

TEATRO ALLA SCALA



DON CHISCIOTTE

COREOGRAFIA

RUDOLF
NUREYEV

MUSICA

LUDWIG
MINKUS

STAGIONE DI BALLETTTO 25/26

Si ringrazia Fondazione Monte di Lombardia
per il progetto di accessibilità culturale dedicato alle scuole



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

FONDAZIONE MONTE DI LOMBARDIA

per la musica, la cultura, l'arte.



Piazza della Scala, Milano 1800.

La Fondazione Monte di Lombardia, che da sempre si impegna a promuovere progetti nell'ambito culturale, sostiene e incoraggia studenti e studentesse ad avvicinarsi al mondo della danza e dell'opera lirica.

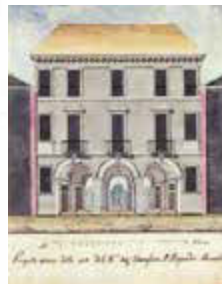
Il coinvolgimento delle giovani generazioni rappresenta, infatti, il futuro del teatro e la condivisione dei valori di arte e cultura, imprescindibili all'interno della società contemporanea, oltre che lo stimolo verso un pensiero critico e un'occasione di confronto e di crescita.

La Fondazione Monte di Lombardia è un ente di origine bancaria di diritto privato senza scopo di lucro, costituito nel 1992, che raccoglie l'eredità storica dei Monti di Pietà di Milano e Pavia.

La Fondazione persegue esclusivamente scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico e territoriale,

sostenendo progetti nei settori di arte e cultura, educazione, istruzione e formazione, volontariato, solidarietà, sviluppo sociale, salute pubblica, medicina preventiva e riabilitativa, ricerca scientifica e tecnologica.

Il settore culturale rappresenta una delle principali aree di intervento della Fondazione, che negli anni ha sostenuto numerose iniziative di collaborazione con le principali istituzioni culturali di Pavia e Milano, contribuendo così a generare valore da destinare alla collettività.



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

CALENDARIO

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Giovedì 2 luglio 2026 | Ore 20

Turno Prime Balletto

REPLICHE LUGLIO 2026

Sabato 4 | Ore 20

Fuori abbonamento

Martedì 7 | Ore 20

Turno M

Mercoledì 8 | Ore 20

Fuori abbonamento

Venerdì 10 | Ore 20

Turno N

Lunedì 13 | Ore 20

Turno H

Mercoledì 15 | Ore 20

Turno O

Giovedì 16 | Ore 20

Fuori abbonamento

SOMMARIO

- 8** **Il *Don Chisciotte* di Rudolf Nureyev,
una furiosa passione**
Domenico Rigotti
- 13** **Il soggetto**
- 15** **Al servizio della danza e dello zar:
il compositore Ludwig Minkus**
Andrea Toschi
- 20** **Rudolf Nureyev.
La vita, la carriera**
Marinella Guatterini

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



FONDATORI PERMANENTI



FONDATORI SOSTENITORI



FONDATORI EMERITI



TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente

Giuseppe Sala

Sindaco di Milano

Consiglieri

Giovanni Bazoli

Barbara Berlusconi

Diana Bracco

Giacomo Campora

Claudio Descalzi

Marcello Foa

Melania Rizzoli

Fortunato Ortombina

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Fortunato Ortombina

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Frédéric Olivieri

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente

Gianluca Albo

Membri effettivi

Lucia Calabrese

Antonio Cattaneo



IL *DON CHISCIOTTE* DI RUDOLF NUREYEV, UNA FURIOSA PASSIONE

Domenico Rigotti

Domandiamoci subito: che cosa ha il *Don Chisciotte* di Rudolf Nureyev rispetto alle altre versioni? Rispetto, cioè, al *Don Chisciotte* così come è nato per il pubblico ottocentesco?

Molto semplicemente, si potrebbe rispondere che la sua coreografia, pur discendendo dall'originale di Marius Petipa, è tutta basata sull'estrema velocità, dunque su un ritmo preciso e sicuro: velocità ma anche fresco umorismo, così come lo permette il suo evanescente soggetto, l'esile intreccio che, più che annodarsi sulla figura dell'hidalgo cervantino, punta su quelle dei due giovani innamorati Kitri e Basilio.

Ma facciamo un passo indietro. Ripartiamo da quel 1869 in cui *Don Chisciotte* apparve la prima volta davanti al pubblico moscovita sul palcoscenico del Bol'soj. Il balletto piacque, anche se non in modo clamoroso, ma quando il coreografo franco-russo fu incaricato di riprenderlo due anni dopo per il pubblico della capitale, cioè di Pietroburgo, dovette modificare più di un particolare, piegarsi a comporre qualcosa di più vicino al gusto e alla sensibilità di uno spettatore più raffinato e anche più blasé. Pochi, è vero, furono i cambiamenti nel soggetto (ma che cosa si poteva ritoccare?), anche se Minkus, per cominciare, venne incaricato di comporre la musica per un quinto Atto. Don Chisciotte anche questa volta figurava sempre come una sorta di patrono protettore della scaltra e svelta Kitri, che lui continuava a scambiare per la sua Dulcinea. Tutto l'accento della rappresentazione parve però spostarsi sulla grande scena classica del sogno dell'hidalgo, nella quale appunto Kitri-Dulcinea figurava circondata da un numeroso corpo di ballo e da ben settantadue bambini in costume non poco goffo da Cupido, con tanto di alucce e frecce in mano. Erano gli stessi bambini

che Petipa faceva comparire anche nel nuovo quinto Atto fornitogli dall'ossequiante compositore, quello del ricevimento a corte, sconosciuto nella primissima versione. Naturalmente era rimasto il grande *pas de deux* finale, che però Aleksandra Vergina non danzava più come a Mosca accanto a Lev Ivanov (il futuro geniale coreografo del *Lago dei cigni* e dello *Schiacciamoci*), ma con l'allora molto giovane e già splendente Pavel Gerdt. C'era di più. Rispetto a Mosca, le scene comiche, ma anche quasi tutte le danze di carattere, perno del balletto, erano state abolite e sostituite da altre di impronta più classica. Inconsapevolmente forse, ma già in modo clamorosamente chiaro, Petipa si avviava a dare vita a quel particolare tipo di danza prettamente accademico e simbolo di una bellezza ideale e interiore (bellezza ideale sì, ma al contempo azzeramento delle molte potenzialità espressive del corpo) che avrebbe fatto la caratteristica dei suoi massimi capolavori, quelli nati con il concorso della luminosa musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij.

