

«L'anima della natura espressa dal movimento»: il *Sacre* di Vaclav Nižinskij

Elena Randi

Il *Sacre du Printemps* (coreografia di Vaclav Nižinskij, musica di Igor Stravinskij, scenografie e costumi di Nikolaj Roerich) debutta il 29 maggio 1913. È rappresentato a Parigi, al Théâtre des Champs Élysées, dai Ballets Russes di Sergej Djačilev. La prima è un insuccesso clamoroso e in tutto si realizzano solo sette repliche: quattro a Parigi (oltre a una prova generale aperta al pubblico) e tre a Londra, al Drury Lane.

L'argomento – che non propone una vera e propria trama, ma un accostamento di “quadri” ambientati nell'arcaica Russia pagana e centrati attorno al rito della rinascita della primavera, che richiede il sacrificio della vita di una giovane donna – è composto da Stravinskij e da Roerich. L'apporto di quest'ultimo è fondamentale, in quanto specialista di etnografia e mitologia comparata. Fin dal 1890, infatti, aveva preso parte a spedizioni archeologiche nelle città della Russia antica e si era dedicato ad un'indagine scientifica sull'arte e i riti religiosi degli antichi slavi. La conoscenza acquisita da queste ricerche trova spazio nella sua pittura, in cui il passato è ricreato secondo modalità simboliste. Nel primo Novecento Roerich diviene un *habitué* del paese di Talaškino, dove soggiorna la principessa Teniševa, collezionista di arte arcaica russa. Nella villa della colta aristocratica egli si trova con Stravinskij per qualche giorno al fine di discutere di una nuova opera, che sarà il *Sacre*. Secondo Kenneth Archer, la prima idea dell'argomento è di Roerich, che poi, assieme a Stravinskij, dell'argomento stende concretamente una versione condivisa¹.

1. Cfr. K. Archer, *Nicolas Roerich et la genèse du Sacre*, in É. Souriau, F. Lesure, D. Jameaux [et al.], *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*, Cicero, Paris 1990, pp. 75-96. Si conservano diverse descrizioni dell'argomento, tutte assai brevi. Le cinque principali sono: due versioni di Stravinskij pubblicate in V. Stravinsky, R. Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, Simon and Schuster, New York 1978, pp. 75 e 92; due esposizioni di Roerich, entrambe inviate per lettera a Djačilev, e pubblicate ivi, pp. 75-77 e 77; la stesura scelta per essere stampata nel programma di sala in occasione della prima.

L'apporto del pittore russo è fondamentale anche per la coreografia (la cui realizzazione Nižinskij intraprende dopo che la creazione dei coefficienti musicale e scenografico è già a buon punto²); e difatti Roerich è spesso presente alle prove, e da lui – o, meglio, dai suoi studi e dalla sua arte – Vaclav dichiara di essere stato influenzato fortemente nell'ideazione della danza, precisando tutta una serie di dettagli in merito. O, quanto meno, così scrive Bronislava Nižinskaja nei *Mémoires*³, autrice peraltro credibilissima in quanto avrebbe dovuto interpretare la parte dell'Eletta, avendo anche fatto le prove di tutta la sezione del balletto concernente lo specifico personaggio, prove realizzate prima di quelle relative al resto della coreografia. Solo che, rimasta incinta⁴, deve cedere il posto a Maria Pilz. È dunque persona quanto mai competente anzitutto sulla danza inizialmente ideata per lei, e, in più, sul complessivo lavoro composto dal fratello, poiché assiste, anche dopo la defezione obbligatoria, a tutte le *répétitions*⁵.

Non esiste la notazione coreografica del lavoro. Restano tuttavia diverse fonti scritte e iconografiche che forniscono informazioni utili, come insegna Millicent Hodson, autrice di una versione del *Sacre* concepita con intenti filologici. Anzitutto si conserva la partitura musicale della riduzione per pianoforte di Stravinskij manoscritta, datata 1913, in cui Stravinskij stesso pone alcune (non molte) annotazioni, dalle quali soprattutto si può dedurre, almeno in certi casi, in quale momento musicale cada un dato pezzo della danza⁶.

Sei mesi dopo la prima, Marie Rambert chiede al compositore una copia della partitura, e vi inserisce tutta una serie di appunti sulla coreografia di Nižinskij. Si tratta di notizie credibili, dato che non solo la Rambert è stata una delle interpreti della prima, ma anche, in quanto specialista dell'euritmica di Dalcroze, ha aiutato Nižinskij a mettere in relazione i movimenti dei ballerini con il complessissimo ritmo della musica. Dunque, ha lavorato assieme a lui per mesi a creare le danze del *Sacre*⁷.

