

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA**

**SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI**

**Corso di laurea in**

Discipline dello spettacolo dal vivo

**IL MAGGIODANZA DI EVGHENI POLYAKOV, TRA INNOVAZIONE E  
TRADIZIONE**

**(1988-1995)**

**Tesi di laurea in**

Danza moderna e contemporanea: teorie e tecniche

Relatore Prof: Elena Cervellati

Correlatore Prof: Cristina Valenti

Presentata da: Caris lenco

**Sessione**

terza

**Anno accademico**

2012-2013

## *Capitolo II*

### *Storia del Maggiodanza*

È incredibile cosa può fare un buon maestro per una compagnia di balletto, per esempio quella del Teatro Comunale di Firenze. Innanzitutto riesce a farla diventare una compagnia vera. [...] dare a una compagnia ineguale e sbandata, uno spirito comune e uno stile riconoscibile. Mi pare che proprio questo stia realizzando Eugenio Polyakov a Firenze<sup>1</sup>. [p.36]

Così dice Vittoria Ottolenghi, nel 1979, in una recensione di una serata di balletti<sup>2</sup>. In questi anni Polyakov propone molti classici di repertorio, alcuni rielaborati da lui stesso, come lo storico *Schiaccianoci* del 1982, ma anche una nuova versione di *Giselle*. Come abbiamo visto, dà spazio anche a nuovi coreografi, quali Paolo Bortoluzzi, Micha van Hoecke, e altri. Ancora non viene riconosciuto alla compagnia un direttore artistico separato, quindi Polyakov in questo momento funge solo da *maître de ballet* e imposta il lavoro della compagnia su un metodo tipico delle compagnie internazionali. Porta anche moltissimi nomi importanti tra gli interpreti.

Ma nel 1983 decide di lasciare Firenze per andare all'Opéra di Parigi. Il corpo di ballo rimane senza un direttore, e questo provoca un momento di confusione, dopo un momento felice e promettente, per la compagnia di Firenze<sup>3</sup>, a cui si cerca di dare ordine con l'arrivo dello svedese Egon Madsen<sup>4</sup>. [p.37]

Nel 1988 [...] viene richiamato Evgheni Polyakov, il quale prima si divide tra Parigi e Firenze, per rimanere permanentemente come direttore del Maggiodanza dal 1993 fino al 1995, anno in cui torna a Parigi per riprendere il ruolo di maestro ripetitore. Dalla stagione 1995/96, su consiglio dello stesso Polyakov<sup>5</sup>, viene chiamata a Firenze la coreografa americana “punk-rock”, Karole Armitage, provocando se non dissensi quanto meno molta sorpresa. [p.38]

---

<sup>1</sup> Ottolenghi Vittoria, *Variazioni e metamorfosi con Polyakov al comunale*, “Paese sera” 24 febbraio 1979, in Ottolenghi Vittoria, *I casi della danza*, cit., pp.111-112.

<sup>2</sup> Ottolenghi Vittoria, *Variazioni e metamorfosi con Polyakov al comunale*, “Paese sera” 24 febbraio 1979, in Ottolenghi Vittoria, *I casi della danza*, cit., pp.111-112.

<sup>3</sup> Poletti Silvia, *Un vero maestro*, Programma di sala, in *Dedicato a Genia*, “Omaggio a Polyakov nel decennale della sua scomparsa”, programma di sala, 18 ottobre 2006.

<sup>4</sup> Poesio Giannandrea, *Egon Madsen, Nuovo direttore a Firenze*, “Danza & Danza”, giugno 1986.

<sup>5</sup> *Ivi*, p.348.

## Capitolo III

### *Evgheni Polyakov: apertura al nuovo*

#### *III.1- Evgheni Polyakov*

Evgheni Polyakov, figura centrale della nostra ricerca in un momento particolarmente fortunato della danza a Firenze, nasce il 27 aprile del 1943 a Mosca, dove si diploma alla scuola di balletto del Bolshoi<sup>6</sup>. Per qualche tempo danza all'interno della stessa compagnia, ma poi, emarginato per motivi religiosi, è costretto ad allontanarsi, andando a far parte della compagnia di Novosibirsk, in Siberia. Assieme alla carriera di ballerino intraprende anche quella di maestro ripetitore. Anche lui, però, come molti suoi colleghi connazionali, insofferente della situazione critica dell'Unione sovietica, cerca di lasciare il proprio paese. Approda così in Italia, nel 1976. La sua prima esperienza italiana lo vede maestro ripetitore a Venezia, al Teatro La Fenice, fino a quando, tra il 1977 e il 1978, viene chiamato a Firenze. In questo suo primo periodo fiorentino, che dura fino al 1983, ricopre il ruolo di direttore del Corpo di ballo e lavora principalmente sull'unica carenza della compagnia (che, sull'onda lunga del suo passato millossiano, sta ancora vivendo un momento felice), riguardante il repertorio ottocentesco. I frutti del suo intenso lavoro culminano in alcune rielaborazioni di balletti tra cui la sua versione dello *Schiaccianoci* del 1983, che raccoglie subito un grande successo ed è destinato a diventare uno dei capisaldi del repertorio della compagnia. Altro importante aspetto della sua attività è l'impegno a far confrontare ballerini e pubblico con i grandi nomi della danza internazionale, interpreti della statura di Ghislaine Thesmar, Margot Fonteyn, Patrick Dupond, Natalja Makarova, ed altri. Ed è ancora lui a dare impulso alle tournée della compagnia.

Nel frattempo non rifiuta collaborazioni con enti di minore importanza quale il Collettivo di Danza Contemporanea di Firenze (dalla cui composizione nascerà il

---

<sup>6</sup>Per gran parte delle notizie biografiche vedi Poletti Silvia, *Un vero maestro*, in *Dedicato a Genia*, "Omaggio a Polyakov nel decennale della sua scomparsa", programma di sala, 18 ottobre 2006 e la pagina dedicata a Polyakov di *Balletto.net*: [www.balletto.net/giornale.php?articolo=1373](http://www.balletto.net/giornale.php?articolo=1373).

Balletto di Toscana).

