussioni⁵⁶³ tra i due indugiavano più volentieri fu, come raccontò poi lo stesso Vlad nelle sue note introduttive all'opera, affrontare i «problemi drammaturgici insiti nella trasmutazione coreografica del capolavoro di [Č]echov».⁵⁶⁴

Anche nella sua versione originale, del resto, *Čajka* si presentava come una commedia non convenzionale. La *pièce* era infatti priva di un'azione drammatica in senso tradizionale e decostruiva il consolidato rapporto tra emozione e parola, poiché «[t]he character's feelings are not expressed in words, or exhibited in an obvious, external way. [...] The 'inner action' lies buried in the 'subtext'».⁵⁶⁵ Proprio questo scollamento tra azione interiore ed esteriore rendeva perciò difficile rappresentare il dramma sul palcoscenico ed era stato, anzi, la principale causa del fiasco della prima a San Pietroburgo nel 1896, a cui rimediò due anni dopo Konstantin Stanislavskij a Mosca, incoronando *Čajka* con un imperituro successo.⁵⁶⁶ Assai complicata, dunque, doveva

⁵⁶³ Di tali discussioni rimangono tuttavia esigue tracce documentarie, probabilmente perché tenutesi per la maggior parte o di persona o per telefono. Fatta eccezione per due lettere e alcuni telegrammi indirizzati da Menegatti a Vlad con gli aggiornamenti sugli esiti degli spettacoli, degli accordi presi tra i due restano ben poche tracce scritte: le testimonianze lasciate dal compositore nella sua autobiografia e nelle note di sala per la rappresentazione, insieme a degli appunti di regia preparati dallo stesso Menegatti.

⁵⁶⁴ R. VLAD, *Note su "Il Gabbiano"*, 1968, dattiloscritto, I- Vgc IM FRV.

⁵⁶⁵ D. ALLEN, *Performing Chekhov*, Routledge, London and New York, 2000, p. 5.

⁵⁶⁶ Citando *Il trucco e l'anima* di Angelo Maria Ripellino, che raccontava come «gran parte delle regie čechoviane di Stankislavskij scaturiva appunto dalla scaltrezza delle minzioni sonore» (A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino, 1965, p. 60), in *Nascita della regia teatrale* Maria Schino individua proprio nell'attenzione della musica e del suono l'elemento che fu determinante per il buon esito della rappresentazione di *Čajka*. La studiosa infatti spiega l'importanza di quelle che lei definisce le partiture sonore di Stankislavskij: «[I]a complessità dell'operazione sonora [...] mostra come ci si trovi di fronte, più che a un'ossessione realistica, alla elaborazione di una partitura musicale, con ritmo e tempo particolari, tanto importante per il regista, da far fermare l'azione in modo che questa composizione sonora possa aver agio di occupare la mente e i sensi del pubblico una funzione simile a quella di una ouverture al teatro d'Opera. Non è realismo, ma una sonorità continua, artificiale e accuratamente progettata, una forma di musica concreta, che si sviluppa per tutto lo spettacolo e di cui fanno parte a pieno titolo rumori quotidiani di ogni tipo: sbattere di piatti e di bocche, rumore di sportelli. [...]

apparire a Vlad e Menegatti la trasposizione della commedia in forma di balletto, che non poteva basarsi sulle strategie narrative tipiche del *ballet d'action*, data l'assenza di una vera e propria azione in scena, e non doveva sfociare in aperta pantomima, sentita ormai lontana dalle istanze estetiche del compositore. Orientandosi perciò verso la realizzazione di un'opera plurimediale, che scindesse gesto vocale e coreico, i due trovarono la soluzione alle problematicità del testo čechoviano: la danza rendeva manifesta l'azione interiore del dramma, mentre il canto – proveniente da due solisti collocati nell'orchestra – riassumeva il fluire superficiale degli eventi.

In quanto espressione dell'ineffabile che, attraverso un corpo simbolico, «permette una comunicazione immediata, perché anteriore al linguaggio, originaria rispetto a ogni altra formalizzazione»,⁵⁶⁷ la danza rivelava dunque le tensioni nascoste dei personaggi. Soprattutto, essa svelava il «rompicapo di amori incrociati»⁵⁶⁸ tra i protagonisti: l'innamoramento di Mascia per Boris Trigorin, di Boris Trigorin per Nina o, ancora, di Konstantin per Nina.⁵⁶⁹ Questo intreccio di sentimenti non corrisposti veniva concretamente costruito sulla scena grazie al vocabolario del balletto romantico, che bene incarnava l'antinomia femminile/maschile in cui «it was woman as the unattainable, the ideal, the dream. And the man, the dreamer, was ready to sacrifice his life for his dream».⁵⁷⁰ In questo modo, Vlad e Menegatti rileggevano i personaggi čechoviani – in particolar modo quelli femminili – entro le categorie espressive del romanticismo, dove

[I]a danzatrice era dunque al centro di un'idealizzazione simbolica del femminile, che ne faceva un essere sovranaturale. [...] E l'artificio della punta ne fu una naturale conseguenza, in quanto, portando al perfezionamento dell'*élévation* nell'esecuzione dei passi, che Théodore de Banville ha più volte valorizzato, era congeniale all'innalzarsi ed al librarsi del corpo della danzatrice. Si esprimeva così a pieno il desiderio dell'uomo di distacco dal mondo terreno e di elevazione spirituale. Questo nuovo stile fu definito appunto *aérien*, aereo, perché, data la natura dei personaggi che voleva rappresentare, tendeva all'incorporeo, al sovranaturale: le stesse ali artificiali, poste sulle spalle delle danzatrici dai costumisti del tempo, simboleggiavano la

La densità dello spazio scenico, la volontà di occuparlo completamente, verticalmente e non solo visivamente, attraverso la scenografia, ma attraverso i corpi degli attori, ossessionerà tutto il teatro russo e poi sovietico, fino alla sua normalizzazione degli anni Quaranta. È una pratica che nasce spesso a partire dalle idee di Appia. Ma che fa parte anche del lavoro di Stanislavskij sulla partitura sonora, la quale, anch'essa, occupa lo spazio fino al soffitto» (M. SCHINO, *Nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari, 2015, edizione kindle).

⁵⁶⁷ A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 45

⁵⁶⁸ A. M. RIPELLINO, *Prefazione*, in A. ČECHOV, *Il Gabbiano*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 2-11; 8.

⁵⁶⁹ Vengono qui adoperati i nomi dei personaggi del balletto come riportati nel programma di sala per la prima, dove spesso si abbrevia la forma completa presente invece nel testo di Čechov: Irina Nikolàevna Arkàdina, per esempio, nel balletto è semplicemente indicata come Irina Arkàdina; Konstantín Gavrilovič Trepliòv è Konstantin; Piotr Nikolàevič Sòrin è Pëtr Sorin; Nina Michàjlovna Zarèčnaja è Nina; Iljà Afanàsievič Sciamràev è Iljà Samaraev; Polina Andrèevna è Polina; Borís Aleksèevič Trigòrin è Boris Trigorin; Evghenij Serghèevič Dorn è Evgenij Dorn; Semìon Semìonovič Medvèdenko è Semìon Medvèdenko. Mascia mantiene sempre lo stesso nome, mentre sono stati omissi nel balletto i personaggi di Jakob e del cuoco.

⁵⁷⁰ W. SORELL, *The Dance through the Ages*, Grosset and Dunlap, New York, 1967, p. 137.

tendenza al volo, senza dimenticare l'utilizzo di un nuovo tipo di costume a corolla, o tutù, inventato da Eugène Lami, che vi aggiungeva la sua parte di vaporosa trasparenza.⁵⁷¹

Anche senza ali artificiali e costume a corolla, la Nina interpretata da Fracci incarnava infatti il concetto di immaterialità tipica della visione romantica dell'universo femminile: una figura eterea, inafferrabile e libera come un gabbiano, ma al tempo stesso fragile e destinata all'autodistruzione. Questo nuovo ruolo poteva dunque essere letto come un'ulteriore declinazione dell'immagine di donna-silfide, di cui la giovane *étoile* – con l'ausilio del marito – andava appropriandosi nel corso degli anni Sessanta.⁵⁷²

Il vocabolario tecnico della *danse d'école*, di cui non solo Fracci ma anche gli altri ballerini coinvolti erano profondi conoscitori,⁵⁷³ venne però coniugato con un'articolazione formale inedita, che rinunciava alla classica divisione tra sezioni pantomimiche e danzate del balletto romantico. Sullo spunto del testo di Čechov, i due autori optarono per una divisione interna in quattro atti ma senza distinzioni tra le scene; quindi, si misero alla ricerca di strategie narrative efficaci per rappresentare le diverse situazioni sceniche e, soprattutto, per trasferire dalla pagina al palco la fitta rete delle tensioni interiori dei personaggi. Forte della sua esperienza in ambito ballettistico, il compositore decise di ricorrere per questo scopo a temi in funzione leitmotivica associandoli alle figure del dramma. Menegatti, quindi, pensò

di cominciare ogni singolo atto e di terminare l'intero lavoro con una danza «di società» e con le rispettive variazioni alle quali prendano parte i dieci personaggi principali del dramma in modo che alla fine di ognuno di questi brani resti isolato il solista, la coppia o il gruppo che darà vita alla susseguente situazione scenica.⁵⁷⁴

In questo modo, nelle danze d'insieme era possibile rendere evidenti le complesse dinamiche di gruppo della *pièce*, per far poi emergere nei momenti solistici o nei passi a due gli episodi più importanti di ciascun atto. Ecco, per esempio, come il regista immaginava l'inizio del balletto nelle sue note di regia, dove aveva appuntato per il compositore l'ossatura del dramma (diviso in atti e

⁵⁷¹ M. CIPRIANI, *Giselle e il fantastico romantico tra letteratura e balletto*, Armando, Roma, 2004, p. 12.

⁵⁷² In questo processo di costruzione della Fracci come «Silfide italiana per eccellenza» (G. TADDEO, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del 'miracolo italiano'*, I Libri di Emil, Città di Castello, 2020, p. 148), ebbe un forte peso l'immagine di un'altra diva che, in quegli stessi anni, andava affermandosi sui maggiori palcoscenici operistici internazionali: Maria Callas. Della celebre soprano, in particolare nella sua interpretazione in *La Sonnambula* diretta da Bernstein alla Scala nel 1955, la Fracci conservò un ricordo vivissimo: Callas, infatti, «sembrava aver assunto gli attributi della ballerina romantica, l'abito bianco con corpetto e gonna ampia quasi fosse un tutù, una corona di fiori candidi sul capo e, soprattutto, quella pettinatura raccolta con la riga centrale che sarebbe diventata un tratto costitutivo della stessa icona-Fracci, futura Silfide italiana per eccellenza» (*ivi*).

⁵⁷³ Interpreti della prima, infatti, erano: Yvette Chauviré (Irina Arkàdina); Amedeo Amodio (Konstantin); Filippo Morucci (Pëtr Sorin); Carla Fracci (Nina); Dino Lucchetta (Iljā Samaraev); Ria Teresa Legnani (Polina); Loredana Furno (Mascia); Milorad Miskovitch (Boris Trigorin); Mario Bini (Evgenij Dorn); Loris Gai (Semiòn Medvèdenko).

⁵⁷⁴ R. VLAD, *Note su "Il Gabbiano"*, 1968, dattiloscritto, I-Vgc IM FRV.

episodi), i principali protagonisti e alcuni frammenti del testo čechoviano ritenuti particolarmente significativi. A proposito del primo atto Menegatti scriveva:

[i]nizia la danza per il Gabbiano. I personaggi della storia sono tutti in scena eseguendo ingenuamente la danza come partecipando ad un ballo di famiglia.

Episodio 1

Mascia è il primo personaggio che rimane solo in scena isolato dagli altri. Incontro tra Mascia e Siemion. Tema di Mascia:

Siemion: «Perché vestite sempre di nero?»

Mascia: «Porto il lutto della mia vita. Sono infelice»

In questo episodio è necessario chiarire che esiste questa situazione:

SIEMION tende a MASCIA

MASCIA tende a KONSTANTIN.⁵⁷⁵

Il medesimo schema si ripeteva con poche modifiche in ogni atto: dopo una danza di società si arrivava al graduale isolamento di una o due figure, che trovavano dunque spazio per un passo a due o un assolo; a questo poteva spesso far seguito l'ingresso di nuovi personaggi a interrompere lo *status quo*, fino a quando, con la chiusura dell'atto, uscivano quasi tutti lasciando un solo individuo sul palco. Talvolta, come nell'atto III, questo particolare sistema poteva essere ulteriormente complicato, attraverso plurime entrate e uscite di scena anche del medesimo personaggio. Del resto, nell'economia drammaturgica complessiva, proprio il terzo atto si collocava come un momento cardine del dramma, perché carico di avvenimenti dal forte valore simbolico: l'unione di Nina con Trigorin (sigillata dal regalo di un medaglione) e il breve passaggio metateatrale con la citazione di *The Tragedy of Hamlet* di Shakespeare. Inoltre, queste continue entrate e uscite di scena erano funzionali a riprodurre quel caleidoscopico dissolversi e ricrearsi delle coppie di amanti di *Čajka*:

A3 Intorno a lei [Nina] si ricompono la danza di sala.

EPISODIO 3 È ancora NINA che rimane isolata all'inizio del nuovo episodio.

Nina è raggiunta da BORIS. BORIS è raggiunto da ARKADINA.

Da chiarire in questo episodio il regalo che NINA dà a BORIS (p. 80). Mantenere il carattere realistico dell'ingresso di SIEMION, KONSTANTIN e SORIN. Mantenere anche realistica l'uscita di SIEMION e SORIN.

Questo momento inizia il passo a due fra ARKADINA e KONSTANTIN. Tema come tema vocale le due battute dell'Amleto di Shakespeare [sic] di p. 33 e 34. Naturalmente questo dovrebbe

⁵⁷⁵ [B. MENEGATTI], *5 danze per il Gabbiano*, [1967-1968], appunti manoscritti, c. 2r, I-Vgc IM FRV.

essere uno dei momenti culmine del balletto. Il passo a due è interrotto dal nuovo ingresso di BORIS. (p. 92)

Passo a due lite fra BORIS e ARKADINA. Konstantin è uscito. Seguire l'idea del testo da pag. 92 a 96. Da questo momento bisogna stabilire il clima della partenza. Tutti escono. Solo resta BORIS (pag. 100). Brevissimo passo a due BORIS-NINA. NINA rimane sola.⁵⁷⁶

In queste note di regia⁵⁷⁷ però, se si escludono le poche frasi estrapolate dalla *pièce*, Menegatti non sembrò porre particolare attenzione su canto e parola. Unico punto da lui concordato col compositore a tal proposito fu

di non basar[si] su un libretto nell'accezione consueta, ma effettuare una specie di «lettura musicale» dei quattro atti originali di Cechov, facendo cantare ovvero recitare le frasi salienti e decisive del testo, lasciando alla musica, ai movimenti della danza e ai gesti scenici, il compito di suggerire e insieme trasfigurare tutto quanto non veniva esplicitato verbalmente.⁵⁷⁸

Le parole assumevano quindi un valore simbolico e andavano pertanto selezionate con estrema cura. Fu lo stesso Vlad ad assumersi questo compito: partendo dall'originale in lingua russa, il compositore isolò alcune frasi e ne fece preparare una trascrizione in alfabeto latino da mettere in musica, anche se il balletto venne alla fine eseguito in traduzione ritmica italiana (anche questa a opera di Vlad) e, con suo grande rammarico, «mai nella versione originale in lingua russa».⁵⁷⁹ Benché fosse chiaro fin dal principio che la Settimana Musicale Senese non avrebbe accolto una rappresentazione in lingua originale e che una pubblicazione dello spartito in russo sarebbe stata difficile da accettare per Ricordi,⁵⁸⁰ Vlad fu tuttavia inamovibile nella sua scelta di comporre la sua musica usando la trascrizione e non la versione tradotta del libretto. L'attenzione per il testo della lingua originale, d'altra parte, era una costante in tutto il repertorio vladiano di musica vocale, dove egli cercò sempre di non adoperare traduzioni, anche quando – come in *Le stagioni giapponesi. Settanta Haiku per Michiko Hirayama* –⁵⁸¹ non conosceva la lingua. Nel caso di

⁵⁷⁶ *Ivi*, c. 5r.

⁵⁷⁷ Si noti che queste carte non sono firmate, tuttavia un confronto tra questa calligrafia e quella contenuta nelle lettere autografe spedite da Menegatti a Vlad e conservate nell'archivio del compositore lascia presupporre che a vergare queste note sia stato proprio il regista il quale, del resto, in un biglietto senza data scriveva: «Caro Maestro, ecco le due note. Non sono molto chiare, sono nella stessa forma di stamani, ma spero che siano utili lo stesso. Io sarò a Milano [...] fino al 1 dicembre. Poi a Ferrara e Milano saremo sempre al mio indirizzo» (Biglietto di Menegatti a Vlad, s. d., I-Vgc IM FRV).

⁵⁷⁸ R. VLAD, *Note su "Il Gabbiano"*, 1968, dattiloscritto, I-Vgc IM FRV.

⁵⁷⁹ R. VLAD, *Vivere la musica*, op. cit., p. 73.

⁵⁸⁰ Vlad si scontrò infatti con la netta opposizione dell'editore, che non volle in alcun modo pubblicare – nonostante le sue insistenze – anche la trascrizione in alfabeto latino del testo russo, tanto più che a un certo punto, persino la stampa del testo in lingua originale venne messa in dubbio. Dopo diversi scambi di lettere, alla fine Ricordi risolse di stampare nella partitura e nella riduzione per pianoforte una versione in tre lingue; russo, italiano e inglese (quest'ultima a opera di Geoffrey Dunn).

⁵⁸¹ «Quando rientrai a Roma venni invitato, insieme ad altri compositori, dall'Istituto giapponese di Cultura a comporre una musica in occasione di un compleanno di Michico Hirayama. Pensai subito di avvalermi di un testo giapponese, un Haiku, una forma di poesia giapponese di antica tradizione medievale che ha una struttura composta da 17 sillabe

Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov, dunque, non solo il compositore parlava fluentemente il russo, pur con qualche inflessione ucraina, ma riteneva imprescindibile il mantenimento della lingua originale come fondamento del processo compositivo. Secondo Laura Mazzagufu, infatti, «[t]his is a fundamental point in the poetics of the composer, since one of Vlad's most interesting cues is his interest in the sound of languages and words, especially because of phonetic singularity (e.g. Japanese), and its musical application».⁵⁸² Lo stesso compositore, del resto, spiegava come soprattutto nelle sue opere vocali scritte dagli anni Sessanta in avanti, «si tende[sse] a rendere massimamente esplicita la “musica” insita nei testi poetici, nei fonemi che li costituiscono, estendendo il parallelismo con i testi anche all'articolazione formale».⁵⁸³ La decisione di comporre le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* a partire dal testo russo rispondeva pertanto all'esigenza di far emergere la musicalità propria delle parole di drammaturgo.

Un passaggio preliminare per Vlad fu perciò la redazione del libretto, da poter sottoporre per un ulteriore controllo sia della grammatica, sia della trascrizione a Mascia.⁵⁸⁴ Questa anonima figura, a cui non è stato possibile dare un nome completo anche se è assai probabile che essa sia da rintracciare nella popolosa comunità di intellettuali russi allora residenti a Roma, venne incaricata di un difficile lavoro di revisione. Anzitutto Mascia doveva segnalare eventuali errori, specie nelle frasi che erano state non estrapolate ma rielaborate a partire dall'originale; in secondo luogo, doveva occuparsi anche della trascrizione in alfabeto latino da annotare negli spazi lasciati vuoti dal compositore al di sotto delle righe con il testo russo.

L'operazione, tuttavia, si rivelò più complicata del previsto, tanto che del libretto esistono oggi due diversi testimoni manoscritti. Il primo, in buona parte autografo, consta di otto carte, dove in maniera ordinata sono stati riportate atto per atto le frasi selezionate, i nomi dei personaggi, eventuali riferimenti ai numeri di pagina e brevi appunti su alcune situazioni sceniche, a cui sono

(5-7-5). Su questo Haiku che parlava del mare in primavera, composi una musica in cui applicai il procedimento di far corrispondere l'altezza delle note con il tono chiaro o scuro delle sillabe del testo poetico. Il brano piacque molto a Michico e ai giapponesi, tanto che iniziai a comporre una serie di Haiku, tutti in giapponese, con la traslitterazione nell'alfabeto italiano. Questo ciclo di 70 composizioni, intitolato *Le stagioni giapponesi*, venne eseguito da Michico e da me al pianoforte in tante occasioni, in Italia e in Giappone. Sulla partitura, edita da Ricordi, annotai che le composizioni dovevano essere cantate con il testo originale giapponese per rispettarne la struttura fonetica» (R. VLAD, *Vivere la musica*, op. cit., p. 165).

⁵⁸² L. MAZZAGUFO, *Tre poesie di Montale by Roman Vlad: compositional techniques and text correspondences*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», IV, 2019, pp. 17-29; 18. Mazzagufu, che non si è occupata delle musiche teatrali ma solo delle composizioni vocali di Vlad, è arrivata a ipotizzare che l'interesse del compositore sullo sviluppo del rapporto tra fonema e classe d'altezze che, nella sua autoanalisi (si veda la nota successiva) assegnava solo alle opere degli anni Sessanta, sia in realtà da estendere a un più ampio orizzonte temporale.

⁵⁸³ R. VLAD, *Autoanalisi*, in *Autoanalisi dei compositori italiani contemporanei. Con un saggio introduttivo di Renzo Cresti*, a cura di A. Cataldi, Pagano, Napoli, 1998, pp. 43-47; 43. Fra le opere degli anni Sessanta in cui si può riconoscere questa tendenza, il compositore cita anche *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*.

⁵⁸⁴ Il nome è stato ricavato da una firma posta alla fine della c. 12r della seconda versione del libretto dove, una volta concluso il lavoro, ella scrisse: «in bocca al lupo | Mascia».

integrati – a partire dalla c. 3r – la trascrizione e i commenti di Mascia. Le carte 1r e 2r, infatti, si mostrano assai diverse dalle altre, per via della loro diversa impaginazione (fig. 43): mentre nelle carte successive Vlad riportò a sinistra i nomi dei personaggi e, dopo i due punti, le battute che essi devono pronunciare, in queste prime due i nomi venivano appuntati a destra in inchiostro rosso; inoltre, se dalla carta 3r il compositore iniziò a lasciare regolarmente una riga libera per far completare a Mascia la trascrizione (fig. 44), nelle carte 1r e 2r la trascrizione nemmeno compare.

Forse anche per la mancanza di spazio sulla pagina, la collaboratrice di Vlad decise perciò di realizzare un nuovo libretto, scrivendolo direttamente di suo pugno.⁵⁸⁵ Il secondo testimone, infatti, ha una consistenza di 12 carte ed è interamente vergato da Mascia, che alternando inchiostro blu – usato per il testo in cirillico – e rosso – usato invece per la trascrizione ed eventuali segnalazioni – riscrisse da capo il libretto. Le sue modifiche, tuttavia, si limitarono solamente a questioni di tipo grammaticale e non andarono ad alterare il testo di Vlad, a meno che questo non contenesse evidenti errori, tantopiù che, anche in questi casi, ella offriva sempre al compositore due alternative, motivando le sue correzioni (fig. 45).

⁵⁸⁵ In un biglietto oggi conservato nella corrispondenza relativa alle *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, Mascia spiegava: «Дорогой Роман, | non sarei capace e forse neanche sarebbe possibile di cancellare, sottolineare, oppure accomodare tutti sbagli sopra e fra le righe perciò ti ho scritto di nuovo tutto il testo» (Biglietto di Mascia a Vlad, s. d., I-Vgc IM FRV).

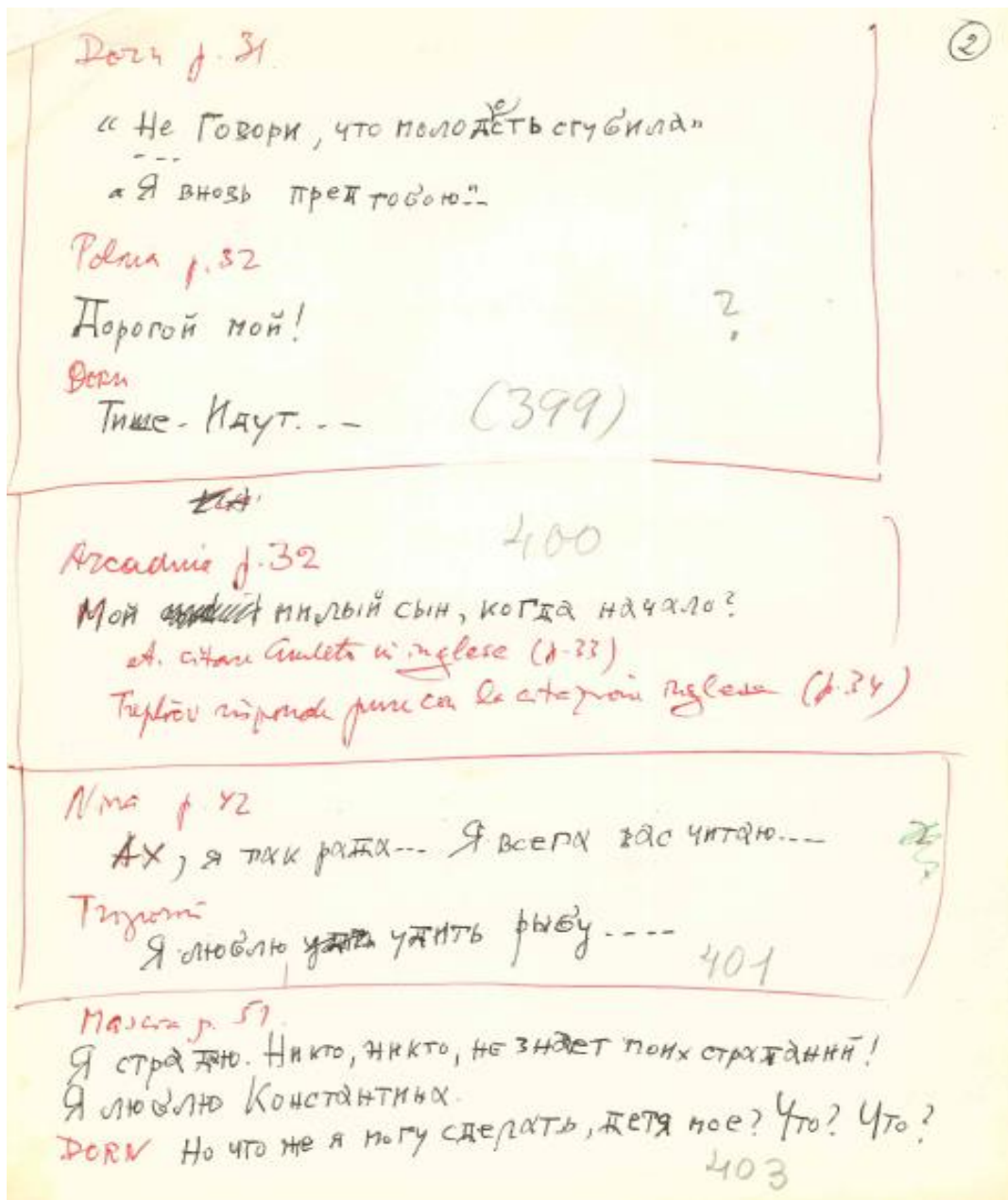


Figura 43

R. VLAD, *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, 1968, libretto manoscritto, prima versione, c. 2r, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

III

(5)

Нина -- Мы расстаемся... Я прошу вас #
ты расстаёшься со мной
 Принять от меня на память вот ~~этот~~ этот
принять от меня на память вот этот
 маленький медальон -- [Я приказала
маленький медальон *я приказала*
 вырезать ваши инициалы -- а с этой стороны
вырезать ваши инициалы *а с этой стороны*
 название вашей книжки: «Дни и ночи» --
назовите вашу книжку: «Дни и ночи»

Тригорин -- Как грациозно! Прелестный подарок!
Как грациозно! Прелестный подарок!

Нина -- -- вспомните обо мне --
вспомните обо мне

Тригорин -- Я буду вспоминать -- Мы разговаривали --
я буду вспоминать *мы разговаривали*
 -- лижала белая чайка --
лижала белая чайка

Нина -- Да - чайка -
да чайка
 Arkadina (a p. 33-34)
 - с. 34
 Lite Arkadina - Trigorin

411
 Тригорин -- Если тебе когда-нибудь понадобится моя
если тебе когда-нибудь понадобится моя
 жизнь, то приходи и возьми ее --
жизнь, то приходи и возьми ее
 «Иди, ты придешь и возьми себе»

413 Нина -- -- жребий брошен, я поступаю на сцену -- --
жребий брошен, я поступаю на сцену
 -- Я ухожу от отца, покидаю все, начинаю новую
я ухожу от отца, покидаю все, начинаю новую
 жизнь -- Я уезжаю как вы -- в Москву --
жизнь -- я уезжаю как вы -- в Москву

Тригорин -- Дорогая моя --
дорогая моя

Figura 44

R. VLAD, *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, 1968, libretto manoscritto, prima versione, c. 5r, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

/
Нина: Я счастлива! Я теперь при-
 наделаю вам.
 Я счастлива! Я теперь
 принадлежу вам..

Борн: Расскажите вы ей цветы мои..
 Расскажите вы ей цветы мои..

Рокна: Евгений дорогой..
 Звонкий дорогой
 Возьми меня к себе
 Возьми меня к себе

Терпав: Я имел удовольствие убитой
 сегодня эту зайку. Кладу
 ваши ~~ноги~~ (на широте)
 (in russo si può dire: кладу к вашим
 ногам. Фрэнк: Она у ваших ног
 Май! кладу вашим ног

Figura 45

R. VLAD, *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, 1968, libretto manoscritto, seconda versione, c. 5r, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

Solo di rado, infatti, ella andò a intervenire su alcune questioni stilistiche, ma preoccupandosi sempre di motivare le sue scelte e, soprattutto, di lavorare confrontandosi costantemente con l'originale čechoviano. Ecco, ad esempio, cosa scriveva a Vlad a proposito dell'utilizzo della parola как (traduzione: come), così frequentemente adoperato nel libretto:

Caro Roman,

la parola как si incontra troppo, troppo spesso. Chi ha rifatto questo lavoro? Che [i] dialoghi sono presi dal Cehoff, questo non metto in dubbio, però sono sicuramente state tagliate, accorciate, quindi che bisogno c'era di cominciare, per esempio, una piccola esclamazione di Nina: как [...]

È brutto. La lingua russa è molto bella, però, qui, c'è qualcosa che non va.

Lunedì avrò tutto il teatro di Cehoff. Riguarderò Чайка, ogni dialogo e, se sarai d'accordo cambieremo questa parola.⁵⁸⁶

Pur osservando un atteggiamento generalmente rispettoso nei confronti prosa di Čechov, con l'aiuto della sua collaboratrice, Vlad talvolta intervenne con alcune modifiche, solitamente per sintetizzare o per collegare frasi fra loro distanti nella *pièce* e che qui, invece, si trovavano una di seguito all'altra. In questo modo, dunque, egli finì col diluire la forza «centrifuga»⁵⁸⁷ delle battute di *Čàjka*, per condurle entro un racconto unitario, basato sull'accostamento di parole e momenti simbolici. L'incoerenza tra parola e azione, caratteristica dei personaggi di Čechov, rimaneva un punto cardine su cui poggiava il sistema espressivo di questo balletto, tuttavia, essa non si risolveva in una dissoluzione del testo che aveva conservato il suo senso. D'altronde, l'intera attività di Vlad – non solo compositiva, ma soprattutto quella di esegeta e divulgatore – era la sintesi di un

desiderio di riprendere, pur senza rinunciare alla modernità ma smettendo lo sperimentalismo, un colloquio con la grande massa degli ascoltatori su un piano di reciproca comprensione delle rispettive esigenze. Abbassamento, rispetto alle due generazioni musicali precedenti, della tensione di ricerca? Non diremmo, se anche quella di intesa col pubblico può chiamarsi una ricerca: e, d'altra parte, il vocabolario musicale s'era talmente arricchito, per opera di quei predecessori, di nuove parole, che era ormai tempo di dare ad esse un corso più ampio, in un eloquio comunicativo.⁵⁸⁸

Queste parole di un anonimo recensore del «Radiocorriere»,⁵⁸⁹ riassumono con chiarezza quel tentativo di «volgarizzazione»⁵⁹⁰ – termine da intendersi nella sua accezione più positiva –

⁵⁸⁶ Biglietto di Mascia a Vlad, s. d., I-Vgc IM FRV.

⁵⁸⁷ La definizione di «battuta centrifuga» in riferimento alla tendenza nel teatro di Čechov di dissimulare attraverso la parola il sentimento interiore, inserendo nel discorso elementi apparentemente non coerenti e devianti rispetto all'azione, è stata usata da Michele Colucci in M. COLUCCI, *Cechov*, in *Storia della civiltà letteraria russa* (vol. 1), a cura di M. Colucci e R. Picchio, UTET, Torino, 1997, pp. 763-788; 785.

⁵⁸⁸ N. C., *Concerto di musica contemporanea: Fuga, Pinelli, Turchi, Vlad*, «Radiocorriere», XXXI/43, 24-30 ottobre 1954, p. 12.

⁵⁸⁹ Secondo Alessandro Marchiori, si tratterebbe di «di Nicola Costarelli, che fu allievo di Ildebrando Pizzetti e amico di Goffredo Petrassi, Vieri Tosatti e Guido Turchi. Costarelli firmò alcuni articoli per il «Radiocorriere», per «La Rassegna musicale» (come ad esempio *Nota sulla dodecafonia*, XV, 9-10, settembre 1942, pp. 267-271), e collaborò con altre riviste del settore negli anni Quaranta e Cinquanta» (A. MARCHIORI, *La «dodecafonia svernata» di Roman Vlad. Un excursus attraverso la sua produzione*, in *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, a cura di A. Carone, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2021, pp. 75-84; 78-79 n. 11).

⁵⁹⁰ N. C., *Concerto di musica contemporanea: Fuga, Pinelli, Turchi, Vlad*, op. cit., p. 12.

riscontrabile nella produzione del compositore e, pur non riferendosi direttamente all'ultimo balletto vladiano, ne toccano un punto fondamentale. Proprio per questo desiderio comunicativo, nonostante la raccomandazione di Menegatti, il libretto di *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* presenta infatti molti elementi in comune con la tradizione. Facendo propria la tragedia di Konstantin, Vlad proponeva una sintesi tra queste aspirazioni al nuovo e il passato e, in aperta polemica col il Nuovo Teatro Musicale, aveva trasformato *Čàjka* in un dramma sulla incomunicabilità.