In verità, proprio come la prima, non fu questa di Petipa la versione che resse a lungo sui palcoscenici della ancora Santa Russia. Non resse anche—o soprattutto—per via della nuova ondata di balletti di fine Ottocento che avanzava e seppelliva tanta produzione di cattivo ordine, ma anche per via della grande riforma fokiniana ormai vicina. Tuttavia, rispetto a molte altre opere e produzioni dello stesso periodo, attraverso revisioni e modifiche il suo recupero avvenne piuttosto presto, diciamo proprio all'alba del nuovo secolo, grazie a quell'Aleksandr Gorskij che è considerato il rinnovatore del balletto russo, anche se poi la sua fu una figura forse stimata al di sopra della sua opera. Un'opera complessivamente tutt'altro che rivoluzionaria; più che un creatore, egli fu un revisore di balletti, sia pure accorto

IN APERTURA

Dal 2014 al 2021 Giuseppe Conte si è calato nel ruolo di Don Chisciotte con la sua figura alta e slanciata. Qui nel Prologo del balletto di Rudolf Nureyev. Teatro degli Arcimboldi, Stagione 2020-2021.

e abile. Di nascita pietroburghese e formatosi alla Scuola del Balletto Imperiale di Pietroburgo, da cui uscì diplomato nel 1889, Gorskij, già assistente di Pavel Gerdt (colui che abbiamo visto protagonista del *Don Chisciotte* nell'edizione di Pietroburgo), trasferitosi nell'autunno del 1900 a Mosca, vi diventò primo ballerino assumendo anche la carica di *régisseur* del Balletto Bol'šoj. Il già polveroso, anche se appena trentenne *Don Chisciotte* gli diede per primo l'occasione di realizzare le sue idee circa un balletto d'azione concepito secondo uno schema drammaturgico meno frammentario. Molto in questo ebbe a contribuire anche la sua amicizia con Vladimir Stepanov, ideatore di un metodo di notazione, cioè di scrittura coreografica, in parte antesignano di quello di Rudolf Laban, che gli fornì molti suggerimenti. In realtà la revisione del *Don Chisciotte* consistette più che altro nello sfoltoimento di molti personaggi di contorno (salvo poi introdurne qualcuno di nuovo) e nella sua riduzione a tre più brevi atti: il che, peraltro, non determinò un vero successo, visto che la critica pietroburghese del tempo giudicò la ripresa quanto mai «decadentistica» e «incompatibile con la nascita della grande arte».

Quarant'anni più tardi (evidentemente la fortuna del *Don Chisciotte* procede a cicli), spetterà a Rostislav Zakharov – uno dei pionieri del rinnovamento del balletto sovietico moderno, autore anche di un' *Arte del coreografo* – cercare di dare ossigeno alla vecchia creatura di Petipa, che già aveva tentato anche la sensibilità di Anna Pavlova. La grande ballerina nel 1924 l'aveva riportata in scena con la sua compagnia in un'edizione abbreviata e con una coreografia di Laurent Novikov che non fece storia. È l'edizione di Zakharov e di Kasyan Golejzovskij che rimarrà fino ai nostri giorni in repertorio al Bol'šoj; essa però non può essere conside-

rata un vero e proprio rifacimento del balletto, quanto piuttosto un riallestimento in cui vengono restaurate parti già tolte, come il Prologo o la scena della taverna e dei mulini a vento, e aggiunti alcuni numeri supplementari (una “Danza delle chitarre”, ad esempio) su musica di Solov'ëv-Sedoj.

È con questi precedenti che Rudolf Nureyev interviene e riparte nel tentativo di dare sangue nuovo al *Don Chisciotte*. Egli stesso lo ha danzato da giovanissimo e lo ha visto rappresentato tante volte sui palcoscenici della sua adolescenza; è un'importante memoria della sua infanzia in cui crede – o, almeno, crede nella possibilità di una sua resurrezione. Ritiene che possa piacere anche presso i pubblici dell'Occidente che lo conoscono poco o nulla, o al massimo conoscono il virtuosistico *pas de deux* che incorona il finale. Su questa vecchia creatura, che nella revisione operata da Gorskij prima e poi da Zakharov ansima non poco sui grandi palcoscenici dell'URSS, Nureyev interviene con accanimento, si sarebbe tentati di dire con furiosa passione. È il primo a riconoscere che la musica dell'austro-polacco Minkus è piuttosto sciatta e ormai piena di muffa, ma ha una sua efficacia. Da quella vecchia volpe di teatro che è, egli intuisce che la si può anche rivedere e ritoccare nelle sue parti più rozze e meno vive. Proprio per questo viene il momento in cui incarica il musicista e direttore d'orchestra inglese John Lanchbery, che ha conosciuto durante la sua sosta e le sue esperienze al Royal Ballet, di procedere a una revisione, aggiungendo anche alcuni brani supplementari e facendogli rinnovare l'intera orchestrazione. Lanchbery è un esperto di questi arrangiamenti; nel corso della sua carriera provvederà anche alla cosmesi della vecchia *Fille mal gardée* di Dauberval (la musica era quella di Hérold) e del *Sogno di una notte*

Sancho Panza (Matteo Gavazzi) irrompe nell'Atto I di *Don Chisciotte* e subito è circondato dalle amiche di Kitri, dalle ballerine di strada e dalla folla nella piazza di Barcellona. National Centre for the Performing Arts, Pechino, Stagione 2025-2026.

Fotografia di Xiaobei Niu ©NCPA



di mezza estate di Mendelssohn. Inoltre, Lanchbery ha curato le colonne sonore di diversi film di balletto, come *The Tales of Beatrix Potter* con la coreografia del grande Frederick Ashton, o *The Turning Point* di Herbert Ross, con Mikhail Baryshnikov.

Nureyev allestirà il suo nuovo *Don Chisciotte* per la prima volta alla Staatsoper di Vienna la sera del 1° dicembre 1966. Le scene e i costumi hanno la firma di Barry Kay. La fresca Uly Wührer è Kitri, lui stesso indossa gli

abiti del barbiere Basilio. È un successo, che meno di quattro anni dopo si ripeterà quando, allo Her Majesty's Theatre di Adelaide, egli ripresenterà la sua versione con l'Australian Ballet. Questa volta, come Kitri danza al suo fianco una deliziosa Lucette Aldous, e nel ruolo di Don Chisciotte figura un nome storico del balletto del Novecento, Robert Helpmann. Sono gli stessi protagonisti che daranno vita anche alla versione cinematografica che, nel corso della Stagione 1972-1973, verrà

Gamache (Massimo Garon) sfida a duello Don Chisciotte (Edoardo Caporaletti) nell'Atto III; circondati dal Corpo di Ballo, i due sono i personaggi più buffi del balletto-comédie dell'arte di Nureyev. National Centre for the Performing Arts, Pechino, Stagione 2025-2026.



Fotografia di Chongwei Wang ©NCPA

girata a Melbourne, sempre con l'Australian Ballet. Ed è soprattutto osservando questa pellicola che si può notare quanto Nureyev abbia saputo giocare assai bene di tonalità contrapposte, alternando alle scene di gioia esplosiva, tutte solarità e gaiezza mediterranea (quelle in cui s'accende la festa intorno a Kitri e al suo gagliardo barbiere), altre scritte su toni più cupi e grotteschi, ispirate a un certo mondo di Goya, quando è di scena l'asmatico cavaliere della Mancha.