La terza fonte fondamentale è costituita da settantotto disegni del balletto eseguiti da Valentine Gross Hugo, assistendo allo spettacolo più volte, oggi conserva-

2. Cfr. Archer, *Nicolas Roerich et la genèse du Sacre*, cit.

3. Cfr. B. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, Ramsay, Paris 1983, pp. 396-397.

4. Cfr., per esempio, M. Rambert, *Quicksilver, an autobiography*, Macmillan, London 1972, p. 58.

5. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., pp. 396-398 e p. 406.

6. Una ristampa anastatica della partitura si trova in: *The Rite of Spring = Le Sacre du Printemps. Ballet for Orchestra*, by I. Stravinskij and N. Roerich; Reduction for Piano duet by the Composer = Reduction pour Piano à Quatre Mains par l'auteur, Boosey and Hawkes, London 1947.

7. La partitura di Stravinskij con le annotazioni della Rambert è conservata nei Rambert Dance Company Archives, collocazione: GB 2228 MR/07/012. Tali annotazioni sono tradotte in inglese e pubblicate in M. Hodson, *Spectator's Guide to the Rite*, Photography by S. Klasmer, in M. Hodson, K. Archer, *The Lost Rite: Rediscovery of the 1913 Rite of Spring*, Book Design and Photography by S. Klasmer, London, KMS 2014, pp. 80-262, e si trovano nelle didascalie dei fotogrammi dei singoli frammenti della coreografia del 1913 ricostruita molti decenni dopo dalla Hodson, editi alle pp. 86-257. Nelle stesse didascalie si trova anche la traduzione inglese delle annotazioni fatte da Stravinsky alla partitura della riduzione per pianoforte di Stravinskij manoscritta, datata 1913.

ti nel Victoria and Albert Museum di Londra⁸. In realtà, consultandoli uno per uno, è piuttosto evidente che da tali schizzi è impossibile non solo legare un “quadro” con l’altro, ma persino ricostruire con certezza la maggior parte dei “quadri”.

Importanti sono, a nostro parere, anche le fotografie del *Sacre* scattate da Charles Gerschel e i disegni di Emmanuel Barcet, le une e gli altri datati 1913⁹. Poiché tuttavia la tecnica dell’epoca non consentiva di fotografare momenti dello spettacolo dal vivo, in movimento, occorre mettere in posa i danzatori in una sala *ad hoc*, il che non ci assicura che il “quadro” costruito fosse corrispondente con esattezza ad una scena del lavoro. Quanto ai disegni, essi sono per loro natura “soggettivi”, quand’anche eseguiti con intenti di fedele riproduzione. Anche questi documenti vanno dunque utilizzati con prudenza.

Con propositi filologici, scenografie e costumi sono stati ricostruiti da Kenneth Archer, con una credibilità piuttosto elevata. Egli decide di collaborare con la Hodson e dal loro lavoro comune nasce un allestimento inteso a restaurare il *Sacre* di Nižinskij-Stravinskij-Roerich¹⁰, rappresentato per la prima volta a Chicago con la compagnia del Joffrey Ballet nel 1987 e poi portato in diversi grandi teatri del mondo. Nonostante l’importanza indiscutibile delle puntigliose, certosine, straordinarie ricerche dei due studiosi, nutriamo qualche dubbio sull’attendibilità filologica della coreografia ricostruita, sicché non la impiegheremo per questo studio¹¹.

È l’alba. La scenografia, un fondale bidimensionale con illusione di profondità, rappresenta un paesaggio naturale, dalle forme tondeggianti, con collinette, laghetto (o fiume), alberi, rocce e nuvole bianche in un cielo azzurro¹²; Roerich dice raffigurare «una collina sacra»¹³. Alcune fonti fanno supporre che il pavimento del

8. Nel Victoria and Albert Museum i disegni del *Sacre* eseguiti da Valentine Gross Hugo sono conservati alle seguenti collocazioni: da S.640-1989 a S.647-1989, S.179-1999, da S. 185-1999 a S. 196-1999, da S. 763-2012 a S.789-2012, da S.806-2012 a S.826-2012, da S. 851-2012 a S.858-2012. Diciassette di queste immagini sono visibili anche *on line* nel sito del museo.

9. I disegni di Barcet sono riprodotti in M. Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*, Pendragon Press, Stuyvesant (NY) 1996, pp. 4, 138 e 151. Le fotografie di Gerschel sono pubblicate in un numero speciale di “Comœdia Illustré” dedicato alla *Huitième saison des Ballets russes* del 5 juin 1913 (assente la numerazione delle pagine). Sono riedite, per esempio, in V. Krasovskaya, *Nijinsky*, translated from the Russian by J.E. Bowlt, A Dance Horizons Book, New York 1979, p. 264.