VI.2 «Servono nuove forme... e se non ce n'è, allora è meglio rinunciare»?

Sia ben chiaro però senza nessuna velleità programmatica di un «nuovo per il nuovo», così come Costantino l'esterna nella sua prima scena «Servono nuove forme... e se non ce n'è, allora è meglio rinunciare». La mia musica affida la speranza di riuscita nel rendere la tragedia del protagonista, cioè il suo fallimento artistico e umano, all'attenzione del postulato contrario col quale egli conduce il suo ragionamento senza riuscire ad attivarlo: «Sempre più mi convinco che non importano le nuove o le vecchie forme, ma ciò che un uomo scrive perché tutto gli fluisce liberamente nell'anima...». Frasi che potevano suonare estremamente banali nel secolo che s'era iniziato sotto il segno dell'imperativo beethoveniano «Dal cuore perché vada ai cuori». Frasi che in un momento come quello odierno in cui la comunicazione diventa sempre più difficile e problematica al punto che l'incomunicabilità appare all'ordine del giorno, possono acquistare un'attualità bruciante in quella prospettiva nella quale si giocano non solo le sorti di ogni presente e futura avanguardia, ma della stessa musica, dell'arte in generale.⁵⁹¹

Come il drammaturgo russo aveva affidato ai personaggi di *Čàjka* le sue riflessioni sul teatro coevo, anche Vlad conferì alle sue *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* il valore di opera programmatica. Qui, Konstantin diventava esempio negativo del compositore contemporaneo e il suo destino un monito per chi, in quegli stessi anni, costruiva la sua opera attraverso un'artificiosa ricerca del nuovo per il nuovo. Nella ferrea convinzione che «non esiste antitesi tra espressione e oggettività, contenuto e forma»,⁵⁹² Vlad lanciava così il suo grido di allarme contro ogni deriva formalistica, soprattutto nella musica dodecafonica. La sua visione, maturata grazie alle giovanili letture del *Breviario di estetica* di Benedetto Croce e della *Philosophie für Neue Musik* di Theodor W. Adorno,⁵⁹³ approfondite fin dall'immediato dopoguerra attraverso

⁵⁹¹ R. VLAD, *Note su "Il Gabbiano"*, dattiloscritto, 1968, I-Vgc IM FRV.

⁵⁹² F. FONTANELLI, *Tra Croce e Adorno. Gli scritti di Roman Vlad nel tempo della ricostruzione (1945-1950)*, in *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, a cura di A. Carone, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2021, pp. 3-32; 18.

⁵⁹³ Le posizioni dei due filosofi, apparentemente distanti, trovano grazie a un'accurata operazione di mediazione nel pensiero di Vlad una forma di sintesi in cui, secondo Fontanelli, «[l]a presenza di Adorno pervade latentemente la

i suoi scritti analitici e divulgativi, trovava finalmente spazio sul palco senese con un'opera che può essere considerata un manifesto. Le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* era la risposta vladiana al teatro musicale contemporaneo: rifletteva sulle medesime tematiche – il rapporto tra testo verbale e musicale, il coinvolgimento di più media espressivi, la relazione col pubblico, le pratiche improvvisative –, arrivando però a soluzioni compositive assai distanti. Soprattutto, Vlad dimostrò una diversa sensibilità all'interno del rapporto tra compositore e pubblico che si traduceva, di conseguenza, nella ricerca di un nuovo equilibrio tra musica e parola, fondato su un ritorno alla comunicabilità.

Da queste istanze poetiche derivava pertanto quell'attenzione tutta particolare rivolta da Vlad al testo čechoviano: il lungo lavoro di selezione, trascrizione e, infine, traduzione proseguì infatti senza soluzione di continuità dalla prima versione del libretto alle parole poste sotto le note in partitura. Gli schizzi per le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* mostrano le diverse fasi di un processo compositivo stratificato, in cui dapprima Vlad mise in musica la versione del libretto in lingua originale – generalmente partendo dalla trascrizione in alfabeto latino –, aggiungendo solo in un secondo momento la traduzione in lingua italiana.⁵⁹⁴ La questione, tuttavia, non era semplicemente linguistica, ma legata a un'attenta ricerca sulla sonorità vocale. Il rapporto tra testo e voce fu infatti ampiamente analizzato dal compositore nei suoi schizzi tanto che, delle 76 pagine raccolte nei tre fascicoli contenenti l'abbozzo dell'opera,⁵⁹⁵ la maggior parte ha forma di partitura scheletro (fig. 46). I casi più frequenti mostrano anzi un'attenzione quasi esclusiva alla parte vocale, pensata proprio in stretto rapporto con il testo al fine di non impedirne l'intellegibilità, mentre l'orchestrazione venne rimandata al momento della realizzazione della partitura.

trama argomentativa, sovrapponendosi alla voce dell'altro maestro, che a primo acchito parrebbe “distante”, ossia Croce. Le sintonie con il *Breviario di estetica*, derivate da una comune matrice idealistica, sono più forti di quanto si pensi e Vlad non avrà mancato di riconoscerle, trasfondendole nel proprio discorso» (*ivi*, p. 18). Tale sintesi, basata sulla forza argomentativa idealista e il rigore analitico adorniano, fu un punto di riferimento imprescindibile per il compositore, anche molti anni dopo il periodo preso in esame dall'autore del saggio. Questa particolare linea di pensiero, infatti, trovò spazio sia nella produzione del Vlad divulgatore, sia nel Vlad saggista e, con le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, anche nella sua opera di compositore.

⁵⁹⁴ A far pensare che si tratti di un'aggiunta successiva, fatta probabilmente solo quando il processo compositivo dell'intera opera era stato ultimato, è sia la posizione della lezione del testo in lingua italiana all'interno delle pagine degli schizzi – di solito o sotto la versione russa o posta a margine sopra le note –, sia il diverso tipo di inchiostro – rosso – da Vlad adoperato anche per le correzioni.

⁵⁹⁵ L'abbozzo del balletto, conservato nel Fondo Roman Vlad dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia è attestato da tre fascicoli, intitolati чайка, e una carta sciolta con la serie e le sue trasposizioni (R. VLAD, *Чайка*, 1968, quaderno di schizzi per le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, I-Vgc IM FRV).

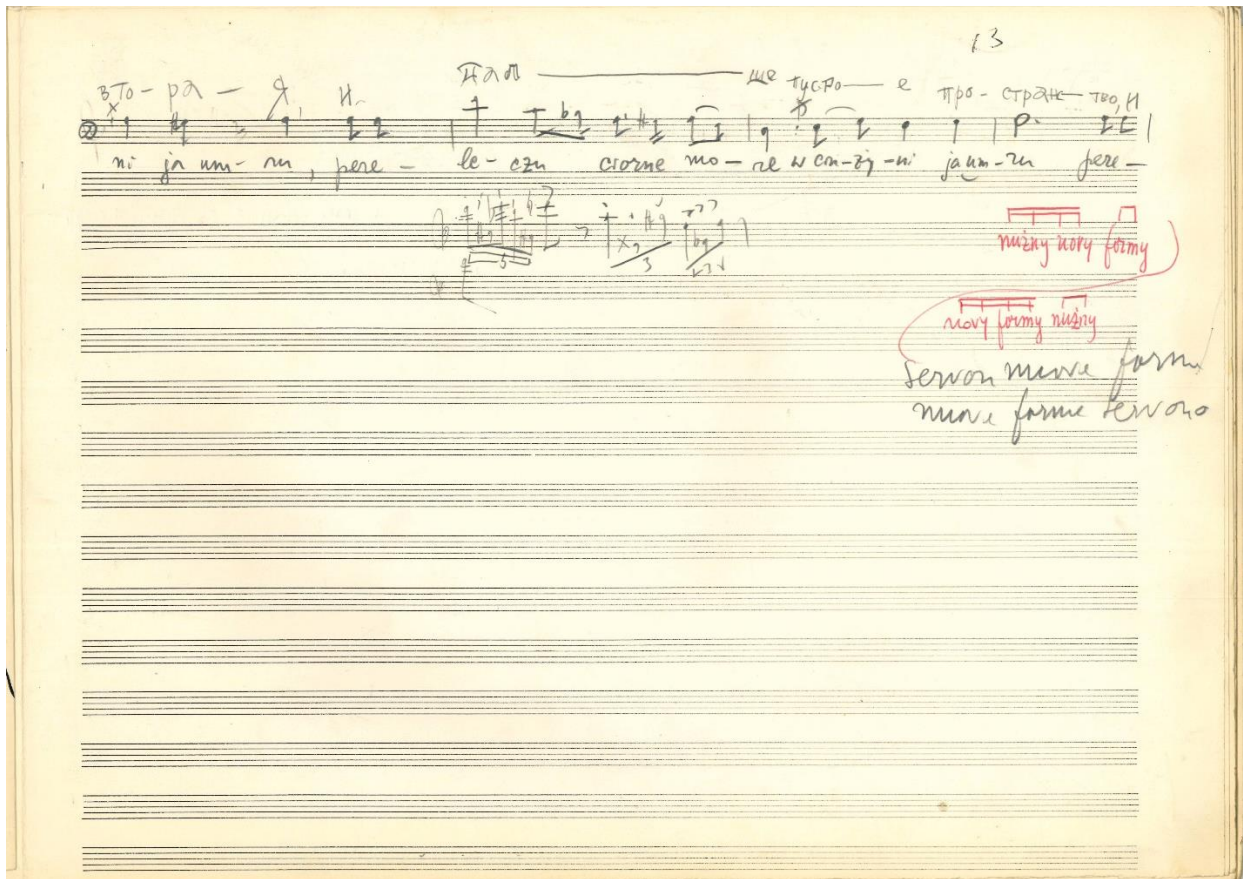


Figura 46

R. VLAD, *Чаўка*, quaderno di schizzi per le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, 1968, p. 13, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

Il testo verbale costituì dunque il fulcro da cui si dipanava il processo compositivo dell'opera muovendosi in due direzioni parallele: la costruzione di una grammatica musicale post-dodecafonica e il recupero della forma classica del tema con variazioni. Erano queste, del resto, due esigenze poetiche avvertite da Vlad fin dagli anni Cinquanta e che si inserivano entro una più ampia ricerca di una sintesi tra modernità e tradizione.⁵⁹⁶ L'intera produzione vladiana può essere infatti riassunta da questo binomio, in cui le istanze più innovatrici venivano sempre affiancate da un costante confronto col passato, che aveva portato il compositore a rileggere «la storia della musica in chiave progressiva, non progressista, cogliendo particolari momenti di evoluzione tecnica e traendo da essi lo stimolo per il proprio comporre».⁵⁹⁷ Perciò il superamento della

⁵⁹⁶ Era questo un caposaldo della poetica vladiana, che continuò a restare un punto di riferimento irrinunciabile per il compositore anche negli anni di maturità. Ancora nel 1998 il compositore affermava: «[I]a mia stessa attività creatrice si è sempre svolta sotto un'insegna che corrisponde al titolo di un libro che ho pubblicato nel 1958: *Modernità e tradizione*. La tradizione che per non inaridire deve essere incessantemente innovata. La modernità che deve essere sempre radicata nella tradizione per non disperdersi nel vuoto. Ho sempre cercato di evitare ideologie ed opposti estremismi rifuggendo sia da atteggiamenti improntati ad un reazionario tradizionalismo, sia da velleitari avanguardismi e da ricerche del "nuovo per il nuovo"» (R. VLAD, *Autoanalisi*, op. cit., pp. 43-47; 44).

⁵⁹⁷ A. MARCHIORI, *La «dodecafonìa svernata» di Roman Vlad. Un excursus attraverso la sua produzione*, op. cit.; 77.

dodecafonia, auspicato da Vlad già in un suo saggio del 1950,⁵⁹⁸ passava da una messa in discussione della teoria schönbergiana ma, anziché negarne le conquiste, ne integrava il linguaggio musicale con un parziale recupero della sensibilità tonale e delle esperienze artistiche romantiche e preromantiche. Da qui, inoltre, nasceva l'interesse per la tecnica della variazione e, parallelamente, della forma del tema con variazioni: a guidare la costruzione delle architetture formali vladiane era un ricorso estensivo a questa tecnica che, mirando a una sintesi di stampo crociano tra forma e contenuto, faceva scaturire tali architetture quasi naturalmente dall'elaborazione del materiale sonoro. Infatti,

[s]econdo Vlad, la tecnica della variazione dà luogo a un decorso musicale sorretto da senso di unitarietà e caratterizzato da una logica successione degli eventi (data per esempio dalla presenza di un episodio in cui specifici elementi tematici riappaiono nelle fattezze originarie subito dopo essere stati variati), che l'accostamento di materiali esclusivamente eterogenei e privi di qualsiasi parentela impedirebbe di ottenere: la variazione si configura quindi come un aspetto fondante dell'esperienza musicale.⁵⁹⁹

Tale tecnica diveniva pertanto il cardine delle opere vladiane, sia quando queste facevano esplicito riferimento alla struttura del tema con variazioni, sia quando il tema originale veniva trattato come elemento unificatore sotterraneo. Questa diventava perciò – sull'esempio di Schönberg – la forma «ideale in cui si attua la dodecafonia»,⁶⁰⁰ tant'è che essa è costantemente presente nel catalogo del compositore, dagli anni Quaranta fino all'inizio del nuovo millennio.

Le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* costituivano dunque un importante punto di incontro tra la ricerca di un vocabolario post-dodecafónico e un recupero delle forme della tradizione. Sulla definizione dell'universo sonoro del balletto, infatti, il compositore precisava che

[p]ur avendo usato spesso il termine «dodecafónico», non credo di poter definire il mio **Gabbiano** una musica «dodecafónica». Almeno non nel senso corrente della parola. Si tratta di un lavoro nel quale (come del resto nelle mie altre opere degli anni Sessanta) la dodecafonia appare superata, dopo essere stata compiutamente assimilata e le immagini sonore risultino aperte sia in direzione del passato (permettendo un raccoglimento di entità modali e tonali) sia in quello di una futura musica non più basata sul sistema del temperamento equabile (le strutture vocali e strumentali del **Gabbiano** esorbitano costantemente dallo spazio dei dodici suoni

⁵⁹⁸ Si trattava di R. VLAD, *Note sulla dodecafonia*, «L'Immagine», III/16, dicembre 1950 – gennaio 1951, pp. 496-508, poi pubblicato anche nella raccolta R. VLAD, *Modernità e tradizione*, Einaudi, Torino, 1955 alle pp. 174-185. Qui, il compositore concludeva: [l]'accettazione di questa tecnica come disciplina propedeutica implica però il postulato della sua rottura e del suo superamento» (R. VLAD, *Note sulla dodecafonia*, «L'Immagine», III/16, dicembre 1950 – gennaio 1951, pp. 496-508; 508).

⁵⁹⁹ A. CARONE, *Aspetti genetici e strutturali delle Variazioni intorno all'ultima Mazurka di Chopin di Roman Vlad*, «Rivista Italiana di Musicologia», L, 2015, pp. 199-226; 199.

⁶⁰⁰ R. VLAD, *Storia della dodecafonia*, Suvini Zerboni, Milano, 1958, p. 66.

temperati mediante l'uso di quarti di toni e di agglomerati sonori in cui si annullano gli stessi concetti di nota e di intervallo). Dunque musica post-dodecafonica, semmai.⁶⁰¹

Proseguendo nel solco di un atteggiamento compositivo tipico della sua produzione dell'ultimo decennio, Vlad aveva appunto allargato lo spazio sonoro, sia introducendo nella linea vocale i quarti di tono – con una tecnica da lui sperimentata già nel 1949 con la *II Invocazione* –,⁶⁰² sia scegliendo come serie alla base del balletto il tema dalla *Barcarolle* op. 37a n. 6 di Čajkovskij (tab. 8). In questo modo, oltre a mantenere un richiamo alla tonalità e alla tradizione musicale, il compositore ricostruiva sulla scena l'universo musicale di Čechov.

Andante cantabile

Pianoforte

p



⁶⁰¹ R. VLAD, *Note su "Il Gabbiano"*, dattiloscritto, 1968, I-Vgc IM FRV.

⁶⁰² Marchiori sottolinea infatti come «[n]ella parte vocale della *II Invocazione* Vlad usa per la prima volta i quarti di tono» (A. MARCHIORI, *La «dodecafonìa svernata» di Roman Vlad. Un excursus attraverso la sua produzione*, op. cit., p. 81), una scelta che lo studioso contestualizza nel bisogno di sperimentazione avvertito dal compositore nel corso degli anni Cinquanta. Erano questi, tuttavia, i prodromi di quello che poi sarebbe accaduto nei due decenni successivi, quando «Vlad estende le sperimentazioni al parametro timbro ed esplora nuove possibilità di costruzione formale; inoltre, egli torna occasionalmente a includere i quarti di tono nell'organizzazione delle altezze, "allargando" così lo spazio dodecafonico» (*Ivi*, p. 83).

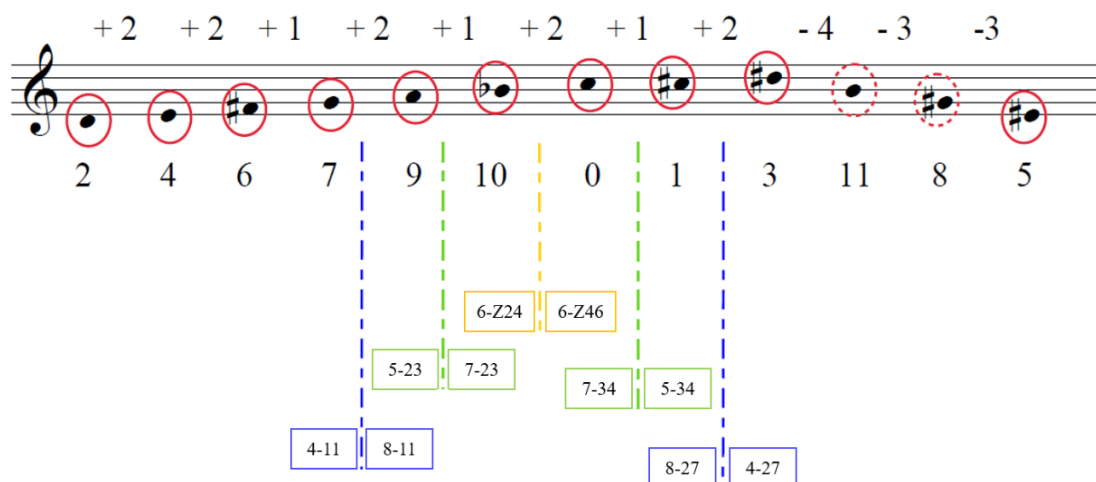


Tabella 8

Selezione delle note della serie dalla *Barcarolle* op. 37a n. 6 di Čajkovskij

La serie infatti risulta scomponibile nella somma degli insiemi: 7-34 (0, 1, 3, 4, 6, 8, 10) – di cui fa parte anche la scala minore armonica – e 5-34 (0, 2, 4, 6, 9); 5-9 (0, 1, 2, 4, 6) e 7-9 (0, 1, 2, 3, 4, 6, 8); in alternativa, essa poteva anche essere scissa nell’ottacordo 8-27 (0, 1, 2, 4, 5, 7, 9, 10) – a sua volta divisibile negli insiemi 4-2 (0, 1, 2, 4) e nel frammento ottatonico 4-3 (0, 1, 3, 4) – e nel tetracordo 4-27 (0, 2, 5, 8), leggibile armonicamente come un accordo di settima diminuita. Nei suoi schizzi, non a caso, il compositore si soffermò a lungo per individuare possibili linee di frammentazione, concentrandosi proprio sulla divisione della serie in eptacordi, pentacordi, ottacordi e tetracordi. Soltanto una volta individuate delle possibili chiavi di scomposizione, Vlad si dedicò alla consueta ricerca delle 12 trasposizioni e relative inversioni (fig. 47).



Figura 47

R. VLAD, *Чайка*, quaderno di schizzi per le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, 1968, carta sciolta, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

Sottoposta a continua variazione ma mai citata letteralmente, la melodia čajkovskijana costituiva il nucleo generatore dei valzer introduttivi di ciascuno dei quattro atti. Dopo la sua prima apparizione alle battute 4-7 del primo atto (esempio 19), quando emerge affidata al canto del clarinetto da un brulicante magma sonoro, questa nuova elaborazione tematica della *Barcarolle* continuò a essere ripresa e continuamente variata, senza per questo mai avvicinarsi all'originale di Čajkovskij. Sfruttando la presenza di alcuni teatracordi invarianti – gli insiemi 4-13 (0, 1, 3, 6) e 4-28 (0, 3, 6, 9) – in funzione di accordi cardine, il compositore fece corrispondere a ogni ripetizione variata del tema il passaggio a una trasposizione o inversione della serie originale. In questo modo, la scansione delle variazioni sembrava organicamente generarsi, proprio come il materiale dodecafonico, dal tema stesso.

Tema dalla *Bancarolle* op. 37a n. 6 di Čajkovskij
 O (2, 4, 6, 7, 9, 10, 0, 1, 3, 11, 8, 5)

Esempio 19

R. Vlad, *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, bb. 1-7.

Il medesimo schema formale, che prendeva avvio da O_1 e si chiudeva con O_2 ,⁶⁰³ venne ripetuto identico nell'introduzione di ciascun atto, a simboleggiare il ritorno alla situazione di partenza che,

⁶⁰³ Si noti che in questa sede, per indicare le diverse trasposizioni della serie è stata ripresa la medesima nomenclatura usata da Vlad che nel suo schizzo, non intende il numero della serie come segnale della nota di partenza, bensì come intervallo di trasposizione. In questo modo, il simbolo O_4 , per esempio, non indica la serie trasposta che inizia con il

da un punto di vista scenico e coreografico, si ricongiungeva in una danza di società che coinvolgeva tutti i partecipanti. Senza mai ripetere in maniera letterale il primo valzer ma procedendo nelle successive riprese sia verso una progressiva contrazione della durata, sia verso un addensamento dell'organico e del materiale sonoro, l'ordine delle forme seriali venne mantenuto intatto anche nell'Introduzione di ciascun atto. Lo stesso compositore, del resto, una volta abbozzato nel dettaglio il valzer introduttivo all'atto primo, non sentì l'esigenza di ripetere l'operazione. Perfino nel caso dell'introduzione al quarto atto, dove allo schema seriale appena illustrato si aggiungeva anche la sovrapposizione di nuove forme dodecafoniche e esacordi, che gli archi dovevano suonare «il più presto possibile, suonando anche alla massima velocità di cui è capace ogni singolo suonatore senza riguardo alla velocità degli altri, né al tempo battuto da il direttore»,⁶⁰⁴ Vlad non tracciò nuovamente la struttura dettagliata della variazione ma solo la linea della *Hauptstimmen* e, sotto, i frammenti seriali da aggiungere (fig. 48).

Figura 48

R. Vlad, *Чайка*, quaderno di schizzi per le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, 1968, p. [50], Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

mi (indicato nel sistema di Allen Forte con il numero 4), bensì la serie trasposta di quattro semitoni e che inizia, dunque, con *fa#*.

⁶⁰⁴ R. VLAD, *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, Ricordi, Milano, 1969, p. 113. Questi brevi momenti di improvvisazione controllata erano già stati sfruttati allo stesso modo anche nella cantata *Le Ciel est vide*.

A cambiare nettamente fra un atto e l'altro, invece, era la coda dell'introduzione, in cui si interrompeva la danza di società d'apertura per far emergere attraverso un graduale processo di isolamento i protagonisti del prossimo episodio. Ne erano presagio un progressivo scioglimento del metro ternario del valzer e, soprattutto, alcune velate anticipazioni tematiche inserite per identificare i singoli personaggi.

Il tema della *Barcarolle*, infatti, non era l'unico alla base delle *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, poiché – proprio come nel balletto giovanile della *Dama delle Camelie* – il compositore aveva cercato di costruire delle associazioni leitmotiviche tra i temi e i personaggi principali del balletto. Nina, Konstantin, ma anche Polina, Arkadina, Scimraiev, Trepliov e Mascia sono individuati da un motivo conduttore o di nuova invenzione – Mascia e Trepliov –, o derivato dalla letteratura pianistica čajkovskijana – Scimraiev (*Nocturne* op. 19 n. 4), Arkadina (*Humoresque* op. 10 n. 2) e Polina (*Chant sans parole* op. 2 n. 3) – o di derivazione popolare – Nina e Konstantin. Questi ultimi in particolare, proprio come la *Barcarolle*, prima di essere inseriti nella partitura del balletto vennero sottoposti a un preliminare processo di analisi per estrarne il contenuto intervallare su cui basare il nuovo tema. Emblematico, in tal senso, il caso del *Nocturne* op. 19 n. 4, di cui Vlad trascrisse l'ossatura melodica nelle ultime pagine del suo quaderno di abbozzi, prima di ricavarne il tema per Scimraiev (fig. 49).

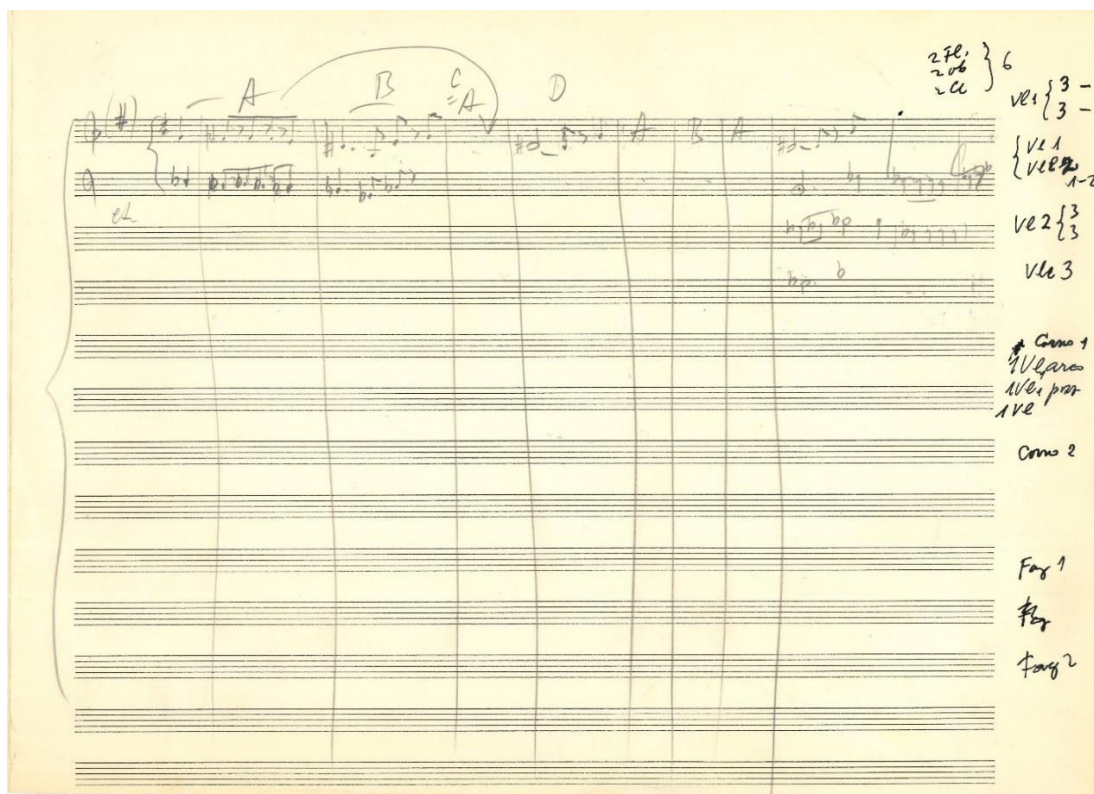


Figura 49

R. Vlad, *Чайка*, quaderno di schizzi per le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, 1968, p. [75], Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

Fatta eccezione per i casi di Nina e Konstantin, dove la fonte del tema veniva dichiarata in maniera aperta, rispettivamente, alla fine del secondo e all'inizio del quarto atto con le canzoni *C'era una giovane* e *Buio è il giardino*, gli altri temi non appaiono mai nella loro veste originaria. Quelli dei due protagonisti, al contrario, sono anche gli unici a mantenere grossomodo intatto il loro profilo, nonostante il processo di variazione. Per esempio, il tema di Nina, intonato per la prima volta a bocca chiusa dalla soprano alla battuta 110 del primo atto si sviluppa sulla base di un breve segmento cromatico – l'insieme 4-1 (0, 1, 2, 3) – il cui contenuto intervallare (4, 2, 3, 1) è la base dell'intero monologo del primo atto (es. 20).

The image displays a musical score for a full orchestra and a soprano voice. The score is divided into two systems. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Violin (Vln.). The bottom system includes staves for Violoncello (Vcl.), Double Bass (Cb.), and a string section (VII) consisting of Violins I (1), Violins II (2), Violas (3), Cellos (4), and Double Basses (5, 6). A soprano voice part (S.) is also present, with a highlighted section in green. This section is labeled '4-1' and 'P1'. The highlighted section shows a melodic line with a chromatic descent, which is then taken up by the string section in the bottom system. A black arrow points to the right in the string section, indicating the direction of the musical development.

Tema dalla canzone popolare
C'era una giovane

O (4, 3, 5, 2, 1, 10, 0, 11, 9, 6, 1, 7)

The image shows a musical score for orchestra and voice. At the top right, there is a green box containing the text "Tema dalla canzone popolare C'era una giovane" and the sequence "O (4, 3, 5, 2, 1, 10, 0, 11, 9, 6, 1, 7)". A green arrow points to a specific melodic line in the first staff (flute). Below this, there are two yellow boxes labeled "P19" and "P9" containing musical notation and lyrics. The main score consists of multiple staves for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Bassoon (Fag.), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Violin III (Vn III), Violin IV (Vn IV), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), Double Bass (Cb), and Contrabass (Cb). The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*. There are also black arrows pointing to specific measures in the Violin II and Violoncello staves.

Esempio 20

R. VLAD, *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, bb. 111-125.

Dopo aver isolato sedici possibili variazioni di questa cellula motivica, individuando alcune permutazioni, trasposizioni, inversioni e retrogradazioni (fig. 50), il compositore lo aveva infatti trasformato nell'elemento distintivo di tutti i successivi interventi vocali della protagonista. Una scelta, questa, che rispondeva al desiderio di creare uno stile vocale specifico per ciascuna delle *dramatis personae* interpretate dai due solisti.



Figura 50

R. Vlad, *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, [1967-1968], p. 76, quaderno di abbozzi, Venezia, Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

Per via di quel processo di progressivo mascheramento a cui erano sottoposti, Boris Porena ha definito questi temi come «scheletri danzanti [...] che *geistern* tra i pentagrammi, vuoti fantasmi di valzer čajkovskijani, larve di melopee ucraine reperite tra i ricordi di infanzia, lemuri schönberghiani sguscianti tra le rovine di un'avanguardia in disuso». ⁶⁰⁵ Ben lontani, dunque, dall'apparire come un semplice omaggio alla letteratura pianistica di Čajkovskij, questi scheletri erano sottoposti a un processo di elaborazione che tendeva – per usare ancora una volta le parole di Porena – a una progressiva «obnubilazione del materiale di partenza». ⁶⁰⁶ Progredendo verso un'inesorabile liquidazione del materiale motivico, i temi presentati nel corso dell'atto primo venivano quindi variati negli atti successivi, dove a ogni ripresa apparivano dai contorni sempre più sfocati, sino al disgregamento finale. In questo modo, precisava Vlad nelle sue note

⁶⁰⁵ B. PORENA, *Per un nuovo balletto di Roman Vlad*, in B. Porena, *Musica riflessa*, IIMM, Cantalupo di Sabina, 1991, pp. 233-242; 234. Il saggio venne pubblicato per la prima volta all'interno della rivista «Chigiana» in B. PORENA, *Per un nuovo balletto di Roman Vlad*, «Chigiana», V, 1968, pp. 295-304.

⁶⁰⁶ B. PORENA, *Per un nuovo balletto di Roman Vlad*, in B. Porena, *Musica riflessa*, IIMM, Cantalupo di Sabina, 1991, pp. 233-242; 237.

introduttive all'opera, l'erosione del materiale sonoro e della forma incarnava il destino dei diversi personaggi. Per tale motivo

nessuno di questi temi degli aborriti campioni del cattivo gusto del tardo Ottocento e del primo Novecento, appare utilizzato così com'è secondo una tecnica di collage, della citazione straniante o della «musica al quadrato» di neoclassica memoria. Temi che non sono i temi della musica, ma le loro premesse dalle quali nel mio **Gabbiano** non tanto vengono tratte delle conseguenze, quanto viene contemplato il lento, fatale disgregarsi, dissolversi, morire. Quello che succede a questi temi, quello che essi patiscono è quello che succede ai protagonisti della vicenda. costituiva perciò il nucleo generatore delle danze di società da cui, gradualmente, emergevano i diversi personaggi protagonisti delle azioni sceniche.⁶⁰⁷

Emblema di questo disgregamento è la liquidazione a cui viene sottoposto il tema della *Barcarolle* nella sezione finale dell'opera. Le battute 147-305 del quarto atto corrispondono infatti al momento del gioco della tombola, associato da Vlad al compiersi del fato. Immaginata come una danza di gruppo da cui si isolano i due protagonisti per un lungo passo a due (misure 192-273) questa sezione è articolata come una forma ternaria ABA¹. Il tema è sempre quello della *Barcarola*, ma così come si trova variato nella coda dell'introduzione dell'atto primo, in cui già Vlad aveva rotto il ritmo ternario del valzer e, contemporaneamente, sommava in senso verticale il contenuto intervallare della serie. Ripetendo dunque il medesimo modulo ritmico, il contenuto di queste sovrapposizioni verticali si inspessiva gradualmente, fino a sciogliere la serie nel totale cromatico dei dodici suoni, che rendeva di fatto irriconoscibile il materiale di partenza. Soltanto con l'annuncio del suicidio di Konstantin, però, questa ossessiva ripetizione veniva bruscamente interrotta, per poi lasciar spazio, nelle battute finali, alla permutazione di un'unica cellula motivica di tre note: una triade consonante, simbolo di quelle vecchie forme che il protagonista del dramma aveva vanamente cercato di contrastare, qui finalmente pacificato e parte integrante di un linguaggio moderno.