Innamorato della sua opera, Nureyev la riprodurrà poi più volte in vari paesi. Così, nel 1979, per l'Opera di Zurigo la rimonterà con le scene e i costumi, poi più volte sfruttati, di Nicholas Georgiadis. L'anno successivo, dopo averla proposta nell'allestimento di Zurigo anche al pubblico londinese, al Coliseum, la presenterà pure al pubblico milanese del Teatro alla Scala (24 settembre 1980). Accanto a lui, sempre un brillantissimo Basilio, c'è questa volta la nostra splendente Carla Fracci. L'estate successiva sarà la volta dell'Arena di Verona:

al suo fianco è però Eva Evdokimova. È da segnalare come, in precedenza, in Italia, *Don Chisciotte* avesse fatto ben rare apparizioni. Era stato il Ballet Rambert della stessa Marie Rambert a presentare una prima versione del balletto di Minkus a Spoleto nel 1963, nel corso del VI Festival dei Due Mondi; una versione, a dire il vero, che non si discostava di molto da quella ormai consacrata di Gorskij-Zakharov, che nel 1974 figurò anche nel cartellone della stagione del San Carlo di Napoli, nella ripresa di Zarko Prebil - lo stesso Zarko Prebil che avrebbe provveduto a far conoscere *Don Chisciotte* anche al pubblico romano nel 1979, prima all'Opera e poi, in estate, alle Terme di Caracalla. Questo per la storia. Quanto a Nureyev, va sottolineato come, da conservatore intelligente, accostandosi al friabile, friabilissimo balletto, almeno quanto a intreccio, vi abbia portato un'attenzione drammaturgica nuova, con una cura dei ritmi narrativi che appartiene a un'ottica dello spettacolo tutta moderna. In aggiunta, senza sacrificare i mo-

menti più aneddotici (cosa che invece ha provveduto a fare Mikhail Baryshnikov con la sua versione proposta con l'American Ballet Theatre), recupera il senso di una festosità piena, sgargiante: una festosità che sembra sgorgare da lì, dal riso che nasce dalle situazioni chiave dell'azione. Anche per Nureyev, naturalmente, Don Chisciotte e il suo fido scudiero Sancho sono poco più che comparse di fronte all'intrigo d'amore, in quel vortice di danze di carattere (che Nureyev s'è ben guardato dall'eliminare, e anzi sono la vera molla dello spettacolo) che turbinano intorno a Kitri e a Basilio. È sulla vivace e astuta Kitri, quasi un personaggio uscito da certa letteratura cimarosiana e al quale Nureyev cerca di dare anche un non superficiale risvolto psicologico (meno la cosa gli riesce col giovane barbiere, al quale consegna una serie di variazioni piuttosto bizzarre e di passi complessi), che sono puntati soprattutto i riflettori. È vero, anche Nureyev non lascia da parte il prologo. Non ha il coraggio di eliminarlo e anche lui ci illustra i preparativi di partenza del rinsecchito hidalgo dalla sua fatiscante magione, richiamato dall'immaginaria sirena di Dulcinea. Ma tutto è realizzato, raccontato in modo rapido, svelto. Anche per lui il sipario ha subito bisogno di aprirsi su una grande piazza cittadina, una molto ipotetica Barcellona, tutta in fermento proprio come la piazza sivigliana del primo Atto della *Carmen* di Bizet dove, come canta il coro, «l'uno vien, l'altro va / strani davvero son da veder». E qui subito tutto, attraverso l'uso sapiente dello spazio scenico, diventa furiosamente spettacolare.

Da questo momento, la foga trascinate delle evoluzioni del corpo di ballo segnerà tutto il balletto di quel dinamismo che ne risulta la dote peculiare, anche se nel lungo quadro delle Driadi comparse in sogno a

Don Chisciotte esso ha tempo di cedere a un'impalpabile malinconia. Preda di una tenera memoria di gioventù (la soave dolcezza di certi *Laghi dei cigni* e di tante *Giselle*), qui Nureyev si abbandona alla costruzione di un finto *ballet blanc* di ingannevole ma suggestivo lirismo, un *ballet blanc* di rara perfezione nella sua purezza astratta ed essenziale.

Rapido, spettacolare, questo balletto di Nureyev – ma anche vivido di tensioni comiche pronte ad accendersi a intermittenze regolari. Ed è quella piccola galleria di personaggi buffi a farle esplodere: Don Chisciotte e Sancho *in primis*, grotteschi già per segno anatomico, ma anche, o soprattutto, il ricco e anziano Gamache, il pretendente alla mano di Kitri, tutto vezzi e lustrini, che si pavoneggia al pari di un Malvolio pronto a muoversi in scena come un personaggio da vecchia rivista. Le tensioni comiche si scatenano già nella scena del duello, che Nureyev, con più sicuro senso teatrale, non mette più in atto fra Lorenzo, l'oste padre di Kitri, e Don Chisciotte, bensì fra Lorenzo e lo stesso Basilio, ma raggiungono il loro zenit nel momento in cui Basilio finge di suicidarsi allo scopo di poter impalmare la sua Kitri *in extremis*. Anche se la musica non si può dire d'autore, sembra davvero di essere in un'opera buffa o, meglio ancora, che scatti una vecchia scena da Commedia dell'arte con Don Chisciotte che, quale *deus ex machina*, si fa raddrizzatore di torti e di offese, dal momento che obbliga Lorenzo a consentire a quelle nozze finora negate. La beffa è interamente consumata, ma dopo il perdono generale, la malinconia può cedere al riso. Soprattutto grazie a Nureyev, questo *Don Chisciotte* senza età e senza tempo aiuta a essere felici, a farci uscire dal teatro una volta tanto con il sorriso sulle labbra.

IL SOGGETTO

PROLOGO

Don Chisciotte, un eccentrico gentiluomo di campagna, si ritiene legittimo successore dei cavalieri erranti medievali, sui quali ha letto moltissimo, forse troppo. Ormai sogna soltanto la sua nobile dama Dulcinea, per la quale combatterà le sue battaglie. I suoi sogni sono però bruscamente interrotti dal suo vicino Sancho Panza, che sta fuggendo dopo aver rubato un pollo, inseguito da alcune serve. Don Chisciotte lo nomina immediatamente suo scudiero e insieme a lui parte per avventure cavalleresche di guerra d'amore.

ATTO PRIMO

Kitri, figlia dell'oste Lorenzo, è alla ricerca del suo innamorato, il barbiere Basilio, che incontra sulla piazza del villaggio. Le loro allegre danze si fermano improvvisamente all'apparire del padre di Kitri, che vuole costringerla a sposare il nobile e ricco Gamache. Kitri rifiuta decisamente. Nel frattempo sopraggiungono Don Chisciotte e il suo servo Sancho e Lorenzo offre loro ospitalità nella sua locanda. La gente del villaggio continua a danzare allegramente, prendendo in giro Sancho, finché il padrone non interviene in suo aiuto. Ammirando Kitri, Don Chisciotte ravvisa in lei l'adorata Dulcinea e galantemente le offre il braccio per un minuetto. A Gamache, furioso, non rimane altro che partecipare alle danze. Protetti dalla confusione, Kitri e Basilio riescono a fuggire.

ATTO SECONDO

Kitri e Basilio trovano rifugio presso un mulino a vento, dove vengono assaliti dagli zingari, che però si accorgono subito che i due non possiedono niente e spostano la loro attenzione su Lorenzo e Gamache (sopraggiunti nel frattempo alla ricerca dei fuggitivi), che promettono un più ricco bottino. Vedendo arrivare anche Don Chisciotte, i due innamorati si accordano con gli zingari per provocare l'ira di quest'ultimo contro Lorenzo e Gamache. Gli zingari, intanto, inscenano uno spettacolo di teatro per marionette, nel quale si narra come l'amore di Kitri e Basilio sia contrastato dalle trame del padre della giovane e di Gamache. Don Chisciotte accorre in aiuto degli oppressi e distrugge il teatrino. L'attenzione di Don Chisciotte viene però improvvisamente attratta dal mulino a vento, che la sua fantasia trasforma in un gigante nemico da combattere. Ma le pale del mulino lo gettano a terra. Inoltre viene spaventato dagli zingari, per l'occasione travestiti da mostri, mentre Kitri e Basilio fuggono nuovamente. In stato di semincoscienza per le ferite riportate, Don Chisciotte sogna di essere trasportato in un giardino incantato, come premio per il suo coraggio e la fedeltà dimostrata. La regina delle Driadi lo conduce da Dulcinea, alla quale egli dichiara il suo amore. Ma la visione svanisce all'improvviso.

