

IL BALLO RUSSO SULLA SCENA ROMANA DEGLI ANNI VENTI

Laura Piccolo

Se c'è una stagione fortunata per la danza russa a Roma nel periodo tra le due guerre è quella del 1920-1921: "I russi continuano a fare la rivoluzione a casa propria e a ballare in casa altrui", commenta una cronaca, "sia nella rivoluzione che nella danza essi procedono con fermezza e con ardore. E se gli affari di Lenin si consolidano a Pietrogrado e a Mosca, le imprese dei 'balli russi' trovano terra propizia nella cosmopoli romana".¹ Singoli artisti, "circasse più o meno autentiche" e "arcieri venuti dalle sponde della Neva"² invadono i teatrini e le ribalte più prestigiose. L'evento più significativo è la *tournée* dei Ballets Russes di Sergej Djagilev, che interessa la capitale due volte: nella primavera del 1920 e nel gennaio del 1921.

Le esibizioni di Djagilev in Italia non erano una novità: la prima apparizione della compagnia risale al 1911, quando – in occasione delle celebrazioni per il cinquantenario dell'Unità d'Italia – si presenta al Teatro Costanzi con circa novanta elementi.³

Le rappresentazioni al Costanzi si aprono il 13 maggio con *Il padiglione di Armida*, *Le Silfidi* e *Danze polovesiane*, coreografia di Michail Fokin, direzione di Nikolaj Čerepnin, regia di Sergej Grigor'ev, scenografia e costumi di Aleksandr Benua e Nikolaj Rerich (per le *Danze polovesiane*). Gli spettacoli si ripetono il 16, il 18 quando viene presentato *Giselle*, il 20, il 23 con l'introduzione nel programma di *Carnaval* e *Shéhérazade* (sceno-

¹ A. G., *I nuovi "Balli russi" al Teatro Quirino*, "La Tribuna", 29 maggio 1920, p. 3.

² A. G., *I "Balli russi Leonidoff" al Teatro Costanzi*, Ivi, 21 novembre 1923, p. 3.

³ "La Compagnia dei Balli Russi si presenta a Roma al completo come non è mai stata durante le sue *tournées*, ed appunto per condurre a noi quel tanto di elementi veramente preziosi che altrove mancavano, trattenuti dall'impegno vitalizio con i Teatri imperiali, è stato necessario, al Comitato del 1911 ottenere dalla Corte dello Czar una speciale autorizzazione mediante pratiche ufficiali" (Comunicato del Comitato esecutivo per le feste commemorative, in *La compagnia dei Balli russi al Costanzi*, "L'Avanti" (Roma), 7 maggio 1911, p. 3).

grafie e costumi di Lev Bakst), il 25, il 27 con *Cleopatra* e infine il 28. Il pubblico romano assiste alle esibizioni di Tamara Karsavina, Bronislava Nižinskaja, Vera Fokina, Aleksandra Vasilevskaja, Ljudmila Schollar, Sofija Fedorova, Adolf Bolm, Vaclav Nižinskij e del maestro Enrico Cecchetti, impegnato nei ruoli di *démi-caractère* (il marchese nel *Padiglione di Armida*, la madre di Gisella in *Giselle*, Pantalone in *Carnaval*, il grande eunuco in *Shéhérazade*).

Le reazioni a questa manifestazione coreutica, scenica e musicale russa sono discordi. Il critico Alberto Gasco sottolinea il calore dimostrato dal pubblico, aggiungendo che una reazione differente sarebbe stata “ben dolorosa”.⁴ Diverso il giudizio di altri commentatori, irrigiditi di fronte alla novità e pronti a dichiarare che le danze al Costanzi sono state “piuttosto noiose” e hanno offerto “argomenti insulsi e senza interesse”.⁵ Sebbene più aperta di Milano, dove i balli *Cleopatra* e *Shéhérazade* di Fokin alla Scala avevano dato scandalo nel gennaio dello stesso anno, la capitale si scopre comunque impreparata a comprendere la rivoluzione djagileviana.⁶

Proprio in occasione della prima apparizione della compagnia in Italia si afferma il concetto di ‘ballo russo’, che si lega nella coscienza italiana ai Ballets Russes e al tipo di spettacolo da loro proposto. In un’intervista rilasciata alla vigilia del debutto Djagilev stesso aveva precisato che il ballo russo consisteva nella naturalezza dei movimenti dei danzatori, scevri da ogni accademismo, nella priorità data all’azione drammatica, di cui la danza rappresenta “una *integrazione* e non una *interruzione*”, e soprattutto nella qualità della musica di compositori quali Rimskij-Korsakov o Glazunov.⁷

Negli anni successivi – discostandosi dalle originarie esecuzioni di Djagilev – il concetto di ‘ballo russo’ si amplia e viene associato all’origine dei danzatori, alla provenienza della compagnia, all’emulazione dei Ballets Russes e, più tardi, a una specifica tipologia codificata di spettacolo coreu-

⁴ A. Gasco, *La prima rappresentazione dei “Balli russi” al Costanzi*, “La Tribuna”, 15 maggio 1911, p. 5.

⁵ C. Piccione, *Gli italiani e i Ballets Russes*, “La danza italiana”, 1989, n. 7, p. 131.

⁶ Sugli spettacoli milanesi cfr. P. Veroli, *La “fochineide” al Teatro alla Scala. I primi balletti di Djagilev a Milano nel 1911*, in *Archivio russo-italiano V. Russi in Italia*, a c. di A. D’Amelia e C. Diddi, Salerno, Collana di Europa Orientalis, 2009, pp. 175-190.

⁷ A. Gasco, *In attesa dei Balli Russi, una conversazione durante le prove*, “La Tribuna”, 10 maggio 1911, p. 3.

tico, che contribuisce alla diffusione in tutta Europa di compagnie di danza russe e pseudorusse, pronte ad attribuirsi l'appellativo di 'Balli Russi'.

Dei Ballets Russes originali affascinano i commentatori in primo luogo le musiche. Come sottolinea Ludmann, i Ballets Russes sono stati innanzitutto un "festival" che ha assicurato alla musica russa un "impero [...] nella coscienza occidentale";⁸ l'apporto della coreografia, definito "ben modesto", è pressoché ignorato, mentre da più parti è riconosciuta l'abilità fisica, l'eleganza e l'agilità dei danzatori.⁹

La grande novità portata sulla scena dai Ballets Russes si distanzia talmente dalle danze allora conosciute, che i cronisti cercano di descrivere quanto il pubblico si accinge a vedere mettendone in luce le differenze con i ben noti balli-fiume di tipo manzottiano. Il repertorio di Fokin era infatti composto da brevi coreografie che consentivano alla compagnia di presentare in una sola serata tre o quattro balletti diversi, "piccole scene, intessute su argomenti svariati che vanno da un breve sogno d'amore a una avventura guerresca, piccole fantasie colorite da musiche leggiadre, da caratteristiche danze, da scene mimiche brevi".¹⁰

La prima apparizione italiana dei Ballets Russes nel 1911 coincide con l'inaugurazione del Padiglione russo di Valle Giulia e con l'imponente invasione dell'arte russa, preannuncio di quella russofilia che si diffonderà in Italia negli anni post-rivoluzionari,¹¹ ma in pochi riconoscono il grande potenziale delle innovazioni scenografiche ideate per i balletti da Bakst, Benua o Rerich, peraltro presenti con le loro opere all'Esposizione universale.¹² Il non riconoscimento è messo in evidenza dallo stesso Djagilev in

⁸ J.-D. Ludmann, *La musique dans les Ballets de Serge de Diaghilev*, in *Les Ballets Russes de Serge Diaghilev 1909-1929*, Catalogue de l'Exposition 15 mai – 15 septembre 1969, Strasbourg 1969, p. 31.