Nel 1983 lascia Firenze per lavorare a fianco di Rudolf Nureyev all'Opéra di Parigi come *maître répétiteur*. Esperienza che gli permette di affinare ancora di più competenze che gli saranno utilissime nell'affrontare il secondo periodo della direzione al Corpo di ballo del Maggio musicale fiorentino.

A Firenze, infatti, ritorna nel 1988, intenzionato seriamente a migliorare il ruolo della danza all'interno dell'ente lirico. Ne dà subito un segno attraverso un gesto rivelatore delle sue intenzioni: cambia il nome della compagnia, che da Corpo di ballo del Maggio musicale fiorentino diventa semplicemente Maggiodanza. Può apparire un gesto insignificante, ed invece, il nuovo nome, conserva sì il legame col teatro di appartenenza, ma nello stesso tempo ne sottolinea l'autonomia e lo rende assolutamente riconoscibile. Parte da qui un processo di rinnovamento del repertorio, che si arricchisce di alcune perle novecentesche che la compagnia fiorentina non aveva mai affrontato. Attrae a Firenze interpreti di gran nome presentandoli sotto nuove vesti. Ma soprattutto punta sui coreografi; quelli nuovi, principalmente italiani, guardando anche al contesto contemporaneo; ma anche stranieri, con un particolare occhio di riguardo per la coreografia americana. Facendo questo non rinuncia, però, a produzioni personali: riprende grandi titoli di repertorio rielaborandoli a suo modo, ma si impegna anche in produzioni del tutto personali, come nel caso de *La Ronde*, cercando di attualizzare l'offerta soprattutto sul piano tematico.

Nelle prossime pagine ripercorreremo il lavoro di Polyakov attraverso l'analisi di una campionatura di spettacoli esemplificativi di diverse categorie d'intervento: grande nome in nuove vesti, uno spettacolo di coreografia americana contemporanea con esiti inaspettati, la nuova coreografia italiana, sia quella d'autore che le nuove leve coreografiche del corpo di ballo del Teatro fiorentino. Infine, ci soffermeremo su alcune delle sue produzioni personali più importanti.

A scanso di equivoci va subito precisato che il carattere decisamente innovativo della direzione polyakoviana non comporta l'accantonamento del repertorio ottocentesco tradizionale, che anzi verrà integrato all'interno di una produzione certamente aperta

alle innovazioni ma non del tutto rivoluzionaria. Le linee direttive di Polyakov, infatti, sostanzialmente non mirano all'abbandono del tradizionale repertorio del Corpo di ballo fiorentino, sì piuttosto al suo ampliamento sia sul piano quantitativo che su quello qualitativo. Un generoso esperimento, sostanzialmente coronato da successo, che termina nel 1995. In quell'anno, infatti, il grande coreografo decide, per "personali scelte di vita", di tornare a Parigi, in veste di *maître répétiteur*. Aveva in mente chissà quali progetti, purtroppo troncati dalla morte, intervenuta solo pochi mesi dopo, a Parigi, nel 1996, quando il maestro, appena cinquantatreenne, era ancora nel pieno delle sue energie creative. [pp.39-41]

### III.3- Nuova "politica" ballettistica

Il 1988 è un anno di cambiamenti per il Corpo di Ballo del Maggio musicale fiorentino, ribattezzato dal nuovo direttore artistico "Maggiodanza". Quello di Polyakov è «un gradito ritorno», come dichiara Silvia Poletti nell'introduzione a un'intervista<sup>7</sup> al nuovo direttore. Ed è subito chiara la missione di Polyakov a Firenze: operare «una politica di rinnovamento del corpo di ballo»<sup>8</sup>. Curerà la programmazione del cartellone, le nuove produzioni e i contatti con gli eventuali collaboratori esterni (ballerini e coreografi).

Ci sono, nelle sue intenzioni iniziali, alcune linee guida per realizzare la sua missione: mantenimento dei classici, introduzione del repertorio del Novecento (Balanchine, Tudor), ma anche di scuole recenti, come la scuola olandese, di alcuni coreografi di punta come Karole Armitage o Bill T. Jones, e delle nuove leve della coreografia italiana. Inoltre, gli piacerebbe poter utilizzare alcuni ballerini della compagnia intenzionati a cimentarsi nella coreografia<sup>9</sup>. Tutte scelte importanti per rendere il corpo di ballo e la proposta di danza dell'ente lirico fiorentino competitivi a livello europeo. In fondo non sono che le linee guida che applica tuttora la maggioranza delle

---

<sup>7</sup> Poletti Silvia, *Intervista a Polyakov*, in *Festa dei fiori di Genzano di Napoli, Contrasti, A Selene, Concerto barocco*, programma di sala, 12 ottobre 1988.

<sup>8</sup> *Festa dei fiori di Genzano di Napoli, Contrasti, A Selene, Concerto barocco*, programma di sala, Teatro Comunale di Firenze, 12 ottobre 1988.

<sup>9</sup> Alcuni di questi avevano già fatto il loro esordio con il direttore precedente Egon Madsen.

compagnie di danza estere. L'importanza di tali scelte coinvolge sia la compagnia che il pubblico, il quale, ci pare sottinteso, andava ampliato sia numericamente che culturalmente. Difatti, l'ampliamento del repertorio sul versante novecentesco è necessario sia per il pubblico che per la compagnia, così come il coinvolgimento dei nuovi coreografi. Allo stesso modo, però, non è possibile rinunciare ai vecchi e cari balletti ottocenteschi dalle costose scenografie e con almeno un grande nome sul palcoscenico: secondo il maestro, essi appagano molto lo spettatore. Soprattutto non è da sottovalutare il grande nome, dice Polyakov, perché una tale presenza sul palcoscenico è uno stimolo sia per i ballerini che per lo spettatore. E a tali presenze, a parte qualche incidente di percorso, il nuovo direttore artistico non rinuncerà negli anni a venire. I nomi di punta saranno principalmente Florence Clerc, Alessandra Ferri, Rudolf Nureyev, Eric Vu-An, Carla Fracci.