Fotografia di Brescia e Amisano



Nicoletta Manni (Kitri) e Timofej Andrijashenko (Basilio), felicemente riuniti dopo varie schermaglie, tra i popolani nella piazza di Barcellona. Nureyev amava il colore locale del balletto spagnolo di Marius Petipa. Teatro alla Scala, Stagione 2017-2018.

ATTO TERZO

Kitri e Basilio, rifugiatisi in una taverna, festeggiano, felici, il loro incontro con gli amici, ma sono raggiunti da Lorenzo, Gamache, Don Chisciotte e Sancho Panza. Lorenzo è più che mai deciso a dare sua figlia in sposa a Gamache. Disperato, Basilio tenta di salvare la situazione con un trucco e simula il suicidio, mentre Kitri implora l'aiuto di Don Chisciotte. Questi costringe Lorenzo a benedire i due innamorati, prima che la morte li separi per sempre. Ma appena ricevuta la sospirata benedizione, Basilio svela l'inganno, rialzandosi più vivo che mai. Indignato, Gamache sfida a duello Don Chisciotte, che ritiene responsabile dell'accaduto, ma ne esce sconfitto. Tra i festeggiamenti e il gran finale Don Chisciotte e il suo scudiero ripartono in cerca di nuove avventure.



Fotografia di Brescia e Amisano

Nicoletta Manni (Kitri), al termine della sua variazione nell'Atto III di *Don Chisciotte* di Nureyev, che suggella il matrimonio con Basilio. Teatro alla Scala, Stagione 2017-2018.

AL SERVIZIO DELLA DANZA E DELLO ZAR: IL COMPOSITORE LUDWIG MINKUS

Andrea Toschi

Ludwig Minkus (nato Aloisius Ludwig Minkus e in seguito denominatosi Léon, 1827-1917), di formazione viennese, conobbe la sua prima importante affermazione in Russia con le musiche scritte per il *Don Kichot* di Marius Petipa nel 1869. Tale successo gli valse la nomina a compositore ufficiale dei balletti al Bol'shoj e ad esso seguirono numerose altre fortunate collaborazioni con Petipa fino al 1891.

È quindi indubbio che i contemporanei seppero riconoscere le capacità professionali di Minkus in un genere di composizione che richiedeva la realizzazione di partiture musicali su misura, accuratamente tagliate sulle esigenze del coreografo. Uno dei più acclamati maestri in questo campo era stato l'italiano Cesare Pugni, che, dopo un fortunato inizio alla Scala fra il 1823 e il 1830 con le partiture per i balli di Louis Henry, Salvatore Taglioni e Giovanni Galzerani, si era trasferito a Londra e aveva collaborato ai più famosi balli di Jules Perrot; Pugni aveva quindi seguito Perrot a San Pietroburgo, dove nel 1852 era stato nominato compositore ufficiale dei Teatri Imperiali, incarico da lui mantenuto fino alla morte nel 1870, anno in cui gli succedette proprio Minkus. Nel 1886 il posto di direttore della musica per i balletti fu assegnato a un altro italiano, il direttore d'orchestra Riccardo Drigo, il quale, oltre a dirigere l'esecuzione dei balletti composti da Čajkovskij, compose la musica per le riprese di Petipa e di Lev Ivanov, nonché quella per i numeri staccati da interpolare nelle riedizioni di balli di repertorio dei Teatri Imperiali. È quindi forse ingiusto paragonare l'opera di Minkus a quella di Čajkovskij, compositore che non si dedicò esclusivamente al balletto, mentre pare più corretto raffrontare la sua attività professionale con



quella del predecessore Pugni e del successore Drigo. Il primo requisito di un compositore di balletto ottocentesco era la capacità di cogliere dalle indicazioni del coreografo le caratteristiche di un determinato numero, sia che si trattasse di danza pura, sia che fosse necessario sottolineare tutti gli snodi drammatici di una scena mimica con effetti musicali opportuni e ben calibrati. Le partiture scaligere di Pugni, come anche quelle scritte pochi anni prima dal coreografo

A SINISTRA

Timofej Stukolkin nel ruolo di Don Chisciotte
nella seconda versione dell'omonimo balletto
di Marius Petipa, 1871.

SOTTO

Honoré Daumier, *Don Chisciotte*,
olio su tela, 1868. Neue Pinakothek,
Monaco di Baviera.

Salvatore Viganò per i propri balletti, mostrano un uso articolato di modulazioni, effetti timbrici e dinamici, cambi di tempo, pause, fermate e richiami tematici. Tali aspetti della realizzazione musicale erano strettamente sincronizzati con la mimica dei danzatori, secondo un codice tradizionale condiviso con il pubblico, e venivano così a costruire un ulteriore parametro informativo per rendere pienamente comprensibile l'azione e i sentimenti dei personaggi.¹ Un altro elemento in cui il compositore doveva assecondare il coreografo erano le danze caratteristiche delle varie nazioni, la cui *couleur locale* andava illustrata secondo un'antica tradizione risalente ai balletti di corte del Seicento. Ancora più delle scene d'azione, spesso proprio queste danze, estratte dai balletti d'origine, hanno lasciato testimonianza nelle biblioteche in edizioni per pianoforte solo o con flauto o con violino, evidentemente rivolte all'esecuzione nei salotti. Ma anche nel caso in cui le musiche non siano sopravvissute, una semplice scorsa al libretto della maggior parte delle produzioni rivela i movimenti in cui il corpo di ballo doveva danzare nelle vesti di contadini, gitani, pescatori, schiavi egizi ecc. secondo le opportunità offerte dal soggetto del ballo. Infine, una delle funzioni essenziali della musica era quella di assicurare la continuità dello sviluppo drammatico all'interno di una successione di scene. Già nei balli di Henry si possono osservare strutture complesse che sono sì composte da singoli numeri in parte drammatici e in parte danzanti, ma anche grazie alla musica acquistano un'intrinseca continuità funzionale. In tutto ciò si può riscontrare un'evidente analogia col "finale concertato" che in tante opere italiane di primo Ottocento



porta al culmine la tensione drammatica prima del calar della tela al termine del primo Atto.

Tutti questi elementi si possono riscontrare nella partitura di Minkus per *Don Kichot*. Ad esempio, nell'elaborato finale del primo Atto che conduce alla fuga di Kitri insieme a Basilio, la continuità fra le danze e le scene mimiche dei vari personaggi secondari è resa possibile dalla fluidità della musi-

Una sequenza di immagini immortala il Basilio di Mikhail Baryshnikov. Grande interprete del personaggio, dapprima a San Pietroburgo nel *Don Chisciotte* di Aleksandr Gorskij e Rostislav Zacharov, due coreografie apparentate da successivi ricostruttori, soprattutto fuori della Russia, e poi a New York. Dopo la fuga dall'U.R.S.S., l'artista lettone creò, nel 1980, una propria versione del balletto per l'American Ballet Theatre, di cui fu anche direttore artistico. Oggi, all'età di 78 anni, Baryshnikov è impegnato in Sicilia nella produzione di un film nel quale interpreterà, questa volta come attore e non come danzatore, il ruolo di Don Chisciotte, in omaggio all'amico Bob Wilson, scomparso nel 2025.