10. Sulla loro ricostruzione, cfr. soprattutto Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace*, cit.; Hodson, Archer, *The Lost Rite*, cit.; Souriau, Lesure, Jameaux [et al.], *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*, cit. (uno degli articoli – *Puzzles chorégraphiques: reconstitution du Sacre de Nikinskij*, pp. 45-73 – è di Millicent Hodson; un altro, come anticipato, è di Kenneth Archer).

11. Ora il lavoro di Hodson-Archer si può vedere anche in You Tube, sia danzato dal Joffrey Ballet, che dal Mariinsky (preferibile, a nostro parere, l’esecuzione dei danzatori del Joffrey).

12. In Souriau, Lesure, Jameaux [et al.], *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*, cit., pp. 40 e 41, sono pubblicati due diversi progetti per la prima scenografia di Roerich. L’uno è tratto da una stampa di “Comœdia Illustré” del 5 juin 1913 (*Huitième saison des Ballets russes*, senza numerazione delle pagine), l’altro (1912) è conservato al Museo di Stato di Leningrado. La scenografia si intuisce anche dalle illustrazioni di Valentine Hugo conservate al Victoria and Albert Museum. Soprattutto, cfr. le collocazioni S.196.1999, S.641.1999 e S.640.1989. Infine, si può vedere la scenografia in You Tube (*Sacre* del Joffrey Ballet già citato).

13. Stravinsky, Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, cit., p. 77. Vera Stravinskij e Robert

palcoscenico sia irregolare, coperto di terra, e in un punto sia davvero creata una collinetta tridimensionale e praticabile a continuazione del fondale, collinetta che Archer, peraltro, nella sua ricostruzione della scenografia, almeno a giudicare dai video, non realizza, esattamente come non sembra optare per un terreno grezzo (ma il pavimento è verde, a ricordare un prato, scelta che obbedisce ad un'indicazione di Valentine Gross Hugo¹⁴). Bronislava Nižinskaja, riferendosi ai danzatori del *Sacre* composto dal fratello, scrive: «Camminano [...] su un suolo rugoso, ineguale»¹⁵: può essere che l'asserzione sia solo metaforica, ma può anche corrispondere alla realtà¹⁶. La soluzione di Roerich sembra però confermata da una foto pubblicata nel periodico "The Sketch" nel 1913, quando il *Sacre* era stato replicato a Londra: in questa immagine, ad opera di Gerschel, vediamo sei danzatrici (personaggi femminili del *Sacre*) in una posizione ricorrente della creazione nižinskiana datata 1913 poste sopra un pavimento di terra irregolare, che prosegue il paesaggio del fondale¹⁷. Benché si tratti di un fotomontaggio, la possibilità di una sua corrispondenza con il reale allestimento scenico non è trascurabile. Non solo: Bronislava Nižinskaja osserva che «le posture e i movimenti [delle donne] sono goffi e maldestri quando si riuniscono in gruppi in cima ai piccoli monticelli e ridiscendono assieme per formare una folla in mezzo alla scena»¹⁸. Vi sono dunque una o più collinette praticabili, come nell'*Après-midi d'un faune*, ed il terreno è irregolare? L'ipotesi non sembra improbabile, dato che a Nižinskij e a Djagilev sta molto a cuore la fusione, la continuità scenografia-danza, a nostro parere esemplarmente realizzata nel *Faune* l'anno prima del *Sacre du Printemps*¹⁹.

Ad apertura di sipario vediamo una vecchia con dei ramoscelli per le divinazioni sotto il braccio, gobba, e quattro gruppi di persone fermi: due maschili e due femminili; coloro che formano tre di essi sono accucciati a terra, mentre un rag-

Craft traggono la citazione da una lettera di Roerich a Djagilev edita in S. Lifar, *Serge Diaghilev: His Life, His Work, His Legend. An Intimate Biography*, Putnam, London 1940.

14. Dattiloscritto di Valentine Gross Hugo conservato nella Stravinsky-Diaghilev Foundation di New York, collocazione: Serie I (Research Files), D (Productions), 116 (*Sacre du Printemps*). Riferendosi al primo atto del *Sacre* datato 1913, l'Autrice scrive: «I gruppi umani in cerchi colorati» stanno «su un tappeto di prato verde».

15. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 405.

16. È curioso che la Bausch allestisca una *Sagra* (1975) su un suolo ricoperto di terra vera, rugoso e ineguale. Ammesso che il pavimento del *Sacre* di Nižinskij fosse irregolare, sarebbe quanto mai interessante studiare come la difficoltà nelle camminate e nei movimenti da esso derivante potesse condizionare anche l'atteggiamento interiore dei danzatori, questione su cui la Bausch nella sua *Sagra* ha certamente ragionato (cfr. E. Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014, p. 221).