⁹ Cfr. ad. es. *I Balli russi al Costanzi*, "Il Messaggero", 14 maggio 1911, p. 4: "soprattutto per il valore eccezionale di alcuni ballerini o ballerine come il Nijinski o la Rubinstein o la Karsavina che hanno suscitato ovunque ammirazione fervida e schietta, per la grazia, l'eleganza, l'espressione della loro mimica [...] e per l'agilità dei loro passi".

¹⁰ Ivi.

¹¹ "Siamo in periodo di piena russofilia: mentre Giovanni Pascoli inneggia a Tolstoj con un 'Poema italico', il padiglione russo si inaugura a Valle Giulia, il coro del Santo Sinodo canta all'Augusteo, i granduchi di Russia sono ospiti del Quirinale, i balli di Pietroburgo e di Mosca s'intrecciano al Costanzi" (V. P., *I balli russi al Costanzi*, "L'Avanti", 15 maggio 1911, p. 2).

¹² Tra questi c'è Ugo Ogetti nel cui archivio, oltre ad un raro esemplare del programma

una lettera al quotidiano “La Tribuna”, nella quale si rammarica per le accuse rivolte alla sua *troupe* di ostacolare lo svolgimento della stagione lirica. Nelle aspettative dell’impresario vi era invece la speranza – poi disattesa – che i suoi balli si sarebbero inseriti nel palinsesto teatrale come il Padiglione russo era entrato armonicamente a far parte dell’Esposizione di Belle Arti e che l’Italia li avrebbe accolti con lo stesso entusiasmo dimostrato per secoli dalla Russia nei confronti della danza italiana:

L’arte italiana ha trovato in Russia una seconda patria [...]. Una lunga illustre schiera di uomini insigni ha lavorato in Russia, incoraggiata dall’ospitalità della Corte e dei mecenati russi. Che dire, poi, degli artisti di teatro, dei cantanti celebri che tanti allori hanno colto nei teatri di Pietroburgo, Mosca, Odessa e Varsavia [...] E, nel ballo, quale delle ballerine italiane non ha avuto in Russia onori trionfali? [...] Perché dunque ora, nell’atto in cui noi restituiamo agli italiani la nostra visita artistica, perché dobbiamo trovare una certa avversione mai dissimulata, prima che pur anche la prima rappresentazione dei nostri balli abbia avuto luogo? [...] Tutti coloro che hanno partecipato alla vostra meravigliosa esposizione artistica, hanno offerto il meglio della loro produzione. Così, in fatto di arte teatrale, la Russia vi offre i *Balli*, che giungono preceduti da un largo consenso ammirativo. Noi, però, non vi chiediamo altro che un giudizio imparziale, scevro da preconcetti, anche se rigoroso e severo.¹³

Nel 1917 la seconda apparizione dei Ballets Russes a Roma è segnata da una maggiore partecipazione di pubblico e critica, grazie anche alla collaborazione dell’impresario con musicisti e artisti italiani, in particolare futuristi.¹⁴ Alla *tournee* i giornali dedicano ampio spazio: a partire dal primo aprile “Il Piccolo giornale d’Italia” riservava all’evento ogni giorno un servizio, corredato da fotografie dei protagonisti della compagnia.¹⁵ Il ri-

dei balli, si conservano una lettera e una serie di annotazioni di Aleksandr Benue sulla genesi, i componenti e il programma dei Ballets Russes, informazioni di cui l’intellettuale italiano si è probabilmente servito per l’elaborazione dei suoi articoli. Cfr. Soprintendenza G.N.A.M, Fondo Ugo Ojetti, cass. 7, ins. 7. Benois Alexandre Pittore. Sull’Esposizione internazionale cfr. A. d’Amelia, *Artisti russi a Roma all’inizio del Novecento fra esposizione internazionale e avanguardie*, in *Archivio russo-italiano V. Russi in Italia*, cit., pp. 13-96.

¹³ S. de Diaghilev, *A proposito dei “Balli russi”*, “La Tribuna”, 14 maggio 1911, p. 3.

¹⁴ Sulla collaborazione di Djagilev con artisti e musicisti italiani cfr. *L’arte italiana alleata all’arte russa nei grandiosi balli per beneficenza*, “Il Piccolo giornale d’Italia”, 7 aprile 1917, p. 3.

¹⁵ *I russi e le russe nei grandiosi balli di beneficenza a Roma* (1 apr.); “*Il sole nella notte*” nei Balli Russi (3 apr.); *I Balli Russi a Roma* (4 apr.); *L’arte e gli artisti nei balli russi* (5 apr.); *Fulguri di bellezza slava e magistero d’arte tersicorea nei Balli russi al teatro Costanzi* (6 apr.); *L’arte italiana alleata all’arte russa nei grandiosi balli per bene-*

cavato delle due serate del 9 e del 12 aprile è devoluto all'assistenza per i ciechi e i mutilati di guerra e per il sanatorio dei bambini tisici.

La compagnia giunge a Roma dopo gli spettacoli americani, arricchita di nuovi elementi e accompagnata da Igor' Stravinskij, al quale Francesco Cangiullo dedica alcuni versi.¹⁶ Già nel 1913 a Roma, Marinetti aveva condotto Djagilev e Stravinskij nello studio di Carrà per commissionargli alcuni bozzetti.¹⁷ Al 1916 risale invece il progetto dei costumi plastici e delle scenografie per *Le chant du rossignol* affidato a Fortunato Depero e rimasto irrealizzato. Dal sodalizio tra Balla, Djagilev e Stravinskij era nato *Feu d'artifice*,¹⁸ eseguito insieme a un brano dell'*Uccello di fuoco* diretto da Stravinskij, martedì 10 aprile al ricevimento in onore dei Ballets Russes nel foyer del Costanzi, dove era stata esposta anche la collezione dei quadri di Leonid Mjasin. La mostra testimoniava l'affinità e l'interesse del coreografo non solo con pittori e scenografi dell'avanguardia russa (fra i lavori presentati, tele e disegni di Michail Larionov, Natal'ja Gončarova, Lev Bakst), ma anche con gli artisti italiani ed europei (da Balla a Pablo Picasso e George Braque).¹⁹

Il 9 aprile 1917 al Costanzi la *tournee* si era aperta con *Le Silfidi*, *L'Uccello di fuoco*, *Le Fanciulle* e *Sole di notte* (con scenografia e costumi di Larionov). *Feu d'artifice* viene riproposto il 12 aprile insieme alla prima di *Le donne di buon umore*, opera di ispirazione goldoniana su musica di Domenico Scarlatti e orchestrazione di Vincenzo Tommasini, la cui realiz-

ficienza (7 apr.); *I grandiosi balli russi al Costanzi* (9 apr., con un'intervista a Bakst); *Il trionfo delle danze russe al "Costanzi"* (10 apr.) ecc. Gli articoli sono accompagnati da foto di L. Sokolova, S. Izdikovskij, L. Bakst, E. Cecchetti, I. Stravinskij, F. Depero e altri.

¹⁶ F. Cangiullo, *Demonio! Ossesso! Prodigio! Portento!*, in *L'ultima dei balli russi*, "Il Piccolo giornale d'Italia", 15 aprile 1917, p. 3.

¹⁷ "Vedendo le mie pitture", rammenta Carrà, "Stravinsky si compiacque e mi disse che pur in due campi diversi, le nostre ricerche erano parallele" (C. Carrà, *La mia vita*, Roma, Longanesi, 1943, p. 180).