Di seguito cercheremo di capire se anche le altre promesse saranno mantenute e come.  
[pp.44-45]

#### III.4- *Primo spettacolo: una dichiarazione di intenti*

Il debutto della stagione 1988/1989, in scena il 12 ottobre, va in questa direzione. Lo spettacolo, destinato a una serie di repliche che coprono tutto il mese di ottobre e riprese a gennaio, comprende una rassegna di titoli ballettistici che davvero non dovrebbe scontentare alcun tipo di gusto. Ci sono cinque coreografie: *Festa dei fiori di Genzano* (del 1858) e *Napoli* (del 1842), di Auguste Bournonville; *Contrasti* (del 1979), di Maguy Marin, mai portato in Italia; *A Selene* di Mario Piazza; infine *Concerto Barocco* (del 1941), di George Balanchine<sup>10</sup>.

Chiunque legga questo programma dopo le dichiarazioni del direttore artistico capisce che è un manifesto politico, o quanto meno di intenti. Sono rispecchiate tutte le linee guida di cui si è appena parlato: permane il repertorio classico, ma con brani non tra i

---

<sup>10</sup> Maggiodanza, 12 ottobre 1988 al Piccolo Teatro del Comunale di Firenze, *Festa dei fiori a Genzano, Napoli*: cor. di August Bournonville (realizzazione di Niels Kehlet), musi. di Edvard Helsted, Niels Wilhelm, Holger Simon Paulli. *Contrasti*: cor. di Maguy Marin (realizzazione di Christiane Glick), mus. di Béla Bartók, *A Selene*: cor. e regia di Mario Piazza, mus. di Francis Poulenc, sc. e cost. di Lindsay Kemp. *Concerto Barocco*: cor. di George Balanchine (realiz. Brigitte Thom), mus. di Johann Sebastian Bach.

più frequenti, con i due titoli di Bournonville; c'è uno sguardo al repertorio novecentesco internazionale, sia più remoto, *Concerto Barocco* di Balanchine, che recente, con *Contrasti*<sup>11</sup>, del 1979 ma non conosciuto in Italia<sup>12</sup>. La coreografa di quest'ultimo pezzo, Maguy Marin, è una delle esponenti di spicco della *Nouvelle danse* francese<sup>13</sup>, seguace di un'estetica veritiera, non costruita, al contrario di Polyakov<sup>14</sup>. E, a prescindere da come abbia preso la critica questo programma, Maguy Marin non interromperà qui la sua collaborazione, segno di una certa fiducia da parte della organizzazione fiorentina. Infine un coreografo emergente, Mario Piazza, appena ventottenne, che si avvale delle scenografie di Lindsay Kemp (con cui aveva già collaborato).

Abbiamo detto “programma che appaga tutti i palati”: quelli amanti della bellezza aggraziata, pur nella sua diversità, trovano la loro soddisfazione nelle suite di Bournonville e Balanchine, mentre chi ama la danza rivoluzionaria ha ragione di compiacersi di *Contrasti*, spettacolo vicino al Teatro danza<sup>15</sup>. E trova la propria soddisfazione anche chi ama l'ignoto e l'onirico, data la presenza di un nome sconosciuto come Mario Piazza, affiancato ad un “produttore di sogni” qual è Lindsay Kemp, seppure in questo caso non responsabile della coreografia.

Queste caratteristiche vengono apprezzate dalla critica. La rassegna stampa è un tripudio di entusiasmo sia per il nuovo nome dato al Corpo di ballo, “Maggiodanza”, sia per la programmazione, sia per la qualità tecnico-espressiva di tutti i danzatori. Anche se l'attenzione dei giornalisti agli aspetti della serata cambia a seconda del singolo recensore. Per esempio, Luigi Rossi<sup>16</sup> fin dal titolo dà più importanza all'esordio di Mario Piazza con *A Selene*. Il titolo del pezzo è *All'ombra di Lindsay Kemp nasce il*

---

<sup>11</sup> Titolo originale *Contrastes*, del 1979.

<sup>12</sup> Bentivoglio Leonetta, *Nota illustrativa, Festa dei fiori di Genzano di Napoli, Contrasti, A Selene, Concerto barocco*, programma di sala, 12 ottobre 1988 p. 27.

<sup>13</sup> Maguy Marin per comodità viene normalmente affiancata alla corrente della *Nouvelle danse* francese, ma in verità se ne discosta, in quanto, a differenza dei suoi colleghi, non disdegna la narrazione, anzi la predilige. Il suo obiettivo è quello di raccontare la verità della vita, dell'uomo, la ricerca della sua primitività. Spesso i suoi spettacoli hanno l'obiettivo di formare un'opinione sulle problematiche sociali affrontate. Per questo sono spesso ad effetto, come quelli di Béjart, ma non sul versante del bello, bensì in quello del brutto, in modo da fungere da terapia d'urto. Per approfondire l'argomento si consiglia: Vaccarino Elisa, *Altre danze, altre scene*, pp. 69-89.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 32

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Luigi Rossi, *All'ombra di Lindsay Kemp nasce il Maggiodanza*, “La Stampa”, 14 ottobre 1988.

*Maggiodanza*. Certamente è un titolo molto forte, che viene stemperato dall'articolo in cui si elogiano la serata brillante del Maggiodanza e l'eclettismo dei ballerini, ma si insinua anche che il nuovo coreografo, collaboratore di Lindsay Kemp, ha avuto, dal grande artista, qualcosa in più della scenografia. Si parla di chiari riferimenti a spettacoli precedenti di Kemp.

### III.5- *Novità per l'Italia: Anthony Tudor.*

Dopo aver accontentato i palati di gusto ottocentesco con la proposta dello *Schiaccianoci* e di *Don Chisciotte*, con parentesi di folklore georgiano<sup>17</sup> - parte folklorica mancante da tempo a Firenze e molto apprezzata dal pubblico - ecco che il cartellone del 1989 presenta un'altra novità che segue la linea di debutto della stagione: un quartetto di titoli<sup>18</sup>, di cui due sono firmati da Anthony Tudor, una produzione coreografica del *maître de ballet* Peter Boyes, e, infine, *Divertissement* da *Paquita*.