VI.3 Tra volo romantico e gesto moderno: un tentativo di sintesi

Composte per esaltare la tecnica e le doti interpretative di Fracci, le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* si collocavano in un momento cruciale del percorso artistico della celebre *étoile*, che aveva ormai raggiunto l'apice della fama. Poco più che trentenne, nel 1963, Fracci aveva infatti abbandonato il suo ruolo di prima ballerina stabile alla Scala per lavorare come ospite sui più prestigiosi palcoscenici internazionali. Si trattava di «una scelta artistica “di

⁶⁰⁷ R. VLAD, *Note su “Il Gabbiano”*, dattiloscritto, 1968, I-Vgc IM FRV.

rottura”, fortemente pubblicizzata»⁶⁰⁸ che poteva contare su un crescente sostegno dei media, sempre più interessati a raccontare la nuova immagine della danzatrice di cui, proprio grazie alla Fracci, si andavano ridefinendo i canoni.⁶⁰⁹ Raccogliendo successi grazie alle sue interpretazioni sia nel repertorio classico-romantico, sia in produzioni di tipo più sperimentale, la ballerina milanese stava costruendo un mito. Figlia della classe operaia, ligia studentessa della gloriosa Accademia di Danza scaligera, quindi moglie e perfino madre: la luminosa parabola della “Carla nazionale” aveva quasi il tono di una favola di riscatto sociale, dove però la danzatrice non solo non era più costretta a lasciare le luci della ribalta dopo il matrimonio, ma poteva addirittura permettersi di discutere della sua stessa arte con stampa e televisione.⁶¹⁰

Inoltre, sebbene il suo nome sia oggi generalmente associato ai personaggi di Swanilda o Giselle, almeno fino alla metà degli anni Settanta la Fracci si dedicò parallelamente al teatro contemporaneo, al fine di rafforzare la sua immagine di artista versatile, dalla solida tecnica e dotata di straordinarie capacità attoriali. In questo filone, dunque, si inseriscono le sue interpretazioni nei *Sette peccati capitali*, *Pantea*⁶¹¹ e, naturalmente, anche le *Variazioni danzate e*

⁶⁰⁸ S. POLETTI, *Il Novecento*, op. cit., p. 283.

⁶⁰⁹ Della presenza mediatica di Fracci nel Secondo Dopoguerra, si è occupata Taddeo, prima all'interno del suo volume *Festivaliana* (G. TADDEO, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del 'miracolo italiano'*, op. cit., pp. 147-74) e poi in un più recente saggio dal titolo *Donna o Silhouette? Rappresentazioni transmediali della ballerina classica italiana tra anni Trenta e anni Cinquanta*. In quest'ultimo scritto, dove la ricercatrice ha analizzato come le forme del discorso e l'iconografia della danzatrice si sia evoluta nella stampa italiana non specializzata tra gli anni Trenta e la fine degli anni Cinquanta, è stato messo in evidenza il particolare impatto avuto dalla celebre *étoile* nell'apertura di una nuova discussione sull'idea di femminilità e di donna nel mondo della danza. A tal proposito, infatti, la studiosa spiega: «[c]orporeità esile e tratti delicati – a metà fra Audrey Hepburn e, secondo qualche commentatore, una Madonna del Trecento – quella di Fracci è una presenza che comincia a transitare dal teatro ai periodici a grande tiratura fino alla televisione, dapprima solo all'interno di balletti per la tv, poi come protagonista di veri e propri documentari. A differenza di quanto analizzato in precedenza, quando le danzatrici tendevano a conformarsi a modelli di femminilità provenienti da ambiti diversi rispetto alla danza, la presenza mediatica di Carla Fracci si caratterizza fin dai primi anni per la definizione di una precisa iconografia: quasi sempre in tutù o in abiti da prova, Fracci si impone nell'immaginario collettivo prima di tutto come ballerina classica, i cui connotati individuali, come il volto acqua e sapone o i capelli corvini raccolti e separati dalla riga centrale (mantenuta peraltro anche fuori dalla scena), contribuiranno nel tempo a definire una vera e propria icona. D'altronde, a quest'altezza cronologica i costumi di scena sono divenuti assai più glamour che in precedenza, con la linea dei tutù che si semplifica per rivelare l'asciutta fisicità della danzatrice e, senza appesantirsi, s'impreziosisce nei tessuti e nelle applicazioni; l'abbigliamento per le prove, invece, appare spesso composto di pantaloni attillati, magliette che lasciano scoperto l'ombelico (sebbene Fracci si mostri quasi sempre in castigati body) e calzamaglie scure, il tutto con una maggiore somiglianza rispetto alla moda di questi anni [...]» (G. TADDEO, *Donna o Silhouette? Rappresentazioni transmediali della ballerina classica italiana tra anni Trenta e anni Cinquanta*, op. cit., p. 401).

⁶¹⁰ Secondo Taddeo proprio questo punto rendeva la narrativa su Fracci del tutto nuova rispetto alle descrizioni e alle interviste dedicate alle ballerine negli anni precedenti: soprattutto, ciò che rendeva questo tipo di discorsi del tutto inediti era la conciliazione tra l'immagine della professionista dedita al lavoro e della moglie e madre di famiglia. Questo inedito binomio, rendeva perciò possibile «[d]a un lato, [...] affrontare – spesso da una prospettiva *interna* come quella dei periodici femminili – questioni di stringente attualità per le donne italiane, in particolare rispetto al tema del matrimonio e alla sua compatibilità con il lavoro (in questo caso, nella danza); dall'altro lato, è la danzatrice stessa a prendere parola in prima persona, tanto in relazione a tematiche di ordine artistico, quanto rispetto ad argomenti di stampo personale» (*ivi*, p. 402).

⁶¹¹ Fracci danzò nella celebre ripresa del dramma sinfonico di Gian Francesco Malipiero voluta, proprio dallo stesso Vlad, al XXVII Maggio Musicale Fiorentino del 1964 dedicato all'espressionismo, in un trittico che comprendeva anche *Salomé* di Richard Strauss e *Die glückliche Hande* di Schönberg. A curare la regia era ancora una volta

cantate su Il Gabbiano di Čechov. A orientare la ballerina verso questo tipo di repertorio furono anzitutto Menegatti – che dopo il matrimonio curò quasi tutte le regie dei nuovi balletti scritti per la moglie – e Gai: il loro supporto si rivelò fondamentale per l'integrazione di gestualità di tipo moderno nel vocabolario tecnico di Fracci. Il processo creativo di queste opere, descritto da Lorenzo Arruga in *Perché Carla Fracci*,⁶¹² mirava infatti a una sintesi tra balletto romantico e alcuni elementi di *modern dance*.

La partenza è sempre da una base classica [...] accanto a elementi di mimo, che peraltro era condotto sempre su diretta sollecitudine della partitura, ci sono le costanti caratteristiche del balletto classico, cioè le posizioni fondamentali delle gambe e lo sviluppo delle figurazioni, oltre all'elevazione sulle punte nei momenti più liricamente espressivi. [...] Su questa base classica, Carla Fracci cerca un gesto-guida, cioè un gesto caratterizzato e inconfondibile, da cui dipana non soltanto il complesso dei gesti ma anche la psicologia del personaggio. [...] Sviluppato questo gesto-guida, Carla Fracci si fa condurre dal coreografo nella ricerca dei rapporti che rendano efficace la sintesi fra gesto e funzione nella coreografia generale.⁶¹³

Tale tecnica compositiva venne spesso applicata in molti dei nuovi balletti scritti per l'*étoile*. Questi non si mostravano particolarmente arditi dal punto di vista della composizione coreografica – dove la base classica rimaneva sempre evidente – ma presentavano gli elementi di maggior innovazione nelle scelte registiche.⁶¹⁴

Le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* non dovettero costituire, da questo punto di vista un'eccezione. Le fotografie scattate durante le rappresentazioni a Venezia⁶¹⁵ e a Roma,⁶¹⁶ infatti, immortalano una scena spoglia dove impalcature a vista e pannelli bianchi offrivano ai tecnici scenografi la base su cui costruire, parallelamente all'azione, uno spazio in continua evoluzione. Grazie ad alcune immagini proiettate sul fondale la scena lasciava intravedere le ombre della carta da parati di un vecchio salotto nelle scene di insieme, il contorno

Menegatti, mentre la coreografia era stata affidata al solito Gai; sul podio di direttore, invece, la rappresentazione poteva contare su una bacchetta prestigiosa come quella di Bruno Maderna.

⁶¹² Il libricino di Arruga (L. ARRUGA, *Perché Carla Fracci*, Blow-up, Venezia-Padova, 1974) ripercorreva la principale produzione artistica dell'*étoile* fino ai primi anni Sessanta attraverso un ricco repertorio di documenti fotografici, stralci della critica e, soprattutto, riprendendo lunghe conversazioni con Fracci stessa. Pur non smarcandosi da quel tipo di pubblicistica elogiativa che in quegli anni concorreva alla creazione del mito della Carla nazionale, il volume è, al netto di queste sue imperfezioni, un'interessante testimonianza sulle opere di quegli anni.

⁶¹³ *Ivi*, pp. 38-40.

⁶¹⁴ Nel 1973 questo particolare tipo di repertorio si arricchì con altri due titoli importantissimi nel panorama ballettistico contemporaneo: *Pelléas et Mélisande* (su musica di Sibelius) rappresentato al Teatro dell'Opera di Roma e *Il fiore di Pietra* (su musica di Prokof'ef), andato in scena al Teatro Comunale di Bologna.

⁶¹⁵ Di questa rappresentazione, avvenuta nella stagione lirica 1968-1969 del teatro veneziano, si sono conservate undici fotografie, oggi consultabili sul sito dell'Archivio del teatro al link https://archivistoricolafenice.org/scheda_d.php?ID=15530 (ultimo accesso 24.3.2024).

⁶¹⁶ L'Archivio del Teatro dell'Opera di Roma conserva infatti dieci fotografie delle rappresentazioni della stagione 1969-1970, consultabili al link https://archivistorico.operaroma.it/edizione_balletto/il-gabbiano-1969-70/ (ultimo accesso 24.3.2024).

tondo e levigato dei sassi di un lago o il profilo di un panorama lacustre. Soprattutto, tali proiezioni aiutavano a rendere espliciti certi riferimenti della partitura, come la citazione shakespeariana – svelata dalla comparsa di un manifesto del *Hamlet* (fig. 51) – o il segreto sentimento di Konstantin per Nina e di Mascia per Konstantin, quando le figure amate non comparivano fisicamente in scena ma, come fantasmi della psiche, proiettati sul fondale.



Figura 51

Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov, foto di scena, Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice

La magniloquenza della scenografia romantica veniva dunque sostituita da una scena essenziale che, tutt'al più, poteva essere arricchita da elementi tridimensionali, come il profilo del sipario per la rappresentazione dello spettacolo di Konstantin o una sedia a dondolo

Anche la scelta dei costumi sembrava abbandonare ogni rimando al balletto romantico. I ballerini, pertanto, non indossavano né calzamaglie, né tutù, ma abiti di scena che ne esaltavano le sottili silhouettes femminili e lasciavano liberi i movimenti dei ballerini. L'utilizzo del costume non era dunque finalizzato alla ricerca di una nuova plasticità dei corpi in scena, ma mirava, attraverso un attento uso del colore, a evidenziare le tensioni amorose tra le coppie dei personaggi. Menegatti decise dunque di tradurre sentimenti apposti mediante una polarizzazione tra abiti neri e bianchi: il risultato fu una scacchiera di colori, dove l'affinità cromatica coincideva con un amore corrisposto, mentre la diversità identificava sentimenti di segno opposto. Quando Nina e

Konstantin si incontrano nel primo atto, per esempio, sono vestiti una di bianco e l'altro di nero, a simboleggiare la loro incompatibilità (fig. 52).



Figura 52

Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov, foto di scena, Roma, Archivio Storico del Teatro dell'Opera

L'abito della protagonista, al contrario, si accorda con quello interamente bianco di Trigorin, quando entrambi danzano un appassionato passo a due in cui si concretizza, anche se solo per un momento, la loro unione. Quando infatti l'intrigante romanziere tornava sulla scena, alla fine del secondo atto, non era più vestito interamente di bianco, come Nina, ma indossava un paio di pantaloni neri. Nell'atto successivo, quindi, la protagonista appariva con un nuovo costume: questa volta completamente nero. Tuttavia, neanche questo cambio d'abito si risolveva in un sentimento d'amore finalmente corrisposto per Konstantin che, nel frattempo, aveva anch'egli indossato una maglia bianca e un pantalone nero – identici a quelli indossati da Trigorin, forse per un disperato tentativo di emulazione per conquistare il cuore di Nina (fig. 53).



Figura 53

Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov, foto di scena, Roma, Archivio Storico del Teatro dell'Opera

Questo gioco di colori, apparentemente elementare nella sua simbologia degli opposti, traduceva la complessa gamma dei sentimenti dietro al testo di Čechov, rivelandosi un ausilio fondamentale della coreografia. Secondo quanto è possibile dedurre da queste fotografie e da un breve filmato della rappresentazione avvenuta alla Fenice e inserito in una puntata del ciclo di documentari televisivi *Incontri 1969* curato da Gastone Favero,⁶¹⁷ Gai sembrò infatti affidare il contenuto emozionale del dramma čechoviano più alla mimica e alla gestualità che alle figurazioni coreografiche. Il video, che montava brevi frammenti tratti dalla rappresentazione dello spettacolo di Konstantin, la Danza dei fiori del secondo atto, nonché i drammatici passi a due di Nina e Konstantin del secondo e quarto atto si presenta come un compendio delle scene più importanti dell'opera, condensando quasi un'ora di spettacolo in poco meno di sette minuti. Nonostante la

⁶¹⁷ La puntata dedicata *all'ètoile*, che aveva il titolo *Carla Fracci. La danza nel cuore*, venne trasmessa sul Secondo Canale il 28 luglio 1969 («Radiocorriere TV», XLVI/30, p. 48). Il documentario venne articolato in un'alternanza di brevi interviste, immagini di vita privata e video di repertorio riporta, inoltre, alcuni frammenti della *Sylphide*, *Pantea* e *La Strada*, il primo importante titolo ideato appositamente per Fracci da Mario Pistoni su musica tratta dall'omonimo film di Nino Rota. La registrazione è disponibile su YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=OOM_Jw6SDLs (ultimo accesso 24.3.2024).

sua brevità, questa sintesi si dimostra un'importante testimonianza per comprendere il tipo di vocabolario usato e alcuni dettagli della coreografia, pur non analizzabile nel suo insieme. Il processo compositivo descritto da Arruga trova concreta manifestazione del filmato, in cui si osservano i ballerini alternare elementi caratteristici della tecnica accademica e una gestualità invece tipica della *modern dance*. Nel passo a due di Nina e Konstantin del secondo atto, per esempio, mentre il baritono fuori dall'orchestra confessava l'uccisione del gabbiano e preannunciava il suicidio del giovane,⁶¹⁸ i due ballerini sulla scena sviluppavano coreograficamente il tema del volo con una duplice metafora che, da un lato, associava il volatile morto al destino di Konstantin e, dall'altro, opponeva a questa lugubre visione l'anelito di libertà di Nina. Amodio con movimento fluido si lascia cadere e cerca un continuo contatto con il terreno per rievocare – anche mimicamente – il volo spezzato dell'animale; Fracci, invece, predilige uno stile *arien*, costruito attraverso un'alternanza di salti e passaggi in *battement*. A questi elementi tecnici la ballerina integrava anche la ripetizione di un movimento spigoloso delle braccia, in cui si potrebbe facilmente scorgere proprio quel gesto-guida di cui faceva cenno Arruga. Anche in questo caso la fonte di ispirazione potrebbe essere il movimento delle ali del gabbiano, ma la sua stilizzazione sembra invece far presupporre una valenza di tipo tematico anziché mimetico, tanto più che lo stesso gesto viene ancora ripetuto alla fine del passo a due, quando sulla scena compare Trigorin: l'omicidio del gabbiano è ormai un argomento lontano, tuttavia permane nel vocabolario espressivo della giovane Nina il gesto del volo.

Altro esempio, di segno del tutto opposto, è il breve frammento video contenente la rappresentazione dello spettacolo di Trigorin. In questo caso, infatti, Fracci sembra abbandonare il suo consueto portamento classico, come anche la costante tensione verso l'alto. I suoi movimenti, al contrario, avvicinano il corpo al terreno e sono disarticolati, anche se in sincrono con la musica. Questo tipo di gestualità, che traccia un troppo semplicistico parallelismo tra *modern dance*, serialità musicale e meccanicità, è tuttavia riscontrabile solo in questa breve scena metateatrale, incorniciata da un piccolo siparietto. Si trattava dunque di un momento isolato dell'opera, che doveva essere distinguibile in maniera netta dal resto, da un punto di vista sia musicale, sia coreografico, in accordo con quanto deciso da Vlad e Menegatti.

Benché Gai avesse cercato per quanto possibile di assecondare le idee e le volontà dei suoi collaboratori, la sua coreografia non sempre venne considerata ben riuscita. Nonostante il grande successo di pubblico, che tra il 1970 e il 1971 accolse trionfalmente le *Variazioni danzate e cantate*

⁶¹⁸ Alle battute 147-178, infatti, il baritono cantava: «Ho avuto la viltà di ammazzare questo gabbiano, lo depongo ai vostri piedi. Presto allo stesso modo io stesso mi ucciderò» (R. Vlad, *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, Ricordi, Milano, 1969, pp. 64-68).

su *Il Gabbiano di Čechov* nei principali teatri della penisola,⁶¹⁹ la coreografia venne giudicata funzionale ma non abbastanza ardita e adatta all'impianto drammaturgico. A essere contestato, specie da parte della critica musicale, era il poco coraggio. Ecco cosa scriveva un osservatore accorto – e non certo prevenuto nei confronti del balletto – come Massimo Mila sulle colonne di «La Stampa» il giorno dopo della prima:

[u]n programma composto di due lavori, e precisamente la prima ripresa moderna d'una tenue commedia di Spontini, e una novità assoluta, cioè *Il Gabbiano*, «variazioni danzate e cantate sull'omonima commedia di Čechov», spettacolo di Beppe Menegatti, con la coreografia di Loris Gai, musica di Roman Vlad. I due lavori contrastano curiosamente per opposto comportamento musicale: nella commedia *Julie*, ovvero *Il vaso da fiori*, un atto A. Jars, misto di canto e prosa, la musica – opera di Giacomo Spontini ai suoi esordi parigini nel 1805 – va decisamente in vacanza, riducendosi a poche arie senza pretese, un duetto e due concertati. Rilevato il garbo mozartiano dell'aria di *Julie*, e la turbolenza drammatica perfino eccessiva del Quartetto, non c'è altro da ricordare se non le eleganti scene e costumi in bianco e nero, con effetti di silhouette, di Anna Anni, la coraggiosa recitazione dei cantanti Ugo Trama, Valeria Mariconda, Giancarlo Montanaro e Amilcare Blaffard, la direzione avveduta di Bruno Rigacci alla testa dell'Orchestra dell'Angelicum di Milano, la regia un po' leziosa di Beppe Menegatti. Ben altra importanza ed interesse presenta invece *Il Gabbiano*. Qui la musica (e con lei la danza) si comporta al contrario in maniera imperialistica e prevaricatrice, occupando un capolavoro teatrale che nelle parole di Čechov aveva trovato la sua misura perfetta. Diciamo subito che il lavoro collettivamente creato da Menegatti, da Vlad e da Loris Gai riesce, a poco a poco, nel suo svolgersi, a dissipare quasi per intero quell'inevitabile prevenzione che un'impresa così strana non può fare a meno di destare: e non è elogio da poco. Prima di tutto bisogna dare atto a chi ha avuto l'idea dello spettacolo che l'articolazione delle scene teatrali in successivi quadri danzati avviene con singolare fluidità e naturalezza. Il senso della vicenda scorre senza intoppi né oscurità. La coreografia del Gai non può rivaleggiare con la sottigliezza delle parole cechoviane, e certamente si prova l'impressione, forse non giustificata in assoluto, che il vocabolario della danza sia più povero che quello letterario. Ma se la differenziazione dei casi scenici lascia a desiderare, la coreografia riesce tuttavia ad impostare i caratteri principali, istituendo distinti linguaggi per la sventatezza effervescente di Irina Arkàdina, per la dedizione appassionata e vibrante di Nina, per la macerazione dolorosa di Mascia, per la boria e l'egoismo di Trigorin, e per la generosa ribellione di Konstantin. Molto merito, di questa riuscita caratterizzazione, va agli eccellenti danzatori che hanno sostenuto queste parti, e precisamente: Yvette Chauvirée,

⁶¹⁹ Tra queste riprese, fatte sempre con Chauvirée, Fracci, Amodio e Miskovitch nei ruoli principali e Bruno Rigacci come direttore, si ricordano quelle al Comunale di Bologna (25 febbraio 1969), alla Fenice di Venezia (29 aprile 1969) e al Teatro dell'Opera di Roma (6 aprile 1970). La reazione da parte del pubblico e della stampa non specializzata fu di un generale interessamento – anche grazie a una martellante attività pubblicitaria – ma piuttosto ambivalente: il caloroso apprezzamento riservato alle nascenti stelle della danza internazionale non passò infatti all'opera, specialmente in quelle occasioni in cui – come a Roma – le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* venivano accostate nel programma a un repertorio di tipo classico.

come sempre grandissima nel gioco di quei piedi che hanno la leggerezze di piume; Carla Fracci, commovente nell'espressione dell'Innocenza e della disperazione; Loredana Fumo, incisiva e precisa in una parte di dolorosa tragicità, alla Marta Graham; Milorad Miskovic, gustosissimo nella stilizzazione caricaturale; e il giovane Amodio, che fa di Konstantin una figura teatrale indimenticabile, quasi simbolo di questo nostro tempo di protesta giovanile più generosa che avveduta, di contestazione e di ribellione. Ma la responsabilità maggiore, il compito di connettere i quadri scenici e di immergerli in una credibile dimensione temporale (tutto *Il Gabbiano* in cinquanta minuti!) spetta alla musica. Roman Vlad ha scritto una partitura di grandissimo impegno, che si vale anche di due voci – gli ottimi Lucia Vinardi, soprano, e Giancarlo Montanaro, baritono – in una funzione non tanto di narratore o di *historicus* da oratorio, quanto piuttosto sposando di volta in volta questo o quel personaggio. Il linguaggio usato da Vlad è sostanzialmente di natura espressionistica e di sintassi dodecafonica tradizionale, tra Berg e Schönberg. Questo, almeno, il colore stilistico generale, specialmente delle parti orchestrali. Ma in esso, come in un bagno o in una coltura biologica, sono calate altre componenti più specificamente evocative del clima slavo e propriamente cechoviano, ottocentesco e borghese. La risonanza d'una canzone ucraina alimenta quasi tutta la parte vocale del baritono. Echi di valzer e di umoresche ciaicovskiane, dolorosamente sfigurati nell'atonalità, pullulano qua e là nella partitura. In qualche caso l'appassionata personalità di Nina porta il canto più vicino alle rischiose sponde del verismo melodrammatico (i suoi ultimi pas de deux, con Trigorin e con Konstantin). Fino a che punto questi vari elementi combacino in maniera omogenea con lo stile sostanzialmente espressionistico della partitura, è quanto varrà la pena di controllare in ulteriori audizioni, nel corso delle riprese che dello spettacolo già si annunciano in varie città. Fin d'ora è possibile indicare nella travolgente ascesa sinfonica del pas de deux di Nina e Trigorin uno dei pezzi più belli della poderosa ed abilissima partitura, indubbiamente dotata di un penetrante potere di evocazione, e capace di stabilire con la misura sonora un clima storico e di costume. Insieme ai danzatori già nominati vanno elogiati ugualmente Ria Teresa Legnani, Filippo Morucci, Dino Lucchetta, Mario Bini e lo stesso Loris Gai. Efficaci le diapositive di Giorgio Cipriani, che evocano in contorni evanescenti l'oggetto dei pensieri di chi agisce in scena. Eccellente è parsa l'esecuzione musicale, diretta da Bruno Rigacci, alla quale la voce della Vinardi, capace di armonici sopracuti, ha dato un contributo non comune, abilmente sfruttato dal compositore per caratterizzare l'innocenza tradita della povera Nina.⁶²⁰

Agli occhi del musicologo torinese, dunque, la danza sembrava aver fallito il suo compito di esprimere quanto non detto dalle parole e – quel che forse era ancor più grave – non era stata capace di essere all'altezza della musica. La sua non era un'opinione isolata: molto spesso nelle recensioni si apprezzava il lavoro di Vlad, mentre la coreografia veniva accolta in maniera assai più tiepida, non solo da parte dei critici musicali. Anche tra gli osservatori più attenti del panorama

⁶²⁰ M. MILA, *Il balletto sul «Gabbiano» a Siena non tradisce lo spirito di Cechov. Felice esito dello spettacolo alla Settimana musicale. La coreografia di Loris Gai su musica di Roman Vlad – Protagoniste Yvette Chauvirée e Carla Fracci*, «La Stampa», Torino, 6 settembre 1968, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV.

coreico di quegli anni, le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* continuava a trovare non poche perplessità: persino una voce autorevole come quella di Vittoria Ottolenghi, infatti, era costretta ad ammettere

[L]a feagilità di questo *Gabbiano* sta nel rapporto, imperfetto, tra drammaturgia e danza. La coreografia di Loris Gai, di per se elegante e misurata, non riesce a integrarsi con efficiente potenza, in questo esperimento di teatro totale. Insomma, la danza – e cioè proprio il linguaggio scelto come base per lo spettacolo – finisce, forse perché soverchiata dalla regia, con l’essere l’elemento più discontinuo e teatralmente più fiacco.⁶²¹

Malgrado le critiche, la partitura delle *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* continuò a costituire una sfida per i coreografi contemporanei. A essa si dedicarono il tedesco Helmut Baumann, che a solo un paio d’anni dalla prima, propose una nuova versione con scene e costumi di Thomas Richter Forgach allo Staatstheater di Kassel,⁶²² e il rumeno Ioan Tugearu che in occasione del Festival Enescu dedicato a Vlad nel 1995 rimontò la coreografia.⁶²³ Eppure, nonostante la soddisfazione generalmente espressa nei confronti di queste due versioni, l’ultimo balletto vladiano rimase ancorato nella memoria – sia popolare, sia dello stesso compositore – alla magnetica figura della Fracci.

⁶²¹ V. OTTOLENGHI, *Due balletti show al Teatro dell’Opera. Un fragile «Gabbiano» per una grande Fracci. Un tentativo, in gran parte riuscito, di teatro totale, ma la danza è sacrificata. – Scontata esecuzione di «Coppelia» di Delibes. – Una fucina di talenti che va sprecaata*, «Paese Sera», Roma, 7 aprile 1970, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV

⁶²² Col titolo di *Die Möwe*, il balletto venne rappresentato a Kassel il 13 giugno 1970, con una nuova veste drammaturgica finalizzata a «hinzuzufügen, was das Ballett selbst nicht leisten kann, nämlich die zahlreichen Ansätze zur Gesellschaftskritik durch den Einsatz des Theatertextes» (Lettera di Ulrich Melichinger a Vlad del 29.4.1970, I-Vgc IM FRV). Di tale rifacimento, Vlad seguì con interesse gli sviluppi, approvando l’operazione e recandosi anche nella cittadina tedesca per seguire le prove.

⁶²³ Il balletto, col titolo *Pescărusul*, andò in scena il 10 settembre alla Ansablui Operei di Iași; la scenografia venne invece affidata a Mircea Marosin, mentre la regia venne curata congiuntamente dallo stesso Tugearu e Dan Nasta. La rappresentazione fu un omaggio all’ormai anziano compositore che, tuttavia, non venne attivamente coinvolto nei preparativi.

CONCLUSIONI

Nell'agosto 1970 Vlad vinceva il Premio Positano per l'arte della danza. A fargli ottenere il prestigioso riconoscimento era stata la sua partitura della *Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov* che, sulle punte della Fracci, riscuoteva in quegli stessi anni un grande successo nei teatri della penisola. Tale premio, inoltre, coronava un lungo percorso nel mondo del balletto che aveva coinvolto Vlad sia in veste di compositore, sia come divulgatore e direttore artistico. Si trattava di un impegno destinato a durare nel tempo, anche se la rilettura vladiana del dramma di Čechov chiudeva idealmente il *corpus* delle sue musiche per balletto. Non solo Vlad continuò a seguire i nuovi allestimenti di queste sue opere, ma coltivò parallelamente il suo interesse per l'arte di Tersicore anche al di fuori dal palcoscenico. Da un lato, egli proseguì la sua attività di divulgatore attraverso conferenze e saggi rivolti al grande pubblico che, sul modello di quanto sperimentato ai Lunedì della Fenice – dove nel 1966 aveva parlato del *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev – e nel ciclo televisivo *Invito al valzer*, spesso si occupavano anche di musica per danza. Egli, inoltre, fu sempre particolarmente attento a integrare rappresentazioni di opere coreografiche nei festival e nelle istituzioni teatrali da lui dirette, fino a trovare nella città di Ravello il luogo ideale per far nascere una nuova rassegna interamente dedicata alla danza. D'altra parte, proprio la sua attività compositiva, che lo aveva visto coinvolto in prima persona nella realizzazione di ben sei opere ballettistiche – un numero niente affatto trascurabile per un compositore non specializzato nel genere –, gli avevano permesso di maturare un'esperienza quasi trentennale che mettere in pratica vestendo i panni di divulgatore o direttore artistico.

La sua parabola compositiva nell'ambito della musica per balletto aveva infatti permesso a Vlad di confrontarsi con collaboratori ed esigenze spettacolari eterogenei. Egli aveva così affrontato un delicato momento di passaggio tra i primi tentativi di sintesi tra *danse d'école* e *Ausdrucksstanz* a cavallo degli anni Quaranta e il ritorno, alla fine degli anni Sessanta, di una netta separazione tra i generi che, in Italia soprattutto, contrapponevano agli astri nascenti del divismo le istanze poetiche provenienti dalla *modern dance*. Mentre maturava uno stile espressivo personale, Vlad aveva dunque cercato di mettersi alla prova affrontando generi ballettistici diversi, che andavano dal tradizionale *ballet d'action* all'*Ideenballet*, finanche a forme plurimediali. I risultati, determinati anche dalle differenti personalità con cui egli si trovò a lavorare, oltretutto dalle possibilità materiali ed economiche per la realizzazione di uno spettacolo presso una data istituzione, furono altalenanti e passarono da clamorosi fallimenti – *La strada sul caffè* – a successi

straordinari – *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, appunto. Individuare però all'interno di questo percorso una linea di sviluppo univoca non è né semplice, né costruttivo. Anzitutto, perché gli esiti del lavoro compositivo sono intrinsecamente legati alla rete delle plurime volontà d'autore coinvolte nella realizzazione di queste opere dal carattere collaborativo e al cui interno Vlad operò mosso da uno spirito profondamente artigianale, non meno di un compositore operistico o specializzato nel repertorio delle musiche per film. Anche negli anni della maturità, a determinarne l'adozione o meno di un dato strumento compositivo era infatti il contesto creativo di ciascun balletto.

La partitura della *Strada sul caffè* distingueva, ad esempio, i vari piani dell'azione coreografica attraverso l'uso di più livelli narrativi – divisibili in diegetici ed extradiegetici – secondo un sistema più vicino alla struttura delle colonne sonore che alle partiture ballettistiche. Non è affatto un caso che in questo primo esperimento compositivo, ad avere un ruolo di primo piano fosse uno storico dell'arte e critico come Brandi e non un coreografo come Milloss il quale, contattato solo *a posteriori*, lasciò naufragare il progetto, nonostante l'opportunità di una rappresentazione al Maggio Musicale Fiorentino. Vlad non commise più la stessa ingenuità: appena due anni dopo, davanti a un altro *ballet d'action*, mosse i primi passi a partire dallo scenario dettagliatissimo fornitogli dal coreografo ungherese che, dal canto suo, stavolta seguì con grande attenzione il lavoro. Proprio per sostenere le esigenze narrative di una coreografia che, da un lato, si basava sul consueto triangolo amoroso ma che, dall'altro, doveva gradualmente svelare la centralità di un solo personaggio, demiurgo dell'intero spettacolo, la partitura della *Dama delle camelie* si fondava su un sistema di leitmotiv ricorrenti. Questi, tuttavia, non solo individuavano ciascun personaggio, ma si rivelavano poi legati a una forma seriale fondamentale.

Anche quando, a quasi quindici anni di distanza, Vlad volle nuovamente dedicarsi alla composizione ballettistica, egli cercò di instaurare nuovamente uno stretto contatto col coreografo, in questo caso Georgi. *Masques Ostendais*, però, nasceva da un contesto del tutto diverso. In primo luogo, il compositore, pur non essendosi dedicato direttamente alla scrittura di musica per danza, aveva seguito per un intero decennio i lavori per gli allestimenti delle nuove versioni coreografiche della *Dama delle camelie*, pensate da Milloss in un'ottica di progressivo avvicinamento a un ideale di danza astratta. In aggiunta, la partitura del quarto balletto vladiano non nasceva da un progetto coreografico, bensì pantomimico: concepita dunque come forma di accompagnamento di un'azione mimica di per sé chiara, essa non aveva la funzione di rivelare i significati meno ovvi della narrazione. Per questa ragione la musica di *Masques Ostendais* non adopera rimandi tematici ed è invece maggiormente improntata allo sperimentalismo nel trattamento seriale del ritmo o

nell'inserimento di una componente elettronica, che qui talvolta ricopriva il ruolo di musica diegetica oppure di commento. Ancora una volta, Vlad proponeva a un coreografo una partitura già conclusa, più vicina nella sua architettura a una musica filmica che ballettistica, ma, a differenza della giovanile *Strada sul caffè*, si trovava nella posizione di scegliere con attenzione il collaboratore più adatto, che potesse avere maggiore affinità con l'opera da lui immaginata. Dal suo punto di vista, invece, Georgi poteva dialogare con una figura che, nel frattempo, aveva maturato una buona esperienza in ambito teatrale, che si sarebbe poi rivelata assai sensibile alle delicate questioni coreografiche e sceniche.