¹⁸ Profonda è l'amicizia tra Stravinskij e Balla: "Balla era sempre divertente [...]; alcune delle ore più strambe della mia vita le passai proprio con lui in compagnia dei suoi accolti futuristi" (I. Stravinsky, R. Craft, *Conversazioni con Stravinsky*, in *Colloqui con Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1977, p. 64). Sulla realizzazione di *Feu d'artifice* cfr. E. Gigli, *Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla: "Feu d'artifice" al Teatro Costanzi, Roma 1917*, Roma, De Luca Editori d'arte, 2005.

¹⁹ *In onore dei Balli Russi*, "L'Idea nazionale", 10 aprile 1917, p. 2. Per un elenco completo delle opere esposte cfr. *I grandiosi balli russi al Costanzi*, "Il piccolo giornale d'Italia", 9 aprile, p. 3.

zazione testimonia il profondo interesse di Djagilev per la musica italiana e la commedia dell'arte.²⁰

A grande richiesta domenica 15 aprile la compagnia si esibisce per la terza volta, prima della partenza per Napoli, dove il 18 era attesa al Teatro San Carlo per una serata di beneficenza in favore della Croce Rossa (fortemente voluta dalla signora Wiesel, moglie del console russo partenopeo) il cui successo costringe il teatro a organizzare altre due rappresentazioni; le repliche romane sono riprese in un'unica data, il 27 aprile.²¹

Il bilancio della seconda *tourn ee* dei Ballets Russes   positivo: l'“Italieta” si rivela pi  ricettiva e la Russia, dopo gli eventi del 1917,   sentita pi  vicina. ‘Russo’ diventa allora una parola chiave della scena teatrale e musicale italiana: dopo la seconda *tourn ee* i ‘balli russi’ sono ormai “un fatto di costume”,²² che detta aspetti della moda pi  che della coreografia.

Si giunge cos  alla stagione del 1920, quando il ritorno di Djagilev al Costanzi ha tutte le premesse per un bilancio positivo. Il 28 febbraio le rappresentazioni si aprono con *Cleopatra*, *Petruška* nella sua prima italiana, *Danze polovesiane* e *Carnaval*. Diretti da Henry Morin e con le coreografie di Fokin e Mjasin, gli artisti russi animano l'arena romana con creazioni vecchie e nuove: alle gi  note coreografie si aggiungono *Racconti russi*, *Le farfalle*, *La bottega fantastica*, *Il Cappello a tre punte*, *Sole di notte*, *Le donne di buon umore*. Come era accaduto per la *tourn ee* del 1917, anche nel 1920 la *troupe* viene coinvolta in iniziative benefiche come quella organizzata il 13 marzo alla Galleria Giacomini con musica e danze russe, alla quale partecipano “per cortese concessione di Sergio Diaghileff” Ljubov' Černyševa, Vera Nemč nova e Lev Voizikovskij.²³

²⁰ Ricorda Lydia Sokolova nelle sue memorie: “*Les Femmes de bonne humeur*, which Diaghilev called his Italian ballet, owed its existence to his enthusiasm for the music of Domenico Scarlatti. He and Massine played through the Neapolitan composer’s five hundred sonatas before choosing the two dozen they needed for the ballet, the story of which they took from Goldoni’s comedy in Venetian dialect, *Le donne di buon umore*” (L. Sokolova, *Dancing for Diaghilev. The Memoirs of Lydia Sokolova*, ed. by R. Buckle, San Francisco, Mercury House, 1989, p. 98).

²¹ Sulle date napoletane cfr. R. Albano, *Il Teatro di San Carlo*, in *La danza in Italia. La Scala. La Fenice. Il San Carlo. Dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Roma, Gremese Editore, 1998, p. 200.

²² C. Piccione, *Gli italiani e i Ballets Russes*, “La danza italiana”, 1989, n. 7, p. 133.

²³ *Grande concerto di beneficenza. Musiche, recite e balli russi*, “Il Piccolo”, 8 marzo 1920, p. 3.

Roma 1911. Esposizione musicale. Teatro Costanzi, stagione lirica marzo-giugno
(Sopr. GNAM, Archivio Storico, Fondo Ugo Ojetti, ins. 7, cass. 7 Alexandre Benua.
Per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

Roma 1911. Programma dei Balli russi di Sergej Djagilev (Il padiglione d'Armida)
(Sopr. GNAM, Archivio Storico, Fondo Ugo Ojetti, ins. 7, cass. 7 Alexandre Benua.
Per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

Roma 1911. Depliant dei “Balli russi di Serge de Diaghilew”
(Sopr. GNAM, Archivio Storico, Fondo Ugo Ojetti, ins. 7, cass. 7 Alexandre Benua.
Per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

Roma 1911. Una pagina del programma dei Balli russi di Djagilev
(Per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

La *tournée* del 1920 è inoltre costellata da una serie di eventi artistici ‘russi’: al cinema Corso il pubblico può ammirare Alla Nazimova in *L’Occidente* e all’Eliseo ascoltare la voce di Sara Lin, ma è soprattutto il ‘ballo russo’ a imperversare nei luoghi più diversi della città. Per tutto il mese di marzo il pubblico dell’Apollo assiste alle esibizioni della circassa Loubia, la prima a portare nella capitale “le danze dei cosacchi del Caucaso”.²⁴ Alle repliche del 12 marzo il teatro-ristorante offre le esibizioni del Trio Bartakov.²⁵ Le serate di aprile sono altrettanto vivaci con i ‘balli russi’ al Margherita, le danze di Gamsakourdia, Demidoff e Orloff, “celebri artisti del Teatro Imperiale di Mosca”, intitolate *Extase*, *Idylle norvegienne* e *Bacchannale* su musiche di Grieg e Saint-Saëns.²⁶

In maggio appare una compagnia di ‘balli russi’, che fa molto parlare di sé e che nell’autunno dello stesso anno ottiene la scena del Costanzi, prima del ritorno dei Ballets Russes nella capitale: i Balli Russi Leonidoff.

Cantante, attrice, danzatrice, coreografa e impresario, Elena Sergeevna Pisarevskaja (in arte Ileana Leonidoff),²⁷ che nel 1928 fonderà la Scuola di danza del Teatro dell’Opera di Roma e nel 1953 l’Accademia di danza boliviana, inizia la sua carriera come cantante lirica: il 6 marzo 1916 ottiene una piccola parte al concerto del baritono Ivan Kopščík (allievo di A. Cotogni) all’Accademia filarmonica di Roma, nel quale interpreta romanze su musiche di P. Mascagni e A. S. Arenskij. Nello stesso anno partecipa al concerto di beneficenza al Teatro Nazionale in favore della Casa del Soldato, dove a causa di una laringite non canta, ma esegue insieme a Tais Galickaja alcune danze popolari. Le due artiste sono notate da Anton Giulio Bragaglia, che oltre a recensire lo spettacolo su “Cronache d’attualità”,²⁸ le

²⁴ *Loubia la bella circassa*, “Il Piccolo”, 3 marzo 1920, p. 3.

²⁵ *I the danzanti all’Apollo*, Ivi, 12 marzo 1920, p. 4.

²⁶ Vd. *I balli dei russi al Margherita*, Ivi, 5 aprile 1920, p. 3; *Al Margherita le danze di Gamsakourdin, Demidoff, Orloff*, Ivi, 6 aprile 1920, p. 3; “*Gamsakourdia*” *al Margherita*, Ivi, 7 aprile 1920, p. 3.

²⁷ Nata a Sebastopoli nel 1893 dal vice ammiraglio Sergej P. Pisarevskij (1848-1908) e da Kleopatra G. Sudkovskaja (1859-1946), si era formata in un ambiente familiare colto – lo zio era il paesaggista Rufin Gavrilovskij – e nel 1911 era apparsa in Italia (Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell’Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Affari Generali e Riservati, 1920, cat. A11, b. 11, f. Leonidoff Helene, n. 275). Secondo altre fonti, la sua data di nascita sarebbe il 1900 (F. Tobar O., *Ileana Leonidoff, creadora del ballet de Guayaquil*, “El Telegrafo”, 24 mayo de 1964, p. 2).