NELLA PAGINA SEGUENTE

Don Chisciotte (Aleksej Ermolaev) si inginocchia davanti alla bella Kitri (Ljubov' Roslavleva), che scambia per la sua Dulcinea, nell'Atto I del balletto di Aleksandr Gorskij, allestito nel 1900 al Teatro Bol'šoj di Mosca e, due anni dopo, a San Pietroburgo.



ca: essa non lascia percepire stacchi fra i numeri, ma si limita a sottolineare i momenti comici con effetti timbrici e richiami tematici. La caratterizzazione musicale dei personaggi è poi evidente nelle varie entrate del fatuo pretendente nobile, figura essenziale nell'intreccio comico, e nell'insierimento di un minuetto, danza associata alla nobiltà e quindi adatta a far intervenire in un ballabile il malinconico hidalgo. La scena della battaglia di Don Chisciotte contro i mulini a vento, in cui l'eroe eponimo resta impigliato nelle pale in movimento, è del pari un momento di grande spettacolarità, di matrice fortemente tradizionale, affidata al macchinismo e all'illuminotecnica, in cui l'effetto grottesco è amplificato dalla musica. Il solido mestiere del compositore appare poi nelle danze caratteristiche, espressamente richieste da Petipa in relazione all'ambientazione mediterranea del soggetto. Minkus può quindi sbizzarrirsi fra jota, fandango, bolero e seguidillas, tutte naturalmente di sua invenzione,² così come le danze degli zingari nel secondo Atto. Né gli può essere certo rimproverata la mancanza di rigore etnomusicologico; la relazione sistematica e la pubblicazione delle musiche tradizionali della penisola

iberica iniziano solo negli anni successivi al 1870. Il legame con la musica colta dell'Europa occidentale è dato invece dal valzer, elemento base della *koiné* musicale ottocentesca, che appare nei numeri solistici in forme ora veloci ora più lente. Nella strumentazione dei valzer e degli adagi si manifesta il sicuro gusto di un esperto direttore d'orchestra quale era stato Minkus, mentre è stato talora rimproverato lo stile un po' bandistico di alcuni *galop*, ad esempio quello nel ballabile dei toreri. In questo, come in altri casi, è difficile valutare esattamente quali siano state le orchestrazioni originarie, dato che le partiture sono state più volte rimaneggiate fra una produzione e l'altra, con successive interpolazioni anonime o apocriefe.

È certo che il compositore voleva evocare con il timbro strumentale l'ambiente della *plaza de toros*. Bisogna però anche tener conto del fatto che oggi le trombe hanno una sonorità assai più potente delle trombe a macchina che apparvero come strumenti sperimentali in orchestra a partire dalla metà del XIX secolo, quindi l'esecuzione con gli ottoni moderni potrebbe non rispondere all'equilibrio desiderato dal compositore. Analoghi problemi si pongono peraltro nel campo della lirica; ancora oggi non esiste



certezza su come debbano essere eseguiti i numeri con banda sul palco nelle opere di Verdi.

Solo un'edizione critica dei balli di Minkus potrebbe in effetti permettere un giudizio articolato, e non basato solo su impressioni personali, su un compositore che occupò un ruolo importante nel balletto russo per più di vent'anni. Un indizio del valore di Minkus anche nel più ampio contesto dell'Ottocento europeo sono comunque la diffusione e il riscontro della critica che in altri paesi riscossero le musiche da lui composte, all'inizio della sua carriera, per i balli del coreografo Arthur Saint-Léon. Ad esempio *Fiammetta*, il primo balletto interamente composto da Minkus (San Pietroburgo, 1864), fu ripresentato lo stesso anno all'Opéra di Parigi col titolo *Néméa* e successivamente riprodotto da Raffaele Rossi alla Fenice di Venezia nel 1869 col titolo *Fiamma d'amore*. In occasione della produzione parigina Théophile Gautier si espresse con parole di elogio per la musica, in particolare per la «qualità sognante» e l'armonizzazione, caratterizzata da «quelle distorsioni dolci e alquanto effeminate che Chopin e Glinka conoscevano così bene» delle danze zigane.¹

In occasione poi della presentazione all'Opéra nel

1866 della *Source* di Charles Nuitter e Saint-Léon, ballo di cui Minkus aveva composto le musiche al fianco di Léo Delibes,⁴ il critico della "France Musicale", pur notando il differente stile dei due compositori, si era espresso positivamente nei confronti di Minkus, notando che la sua musica possedeva «un carattere vago e melanconico, pieno di grazia e languore».⁵ Nelle parole di questi contemporanei del musicista possiamo forse cogliere la cifra più vera e originale di Minkus.

(Per gentile concessione da *Don Chisciotte*, programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, 2002)

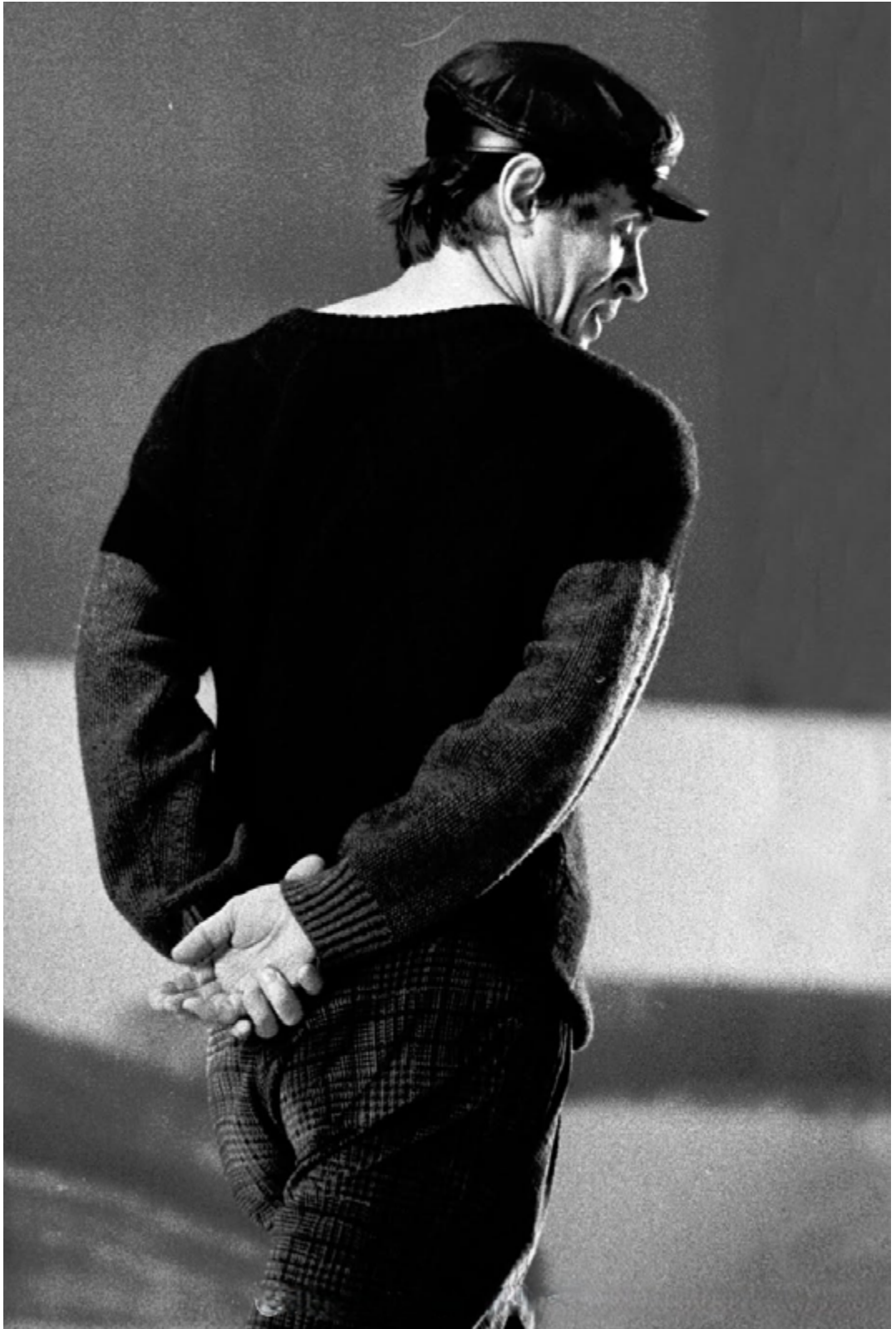
¹ Si veda a questo proposito Claudia Celi, Andrea Toschi, *Lo spartito animato, o delle fortune ballettistiche dell'«Adelaide di Francia»*, in *Di sì felice innesto. Rossini, la danza e il ballo teatrale in Italia*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro 1996, pp. 143-185.