17. Oggi la fotografia è riprodotta, per esempio, in Krasovskaya, *Nijinsky*, cit., p. 264. Un'illustrazione collocata sopra alla foto appena menzionata nel medesimo volume, mostra quattro danzatori, fotografati anch'essi da Gerschel, posti sullo stesso pavimento irregolare delle sei danzatrici.

18. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 405. Scrive Valentine Hugo a proposito del *Sacre* del 1913: «Non si può immaginare un'unione più spontanea, una coesione più perfetta tra la musica, il disegno e la danza» (dattiloscritto conservato nella Stravinsky-Diaghilev Foundation di New York, collocazione: Serie I. D. 116).

19. Cfr. Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo*, cit., pp. 61-79.

gruppamento (quello che per primo si muoverà) è in piedi. Il numero quattro probabilmente indica la totalità del creato, del terrestre: quattro sono le stagioni, quattro i punti cardinali e gli elementi (terra, acqua, aria, fuoco). Il balletto, insomma, offrirebbe la visione del mondo primitivo nella sua totalità, non presenta singoli individui o singoli episodi: è una visione che potremmo definire archetipica. Tutti e quattro i gruppi in principio sono disposti a cerchio e sono immobili. Ciascuno è denotato fondamentalmente da un colore: rosso, blu, marrone, bianco. Se si osserva il dipinto di Valentine Gross Hugo relativo alla scena iniziale²⁰, si ha l'impressione che i quattro raggruppamenti, e soprattutto i tre formati da danzatori accucciati, siano come le pietre, simili a quella dipinta sulla scenografia. Detto in altri termini, uomini e rocce tenderebbero a fondersi, rendendo una concezione espressa da Nižinskij in alcuni passi dei *Diari*, benché non li riferisca esplicitamente al *Sacre*: «Io sono Apis. Io sono un egiziano. Io sono un indù [...]. Io sono un uccello di mare. Io sono un uccello di terra»²¹. In un passo illuminante di un'intervista datata 1913, però, Nižinskij sottolinea l'inestricabile connessione tra elementi della natura ed esseri umani proprio in relazione al *Sacre*:

[Il *Sacre*] è l'anima della natura espressa dal movimento messo in musica. È la vita delle pietre e degli alberi. Non vi sono esseri umani. È solo l'incarnazione della natura, non la natura umana. Sarà danzato solo dal corpo di ballo; si tratta di una cosa di masse concrete, non di effetti individuali²².

Analogamente si esprime Roerich sulla sua arte: «Noi non sappiamo. Loro sanno. Le pietre sanno. E persino gli alberi sanno. E ricordano [...]. Sapere è ricordare. Ricordare è sapere»²³.

Il disegno della scena d'esordio realizzato da Valentine Gross Hugo mette particolarmente in evidenza la continuità tra il paesaggio dipinto e lo spazio destinato ai danzatori: colline, rocce, esseri umani, laghetto, nuvole hanno tutti la stessa conformazione e i colori si richiamano l'un l'altro nei vari elementi naturali e umani. Ai movimenti in sintonia con la colorazione generale Nižinskij presta grande attenzione, al punto che non comincia a creare le coreografie corali finché Roerich non ha pronti scenografie e costumi²⁴. Va aggiunto, ancora, che certe figure geometriche simboliche della danza, per esempio i cerchi concentrici, si trovano nelle decorazioni degli abiti, a conferma dell'interconnessione

20. Cfr. l'immagine di Valentine Gross Hugo conservata nel Victoria and Albert Museum, collocazione S.641-1999.

21. V. Nijinski, *Cabiers. Le sentiment, Version intégrale e non expurgée traduite du russe et annotée* par C. Dumais-Lvovski et G. Pogojeva, Actes Sud, Paris 1995, p. 75.

22. Intervista a Nižinskij in "Pall Mall Gazette", February 2nd 1913.

23. Il passo sta in N. Roerich, *Segni sacri* (1915). Tratto da: N. Mislér, *Idoli di pietra, idoli silvestri, idoli lunatici: fonti preistoriche e primitive dell'Avanguardia russa*, in J.E. Bowlt, N. Mislér, E. Petrova (a cura di), *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente* (Firenze, Palazzo Strozzi, 27 settembre 2013 - 19 gennaio 2014), Skira, Milano 2013, pp. 112-117; citazione p. 113.