²⁸ A. G. Bragaglia, *Le canzoni dei Cosacchi e Thais Galizky*, “Cronache d’Attualità”, 30 luglio 1916, p. 4.

sceglie come protagoniste di *Thaïs*, una delle più note pellicole di avanguardia italiana. Nel film vi è un continuo gioco tra realtà e finzione, a cominciare dal titolo che richiama il nome stesso della protagonista; Ileana Leonidoff vi interpreta il ruolo della danzatrice Bianca Bellincioni Stagno, famosa cantante, protagonista della *Thaïs* di Massenet al Costanzi.²⁹

Il film apre alla danzatrice le porte del cinema e dell'avanguardia: Enrico Prampolini, creatore dell'originale scenografia di *Thaïs*, la coinvolge il 29 giugno 1918 in uno spettacolo di danze mimoplastiche alla Galleria l'Epoca di Roma, ideato come intermezzo della Mostra d'arte indipendente in favore della Croce Rossa, nella quale erano esposte tele di Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Achille Ricciardi, Giorgio De Chirico. Allo spettacolo assistono personaggi di spicco della colonia russa (Vladimir Zabugin e Ol'ga Resnevič Signorelli) e della cultura italiana, come il regista Aldo Molinari e il compositore Ottorino Respighi, futuri collaboratori della danzatrice nei Balli Russi Leonidoff.

L'esibizione le vale il primato della creazione mimoplastica,³⁰ già testimoniato da alcune *performance* precedenti come *Giuditta*, quadro-mimoplastico su musica di Arrigo Pedrollo, eseguito nella *tournee* del 1916 con la compagnia di Nicola Guerra. Le concezioni della danzatrice trovano inoltre spazio in uno scritto intitolato *Il mimodramma*.³¹ Pur rifacendosi alla rivoluzione scenografica e costumistica di Bakst, Ileana Leonidoff considera la cornice del ballo russo "angusta" e inserisce la danza nel più ampio concetto di "mimodramma", in cui essa dialoga armonicamente con scenografia, musica e messinscena; quest'ultima distingue in reale (aderente alla natura), impressionistica (in cui la vita è deformata dalla fantasia), simbolica (astrazione totale dalla "vita") e stilizzata (in cui "esagerando" si ricostruisce lo stile di un'epoca).

²⁹ Sul film cfr. *Thaïs: la sceneggiatura desunta*, a c. di D. Durati, A. Finamore, "La cosa vista", 1986, n. 4, pp. 3-9; J. A. Gili, *Thaïs*, "Immagine - Note di Storia del Cinema", 1982, n. 2, pp. 1-7; L. Piccolo, "Si gira": *russkie zvezdy na rimskoj s'emečnoj ploščadke*, "Toronto Slavic Quarterly", 2007, n. 21.

³⁰ "Creando la mimo-plastica, Ileana Leonidoff ha voluto tradurre mediante la danza un pensiero, uno stato d'animo [...]. Il poeta con la poesia, il pittore con le forme e i colori, il musicista con note musicali, e lei, la Leonidoff, con il movimento, la linea, le forme. Mentre infatti con la *mimica* ci porta a una successione di movimenti sfuggevoli, commentando le note musicali, con la plastica dà forma a questi movimenti, marca i tempi della musica e ce ne dà la realizzazione concreta" (*Musica e danza nella Galleria de "L'Epoca"*, "L'Epoca", 1 luglio 1918, p. 2).

³¹ I. Leonidoff, *Il mimodramma*, "Il Mondo" (Milano), 1918, n. 15, p. 10.

Nel mimodramma di Ileana Leonidoff rivivono alcune concezioni di Djagilev, a cominciare dal nome (le coreografie di Fokin spesso presentavano sottotitoli quali ‘pantomima’ o ‘action mimodramatique’), o di Mejerchol’d: dal teatro come convenzione alla danza come parte integrante della pantomima, sino alla musica e al colore quali elementi imprescindibili dell’arte drammatica.³² La stessa divisione della messinscena del mimodramma in reale, impressionistica, simbolica e stilizzata sembra ispirarsi allo stile naturalistico, realistico, decadente e stilizzato, di cui scrive Mejerchol’d.³³ All’inizio del XX secolo il mimodramma era stato al centro di diverse riflessioni teoriche sul teatro: Gordon Craig vi aveva individuato lo “spettacolo totale”,³⁴ sintesi di arti diverse. Nel saggio di Leonidoff si colgono inoltre echi della coeva riflessione futurista sul teatro (*Manifesto del Teatro Futurista Sintetico*), rievocati dall’artista senza spezzare il filo di continuità con il simbolismo, che anzi si trasforma in una delle chiavi interpretative del mimodramma.

L’articolo-manifesto rappresenta un documento che getta luce su tutta l’attività coreutica, attoriale e coreografica di Ileana Leonidoff: le sue *performance* sono lette come rivelazioni del mimodramma da lei ideato, come il Pierrot interpretato al Teatro Costanzi di Roma l’11 marzo 1919 al fianco di Cia Fornaroli (Colombina) e Erminia Vignati (Arlecchino) in *Il carillon magico*, su musica di Riccardo Pick-Mangiagalli e coreografia di Raffaele Grassi.

Parallelamente al percorso coreutico, la danzatrice coltiva la propria attività cinematografica, girando tra il 1917 e il 1922 circa quindici film. La sua parabola cinematografica è segnata da un marcato eclettismo: è protagonista di pellicole storiche (*Attila*, *Giuliano l’Apostata*), bibliche (*La sacra Bibbia*, *Maria di Magdala*), avventurose (*Il siluramento dell’Oceania*), classiche (*Venere*, *Saffo*), esotiche (*Il mistero di Osiris*, *Il principe di Kaytan*). Ampia eco ha all’epoca la sua apparizione senza veli in *Attila*,

³² Cfr. ad es. una coeva riflessione di Mejerchol’d: “Sappiamo che nella pantomima è presente anche un’altra arte, la danza. La pantomima nasce dalle viscere della danza” (Vs. Mejerchol’d, *1918: lezioni di teatro*, intr. di F. Malcovati, Milano, Ubulibri, 2004, p. 72).

³³ Ivi, p. 27.

³⁴ In occasione dell’inaugurazione della sua scuola a Firenze, Craig aveva dichiarato a un cronista del “Daily Telegraph”: “Credo fermamente al mimodramma e ho intenzione di offrire ai miei allievi tutte le possibilità per esercitarvisi” (cit. in M. De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993, p. 311).

flagello di Dio (1918) di Febo Mari, che contribuisce a consolidare la sua notorietà.³⁵

Il sodalizio cinematografico per lei più proficuo è quello con Aldo Molinari, con cui gira diverse pellicole e fonda i Balli Russi Leonidoff. Proprietario della “Verafilm”, regista di *Mondo Baldoria* (1914), ispirata dal manifesto *Il controdolore* di Aldo Palazzeschi, corrispondente di guerra, operatore cinematografico, redattore e direttore di diverse testate, Molinari è stato un personaggio di rilievo dell’avanguardia italiana, all’interno della quale ha mantenuto un alto grado di indipendenza. Leonidoff e Molinari sono artisticamente e forse sentimentalmente legati almeno sino al 1924,³⁶ anno della *tournée* inglese della compagnia. Nella produzione cinematografica di Molinari, Leonidoff riveste sovente il ruolo di donna emblematica: poetessa dell’amore in *Saffo* (1918); Maddalena in *Maria di Magdala* (1918); dea della bellezza in *Venere* (1919); Giuditta in *Giuditta e Oloferne* (1920), film destinato a essere oscurato dall’uscita nel 1928 di un’omonima pellicola interpretata da un’altra danzatrice russa, Jia Ruskaja, futura direttrice dell’Accademia di danza di Roma.