² Anche se una "aria spagnola" sembrerebbe autentica: cfr. Rodney Stenning Edgecombe, *Notes on "Giselle" and "Paquita"*, "Dance Chronicle" 22/3 (1999), pp. 447-452.

³ *Gautier on Dance*, a cura di Ivor Guest, Loondon 1986, p. 298.

⁴ Il balletto appare regolarmente in Italia, dove fra il 1876 e il 1888 ebbero un certo successo le riprese che ne furono date a cura di Cesare Marzagora, col titolo *La sorgente*.

⁵ 18 novembre 1866, riportato in Cyril W. Beaumont, *Complete Book of Ballets*, New York 1938, p. 359.



Fotografia di Francette Leveux. Courtesy The Rudolf Nureyev Foundation

RUDOLF NUREYEV. LA VITA, LA CARRIERA

Marinella Guatterini

Ogni personaggio assunto all'aura di mito della danza sembra essere segnato alla nascita, alla morte o nel mezzo del cammino di sua vita da eventi straordinari. Se Isadora Duncan morì strangolata da una sciarpa impigliatasi nelle ruote della sua Bugatti in corsa, Rudolf Hametovič Nureev (Nureyev) nacque il 17 marzo 1938 su un treno, nella regione del Lago Bajkal, durante un viaggio che la madre Farida aveva intrapreso per raggiungere il marito Hamet a Vladivostok: nascita nomade di un artista che di un inquieto nomadismo avrebbe fatto la sua cifra personale.

L'incontro con la danza, narrano le biografie, fu più che precoce; a soli quattro anni assistette al suo primo balletto e ne rimase folgorato, tanto che nel 1949 cominciò lo studio del balletto a Ufa, la cittadina dove la sua famiglia si era stabilita. L'opposizione del padre Hamet, con il quale i rapporti furono sempre più che tesi, non gli impedì di partecipare ad alcuni spettacoli dell'Opera di Ufa, ma in qualità di mimo. Tuttavia nel 1955, a Mosca, il diciassettenne Rudolf prese parte a un festival intitolato "Dieci anni di arte bashkira" e seguì le lezioni di danza di Asaf Messerer al Teatro Bol'šoj. Incoraggiato da alcuni insegnanti, si spostò a Leningrado, l'odierna San Pietroburgo, per frequentare la celebre Accademia "Agrippina Vaganova". Dopo pochi mesi venne ammesso alla Scuola ed entrò a far parte della classe diretta da Aleksandr Ivanovič Puskhin. Il passo per entrare nel Balletto del Teatro Kirov (oggi Mariinskij Kirov) fu breve. Ufa era lontana, i divieti del padre Hamet dimenticati. *Il lago dei cigni*, *Esmeralda*, *Il papavero rosso*, *La Bella addormentata* e *Laurencia* furono le sue pri-

me conquiste, seguite da *Giselle* (1959) nel ruolo di Albrecht, un personaggio sfaccettato, baldanzoso, arrogante, ma anche fragile e romantico, che ben si atteggiava alla sua personalità. Rudy, come venne amichevolmente soprannominato, era un dono per la compagnia: un tizzone ardente che ballava, anche in *Taras Bul'ba*. Conquistò il pubblico ma la sua irrequietezza, la non osservanza delle rigide regole sovietiche spaventava l'*establishment* russo, che non sapeva tenerlo a bada. Sarà lo stesso Nureyev a scegliere la libertà, a tagliare i ponti con la patria, quando chiese asilo politico alla Francia al termine di una tournée del balletto del Kirov a Parigi, il 17 giugno 1961: eludendo la sorveglianza dei poliziotti, con l'aiuto di alcuni amici, riuscì a fuggire all'aeroporto Le Bourget pochi attimi prima della partenza dell'aereo che avrebbe dovuto riportarlo in Russia. Con l'arrivo in Occidente iniziò per il "tartaro volante" una nuova vita. La prima compagnia ad accoglierlo fu il Ballet du Marquis de Cuevas (con cui danzò *La Bella addormentata*, *La Sylphide* e *Infiorata a Genzano*), ma nel 1962 passò al Royal Ballet dando inizio al sodalizio con Margot Fonteyn, che per anni restò al suo fianco, illuminata dalla sua malia e dal suo giovanile carisma e capace di restituirgli la sapienza tecnica e la dolcezza della sua amicizia non solo artistica. *Poème tragique*, *Antigone* di John Cranko, *Giselle*, ancora *Il lago* e *Le danze polovesiane* si affiancarono alla sua prima versione da coreologo/coreografo dello *Schiaccianoci* (1962, poi ripreso cinque anni dopo per il Balletto Reale Danese e ancora alla Scala, nel 1969, con Liliana Così e Vera Colombo). Intanto Frederick Ashton, il direttore del Royal Ballet, che aveva compreso

IN APERTURA

Ritratto di Rudolf Nureyev, fine anni Settanta.

A FIANCO

Il piccolo Rudolf, soprannominato Rudik, trascorse l'infanzia a Ufa, nella Repubblica della Baschiria. Qui in grembo dell'adorata madre Farida, che fu sempre un punto di riferimento, anche se lontana, nella sua vita ribelle e, in Occidente, nomade e ricca di successi.



l'unicità della nuova coppia Fonteyn/Nureyev, aveva creato per i due divi *Marguerite and Armand* (1963). Nureyev si sentì un ospite protetto dal Royal Ballet: vi interpretò *Petruška*, *Raymonda* (di cui allestì la versione coreografica su commissione del Festival dei Due Mondi di Spoleto, per poi riprenderla, nel 1965, per l'Australian Ballet) e la sua prima versione della *Bayadère*.