Di segno del tutto opposto, pur risalendo anch'essa alla fine degli anni Cinquanta, fu la rinnovata collaborazione con Milloss per *Die Wiederkehr*. Di nuovo, il coreografo si dimostrò un collaboratore molto esigente che, oltre agli incontri di persona per lo studio della partitura e alla redazione di uno scenario dettagliatissimo – secondo un metodo da lui già collaudato con *La dama delle camelie* –, aggiunse anche una serie di istruzioni grafiche riguardanti la forma musicale e coreografica. Dovendo realizzare un *Ideenballett* che raccontasse un metaforico viaggio a tappe all'interno della psiche umana, popolata da figure immaginarie e fantasmi della mente, Vlad cercò di adattare uno strumento compositivo da lui già ampiamente adoperato, come il leitmotiv, declinandolo all'interno dell'estetica dell'*Ich Drama* espressionista. Ne nacque una partitura organizzata in forma simmetrica, dove a scandire i diversi passaggi erano i ritorni – variati – di un unico tema centrale, che venne salutata in maniera quasi unanime dalla critica come modello di musica per balletto: un risultato che egli non riuscì più a replicare, nemmeno con lo straordinario successo delle *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*. Quest'ultima opera, al contrario, suscitò reazioni contrastanti e voci autorevoli come quelle di Mila o di Ottolenghi reputarono la coreografia non all'altezza della musica di Vlad. Il compositore, da parte sua, aveva condensato in questa partitura un trentennio di esperienza in ambito ballettistico, ideando un complesso sistema di rimandi tematici che identificavano ciascun personaggio e che – all'interno di sistema espressivo fondato su una sintesi plurimediale di gesto coreico e parola –, svelava ciò che non poteva essere detto. Egli, però, non aveva collaborato direttamente con il coreografo per la realizzazione della sua partitura, bensì con il regista: Menegatti aveva perciò ricoperto il ruolo di mediatore tra Vlad e Gai, accentrando su di sé parte di quelle responsabilità autoriali fino ad allora generalmente condivise tra compositore e coreografo. Era questo il segno di un momento di passaggio, non solo nella carriera vladiana, ma anche nella produzione teatrale contemporanea, ormai orientata verso un teatro di regia.

Muovendosi sempre entro una prospettiva che inquadrava il balletto come evento spettacolare complesso, Vlad aveva maturato la solida consapevolezza di come la componente musicale fosse soltanto un tassello di un'opera ben più ampia e stratificata, al pari di coreografia e scenografia. Conscio di dover agire all'interno di un contesto intermediale, il compositore aveva pertanto fondato il suo lavoro in ambito ballettistico sulla mediazione con gli altri soggetti coinvolti nel processo creativo, adattando le sue esigenze artistiche a quelle dei collaboratori, senza per questo rinunciare ad un proprio percorso di ricerca personale. È da questa elasticità, dunque, che deriva la grande varietà delle soluzioni compositive da lui adottate nei balletti, che non possono ridursi a uno schema unitario, nemmeno in quei casi di collaborazioni durature nel tempo, come con Milloss. Dimostrando anzi una profonda dimestichezza con i differenti contesti esecutivi – maturata anche attraverso quelle attività di divulgazione e direzione artistica che egli continuò a coltivare in misura sempre crescente –, Vlad aveva sviluppato una capacità di visione a tutto tondo dello spettacolo ballettistico, che lo portò a interessarsi gradualmente anche agli aspetti extra-musicali. In questo modo, egli poteva interpretare nella maniera più efficace le richieste dei suoi interlocutori e, viceversa, influenzarne a sua volta le decisioni. Il tortuoso processo compositivo dei balletti vladiani, che si snoda in un tessuto di relazioni personali, scambi epistolari, scenari dattiloscritti, istruzioni grafiche o schizzi, fu spesso difficile da affrontare per il compositore. Eppure, fu proprio svolgendo questo «compito terribile»⁶²⁴ che Vlad scrisse una pagina di storia del repertorio ballettistico del Novecento.

⁶²⁴ Intervista a Roman Vlad di Patrizia Veroli cit. in P. VEROLI, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, op. cit., p. 283.

APPENDICE DOCUMENTARIA A

È di seguito riportata, in ordine cronologico, la corrispondenza fra Cesare Brandi, Aurel Milloss, Toti Scialoja e Roman Vlad relativa agli anni della loro collaborazione per il balletto *La Strada sul Caffè*. Le lettere riportate provengono dall'Archivio Cesare Brandi a Siena e l'Archivio Toti Scialoja conservato presso la Fondazione Toti Scialoja a Roma.

Lettera di Vlad a Brandi del 20 luglio 1943, I-SCB:

Roma, 20 Luglio 1943

Carissimo Cesare,

Non ti sarà difficile immaginare il mio stato d'animo. Avevi ragione, caro, d'essere tanto triste l'altra sera: ormai nessuna illusione circa un residuo del senso della civiltà è più probabile. Non c'è più niente che venga rispettato. Ti assicuro che tre anni fa, quando stavo perdendo, casa, patria e ricordi d'infanzia non ho provato quel senso di dolore e di infinita tristezza di questi tre giorni. – Sono poi assolutamente solo e non riesco a trovare una occupazione o uno scopo qualsiasi per cui impiegare e con cui riempire le ore di queste giornate. Della musica ci ho sempre in me ma non posso trovare l'energia per organizzare quei sprazzi informi. Che vuoi, quando i nervi sono tesi in maniera che ogni piccolo rumore ti fa scattare (e si sa quanti di questi piccoli rumori abbiamo udito per tutto il giorno e per tutta la notte dato che le bombe a scoppio ritardato continuavano a esplodere fino a stamattina!) non è possibile trovare la calma per lavorare. Sono tanto triste quando penso che forse neanche tu non tornerai a Roma cosicché il deserto qui sarà completo. Penso anche ai miei lontani genitori: papà purtroppo ancora delegato in una delle province ex-russe e mamma sola in quella selva dei Carpatzi. Sono riuscito di fare un telegramma a loro, subito dopo il bombardamento (non è stato facile, ti assicuro) le darà un po di tranquillità, ma soltanto momentanea purtroppo. Non ho visto il Ministro di Romania da parecchio tempo, credo che devono essere fuori Roma. Sto pensando oggi al tuo consiglio di passare qualche settimana da Gino (il quale mi aveva invitato per il mese d'Agosto, condizionando però la data di un mio eventuale soggiorno del suo programma estivo). Ora sarei veramente contento se fosse possibile di andare ad libitum per qualche tempo nella sua piccola casa alla Valle. Ma non posso chiederglielo, è [sic] così mi tocca di stare qui, anche se lo sfollamento viene generalmente consigliato dalle autorità. Come sarebbe bello se ti fosse possibile di venire insieme con me in quel posto assolutamente solitario e veramente stupendo (ricordo persino certi panorami tirolesi!). Ma ti dissi già siccome Gino aveva fatto quest'invito un po' „a mezza bocca”, (traducendo una frase tedesca) (almeno questa era l'impressione che ebbi per la mia talvolta esagerata permalosità) non posso, mi sembra, rivolgermi a lui con questa sollecitudine che acquisterebbe [sic] quasi il sapore di un auto-invito poco simpatico.

D'altro canto l'idea di poter „strappare” qualche settimana di tranquillità per finire il balletto sarebbe una non piccola consolazione in tutta l'amarezza di questi giorni. Tu cosa mi consiglieresti? Sabato parlai con Corti, e tutto mi sembrava definitivamente stabilito per il Festival Veneziano. La mia suite dall'Opera della Straccione dovrebbe (metto tutto al condizionale per ovvie ragioni) essere diretta da Mario Rossi, insieme a Bartók, Dallapiccola, Webern, il giorno 12 o 15 di Settembre. Milloss venne domenica da me e gli feci sentire il tango e anche il galoppe [sic] che avevo quasi finito Domenica mattina. – È andato completamente distrutta la casa dove abitavo fino a 2 anni fa e che

si trova proprio accanto alla Scala di S. Lorenzo, dove passa la Circolare Rossa. Se penso alla Basilica distrutta e a tutto ciò che c'è ancora „da distruggere” in questa Roma, che non credevo di amare tanto. È quasi inconcepibile di pensare al punto di abbruttimento e di miseria umana al cui siamo giunti, o meglio sono giunti loro, i campioni della civiltà. Mitragliare la gente nelle strade, alle undici di mattina quando le strade erano affollatissime – sembra quasi incredibile! E purtroppo è vero. Ho visto stamani quella povera gente che portava cuscini e materassi, ho visto una madre che portava per mano una bimba che stringeva il suo orsacchiotto. Cesare ti assicuro è uno spettacolo tal che quello che da 3 anni serbo nella memoria impallidisce in quanto a tragicità, e a spietata evidenza di una realtà che testimonia sino a che punto si stia abbassando l'uomo. Caro, aspetto con impazienza che tu mi scriva. Tornerai a Roma lunedì prossimo? Tanto ossequi ai tuoi genitori e all'avv. Baldo Brandi. Ti abbraccio affettuosamente

Tuo
Vlad

Lettera di Brandi a Scialoja del 6.10.1943, I-SCB:

Siena, 6.X.1943

Caro Toti, da quando sono partito, non ho più avuto tue notizie. Scrivimi, anche una sola riga, ma scrivimi. Saluta i tuoi e abbiti un abbraccio

Cesare

Sai dirmi qualcosa di Vlad? Non ho saputo più nulla. Venne da te il mio custode?

Lettera di Milloss a Scialoja dell'Aprile 1946, I-Rfts:

Roma, Aprile 1946

Mio carissimo Toti,

ho letto alcuni giorni fa il Tuo articolo „Danza-Pittura” nella rivista „Mercurio” N° 17. Quel che hai scritto nei riguardi miei, mi ha profondamente commosso. Permettami quindi di ringraziarti di cuore e di pregarti di credermi che Ti sono sinceramente devoto.

Da otto anni lavoro in Italia. In questo periodo molti giornali e riviste straniere hanno addirittura esaltato la mia attività svolta in questo paese. In Italia stessa invece, fino all'apparizione del Tuo scritto, nessun italiano non ha mai trovato necessario occuparsi del mio lavoro. Anzi, come Tu stesso Ti scandalizzi in ciò nel Tuo articolo, i critici italiani non hanno fatto altro che stroncare sistematicamente ogni mia iniziativa. Unica persona che prima di Te pubblicò scritti positivi su i miei sforzi – in giornali settimanali italiani, è stata una straniera: Olga Resnevic-Singorelli. Oltre a questa nostra amica, che tanto si distingue per la sua sensibilità, per il suo saper entusiasarsi e per il suo nobilissimo coraggio d'essere sincera e di non badare al fatto di „compromettersi” nell'aver opinioni differenti dell'opinione dei critici e letterati in voga, - nessuno tra i miei amici critici e letterati | si ha potuto permettere di esprimere

pubblicamente ciò che mi ha in conversazioni personali affermato riguardo il suo apprezzamento della mia opera. I miei amici mi volevano bene, mi sono stati veramente vicini nelle mie ore di lotte ed amarezze, si sono comportati si nobilmente che io per sempre li sarò sinceramente grato, - ma in pubblico non potevano dimostrare né incoraggiamento, né difesa. Evidentemente perché sarebbe stato per loro „compromettente”, sia perché io sono uno straniero, sia perché la danza in Italia è ancora considerata cosa equivoca..., e i danzatori persone equivoche... Non potendo dubitare nella sincerità delle parole dei miei amici personali tra i scrittori, mi è difficile immaginare altre ragioni del loro silenzio in proposito di pubblica partecipazione in quella mia attività, che all'estero è sempre definita un „rinascimento del balletto italiano”.

Io non oso a credermi un padreterno della danza. So che la mia arte ancora non si è rivelata in pieno. Ma qualche cosa ho prodotto e le cose che qui ho realizzato indubbiamente non sono state prive di promesse artistiche. I miei balletti come Coro di morti, Visione nostalgica, Capricci, Mandarinino meraviglioso, La Dama delle camellie, L'Isola Etera e le mie nuove versioni coreografiche dei balletti Le Creature di Prometeo, La Giara, La Sagra della Primavera, Petrouchka, Il Figliol Prodigio, Bolero – avevano rappresentato una riaffermazione dell'eterno valore dei sistemi accademici dei grandi italiani Viganò (per la drammaturgia coreografica) e Blasis (per l'estetica del linguaggio coreografico); questi sistemi hanno subito l'esplicazione costruttiva delle mie opere e si dimostrano capaci per ogni metamorfosi, dato che essi molte mie opere costituivano quella base astratta e quindi eternamente attuale che anche nascosti formano lo scheletro pedagogico per ogni capriccio creativo-inventivo. Dopo la morte di Viganò, cioè da più di centoventi anni, nessuno tra i compositori coreografici si è più basato sulle sue scoperte. Dopo la morte di Cecchetti, l'ultimo rappresentate delle dottrine accademiche del de Blasis, in Italia nessuno più ha lasciato sotto il segno dell'insegnamento architettonico e metafisico della tecnica di questo grande codificatore dell'armonia della danza. È storicamente certo che io sono stato l'unico in Italia che fece rinascere l'ideologia di de Blasis, l'unico in tutto il mondo che proclamò e valorizzò le scoperte poetiche di Viganò. Nelle mie suddette opere coreografiche ho ottenuto un successo artistico (benché poco riconosciuto, ma tuttavia evidente) – come creatore e rappresentante d'un mio personale stile coreografico e d'una mia personale forza poetica. Ora, se i valori dei miei lavori, dal punto di vista della rivelazione delle mie personali forze creative – non dovessero essere apprezzati o almeno riconosciuti, di ciò non ho diritto a lamentarmi; modestamente potrò credere che ciò che ho detto come cosa mia personale, non abbia nessun significato personale... Ma discute sui valori dei miei lavori che un punto di vista pedagogico, ed | dirigendo il loro sviluppo tecnico, artistico e civile. Non riconoscono che, attraverso le mie attività, l'Italia ha potuto fare la conoscenza con partiture musicali di balletti qui finora ignorati: Stravinsky (Paere, Apollon, Mavra etc), Porkofieff (L'Enfant prodigue), de Falla (Tricorne), Rossini-Respighi (La Boutique fantastique), Bartok (Il Mandarin), Honegger (Amphion), Beethoven (Prométhée), Varess (Il Piffero e la Strega), etc. – Non riconoscono che, attraverso la mia attività la musica italiana ha prodotto più partiture di balletti che mai prima: Casella (La Rosa del Sogno, La camera dei Disegni), Dallapiccola (Marsia), Pettrassi (Don Quijotte), Savinio (La Vita dell'Uomo), Mortari (L'allegria piazzetta), Piccioli (La Tarantola), Previtali (Allucinazioni), etc. – Non riconoscono che, attraverso le mie attività, la pittura italiana aveva maggior sviluppo di prima nel teatro: de Chirico (Amphion, Don Juan, Danza di Galanta), Severini (Scarlattiana), de Pisis (La Rosa del Sogno), Mafai (Coro di Morti, Allucinazioni), Tamburi (La camera dei disegni), Toti Scialoja (Il Mandarin, Capricci), Fini (Dama delle Camelie) Cecchi (Bolero, Les petits riens), Sensani (Prometeo, L'allegria Piazzetta), Prampolini (Apollon, Tarantola), etc. – Non riconoscono che con i miei balletti si creò un interesse per i balletti in Italia – presso il pubblico, che da cento anni (e di più ancora!) non è stato più il caso: Stagione di Balletti all'Eliseo, regolari spettacoli di solo balletti ogni settimana al Teatro Piccolo, etc. – Non riconoscono infine che nell'estero si sa di questo rinascimento e che si attendono le Torunées | internazionali che

dovranno anche lì fuori rivelare il balletto italiano. – Ora, se avessero riconosciuto almeno questi risultati pedagogici, anche negando le mie personali qualità inventive, la danza in Italia avrebbe potuto continuare a svilupparsi. Ciò però non vuol divenire realtà!

Otto anni di bolla di sapone!... E pure non è questo l'unico risultato, di anche del positivo Io ho vissuto in Italia, nella più bella terra del mondo, ho sentito sulle mie labbra i baci delle muse italiane, ispiratissimo dal fluido della storia artistica e dal presente artistico di questo paese, mi sono maturato e arricchito. L'arte italiana vive in me come in Voi altri. La danza italiana vive come gli Italiani non vogliono che vivesse anche e soprattutto in loro. Io sono grato. Le delusioni e amarezze sono di minimo significato di fronte a questo suddetto arricchimento. Così tentai „la mia compagnia”: [dieco?] di fronte alla immatura situazione politica internazionale ho creduto che sia già arrivata l'ora di esportare questa ricchezza. La concreta realtà mi ha aperto gli occhi. Nuove delusioni ed amarezze. La Compagnia è sciolta, io mi trovo a Roma, ritirato in massima solitudine e senza lavoro in teatro „vero”. La Scala mi invitò a realizzare con la vipera Radice un „gran ballo” da scegliere tra „Eccelsior”, „Sport”, o „Amor”. È logico che per simile prostituzione non ho interesse e che quindi rifiutai di accettare l'invito. Come Tu vedi, caro Toti, il mio „rinascimento della danza italiana” finisce col provincialismo milanese e colla vittoria del gusto antiartistico-rivistico-cretino. Non riesco di convincere i dirigenti della Scala che il compito supremo sia un altro. Loro vogliono la stella Attilia perché milanese (figlia d'uno dei portieri della Scala) e vogliono i „gran balli tipo Eccelsior” perché espressione di supremo successo presso la „popolare” milanese. Non sanno che i due Dall'Ara gli farebbe onore sul serio e che la Radice non arriva più all'altezza di questi due artisti eccellenti, o forse perché sanno, ed indubbiamente perché i due Dall'Ara non sono milanesi – vogliono la Radice... - E dell'arte se ne fregano, infatti mi hanno dichiarato che solo quei balli tipo Eccelsior possono essere lì apprezzati, e che i balletti moderni sono buoni solo per cacciare il pubblico del teatro. – In questi termini io mi trovo ancora a Roma – senza – soldo, senza la minima soddisfazione. L'appartamento mio ho lasciato perché non mi posso permettere il lusso di tenerlo. Cerco nuova casa (una camera mobigliata[sic]) e appena avrò un indirizzo regolare, ti telefonerò. La mia vita però non è più triste, Benché vivo in miseria, continuo a lavorare (scrivo), ed a – sperare!...

In questa speranza senza raggio di luce vivendo, leggo e rileggo il Tuo articolo – con lacrime di gioia negli occhi... Almeno uno che ha parole! Oh, mio caro Toti, Tu non sai forse neanche, che cose mi significa il Tuo articolo! Se anche gli altri avessero scritto così, e se avessero scritto molto, la danza in Italia certamente non sarebbe tornata nella sua tomba!... Oggi si creerebbe, e i danzatori non sarebbero condannati | - oltre che alla fame – alla decadenza artistica. In Italia mancano sale da Ballo, noi non possiamo nemmeno fare i nostri necessari esercizi quotidiani! Viviamo in disastro. I quattrini di ieri, oggi non valgono più, si sono presto esauriti. So che l'Italia dopo questa guerra è diventata troppo povera per aiutare le arti. Ma l'arte non è lusso. La danza poi non è meso civile delle altre arti, pure si fa ancora teatro lirico e di poesia e di riviste, si fanno anche concerti ed esposizioni, ma i danzatori? I cultori delle altre arti si possono esercitare nelle loro proprie case, anche se non si producono pubblicamente; ma i danzatori? Per loro non c'è [sic] casa, non c'è [sic] spazio, non c'è[sic] posto. Io domando: che civiltà è diventata la civiltà italiana rinunciando alla danza? Civiltà incompleta! Senza conoscere la smaterializzazione del peso corporale, senza sentire il miracolo del volo, della metamorfosi di tutto e l'intero essere umano, senza conoscere l'assimilazione di tutte le forze in movimento armonico nello spazio, senza conoscere la saggezza di tutte le ricchezze eucinetiche [sic] e coreutiche, in somma vivere senza danza significa: aumentare la confusione, il peso e diventare stereotipi. Non credi che una tale incompleta civiltà può e deve essere considerata una delle fondamentali cause dei disastri della quotidiana vita!?! – I critici e la gente che non conosce il volo e cammina con due gambe sinistre – diranno che sono pazzo parlare così! Ma io insisto.

E non dubito che sei d'accordo con me su ciò. Peccato che gli altri non seguono il Tuo esempio. No! Nessuno si espone! Nessun altro dice o scrive qualche cosa. Se chiedessero la vera danza dei teatri, se chiedessero il balletto, se invitassero celebri coreografi, etc. – io sarei soddisfatto e sopporterei più fortemente quei dolori che uno sente, quando ved che è passato in dimenticanza, e che quindi sento anche io perché – effettivamente io vedo – mi hanno tutti dimenticato... Solo pochi amici non! A tra questi Te; ed io, mio caro Toti, Ti scrivo per ringraziarti!

Ho scritto a lungo perché avevo bisogno di scrivere così. È una lettera storica. Un po' sentimentale, ma io non sono affatto del parere che il sentimento deve essere negato. Sono d'accordo che l'intelletto deve controllare e ordinare. E appunto per questo ho cercato di riassumere positivamente tutte le vicende che riguardavano il contenuto delle mie lorde, dei miei successi, delle mie produzioni: dei loro risultati positivi e negativi... In nessun scritto finora non ho riassunto il contenuto della mia vita in Italia, vissuta dall'autunno 1938 fino ad oggi. Questa lettera è il primo cenno di riassunto. Ho nutrito il bisogno di scrivere così – e proprio a Te, perché Ti sei esposto per me, ed anche prima mi hai arricchito di molte ispirazioni decisivi per la mia arte. Pensi l'estensione della mia lettera e consideri che sia un effetto di amicizia profondamente arricchita!

Tuo
Aurel M Milloss

Lettera di Milloss a Brandi del 9.9.1946, I-SCB:

Milano, 9 IX 1946
Teatro alla Scala

Mio carissimo Cesare,

se Tu non mi avessi scritto una lettera talmente piena di squisite e nello stesso tempo sentite parole, cioè se il tuo affetto non mi avesse in inesprimibilmente profondo modo commosso, allora mi sarebbe stato molto più facile risponderti. Devi comprendermi: l'affettuosa premura che parlò dalle tue righe e la tua espressa gioia per il mio successo milanese mi hanno reso muto. Tu sai che io non so scrivere. Sapendomi incapace di trovare le adatte parole per esprimere la mia gratitudine per te e – se mi permetti – il mio non meno profondo affetto verso di te, mi hanno fermato la mano. Ho dovuto attendere un momento più libero, meno emozionato. E questo momento non volle venire. Ti prego di considerare questo e quindi di comprendere il mio lungo silenzio.

Anche oggi scrivo solo così secco, così grigio, ma non posso più attendere. Devo scriverti finalmente. Ti prego di credere ai miei accenni [sic], cioè quello che non scrivo, sentire quello che vorrei dire ma non riesco [a] dire con parole... Da quando ho lasciato Roma, sono sempre in stato di emozione, preso dalla febbre della felicità e dalla forza troppo infiammata di lavoro creativo. Trascuro tutto nelle forme, ma vivo più concentratamente che mai. Quindi solo esteriormente apparirò lontano dai miei personali affetti. In verità però sento tutto molto più profondamente. Così non passò un giorno senza a pensare ai miei più vicini amici, soprattutto a te! Mi manca la tua compagnia, la tua concreta vicinanza. Se tu ti trovasti [sic] qui a Milano, non dubiteresti di quello che dico!...

Toscanini mi ha portato fortuna. Io sono rinato. Il suo invito ha spezzate le catene sataniche che mi ha immobilizzato e depresso. Uscendo dal fatidico cerchio satanico delle magie della strega Radice, di colpo sono diventato un uomo libero. Ho lavorato con fantasia scatenata ed aumentata, con completa leggerezza spirituale, con più acuto senso di

serena armonia di prima. Toscanini dichiarò (il Toscanini del resto mai contento!) di non aver visto mai nella sua vita meglio ballare che nei miei balletti preparati per la Scala. Il pubblico dimostrò molto entusiasmo, ed anche la stampa che – al contrario della stampa romana defabritisiana – fu unanimamente positiva. Toscanini è partito, ma tornerà nell'inverno per dirigere alla Scala alcuni concerti e spettacoli di opere. Intanto Serafin è diventato direttore artistico della Scala. C'è stato fino adesso qui Rossi come provvisorio direttore artistico (precisamente come realizzatore, ossia „esecutore” delle idee organizzative di Toscanini), ma anche agli ha lasciato Milano per occupare il suo nuovo posto quale direttore musicale della Radio di Torino. Ora Serafin, l'uomo che realmente è stato l'iniziatore del rinascimento della Danza in Italia, intende continuare a Milano ciò che abbiamo interrotto a Roma. Toscanini è stato molto d'accordo con lui in questo proposito. Anche il commissario Dottor Ghiringhelli, il quale si è assai affezionato dell'opera del corpo di ballo e mia. Il corpo di Ballo stesso ha scritto una lettera (tutti i 70 elementi unanimamente hanno dato la loro firma!) alla Direzione con la preghiera di assicurare la collaborazione con me onde riportare il livello coreografico del teatro a quella importanza di 120 anni fa! Così tengo oggi nelle mie mani l'invito di dirigere la stagione invernale.

Ma non solo alla Scala ho trovato fortuna. Ho ricevuto inoltre inviti di collaborazione dall'Opera Reale di Stoccolma, dalla Staatsoper di Vienna e dai Balletti Russi (New York, direttore Hurok). Pare però che rimango alla Scala. In questi giorni decidiamo tutto. Le mie decisioni dipendono dall'esito delle mie trattative con Serafin e Dottor Ghiringhelli. Prima di tutto in questione repertorio moderno ed originale, ed in secondo luogo in questione tournées per l'estero col repertorio milanese – devo ottenere quello che desidero. Se tutto si risolve così bene come sembra già voler realizzarsi, allora io rinuncio agli altri inviti e rimarrò nell'Italia da me tanto amata. Spero poterti fra qualche giorno mandare definitive notizie.

Fra circa 8 giorni lascerò [sic] per due mesi Milano. La attuale stagione scaligera continua fino il 27 di questo mese con i miei balletti in programma – sotto la sorveglianza del nostro caro e veramente glorioso Ugo Dell'Ara. Io eseguirò nel frattempo (fino il 15 novembre) un grandissimo ed assai importante ed interessante ruolo cinematografico. Sarà un intermezzo per me, ossia nella mia carriera artistica. Farò il protagonista assoluto in un film non coreografico, ma nettamente drammatico. Per ora partirò per San Marino dove gireremo prima le scene legate a quella città- Avrò come partner la Magnani ed il de Sica [sic]. Guadagno abbastanza bene, quindi finalmente potrò pagare anche i miei debiti!... Ti scriverò informazioni su quel lavoro da San Marino.

Ho chiesto da Serafin l'inclusione nel repertorio – tra altri lavori – anche i balletti che tengo con musica di Dallapiccola e Petrassi, oltre alla Strada sul Caffè.- Serafin pare di voler veramente accettare tutti e tre i lavori. Ma vuole prima vedere le partiture. Attualmente studia Marsia. Verso il 18-19-20 andrà a Roma e vorrà lì conoscere le partiture di Petrassi e di Vlad. Ho raccontato a Serafin il tuo stupendo soggetto che egli definì spontaneamente con la parola „geniale”. Mi ha pregato di avvertire Vlad di cercarlo a Roma sotto il numero telefonico 871545, dato che lui non sa ancora precisamente quando sarà a Roma, occorre che Vlad tentasse cominciando dal giorno 18 di questo mese quotidianamente almeno 4-5 volte al giorno di intracciarlo [sic]. Serafin rimarrà poco a Roma. Quindi è necessario che Vlad stia molto attento di non perderlo! Serafin ha molto interesse per Vlad. Io ho detto che io conosco Vlad attraverso lui, cioè attraverso Serafin, inquantoché lui stesso mi consigliò a Roma – dopo aver sentito una musica di Roman – di occuparmi con lui. Così Roman figura come una scoperta di Serafin. Io stesso scriverò anche a Vlad in questo proposito, ma prego anche a te di prepararlo bene per l'audizione così come ti ho descritto la situazione qui. Bisogna che Vlad suonasse bene e che mostrasse anche la partitura. Inoltre deve Vlad dichiarare che i bozzetti delle scene e dei costumi sono già affidati a Toti Scialoja, dato che Toti fu fin dall'inizio molto collaborativo e consigliere.

Occorre insistere su Toti come condizione sine qua non; altrimenti Serafin sarebbe capace disporre diversamente. Io voglio la collaborazione di Toti tanto quanto anche te e quanto anche Roman.

Caro Cesare, ora chiudo la mia lunga lettera e attendo una tua cara risposta. Il mio indirizzo attuale rimane la Scala, ma bisogna mandarmi la posta raccomandata perché non si perda quando mi manderanno da qui a San Marino. Saluti affettuosi a Tori. – A te molti auguri per il tuo lavoro e t'abbraccio cordialmente tuo affezionatissimo

Aurelio M. Milloss

Lettera di Milloss a Scialoja del 3.11.1946, I-Rfts:

San Marino

3.XI.194

Mio caro Toti,

forse non occorre che Ti spiego le cause del mio silenzio. Tu Ti immaginerai che sono molto occupato che che attendo le decisioni milanesi per poterti comunicare qualcosa di interessante riguardo la da me tanto desiderata collaborazione cin Te alla Scala. Ma la definizione con quel teatro dura troppo e perciò mi approfito di questa giornata in cui non si girano scene con mi partecipazione - per scriverti e dirti almeno alcune parole dimostranti ce penso a Te! | Devo dirti che mi manchi assai a San Marino! Il lavoro cinematografico benché nello stesso tempo anche molto noioso per le fatiche e per l'enorme pazienza che esso richiede, è veramente molto, ma molto interessante. Mi convinco che si tratti di vera arte, forse non tanto per quel che riguarda il lavoro interpretativo, che piuttosto per quello creativo da parte del regista e dell'operatore! Stando dentro nelle cose della lavorazione - si rivelano molti aspetti incredibilmente delicati ed alquanto interessanti. Si impara a pensare e a sentire in modi mai immaginati... Ed in questo pensare e sentire avrei avuto il piacere di | saperti partecipare nella mia immediata vicinanza. Ne sono certo che Ti avrebbe anche ispirato d'un speciale punto di vista, di cui bisogna che facessimo una volta delle conversazioni ampie. Non voglio definitivamente dedicarmi al cinematografo perché amo troppo il teatro vivo. Ma che anche in questo campo ci siano delle possibilità fantastiche ed ancora inscoperte, quindi formidabilmente promettenti, è fuori dubbio! Parleremo a lungo|

Con la Scala devo terribilmente lottare. Sono piuttosto amareggiato per la strettezza di quei spiriti regnanti lì. Tuttavia tengo duro e vorrei credere che le mie | insistenze (che rendono difficile la realizzazione dei tentativi scaligeri in volermi loro imporre certi primitivi disposizioni [sic]) arrivino ad un successo. Anche Serafin ha una dura lotta da condurre contro la muffa scaligera tanto difesa da parte dei custodi amministrativi della Scala. E se Tu pensi che per me sono già anche le idee di Serafin abbastanza invecchiate e poco coraggiose, allora comprenderai che il mio ottimismo è piuttosto limitato - Ma, come dico, io faccio il mio possibile. Ormai tra giorni deve tutto definirsi ed io Ti scriverò subito. Intanto - in buona speranza per la nostra collaborazione - Ti saluti di cuore, salutando molto anche Titina ed i Tuoi, sempre rimanendo il Tuo affezionatissimo

Aurèl M Milloss

Lettera di Milloss a Brandi del 3.11.1946, Siena, I-SCB:

San Marino, 3.XI.1946

Albergo Titano

Carissimo Cesare,

Ti prego di credermi che il mio lungo silenzio anche questa volta è causato unicamente dall'eccessivo lavoro che sto compiendo.

Il mio lavoro cinematografico procede abbastanza bene. Sono contento d'averlo accettato, benché sento assai che il film non è il mio ideale. Cioè mi posso bene immaginare che come regista o soprattutto come creatore d'un nuovo genere, cioè del „balletto cinematografico”, io posso in futuro trovare anche in questo campo delle soddisfazioni considerevoli. Ma so che tali lavori non potranno mai diventare il „non plus ultra” dei miei sogni. Soprattutto il mio attuale lavoro no, inquantoché interpretare una parte, pur trattandosi d'una parte piuttosto interessante, come attore – devo dirlo – è cosa alquanto faticosa e noiosa. Il teatro è vivo, la danza è del tutto viva, quindi io vedo il mio tempio lì! Eppure devo riconoscere che il cinematografo richiede molta sensibilità ed una grande forza creativa. Ciò vuol dire che sono convinto che il cinematografo sia veramente arte, grande arte, per quel che riguarda il lavoro creativo da parte del regista e dell'operatore. Ma l'attore ha relativamente poco da dare, seppur anche dove essere un artista; altrimenti le sue limitazioni artistiche richieste da questo genere di lavoro, ossia la sua fredda menzogna esplicita a base d'un solo testo sempre necessario talmente espressivo, non possono servire alle intese del creatore-poeta cinematografico. – Imparare seriamente queste cose si può soltanto attraverso una pratica partecipazione in un simile lavoro. Per questo ne sono molto contento d'averlo fatto. Il resto, cioè il successo del film realizzato, non m'interessa più. Importante mi è stato compiere il lavoro ed arricchirmi di questa indubbiamente necessaria esperienza. Peccato che tu non puoi essere presente durante tutta la lavorazione. Penso che ti avrebbe altrettanto interessato a vedere da vicino, e non solo per intelligente intuizione, quale sia la verità in questo campo artistico. Perché non basta affatto la sola fantasia, e neppure la conoscenza tecnica, o il vedere solo una parte d'una lavorazione – per conoscere a fondo i segreti del film. Bisogna stare dentro e convivere nella creazione. Ci sono molte sorprese delicatissime, e proprio quelle sono le cose che rivelano i valori.