Nel maggio 1920, a ridosso della *tournée* di Djagilev, i giornali romani annunciano la nascita dei Balli Russi Leonidoff, che devono il proprio nome a quello della loro fondatrice, “mirabile artista russa, italiana d’elezione”.³⁷ Ileana Leonidoff forgia così con l’apporto di Molinari una formula artistica originale, che non prevede la semplice nascita di una delle tante imitazioni dell’originale djagileviano, ma la fondazione dei primi balli russi ‘italiani’, unici nel loro genere. All’immagine di corifea di un nuovo linguaggio artistico, la danzatrice sovrappone quella di erede delle innovazioni di Djagilev, alimentate anche dal connubio con Respighi, vissuto lungamente in Russia e *trait d’union* fra le due compagnie (aveva musicato per Djagilev *La Boutique Fantastique* e *Le astuzie femminili*). Leonidoff sonda con cura orizzonti e limiti del proprio pubblico, spezzando solo in parte i legami con il passato per raggiungere un equilibrio tra originalità e imitazione, innovazione e omaggio ai predecessori. Il legame con la Russia non viene reciso: russa è la loro fondatrice, russi in gran parte i ballerini e mimi e russo, in prevalenza, il repertorio musicale e tematico.

³⁵ “Una regina svestita”, commenta T. Alachevich, *Ileana Leonidof*, “Film. Corriere dei cinematografi” (Roma, Napoli), 9 febbraio 1919, p. 8.

³⁶ Cfr. R. Chiti, *Aldo Molinari*, in *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Roma, Edizioni di “Bianco e Nero”, 1961, t. IV, col. 898.

³⁷ *La compagnia dei Balletti di Ileana Leonidoff*, “L’Epoca”, 1 maggio 1920, p. 3.

Il debutto dei Balli Russi Leonidoff al Teatro Quirino il 27 maggio 1920 è preceduto dalla partecipazione della danzatrice con alcuni elementi della *troupe* alla serata di beneficenza organizzata il 21 maggio 1920 da alcune dame romane al Palazzetto Venezia, nella quale si esibisce con canzoni napoletane anche il diciannovenne Vittorio De Sica. Una serie di articoli e interviste sulla neonata compagnia e la contemporanea proiezione nei cinema di *Giuliano l'Apostata* e *Il Mistero di Osiris* contribuiscono a promuovere i Balli russi Leonidoff.

La compagnia presenta 6 balletti: *Fantasia indiana*, *Sèvres de la vieille France*, *Canzoni Arabe*, *Foglie d'Autunno*, *Pirrica* e *Destino*, raggruppati di sera in sera, come Djagilev insegnava, in combinazione di quattro.³⁸

Fantasia indiana (musiche di Glinka e Rimskij-Korsakov, orchestrazione di Respighi e coreografia di I. Leonidoff e L. Armianov) presenta al pubblico fahiri, baiadere e bramini avvolti in preziosi costumi, realizzati da Molinari. In *Sèvres de la vieille France* su uno sfondo grigio i danzatori in bianco – porcellane destinate ad animarsi – proiettano gli spettatori nella Francia del XVIII secolo: quando le porcellane si danno alle danze, un moro le costringe a tornare sui loro piedistalli, l'unica che continua a danzare la sua famosa Gavotte è “l'endiablée” Camargo (I. Leonidoff).³⁹

Con *Canzoni arabe* (musica di Borodin e Rimskij-Korsakov) si torna in Oriente, dove odalische e schiavi muovono sinuosi passi di danza sullo

³⁸ Stando alle cronache e ai documenti archivistici, nel maggio 1920 danzano nella compagnia: Lidija Marskaja, Orlova e Arsinova del teatro municipale di Odessa, Archimova, Masirova, Mestrova, Sajmolova e Abramova, quest'ultima impegnata anche nell'accompagnamento canoro delle danze; L. Armianov e D. Masiroff dell'Opera di Mosca, Ettore Caorsi, ai quali successivamente si unisce in ottobre anche Georgij (o Jurij) Samoilov; vi erano poi i mimi Gorič (indicato anche come *régisseur* del teatro municipale di Odessa) e Andžano, il tenore Alessandro Zappelli e il maestro Arduini, ai quali nell'inverno del 1921 subentrano Emmanuil Rjadnov e Jurij Pomerancev. Si aggiungono poi Konstantin Čerkas, Boris Čerisev, Assia Kasarewska, Elena Žabčinska, M. Michajlov, E. Borgogna, R. Schettini, A. Masirova e A. Marozova. Cfr. *I Balli Russi al Quirino*, “Il Piccolo”, 27 maggio, 1920, p. 3; ACS, Min. Int., DGPS, AAGRR, 1921, Cat. A11, b. 19, f. Samoiloff Giorgio n. 707; b. 10, f. Casareuska Assia ed altri artisti russi della compagnia “Balli Leonidoff”, n. 85.

³⁹ *Tournée dei Balli Russi Leonidoff, Programma dei balli*, Bologna, Tipografia Luigi Parma, s. d., p. 27. *La compagnia dei Balletti di Ileana Leonidoff*, “L'Epoca”, 1 maggio 1920, p. 2. Sugli arrangiamenti che Respighi esegue per la compagnia cfr. P. Pedarra, *Catalogo delle composizioni di Ottorino Respighi*, in E. Battaglia, L. Bellingardi, A. Cantù et al., *Ottorino Respighi*, Torino, ERI, 1985, p. 356 sgg.

sfondo dei giochi di luce ideati da Molinari.⁴⁰ L'ultima coreografia del debutto, *Pirrica* (danza di guerra di origine greca, poi trasformatasi in una pantomima di imitazione del combattimento) offre agli spettatori la danza di Achille intorno al rogo di Patroclo, ucciso da Ettore, con un'azione mimata di pose plastiche che ricorda ad alcuni critici le immagini dipinte da Duride sui vasi greci.⁴¹ Quest'ultima creazione è la meno convincente, soprattutto per la scelta musicale, la *Polacca in la maggiore* di Chopin, poco consona alle atmosfere troiane.

Prendendo a modello i djagileviani *Pavillon d'Armide* e *Shéhérazade*, Leonidoff non si allontana nella scelta tematica dalla moda di quegli anni, che trasferiva le atmosfere dell'*harem* e il gusto per il Settecento anche alle feste danzanti dell'alta società romana. Il mondo classico, riportato in auge in tutta Europa soprattutto da Isadora Duncan, rivive invece in *Pirrica* e nella coreografia di *Foglie d'autunno* su musica di Čajkovskij, presentata nelle sere successive, nella quale "satiri e faunesse si rincorrono volteggiando".⁴² Da Djagilev la nuova compagnia assimila la varietà compositiva e stilistica, il variegato repertorio musicale e tematico. Il divario tra le due compagnie è percepito come quantitativo più che qualitativo. Le scenografie, l'ambiente raccolto del teatro Quirino e il minor numero di danzatori conferiscono infatti allo spettacolo dei Balli russi Leonidoff una straordinaria eleganza:

La nuova 'Compagnia balli russi' mal potrebbe gareggiare in grandiosità di mezzi con quella che, al Teatro Costanzi, ha celebrato i riti del 'Sole notturno' con frenetiche e indimenticabili scorribande. Ma per l'eleganza degli scenari, la scrupolosa evocazione di costumi esotici [...], l'espressione del gesto dei mimi [...], la Compagnia neonata non teme confronti con la sorella maggiore ed anzi se fosse messa duramente al paragone, sarebbe in grado di vincere, almeno in parte.⁴³

La breve *tournee* viene accolta entusiasticamente e assicura alla compagnia un ingaggio per l'autunno seguente al Costanzi, scena fino ad allora riservata ai Ballets Russes in procinto di tornarvi a gennaio.