C'è un filo rosso, pur tenue, con lo spettacolo di debutto di ottobre: la proposta di un titolo del repertorio novecentesco o poco conosciuto o mai eseguito in Italia. Anthony Tudor è uno dei più grandi maestri della coreografia novecentesca, ma poco presente sui palchi italiani, tant'è che nelle recensioni l'attenzione è tutta per i due suoi lavori, *Le Jardin aux Lilas*, e *Dark Elegies*, mai presentati in Italia<sup>19</sup>, quanto meno mai da una compagnia italiana. I due titoli tudoriani sono lavori imprescindibili del mondo della danza: vanno assolutamente presentati, e Polyakov non intende rinunciarvi. Ad accompagnare i due titoli di punta c'è un debutto coreografico per Peter Boyes, *maître de ballet répétiteur: Fantasia schubertiane*, create apposta per il Maggiodanza. Infine il *Divertissement* da *Paquita* che porta a Firenze nuovamente *l'étoile* dell'Opéra di Parigi, Florence Clerc.

---

<sup>17</sup> Poesio Giannandrea, *Tutto il fascino della tradizione*, "La Repubblica", 26 febbraio 1989.

<sup>18</sup> Piccolo Teatro del Comunale di Firenze, dal 30 marzo 1989. *Jardin aux Lilas* (cor. di Anthony Tudor, realizzazione di Airi Hyninnen, mus. di Amédée-Ernest Chausson), *Dark Elegies* (cor. di Anthony Tudor, real. Airi Hyninnen, mus. di Gustav Mahler), *Schubert Fantasia* (cor. di Peter Boyes, mus. Franz Schubert), *Paquita- Divertissement* (cor. di Marius Petipa, real. di Patricia Ruanne, mus. Ludwig Minkus), danzatori del Maggiodanza.

<sup>19</sup> Secondo Alberto Testa, *Lillas Garden* o *Jardin aux Lilas* è stato programmato in Italia solo dall'Aterballetto, e *Dark Elegies* in Italia sarebbe stato presentato solo a Torino nel 1961 dal Ballet Rambert, compagnia di una delle più fidate collaboratrici di Tudor, Dame Marie Rambert, appunto. Vedi Testa Alberto, *Nel giardino dei lilla*, "La Repubblica", 2 aprile 1989.



Il programma, dunque, è simile a quello del debutto di ottobre, senza esordi contemporanei eclatanti, con l'aggiunta del 'grande nome', quello della Clerc. Probabilmente la Clerc è anche un espediente per attirare più pubblico, dato che i titoli, importanti ma poco noti in Italia, rischiavano di destare scarso interesse. In effetti dalle recensioni non emerge moltissimo, se non l'entusiasmo per la riproposta tudoriana e per un Maggiodanza in splendida forma. Il pubblico rimane più impressionato dal *Divertissement*, presentato in modo spettacolare, tanto da suscitare applausi a scena aperta.

Per la Guatterini<sup>20</sup>, tra i due titoli tudoriani, quello più riuscito (definito "veritiero") è *Dark Elegies*. Accanto a uno stile folklorico (girotondi, file contrapposte), c'è un capacità di rappresentare il dolore in modo molto libero, ma anche misurato. Un insieme di impulsività e semplice malinconia. Invece l'altro pezzo, *Jardin aux lillas*, avrebbe avuto qualche difficoltà di resa verso il finale, un po' confuso, a parere dei critici.

Da questo momento, almeno per i prossimi quattro anni, Anthony Tudor entra nel repertorio del Maggiodanza, e il più riuscito dei due pezzi, *Dark Elegies*, viene riproposto assieme ad altri titoli.

E ancora ad Anthony Tudor si ricorrerà nel 1994, con *Pillar of Fire*, completando così la trilogia tudoriana. [pp.52-53]

### III.6- Il Cappotto, *il grande nome in "nuove vesti"*

Oltre al "Manifesto politico" di inizio stagione, la vera novità la troviamo al Festival del Maggio musicale fiorentino. Per tradizione il festival dovrebbe portare delle novità, e questo criticato 51° 'Maggio' ne presenta una superlativa: *Il Cappotto*<sup>21</sup>, di Flemming Flindt, con Rudolf Nureyev. Per i molti che lamentavano la povertà della programmazione, negli anni passati ma anche in questa occasione, l'apparizione del *Cappotto* è un'eccezione confortante. La novità qui non consiste solo nella

---

<sup>20</sup> Guatterini Marinella, *Tudor, la danza come tormento*, "L'Unità", 2 aprile 1989.

<sup>21</sup> Teatro della Pergola di Firenze, da 8 giugno 1989, *Il Cappotto*, cor. di Flemming Flindt, mus. di Dimitrij Shostakovic, sc. e luci di Beni Montresor. Protagonista Rudolf Nureyev (Akakij), altri interpreti: danzatori Maggiodanza.

presentazione di una prima assoluta (una prima mondiale fortemente voluta appunto da Polyakov), ma anche nell'uso inedito del 'gran nome', evocato non più per i Gran Galà, o per i balletti di repertorio classico, bensì per una novità<sup>22</sup>, una prima assoluta e in una interpretazione fuori dagli schemi abituali.

L'importanza di questo spettacolo ha principalmente questi fondamenti. Innanzitutto, è una prima assoluta, presentata proprio in occasione del Festival del Maggio fiorentino. In secondo luogo, vede la presenza di Rudolf Nureyev in nuove vesti, non più quelle del principe Albrecht o Siegfried, aitante e virtuosistico nei suoi salti, bensì nelle vesti di un impiegatuccio frustrato e in umili condizioni. Un bellissimo saggio di Vittoria Ottolenghi, nel programma di sala<sup>23</sup>, introduce a questa nuova visione di Nureyev nelle vesti di Akakij, precisando gli elementi di autentica novità. La Ottolenghi osserva che il vero cambiamento di Nureyev in questa occasione non sta tanto nell'assunzione del ruolo di un uomo maturo, più adatto all'età dell'interprete (questo lo aveva già fatto). La novità autentica è ben altra: per metterla in luce la Ottolenghi parte da un paragone tra Akakij e Nureyev, tra il personaggio e l'interprete. Il primo è un povero *travet*, soffocato dalla sua quotidianità e invisibile al mondo; il secondo è una 'star del balletto', perennemente alla ribalta, amato e osannato dal pubblico. D'altra parte, ad unirli, c'è la comune patria russa (sia pure in epoche tanto diverse) con la sua gente umile e segnata dalla povertà, quella vera, quella che fa capire l'importanza di un cappotto in quelle gelide contrade. Nureyev deve mettere insieme questi aspetti, integrarli in un personaggio che, contrariamente a quelli affrontati altre volte, non ha né imponenza né nobiltà, ma bruttezza e goffaggine. Si tratta di una osservazione molto interessante, che gli altri articoli sembrano ignorare. Ed è ancora con Nureyev che lo spettacolo viene ripreso nel 1991. In entrambe le edizioni il successo è enorme, come documentano vari articoli di recensione.