Spero tu stia bene. Sarei felice di ricevere tue notizie. Io sarò qui almeno fino alla metà del mese. Con la Scala non ho concluso ancora. Le trattative sono piuttosto difficili. Lotta che non finisce mai... Ma ormai tra giorni tutto si dovrà risolvere e poi tu informerò. Intanto ti saluto molto affettuosamente, e – se mi permetti – forse molto di più di quello che credi! Tuo Aurel M. Milloss

Lettera di Milloss a Scialoja del 22.XI.1946, I-Rfts:

San Marino, 22.XI.1946

Mio caro Toti,

è questa la mia seconda lettera che Ti scrivo da San Marino. Hai ricevuto la prima? Purtroppo vengo con delle tristissime notizie. La „Scala” ha ridotto terribilmente il repertorio di balletti. Tutto il mio progetto ha subito dei duri colpi. Niente „Strada sul caffè”, niente „Marsia”, niente „Figliuol prodigo”, niente „Bolero”, niente „Variazioni sinfoniche”. C'è [sic] soltanto „Petrouchka”, „Orlando”, „Idillio Viennese” (su musiche di F. Strauss) e „Evocazioni”

(di Pick-Mangiagalli). In questo modo io non accettai la posizione offertami, cioè da „direttore coreografico" e vado a Milano fra 2-3 giorni per soli 3-4 mesi in qualità di „coreografo ospite" per i detti 4 balletti. - Così io non realizzo nè la danza nelle opere liriche, nè l'altro balletto („Gli Uccelli" di Respighi) che figurano nel repertorio. Da tale coreografo „ospite" non posso nemmeno ottenere i pittori che vorrei. Per tutto è responsabile Serafin. Tuttavia cercherò di influenzarlo per quel che | riguarda i pittori dei balletti. Ma non credo d'aver successo, perché pare, tutto farà lo scenografo stabile della „Scala": Nicola Benois. Caro Toti - tutto ciò per me significa una delusione assai più amara che per Te! Tu sai quanto ci tengo io di lavorare con Te e quanto importante sarebbe per il mio successo la Tua collaborazione! Ma io non sono il padrone della „Scala". I padroni sono invece purtroppo privi di convinzioni artistiche e sacrificano l'aspetto visivo dei spettacoli alla soddisfazione dei loro propri gusti puerili. | Io dispero per il Teatro Italiano! Che credimi caro Toti, che noi riprenderemo ancora la nostra sì ben iniziata collaborazione! Se non in Italia, almeno all'Estero. Ed io ormai mi sono deciso di non perdere più energie con combattere contro i umori di questo strano paese sì pieno di talenti veri e di ignoranti. Io amo l'arte italiana e trovo il modo di dimostrarlo praticamente - all'estero. La „Scala" mi ha deluso. Inoltre solo ora ho potuto concludere, perché fin' adesso hanno voluto tirare. Scrivimi presto caro Toti, io sarò felice di ricevere Tue righe! Intanto Ti abbraccio.

Tuo affezionatissimo

Aurèl M Milloss

Lettera di Milloss a Brandi del 22.11.1946, I-SCB:

San Marino, 22 XI 1946

Albergo Titano

Carissimo Cesare,

non Ti posso dire quanto sono abbattuto per le cretine decisioni della „Scala". Mi hanno bruttamente [sic] ridotto il repertorio, che comprenderà solo „Petrouchka", „Orlando", „Idillio Viennese" (su musiche di J. Strauss) e „Evocazioni" (Pick-Mangiagalli). In questo modo io ho accettato naturalmente solo il titolo di „coreografo ospite", e andrò fra 2-3 giorni a Milano solo per 3-7 mesi di lavoro. La mancanza di „Marsia" e di „La Strada sul Caffè" nel repertorio mi rende indicibilmente triste. Sono triste per Vlad, per te, per Toti. Ma ancora più triste per me stesso, inquantoché so che con la vostra meravigliosa opera io avrei avuto l'occasione di creare una coreografia che mi sta sul cuore. La „Scala", cioè l'ignoranza scaligera, mi ha ammazzato un successo sicuro ed ha perduto un lavoro che sarebbe stato di grande importanza anche per il teatro stesso. In compenso realizzeranno spettacoli lirici privi di interesse ed assai più costosi di quello che può essere un balletto!... Io non so come andrà a finire il Teatro Italiano!! Anche in campo scenografico stanno facendo [sic] delle incredibili sciocchezze... - Cosa mi rimane da fare? Ormai è certo che dovrò andare tanto presto possibile all'estero per riprendere lì la mia attività. Ed allora puoi essere certo che li realizzerò la nostra „Strada sul Caffè"! Caro Cesare, Ti sarei grato per alcune Tue righe che prego mandarmi alla „Scala". Io partirò per Milano entro 2-3 giorni. Sto finendo il film, che – pare – viene bene. Ti ho scritto già una lettera. L'hai ricevuta? Scrivimi presto! – Intanto T'abbraccio affettuosamente – rimanendo sempre

il Tuo Aurel Milloss

Minuta della lettera di Scialoja a Milloss del 26.12.1946, I-Rfts:

Roma, 26 dicembre 1946

Carissimo Milloss, sono in grave colpa con te, solo ora rispondo alle tue carissime e graditissime lettere inviatemi da San Marino.

So di aver in te un vero amico; la grande, affettuosa amicizia che io sento d'avere per te è pienamente ricambiata. E così, credo, la stima per la tua arte, se ti dispiace di non poter lavorare con me e pensi ancora ad una collaborazione con me. Le tue lettere anche e mi hanno portato notizie melanconiche, mi sono care per questo; tu ti ricordi di me, ricordi i giorni (che ora, a distanza, paiono bellissimi) del | nostro lavoro insieme. La mia passione (veramente grande) per la danza e il balletto ha un solo nome: Milloss! Tale passione, che tu conosci e che ora, con il sacrificio, cresce sempre più, ti può dare la misura della gratitudine che ho per te. Tu hai spalancato davanti a me un mondo nuovo e meraviglioso, nel quale io sento che potrei vivere meglio che in qualunque altro.

La danza è perpetua giovinezza, il balletto è meraviglioso, struggente giardino che io seguito a spiare col viso tra le sbarre. Qui fuori fa un grande freddo; senza danza il corpo si intirizzisce, il gelo arriva sino al cuore. Caro Milloss, mi par di invecchiare rapidamente senza il caro teatro, il caro balletto. In realtà si vive in un mondo tetro e senza | amore, senza slanci, senza fantasia. l'ambiente artistico romano si fa sempre più gretto e mediocre, gli artisti sono sai così inferociti che si contendono in esso. Io vivo sempre più in disparte, esule volontario ed elemento pericoloso da tenere a bada. Anche la mia vita intima passa un periodo di profonda crisi e infelicità, mi aggrappo al lavoro come all'unica salvezza. E così riesco ad andare avanti, ma alle volte mi manca il respiro e non riesco a vedere èou nulla avanti a me. Ora vengo a Milano il 31 Dicembre; perchè il 1 e il 2 Gennaio si inaugura una mia personale alla ""Galleria delle meraviglie"", via Manzoni 45, organizzata da Cardazzo. Una ventina di pitture, quasi tutto il lavoro del 1945; di cui però sono scontento, molto scontento. A Milnao | tutto l'ambiente della giovane pittura è neo-cubista e picassiano. Avrò certamente contro Biralli, Cassoani, Mortalli e tutti i loro allievi. La pittura romana non è apprezzata a Milano, a [muole?] si intende uno stile veramente italiano, pittorico, sensibile, espressivo, non astratto, non intellettualistico, non geometrico, non plastico, ma teneramente realistico, di più mosso e naturale espressionismo. A Milano non si intende il filone: De Chirico-Carrà-Morandi-Scipione-Mafai-ecc. che ha creato un spazio ""metafisico favoloso (ma non arbitrario bensì figurativo) e un colore espressivo ""tonale"" (tono=colore-forma-luce). Pericò la mia mostra andrà male, se sono sicuro. Comunque andava fatta, è la prima volta he la mia pittura arriva a Milano. appena sono a Milano ti vengo a cercare alla Scala. Se non ti trovo telefonami il 1 gennaio in Galleria (telef 51538) dove sarò per montare la mostra. Salutami molto affettuosamente Ugo e ricevi da me i più affettuosi abbracci e auguri per l'anno nuovo dal Tuo

Toti

Lettera di Milloss a Scialoja del 30.5.1947, I-Rfts:

Milano, 30 V 1947

Mio caro Toti,

da molto tempo non ho più tue notizie. Ma spero che state bene, tanto Te quanto Titina.

Noi siamo stati con i Balletti della Scaka a Firenze ed abbiamo ottenuto un buon successo. Ora stiamo preparando la stagione estiva della Scaka che durerà dal 10 giugno fino alla fine del medesimo mese. Poi verrò a Roma e rimarrò lì per quasi due mesi, con una eventuale interruzione, volendo fare una certa visita a Parigi e a Londra. In seguito verrò solo poche volte (se verrò) e solo per sempre poche settimane in Italia, perché qui - malgrado tutti i successi ottenuti - non | vedo più la possibilità di progresso. I teatri italiani sono tutti giù. L'unica Scala, anch'essa si può permettere il lusso di asservirsi agli interessi privati degli attuali segretari e commissari straordinari, e quindi trascurare gli interessi superiori dell'Arte! ... Toscanini si stancò e partì già nell'autunno scorso. Ora dimissionò anche Serafin. Chi sa che fine avrà questa confusione!? - Io ho vari inviti per l'estero e lavorerò fuori.

Come stai? Vorrei avere tue notizie! Il Tuo lavoro? Esposizioni? La rivista di Brandi? Scrivimi a lungo. Io ti penso molto e sempre affettuosamente

Tuo
Aurel

Salutami Titina e la Signora Finocchiaro, la quale è stata a Milano, mi chiese biglietti per la Scala che io avevo procurato ma non la trovai più per consegnarglieli, e ciò mi dispiacque molto! Ti prego di non dimenticare di informarla di questo!

Minuta della lettera di Scialoja a Milloss del 20 VI 1947, I-Rfts:

Roma, 20 VI 1947

Carissimo Milloss,

rispondo con grande ritardo, al solito!, alla tua cara lettera de 30 Maggio.

Ho seguito sempre, Traverso la stampa e il racconto degli amici, il tuo lavoro; ho letto recentemente un ottimo articolo in Domus. Quello che mii dici mi addolora molto. Possibile che in Italia ci sia tanta incomprendione e indifferenza per il balletto! A me, qui a Roma, il balletto e la danza [?] cine [?] una Stagione, la più bella, la più trepida, la più commovente, che un Dio crudele abbia strappato dal calendario. Mi rallegro con l'idea che ti rivedrò prestissimo, e potrò parlare con te dell'arte che mi è più cara (con la pittura).

Io lavoro molto, dipingo e scrivo, ma l'indifferenza è generale, e chi vive fuori dalle piccole critiche e dalle usanze [?] è destinato al più rigido isolamento. Comunque mi pare du far deu origressi, malgrado la fatica e una insoddisfazione che aumenta sempre di più. La nostra rivista "l'immagine" | è venuta una cosa molto nobile e pulita. Quando arriverai a Roma troverai anche il secondo numero che è riuscito molto migliore del primo. Purtroppo l'editore non ce ne stampa affatto, e la rivista non la vede nessuno, al solito.

Petrassi mi ha detto meraviglie della tua coreografia per l'Orlando; a me era rimasto impresso l'inizio a cui lavoravi a Gennaio, [?] l'ultimo giorno dell'anno. Quando sono venuto volentieri a Milano! Ma attraverso da parecchi mesi della grama difficoltà, che mi impediscono chissà per quanto di muovermi da Roma.

Caro Milloss non voglio affliggerti con malinconia. Vorrei, come te, andare all'estero e conoscere un poco il mondo. Ma per ora anche il sognato viaggio a Parigi è sfumato. Speriamo in Settembre-Ottobre. Non vedo l'ora di riabbracciarti a Roma

Tuo Toti P.S. Tanti carissimi e affettuosi
saluti a Ugo

Lettera di Milloss a Scialoja del 18 VI 1947, I-Rfts:

Roma, 18 VI 1947

Carissimo Toti,

Ti ringrazio di cuore delle tue parole che mi hanno commosso! La Tua presenza e preoccupazione mi dimostrano di nuovo che in Te posseggo uno dei miei più cari amici! Purtroppo le mie parole saranno se, pre troppo misere, e così Tu non potrai mai sapere quale emozione e tranquillità mi procura la Tua amicizia...

Sono contento che state bene. Io per conto mio non so più cosa dire e pensare. Ormai sono diventato apatico. La mia questione non è ancora risolta, e chi sa se si risolverà o no... Ma io continuo a lottare. Appena saprò qualcosa di più | preciso, Tissi scriverò. - In tutto questo strazio (che può conoscere solo un vagabondo che vorrebbe sorvolare le piccolezze d'un mondo fatto da interessi filistei, ma nel suo volo si dibatte sempre contro qualche muro di leggi create contro il bene dell'Umanità) io cerco consolazione nel mio attuale lavoro enciclopedico. Dico „consolazione" perché ho scoperto che dalla meccanicità di tale lavoro ne nasce un busto di una strana disciplina dinamica; siccome „dinamica", il progresso non è escluso... Il risultato di questa diavoleria si verifica positivo.

Ti saluto con profonda gratitudine, e Ti prego di presentare i miei devoti saluti anche a Titina.

Tuo aff.mo Aurel

Lettera di Milloss a Scialoja del 25 VII 1949, I-Rfts:

Buenos Aires, 25 VII 1949

Mio carissimo Toti,

Solo se leggi la mia lettera che invio oggi a Cesare Brandi, potrai comprendere che il mio lungo silenzio non significa infedeltà da parte mia nei confronti tuoi e di altri amici miei, ma è dovuto unicamente al fatto che non ho avuto tempo

per scrivere. Ma nella mia vita avevo da lavorare tanto durante tanti mesi consecutivi senza interruzione come attualmente qui in Argentina! Ora ho 2-3 giorni di respiro prima d'iniziare l'ultima tappa della mia attività in questo difficile paese, e m'approfizzo della pausa per poter finalmente dimostrare ai miei più cari amici che penso sempre a loro. Ma mi è impossibile molte volte, cioè in molte lettere, sempre| ripetere la medesima illustrazione dei miei fatti, della mia vita, della mia attività di qui. Perciò penso che non malintendi se mi limitavo a descrivere le cose solo in una lettera, su quella indirizzata a Cesare Brandi, pregandoti di leggerla per essere informato di quello che qui non ripeto. Essendo Cesare il „centro più anziano" del nostro cerchio, credevo giusto indirizzare a lui le ampie illustrazioni, e né tu, né Vlad - vi sentirete trattati „lateralmente" da parte mia se vi prego di considerare quella lettera come lettera indirizzata anche a Voi. Ora, convinto di avere la tua comprensione per questa mia maniera puramente pratica (e non di mancata, o diminuita, o subordinata amicizia) ti voglio particolarmente sottolineare che penso molto a te e a Titina, e molto sento qui la vostra mancanza! La mia testa è annebbiata, tonta, da tutto quello | che ho fatto e che ho vissuto qui! Già mis sento molto stanco e ho immensa nostalgia di ritornare in Europa e di rivedervi! É vero che ho avuto grandi soddisfazioni in questo paese. I miei numeri di qui appartengono ai più grandi della mia vita. Le esecuzioni delle mie coreografie sono esemplari, perché il Corpo di Ballo ed i Solisti di qui sono veramente eccezionali. Ma ho bisogno di altra aria. Ho bisogno del mio ambiente, dei miei amici! Non ti puoi fare un'idea di quanto penso a te! Vorrei lavorare con te, vorrei vedere i tuoi progetti! Scrivimi caro Toti ampiamente di quello che fai e di quello che si fa in Italia! Come stai e come stanno i tuoi? Tua Mamma sta meglio? Titina? Che fanno le tue esposizioni? Insomma scrivimi molto: io sono impaziente di leggerti! W salutando a voi tutti cordialmente, t'abbraccio con infinito affetto

Aurel Milloss

Lettera di Vlad a Brandi del 27.5.1951, I-SCB:

Firenze 27/V/1951

Mio carissimo Cesare,

Colgo l'occasione che mi offre la Licia, per farti recapitare più sollecitamente questo piccolo resoconto della preparazione del nostro balletto. Dunque: la Toumanova è davvero superlativa. Disciplinata e diligentissima, lavora molto e la sua parte la sa già così bene, la danza con tanta immeditazione, vive tanto il personaggio della donna a tutto, che quasi, se fosse in me, le proibirei di continuare a provare per serbare tutta la carica emotiva per la recita effettiva. Anche Shabelesky va benissimo: a lui come alla Tamara, piace molto il soggetto. Anche il corpo di ballo si diverte assai e studia volentieri, ma le danze d'insieme non sono ancora pronte e tutto il programma della serata che comprende la Strada sul Caffè è un po' in ritardo, anche per causa di un incidente capitato a Skuratof che si è ferito abbastanza gravemente e non ha potuto ballare ieri sera, non si sa se potrà ballare oggi. Così il Don Juan sarà spostato e per contraccolpo anche la Strada sul Caffè invece del 1° giugno andrà in scena il 2, 3, o 4: appena fissato il giorno ti avvertirò telegraficamente. Ci penserò io a farti riservare il posto: se ne vuoi qualcun altro scrivimi subito, perché il teatro è esaurito quasi tutte le sere: ieri per es. nemmeno io, Milloss e Siciliani aveva il posto e siamo stati in piedi. Meglio così (per la sera nostra nella quale balla la Toumanova) le prenotazioni sono poi così numerose che lo spostamento sarà annunciato solo all'ultimo momento, non voglio abbia delle ripercussioni negative in questo senso.

Scusa caro se adesso chiudo questa disordinatissima lettera, ma ho ancora un impressionante pacco di materiale d'orchestra da correggere.

Ti abbraccio tanto affettuosamente

tuo
Roman

Io sono ospite dell'avv. Dal Fabro, al Poggio alla Scaglia, Galluzzo [?] Firenze. Mandami le tue eventuali lettere o telegrammi a questo indirizzo o meglio al Hotel Baglioni, sempre presso Dal Fabro, da dove ogni giorno provvediamo a ritirare la posta, che qui in campagna arriva molto in ritardo

P. P. S. Ho dimenticato di consegnare questa lettera alla Licia, la quale comunque, a voce ti avrà già detto tutto: anche della data fissata per la Prima (4 giugno).

Avendola ormai scritta te la mando, anche se mi vergogno di mettere in circolazione delle epistole così arruffate.

Biglietto senza data di Vlad a Brandi, I-SCB:

[senza data]

Caro Cesare.

Devo partire giovedì mattina per Napoli e di conseguenza ho un'infinità di cose da fare. Tra l'altro fra le 5 e le 6 ½ devo andare da Tamara per ripassare il Concerto di Stravinsky. Domani dalle 8 alle 9 sarà da Millos coll'ufficiale sovietico e poi andrò al concerto di St. Cecilia (Gui) dove spero di incontrarti. Visto che le ore sono così limitate spero di vederti se non al concerto allora domani sera, prima o dopo cena come vuoi. Mi occorrerebbe l'indirizzo di Rossi. Scusa se ti ho fatto venire invano stamattina.

Ti abbraccio

tuo
Vlad

APPENDICE DOCUMENTARIA B: CORRISPONDENZA

Di seguito viene inserito l'elenco di consistenza delle cartelline contenenti la corrispondenza relativa ai balletti vladiani conservate nel Fondo Roman Vlad, con alcune integrazioni di quelle lettere o minute conservate in altri faldoni del medesimo fondo, ma riconducibili alla composizione di queste opere di Vlad.

I. *La Strada sul caffè*:

Corrispondenti	Documento	Data	Regesto
Vlad-Milloss	Copia di una lettera di Milloss	Novembre 1946	Raccomandazione di Vlad come giovane compositore
	Lettera di Milloss a Vlad	1948	Accordi per la commissione di un balletto alla Scala e rappresentazione della <i>Strada sul Caffè</i>
Vlad- Rossi	Telegramma di Vlad a Mario Rossi	19.10.[1959]	«Rinnovati ringraziamenti per brillante esecuzione» al direttore dell'Orchestra RAI al Secondo Concerto della Stagione sinfonica autunnale di Torino con esecuzione della suite della <i>Strada sul caffè</i>
Vlad-Suvini Zerboni	Lettera della Suvini Zerboni a Vlad	Lettera datata 26.3.1979	Lettera con allegato il modulo per rinnovare il copyright sulla <i>Strada sul caffè</i>
Vlad – Daniela Vendemiati	Lettera di Daniela Vendemiati a Vlad	15.3.1961	Daniela Vendemiati, arpista, è rimasta impressionata dalla suite della <i>Strada sul caffè</i> eseguita a Torino dall'orchestra RAI, soprattutto per la parte d'arpa. Siccome è in cerca di parti d'arpa da eseguire al diplomino, chiede quali altre composizioni Vlad abbia scritto per lo strumento
	Minuta di Vlad a [Daniela Vendemiati]	15.3.1962	Vlad indica il <i>Sonetto a Orfeo</i> come sua unica composizione specificatamente per arpa; sia questo sia la <i>Strada sul caffè</i> sono proprietà della Suvini Zerboni

II. *La dama delle camellie*:

Corrispondenti	Documento	Data	Regesto
Vlad-Amellin	Lettera di Franco Armellin a Vlad	28.1.2005	Lettera con allegate fotocopie di un manoscritto della <i>Dama delle camellie</i>

			che ha trovato in zona veneta: proposta d'acquisto
Vlad-Carisch	Telegramma da Vlad a Carisch	[senza data]	«Preghiamo mandarci partitura dama camelie per esecuzione rai milano 27 luglio = Carisch»
	Lettera di Berlett (Schott's Sohne Mainz) a Vlad	27.2.1962	La casa editrice chiede per il teatro di Gesenkirchen una copia della <i>Dama delle camelie</i>
	Minuta di Vlad a Berlett (Schott's Sohne Mainz)	7.3.1962	In risposta a Bertlett, Vlad invita a rivolgersi a Carisch editore per avere il manoscritto della partitura e delle parti (poiché è stato pubblicato solo lo spartito); mentre per il libretto invita a mettersi in contatto con Milloss
	Minuta di Vlad al Cavalier Ravizza (Carisch)	21.3.1962	In risposta alla lettera del Cavalier Ravizza, Vlad conferma di essere in possesso della sua copia autografa, quindi la casa editrice può mandare la sua copia a Gesenkirchen. Chiede, inoltre, se <i>Die Wiederkehr</i> sarà stampato a Vienna o a Milano
	Minuta di Vlad per il Cavalier Ravizza (Carisch)	31.12.1962	Risposta a un telegramma della Carisch con richiesta della sua partitura della <i>Dama delle camelie</i> per la registrazione RAI; minuta contenente alcuni dettagli tecnici sulla registrazione della RAI della <i>Dama delle camelie</i> e su <i>Die Wiederkehr</i>
	Lettera di Carisch a Vlad	4.3.1965	Lettera con allegato il nuovo bollettino della SIAE per la <i>Dama delle camelie</i> , da firmare e far firmare a Milloss
	Lettera di Carisch a Vlad	21.5.1965	Sollecito per la firma del nuovo bollettino della SIAE per la <i>Dama delle camelie</i>
	Minuta di Vlad al Cavaliere Ravizza (Carisch)	1.6.1965	Risposta con allegato bollettino firmato (e le scuse per il ritardo) che Milloss non ha potuto firmare perché a Vienna, dove è direttore del corpo di ballo
	Lettera di Carisch a tutti i clienti	7.6.1997	Avviso a tutti i clienti del cambio di indirizzo dell'Ufficio noleggio
Vlad-Cavacedo	Lettera a Vlad di Valentina Cavacedo	[senza data]	Ringraziamenti per il giudizio espresso da Vlad sulla sua musica e promessa di inviare la seconda sinfonia
Vlad-Milloss	Telegramma da Vlad a Milloss	[senza data]	«Pregoti telegrafarmi data tua presenza Roma. Urge fissare tagli Kameliendame per registrazione Milano 28 Luglio. Abbracci Roman»

Lettera di Milloss a Vlad	11.11.1962	Lettera con i primi preparativi per la registrazione RAI delle <i>Dama delle camelie</i>
Minuta di Vlad a Milloss	16.11.1962	Lettera con alcuni dettagli tecnici sulla durata della <i>Dama delle camelie</i> per la registrazione RAI
Lettera di Aurel Milloss a Vlad	19.12.1962	Commento positivo sul lavoro della registrazione RAI della <i>Dama delle camelie</i>
Minuta di Vlad a Milloss	28.12.1962	Lettera con commento di Vlad sulla registrazione della RAI della <i>Dama delle camelie</i>
Lettera di Milloss a Vlad	29.4.1972	Questioni relative ai diritti d'autore
Lettera di Milloss a Vlad	30.4.1972	Rifiuto formale della richiesta di far realizzare una nuova versione di <i>La dama delle camelie</i> a Menegatti. Cartolina allegata
Lettera di Milloss a Vlad	30.4.1972	Spiegazione delle ragioni del rifiuto della lettera precedente

III. *Masques Ostendais*:

Corrispondenti	Documento	Data	Regesto
Vlad-[mittente non identificato]	Lettera di [firma non leggibile] a Vlad	22.4.1960	Commento positivo della prima di <i>Masques Ostendais</i> a Hannover; sul retro minuta di un telegramma di Vlad a Yvonne Georgi
Vlad-Accademia Filarmonica Romana	Lettera di Adriana Panni a Vlad	[senza data]	Richiesta di revisione dei contratti per il corpo di ballo del Landestheater di Hannover
	Copia della lettera dell'Accademia Filarmonica Romana a Walter Napke	18.1.1960	Proposta di collaborazione per la realizzazione di <i>Masques Ostendais</i> con la presentazione dell'argomento, dell'organico e delle esigenze di scenografia; importante dichiarazione della volontà di Vlad di realizzare di un balletto e non una pantomima
	Copia della lettera di Yvonne Georgi all'Accademia Filarmonica Romana	27.1.1960	Richiesta di ulteriori informazioni su programma, scenografia e costumi di <i>Masques Ostendais</i> a Spoleto

Vlad-Borrelli	Telegramma di Licia Borrelli Vlad a Vlad	[senza data]	Auguri
	Telegramma di Licia Borrelli Vlad a Vlad	[senza data]	Trasmissione a Berlino del telegramma ricevuto nel Marzo 1960 da Yvonne Georgi
Vlad-Bucchi	Lettera di Valentino [Bucchi] a Vlad	20.4.[1960]	Scuse per non poter essere presente alla rappresentazione di <i>Masques Ostendais</i> a Roma
Vlad-Corelli	Lettera di Juan Corelli a Vlad	30.1.1969	Trattative per la rappresentazione di <i>Masques Ostendais</i> dal National Ballet of Canada
	Lettera di Juan Corelli a Vlad	20.2.1970	Trattative per la rappresentazione di <i>Masques Ostendais</i> al Festival Gubelkian
	Lettera di Juan Corelli a Vlad	8.4.1970	Inizio dei lavori per una nuova coreografia di <i>Masques Ostendais</i>
	Lettera di Juan Corelli a Vlad	4.6.1970	Commenti sulla prima del nuovo allestimento di <i>Masques Ostendais</i>
Vlad-Fabbri Editore	Lettera di Marcella Cipolla a Vlad	23.10.1979	Richiesta dell'autorizzazione a riprodurre una scena di <i>Masques Ostendais</i>
	Minuta di Vlad all'Ufficio Diritti Fabbri Editore	30.11.1979	Questioni di diritti d'autore per la riproduzione da parte della casa editrice di una scena di <i>Masques Ostendais</i>
	Lettera di Alberta Locati a Vlad	10.1.1980	Questioni di diritti d'autore per la riproduzione da parte della casa editrice di una scena di <i>Masques Ostendais</i>
	Minuta di Vlad a Alberta Locati	Maggio 1980	Richiesta di restituzione del materiale prestatato in precedenza da Vlad alla casa editrice
	Lettera di Alberta Locati a Vlad	10.6.1980	Ringraziamenti per l'autorizzazione concessa per la riproduzione da parte della casa editrice di una scena di <i>Masques Ostendais</i>
Vlad-Festival dei Due Mondi	Minuta di Vlad a Anna Venturini	1.3.1959	Discussione sull'importanza del testo di de Ghelderode e questioni sull'organico a disposizione per l'esecuzione; sul retro copia della lettera inviata da de Ghelderode alla segreteria del Festival dei Due Mondi
	Lettera di Anna Venturini a Vlad	27.2.1959	Ringraziamenti per l'adesione al progetto di <i>Fogli d'album</i>

	Lettera di Anna Venturini a Vlad	3.3.1959	Invio della lettera del 28.2.1959 di de Ghelderode a Vlad; informazioni sull'organico
Vlad-Festival Gulbenkian	Minuta di Vlad a Madalena Azeredo Perdigão	4.2.1970	Ringraziamenti per l'invito alla realizzazione di una nuova coreografia di <i>Masques Ostendais</i> al Festival Gulbenkian, anche se contrario all'utilizzo di musica registrata al posto dell'orchestra
	Lettera di Madalena Azeredo Perdigão a Vlad	16.2.1970	Richiesta di autorizzazione per realizzare di una nuova coreografia di <i>Masques Ostendais</i> al Festival Gulbenkian
	Lettera di Madalena Azeredo Perdigão a Vlad	18.3.1970	Ringraziamenti per aver accettato la realizzazione di una nuova coreografia di <i>Masques Ostendais</i> al Festival Gulbenkian
	Lettera di Madalena Azeredo Perdigão a Vlad	17.4.1970	Problema con le autorizzazioni per una nuova esecuzione di <i>Masques Ostendais</i> con la Suvini Zerboni e conferma della scrittura di Juan Corelli per la coreografia e Salvatore Russo per la scenografia
	Lettera di Madalena Azeredo Perdigão a Vlad	17.4.1970 (express)	Problema con le autorizzazioni per una nuova esecuzione di <i>Masques Ostendais</i> con la Suvini Zerboni
	Minuta di Vlad a Madalena Azeredo Perdigão	29.4.1970	Si ricorda la necessità di domandare l'autorizzazione per l'esecuzione di <i>Masques Ostendais</i> con registrazione anche alla Suvini Zerboni
	Lettera di Madalena Azeredo Perdigão a Vlad	21.5.1970	Scuse per l'incomprensione sulle richieste di autorizzazione per una nuova esecuzione di <i>Masques Ostendais</i> . In calce e sul verso della lettera minuta per il telegramma di risposta e per un telegramma per lo Stadtheater di Kassel relativo al <i>Gabbiano</i>
Vlad-Freytag	Lettera di Werner Freytag a Vlad	5.5.1960	Richiesta d'aiuto per trovare una sistemazione a Roma da parte del gruppo di giornalisti del Hannoversche Press; sul retro minuta del telegramma seguente
	Telegramma di Vlad a Werner Freytag	[post 5.5.1960]	Prenotazione per il pernottamento a Roma di Freytag; sul retro le minute per due telegrammi indirizzati a Yvonne Georgi e Wolfgang Trommer

	Telegramma di Werner Freytag a Vlad	Maggio 1960	Ringraziamenti
Vlad- Georgi	Cartolina di Yvonne Georgi a Vlad	[senza data]	Saluti da Hamburg
	Telegramma di Vlad a Yvonne Georgi	[senza data]	Organizzazione del viaggio di Yvonne Georgi a Roma per la rappresentazione di <i>Masques Ostendais</i>
	Telegramma di Yvonne Georgi a Vlad	Marzo 1960	Invio di nastri
	Lettera di Yvonne Georgi a Vlad	19.4.1960	Invio del programma di <i>Masques Ostendais</i> del Landestheater di Hannover
Vlad- Landestheater Hannover	Telegramma di Vlad a Kurt Ehrhardt	[senza data]	Organizzazione del viaggio di Vlad a Hannover
	Telegramma di Vlad a Walter Hapke	[senza data]	Organizzazione del viaggio di Vlad a Hannover
	Lettera di Walter Hapke a Vlad	26.2.1960	Organizzazione del lavoro per la realizzazione di <i>Masques Ostendais</i> il 14.4.1960 ad Hannover, con richiesta di materiali per lo studio e informativi sul balletto; sul retro la minuta del telegramma di risposta di Vlad con la conferma della sua presenza alla prima
	Lettera di [firma non leggibile] a Vlad	2.4.1960	Organizzazione e questioni pratiche per la rappresentazione di <i>Masques Ostendais</i> ad opera del corpo di ballo del Landestheater a Roma
	Lettera di [firma non leggibile] a Vlad	2.4.1960	Copia della lettera precedente con appunti manoscritti di Vlad
	Lettera di [firma non leggibile] a Vlad	7.4.1960	Organizzazione del viaggio di Vlad a Hannover per la prima di <i>Masques Ostendais</i> al Landestheater
	Lettera di Yvonne Georgi e [nome non leggibile] a Vlad	2.9.1960	Saluti ed invio delle fotografie scattate durante la rappresentazione di <i>Masques Ostendais</i> a Roma
Vlad- Rufer	Telegramma di Josef Rufer a Vlad	7.4.1960	Organizzazione di un viaggio di Vlad a Berlino
Vlad-Ruzicska	Minuta di Vlad a Paolo Ruzicska	11.2.1969	Richiesta di realizzazione di un nastro di <i>Masques Ostendais</i> da mandare al National Ballet of Canada

Vlad-Signorelli	Lettera di Maria Signorelli a Vlad	[senza data]	Raccomandazione di Franco Laurenti come scenografo per il Festival dei Due Mondi di Spoleto
Vlad-Suvini Zerboni	Copia della lettera della Suvini Zerboni alla SIAE	25.3.1959	Questioni di diritti d'autore con la Società Belga degli Editori
	Lettera della Suvini Zerboni a Vlad	13.10.1959	Richiesta dell'intervento di Vlad presso la RAI per la restituzione dei materiali relativi a <i>Masques Ostendais</i>
	Lettera di [firma non leggibile] a Vlad	8.3.1960	Invio del bollettino della SIAE relativo a <i>Masques Ostendais</i>
	Lettera della Suvini Zerboni a Vlad	26.9.1961	Invio del bollettino il bollettino S.E.D.R.I.M. relativo a <i>Masques Ostendais</i>
	Lettera di [firma non leggibile] a Vlad	24.3.1970	Comunicazione della manifestazione di interesse per <i>Masques Ostendais</i> da parte del Festival di Gulbenkien
	Copia della lettera di Madalena Azeredo Perdigão alla Suvini Zerboni	31.3.1970	Conferma della ricezione della partitura di <i>Masques Ostendais</i> e dell'autorizzazione di Vlad a eseguire il balletto con musica registrata
	Lettera della Suvini Zerboni a Vlad	6.4.1970	Invio in allegato della lettera mandata dalla casa editrice al Festival di Gubelkien con il rifiuto di far rappresentare <i>Masques Ostendais</i> usando una registrazione
Vlad-Wolfgang Trommer	Cartolina di Wolfgang Trommer a Vlad	[senza data]	Saluti da Hannover e organizzazione del viaggio a Roma insieme alla Georgi
	Telegramma di Vlad a Wolfgang Trommer	[senza data]	Organizzazione delle prove per la rappresentazione di <i>Masques Ostendais</i> a Roma