Dal 18 novembre 1920, mentre all'Augusteo viene proiettato la *Sacra Bibbia* e la stampa dedica ampio spazio alle accademie di danza romane,⁴⁴

⁴⁰ Cfr. A. G., *I nuovi "Balli russi" al Teatro Quirino*, cit., p. 3.

⁴¹ *I nuovi balletti russi al "Massimo"*, "Giornale di Sicilia", 23-24 dicembre 1920, p. 3.

⁴² *Tournée dei Balli Russi Leonidoff*, cit., p. 21.

⁴³ Ivi.

⁴⁴ Cfr. *I templi, i sacerdoti e le vestali di Tersicore a Roma. Dove si danza-Come si danza-Perché si danza*, "Il Piccolo", 17 novembre 1920, p. 3.

i Balli Russi Leonidoff si presentano, “gradita rivelazione senza plagi”,⁴⁵ nel maggior teatro romano con nuovi elementi e un repertorio arricchito da due coreografie: *Scherzo veneziano* e *Fiaba Russa*. Su musica originale di Respighi, la prima è concepita a Venezia ai tempi di Goldoni ed è ispirata alla commedia dell’arte, che aveva trovato proprio in Djagilev un sostenitore appassionato:⁴⁶ alcuni uomini tediati vengono scossi dalla proposta di Florindo di fare a gara per corteggiare le damine; li scopre Colombina che avverte subito le rispettive consorti. Le donne per vendicarsi si rivolgono ad Arlecchino che escogita una burla per i mariti infedeli, facendoli invaghiare di Colombina mascherata e portandoli a battersi per lei l’uno contro l’altro. All’arrivo delle mogli i mariti chiedono di essere perdonati. Lo *Scherzo* si conclude con un saltarello di Respighi, nel quale rivivono echi della tradizione musicale russa, da Rimskij-Korsakov a Stravinskij.

Fiaba Russa (musiche di Rebikov, Arenskij, Rubinštejn e canti popolari russi; scenografia e costumi del pittore e grafico Sigismondo Olesievich), s’ispira alla fiaba *La zarevna che non ride mai*. Rifiutata la corte di un povero zarevič che le aveva offerto solo il suo cuore e una rosa, un giorno la zarevna accoglie a corte un *mužik* con una pentola magica dalla quale “si levano le note gaie di una canzone del Volga”.⁴⁷ La zarevna scoppia a ridere e offre per la miracolosa pentola tutte le sue ricchezze, ma il contadino rifiuta chiedendo in cambio cento baci che la zarevna gli concede. Lo zar scorge la figlia in lontananza e indignato le getta una pantofola. Sconsolata la giovane chiede al contadino di portarla via con sé, ma quello si toglie la barba e la principessa riconosce lo zarevič respinto, tornato a vendicarsi.

Le due esibizioni dei Balli russi Leonidoff sono accolte con entusiasmo dalla critica, come segno della fine del vecchio ballo, caratterizzato da “danzatrici senza educazione e senza gusto”, mimi “ottuagenari” e comparse “distratte”.⁴⁸ Inoltre, benché la compagnia non vanti l’organizzazione dei Ballets Russes, il risultato è apprezzato soprattutto per la messinscena.

Mentre i Balli Russi Leonidoff proseguono le loro rappresentazioni il 24 dicembre 1920 al Teatro Massimo di Palermo, Roma si prepara a ospi-

⁴⁵ *Gli spettacoli al Costanzi*, “Il Piccolo”, 16 novembre 1920, p. 3.

⁴⁶ *Tournée dei Balli Russi Leonidoff*, cit., p. 11.

⁴⁷ *Ivi*, p. 7.

⁴⁸ M. I., *I Balli Leonidoff al Costanzi*, “Il Piccolo”, 20 novembre 1920, p. 4.

tare l'ultima *tournée* dei "Balli Russi Diaghilew",⁴⁹ inaugurata sabato 2 gennaio 1921 da quattro coreografie – *Carnaval*, *Shéhérazade*, *Le Silfidi* e *Il Principe Igor* – cui si aggiunge per la festa dell'Epifania *La bottega fantastica*. Le rappresentazioni proseguono per tutto il mese di gennaio e culminano nella serata di beneficenza del 4 febbraio con lo spettacolo dei Ballets Russes al Costanzi pubblicizzato al grido "Siate generosi pei profughi russi. Ricordate Messina!",⁵⁰ al quale assiste anche la famiglia reale.⁵¹

A dieci anni di distanza dal primo debutto italiano, la *tournée* segna il riconoscimento della compagnia e di Djagilev quale genio dello spettacolo teatrale, "tappa luminosa" della storia della coreografia.⁵² I Ballets Russes secondo i cronisti "cominciano a [...] rivoluzionare Roma"⁵³ e raggiungono "l'apogeo della fortuna",⁵⁴ anche se talora affiorano riserve, come nella recensione di *Le astuzie femminili*, in cui R. De Rensis immagina un "pingue Cimarosa" seduto in platea che riflette sconsolato sulla realizzazione djagileviana.⁵⁵

⁴⁹ Così curiosamente sono chiamati dopo il debutto dei Balli Russi Leonidoff: cfr. *Gli spettacoli al Costanzi*, "Il Piccolo", 5 gennaio 1921, p. 4.

⁵⁰ Vd. "Il Piccolo", 18 gennaio 1921, p. 4.

⁵¹ *Spettacolo di beneficenza*, "Il Messaggero", 20 gennaio 1921, p. 3. Come sempre la presenza dei danzatori di Djagilev è occasione di iniziative benefiche; la principessa Zinaida Nikolaevna Jusupova, impegnata nelle attività della Croce Rossa insieme alla principessa di San Faustino e alla duchessa di Sermoneta, costituisce un Comitato per l'organizzazione di una serata dei Ballets Russes in favore delle famiglie russe indigenti.

⁵² *Stasera al Costanzi: Balli russi*, "Il Piccolo", 1-2 gennaio 1921, p. 3. L'articolo è accompagnato dalle foto di L. Černyševa, V. Savina e V. Nemčinova.

⁵³ *Gli spettacoli al Costanzi*, "Il Piccolo", 5 gennaio 1921, p. 4.

⁵⁴ A. G., *Shéhérazade e C. al Costanzi*, "La Tribuna", 4 gennaio 1921, p. 3.

⁵⁵ "Io sono grato al signor Diaghilew, che è andato a scovare, dice lui, le mie *Astuzie femminili* a San Pietro a Majella, mentre le avrà avute tra mano in una chiara edizione francese [...] e se ne sia così entusiasticamente innamorato da richiamarle in vita. [...] Ho notato che il Diaghilew ha praticato dei tagli netti e lunghi [...] Pazienza. Vuol dire che oggi si usa fare e disfare dalla roba altrui come se fosse propria. [...] Da uno spettatore a me vicino ho appreso che Diaghilew va dicendo che quando Caterina mi invitò alla sua Corte io portai meco anche le femmine astute e le adornai di danze. Io non ho memoria tenace a tanta distanza, ma a me pare di aver composte le *Astuzie* [...] nel 1793, quando appunto tornai in patria" (r.d.r., "*Le astuzie femminili*" di D. Cimarosa al Teatro Costanzi, "Il Messaggero", 14 gennaio 1921, p. 2).