24. Cfr. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., pp. 396-398.

ne tra i vari coefficienti scenici. Non basta. Nižinskij nel *Sacre* «concepiva gli assieme come un tutto e manipolava gli artisti come un'unità», come osserva Bronislava Nižinskaja nei *Mémoires*²⁵. Circola qui, insomma, l'idea del coro, della comunità e della non-individualità, che sta in relazione con il fondersi dell'uomo con la natura e degli uomini tra loro (André Levinson, intelligentissimo spettatore della prima, osserva che i quadri del balletto non presentano uno sviluppo psicologico dei personaggi²⁶). Non si è ancora finiti nel moderno, quando ogni individuo possiede una propria psicologia ed è assolutamente distinto dall'altro. Bronislava scrive anche che «nel *Sacre* gli uomini sono creature primitive. La loro apparenza è pressoché bestiale», cioè non è quasi possibile riconoscerli come esseri diversi dagli animali²⁷.

Fra le varie azioni dello spettacolo, due paiono di un certo peso e vengono reiterate in diversi momenti, come documentano, per esempio, i disegni di Barcet e le fotografie di Gerschel. Il gruppo dei giovani maschi in alcune occasioni alza le braccia in alto, le dita delle mani chiuse e piegate verso il palmo, lo sguardo rivolto al cielo²⁸; di norma il gesto è interpretato dalla critica, Millicent Hodson compresa, come un pugno²⁹, quasi una sfida alla volta celeste, un'ingiuria a dio, proponendo un comportamento presente nei miti di tante culture. Poiché i pugni non sono del tutto serrati e non è chiaro se i volti siano adirati, potrebbe anche essere il segno di un aggrapparsi con le mani ad una scala virtuale, come per salire ed arrampicarsi verso il firmamento, il che, in fondo, non cambia molto il senso del gesto: sempre di un tentativo di aspirare al sovramondano si tratta e dunque di paragonarsi a dio, e tale fine costituirebbe un peccato di presunzione e tracotanza, al modo della biblica costruzione della torre di Babele. Dagli schizzi di Valentine Hugo apprendiamo che i gruppi femminili, al contrario, in alcuni momenti compiono un gesto gentile, che sembra un inchino e un omaggio alla (dea della) terra³⁰.

Ad un certo punto entra il vecchio saggio (lo sciamano, senza dubbio), una figura da cui, nel periodo di realizzazione del *Sacre*, Roerich è presissimo: sta studiando l'antichità preistorica e il ruolo dello sciamano, un essere che funge da intermediario tra vita terrena e divina e la cui concezione presuppone un'intesa

25. Ivi, p. 405.

26. Cfr. A. Levinson, *La danse d'aujourd'hui: Études, notes, portraits*, Duchartre et Van Buggenhoudt, Paris 1929, pp. 80-81.

27. Cfr. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 405.

28. Cfr. nota 9.

29. In Hodson, Archer, *The Lost Rite*, cit., sono pubblicati trecentosettantasei fotogrammi del *Sacre* ricostruito dalla Hodson e da Archer, grazie ai quali si può vedere, in sequenza, il balletto così come è stato proposto dai due studiosi. Accanto a ciascun fotogramma è posta una citazione – ora tratta dagli artisti creatori, ora da qualche spettatore (recensore o meno) – che giustifica, almeno in parte, la scelta coreografica o, quanto meno, relativa alla *fabula*, compiuta per quel dato frammento di spettacolo. In alcuni fotogrammi si vede qualche danzatore con il pugno alzato verso il cielo. Per esempio, nei fotogrammi 9, p. 89, 14, p. 90, 0 17, p. 91.

30. Cfr., per esempio, le immagini di Valentine Hugo al Victoria and Albert Museum, collocazioni S.645-1989 e S.190-1999.

organica tra uomo e natura. Lo sciamano del *Sacre* va al centro dello spazio, circondato da tutti. Roerich scrive relativamente a questa scena che «il popolo è afferrato da un terrore mistico», quasi l'intervento del vecchio facesse prendere coscienza del fatto che sfidare o ingiuriare dio ci espone ad una dimensione di terrore profondo, di alienazione, di frammentazione, di frantumazione³¹.

Insomma, i maschi non si armonizzano con dio, lo affrontano, entrano in competizione con lui, ed è per causa loro che bisogna compiere un sacrificio. Il maschile, inteso come archetipo, è ciò che infrange l'accordo e l'equilibrio; il femminile è più in sintonia con la natura e con il cielo (Marie Rambert nell'autobiografia commenta: «Le donne sono [...] primitive ma, nel loro comportamento, si percepisce [...] un richiamo alla bellezza», mentre i giovani maschi sono assai più grossolani³²).

Inizia il secondo atto. La scenografia raffigura uomini con teste di cervo in capo e una donna accucciata che ha quasi la conformazione di una pietra, al modo di certe immagini dipinte da Vasilij Vatagin³³. Mostra anche un arciere che sta mirando verso i cervi. Se la creatura femminile è parte integrante della natura e gli uomini con le teste di cervo pure (uomo/animale), un giovane maschio, l'arciere, fa guerra alla sintonia con l'ambiente.