IV. Die Wiederkehr-Ricerca:

Corrispondenti	Documento	Data	Regesto
Vlad-[firma non leggibile]	Minuta con la raccomandata di Vlad a [firma non leggibile]	[senza data]	Minuta per Bucarest poco leggibile
	Lettera di [firma non leggibile] a Vlad	12.12.1980	Lettera da Bucarest con allegata una poesia di Dan Rotaru (<i>Cintec despre luminē</i>) musicata

	Lettera di [firma non leggibile] a Vlad	16.3.1981	Lettera da Bucarest sull'incontro con la madre di Vlad e sulla poesia di Dan Rotaru <i>Cîntec despre luminē</i>
Vlad-Bühnen der Stadt Köln	Lettera di Oscar Schuh a Vlad	13.6.1960	Conferma della scrittura di Vlad e Milloss per un balletto nella stagione successiva all'Opernhaus di Köln
	Lettera di Gerhard Hirsch a Vlad	21.2.1961	Posticipazione, a causa dei problemi di salute di Oscar Schuh, della rappresentazione di <i>Die Wiederkehr</i> a Köln
	Minuta di Vlad a Gerhard Hirsch	[post 21.2.1961]	Risposta alla lettera del 21.2.1961 Gerhard Hirsch con richiesta di conferma della rappresentazione del balletto nella stagione successiva
	Minuta di Vlad a Oscar Schuh	[post 21.2.1961]	Auguri di pronta guarigione
	Lettera dalla segreteria a Vlad	9.3.1961	Saluti e i ringraziamenti da parte di Oscar Schuh per la lettera ricevuta da Vlad
	Minuta di Vlad a Gerhard Hirsch	1.1.1962	Conferma sulla presenza del compositore a Köln dal 20.1.1962; sul retro minuta di un telegramma per Milloss
	Lettera di Gerhard Hirsch a Vlad	18.12.1961	Conferma della data della prima di <i>Die Wiederkehr</i> a Köln per il 31.1.1962, con le prove generali fissate per il 29 e 30
Vlad-Carisch	Telegramma della Carisch a Vlad	[senza data]	Sollecito per la spedizione delle bozze corrette di <i>Die Wiederkehr</i>
	Telegramma della Carisch a Vlad	[senza data]	Sollecito per la spedizione degli spartiti da mandare a Köln
	Lettera di Carisch a Vlad	22.10.1961	Richiesta di chiarimenti per le parti degli strumenti traspositori
	Bollo di consegna della Carisch	11.11.1961	Bollo di consegna relativo alle parti di Flauto e Oboe di <i>Die Wiederkehr</i>
	Lettera della Carisch a Vlad	4.10.1962	Richiesta, su iniziativa della sede di Vienna della Universal Edition, di preparare la suite di <i>Die Wiederkehr</i>

	Minuta di Vlad al Cav. Calisto Ravizza	19.10.1962	Indicazioni sui tagli da fare alla partitura di <i>Die Wiederkehr</i> per realizzare la suite; in allegato dattiloscritto con elenco gli errori della partitura
	Minuta di Vlad al Cav. Calisto Ravizza	19.10.1962	Brutta copia della minuta precedente
Vlad-Manessier	Minuta di Vlad a Alfred Manessier	[senza data]	Proposta di collaborazione per la realizzazione della scenografia di <i>Die Wiederkehr</i>
	Lettera di Alfred Manessier a Vlad	10.4.1961	Rifiuto dell'offerta per la realizzazione della scenografia di <i>De Wiederkehr</i>
Vlad-Milloss	Minuta di Vlad a Milloss	s.d.	Richiesta di notizie sulle decisioni riguardo la scenografia di <i>Die Wiederkehr</i> e sugli impegni romani del coreografo
	Telegramma di Vlad a Milloss	[senza data]	Approvazione dei tagli proposti da Ravizza e invio dei materiali per l'orchestra all'Opernhaus di Köln
	Telegramma di Vlad a Milloss	[senza data]	Cronoprogramma per l'invio delle parti orchestrali all'Opernhaus di Köln
	Lettera di Milloss a Vlad	12.7.1960	Lettera con allegato una lettera di Milloss a Max Ernst con richiesta per collaborare alla realizzazione della scenografia di <i>Die Wiederkehr</i> e il dattiloscritto «Die Wiederkehr. Eine dramatischen Situationen in elf Tanze» con il programma del balletto firmato da Milloss
	Lettera di Milloss a Vlad	13.11.1960	Discussione sulla scelta del titolo del nuovo balletto e sulla scenografia
	Telegramma di Vlad a Milloss	[post 13.11.1960]	Risposta alla lettera di Milloss del 13.11.1960: impossibilità di essere presente all'apertura della stagione a Köln e promessa di far trovare a Milloss la partitura del nuovo balletto conclusa al suo ritorno a Roma
	Lettera di Milloss a Vlad	25.3.1961	Resoconto sull'attività di Milloss a Köln, giudizio positivo sulla partitura di <i>Die Wiederkehr</i> e richiesta di informazioni sulle trattative con Alfred Manessier per la scenografia

Cartolina di Milloss a Vlad	[30.3.1961]	Cartolina del Giovedì Santo con gli auguri per la Pasqua e alcuni nomi di pittori da contattare per la scenografia di <i>Die Wiederkehr</i>
Minuta di Vlad a Milloss	5.4.1961	Risposta della lettera del 25.3.1961 e della cartolina del 30.3.1961, con alcune proposte per la scelta dello scenografo, nell'eventualità in cui Alfred Manessier dovesse rifiutare.
Cartolina di Milloss a Vlad	15.7.1961	Saluti dalla Grecia
Cartolina di Milloss a Vlad	7.9.1961	Saluti dalla Germania e richiesta su come procede il lavoro di composizione del nuovo balletto
Minuta di Vlad a Milloss	28.9.1961	Commento sull'attività di collaborazione con Milloss per lo spartito per <i>Die Wiederkehr</i> appena finito e dettagli sulla riduzione per due pianoforti e sulla registrazione di una versione semplificata per lo studio dei ballerini
Lettera di Milloss a Vlad	Fine ottobre 1961	Commento sulla musica di <i>Die Wiederkehr</i> e preparativi per la rappresentazione a Köln
Lettera di Milloss a Vlad	30.12.1961	Resoconto delle prime prove e richiesta di intervento sulla musica di <i>Die Wiederkehr</i>
Lettera di Milloss a Vlad	21.1.1962	Resoconto degli ultimi preparativi per la prima di <i>Die Wiederkehr</i>
Lettera di Milloss a Vlad	22.1.1962	Accordo con l'Opernhaus di Köln per il rimborso del viaggio di Vlad
Lettera di Milloss a Vlad	8.4.1962	Resoconto sulle reazioni di pubblico e critica alle rappresentazioni di <i>Die Wiederkehr</i> in Germania, sui problemi con la Universal Edition, sulle trattative per mandare in scena il balletto al Teatro dell'Opera di Roma e sul trionfo di <i>Intolleranza 1960</i> . In allegato dattiloscritto «Alcuni stralci da critiche (tradotte dal tedesco) concernenti la prima esecuzione assoluta del Balletto DIE WIEDERKEHR (IL RITORNO) su soggetto di Aurel Milloss all'Opera di Colonia (31 gennaio 1962)», 4 foto e un biglietto di Gerard Zacharias per Vlad

	Minuta di Vlad a Milloss	19.4.1962	Risposta alla lettera dell'8.4.1962, con ringraziamenti e resoconto delle trattative con Universal Edition e per mandare in scena <i>Die Wiederkehr</i> a Roma
Vlad-Universal Edition	Lettera di Alfred Schlee a Vlad	4.7.1960	Proposta di contratto con la Universal Edition per il nuovo balletto di Vlad (titolo originario)
	Raccomandata del Cav. Calisto Ravizza a Vlad	8.7.1960	Invio dei contratti di cessione per USA e Regno Unito, per Italia con tutti gli altri paesi, insieme al bollettino della SIAE
	Lettera di Alfred Kalmus a Vlad	14.7.1960	Auguri di benvenuto nella Universal Edition e manifestazione di interesse sul progetto per un nuovo balletto di Vlad
	Minuta di Vlad al Cav. Calisto Ravizza	15.7.1960	Risposta alla raccomandata dell'8.7.1960 di Ravizza con la conferma della scelta di <i>Die Wiederkehr</i> come titolo definitivo per il nuovo balletto
	Lettera di Alfred Schlee a Vlad	21.7.1960	Discussione sul titolo per il nuovo balletto (<i>Die Wiederkehr</i>)
	Lettera espresso della Universal Edition a Vlad	29.10.1960	Invio delle bozze da correggere per la Suite di <i>Die Wiederkehr</i>
	Lettera di Alfred Schlee a Vlad	10.11.1960	Richiesta di informazioni sullo stato dei lavori per la composizione di <i>Die Wiederkehr</i>
	Minuta di Vlad a Alfred Schlee	28.11.1960	Risposta alla lettera del 10.11.1960 di Schlee, con aggiornamento sullo stato dei lavori per la composizione di <i>Die Wiederkehr</i>
	Minuta di Vlad al Cav. Calisto Ravizza	29.11.1960	Aggiornamento sullo stato dei lavori per la composizione di <i>Die Wiederkehr</i>
	Lettera della Segreteria della Universal Edition a Vlad	6.12.1960	Ringrazia da parte di Alfred Schlee e invio di una copia della <i>Reihe 6</i> del <i>Der Weg zur neuen Musik</i> di Webern
	Lettera di Alfred Schlee a Vlad	16.12.1960	Risposta alla lettera del 28.11.1960 di Vlad con ringraziamenti per le informazioni e richiesta su quali siano gli accordi con Milloss per

		quanto riguarda il materiale da studio e se vada fatta, o meno, una registrazione del balletto
Lettera del Cav. Calisto Ravizza a Vlad	1.8.1961	Invio del bollettino della SIAE
Minuta di Vlad al Cav. Calisto Ravizza	[post 1.8.1961]	Risposta alla lettera del 1.8.1961 di Ravizza con invio del bollettino firmato, insieme ai lucidi della partitura e la conferma della data della prima di <i>Die Wiederkehr</i> a fine gennaio
Lettera del Cav. Calisto Ravizza a Vlad	14.8.1961	Sollecito per la spedizione dei lucidi della riduzione per pianoforte
Lettera del Cav. Calisto Ravizza a Vlad	20.10.1961	Risposta ad una lettera del 16.10.1961 di Vlad con promessa di mandare l'elenco delle correzioni appena ricevute a Köln
Minuta di Vlad al Cav. Calisto Ravizza	25.10.1961	Indicazioni per il copista sugli strumenti traspositori
Minuta di Vlad al Cav. Calisto Ravizza	16.10.1961	Conferma dell'invio a Köln dello spartito di <i>Die Wiederkehr</i> , dell'invio alla casa editrice dei lucidi completi dello spartito, con in allegato le correzioni da fare («Errori o sviste nella partitura del balletto DIE WIEDERKEHR»)
Lettera di Molner a Vlad	25.10.1961	Richiesta di informazioni sul materiale spedito a Köln, sull'organico e la durata di <i>Die Wiederkehr</i>
Bollo di consegna della Universal Edition	29.10.1961	Bollo di consegna relativo alle bozze per la Suite di <i>Die Wiederkehr</i>
Minuta di Vlad a Molner	30.10.1961	Risposta alla lettera del 25.10.1961 di Molner, con resoconto dei materiali inviati sia a Köln sia alla Carisch, e le informazioni su durata e organico richieste
Lettera di Ernst Hartman a Vlad	21.5.1962	Breve commento sulle nuove rappresentazioni di <i>Die Wiederkehr</i>
Minuta di Vlad a Ernst Hartman	9.6.1962	Commento sulle difficoltà incontrate per far rappresentare <i>Die Wiederkehr</i> a Roma e segnalazione dell'interesse

		del Terzo Programma RAI per la Suite
Minuta di Vlad a Ernst Hartmann	6.9.1962	Commento dell'esecuzione della Suite orchestrale di <i>Die Wiederkehr</i> nella "Stagione Sinfonica Pubblica a Roma del III Programma della RAI"
Lettera del Cav. Calisto Ravizza a Vlad	7.9.1962	Discussione a proposito della stampa di partitura, spartiti e suite
Lettera di Ernst Hartmann a Vlad	20.9.1962	Soddisfazione per l'esecuzione in febbraio a Roma della Suite orchestrale di <i>Die Wiederkehr</i> sotto la direzione del Maestro Freccia
Minuta di Vlad al Cav. Calisto Ravizza	2.11.1962	Segnalazione di alcuni errori presenti nelle bozze per la Suite di <i>Die Wiederkehr</i>
Minuta di Vlad al Cav. Calisto Ravizza	1.11.1964	Richiesta di notizia sul pagamento dei diritti per la rappresentazione a Köln di <i>Die Wiederkehr</i>
Lettera di Ernst Hartman a Vlad	15.2.1968	Complimenti a Vlad e Milloss per aver ottenuto una rappresentazione di <i>Die Wiederkehr</i> a Roma a maggio
Lettera di Ernst Hartman a Vlad	17.01.1969	Invito a partecipare ad un collage musicale per l'ottantesimo compleanno di Alfred Kalmus
Minuta di Vlad [a Ernst Hartman]	[post 17.01.1969]	Risposta alla lettera del 17.1.1969 di Hartman con gli abbozzi del frammento da inserire nel collage musicale per il compleanno di Alfred Kalmus
Lettera di [firma non leggibile] a Vlad	29.9.1971	Sollecito per l'invio del frammento da inserire nel collage musicale per il compleanno di Alfred Kalmus
Minuta di Vlad a Elena Hilfs	14.10.1971	Avviso dell'imminente invio dell'«akustischen Gruss» per Alfred Kalmus, di cui si spiega il principio compositivo adottato
Lettera di Elena Hilfs a Vlad	28.11.1971	Ringraziamenti per la partecipazione al collage musicale per il compleanno di Alfred Kalmus
Lettera di [firma non leggibile] a Vlad	10.4.1972	Documento da ricollocare col materiale di <i>Immer wieder</i>

Minuta a Vlad a [nome non leggibile]	[post 10.4.1972]	Documento da ricollocare col materiale di <i>Immer wieder</i>
--------------------------------------	------------------	---

v. *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*:

Corrispondenti	Documento	Data	Registro
	Busta da lettere vuota	[senza data]	Elenco degli interpreti alla prima del <i>Gabbiano</i>
	Foglio di appunti	[senza data]	Citazione dall' <i>Hamlet</i> di Shakespeare
Vlad-Accademia Musicale Chigiana	Telegramma della Segreteria dell'Accademia Musicale Chigiana	[senza data]	Cancellazione dell'appuntamento a Roma con Mario Fabbri
	Lettera di Mario Fabbri a Vlad	10.8.1968	Dettagli sul soggiorno di Vlad per la <i>Settimana Senese</i>
	Lettera dell'amministrazione della Accademia Musicale Chigiana a Vlad	6.2.1969	Risposta a una lettera di Vlad con la conferma che il nastro della registrazione del <i>Gabbiano</i> ¹ non si trova più in Chigiana ma in Discoteca di Stato.
Vlad-Festival Enescu	Lettera di [firma non leggibile] a Vlad	28.2.1996	Accordi per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i> al Festival Enescu di Bucarest
Vlad-Giglioli	Minuta di Vlad a Giglioli	1.11.1968	Richiesta del nastro registrato dalla Discoteca di Stato in occasione della prima del <i>Gabbiano</i> alla <i>Settimana Musicale Senese</i>
Vlad-Hamburgische Staatsoper	Foglio con elenco dei personaggi e interpreti	[senza data]	Foglio su carta intestata della Hamburgische Staatsoper con elenco degli interpreti
	Minuta di Vlad a Victor Reinshagen	[senza data]	Proposta di suddivisione delle voci per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i> alla Hamburgische Staatsoper
	Minuta di Vlad a Rolf Libermann	19.10.1969	Prime trattative per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i> alla Hamburgische Staatsoper

¹ Per brevità, il balletto *Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov* verrà indicato col titolo sintetico *Gabbiano*.

	Lettera della Hamburgische Staatsoper a Vlad	6.11.1969	Segnalazione delle difficoltà nelle trattative con Meucci
	Minuta di Vlad alla Hamburgische Staatsoper	10.11.1969	Risposta alla lettera del 6.11.1969 della Hamburgische Staatsoper, con trattative per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i>
	Lettera di Victor Reinshagen a Vlad	5.1.1970	Resoconto delle trattative con Meucci e richiesta di una partitura e di uno spartito per lo studio della parte vocale
	Lettera di Victor Reinshagen a Vlad	15.1.1970	Risposta alla lettera del 10.1.1970 di Vlad e discussione sui cantanti
	Minuta di Vlad a Victor Reinshagen	19.1.1970	Risposta alla lettera del 5.1.1970 di Reinshagen con indicazioni su come organizzare le voci e promessa di inviare lo spartito
	Minuta di Vlad a Victor Reinshagen	19.1.1970	Bozza della minuta precedente
	Lettera di Victor Reinshagen a Vlad	29.1.1970	Invito alla prima del <i>Gabbiano</i> alla Hamburgische Staatsoper
Vlad-Mascia	Bozze del libretto	[senza data]	Manoscritto con 2 versioni del libretto con testo in cirillico e trascrizione fonetica, 31 cc.
Vlad-Menegatti	«5 danze per il <i>Gabbiano</i> »	[senza data]	Manoscritto (grafia di Menegatti) con appunti di regia, 6 cc.
	Telegramma di Beppe Menegatti a Vlad	[senza data]	«Domenica pomeriggio <i>Gabbiano</i> ebbe successo clamoroso»
	Telegramma di Beppe Menegatti a Vlad	[senza data]	Impossibilità di essere a Genova per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i>
	Lettera di Beppe Menegatti a Vlad	[senza data]	Il regista manda in allegato «due note» (probabilmente «5 danze per il <i>Gabbiano</i> »)
	Lettera di Beppe Menegatti a Vlad	13.3.1968	Richiesta di notizie sulle musiche del <i>Gabbiano</i> e dettagli sulle prime fasi di lavoro per la realizzazione del balletto

	Lettera di Beppe Menegatti a Vlad	3.6.1968	Ringraziamenti per invio delle prime parti del balletto, discussione su come organizzare lo spettacolo e breve cenno alla manifestazione di interesse per il <i>Gabbiano</i> di Carlo Maria Badini del Comunale di Bologna e di Adriana Panni della Filarmonica Romana
	Lettera di Beppe Menegatti a Vlad	13.11.1968	Conferma degli accordi per le rappresentazioni del <i>Gabbiano</i> a Bologna, Genova e Venezia
	Lettera di Beppe Menegatti a Vlad	20.11.1968	Resoconto sulle trattative con Bologna, Genova e Venezia per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i> e breve cenno ai problemi di salute avuti da Carla Fracci alla prima senese
Vlad-Meucci	Minuta di Vlad a Dino Meucci	[senza data]	Giudizio favorevolmente su Lucia Vinardi
	Lettera di Dino Meucci a Vlad	11.7.1969	Resoconto delle trattative per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i> a Roma e proposte di nuovi progetti della coppia Menegatti-Fracchi (2 copie)
	Lettera di Dino Meucci a Vlad	22.7.1969	Presentazione di nuovi progetti della coppia Menegatti-Fracchi
	Lettera di Dino Meucci a Vlad	16.11.1969	Trattative per scritturare Lucia Vinardi come interprete per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i> al San Carlo
	Lettera di Franco Mannino a Meucci	20.11.1969	Lettera inoltrata a Vlad, con trattative tra Meucci e Mannino per la scelta della soprano per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i> al San Carlo
	Lettera di Dino Meucci a Vlad	19.12.1969	Discussione sulle difficili trattative col Maestro Liebermann per la rappresentazione alla Hambrugische Staatsoper del <i>Gabbiano</i>
	Lettera di Dino Meucci a Vlad	17.5.1971	Resoconto della rappresentazione a Torino del <i>Gabbiano</i> e dei nuovi progetti della coppia Menegatti-Fracchi
Vlad-Milloss	Lettera di Milloss a Vlad	17.10.1968	Commento sul <i>Gabbiano</i>

Vlad-Montanaro	Lettera di Giancarlo Montanaro a Vlad	14.6.1968	Presentazione e richiesta di consigli per la sua parte nel <i>Gabbiano</i>
	Lettera di Giancarlo Montanaro a Vlad	9.9.1968	Ringraziamenti
	Lettera di Giancarlo Montanaro a Vlad	6.10.1968	Richiesta di notizie sulle prossime rappresentazioni del <i>Gabbiano</i> e sulla possibilità di essere scritturato come interprete
	Lettera di Giancarlo Montanaro a Vlad	27.10.1968	In allegato lettera del 25.10.1968 di Lamberto Trezzini a Montanaro in cui si comunica la decisione del Teatro Comunale di Bologna di scritturare un altro baritono per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i>
Vlad-Prosperi	Lettera di Carlo Prosperi a Vlad	10.10.1968	Complimenti per il <i>Gabbiano</i>
Vlad-Ricordi	Lettera di Ludwig Hinterschweiger a Vlad	[senza data]	Organizzazione del viaggio di Vlad ad Amburgo per assistere alla prova generale (16.3.1970) e alla prima (17.3.1970) del <i>Gabbiano</i> alla Hamburgische Staatsoper
	Lettera di Delia Peratoner Bailetti a Vlad	[senza data]	Invio di: <i>Ouverture Eleonora d'Arborea</i> di Mortari, i <i>Mottetti</i> di Testi e, prossimamente, di <i>Il Dolore</i> di Testi
	Telegramma di Eugenio Clausetti a Vlad	[senza data]	Preoccupazione per le difficili trattative tra Meucci e Libermann per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i> alla Hamburgische Staatsoper
	Telegramma di Lucia Pestalozza a Vlad	[senza data]	Sollecito per l'invio della partitura del <i>Gabbiano</i>
	Lettera di Luciana Pestalozza a Vlad	7.2.1968	Lettera su <i>Divertimento sinfonico e Cadenze michelangioleshe</i> : DA RICOLLOCARE
	Lettera di Luciana Pestalozza a Vlad	12.2.1968	Lettera su <i>Divertimento sinfonico e Cadenze michelangioleshe</i> : DA RICOLLOCARE
	Lettera di Luciana Pestalozza a Vlad	28.2.1968	Lettera su <i>Divertimento sinfonico e Cadenze michelangioleshe</i> : DA RICOLLOCARE
	Minuta di Vlad a Vitale	4.3.1968	Proposta a Ricordi per il nuovo lavoro: <i>Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov</i>

Minuta di Vlad a Eugenio Clausetti	31.5.1968	Discussione su alcuni progetti di Vlad, questioni sul diritto d'autore per il <i>Gabbiano</i> e racconto dello studio effettuato con Lucia Vinardi per la parte di soprano
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	18.6.1968	Invio del contratto da firmare del <i>Gabbiano</i> e di alcune composizioni di Testi richieste dal compositore, resoconto delle recensioni di alcune opere di Vlad e discussione di nuovi progetti
Minuta di Vlad a Eugenio Clausetti	12.7.1968	Risposta alla lettera del 18.6.1968 di Clausetti con l'invio del contratto firmato
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	18.7.1968	Invio di una copia del contratto per il <i>Gabbiano</i> , da firmare prima dell'inizio delle prove il 25.8.1968
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	30.7.1968	Ringraziamenti a Vlad per aver fatto da giudice al Concorso Ricordi
Minuta di Vlad a Eugenio Clausetti	9.8.1968	Resoconto sul numero di copie della partitura e dello spartito mandate per le prove, con dettagli sulle prove per la prima del <i>Gabbiano</i> ; in allegato gettone per la Giuria del Concorso Ricordi (30.7.1968)
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	28.8.1968	Ringraziamenti per il materiale ricevuto e per i lucidi del <i>Gabbiano</i>
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	13.9.1968	Richiesta dell'invio di foto e critiche e «la prego anche di prendere una decisione definitiva circa i tagli e gli spostamenti effettuati a Siena»
Minuta di Vlad a Eugenio Clausetti	19.9.1968	Risposta alla precedente lettera del 11.9.1968 di Clausetti, con invio di foto e critiche, dettagli su spostamenti e tagli da fare nella partitura e importanti considerazioni sullo statuto di autorialità nel <i>Gabbiano</i>
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	19.9.1968	Commento dell'intervista rilasciata da Menegatti sul <i>Gabbiano</i> in Cronache italiane della TV

Lettera di Luciana Pestalozza a Vlad	23.9.1968	Richiesta di chiarimenti sulle bozze per la stampa dello spartito e conferma del titolo definitivo (<i>Variazioni danzate e cantate sul "Gabbiano" di Cechov</i>)
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	26.9.1968	Ringraziamento per foto e ritagli di stampa inviati da Vlad e discussione sulla necessità di approntare una versione definitiva del <i>Gabbiano</i> con il testo tradotto
Minuta di Vlad Eugenio Clausetti	2.10.1968	Discussione sulle traduzioni del testo da pubblicare nello spartito e richiesta di informazioni sull' <i>iter</i> di correzione bozze
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	9.10.1968	Risposta alle domande della lettera del 2.10.1969 di Vlad sulla correzione delle bozze e la riduzione per pianoforte e discussione sulle traduzioni del testo da pubblicare nello spartito
Minuta di Vlad a Eugenio Clausetti	19.10.1968	Invio di nuove foto relative al <i>Gabbiano</i>
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	18.11.1968	Discussione sulla traduzione in inglese del <i>Gabbiano</i> , affidata a Geoffrey Dunn, per la pubblicazione dell'opera in area anglosassone
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	20.11.1968	Invio di materiale pubblicitario per la promozione del <i>Gabbiano</i> in Germania prodotto dalla Ricordi di Francoforte
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	23.12.1968	Congratulazioni per il successo ottenuto dal <i>Gabbiano</i>
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	27.1.1969	Richiesta di un nastro con le registrazioni del <i>Gabbiano</i> da mandare alla filiale tedesca della casa editrice a scopo promozionale
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	10.4.1969	Ringraziamenti per l'invio delle registrazioni del <i>Gabbiano</i> e discussione di nuovi progetti artistici
Lettera di Luciana Pestalozza a Vlad	22.10.1969	Fase finale della correzione delle bozze per il <i>Gabbiano</i>
Lettera di Eugenio Clausetti a Vlad	12.1.1970	Conferma della rappresentazione del <i>Gabbiano</i> alla Hamburgische

			Staatsper (prima prevista per il 17.3.1970)
Vlad-Rigacci	Lettera di Bruno Rigacci a Vlad	31.10.1968	Richiesta di informazioni sul cast del <i>Gabbiano</i> a Venezia e Bologna
	Minuta di Vlad a Bruno Rigacci	16.11.1968	Resoconto delle trattative per far assegnare a Rigacci la direzione del <i>Gabbiano</i> a Venezia e Bologna
Vlad-Staatstheater Kassel	Lettera di Gert Albrecht a Vlad	[senza data]	Manifestazione di interesse del direttore artistico dello Staatstheater Kassel per il <i>Gabbiano</i>
	Lettera di Ludwig Hinterschweiger a Vlad	[senza data]	Preparativi per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i> fissata per il 13,18,23 giugno 1970
	Lettera di Gert Albrecht a Vlad	6.10.1969	Accordi sulle prove per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i> e sul viaggio di Vlad per la prima allo Staatstheater di Kassel
	Lettera di Gert Albrecht a Vlad	27.11.1969	Posticipo della data della prima del <i>Gabbiano</i> allo Staatstheater Kassel
	Minuta di Vlad a Gert Albrecht	7.12.1969	Risposta alla lettera del 27.11.1969 di Albrecht con la proposta di alcune nuove date per la prima
	Lettera di Gert Albrecht a Vlad	27.2.1970	Programmazione di incontro con Vlad per il 20.3.1970, una volta terminati gli impegni del compositore a Amburgo
	Minuta di Vlad a Gert Albrecht	17.3.1970	Annullamento dell'appuntamento preso per il 20.3.1969 e segnalazione del buon esito della prova generale del <i>Gabbiano</i> alla Hamburgische Staatsoper
	Lettera di Ulrich Melchinger a Vlad	29.4.1970	Discussione del progetto per un nuovo allestimento del <i>Gabbiano</i> allo Staatstheater Kassel
	Minuta di Vlad a Ulrich Melchinger	8.5.1970	Risposta alla lettera del 29.4.1970 di Melchinger, con il consenso di Vlad per il nuovo allestimento del <i>Gabbiano</i>
Vlad-Teatro Comunale di Bologna	Lettera di Aldo Biagini a Vlad	9.12.1968	Richiesta a Vlad di «una dichiarazione di “poetica”» per illustrare il <i>Gabbiano</i>

	Minuta di Vlad a Aldo Biagini	[post 9.12.1968]	Risposta alla lettera del 9.12.1968 di Biagini con invio di «quattro paginette sul <i>Gabbiano</i> »
	Lettera di Aldo Biagini a Vlad	21.3.1969	Invio da parte dell'Ufficio Stampa del Teatro Comunale di Bologna delle registrazioni del <i>Gabbiano</i>
Vlad-Teatro La Fenice	Telegramma di Giuseppe Pugliese Fenice a Vlad	[senza data]	Richiesta di partecipazione all'incontro col pubblico nelle sale apollinee
Vlad-Teatro dell'Opera di Genova	Telegramma di Celeste Lanfranco Gandolfi a Vlad	[senza data]	Richiesta di partecipazione alla conferenza di presentazione del <i>Gabbiano</i> fissata per il 17.3.1969
	Telegramma di Vlad a Celeste Lanfranco Gandolfi	[senza data]	Impossibilità di presenziare a Genova
	Lettera di Celeste Lanfranco Gandolfi a Vlad	20.1.1969	Accordi per la rappresentazione del <i>Gabbiano</i> al Teatro dell'Opera di Genova con la prima il 20.3.1969
	Lettera dell'Ufficio stampa del Teatro dell'Opera di Genova a Vlad	5.3.1969	Richiesta di una foto e di alcune note introduttive all'opera, in vista della rappresentazione del <i>Gabbiano</i> a Genova
Vlad-Teatro San Carlo	Telegramma di Franco Mannino a Vlad	[senza data]	Conferma la rappresentazione del <i>Gabbiano</i> al Teatro San Carlo il 23, 26, 29, 31 maggio

ELENCO DEGLI ARCHIVI CONSULTATI:

Vengono qui riportati gli archivi e i fondi archivistici consultati nel corso della ricerca, con lo scioglimento delle sigle usate nel testo: quando presenti, sono state usate le sigle RISM, mentre per l'Archivio privato di Sylvia Kadlec, il Theatermuseum di Hannover, l'Archivio Cesare Brandi di Siena e la Fondazione Toti Scialoja a Roma ne sono state create di nuove. Nel corso della trattazione si è preferito distinguere fra i diversi fondi all'interno del medesimo archivio, segnalando attraverso le iniziali del soggetto produttore il fondo di appartenenza.

D-KNdt BAM: Köln, Deutsches Tanzarchiv, Bestand Aurel von Milloss

D-KNdt BYG: Köln, Deutsches Tanzarchiv, Bestand Yvonne Georgi

D-HSK: Hannover, Archivio privato Sylvia Kadlec

D-HTM: Hannover, Theatermuseum

I-Fammf: Firenze, Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino

I-Rdi: Roma, Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi

I-Rto: Roma, Archivio Storico del Teatro dell'Opera

I-Rfts: Roma, Fondazione Toti Scialoja

I-Sac: Siena, Accademia Musicale Chigiana

I-SCB: Siena, Archivio Cesare Brandi

I-Sas ACS: Spoleto, Archivio di Stato, Archivio del Comune di Spoleto

I-Vt: Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice

I-Vgc IM FAM: Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Aurel Milloss

I-Vgc IM FRV: Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Roman Vlad

I-Vgc ITM FRV: Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e Melodramma, Fondo Aurel Milloss

BIBLIOGRAFIA

- N. ADAMSON, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Routledge, London and New York, 2016
- B. ALEGANT, *The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola*, University of Rochester Press, Rochester, 2010.
- W. J. ALLANBROOK, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, University of Chicago Press, Chicago – Lonon, 1983.
- D. ALLEN, *Performing Chekhov*, Routledge, London and New York, 2000.
- J. S. ALLEN, *Il romanticismo popolare. Autori lettori e libri in Francia nel XIX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1990.
- M. ANDALORO, '... nell'immagine... la fonte interna di tutte le arti', in *Il tempo dell'Immagine: Cesare Brandi 1947-1950*, a cura di M. Andaloro e M. I. Catalano, De Luca, Roma, 2009; 45-60.
- L. ARRUGA, *Perché Carla Fracci*, Blow-up, Venezia-Padova, 1974.
- S. ASPDEN, *Dance as 'Other': Contrasting Modes of Music Representation*, in *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives*, ed. by D. Caddy and M. Clark, Cambridge University Press, Cambridge, 2020, pp. 49-70.
- G. BALANCHINE, *Marginal Notes on the Dance*, in *The Dance Has Many Faces*, ed. by W. Sorell, Columbia University Press, New York and London, 1966, pp. 93-102.
- J. BELLOW, *Modernism on stage. The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*, Routledge, London and New York, 2017.
- L. BIANCONI, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, «Il saggiautore musicale», II/1, 1995, pp. 143-154; 146.
- D. BIGI, *Il teatro delle arti. Le attività espositive dal 1937 al 1943*, ENAP, Roma, 1994.
- G. BONASEGALE, *Roma nella formazione di Luigi Magnani*, in *Luigi Magnani. L'ultimo romantico. Il signore della villa dei capolavori*, a cura di M. Carrera e S. Roffi, Silvana, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 59-70.
- G. BORIO, *Music as a Plea for Political Action: the Presence of Musicians in Italian Protest Movements around 1968*, in *Music and Protest in 1968*, ed. by B. Kutschke and B. Norton, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, pp. 29-45.

Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1955-1970, a cura di G. Borio, G. Ferrari e D. Tortora, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2017.

K. BOUCQUET, «*Des légères arabesques et des pieds malencontreux*»: Debussy, Nijinsky et la chorégraphie de Jeux, «*Revue de Musicologie*», CII/1, 2016, pp. 61-90.

F. BOWERS, *Multiple Authority. New Problems and Concepts of Copy-Text*, «*The Library*», XXXVII, 1972, pp. 81-115.

A. G. BRAGAGLIA, *Balletti agli Indipendenti*, in *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel Primo Novecento*, a cura di S. Carandini e E. Vaccarino, Di Giacomo Editore, Roma, 1997, pp. 467-471.