Flemming Flindt riprende l'opera di Gogol. La storia di un impiegato, Akakij

---

<sup>22</sup> Vaccarino afferma, addirittura, che questa utilizzazione del grande nome dovrebbe essere presa ad esempio da altri festival estivi, che rischiano poco spesso, preferendo puntare su lavori mancanti di sostanza. In Vaccarino Elisa, *Nel "Cappotto" quanti abiti per Nureyev*, "Il Giorno", 11 giugno 1989.

<sup>23</sup> Ottolenghi Vittoria, *Nureyev al Maggio, Ritratto dell'artista da grande*, in *Il Cappotto*, 52° Maggio musicale fiorentino, 8 giugno 1989, Teatro della Pergola di Firenze.

Akakijevic, tanto frustrato per la sua umile situazione sociale da riporre nell'acquisto di un cappotto tutta la sua ambizione, in quanto quel cappotto non è solo un indumento ma un simbolo sociale, lo strumento curativo attraverso cui avere una rivincita delle umiliazioni subite. Sfortunatamente, il tanto amato cappotto gli viene rubato e questo fatto lo porta alla tragica fine.

Una storia riconducibile alla Russia ottocentesca ma, secondo Nureyev, di significato universale.

Il punto più importante è che a 51 anni, uno dei più grandi ballerini dei nostri tempi si mette in discussione sul palco con un ruolo totalmente diverso da quelli affrontati, un ruolo introverso, tragico e grottesco allo stesso tempo; ma allo stesso tempo, forse, più appropriato alla sua età, dato che si concentra molto di più sul lato espressivo che tecnico-virtuosistico. Un nuovo Nureyev guidato da Flemming Flindt, che spesso si è ispirato al teatro dell'assurdo, in particolare a Ionesco<sup>24</sup>, ma nonostante questo, a suo dire, non si discosta dal balletto di narrazione di concezione classica data la sua provenienza bournounvilliana.

La novità dello spettacolo viene ampiamente preannunciata. Gli articoli che se ne occupano anticipando l'evento salutano in esso un evidente segno di cambiamento e di sicuro miglioramento rispetto agli anni passati, nonostante il festival sia ancora scarno di spettacoli di danza<sup>25</sup>.

I giornali sottolineano l'ambientazione sovietica – nonostante il racconto risalga alla prima metà dell'Ottocento – affidata principalmente alle musiche di Shostakovic, appositamente scelte da Flindt e ad alcune colonne cinematografiche, proprio per richiamare l'atmosfera sovietica, e le scene di Beni Montresor, importante scenografo italiano affermatosi maggiormente all'estero, che fa scenografie dallo stile «barocco e irreale»<sup>26</sup>.

La ricezione dello spettacolo, in generale, è molto buona, con l'attenzione focalizzata principalmente su Nureyev, tanto che chi è interessato alla qualità e alla resa dello

---

<sup>24</sup> Ad esempio, *The lesson*, balletto del 1963 tratto dalla omonima opera teatrale di Eugène Ionesco.

<sup>25</sup> L'altro spettacolo in programma è *Tempore et mesura dei Ris et Dancieries* di Francine Lancelot.

<sup>26</sup> Brunelli Vittorio, *E Nureyev rimase senza il Cappotto*, "Il Messaggero", 10 giugno 1989.

spettacolo deve affidarsi a qualche osservazione da cercare accuratamente tra le righe delle recensioni ampiamente dedicate alla celebrazione di Nureyev. In massima parte ciò che viene evidenziato è il nuovo ruolo assunto dal ballerino russo, la sua bravura espressiva. Nello specifico molti avvicinano la sua interpretazione di Akakij a una specie di Charlot per il suo carattere grottesco; altri, invece, mostrano di preferirlo nei momenti più tragici; per esempio, è memorabile nella trasmissione della solitudine e malinconia provate. Il tutto è reso armonico dalla interpretazione del Maggiodanza, dalla scena e dalle musiche scelte. [pp-53-60]

### III.7- *Un caso eclatante: Karole Armitage*

Osservando attentamente le scelte fatte da Polyakov nel corso dei suoi sette anni di direzione si noterà, certamente, una propensione e determinazione nel coinvolgere i coreografi americani. Basti notare che per tre volte propone spettacoli intitolati *Americana*<sup>27</sup>, la prima proposta nel maggio del 1991, la seconda è *Americana 2*<sup>28</sup> del febbraio del 1993 e infine *Americana 3*<sup>29</sup>, a dicembre del 1994. In queste occasioni vengono fatte proposte importanti, come Bill T. Jones, Merce Cunningham e José Limón con pezzi inediti in Italia [p.60]

### III.8- *I coreografi della Nuova danza italiana*

In questo paragrafo passeremo in rassegna alcune coreografie che Polyakov ha affidato a coreografi attivi nell'ambito della danza contemporanea italiana. Quella schiera di coreografi che si sono affacciati sulla scena all'inizio degli anni ottanta, prima un po' in sordina, per poi esplodere in quel fenomeno che è la Nuova danza italiana degli anni ottanta. Un vero e proprio boom, che vede un momento produttivo e propositivo della

---

<sup>27</sup> *Americana: Black and blue* (cor. di Louis Falco, mus. di Harry Nilsson, Randy Newman); *Kitchen story*, (cor. di Charles Vodoz, mus. di Charles Vodoz), *White man sleep* (cor. Daniel Ezralow, mus. di Kevin Volans). Debutto 17 maggio 1991 al teatro della Pergola, Firenze, all'interno del 54° Festival del Maggio musicale fiorentino.

<sup>28</sup> *Americana 2: Black and blue* (cor. di Louis Falco, mus. di Harry Nilsson, Randy Newman), *D-Man in the waters* (cor. Bill T. Jones, mus. di Felix Mendelsshon-Bartholdy), *The Moor's Pavane* (cor. di José Limón, mus. di Henry Purcell). Debutto 4 febbraio 1993 al Teatro della Compagnia, Firenze.