Ileana Leonidoff in una foto di scena di *Canzoni Arabe*

Ileana Leonidoff con il costume di scena di *Pirrica*

Fantasia Indiana, foto di scena

Scherzo veneziano, foto di scena dal Programma
della *tournée* dei Balli Russi Leonidoff (1921-1922)

Che i Ballets Russes siano ormai diventati in Italia un fatto di costume è dimostrato dall'interesse della stampa anche per le vicende personali dei suoi protagonisti. A pochi giorni di distanza dalla partenza della *troupe* per Parigi, nella capitale si parla della fuga di Mjasin e di Ljubov' Černyševa, notizia poi smentita in un articolo in cui vengono sviscerate le questioni personali del danzatore, divo ormai anche per l'opinione pubblica italiana, interessata al suo idillio amoroso con Vera Savina, con la quale si concede una romantica vacanza a Roma.⁵⁶

Come per la *tourné*e precedente, in occasione della presenza dei Ballets Russes a Roma si moltiplicano gli eventi russi: al Margherita si esibisce Alessandrowa,⁵⁷ in concomitanza con la prima di *Le astuzie femminili*; all'Apollò i "veri balli e canti russi" dei Bondarenko, "che il pubblico dei nostri teatri non conosce fin'ora che imperfettamente, attraverso deformazioni e pessime imitazioni",⁵⁸ si impegnano nell'esecuzione di "vere" danze popolari russe – "da quelle languide e nostalgiche circasse a quelle selvagge caucasiche, dalle vivaci e brillanti ucraine a quelle popolarissime dei distretti della Piccola Russia".⁵⁹ Lo stesso locale nei giorni successivi offre le acrobazie dell'equilibrista Omankovskij e il Margherita annuncia il ritorno dei "Balli Russi" Jureva-Arcybuščeva.⁶⁰ Tra la fine di gennaio e i primi giorni di febbraio i cinema Quattro Fontane e Regina proiettano *La sonata a Kreutzer*, l'Orfeo di via De Pretis *Padre Sergio*. Alla Sala Sgambati il tenore Emmanuil Rjadnov si esibisce in un concerto a favore dei russi bisognosi.⁶¹

Anche dopo la partenza della compagnia, Roma continua ad ospitare eventi tersicorei russi o presunti tali. Il 14 febbraio al teatro Argentina, accanto alle sorelle Braun, si esibisce la 'baronessa' Asa Gorič Pelasko in una danza russa tratta da *Ruslan i Ljudmila* su musica di Glinka e in una

⁵⁶ Vera Savina e Leonida Massine in idillio d'amore a Roma, "Il Piccolo", 9-10 febbraio 1921, p. 3.

⁵⁷ Cfr. Ivi, 12-13 gennaio 1921, p. 4.

⁵⁸ Gli autentici balli e canti russi all'Apollò, "L'Epoca", 18 gennaio 1921, p. 2.

⁵⁹ I veri Balli e Canti russi all'Apollò, "Il Piccolo", 18 gennaio, p. 3 (l'articolo è accompagnato da una fotografia dei danzatori in abito orientale).

⁶⁰ I Balli russi al Margherita delle danzatrici Jureva e Arzybusheva, Ivi, 1 febbraio 1921, p. 4.

⁶¹ Il concerto di musica russa alla Sala Sgambati, Ivi, 3 febbraio 1921, p. 3.

Mazurka di Čajkovskij.⁶² Forse moglie del Gorič della compagnia Balli russi Leonidoff, la baronessa è un volto noto della danza, legata in particolare ai locali russi della capitale: La Falena, situato in via Francesco Crispi nelle sale sotterranee del ristorante La Taverna russa, e La Rondinella.⁶³

Dei tanti balli russi che si presentano al pubblico romano, la compagnia che più si afferma in tutta Italia è quella di Ileana Leonidoff. Se le apparizioni dei Ballets Russes in Italia dopo il 1921 si contano sulla punta delle dita, i Balli Russi Leonidoff imperversano sia in Italia che all'estero per più di quattro anni, appropriandosi gradualmente del titolo di unici rappresentanti del ballo russo. Nella curiosa dialettica sorta tra la compagnia di Djagilev e i Balli Russi Leonidoff interessante è il 'caso veneziano': città d'elezione per Djagilev, che vi soggiornava tutti gli anni, Venezia non ospita mai i suoi Ballets Russes, mentre vi si esibisce più volte la compagnia di Ileana Leonidoff. Patrizia Veroli ricorda una lettera dell'impresario alla contessa Annina Rombo Morosini del 13 febbraio 1921, in cui esprimeva il desiderio di far esibire i propri danzatori alla Fenice;⁶⁴ desiderio ribadito anche in una lettera del primo aprile 1921 della direzione della torinese Concerti F.I.P alla Direzione del teatro, proprio a ridosso della prima *tournee* veneziana dei Balli Russi Leonidoff:

Ci permettiamo di interpellarVi se sareste disposti a trattare per una breve stagione [...] della compagnia dei balli russi di Serge de Diaghileff [...]. Siamo a conoscenza che testè ha agito in cotesto teatro la compagnia dei balli russi di Ileana Leonidoff, ma non crediamo che ciò possa essere di ostacolo per una presentazione della celebre compagnia di Diaghileff nel mese di settembre in cui la città ospita un gran numero di stranieri.⁶⁵

⁶² *Serata d'arte e di eleganza all'Argentina*, Ivi, 14 febbraio 1921, p. 3.

⁶³ Nata per iniziativa di alcuni russi, tra cui lo scrittore e avvocato Nikolaj Karabčeskij, La Rondinella – metafora dell'*émigré* che spera di tornare in patria – era un luogo alla moda, frequentato dai russi e dall'alta società romana. Nel dicembre 1921 il locale presenta il *Cavadenti ovvero sia l'amoroso incauto*, lo stesso lavoro presentato in estate a Venezia da Ileana Leonidoff, che ha come protagonista una nota baronessa russa, non intenzionata a rivelare la sua vera identità, probabilmente Asa Pelasko (*Il Cavadenti, pantomima musicale al Teatro della Rondinella di Roma*, "Comoedia", III (1921), n. 23, p. 45).

⁶⁴ P. Veroli, *La danza al Teatro La Fenice 1792-1900*, in *Gran Teatro La Fenice*, Cittadella, Biblos, 1996, pp. 303-336.

⁶⁵ A chi scriveva sembrava paradossale dover tessere le lodi dei Ballets Russes e specificare che erano i veri creatori del 'ballo russo': "Detta compagnia [...] è la vera creatrice del balletto russo; né crediamo di dovervene tessere qui le lodi, essendo certi che gli echi

Djagilev non è invitato, mentre Leonidoff danza nell'estate 1921 all'Excelsior e nel marzo 1922 alla Fenice. Anche il nome delle due compagnie offre spunti di riflessione, se si guarda brevemente alle *tournées* estere dei Balli Russi Leonidoff: mentre in Italia la dicitura Balli Russi Leonidoff vale alla loro creatrice il titolo di artefice della coreografia russa, nei paesi in cui la notorietà dei Ballets Russes di Djagilev è ampiamente riconosciuta, la danzatrice – russa ma ‘italiana d’elezione’ – gioca su questa sua doppia natura e si presenta quale corifea della sintesi tra arte russa e italiana, modificando il nome della compagnia in rapporto al pubblico: a Londra, Vienna, Berlino presenta i “Balli italiani” e se stessa con il cognome da sposata (Leonidoff-Massera); a Parigi, dove l’evocazione della scuola italiana poteva esporla a scomodi confronti, opta per i “Balli Leonidoff”.