C. BRANDI, *Piccola teoria della scenografia dei balletti*, in *Cesare Brandi: Musica, Danza, Teatro. Scritti ritrovati 1936-1986*, a cura di V. Brandi Rubiu, Castelvecchi, Roma, 2013, pp. 85-88.

Il gusto della vita e per l'arte. Lettere di Cesare Brandi a Afro, Burri, Capogrossi, Cassinari, Carli, Conti, De Pisis, Leoncillo, Maccari, Mafai, Manzù, Marini, Mastroianni, Mattiacci, Morandi, Ontani, Pascali, Paolucci, Perez, Raphael, Rosai, Romiti, Sadun, Scialoja, Stradone, Tacchi, a cura di V. Brandi Rubiu, Gli Ori, Siena-Prato, 2007.

I disegni del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario II, a cura di M. Bucci, Olschki, Firenze, 2012.

R. BUCCI, *Mind and Textual Matters*, «*Studies in Bibliography*», LVIII, 2007/2008, pp. 1-47.

M. A. BUTKAS ERTZ, *Nineteenth Century Ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context*, PhD Dissertation, University of Oregon, 2010.

M. A. BUTKAS ERTZ, *Embodiment and Reception in Les Noces: Choreographic Relationship to Music, Libretto, and the Folk Wedding*, in *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism*, ed. by M. Locanto, Brepols, Turnhout, 2014, pp. 249-265.

E. BUURMAN, *The Viennese Ballroom in the Age of Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge, 2022.

Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives, ed. by D. Caddy and M. Clark, Cambridge University Press, Cambridge, 2020.

G. CALENDOLI, *Il Teatro delle Arti. Le attività espositive dal 1937 al 1943*, ENAP, Roma, 1996.

S. CARANDINI, *Isadora Duncan e Loïe Fuller; imboli di un'arte nuova*, in *La danza moderna. I fondatori*, a cura di E. Vaccarino, Skyra, Milano, 1998, pp. 11-29.

A. CARONE, *Aspetti genetici e strutturali delle Variazioni intorno all'ultima Mazurka di Chopin di Roman Vlad*, «*Rivista Italiana di Musicologia*», L, 2015, pp. 199-226.

A. CARONE, *L'Espressionismo al XXVII Maggio musicale fiorentino. Un felice groviglio di scelte audaci, tentativi falliti, accese polemiche e grandi successi*, «Gli spazi della musica», VIII, 2019, pp. 58-73.

Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad, a cura di A. Carone, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2021.

A. CASELLA, *Della nostra attuale «posizione» musicale e della funzione essenziale della musica europea*, in *21 + 26*, Olschki, Firenze, 2001, pp. 13-19.

Philology and Performing Arts: a Challenge, edited by M. Cavagna and C. Maeder, Presses universitaires de Louvain, Louvain, 2014.

L. CERCHIARI, *Jazz e fascismo. Dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, Mimesis, Milano-Udine, 2019.

P. CHIARINI, *Per una ridefinizione dell'espressionismo*, in *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a cura di P. Chiarini, A. Gargano e R. Vlad, Bulzoni, Roma, 1986, pp. XXV-XL; XXXIV-XXXV.

M. CHRISTOUT - F. BASSAN, *Les Ballets des Champs-Élysées: A Legendary Adventure*, «Dance Chronicle», xxvii/2, 2004, pp. 157-198.

M. CIPRIANI, *Giselle e il fantastico romantico tra letteratura e balletto*, Armando, Roma, 2004.

M. COLUCCI, *Cechov*, in *Storia della civiltà letteraria russa* (vol. I), a cura di M. Colucci e R. Picchio, UTET, Torino, 1997, pp. 763-788.

N. COOK, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

E. A. CORAZZA, *La collaborazione di Ottorino Respighi con Sergej Djagilev*, «Il Saggiatore Musicale», XXI/1, 2014, pp. 45-67.

L. CORSO, *Musica, arti visive e spettacolo (I)*, in *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, a cura di G. Salvetti e M. G. Sità, Guerini, Milano, 2003, pp. 237-296.

History of Mind-Body Problem, ed. by T. Crane and S. Patterson, Routledge, London and New York, 2000.

V. CRESPI MORBIO, *Leonor Fini alla Scala*, Allemandi, Torino, 2005.

C. CRISP, *Le Grand Ballet de Marquis de Cuevas*, «Dance Research: The Journal of The Society for Dance Research», xxiii/5, 2005, pp. 1-17

- I. DAMSHOLT, *Identifying 'choreomusical research'*, in *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, ed. by P. Veroli and G. Vinay, Routledge, London and New York, 2018, pp. 19-34.
- D. DAY, *The Annotated Violon Répétiteur and Early Romantic Ballet at The Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, PhD Dissertation, University of New York, 2008.
- R. DRIGO, *Memorie*, «Il Castello Di Elsinore», XXIV/83, 2021, pp. 113-122.
- V. DURÀ-VILÀ, *Bliss' Score for Robert Helpmann*, «Dance Research», XXXVII/2, Winter 2019, pp. 147-164.
- R. S. EDGECOMBE, *Cesare Pugni, Marius Petipa and 19th Century Ballet Music*, «The Musical Times», CXLVII, Summer 2006, pp. 39-48; 40.
- M. FOKINE, *Memoirs of a Ballet Master*, Little, Brown & Company, Boston-Toronto, 1961.
- F. FONTANELLI, *Tra Croce e Adorno. Gli scritti di Roman Vlad nel tempo della ricostruzione (1945-50)*, in *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, a cura di A. Carone, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2021, pp. 3-32.
- A. FORTE, *Debussy and the Octatonic*, «Music Analysis», x/1-2, 1991, pp. 125-169.
- S. L. FOSTER, *Reading Dancing. Body and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986.
- I discorsi della danza: parole chiave per una metodologia della ricerca*, a cura di S. Franco e M. Nordera, UTET, Toino, 2005.
- S. FRANCO, *Ausdruckstanz: tradizioni, traduzioni, tradimenti*, in *I discorsi della danza: parole chiave per una metodologia della ricerca*, a cura di S. Franco e M. Nordera, UTET, Toino, 2005, pp. 91-114.
- S. FRANCO, *Nuove scienze, nuovi corpi. La ginnastica ritmica tra arte, cultura e società*, «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», I (nuova serie), 2006, pp. 15-55.
- Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di S. Franco e M. Nordera, DeAgostini, Novara, 2008.
- S. FRANCO, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, «Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico / culturali», v, 2019, pp. 55-65.
- E. GARRONE, *Il periodo romano di Aurél M. Miloss*, in *Creature di Prometeo: il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurél M. Milloss*, a cura di G. Morelli, Olschki, Firenze, 1996, pp. 415-432.

- E. GAUZZO VACCARINO, *Modern jazz dance, il caso italiano*, in *La danza jazz. Storia, cultura, tecniche*, a cura di A. Pontremoli e A. Cava, Aracne, Roma, 2014, pp. 85-100.
- G. GAVAZZENI, *La morte dell'opera*, Edizioni della Meridiana, Milano, 1954.
- B. GENNÉ, *Creating a Canon, Creating the 'Classics' in Twentieth-Century British Ballet*, «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», XVIII/2, 2000, pp. 132-162.
- M. DE GHELDERODE, *Masques Ostendais*, in *Theatre* (vol. IV), Gallimard, Paris, 1950.
- F. GHINI, *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del xv e xvi secolo*, A.M.I.S., Bologna, 1970.
- A. GIURCHESCU - E. KRÖSCHLOVA, *Theory and Method of Dance Form Analysis*, in *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement*, ed. by A. Kaeppler and E. Ivancich Dunin, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2007, pp. 21-52.
- J. GRIGELY, *Textual Criticism and the Art: The Problem of Textual Space*, «Text», VII, 1994, pp. 25-60.
- L. GUILBERT *Danser aver le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Éditions Complexe, Bruxelles, 2000.
- L. GUILBERT, *Aurel Milloss e Fritz Böhme: storia di un'amicizia*, «Biblioteca Teatrale», LXXVIII, 2006, pp. 185-225
- P. HAESAERTS, *James Ensor*, Elsevier, Bruxelles, 1957. Il volume venne tradotto in italiano nel 1959 e pubblicato dalla casa editrice Il Saggiatore..
- J. L. HANNA, *Dance, Sex, and Gender*, University of Chicago Press, Chicago, 1988.
- W. HEISLER, *The Ballet Collaborations of Richard Strauss*, University of Rochester Press, Rochester, 2009.
- J. HELMS, *Telecoms, spaceship doors and singing animals: La Fantarca and Roman Vlad's electronic music*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», IV, 2019, pp. 1-15.
- R. HESS, *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, Einaudi, Torino, 1993.
- P. HODGINS, *Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance. Music, Movement and Metaphor*, The Edwin Mellen Press, New York, 1992.
- M. HODSON, *Nijinsky's Crime Against Grace*, Pendragon Press, Stuyvesant, 1996.
- D. HOOD, *The Viennese Waltz: Decadence and Decline of Austria's Unconscious*, Lexington Books, Lanham, 2022.

- A. HUTCHINSON-GUEST, *Labanotation or Kynetography Laban. The System of Analysing and Recording Movement*, Routledge, New York, 1970.
- A. HUTCHINSON-GUEST, *Nijinsky's Faune Restored*, with notation score translated and annotated by A. Hutchinson-Guest and C. Jeschke, Gordon and Breach, Philadelphia, 1991.
- J. VAN IMSCHOOT, *Rests in Peace. Partitions, notation et traces dans la danse*, «Multitudes», II/21, 2005, pp. 107-116.
- H. JÄRVINEN, *Dancing without Space. On Nijinsky's "L'Après-midi d'un faune" (1912)*, «Dance Research», XXVII/1, 2009, pp. 28-64.
- C. JESCHKE, *Reflecting on Time While Moving. Dance Notation from The Nineteenth to The Twenty-First Century*, in *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, ed. by P. Veroli and G. Vinay, Routledge, New York, 2018, pp. 93-106.
- S. JORDAN, *The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra: 1820-1850*, «Dance Chronicle», 1981, IV/4, pp. 374-388.
- S. JORDAN, *Moving Music. Dialogues with Dance in Twentieth-Century Ballet*, Dance Book, London, 2000.
- S. JORDAN, *Choreomusical Conversaton. Facing a Double Challenge*, «Dance Research Journal», XLIII/1, 2011, pp. 43-64.
- S. JORDAN, *Il Sacre du printemps: mito e tradizione nella musica e nella danza*, in *I Ballets Russes di Daghilev tra storia e mito*, a cura di P. Veroli e G. Vinay, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2013, pp. 85-110.
- S. JORDAN, *Choreographer and Musician in Collaboration, from the Twentieth to the Twenty-Firs Century*, in *The Oxford Handbook of the Creative Process in Music*, ed. by N. Donin, 2018, online edition.
- S. JORDAN, *Choreomusicology and Dance Study. From Beginning to End?*, in *The Routledge Companion to Dance Studies*, ed. by H. Thomas and S. Prickett, Routledge, London, 2019, pp. 141-156.
- C. M. JOSEPH, *Stravinsky & Balanchine: A Journey of Invention*, Yale University Press, New Heaven and London, 2002.
- M. KANT, "Dance is a Race Question". *The Dance Politics of the Reich Ministry of Popular Elightment and Propaganda*, in L. Karina and M. Kant, *Hitler's Dancers. German Modern Dance and Third Riech*, Berghahn Books, New York – Oxoford, 2004, pp. 70-163
- J. KELINOHOKU, *Dance and Self-Accompainment*, «Ethnomusicology», IX/3, 1965, pp. 292-295.

- J. KOOS, *Bauhaus Theater of Human Dolls*, «The Art Bulletin», LXXXV/4, 2003, pp. 724-745.
- A. LANFRANCHI, *La musica italiana di balletto del primo Novecento*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Siena, 7-9 giugno 2001), a cura di M. De Santis, Olschki, Firenze, 2003, pp. 335-356.
- P. LATINI, *Il Teatro delle Arti. Le attività musicali dal 1937 al 1943*, ENAP, Roma, 1991.
- J. N. LAURENTI, *Feuillet's Thinking*, in *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*, ed. by L. Louppe, Editions Dis Voir, Paris, 1994, pp. 81-109; 86).
- H. T. LEHMANN, *Teatro post-drammatico*, Cue Press, Imola, 2017.
- A. LEPECKI, *Inscribing Dance*, in *On The Presence of The Body*, ed. by A. Lepecki, Wesleyan University Press, Middletown CT, 2004, pp. 124-139.
- M. LOCANTO, 'Composing with Intervals': *Intervallic Syntax and Serial Technique in Late Stravinsky*, «Music Analysis», XXVIII/2-3, July-October 2009, pp. 221-266.
- M. LOCANTO, *Stravinsky and the Musical Body. Creative Process and Meaning*, Brepols, Turnhout, 2021.
- F. LOPUKHOV, *Writings on ballet and music*, ed. by S. Jordan, The University of Wisconsin Press, Madison, 2002.
- Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*, ed. by L. Louppe, Editions Dis Voir, Paris, 1994.
- S. MANNING, *Ecstasy and the Daemon. The dances of Mary Wigman*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.
- J. MAEHDER, *Drammaturgia musicale e strutture narrative nel teatro musicale italiano della Generazione dell'80*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Siena, 7-9 giugno 2001), a cura di M. De Santis, Olschki, Firenze, 2003, pp. 223-248.
- T. MAGDANZ, *The Waltz: Technology's Muse*, «Journal of Popular Music Studies», XVIII/3, 2006, pp. 251-281.
- Toti Scialoja scenografo*, a cura di A. Mancini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990 («Teatro da quattro soldi», II).
- A. MARCHIORI, *La «dodecafonia svernata» di Roman Vlad. Un excursus attraverso la sua produzione*, in *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, a cura di A. Carone, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2021, pp. 75-93.
- M. DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987.

D. MARGONI TORTORA, *Danza Pittura Musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni quaranta*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2009.

La musica a Roma negli anni della guerra. Intervista a Roman Vlad, a cura di P. Veroli e C. Marinelli Roscioni, in *Il Teatro delle Arti 1940-1943. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D' Ayala*, a cura di D. Margoni Tortora e P. Veroli, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2009, pp. 65-77

P. MASON, *Music, Dance and The Total Art Work. Choreomusicology in Theory and Practice*, «Research in Dance Education», XIII/1, 2012, pp. 5-24.

A. MASTROPIETRO, *Un teatro musicale danzato "polifonico" e polisenso: Rot (1970-1972) di Domenico Guaccero*, «Gli Spazi della Musica», v/1, 2016, pp. 32-77.

A. MASTROPIETRO, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, LIM, Lucca, 2020.

D. MAWER, *The Ballet of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*, Routledge, London, 2006.

L. MAZZAGUFO, *Tre poesie di Montale by Roman Vlad: compositional techniques and text correspondences*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», IV, 2019, pp. 17-29.

E. MCKEE, *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz: a study of Dance-Music Relations in 3/4 metre*, Indiana University Press, Bloomington, 2012.

S. MICELI, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Ricordi – LIM, Milano, 2009.

A. MILLOSS, *Coreosofia. Scritti sulla danza*, a cura di S. Tomassini, Olschki, Firenze, 2002.

T. B. MONIGHETTI, *Writing on The Rite of Spring: Stravinsky's Sketches for the Ballet at the Paul Sacher Stiftung*, in *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism*, ed. by M. Locanto, Brepols, Turnhout, 2014, pp. 101-136.

Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma, a cura di G. Morelli, Olschki, Firenze, 1996.

S. MORRISON, *The Origins of Daphnis et Chloe*, «19th-Century Music», XXVIII/1, 2004, pp. 50-76.

V. MUNTEANU, *Modernitate și tradiție*, Bucarest, Editura Muzicala, 2001.

A. MURRAY, *A Problematic Pavillon: Alexandre Benois' First Ballet*, «Russian History», VIII/1-2, 1981, pp. 23-52; 23.

U. MOSCH, *When the composer's artistic aims clash with the choreographer's autonomy. Sylvano Bussotti, Aurel Milloss and the 'choreographic mystery' Raramente (1970-71)*, in *Music-Dance*.

Sound and Motion in the Contemporary Discourse, ed. by G. Vinay and P. Veroli, Routledge, New York, 2018, pp. 157-174.

V. MUNTEANU, *Modernitate și tradiție*, Bucarest, Editura Muzicala, 2001.

E. NÄSLUND, *The Ballet Avant-gard I: the Ballet Suédois and its Modernist Concept*, in *The Cambridge Companion to Ballet*, ed. by M. Kant, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 201-211.

L. DI NICOLA, *Mercurio. Storia di una rivista*, Il Saggiatore, Milano, 2012

G. NICOLETTI, *Ghelderode e il suo teatro metafisico. Distruzione dell'ultimo residuo romantico*, «Il Dramma», XXVII/129, 1951, pp. 3-6.

L. P. NICOLETTI, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"*, Università degli Studi di Milano, tesi di dottorato, A.A. 2011-2012

La musica italiana del primo Novecento. «La generazione dell'80», Atti del Convegno, (Firenze 9-11 maggio 1980), a cura di F. Nicolodi, Olschki, Firenze, 1981.

F. NICLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole, 1984.

F. NICLODI, *Prospettive di oggi e di ieri su teatro musicale italiano del primo Novecento*, in *Studi sul Novecento musicale*, a cura di N. Albarosa e R. Calabretto, Forum, Udine, 2000, pp. 125-134.

F. NICLODI, *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, Il Saggiatore, Milano, 2018.

F. NICLODI, *Aspetti del futurismo in musica*, in *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, a cura di F. Nicolodi, Il Saggiatore, Milano, 2018, pp. 13-28

F. NICLODI, *Musica e critica a Roma*, in F. Nicolodi, *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, Il Saggiatore, Milano, 2018, pp. 105-121.

M. NORDERA, *Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere*, in *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, a cura di S. Franco e M. Nordera, UTET, Novara, 2007, pp. 203-228.

M. NORDERA, *Is choreo-graphy a matter of time or space? For an epistemology of perception through dance notation history*, in *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, ed. by P. Veroli and G. Vinay, Routledge, New York, 2018, pp. 107-121

V. OTTOLENGHI, *Danza e televisione*, in *Il balletto del Novecento*, a cura di L. Tozzi, ERI, Torino, 1983, pp. 189-212.

- N. PALAZZETTI, «*Il musicista della libertà*»: *l'influenza di Béla Bartók nella cultura musicale italiana degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», 2015, L, pp. 147-197.
- F. PAPPACENA, *Il linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Gremese, Roma, 2012.
- Spoletto Festival: spettacoli, autori, artisti, esecutori*, a cura di A. Parente, Fondazione Spoletto Festival, Spoleto, 1999.
- S. PASTICCI, *Hermeneutics and Creative Process: Roman Vlad's Reception of Stravinsky*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», II, 2017, pp. 41-63.
- P. PETROBELLI, *La genesi e lo stile di Marsia*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma*, a cura di G. Morelli, Olschki, Firenze, 1996, pp. 399-414.
- P. PHELAN, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London, 1996.
- L. PIZZALEO, *Scenari della musica elettroacustica a Roma. Gli anni Sessanta*, tesi di Laurea magistrale, Università degli Studi di Firenze, Firenze, 2013.
- C. POESIO, *Tutto è ritmo tutto è swing. Il jazz, il fascismo e la società italiana*, Mondadori, Milano, 2018.
- S. POLETTI, *Il Novecento*, in *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, a cura di J. Sasportes, EDT, Torino, 2011, pp. 249-306.
- A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari – Roma, 2004.
- A. PONTREMOLI, *Memoriabilia saltandi. Archivi e memorie per la danza alla corte degli Sforza*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di S. Franco e M. Nordera, DeAgostini, Novara, 2008, pp. 239-255.
- A. PONTREMOLI, *L'Arte del ballare. Danza, cultura e società fra XV e XVII secolo*, Edizioni di pagina, Bari, 2021.
- B. PORENA, *Per un nuovo balletto di Roman Vlad*, in B. Porena, *Musica riflessa*, IIMM, Cantalupo di Sabina, 1991, pp. 233-242.
- C. POTTER, *The Composer, the Choreographer, and the Film Star: Henri Dutilleux's music for ballet*, «The Musical Times», CLI/1911, Summer 2010, pp. 71-82.
- S. D. PRESS, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, Routledge, London, 2006.

- P. PUGLIATTI, *'Shakespeare' era una cooperativa? Collaborazione e autorialità nel teatro inglese della prima età moderna*, in *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di F. Cotticelli e R. Puggioni, FrancoAngeli, Milano, 2017, pp. 133-147
- A. QUATTROCCHI, *Storia dell'Accademia Filarmonica Romana*, Presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma, 1991.
- P. QUAZZOLO, *Il teatro espressionista*, Carocci, Roma, 2023.
- E. RANDI, *Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica*, «SigMa», IV, 2020, pp. 754-771
- E. RANDI, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, Dino Audino, Roma, 2022.
- O. F. REGNER, *Das neue Ballettbuch*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main, 1962.
- A. M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino, 1965.
- A. M. RIPELLINO, *Prefazione*, in A. ČECHOV, *Il Gabbiano*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 2-11.
- A. ROCCATAGLIATI, *Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo*, in *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, a cura di I. Bonomi, E. Buroni e E. Sala, Ledizioni, Milano, 2019, pp. 15-38.
- L. ROSSI, *Il Novecento*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale (L'arte della danza e del balletto, vol. v)*, UTET, Torino, 1995, pp. 229-248.
- E. SALA, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, EDT, Torino, 2008
- F. SALLIS, *Musical Sketches*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.
- E. SALZMAN AND T. DESI, *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- M. DE SANTIS, *Casella nel Ventennio fascista*, in *Italian Music During the Fascist Period*, a cura di R. Illiano, Brepols, Turnhout, 2004, pp. 371-400; 396-397.
- M. DE SANTIS, *Le idee e le parole: orientamenti del testo verbale nel teatro musicale di avanguardia in Italia*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1955-1970*, a cura di G. Borio, G. Ferrari e D. Tortora, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2017, pp. 27-58.
- A. SAVINIO, *Concerto privato*, in *Luigi Magnani. L'ultimo romantico. Il signore della villa dei capolavori*, a cura di M. Carrera e S. Roffi, Silvana, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 71-73.

- L. A. SAYERS, *Re-Discovering Diaghilev's "Pas d'Acier"*, «Dance Research», XVIII/2, 2000, pp. 163-185.
- A. SCAPPINI, *Il paesaggio totemico tra reale e immaginario. Nell'universo femminile di Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varo*, Mimesis, Udine, 2017.
- M. SCHINO, *Nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari, 2015.
- R. SCHNEIDER, *Performance Remains*, «Performance Research», VI/2, pp. 100-108.
- A. SCHULZE VELLINGHAUSEN UND A. LIFERT-MARKOWA, *Aurel von Milloss - Der uberqueme Choreograph. Albert Schulze Vellinghausen und Araça Linfert-Makarowa antworten auf Horst Koeglers Attacke*, «Theater heute. Zeitschrift für Schauspiel, Oper, Ballett», III/4, 1962, pp. 30-32.
- F. SCHURMAN, *Michel de Ghelderode: un tragique de l'identité*, L'Harmattan, Paris, 2011
- T. SCIALOJA, *Premesse per una moderna scenografia pittorica*, in *Toti Scialoja scenografo*, a cura di A. Mancini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990 («Teatro da quattro soldi», II), pp. 117-119.
- T. SCIALOJA, *Danza-Pittura*, in *Toti Scialoja scenografo*, a cura di A. Mancini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990 («Teatro da quattro soldi», II), pp. 120-123
- D. B. SCOTT, *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- A. SCHULZE VELLINGHAUSEN UND A. LIFERT-MARKOWA, *Aurel von Milloss - Der uberqueme Choreograph. Albert Schulze Vellinghausen und Araça Linfert-Makarowa antworten auf Horst Koeglers Attacke*, «Theater heute. Zeitschrift für Schauspiel, Oper, Ballett», III/4, 1962, pp. 30-32,
- A. SEARCY, *Ballet in Cold War. A Soviet-American Exchange*, Oxford University Press, Oxford, 2020.
- F. DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino, 1993, («Storia della Musica», IX).
- A. SHIRYAEV, *The Petersburg Ballet. Memoirs of an Artist of the Mariinsky Theatre*, in *Alexander Shiryayev. Master of Movement* ed. by B. Beumeurs, V. Bocharov and D. Robinson, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 2009, pp. 81-128.
- S. SINISI, *In Italia, la danza e il balletto moderni dal futurismo a Milloss. I La danza futurista*, in *La danza moderna. I fondatori*, a cura di E. Vaccarino,, Skira, Milano 1998, pp. 73-90.
- R. SIWEK, *James Ensor ou le piège du masque*, «Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis», II/18, pp. 23-33.
- Marius Petipa. Materialy, vospominaniya, stat'i*, ed. Ū. I. Slonimskij, Iskusstvo, Leningrad, 1971.
- M. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, Princeton, 2000.

- I. SOROKINA, *Riccardo Drigo: il collaboratore indispensabile di Marius Petipa, l'amico del balletto russo ed un nome da scoprire*, in *Musicus Discologus. Musiche e scritti per il 70° anno di Carlo Marinelli*, a cura di G. Macchi, M. Gallucci e C. Scimone, Monteleone, Vibo Valentia, 1997, pp. 422-432.
- W. SORELL, *The Dance through the Ages*, Grosset and Dunlap, New York, 1967.
- K. STEPPUTAT - E. SEYE, *Introduction*, «The World of Music», IX/1, 2020, pp. 7-24.
- I. STRAVINSKY – R. CRAFT, *Expositions and Developments*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1959.
- E. SURIAN, *Turn and Turn about. Waltz-walzer.valse: le tre carte di credito eroticodell'opera lirica*, «Eidos», IX, 1991, pp. 30-45.
- P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962.
- G. TADDEO, *Uno spettacolo serio non serio: danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano – Udine, 2017.
- G. TADDEO, *Festivaliana: festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"*, I libri di Emil, Città di Castello, 2020.
- G. TADDEO, *Donna o Silhouette? Rappresentazioni transmediali della ballerina classica italiana tra anni Trenta e anni Cinquanta*, «Italian Studies», LXXVI/4, 2021, pp. 389-405.
- G. TADDEO, *All'origine del teatro teatrale: Anton Giulio Bragaglia e la scena come corpo vivente*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», 2022, XIV, pp. 71-90.
- James Ensor*, a cura di L. Tannenbaum, The Museum of Modern Art of New York, New York, 1951.
- G. T. TANSELLE, *Textual Criticism in the Millennium*, «Studies in Bibliography», LIV, 2001, pp. 1-80.
- R. TARUSKIN, *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- E. N. TERZANO, *Futurismo: cinema, teatro, arte e propaganda*, Carabba, Lanciano, 2011.
- R. DI TIZIO, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Aracne, Canterano, 2018.
- K. TOEPFER, *Empire of Exstasy. Nudity and Movement in German Body Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – New York, 1997.

S. TROMBETTA, *La danza dalla riforma alla modernità*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, a cura di S. Cappelletto, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2018, pp. 477-488.

V. VACCA, *L'arte del tra(s)vestire in Leonor Fini. Un percorso nella costumistica scenica tra Roma e Parigi*, Università degli Studi della Tuscia – Université Paris Ouest, Viterbo – Nanterre, 2015.

E. VACCARINO, *Le arti nel Novecento e le avanguardie di danza*, in *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel Primo Novecento*, a cura di S. Carandini e E. Vaccarino, Di Giacomo Editore, Roma, 1997, pp. 23-48.

D. DEL VAGLIA, *Ricerca in..... Ricercare elettronico sopra una serie di Le ciel est vide di Roman Vlad*, Tesi Magistrale in Discipline Musicali, Conservatorio di Musica "G. Verdi", Como, 2010.

V. VALENTINI, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma, 2015.

J. VANDEKERCKHOVE, *Ensor in the popular imagination*, «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art», XLII/3-4, 2020, pp. 264-277.

P. VEROLI, *La pittura e la scena italiana del balletto: Toti Scialoja e Aurel Milloss*, in *Toti Scialoja scenografo*, a cura di A. Mancini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990 («Teatro da quattro soldi», II), pp. 16-28.

P. VEROLI, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, LIM, Lucca, 1996.

P. VEROLI, *The Aurel Milloss Collection at the Giorgio Cini Foundation*, «Cairon. Revista de Ciencias de la Danza», II, 1996, pp. 31-41.

P. VEROLI, *In Italia, la danza e il balletto moderni dal futurismo a Milloss. 2 Danza e balletto in Italia tra le due guerre* in *La danza moderna. I fondatori*, a cura di E. Vaccarino, Skira, Milano 1998, pp. 91-101.

P. VEROLI, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Città di Castello, 2001.

P. VEROLI, *Le Manifestazioni musicali del Teatro delle Arti*, in *Il Teatro delle Arti 1940-1943. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D'Ayala*, a cura di D. Margoni Tortora e P. Veroli, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2009, pp. 13-25.

P. VEROLI, *Teatro e spettacolo nella vita di Olga Signorelli*, in *Olga Signorelli e la cultura del suo tempo (Archivio Russo-Italiano, vol. VI)*, a cura di E. Garetto e D. Rizzi, Europa Orientalis, Avellino, 2010, pp. 111-136.

I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito, a cura di P. Veroli e G. Vinay, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2013.

P. VEROLI, *I Ballets Russes in Italia*, in *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, a cura di P. Veroli e G. Vinay, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2013, pp. 181-200

P. VEROLI, *Milloss et Stravinsky: un chorégraphe et le 'raffiné sorcier' de la musique du XX^e siècle*, in *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism*, ed. by M. Locanto, Brepols, Turnhout, 2014, pp. 269-290.

Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse, ed. by P. Veroli and G. Vinay, Routledge, New York, 2018.

P. VEROLI, «*Camminare avanti, avanti, avanti*». *Gli ultimi anni della carriera di Milloss in Italia*, in *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, a cura di E. Cervellati e G. Taddeo, Ephemeria, Macerata, 2020, pp. 115-127.

P. VEROLI, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, in *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, a cura di A. Carone, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2021, pp. 49-74.

L. VILLANI, *Intervista a Roman Vlad*, «Il Fronimo», XXXVIII, 150, aprile 2010, pp. 7-17.

G. VIVIANI, *Vie della sperimentazione testuale nel teatro musicale italiano*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1955-1970*, a cura di G. Borio, G. Ferrari e D. Tortora, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2017, pp. 59-103.

R. VLAD, *Note sulla dodecafonia*, «L'Immagine», III/16, dicembre 1950 – gennaio 1951, pp. 496-508.

R. VLAD, *Modernità e tradizione*, Einaudi, Torino, 1955.

R. VLAD, *Storia della dodecafonia*, Suvini Zerboni, Cremona, 1958.

R. VLAD, *Forma e struttura della nuova musica*, «La Rassegna Musicale», XIX/3, 1959, pp. 219-233

R. VLAD, *Situazione storica della generazione dell'80*, in *La musica italiana del primo Novecento. «La generazione dell'80»*, Atti del Convegno, (Firenze 9-11 maggio 1980), a cura di F. Nicolodi, Olschki, Firenze, 1981, pp. 3-8.

R. VLAD, *Storia del valzer. Il valzer nel Novecento*, «Musica e dossier», IV/25, 1989, pp. 23-62.

R. VLAD, *Testimonianze e ricordi*, in P. VEROLI, *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, LIM, Lucca, 1996, pp. 7-17.

R. VLAD, *Autoanalisi*, in *Autoanalisi dei compositori italiani contemporanei. Con un saggio introduttivo di Renzo Cresti*, a cura di A. Cataldi, Pagano, Napoli, 1998, pp. 43-47.

- R. VLAD, *Brandi e Magnani amici miei e della musica*, in *Cesare Brandi e Luigi Magnani collezionisti*, a cura di Lucia Fornari Schianchi e Anna Maria Guiducci, catalogo della mostra, Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, 8 dicembre 2006 – 11 marzo 2007, Umberto Allemandi & C., Torino, 2006, pp. 67-68.
- R. VLAD, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, Einaudi, Torino, 2011.
- R. VLAD, *Introduzione*, in *Cesare Brandi: Musica, Danza, Teatro. Scritti ritrovati 1936-1986*, a cura di V. Brandi Rubiu, Castelvechi, Roma, 2013, pp. 22-29.
- S. H. YARAMAN, *Retriving Embrace: The Waltz as Sex, Steps, and Sound*, Pendragon, Hillsdale, 2002.
- Die Tänzerin und Choreographin Yvonne Goergi (1903-1975). Eine Recherche*, hrsg. Von B. Weber, Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH, Hannover, 2009.
- K. WEILL, *Über den gestischen Charakter der Musik* [1929], in *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, herausgegeben von S. Hinton und J. Schebera, Schott, Mainz, 2000.
- R. J. WILEY, *Tchaikowsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Clarendon Press, Oxford, 1985.
- G. ZACHARIAS, *Offener Brief an Horst Koegler*, «Das Tanzarchiv. Deutsche Zeitschrift für Tanzkunst und Folklore», April 1962, pp. 322-327,
- L. ZBIKOWSKI, *Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth-Century*, «Journal of Musicological Research», XXXI, 2012, pp. 147-165.
- N. ZUCKERMAN, *Leonor Fini: the Artist as Designer. An Exhibition of Ballet, Theater, Film, Book and Commercial Designs*, CFM gallery, New York, 1992.

ELENCO DELLE FONTI CONSULTATE

I. Fonti musicali

I.1 Partiture

R. VLAD, *La Dama delle Camelie*, 1944, partitura autografa, I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Le ciel est vide. III Cantata per coro e orchestra su testi di Jean Paul e Gérard de Nerval*, Suvini Zerboni, Milano, 1955, I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Maques Ostendais. Hommage à Ensor*, 1959, partitura autografa, I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Die Wiederkehr: eine dramatische Situation in elf Tänze*, Universal Edition, Vienna, 1962, copia anastatica della partitura con correzioni autografe, I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Cechov*, Ricordi, Milano, 1968, copia anastatica della partitura autografa, I-Vgc IM FRV.

I.2 Riduzioni per pianoforte

R. VLAD, *La Strada sul Caffè. Balletto in tre quadri di Cesare Brandi*, Suvini Zerboni, Milano, 1951, copia personale di Vlad, I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *La Strada sul Caffè. Balletto in tre quadri di Cesare Brandi*, Suvini Zerboni, Milano, 1951, copia personale di Milloss, I-Vgc IM FAM.