<sup>29</sup> *Americana 3: Inlets 2* (cor. Merce Cunningham; mus. John Cage); *The Unsung* (cor. José Limón, affidata per la prima volta ad una compagnia italiana), *Images* (cor. di Miriam Mahdavian, mus. di Claude Debussy). Debutto 6 dicembre 1994, Piccolo teatro del Comunale, Firenze.

scena coreografica del nostro Paese. Di questa schiera fanno parte Enzo Cosimi, Fabrizio Monteverde, Virgilio Sieni. E questi sono i nomi che compaiono nei cartelloni del MaggioDanza negli anni trattati, assieme a quelli più vicini all'ambito neoclassico, come Massimo Moricone<sup>30</sup> e Gianfranco Paoluzi.

Il motivo principale per cui mi soffermo su questi nomi può apparire banale, ma in realtà è molto importante. Il coinvolgimento di questi coreografi all'interno del mondo accademico è di estremo interesse<sup>31</sup>, perché segna la comunicazione e l'intersezione tra due mondi comunemente contrapposti, la danza contemporanea di avanguardia e il mondo della danza accademica. Certamente questo tipo di intersezione è stato sperimentato anche da altri enti. Per esempio, il Teatro Regio di Torino nel 1989 ospita proprio Gianfranco Paoluzi e ha tra i suoi collaboratori anche Roberto Castello, altro noto rappresentante della coreografia alternativa. Ma non è l'unicità che ci interessa, quanto il fatto stesso che sia accaduto. Ognuno dei coreografi ha trasmesso la propria poetica e il proprio movimento ai danzatori *d'école* quali sono quelli del MaggioDanza. Evghenij Polyakov, cresciuto al Bol'shoj, si apre al contemporaneo e non solo a quello accademico. D'altronde fa parte delle sue promesse iniziali.

[pp.70-71]

- III.8.2- *Enzo Cosimi*, Il fruscio di un rapace

Per l'ottobre del 1993 era stata prevista una serata in omaggio a Čajkovskij e a Balanchine, ma – come informa lo stesso direttore nella presentazione del programma di sala<sup>32</sup> – i costi erano risultati eccessivamente onerosi<sup>33</sup>. In alternativa viene proposta una serata diversa, eterogenea, in cui si dà spazio alla danza contemporanea, ma anche ad una varietà di generi, come dice Polyakov nella citata presentazione. Sul versante

---

<sup>30</sup> Massimo Moricone compare più volte nel corso degli anni, ma lo spettacolo più importante è un omaggio a Fellini. Composto per l'occasione *Tre pezzi per Fellini*, affiancato a quello più celebre di Mario Pistoni, *La Strada*. Si rimanda al pgf. III.8.3.

<sup>31</sup> E' da sottolineare che la maggioranza di questi nuovi coreografi vanta e vanterà, da lì a poco, numerose collaborazioni con l'altra compagnia di punta di Firenze, il Balletto di Toscana.

<sup>32</sup> "Presentazione di Evghenij Polyakov", in *Danses Concertantes* Maggio Musicale Fiorentino, 14 ottobre 1993, Firenze.

<sup>33</sup> A detta di alcuni giornali, gli eredi di George Balanchine avrebbero preteso condizioni insostenibili per il Maggio musicale.

olandese c'è Nils Christie<sup>34</sup> e su quello anglo-americano Ben Stevenson<sup>35</sup> e sul versante italiano, invece, c'è Enzo Cosimi, sul quale pensiamo di soffermarci più a lungo, non per motivi di nazionalità ma per l'effettivo interesse del suo esperimento e per la sua appartenenza, condivisa con Virgilio Sieni, al movimento della *Nuova danza italiana*. La serata prende il titolo da *Danses Concertantes*<sup>36</sup>, di Christie, con musiche di Igor Stravinsky, primo brano della serata, a cui fanno seguito *Il fruscio del rapace*, di Enzo Cosimi, su musica di György Ligeti (*Ramifications*), e infine una sorta di riparazione, *Čaikovskij Variations*, di Ben Stevenson, su musiche appunto del grande compositore russo. [pp.80-81]

Per qualcuno, la serata è valsa soprattutto a mostrare la duttilità e l'apertura culturale e tecnica creata da Evgheni Polyakov con il corpo di ballo fiorentino. [p.87]

La mia lettura di questo esperimento polyakoviano è del tutto positiva. Un successo discreto per la stampa presente e per gli spettatori, con qualche fischio che forse è d'obbligo in situazioni come questa, in cui un coreografo sperimentatore affronta un pubblico vasto, spesso impreparato ad accogliere scelte artistiche decisamente innovative, mi sembra un risultato eccellente. (pp.90-91) [...]

### *III.8.3 Massimo Moricone vs Mario Pistoni: astrattismo e narrazione a confronto*

Tra i nuovi coreografi attivi sotto la direzione di Polyakov, intendiamo soffermarci su un altro nome, sia per la sua attività vicina al mondo accademico, e al tempo stesso sperimentatrice, sia perché chiamato a collaborare al programma di una serata in cui

---

<sup>34</sup> Nils Christie è un coreografo della scuola olandese. Inizialmente è ballerino nella compagnia Nederlands Dans Theater dove lavora con grandi nomi della coreografia internazionale. Per la medesima compagnia inizia la sua attività di coreografo crea la sua prima coreografia nel 1974. Negli anni ottanta vanta numerose collaborazioni, tra le quali con il Balletto reale danese, l'Opéra di Parigi (dove crea *Before Nightfall*), lavorando con Nureyev. Inoltre collabora anche con il Balletto reale svedese e altre compagnie.

<sup>35</sup> Ben Stevenson è un coreografo inglese, all'epoca tra i più riconosciuti. Inizia la sua carriera come ballerino teatrale ma anche televisivo. La sua attività di coreografo inizia nel 1967, *La bella addormentata nel bosco*, per il London Festival Ballet. Ha lavorato a lungo con lo Houston Ballet creando per la compagnia un vasto repertorio, tanto da essere insignito di grandi onorificenze.