Probabilmente dopo un'introduzione solo musicale, la scenografia cambia: è notte ed è dipinto un paesaggio naturale; sono visibili anche tre grandi figure tenebrose e mostruose³⁴.

La danza del secondo atto si apre con diverse giovanette in cerchio vestite di bianco e rosa pallido. Il bianco indica la verginità (proprio come la candida veste indossata dalle wili nel secondo atto di *Giselle*, a cui, a nostro parere, Nižinskij si ispira sotto diversi aspetti). È notte.

Inizia il gioco-rituale per individuare la giovane da sacrificare, grazie al quale si compie la scelta; l'Eletta viene spinta al centro del cerchio dalle altre ragazze³⁵. Verosimilmente, qui attacca una musica "militare", molto ritmata e aggressiva, su cui entrano degli uomini, alcuni dei quali hanno in capo una pelle con una testa di

31. Stravinsky, Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, cit., p. 77. Vera Stravinskij e Robert Craft traggono la citazione da una lettera di Roerich a Djagilev edita in Lifar, *Serge Diaghilev*, cit.

32. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 405.

33. Uno schizzo di questa scenografia di Roerich è pubblicato in Souriau, Lesure, Jameaux [*et al.*], *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*, cit., p. 74. Si può utilmente visionare inoltre la ricostruzione realizzata per la prima volta con il Joffrey Ballet in You Tube.

34. Una ricostruzione di questa scenografia si può vedere in You Tube (ricostruzione già citata realizzata per la prima volta con il Joffrey Ballet).

35. Millicent Hodson focalizza l'attenzione sulla danza dell'Eletta nel suo *Sacre: Searching for Nijinsky's Chosen One*, in "Ballet Review", Fall 1987, pp. 53-66. Oltre che sulle fonti già indicate in generale per la ricostruzione del *Sacre* di Nijinsky, la Hodson si fonda anche su V. Krasovskaya, *Russian Ballet Theatre at the Beginning of the 20th Century*, Iskusstvo, Leningrad 1971, vol. I (*The Choreographers*), pp. 440-442. Dopo aver letto le pagine indicate, la Hodson intervista la Krasovskaya per avere ulteriori precisazioni sul *Sacre*, precisazioni che la Krasovskaya avrebbe appreso da colloqui con Bronislava Nižinskaja. La Hodson utilizza inoltre un'intervista del 26 novembre 1980 concessa da Olga Stens, danzatrice che aveva tentato una ricostruzione dell'assolo dell'Eletta nel 1954.

orso; spiega Roerich che ciò vuole significare come «l'orso sia l'antenato dell'uomo»³⁶. Sono gobbi, probabilmente perché vecchi, come suggeriscono anche le barbe lunghe.

L'assolo dell'Eletta, che chiude lo spettacolo, è molto saltato verso l'alto ed è una danza che porta al trapasso: la giovane destinata al sacrificio deve ballare fino a morire stremata dalla fatica, al modo di quanto dovrebbe accadere ad Albrecht in *Giselle*. Vari indizi lasciano supporre che, come nel celebre balletto romantico³⁷, si tratti di un atto sessuale, un particolare che viene accolto nella coreografia del *Sacre* di Béjart datata 1959; solo che nel *Sacre* di Nižinskij, più che ad un amplesso, si assiste (metaforicamente) ad un episodio di onanismo, secondo un'idea cara a Nižinskij, che al tema aveva già dedicato l'*Après-midi d'un faune* l'anno prima: si compie un atto erotico solitario che conduce fino ad una specie di *trance* e, nel *Sacre*, fino alla morte. L'assolo dell'Eletta è giocato su salti in cui la ragazza sembra voler raggiungere il cielo e inginocchiamenti (di devozione) con il busto e la testa rivolti verso l'alto del cielo, come provano varie fonti. In altri momenti la fanciulla designata dimostra anche la sua paura tremando. Lo riferisce, per esempio, André Levinson quando parla di «una convulsione improvvisa» che «proietta lateralmente nello spazio il corpo, intorpidito come dal tetano, rigido come un cadavere. Sotto la spinta feroce del ritmo, si agita e si tende in una danza *estatica* e convulsa», che paragona ad una forma di «isteria»³⁸. Gaston Carroud, altro spettatore dell'epoca, assai critico, definisce ironicamente i tremori e le scosse dell'Eletta «un violento attacco di epilessia»³⁹. Siamo di fronte ad un conflitto interiore, ad una psicomachia. La giovane prescelta sa di doversi immolare a dio e lo prega, ma nello stesso tempo è terrorizzata, sicché alterna queste due tensioni: salti verso l'alto e spasmi, tremiti spaventosi.