R. VLAD, *La dama delle camelie: balletto drammatico di Aurél M. Milloss*, Carisch, Milano, 1948, copia personale di Milloss con annotazioni autografe, I-Vgc IM FAM.

R. VLAD, *Maques Ostendais: Pantomime de Michel de Guelderolde*, Suvini Zerboni, Milano, 1959, copia personale di Milloss con annotazioni autografe, I-Vgc IM FAM.

R. VLAD, *Die Wiederkehr: eine dramatische Situation in elf Tänze*, 1962, copia manoscritta della riduzione per due pianoforti con annotazioni di Milloss, I-Vgc IM FAM.

R. VLAD, *Il Ritorno*, [1962-1968], copia manoscritta della riduzione per due pianoforti di *Die Wiederkehr* con annotazioni di Milloss, I-Vgc IM FAM.

R. VLAD, *Il Ritorno*, [1962-1968], copia manoscritta della riduzione per due pianoforti di *Die Wiederkehr* con annotazioni, I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Cechov*, Ricordi, Milano, 1969, copia personale di Vlad, I-Vgc IM FRV.

1.3 Schizzi e abbozzi

R. VLAD, *La Strada sul Caffè. Balletto in tre quadri di Cesare Brandi*, quaderno di abbozzi, 1943, I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Masques Ostendais*, 1959, quaderno di abbozzi, I-Vgc IM FRV.

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr, Danza n. I*, schizzo, [1959-1960], I-Vgc IM FRV.

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr, Danza n. II*, schizzo, [1959-1960], I-Vgc IM FRV.

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr, Danza n. III*, schizzo, [1959-1960], I-Vgc IM FRV.

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr, Danza n. IV*, schizzo, [1959-1960], I-Vgc IM FRV.

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr, Danza n. V*, schizzo, [1959-1960], I-Vgc IM FRV.

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr, Danza n. VI*, schizzo, [1959-1960], I-Vgc IM FRV.

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr, Danza n. VII*, schizzo, [1959-1960], I-Vgc IM FRV.

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr, Danza n. IX*, schizzo, [1959-1960], I-Vgc IM FRV.

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr, Danza n. XI*, schizzo, [1959-1960], I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Die Wiederkehr*, [1959-1960], quaderno di abbozzi, I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Die Wiederkehr*, [1959-1960], II quaderno di abbozzi, I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Die Wiederkehr*, [1959-1960], III quaderno di abbozzi, I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Чайка*, 1968, quaderno di schizzi per le *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, I-Vgc IM FRV.

II. Fonti documentarie

II.1 Scenari e programmi

C. BRANDI, *La Strada sul Caffè. Balletto tre quadri*, gennaio 1944, argomento autografo, I-SCB.

A. MILLOSS, *La Dama delle Camelie*, [1944-1945], scenario dattiloscritto, I-Vgc ITM FAM.

R. VLAD, *Masques Ostendais (Hommage à Ensor)*, [1959], programma dattiloscritto, I-Vgc IM FRV.

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr: eine dramatischen Situationen in elf Tänze*, [1959], scenario (1 versione), I-Vgc IM FRV.

A. MILLOSS, *Die Wiederkehr: eine dramatischen Situationen in elf Tänze*, [1959], scenario dattiloscritto (2 versione), Köln, Deutsche Tanzarchiv, Bestand Aurel von Milloss.

[B. MENEGATTI], *5 danze per il Gabbiano*, [1967-1968], appunti manoscritti, [1967-1968], I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Note su "Il Gabbiano"*, dattiloscritto, 1968, I-Vgc IM FRV.

II. 3 Programmi di sala

Primo Festival Internazionale della musica, R. Accademia di S. Cecilia – Radio Audizioni Italia, Roma, 1945, programma di sala, I-Vgc ITM FAM.

Balletti: Misteri - Grand pas classique - Tirsi e Clori di Milloss - Don Juan di Milloss - Visione nostalgica - Romeo e Giulietta - L'amour et son amour - Notturmo – Il lago dei cigni - Passo a due: La Strada sul caffè, XIV Maggio Musicale Fiorentino, 1952, programma della manifestazione, I-Vgc ITM FAM.

Omaggio al valzer: Invito al valzer – Visione nostalgica - Idillio Campestre - La dama delle camelie – Saltimbanchi - Sogno Romantico - Walzer Viennese, Teatro Eliseo di Roma - ENAL, 1959, programma di sala, I-Vgc IM FRV.

Fogli d'Album, Festival dei Due Mondi di Spoleto, 1959, note di sala, I-Vgc IM FRV (una copia anche a Spoleto, Casa Menotti – Centro di documentazione del Festival dei Due Mondi).

Ballettabend: Concerto Grosso – Masques Ostendais – Die Frau aus Andros, Landestheater di Hannover, 1960, programm di sala, D-HTM.

XVIII Spettacolo di balletti: Evoluzioni – Masques Ostendais – L'Unicorno, la Gorgona e la Manticora, Teatro Eliseo di Roma – Accademia Filarmonica Romana, 1960, programma di sala, I-Vgc IM FRV (una copia anche a Roma, Archivio dell'Accademia Filarmonica Romana).

Vierter Ballettabend: Die Wiederkehr - Die Mondreiter - Auf Schwelle der Zeit, Köln Opernhaus, 1961-1962, programma di sala, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.

Julie, ovvero il vaso di fiori – Il Gabbiano, xxv Settimana musicale Senese, Siena 1-7 settembre 1968, I-Sac; I-Vgc IM FRV.

Balletti: Variazioni su Il Gabbiano di Cechov – Job, Teatro Comunale di Bologna, Stagione lirica 1968-1969, programma di sala, I-Vgc IM FRV.

Balletti: Les Sylphides - Pas de deux del Don Chisciotte – Les noces – Ricercare, Teatro dell'Opera di Roma, Stagione lirica 1968-1969, programma di sala, I-Vgc IM FRV

Secondo spettacolo di Balletti: Il Gabbiano – Coppelia, Teatro dell'Opera di Roma, stagione lirica 1969-1970, I-Rto(una copia anche a I-Vgc IM FRV).

Pescarusul, Opera Romana Iasi – XIII Festivalul Internationael George Enescu, 7-23 settembre 1995, I-Vgc IM FRV.

II.4 Testi e appunti

A. MILLOSS, *Il problema della moderna scenografia visto dal coreografo*, dattiloscritto per la conferenza alla Galleria di Arte Moderna di Roma, 1959, I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Il problema della moderna scenografia visto dal compositore*, dattiloscritto per la conferenza alla Galleria di Arte Moderna di Roma, 1959, I-Vgc IM FRV.

A. MILLOSS, *Alcuni stralci da critiche (tradotte dal tedesco) concernenti la prima esecuzione assoluta del Balletto Die Wiederkehr (Il Ritorno) su soggetto di Aurel Milloss all'Opera di Colonia (31 gennaio 1962)*, dattiloscritto, 1962, I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, 1968, libretto manoscritto, (1 versione), I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov*, 1968, libretto manoscritto, (2 versione), D-KNdt BAM.

III. Fonti iconografiche

III.1 Bozzetti

- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Quadro I*, 1951, bozzetto (1 versione), a.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Quadro I*, 1951, bozzetto (2 versione), I-Fammf.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Quadro II*, 1951, bozzetto (1 versione), I-Rfts.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Quadro II*, 1951, bozzetto (2 versione), I-Fammf.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Quadro III*, 1951, bozzetto, I-Fammf.
- M. SIGNORELLI, *La dama delle camelie*, 1949, bozzetto, I-Rto.
- L. TORNABUONI, *Ricercare*, 1968, bozzetto, I-Rto.
- L. TORNABUONI, *Ricercare. Siparietto*, 1968, bozzetto, I-Rto.

III.2 Figurini

- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. La vedova*, 1951, figurino, I-Fammf.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Il soldato*, 1951, figurino, I-Fammf.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. La vedova*, 1951, figurino, I-Fammf.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Il Maestro del Caffè*, 1951, figurino, I-Fammf.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Un Cameriere*, 1951, figurino, I-Fammf.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. La coppia del Tango "Cocaine"*, 1951, figurino, I-Fammf.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Coppia I*, 1951, figurino, I-Fammf.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Coppia II*, 1951, figurino, I-Fammf.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Coppia III*, 1951, figurino, I-Fammf.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Coppia III*, 1951, figurino, I-Fammf.
- T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Coppia IV*, 1951, figurino, I-Fammf.

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Coppia V*, 1951, figurino, I-Fammf.

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Coppia VI*, 1951, figurino, I-Fammf.

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Coppia VII*, 1951, figurino, I-Fammf.

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Coppia VIII*, 1951, figurino, I-Fammf.

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Il Ballerino del Can Can*, 1951, figurino, I-Fammf.

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Un Ballerino del Can Can*, 1951, figurino, I-Fammf.

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Le sei ragazze del Can Can*, 1951, figurino, I-Fammf.

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Gli Operai*, 1951, figurino, I-Fammf.

T. SCIALOJA, *La Strada sul Caffè. Le operaie*, 1951, figurino, I-Fammf.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Armando*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Barone*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Boia*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Cinese*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Cocotte*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Dama I*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Dama II*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. De Sade*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Don Juan*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Fioraia*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. François Villain*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Frivola*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Giuditta*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Impresario I*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Impresario II*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Louis XIV*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Messalina*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Negro*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Papagliana*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Pascià*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Regina Pazza*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Sacher Masoch*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Servo dell'Impresario*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Sherezade*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Strega*, 1949, figurino, I-Rto.

M. SIGNORELLI, *La Dama delle Camelie. Torero*, 1949, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricercare. [Angelo]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricercare. [Figura della follia I]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricercare. [Figura della follia II]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricercare. [Figura della follia III]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricercare. [Figura della follia IV]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricercare. [Figura della follia V]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricercare. [Figura della follia VI]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricercare. [Figura della follia VII]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricercare. [Giullare I]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricercare. [Giullare II]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricercare. [Giullare III]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricerca. [Scioperato I]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricerca. [Scioperato II]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricerca. [Scioperato III]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricerca. [Scioperato IV]*, 1968, figurino, I-Rto.

L. TORNABUONI, *Ricerca. [Uomo]*, 1968, figurino, I-Rto.

III.3 Foto di scena

La dama delle camelie. Coreografia d'insieme I, foto di scena della rappresentazione al Teatro Quirino, 1945, I-Vgc ITM FAM (<https://acesse.dev/I4c9Q> ultimo accesso 24.3.2024).

La dama delle camelie. Coreografia d'insieme II, foto di scena della rappresentazione al Teatro Quirino, 1945, I-Vgc ITM FAM (<https://11nq.com/ukwYy> ultimo accesso 24.3.2024).

La dama delle camelie. Due interpreti, foto di scena con Olga Amati e Ugo Dell'Ara al Teatro Quirino, 1945, I-Vgc ITM FAM (<https://11nq.com/IHH0w> ultimo accesso 24.3.2024).

La dama delle camelie. Due interpreti, foto di scena con Olga Amati e Gennaro Montariello al Teatro Quirino, 1945, I-Vgc ITM FAM (<https://acesse.dev/JjRZh> ultimo accesso 24.3.2024).

La dama delle camelie. [Coreografia d'insieme], foto di scena della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1949, I-Rto (https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_balletto/la-dama-delle-camelie-1948-49/ ultimo accesso 24.3.2024).

La dama delle camelie. La dama delle camelie e Armando, foto di scena con Marisa Matteini e Guido Lauri della rappresentazione al Teatro Eliseo, 1959, I-Vgc ITM FAM (<https://acesse.dev/pnw3V> ultimo accesso 24.3.2024).

Masques Ostendais, foto di scena della rappresentazione al Festival dei Due Mondi di Spoleto, 1959, D-HTML.

J. KURT, *Masques Ostendais. Film I*, negativi delle foto di scena della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, D-HTM.

J. KURT, *Masques Ostendais. Film II*, negativi delle foto di scena della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, D-HTM.

J. KURT, *Masques Ostendais. Film v*, negativi delle foto di scena della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, D-HTM.

J. KURT, *Masques Ostendais. 3 Frauen*, foto di scena con Annemarie Hermann, Helga Niewerth e Gerda Zimmermann della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, D-HTM.

J. KURT, *Masques Ostendais. L'Uomo und tre Donne*, foto di scena con Wolfgang Winter, Annemarie Hermann, Helga Niewerth e Gerda Zimmermann della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, D-HTM.

J. KURT, *Masques Ostendais. Der Mann und Nymphe*, foto di scena con Wolfgang Winter e Iwa Slateff della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, D-HTM.

J. KURT, *Masques Ostendais. Der Mann*, foto di scena con Wolfgang Winter della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, D-HTM.

J. KURT, *Masques Ostendais. [Der Mann und die Tod]*, foto di scena con Wolfgang Winter e Bernhard Weiss della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, D-HTM.

J. KURT, *Masques Ostendais. [Der Mann, der Teufel und der Tod]*, foto di scena con Wolfgang Winter, Horst Krause e Bernhard Weiss della rappresentazione al Landestheater di Hannover, 1960, D-HTM.

Masques Ostendais. [Die Nymphe und der Mann], foto di scena con Iwa Slateff e Wolfgang Winter delle prove generali al Landesthether di Hannover, 1960, D-HSK.

Masques Ostendais. [Der Mann und drei Frauen], foto di scena con Wolfgang Winter e Annemarie Hermann, Helga Niewerth e Gerda Zimmermann delle prove generali al Landesthether di Hannover, 1960, D-HSK..

Masques Ostendais. [Zwei Leichenträger, der Teufel, der Mann und der Tod], foto di scena con Frank Krain, Heinz Voigt, Horst Krause, Wolfgang Winter e Bernhard Weiss delle prove generali al Landestheater di Hannover, 1960, D-HSK..

R. SCHÄFER, *Gestspiele Rom 1960 Yvonne Georgi*, collezione di 315 provini, D-HTM.

J. KÖHLER, *Die Wiederkehr. [Der Mensch und Glauklern]*, foto di scena con Lothar Höfgen, Petra Troitzsch, Günter Kranner e Jan Romnach della rappresentazione al Opernhaus di Köln, 1962, I-Vgc IM FRV.

J. KÖHLER, *Die Wiederkehr. [Die Frau und Glauklern]*, foto di scena con Tilly Söffing, Petra Troitzsch, Günter Kranner e Jan Romnach della rappresentazione al Opernhaus di Köln, 1962, I-Vgc IM FRV.

J. KÖHLER, *Die Wiederkehr. [Tollen Einblick]*, foto di scena della rappresentazione al Opernhaus di Köln, 1962, I-Vgc IM FRV.

Ricerca. Amedeo Amodio nel ruolo dell'Uomo, foto di scena con Amedeo Amodio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://encr.pw/7EKuC> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricerca. Amedeo Amodio nel ruolo dell'Uomo, foto di scena con Amedeo Amodio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://encr.pw/0uGd0> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricerca. Amedeo Amodio nel ruolo dell'Uomo con un'interprete femminile, foto di scena con Amedeo Amodio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://11nq.com/SXRmB> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricerca. L'Angelo, foto di scena con Marisa Matteini della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Rto (https://archivistorico.operaroma.it/edizione_balletto/ricerca-il-ritorno-1967-68/ ultimo accesso 24.3.2024).

Ricerca. [L'Angelo e i Giullari], foto di scena con Marisa Matteini, Giulia Titta, Alfredo Rainò e Giancarlo Vantaggio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-

Rto (https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_balletto/ricercare-il-ritorno-1967-68/ ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. [L'Angelo e l'Uomo], foto di scena con Marisa Matteini e Amedeo Amodio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Rto (https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_balletto/ricercare-il-ritorno-1967-68/ ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. [L'Angelo, l'Uomo e i Giullari], foto di scena con Marisa Matteini, Amedeo Amodio, Giulia Titta, Alfredo Rainò e Giancarlo Vantaggio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Rto (https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_balletto/ricercare-il-ritorno-1967-68/ ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. Un ballerino, foto di scena della rappresentazione con Giancarlo Vantaggio al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://11nq.com/h2pJB> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. [Coreografia d'insieme I], foto di scena della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Rto (https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_balletto/ricercare-il-ritorno-1967-68/ ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. [Coreografia d'insieme II], foto di scena della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Rto (https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_balletto/ricercare-il-ritorno-1967-68/ ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. Coreografia d'insieme [III], foto di scena con Marisa Matteini, Amedeo Amodio, Alfredo Rainò e Giancarlo Vantaggio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://encr.pw/M3SGO> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. Coreografia d'insieme I, foto di scena con Marisa Matteini, Amedeo Amodio, Giulia Titta, Alfredo Rainò e Giancarlo Vantaggio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://acesse.dev/JTjUa> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. Coreografia d'insieme II, foto di scena con Marisa Matteini, Amedeo Amodio, Giulia Titta, Alfredo Rainò e Giancarlo Vantaggio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://11nq.com/S1bib> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. Coreografia d'insieme III, foto di scena con Marisa Matteini, Giulia Titta, Alfredo Rainò e Giancarlo Vantaggio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://acesse.dev/qCx9o> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. Coreografia d'insieme IV, foto di scena con Amedeo Amodio, Giulia Titta, Alfredo Rainò e Giancarlo Vantaggio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://acesse.dev/OAkha> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. Coreografia d'insieme V, foto di scena con Amedeo Amodio, Giulia Titta, Alfredo Rainò e Giancarlo Vantaggio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://encr.pw/3FszK> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. Coreografia d'insieme VI, foto di scena con Amedeo Amodio, Giulia Titta e Giancarlo Vantaggio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://encr.pw/z7QMb> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. Giulia Titta nel ruolo del Giullare, foto di scena con Giulia Titta della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://11nq.com/7RrX6> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. Un interprete maschile, foto di scena con Giancarlo Vantaggio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://encr.pw/NSJQK> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. Marisa Matteini nel ruolo dell'Angelo, foto di scena con Marisa Matteini della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://11nq.com/HVy45> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. Marisa Matteini nel ruolo dell'Angelo, foto di scena con Marisa Matteini della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Vgc ITM FAM (<https://11nq.com/vI133> ultimo accesso 24.3.2024).

Ricercare. L'Uomo, foto di scena con Amedeo Amodio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1968, I-Rto (https://archivioistorico.operaroma.it/edizione_balletto/ricercare-il-ritorno-1967-68/ ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. (B1935-1), foto di scena della rappresentazione al Teatro la Fenice di Venezia, 1969, I-Vt (https://www.archivioistorico.space/img/1901-2000/B1935_01.jpg ultimo accesso 24.3.2024)

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. (B1935-2), foto di scena della rappresentazione al Teatro la Fenice di Venezia, 1969, I-Vt (https://www.archivioistorico.space/img/1901-2000/B1935_02.jpg ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. (B1935-3), foto di scena della rappresentazione al Teatro la Fenice di Venezia, 1969, I-Vt (https://www.archivioistorico.space/img/1901-2000/B1935_03.jpg ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. (B1935-4), foto di scena della rappresentazione al Teatro la Fenice di Venezia, 1969, I-Vt (https://www.archivioistorico.space/img/1901-2000/B1935_04.jpg ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. (B1935-5), foto di scena della rappresentazione al Teatro la Fenice di Venezia, 1969, I-Vt (https://www.archivioistorico.space/img/1901-2000/B1935_05.jpg ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. (B1935-6), foto di scena della rappresentazione al Teatro la Fenice di Venezia, 1969, I-Vt (https://www.archivioistorico.space/img/1901-2000/B1935_06.jpg ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. (B1935-7), foto di scena della rappresentazione al Teatro la Fenice di Venezia, 1969, I-Vt (https://www.archivistorico.space/img/1901-2000/B1935_07.jpg ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov (B1935-8), foto di scena della rappresentazione al Teatro la Fenice di Venezia, 1969, I-Vt (https://www.archivistorico.space/img/1901-2000/B1935_08.jpg ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov (B1935-9), foto di scena della rappresentazione al Teatro la Fenice di Venezia, 1969, I-Vt (https://www.archivistorico.space/img/1901-2000/B1935_09.jpg ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov (B1935-10), foto di scena della rappresentazione al Teatro la Fenice di Venezia, 1969, I-Vt (https://www.archivistorico.space/img/1901-2000/B1935_10.jpg ultimo accesso 24.3.2024)

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. Arkadina e Trigorin I, foto di scena con Yvette Chauviré e Milorad Miskovitch della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1970, I-Rto (https://archivistorico.operaroma.it/edizione_balletto/il-gabbiano-1969-70/ ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. Arkadina e Trigorin II, foto di scena con Yvette Chauviré e Milorad Miskovitch della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1970, I-Rto (https://archivistorico.operaroma.it/edizione_balletto/il-gabbiano-1969-70/ ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. Nina e Trigorin, foto di scena con Carla Fracci e Milorad Miskovitch della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1970, I-Rto (https://archivistorico.operaroma.it/edizione_balletto/il-gabbiano-1969-70/ ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. Konstantin e Nina I, foto di scena con Carla Fracci e Amedeo Amodio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1970, I-Rto (https://archivistorico.operaroma.it/edizione_balletto/il-gabbiano-1969-70/ ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. Konstantin e Nina II, foto di scena con Carla Fracci e Amedeo Amodio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1970, I-Rto (https://archivistorico.operaroma.it/edizione_balletto/il-gabbiano-1969-70/ ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. Konstantin e Nina III, foto di scena con Carla Fracci e Amedeo Amodio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1970, I-Rto (https://archivistorico.operaroma.it/edizione_balletto/il-gabbiano-1969-70/ ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. Konstantin I, foto di scena con Amedeo Amodio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1970, I-Rto (https://archivistorico.operaroma.it/edizione_balletto/il-gabbiano-1969-70/ ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. Konstantin e Nina IV, foto di scena con Carla Fracci e Amedeo Amodio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1970, I-Rto (https://archivistorico.operaroma.it/edizione_balletto/il-gabbiano-1969-70/ ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. Konstantin e Nina V, foto di scena con Carla Fracci e Amedeo Amodio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1970, I-Rto (https://archivistorico.operaroma.it/edizione_balletto/il-gabbiano-1969-70/ ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov. Konstantin II, foto di scena con Amedeo Amodio della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1970, I-Rto (https://archivistorico.operaroma.it/edizione_balletto/il-gabbiano-1969-70/ ultimo accesso 24.3.2024).

Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov, foto di scena della rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1970, I-Rto (https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_balletto/il-gabbiano-1969-70/ ultimo accesso 24.3.2024).

IV. Fonti audio e video

IV.1 RegISTRAZIONI audio

R. VLAD, *La strada sul caffè (suite)*, registrazione musicale diretta da Mario Rossi, Torino, 1959, Teche RAI.

R. VLAD, *La dama delle camelie (suite)*, registrazione musicale diretta da Roman Vlad, Napoli, 1974, Teche RAI.

R. VLAD, *Die Wiederkehr*, registrazione musicale diretta da Miltiades Caridis, Köln, 1962, I-Vgc IM FRV.

R. VLAD, *Ricercare*, registrazione musicale diretta da Ferruccio Scaglia-, Roma, 1968, I-Rto.

R. VLAD, *Variazioni danzate e cantate sul Gabbiano di Čechov*, registrazione musicale diretta da Bruno Rigacci, Siena, 1968, I-Rdi (<http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000047032000000> ultimo accesso 24.3.2024).

IV.2 RegISTRAZIONI video

G. FAVERO, *Incontri. Carla Fracci: la danza nel cuore*, documentario, 1969, RAI Teche (https://www.youtube.com/watch?v=OOM_Jw6SDLs ultimo accesso 24.3.2024).

VI. Recensioni

Nel corso della ricerca sono state consultate le raccolte di ritagli di stampa sui sei balletti di Vlad conservati nel Fondo Roman Vlad dell'Istituto per la Musica e il Fondo Aurel Milloss della Fondazione Giorgio Cini, del D-HTM, del Fondo Yvonne Georgi al Deutsche Tanzarchiv di Köln,

dell'Archivio del Comune di Spoleto presso l'Archivio di Stato di Spoleto. Di seguito vengono riportate solo le fonti citate nella tesi:

[ANONIMO], *Al Festival musicale. Balletti di Milloss al Quirino*, «Ricostruzione», Roma, 22.11.1945, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM.

[ANONIMO], *La barca del Maggio Musicale fra i frangenti americani e russi*, «Il Mattino dell'Italia centrale», 7.6.1951, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM.

L. ALBERTI, *Un album illustrato degli «ismi» europei*, «Giornale del mattino», Firenze, 13.6.1959, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV, I-Sas ACS

F. D'AMICO, *Al Teatro dell'Opera. Sentinelle per una sposa*, «L'Espresso», Roma, 26.5.1968, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.

E. BAT., *Balletti di Hannover al teatro Eliseo*, «Il giornale d'Italia», Roma, 20.5.1960, ritaglio di stampa, D-KNdt BYG; I-Vgc IM FRV

D. COURIR, *Il Festival dei due mondi a Spoleto. Dieci "Fogli d'Album,, che non hanno convinto. Dovevano riassumere lo spirito e la vena teatrali, ma la formula che li ha ispirati non è stata felice – Sono piaciute tuttavia le brevi scene di Dino Buzzati e Indro Montanelli*, «Il resto del carlino», Bologna, 13.6.1959, ritaglio di stampa, I-Sas ACS; I-Vgc IM FRV.

G. FRANGINI, *Dopo i balletti del 'Maggio'. Perché non si è rappresentato la 'Strada sul caffè'*, «La Nazione», 10.06.1951, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM.

G. G. *Il Festival musicale. "Don Giovanni,, – "Otello,, – "Balletti,,*, «Domenica», 25.11.1945, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.

R. G., *Milloss parla dei "Balletti romani,,*, «Domenica», Roma, 25.11.1945, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM.

K. GANZER, *Köln und sein neues Ballett. Zum vierten Tazabend der Aera Aurel v. Milloss*, «Augsburger Allgemeine», Augsburg, 7.2.1962, I-Vgc ITM FAM.

G. M. G[ATTI], *Festival Musicale. I balletti di Milloss*, «Il Secolo XX», Roma, 21.11.45, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM.

K. GEITEL, *Hoher Anspruch, aber nur geringe Erfüllung. Aurel von Milloss' "Wiederkehr" verspäter uraufgeführt – Ein großer Anreger, kein großer Abend*, «Die Welt», Berlin, 3.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.

H. KOEGLER, *Ballett der Masken. Erstaufführungen bei einem Tanzabend in Hannover*, «Stuttgarter Zeitung», Stuttgart, 19.4.1960, ritaglio di stampa, D-KNdt BYG; I-Vgc IM FRV.

H. KOEGLER, *Das Rentier tanzt. Birgit Cullbergs lappländisches Ballett erstmal in Deutschland inszeniert*, «Stuttgarter Zeitung», Stuttgart, 2.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.

H. LINDLAR, *Rentiere, Fieberträume und Ballet Rosé. Kölner Ballettkreationen mit Cullberg und Vlad/Milloss*, «Deutsche Zeitung», Stettin, 2.2.1968, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.

H. VON LÜTTWITZ, *Beim Ballett lohnt das Sparen nicht. Kölner Abend mit unter Aurel von Milloss und Bigit Cullberg*, «Aachener Volkszeitung», Aachen, 6.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.

E. MELOCHIORRE, *Realizzati dal coreografo Milloss. Balletti vecchi e nuovi all'Opera. In programma "Les sylphides" il passo a due dal "Don Chisciotte" di Minkus, il "Ricerca" di Vlad e "Le nozze" di Strawinski – L'orchestra diretta da Ferruccio Scaglia*, «Avanti!», Roma, 9.5.1968, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.

M. MILA, *Il balletto sul «Gabbiano» a Siena non tradisce lo spirito di Cechov. Felice esito dello spettacolo alla Settimana musicale. La coreografia di Loris Gai su musica di Roman Vlad – Protagoniste Yvette Chauvirée e Carla Fracci*, «La Stampa», Torino, 6 settembre 1968, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV.

P. MÜLLER, *Muß Ballett so grübelnd sein? „Das Mondrentier“, „Die Wiederkehr“, „Auf der Schwelle der Zeit“, getanzt in Köln*, «Rheinische Post», Düsseldorf, 2.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM.

V. OTTOLENGHI, *Due balletti show al Teatro dell'Opera. Un fragile «Gabbiano» per una grande Fracci. Un tentativo, in gran parte riuscito, di teatro totale, ma la danza è sacrificata. – Scontata esecuzione di «Coppelia» di Delibes. – Una fucina di talenti che va sprecaata*, «Paese Sera», Roma, 7 aprile 1970, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV.

A. PIRONTI, *Il Festival di Spoleto. Alba ed album*, «Punto», Roma, 20.6.1959, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV.

L. PIZZUTI, *Uno spettacolo singolare al Festival di Spoleto. "Fogli d'album", ieri sera al Caio Melisso. Dieci «pièces» sul filo della fumisteria – Bice Valori è stata l'anima della serata – Il pubblico avvinto per tre ore non ha risparmiato gli applausi agli autori presenti e al regista Franco Zeffirelli*, «Il Paese» di Roma, 13.6.1959, ritaglio di stampa, I-Sas ACS; I-Vgc IM FRV.

R. RADICE, *Dieci momenti appassionanti in una sera a Spoleto*, «L'Europeo», Milano, 21.6.1959, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV.

O. RESNEVIČ SIGNORELLI, *Milloss ridà vita al balletto italiano a passo di danza*, «Cronache: settimanale di attualità», Bologna, 16.2.1946, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM.

G. DE' ROSSI, *I balletti al Teatro dell'Opera. "Romantico" e "moderno" per tre conferme. Bruhn, Amodio e la Terabust hanno ribadito il primo la sua classe, e gli altri i grandi progressi compiuti – Una riuscita partitura di Vlad ed una estetizzante edizione delle «Nozze», «Momento sera», Roma, 9-10.5.1968, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV, I-Vgc ITM FAM.*

G. SCHAB, *Ballett mit sehr viel Ausdruckstanz. Milloss-Urhaufführung „Die Wiederkehr“ in Köln /Musik von Roman Vlad, «Neue-Rhein Zeitung», Düsseldorf, 2.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV, I-Vgc ITM FAM.*

G. SCHÖN, *Elektronisierter Wilder. Neue Ballette in Hannover, «Bremer Nachrichten», Bremen, 19.4.1960, ritaglio di stampa, D- KNdt BYG, I-Vgc IM FRV.*

R. SEELMANN-EGGEBERT, *Mit elektronischer Musik. Ballettpremiere in Hannover, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», Frankfurt am Main, 26.04.1960, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV.*

VICE, *Le prime. «Invito al valzer» all'Eliseo, «Il Paese», 10.11.1959, ritaglio di stampa, Venezia, I-Vgc IM FRV.*

G. VIGOLO, *Festival della Musica. Balletti al „Quirino”, «L'epoca», Roma, 21.11.1945, I-Vgc IM FRV; I-Vgc ITM FAM.*

W. WELF, *Aus der Welfenstadt - Ballette im Opernhaus – Englische Bildhauer in der Kestnervesellschaft, «Alfelder Zeitung», Alfeld, 23.4.1960, ritaglio di stampa, I-Vgc IM FRV.*

E. ZANETTI, *I balletti di Milloss, II/46, 22.11.1945, ritaglio di stampa, I-Vgc ITM FAM.*

RINGRAZIAMENTI

Sono molte le persone da ringraziare al termine della scrittura di questa tesi, dagli eredi di Roman Vlad, che mi hanno permesso di riprodurre i materiali inediti, ai docenti che mi hanno aiutato con le loro critiche; dal mio supervisore, che mi ha accompagnato con gentilezza lungo tutto il percorso, ai bibliotecari e archivisti che mi hanno guidato nella mia ricerca. Tra questi, un ringraziamento particolare va a Angela Carone, che per prima mi ha parlato di Vlad, e a Francesco Rocca che mi ha poi assistito nella consultazione del ricchissimo archivio del compositore. Vi sono poi colleghi, familiari, amici – vicini e lontani – e una coinquilina che non mi hanno mai fatto mancare il loro sostegno. Infine, un pensiero particolare va a Bangone che, con le sue chiacchierate a *Su Petrosu*, mi ha aiutato – non sapendolo – ad affrontare questi tre anni.

ABSTRACT

Obiettivo della tesi è lo studio storico e critico del processo compositivo della musica ballettistica di Roman Vlad. Nel corso della sua carriera artistica, infatti, il compositore ha lavorato alla realizzazione di sei balletti: *La Strada sul Caffè* (coreografia di Aurel Milloss e scenografia di Toti Scialoja, mai rappresentato); *La dama delle camelie* (coreografia di Milloss e scenografia di Leonor Fini, rappresentato a Roma nel 1945); *Masques Ostendais* (coreografia di Yvonne Gerogi e scenografia di Rudolf Schulz, rappresentato a Hannover nel 1960); *Die Wiederkehr* (coreografia di Milloss e scenografia di Teo Otto, rappresentato a Köln nel 1962); *Ricerca* (coreografia di Milloss e scenografia di Lorenzo Tornabuoni, rappresentato a Roma nel 1968) e *Variazioni danzate e cantate su Il Gabbiano di Čechov* (coreografia di Loris Gai, regia e scenografia di Beppe Menegatti, rappresentato a Siena nel 1968). Si tratta di sei titoli che costituiscono un *corpus* eterogeneo, che attraversa un arco temporale di quasi un trentennio e che, soprattutto, diede a Vlad l'opportunità di collaborare con alcuni dei maggiori coreografi, pittori e scenografi della scena della danza teatrale a lui contemporanea. Si crearono in questo modo dei sodalizi intellettuali di grande interesse, che si è cercato di analizzare nel loro contesto storico-culturale per arrivare a comprendere in quale maniera il compositore sia riuscito ad accordare le proprie istanze poetiche con quelle dei suoi collaboratori, nonché con le esigenze spettacolari del mondo ballettistico. Per ciascuna opera di questo *corpus* è stato pertanto eseguito uno studio delle contingenze pratiche che hanno portato alla loro realizzazione, degli schizzi musicali e della rappresentazione. Mettendo sempre in stretta relazione fra loro queste tre linee di indagine è stato così ricostruita la genesi dei balletti vladiani, mettendo in luce una pratica compositiva profondamente artigianale, basata sulla concezione del balletto come evento spettacolare complesso, dove l'efficacia della musica si fonda sulle relazioni che essa costruisce con le altre componenti dell'opera.