<sup>36</sup> Il programma comprende *Danses Concertantes* (cor. di Nils Christie, musica di Igor Stravinsky, Scene e costumi di Keso Dekker, Aiuto cor. Annegien Sneep); *Il Fruscio del rapace* (cor. di Enzo Cosimi, musica György Ligeti, Scena e costumi Daniela Dal Cin, Disegno luci di Stefano Pirandello, Aiuto coreografo: Rachele Caputo); *Čaikovskij Variations* cor. di Ben Stevenson, musica di Pietr'Il. Čaikovskij, Aiuto cor. Steve Brule). Il 14 ottobre 1993 al Teatro Verdi di Firenze. Interpreti: ballerini del Maggiodanza.

apertamente sono messi a confronto due modi di fare danza: quello “tradizionale” e quello contemporaneo. Ciò accade in *Ricordo di Federico Fellini* (marzo 1995)<sup>37</sup>, celebrazione da parte del Maggiodanza del grande regista italiano.

[...]

Il programma di sala si apre con una dichiarazione che chiarisce ancora una volta gli intenti di Polyakov, ma soprattutto il senso di questo evento, che usa, dal nostro punto di vista, l’omaggio a Federico Fellini per offrire due diversi modi di vedere la danza: un’ulteriore apertura verso la coreografia italiana contemporanea (Massimo Moricone), ma soprattutto un confronto diretto tra due generi spesso concorrenti tra loro, balletto astratto e balletto di narrazione, operato già all’interno della medesima programmazione nell’intento di riconfermare la linea artistica del direttore,

solo apparentemente eclettica, ma in realtà fondata su un progetto ben preciso, il cui scopo è quello di offrire al pubblico fiorentino un quadro il più completo possibile dell’arte coreografica italiana e mondiale [...] operiamo un salto nel balletto narrativo con *La Strada* [...]. Accanto alla *Strada*, spettacolo già rodato e accolto sempre con grande successo, presentiamo la nuova creazione di Massimo Moricone: *Tre pezzi per Fellini*, [...] un balletto astratto, che ci farà assistere all’incrocio della fantasia di un giovane coreografo, alfiere della danza dell’ultimo decennio, con l’opera del grande regista.<sup>38</sup> [pp.91-92] [...]

### *III.9 I coreografi interni alla Compagnia: Messina, Pedrazzini, Vodoz.*

Tra gli impegni programmatici di Evgheni Polyakov c’è quello di promuovere i coreografi interni alla compagnia stessa, ovvero quei ballerini o ex ballerini della compagnia che si erano cimentati da poco nella composizione coreografica o avevano intenzione di farlo. Il Maestro tiene fede alla promessa e, anche se per pochissime volte, dà spazio ai coreografi novelli del Maggiodanza. Lo fa, tra l’altro, anche in un’occasione singolare, ovvero in uno spettacolo che deve rimediare a un flop precedente.

[...] [p.92]

Considerate nel quadro complessivo della direzione Polyakov, le scelte fatte per

---

<sup>37</sup>Maggiodanza, dal 22 marzo 1995, Teatro Comunale di Firenze: *Ricordo di Federico Fellini: Tre pezzi per Fellini*, cor. di Massimo Moricone, mus. di Eric Satie e John Cage, sc. di Tiziano Trevisiol, cost. di Roberta Guidi Di Bagno, luci di Luca Storari, pianista Francesco Novelli; *La Strada*, cor. di Mario Pistoni (realizzazione. Elsa De Fanti), sogg. di Federico Fellini e Tullio Pinelli, mus. di Nino Rota, sc. di Raffaele Del Savio, luci di Alfredo Magnanelli.

<sup>38</sup> *Tre pezzi per Fellini*, programma di sala, 22 marzo 1995, Firenze, p. 25.

l'occasione mettono in evidenza grande determinazione e temerarietà. Giustificano questa affermazione – se non m'inganno – tre fatti. Innanzitutto la decisa volontà di riproporre, sia pure con modifiche radicali, un progetto già miseramente naufragato, decisione che rivela modestia e determinazione allo stesso tempo<sup>39</sup>. In secondo luogo la scelta dei coreografi: i tre prescelti, anche i due – Orazio Messina e Charles Vodoz – che potevano vantare qualche precedente esperienza, erano, in veste di coreografi, totalmente ignoti al pubblico fiorentino. [pp. 99-100]

#### IV. 3 *Coppélia*, tra tecnologia e surrealismo

Anche *Coppélia*<sup>40</sup>, come *Cenerentola*, viene stravolta dalle mani di Polyakov. Il balletto originale (1870, Opéra di Parigi) ha alla base un libretto scritto da Charles Nuitter e Arthur Saint-Léon, ispirato a *L'uomo della sabbia* di E. Th. A. Hoffmann. La coreografia originale è dello stesso Saint-Léon. *Coppélia* è uno dei capisaldi del balletto. Se *Giselle* è la tragedia per antonomasia della danza, *Coppélia* è la commedia. C'è una differenza, però, tra le due opere, ed è la qualità della musica. Quella di Léo Delibes è una delle migliori del tempo in campo ballettistico di quell'epoca, il modello di Čaikovskij secondo Polyakov, mentre quella di Adolphe Adam è generica e poco efficace. E' il balletto in cui si raggiunge piena conformità della danza con quanto proposto dalla musica. Altro primato del balletto di Saint-Léon è quello di introdurre nel mondo della danza la figura dell'automa, con tutta la gestualità e tecnica di movimento che ne consegue. Anche *Coppélia* vede numerose versioni rimaneggiate nel corso del tempo. Da quella di Enrico Cecchetti-Ivanov fino ad arrivare alla prima versione di Aurelio Milloss a Firenze, nel 1947, poi quelle di Enrique Martinez del 1968, in cui si cerca di far emergere il lato umano dello strano Coppélius. Poi c'è la versione del New York City Ballet, di George Balanchine del 1974. L'anno seguente, con il Balletto di Marsiglia, si fa avanti la versione di Roland Petit fino a quella di

---

<sup>39</sup> Del resto, lo stesso procedimento era stato seguito nel caso di *Happy birthday Rossini* di Karole Armitage. Rif. a pgf. III.7.