Presumibilmente i vecchi, in cerchio, la incitano a compiere il rito, come le wili fanno con Albrecht nel secondo atto di *Giselle*. L'Eletta danza in maniera sempre più scomposta, finché crolla a terra, priva di vita. Danza fino a spirare per assicurare il ritorno della primavera.

Tanto la Rambert quanto Levinson parlano esplicitamente di estasi per quest'assolo (o, meglio, Marie Rambert afferma che tale carattere avrebbe dovuto avere nell'ottica di Nižinskij, benché Maria Piltz non sia riuscita del tutto nell'intento)⁴⁰. Bronislava Nižinskaja scrive che «L'Eletta danzava come una posseduta, poiché doveva morire vittima della propria frenesia»⁴¹.

36. Stravinsky, Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, cit., p. 77. Vera Stravinskij e Robert Craft traggono la citazione da una lettera di Roerich a Djagilev edita in Lifar, *Serge Diaghilev*, cit.

37. Cfr. E. Randi, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Esedra, Padova 2001, pp. 182-195.

38. Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 82. Corsivo nostro.

39. G. Carraud, *Au Théâtre des Champs-Élysées: Le Sacre du Printemps*, in «La Liberté», 31 mai 1913, p. 3.

40. Cfr. Rambert, *Quicksilver, an autobiography*, cit., p. 64; Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 82.

41. Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 397.

Gli autori scelgono di indicare il titolo dell'opera in francese, probabilmente perché la prima si rappresenta a Parigi. *Sacre* significa *processione* o *cerimonia religiosa* in cui si consacra una persona, per esempio come sacerdote; in questo caso, si consacra (sacrifica) a dio (o, meglio, alla terra e al sole) una fanciulla. Dunque il *sacre* è una cerimonia sacra. Gli anziani vestiti di pelli d'orso, incarnazioni della concezione primitiva del pericoloso pachiderma come antenato dell'uomo, offrono un sacrificio al Padre Sole, introdotto da danze rituali, come precisa Roerich in una lettera a Djagilev⁴².

Nel *Sacre* sono presenti la fede vitalistica pagana nell'interconnessione di vita e morte e la convinzione che l'esistenza sia ciclica e infinita (simbolicamente resa dai cerchi, onnipresenti nella coreografia), nutrita continuamente dalla Madre Terra, alimentata dal Sole. Secondo il paganesimo russo arcaico, studiato da Roerich, chiunque fosse defunto sarebbe tornato alla terra e poi sarebbe risorto, magari in qualche altra forma. Nel 1913 Roerich spiega che «la prima scenografia [del *Sacre*] ci trasporta ai piedi di una collina sacra, in una pianura fertile, dove si sono radunate delle tribù slave per celebrare i riti di primavera»⁴³. Il *Sacre* presenta infatti la cerimonia della primavera, necessaria a far rinascere la natura. In particolare – come puntualizza Roerich nell'argomento inviato a Djagilev – il balletto si ispira al mito di Jarilo⁴⁴, una deità di vita-morte-rinascita, che si credeva fosse uccisa e (ri)sorgesse ogni anno. Jarilo era venuto al mondo nell'ultimo giorno di febbraio, alla festa della Grande Notte, in cui cadeva la celebrazione pagana slava del Nuovo Anno. Nella stessa data, tuttavia, Jarilo era stato rapito dal padre e condotto nella dimora dei morti, dove era stato adottato e allevato dal dio degli inferi. Con l'avvento della bella stagione, era ritornato sulla terra, cioè aveva portato la primavera e la fertilità al paese. Le feste di Jarilo, sopravvissute nel folklore più recente, per esempio nelle canzoni popolari, ne celebravano la riapparizione.

Si riscontra indubbiamente nel *Sacre* una “blasfemia” di natura estetica. Pensiamo anzitutto che la posizione di base dei danzatori è coi piedi in dentro, le ginocchia un po' piegate, le braccia poste a rovescio rispetto alla posizione classica; vale a dire: la loro stessa postura è opposta a quella per due secoli vigente; i passi, molto semplici, consistono nel camminare in modo scivolato o battendo i piedi, in salti dai quali si ricade pesantemente, sicché sono contrari a quelli previsti dal codice accademico, al quale Nižinskij stesso si era formato⁴⁵; la coreografia, che per lo più coinvolge numerosi ballerini, è concepita in modo che ogni gruppo o a

42. Cfr. Stravinsky, Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, cit., p. 77. Vera Stravinskij e Robert Craft traggono la citazione da una lettera di Roerich a Djagilev edita in Lifar, *Serge Diaghilev*, cit.