Ormai la sua fama di ballerino prodigio, già volato negli States, a Chicago, per danzare con la Lyric Opera and Ballet Company, e apparso per la prima volta al Teatro alla Scala con il Royal Ballet nel 1965, per interpretare il *Romeo e Giulietta* di Kenneth MacMillan con la Fonteyn e *La bayadère*, si affiancò a quella di ricostruttore di coreografie appartenenti alla sua tradizione sovietica. La Staatsoper di Vienna ospitò la sua prima versione del *Lago dei cigni* (1964). In quell'epoca, tuttavia, la danza era la sua priorità. MacMillan, coreografo associato al Royal Ballet, gli cucì addosso *Tancredi* e gli fece interpretare *Song of the Earth*. Era il 1966, l'anno della prima volta del *Corsaire* con Margot ma anche di *Paradise*, allestito per lui e la prediletta Fonteyn da Roland Petit, che gli affiancò Zizi Jeanmaire, sua consorte, in *Le Jeune Homme et la mort*.

Nureyev non voleva avere restrizioni, ma ormai nessuno gliel'imponeva più. Volò alla Scala per una *Bella addormentata* con Carla Fracci (1966, poi ripresa con Vera Colombo nella Stagione 1967-1968); planò a Vienna per un *Don Chisciotte* e a New York, dove incontrò George Balanchine

per appropriarsi del suo *Apollon musagète*, mostrato però non in America, ma alla Staatsoper di Vienna. Nella stessa stagione danzò *Birthday Offering* e *Jazz Calendar* di Ashton, indi *Pelléas et Mélisande* al Covent Garden, dove, sempre nel 1969, apparve in *Les rendez-vous* di Ashton in una serata di gala. Continuava anche la sua collaborazione con la Scala: eccolo, accanto a Luciana Savignano, nel *Poema dell'estasi* di Roland Petit e in *Giselle* con la Fonteyn, balletto poi ripreso nel 1970 con la Fracci, affiancato a *Les Sylphides*. Sempre curioso di conoscere coreografi sconosciuti, fece sì che Rudi van Dantzig creasse per lui *The Ropes of Time*. Interpretò con il Balletto Nazionale Olandese anche un cavallo di battaglia dello stesso van Dantzig: *Monument for a Dead Boy*, che, sempre nel suo affollato 1970, debuttò pure al Festival del Balletto di Nervi.

Altri due coreografi di vaglia gli si proposero, tra il 1970 e il 1971: Jerome Robbins per *Dancing at a Gathering* (prima rappresentazione in Gran Bretagna) e Maurice Béjart per *Le Chant du compagnon errant* (poi ripreso alla Scala con Paolo Bortoluzzi nel 1971 e nel 1974) e *Le Sacre du printemps*, con il Ballet du XXe Siècle. A Milano ritornò per *Le nozze d'Aurora* e *Apollon musagète* (pure nel 1973) ma anche per danzare *Serata Stravinskij* al Castello Sforzesco, davanti a un pubblico molto popolare, e, accanto all'amata Fonteyn e all'intero Corpo di Ballo scaligero, *Il lago dei cigni*, che avrebbe interpretato anche a fianco della Fracci, ma nel 1973,

Rudolf Nureyev trascorse lunghi periodi di riposo a Li Galli, una volta scoperta la sua malattia. Aveva acquistato quella residenza marittima, già tempio del balletto grazie a Léonide Massine, altro grande ballerino e coreografo, nel 1989, e ne fece un luogo d'incontro per amici provenienti da tutto il mondo. Coltivava inoltre il desiderio di aprire, su quel piccolo gruppo di isole della Costiera Amalfitana, una propria scuola di danza.

sul palcoscenico del Piermarini e nel 1974, con Liliana Così, *en plein air*, al Castello milanese.

Glen Tetley (*Field Figures*), Paul Taylor (*Auréole* e *Laborintus*) e José Limon (*The Moor's Pavane*) furono le sue nuove sfide nel 1972, affiancate ad altre coreografie di Robbins (*Afternoon of a Faun*), MacMillan (*Side Show* e *Manon* nel 1974), Balanchine (*The Prodigal Son*, 1973 e *Agon*, 1974) e ancora Ashton (*La Fille mal gardée*). Risale proprio al 1974 l'incontro con John Neumeier (*Don Giovanni*) ma va senz'altro segnalato il suo ricongiungersi a Natal'ja Makarova, un'esule fuggita come lui dal Balletto del Kirov con cui danzò a Londra, per la prima volta, *La Bella addormentata* e *Romeo e Giulietta*.

Molte sorprese coronarono i luminosi anni 1975, 1976 e 1977: l'affiancarsi a Carolyn Carlson all'Opéra di Parigi per un *Tristan* di Tetley e alla Martha Graham Dance Company, allora portavoce della modernità danzante, in *Lucifer* prima e poi, sempre a New York, in *Appalachian Spring*, *Night Journey* e *The Scarlet Letter*, con il successivo *El penitente*. Nureyev, ormai, non era più solo un danzatore accademico. Se danzò *Coppélia* con il National Ballet of Canada, *La ventana* di August Bournonville tra le file dell'Australian Ballet Theatre e *Hamlet Prelude* di Ashton, sue furono *The Lesson* e *Toreador pas de deux* di Flemming Flindt, *Sonate à trois* di Béjart, ma anche *Moment* di Murray Louis, *Blow in a Gentle Wind* ancora di van Dantzig (con il Balletto Nazionale Olandese di Amsterdam) e *Four Schumann Pieces* di Hans van



Fotografia di Michael Childers

Manen, accanto al *Pierrot lunaire* di Tetley, intenso, drammatico, quasi autobiografico.

Continuava intanto anche la diffusione dei suoi revival dei classici del repertorio: Rudy rimontò la sua *Bella addormentata* al London Festival Ballet e qui creò la sua nuova versione di *Romeo e Giulietta*, mentre il Teatro alla Scala tornò ad accogliere il suo intrigante e psicologico *Schiaccianoci* in cui lui, principe e insieme Drosselmeyer, ebbe accanto anche la dolcissima Merle Park, e l'Opéra di Parigi accolse la sua versione di *Romeo e Giulietta*. Un comitato anglostatunitense provò a sollecitare le autorità sovietiche per portare in Occidente la famiglia del divo. L'esito fu parziale: vi giunsero le sorelle, Roza e Razida. Rudy continuava a danzare e sempre nel 1978 ebbe un'idea che gli fu copiata da molte star anche odierne: creò con altri danzatori la compagnia sempre cangiante "Nureyev and Friends", portando in tutta Europa balletti prevalentemente di afflato moderno. L'impegno non gli impedì di danzare *Giselle* con Elisabetta Terabust alla Fenice di Venezia, di conoscere e collaborare con il coreografo Toer van Schayk (*Faun*), di ritro-

vare van Dantzig (*About a Dark House*), idealmente Bournonville (*Conservatoire*), di reimmergersi nel London Festival Ballet per una *Shéhérazade* e persino di interpretare all'American Ballet Theatre prima il *Don Chisciotte* del suo più giovane e presunto rivale, Michail Baryshnikov, e poi, l'anno successivo, *Miss Julie* di Birgit Cullberg. Tra il 1979 e il 1980 il divo, sempre sotto i riflettori della stampa, si divise tra New York, Parigi, Vienna e Milano. Con il New York City Ballet interpretò *Le Bourgeois gentilhomme* di Balanchine. Per il Balletto dell'Opéra di Parigi creò *Manfred* e il Museo Grévin della *ville lumière* gli dedicò una statua di cera. Alla Staatsoper di Vienna van Dantzig creò per lui *Ulysses*. Al Teatro alla Scala allestì ancora *Lo schiaccianoci* e per la prima volta *Don Chisciotte*, oltre a *Romeo e Giulietta*, una ripresa che partì per una tournée al Metropolitan di New York proprio nel 1981. Oltre a Milano, tappa in cui danzò molti dei suoi balletti accademico-moderni al Teatro Nazionale, altre città italiane lo accolsero a braccia aperte: Firenze e soprattutto Roma, per una clamorosa *rentrée* di *Giselle* con Carla Fracci che registrò per giorni e giorni il tutto esaurito e rumorose file al botteghino, poi seguita, nel 1981, da *Marco Spada* di Pierre Lacotte. Ma anche Berlino lo reclamava: per una ripresa di *Miss Julie*, soprattutto per i *Five Tangos* di van Manen e per *L'idiota* di Valery Panov.