Quando Ileana Leonidoff torna con la sua *troupe* al teatro Quirino nel marzo 1922, il suo nome è ormai svincolato dall’ombra djagileviana: recensioni e articoli indicano i Balli Russi Leonidoff semplicemente come “Balli Russi”. Insieme alle già note coreografie, questa volta la compagnia presenta tre nuovi balletti: *Fêtes Persanes*, *La pazzia di Ofelia* e *La Tragedia del mago Balanzon*. *Fêtes Persanes* (musica di Glinka, Rubinstein e Rimskij-Korsakov), propone ancora una volta atmosfere orientali. *La Pazzia di Ofelia* s’ispira al tragico personaggio shakespeariano, reso attraverso l’osservazione in un manicomio di una giovane impazzita per la perdita dell’amato. Ancora ispirata alla commedia dell’arte è *La Tragedia del mago Balanzon*, la cui azione si snoda sulla musica di eco stravinskiana di Sommi-Basilewsky, pseudonimo russeggiante scelto per l’occasione da Guido Sommi-Picenardi, figlio di Nadina Bazilevskaja.

Nel percorso di affrancamento dei Balli Russi Leonidoff dall’aurea djagileviana vale la pena menzionare l’accoglienza di Firenze e Torino; se nel capoluogo toscano si registra una percezione indistinta tra le due compagnie e si considera la danzatrice alla stregua di Ida Rubinstein o Tamara Karsavina,⁶⁶ a Torino invece essa giunge nel maggio 1922 come icona ormai incontrastata della danza russa.⁶⁷

dei suoi successi [...] siano giunti certamente ai vostri orecchi”. Ringrazio Patrizia Veroli per avermi segnalato la lettera.

⁶⁶ Entrambe portatrici secondo Ildebrando Pizzetti di quella “forma di arte teatrale, mimica, orchestrale che si suol chiamare ora il balletto russo” (I. P., *I Balli russi alla Pergola*, “La Nazione”, 20 aprile 1922, p. 6).

⁶⁷ Manolo, *Ileana Leonidoff e i Balletti Russi. Teatro Alfieri-Torino*, “La rivista cinematografica”, 10 maggio 1922, p. 39.

I Balli Russi Leonidoff concludono la loro parabola artistica nel 1924, dopo una sfortunata *tournée* a Londra che tuttavia non mina il favore del pubblico italiano nei confronti della danzatrice: tornata a Roma nel giugno 1927, Leonidoff presenta al Quirinetta un programma stilisticamente e tematicamente variegato di balletti, sintesi di più di dieci anni di attività,⁶⁸ che sancisce la sua consacrazione a danzatrice di regime e direttrice della Scuola di danze del Teatro Reale dell'Opera proprio quando, con la morte del loro creatore, i Ballets Russes tramontano definitivamente dall'orizzonte italiano.⁶⁹

Se i primi anni Venti erano stati all'insegna di un'endemica diffusione del 'ballo russo', che nel contesto italiano rimanda fondamentalmente ai Ballets Russes di Djagilev e a poche altre compagnie, tra cui quella di Ileana Leonidoff, nel decennio successivo diverse *troupes* visitano l'Italia, alcune geneticamente legate a Djagilev, come i Balli Russi Romanov, la compagnia di Julija Sedova, scritturata per la stagione 1925-26 al Costanzi, o quella di Anna Pavlova, impegnata nello stesso teatro nel 1928.

È ancora da precisare la storia della fortuna dei Ballets Russes di Djagilev in Italia,⁷⁰ ma un tassello significativo del mancato sodalizio va individuato proprio nella degenerazione del concetto di 'ballo russo', attribuibile a diversi fattori tra cui il duraturo successo dei Balli Russi Leonidoff rappresenta una delle variabili. Tra le ragioni del successo della danzatrice vi sono certo quelle evidenziate da P. Veroli, ovvero l'impreparazione del pubblico, "l'inerzia culturale" del mondo artistico, la capacità della danzatrice di "muoversi bene nelle camere del potere politico",⁷¹ ma vi sono anche il suo fascino, la versatilità, la capacità di re-inventarsi ogni volta, seguendo il doppio binario della Russia e dell'Italia, della tradizione e dell'innovazione. E mentre nelle *tournées* all'estero si ritaglia il ruolo di corifea della danza italiana, in Italia lega indissolubilmente il suo nome all'im-

⁶⁸ Cfr. *Il programma di danze a Quirinetta*, "Il Messaggero", 18 giugno 1927, p. 2.

⁶⁹ Emblematico è l'articolo dedicato alla compagnia in cui, dopo la morte di Enrico Cecchetti, si dichiara apertamente la fine dell'epoca dei Balletti russi, ridotti ormai a pochi danzatori superstiti che si fanno pubblicità con l'antico nome, dietro il quale si cela solo la decadenza dei suoi astri: dalle apparizioni scaligere dei superstiti della compagnia a quella di Anna Pavlova, "il Balletto russo è morto": G. De Martini (Walter Toscanini), *Le illusioni e le disillusioni della scena. I Balletti Russi*, "Lidel", XI (1929), n. 1, pp. 50-53.

⁷⁰ E. Egizi, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev*, "Teatro e storia", 2009, n. 29.

⁷¹ P. Veroli, *La Danza al Teatro La Fenice. Il Novecento*, in *Gran Teatro La Fenice*, cit., p. 306.

magine dei balli russi, appropriandosi del ‘marchio di qualità’ di quelli originali e offuscando il ricordo del loro ideatore.⁷² A lei infatti si rivolgerà il Governatorato di Roma per fondare la scuola di danza del Teatro Reale dell’Opera.

Le alterne vicende della ricezione di Djagilev in Italia e la fortuna dei ‘balli russi’ negli anni Venti arricchiscono la storia dei rapporti russo-italiani di un significativo tassello; ha ragione Roberto Chiti, quando considera il fenomeno Ileana Leonidoff “un piccolo ma non trascurabile elemento di una storia del costume dell’Italia dannunziana e piccolo-borghese della prima guerra mondiale”,⁷³ poiché – nonostante le sue scarse doti tecniche – sul piano artistico la danzatrice ha giostrato con cura il suo rapporto con Djagilev e sul piano politico il dialogo con le istituzioni, trasformando ogni episodio della propria carriera in un fatto leggendario: dal *Notturmo* con dedica donatole da Gabriele D’Annunzio nel 1922 (“Alla divina Ileana Leonidoff / perché mi danzi la danza che / io, infermo, sognai sul ritmo / di Alessandro Scriabin”),⁷⁴ ai rapporti con la regina Alessandra in Inghilterra, dalla conoscenza con Mussolini al furto della collana dello zar. Al successo italiano di danzatrici russe come Ileana Leonidoff, Julija Sedova o Jia Ruskaja si collega inoltre la liberazione della danza e della danzatrice da logori stereotipi e l’affermarsi della coreografia come attività sia maschile (l’apertura delle classi per bambini e adulti nel 1928 al Teatro dell’Opera)⁷⁵ che femminile – paradossalmente proprio negli anni in cui il fascismo andava codificando il suo *cliché* di donna angelo del focolare.

⁷² Secondo un recensore, l’origine stessa del nome ‘balli russi’ sarebbe un “omaggio alla loro ideatrice” (*Ileana Leonidoff*, “La Provincia di Brescia”, 4 aprile 1922, p. 3).

⁷³ R. Chiti, *Ileana Leonidov*, in *Filmlexicon degli autori e delle opere*, cit., t. IV, col. 983.

⁷⁴ *La serata di I. Leonidoff*, “La Provincia di Brescia”, 6 aprile 1922, p. 3.

⁷⁵ Quando nel 1911 aveva portato alla Scala *Cléopâtre* e *Shéhérazade*, Fokin era rimasto colpito dall’impreparazione maschile: “Gli uomini non sanno assolutamente far nulla, ho dovuto trasformare il palcoscenico in una classe di danza” (M. Fokin, *Protiv tečenija. Vospominanija baletmejsra. Stat’i, pis’ma*, Leningrad-Moskva, Iskusstvo, 1962, p. 341).