43. Stravinsky, Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, cit., p. 77. Vera Stravinskij e Robert Craft traggono la citazione da una lettera di Roerich a Djagilev edita in Lifar, *Serge Diaghilev*, cit.

44. Lettera di Roerich a Djagilev contenente l'argomento del *Sacre*, pubblicato in Stravinsky, Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, cit., pp. 75-76. Probabilmente la lettera è scritta durante la stagione parigina del 1912.

45. Cfr., per esempio, Nijinska, *Mémoires 1891-1914*, cit., p. 405: «Hanno le gambe e i piedi *en dedans*, i pugni chiusi, la testa bassa, le spalle curve; camminano a ginocchia leggermente piegate, faticosamente».

volte ogni singolo essere umano abbia il proprio ritmo da seguire, diverso da quello degli altri; quando entra lo sciamano, per esempio, lui fa due passi ogni tre del coro; anche questo è assolutamente in contrasto con gli usi della danza classica, in cui fondamentalmente uno stesso ritmo è rispettato da tutti, e in cui le sequenze hanno conformazione simmetrica, al contrario di quanto accade nel *Sacre*; i riti primitivi russi dell'era precristiana stessi, tema del balletto, escludevano ogni possibilità di impiegare formazioni ordinate. Curiosamente Levinson scrive che «altri movimenti più armoniosi, più liberi, sono interdetti loro [ai popoli primitivi rappresentati nel lavoro], perché sarebbero stati *blasfemi*», l'aggettivo corsivato risultando particolarmente significativo⁴⁶. Tutto questo evidentemente scatena la reazione violenta degli spettatori, ma a nostro parere è percepita in modo più intenso la blasfemia nei confronti della religiosità cristiana, anzi, più in generale, della sensibilità occidentale moderna.

Intanto c'è un tema sacrilego nella "trama" del *Sacre* (i maschi che ingiuriano dio); in più, si risolve il problema immolando una fanciulla innocente, e questo modo di procedere non è criticato, ma è proposto come giusto in quanto necessario alla prosecuzione del mondo, alla rinascita della primavera. La morte violenta è giustificata dalla religiosità pagana, non è condannata, in quanto il singolo individuo, in un certo senso, non esiste; esistono il coro, la comunità, il rito, ed è la vita della comunità a dover essere preservata.

90

Sorge qui una domanda: perché mai esploda il culto pre-cristiano nella modernità, perché appaiano nell'arte novecentesca categorie dionisiache e telluriche, in opposizione alle istanze di natura platonica. È chiaro, infatti, che un lavoro come il *Sacre* è eretico rispetto alla religiosità della nostra tradizione, alla fede vigente, istituzionale, come suggerisce Roerich in *Realm of Light* quando scrive che la concezione del *Sacre* si basa su un sentire che impronta anche certe danze e musiche della Mongolia, del Kashmir o del Sikkim, cioè su tradizioni culturali molto lontane dalla nostra⁴⁷. La riemersione del paganesimo è palesamente una contestazione della sensibilità e della pratica devozionale del tempo in cui il *Sacre* è messo in scena. La sua eversività è confermata dalla reazione del pubblico al suo debutto: il rumore, i commenti gridati, le battute sarcastiche sono tali da non consentire di sentire nemmeno la musica e da obbligare il coreografo a urlare ai ballerini il ritmo da dietro le quinte (e da indurre in seguito Stravinskij a concepire una versione del *Sacre* esclusivamente musicale).

A nostro parere, il motivo per cui nell'opera concepita da Nižinskij nel 1913 si esibisce la religiosità pagana (e non con intenti denigratori, ma, al contrario, con ammirazione) è dovuto alla consapevolezza – già presente in alcuni all'epoca in cui nasce l'industrializzazione ma nel primo Novecento più percepibile – che nel moderno si è infranta la comunione tra uomo e natura, nel passato primigenio perfettamente e saggiamente in atto; e tale spaccatura comincia ad essere avvertita, alme-

46. Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 81. Corsivo nostro.

47. Cfr. N. Roerich, *Realm of Light*, Roerich Museum Press, New York 1931, pp. 186-188.

no dagli artisti e dai filosofi, come un problema quanto mai preoccupante, che comporta conseguenze drammatiche (oggi evidenti a tutti). Il sottinteso del balletto, in altri termini, è quello espresso – secondo alcuni critici – da Roerich nel dipinto *Malaugurio* (1901): la società moderna, nella tela rappresentata da uccelli da preda in agguato, è contraddistinta da un'esiziale scissione dalla natura⁴⁸, da cui forse un rinnovato sentire pagano potrebbe salvarci.



48. N. Roerich, *Malaugurio* (1901) è riprodotto, per esempio, in Bowlt, Mislser, Petrova (a cura di), *L'Avanguardia russa*, cit., pp. 226-227.