La fama di Nureyev fu planetaria: Londra nel mese di luglio 1981 organizzò per lui un lungo festival e Baryshnikov non disdegnò di stargli accanto in *From Sea to Shining Sea* di Paul Taylor. La decisione di diventare cittadino austriaco spiazzò, nel 1982, i suoi adulatori. Irrefrenabile e già malato,

Rudy si concesse a un lungo "Omaggio a Djagilev" (*Les biches*, *Le Spectre de la rose*, *Danze polovesiane*, *Petruška*) al Teatro Comunale di Firenze, poi partì per una lunga tournée in Francia e in Italia con il Ballet Théâtre de Nancy. Infine, dopo aver creato *The Tempest* per il Royal Ballet e danzato ancora *Il lago dei cigni* in diverse città italiane, si insediò il 10 settembre 1983 alla direzione del Ballo all'Opéra di Parigi, dove allestì e interpretò subito *Don Chisciotte* (poi alla Scala e in tournée) e *Raymonda*. Chi credeva che la direzione di una compagnia tanto folta e impegnativa avrebbe rallentato la sua corsa scenica, si sbagliò. Certo nel 1984 danzò *Bach Suite* al Palais Garnier, riprese *Romeo e Giulietta* e per la sua fulgida compagnia creò una nuova versione del *Lago dei cigni* (la stessa versione in repertorio al Teatro alla Scala) e di *Cendrillon* (1986). Allestì ex novo *Washington Square*; si esibì con il suo Balletto parigino e con Baryshnikov prima all'Opéra e poi al Metropolitan di New York, in occasione dei festeggiamenti per i cento anni della Statua della Libertà. Tuttavia non rinunciava alla danza in prima persona. Fuggì al Carnevale di Venezia per una ripresa del *Bourgeois gentilhomme*; si infilò nel Northern Ballet ancora per *Miss Julie* della Cullberg. Tanto bastò per scatenare le furie di Roland Petit e Maurice Béjart.

In una lettera al quotidiano "Le Figaro" i due coreografi lo accusarono di non saper dirigere il Balletto dell'Opéra di Parigi. Accusa opinabile, non solo per i molti danzatori divenuti con lui étoile – una tra tanti, la diciannovenne Sylvie Guillem –, ma anche per i coreografi giovani che ospitò, facendoli conoscere al mondo: uno tra tanti, William Forsythe.

Un anno prima del suo cinquantesimo genetliaco (1988), aveva già ottenuto il Capezio Award. Riuscì a strappare ai russi un permesso di quarantott'ore per recarsi dall'amatissima madre Farida da tempo malata, ma non poté assistere alla sua morte, avvenuta qualche mese dopo. Tuttavia, nel 1989, dopo ventotto anni di esilio, tornò a Lenigrado, su invito del Balletto del Kirov, e in una serata in suo onore danzò *Les Sylphides* di Michail Fokin sul primo palcoscenico in cui aveva elargito il suo straordinario talento. Per il compleanno fu festeggiato a Los Angeles, a Vienna, al Metropolitan di New York, alla Scala (danzò *La Sylphide* con Carla Fracci) e con la nomina di Cavaliere della Legion d'onore dello Stato francese. Tuttavia, da nomade quale era sempre stato, tornò in scena al Teatro La Pergola di Firenze per danzare (meravigliosamente) *Il cappotto* per la coreografia di Flemming Flindt. Negli Stati Uniti debuttò nel musical *The King and I* (precedentemente interpretato da Yul Brynner) e al Teatro alla Scala riprese *The Lesson* per un debutto accanto a Oriella Dorella. Nel 1990 abbandonò la direzione del Balletto dell'Opéra di Parigi, ma prima – lui che nel 1977 era stato un carismatico protagonista nel film *Valentino* di Ken Russell – prese parte a un videoclip in memoria di John Lennon insieme a Michael Jackson e si concedette una tournée con i suoi "Friends" negli Stati Uniti e in Europa. L'anno successivo firmò un contratto con il Teatro alla Scala, cedendo i diritti di alcune sue coreografie da mantenere stabilmente in repertorio. Il divo cominciava a dare segni di stanchezza e di tensione. Venne licenziato dalla Staatsoper di



Fotografia di Mychele Damiani

Vienna per aver espresso giudizi poco lusinghieri sul Corpo di Ballo del Teatro. Anche in *Morte a Venezia* di Flindt, al Teatro Filarmonico di Verona, creò alcune polemiche per il suo comportamento irruente, mentre risultò senza intoppi la sua interpretazione di Mercuzio in *Romeo e Giulietta*. L'ultima coreografia riallestita in Italia fu *Cendrillon*, concessa al Teatro di San Carlo, a Napoli. La malattia lo aveva reso debole; il "tartaro volante" però non rinunciò alla necessità di esprimersi e si cimentò in una nuova professione: la direzione d'orchestra. Ormai debolissimo riallestì *La baya-dère* – uno dei suoi balletti del cuore per via di quel *Regno delle ombre* che era stato il suo primo cimento coreografico – per la sua ex compagnia, il Balletto dell'Opéra di Parigi.

Fu la sua ultima apparizione sul palcoscenico, salutata da interminabili ovazioni e dal conferimento da parte di Jack Lang, allora Ministro alla cultura francese, dell'onorificenza di Commendatore delle Arti e delle Lettere. Si può asserire che il grande ballerino, dalla personalità ineguagliabile, morì metaforicamente in scena. In realtà si spense in un ospedale parigino il 6 gennaio 1993, a soli cinquantatquattro anni. Perdita inestimabile.

TEATRO ALLA SCALA



EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Responsabile scientifico e editoriale

Raffaele Mellace

Professore ordinario

*di Musicologia e Storia della musica presso
l'Università degli Studi di Genova*

Consulente scientifico e ricerca iconografica
per i programmi di balletto

Marinella Guatterini

*Docente di Teoria ed Estetica della Danza alla
Civica Scuola di Teatro "Paolo Grassi"*

UFFICIO EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Capo Ufficio Edizioni

Anna Paniale

Redazione

Davide Parolin

Federico Zavanelli

PROGETTO GRAFICO

Tribe Communication

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI

Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE IMMAGINI DIGITALI

"Progetto D.A.M." per la gestione digitale
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Museo Teatrale alla Scala

*Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare
eventuali diritti di riproduzione per quelle
immagini di cui non sia stato possibile
reperire la fonte*