<sup>40</sup> *Coppélia*, dal 25 novembre 1992, Teatro della Compagnia di Firenze, cor. di Evgheni Polyakov, sogg. tratto da Ernst T.F. Hoffmann, mus. di Léo Delibes, sc. e cost. di Sigfrido Martin Begué. Interpreti: Eric Vu An (Nathaniele), Florence Clerc (Coppelia), danzatori del Maggiodanza.



Amedeo Amodio del 1985<sup>41</sup> con Aterballetto. In questi ultimi due casi abbiamo una rivisitazione della storia, molto più approfondita, che non si accontenta della resa di un *divertissement*. Soprattutto Amedeo Amodio riprende in mano il testo originale di Hoffmann, approfondendo l'aspetto psicologico del giovane protagonista, rileggendo la storia in una chiave più contemporanea<sup>42</sup>. Un'altra rilettura viene proposta più recentemente da Fabrizio Monteverde nel 2011 per il Balletto di Toscana Junior.

Questa nuova *Coppélia* arriva in un momento particolare della vita del 'Maggio', dopo un fiasco totale per la celebrazione di Gioacchino Rossini *Happy birthday Rossini*<sup>43</sup>, e in un momento in cui si prevedono politiche di smantellamento degli enti lirici, per cui molti progetti non sono affatto sicuri, tanto che in certi casi vi si rinuncia in partenza. Ma al momento una nuova produzione è stata fatta, *Coppélia* appunto, le cui prove saranno aperte, per protestare contro le proposte di tagli destinati agli enti lirici<sup>44</sup>. Il pubblico risponde numeroso all'iniziativa, tanto che, secondo Gabriele Rizza<sup>45</sup>, rimangono fuori dal teatro circa duecento persone. Infine, la sera del debutto avviene una nuova protesta, ma da parte di una frangia del pubblico: davanti al teatro vengono distribuiti volantini in cui si invita a non applaudire lo spettacolo per rimostranze contro l'ingombrante presenza del direttore artistico all'interno della programmazione di danza del 'Maggio', la cui egemonia, secondo i contestatori, impedirebbe una circolazione della nuova coreografia all'interno della programmazione dell'ente.

Stando alle recensioni sulla stampa, però, pare che in sala non si presentino problemi di alcun tipo; al contrario, un pubblico entusiasta continua a seguire lo spettacolo per tutte le numerose repliche.

*Coppélia* non si presenta proprio in sordina, dal momento in cui si legge che i due

---

<sup>41</sup>Per approfondire l'argomento si rimanda a Guatterini Marinella, "*Coppélia*" fra vecchio e nuovo, in *Coppélia*, programma di sala, 25 novembre 1992, Teatro della Compagnia di Firenze. E Testa Alberto, *I grandi Balletti*, Gremese, Roma, 2008; Cohen Selma Jeanne (a cura di), *International encyclopedia of dance / a project of Dance Perspectives Foundation*, Oxford University press, New York-Oxford 1998.

<sup>42</sup> Guatterini Marinella, "*Coppélia*" fra vecchio e nuovo, in *Coppélia*, programma di sala della stagione del Maggio musicale fiorentino 1992//1993, pp. 31-32.

<sup>43</sup> Si rimanda al cap.III di questo lavoro.

<sup>44</sup> Nella Finanziaria ci fu una legge di accompagnamento al Fus, prevedeva dei tagli importanti. Le proteste furono molte e qualcuno parla di "smantellamento degli enti lirico-sinfonici e delle strutture di produzione musicale", Cfr. *Per protesta Coppélia sarà aperta al pubblico*, "La Nazione", 21 novembre 1992; Cfr. A.G., *Coppélia balla per protesta*, "L'Unità", 26 novembre 1992;

<sup>45</sup> Rizza Gabriele, *Coppélia scuote i fiorentini*, "Il Tirreno", 27 novembre 1992.

protagonisti saranno Florence Clerc e Eric Vu-An (questa volta senza problemi di impegni o contratti, come era successo per la *Cenerentola* nella stagione precedente) mentre la scenografia sarà affidata a Sigfrido Martin Begué<sup>46</sup>. A parte la musica di Léo Delibes, viene stravolto tutto, nell'intento di mantenere il massimo di fedeltà al racconto originale dell'*Uomo della sabbia* di Ernst Th.A. Hoffmann.

La scena si apre su un pomeriggio di festa in una città universitaria. I due fidanzati, Clara e Nathaniel, passeggiano sereni. A turbare la sonnolenta tranquillità dei cittadini giunge Coppélius, un venditore che offre occhiali e strani apparecchi che mettono a disagio gli abitanti. Nathaniel, al contrario, ne è incuriosito, e così finisce per notare Coppelia, intravista nella casa di fronte, per la quale lo studente prova una misteriosa attrazione, suscitando la gelosia di Clara. Ma Nathaniel, nonostante ami Clara, non può resistere alla tentazione di incontrare la misteriosa ragazza. Decide quindi di entrare nella casa, aderendo anche lui all'invito a una festa a cui partecipano numerosi ragazzi. Qui si apre un mondo misterioso. Spallanzani, il padrone di casa, e Coppélius lavorano alle loro invenzioni. Strani oggetti meccanici, degli automi: televisione, grammofono, telefono, e altro. Appare Coppélia, portata da Spallanzani, e Nathaniel, rapito dall'ammirazione, intreccia con lei una danza appassionata. Ma l'amara sorpresa non tarda a presentarsi: la divina fanciulla non è altro che un meraviglioso meccanismo, un automa. Al dolore per l'atroce disinganno, il giovane vede aggiungersi l'impetoso dileggio di tutti gli invitati per la sua passione amorosa rivolta a una macchina. Intanto Coppélius e Spallanzani si litigano la paternità della bambola, fino a quando non la rompono. Nathaniel perde il senno per il dolore e si uccide. Si arriva all'ultimo atto in cui vediamo Clara moglie e madre felice, e perfetta padrona di casa, talmente perfetta da essersi trasformata lei stessa in una specie di automa, schiavizzata dalla meccanicità. Appare poi Coppélius, che affascina un altro bambino che lo segue.

Il significato della vicenda lo suggerisce alla fine dello spettacolo lo stesso Polyakov: i macchinari sono utili quanto pericolosi, poiché non solo sono in grado di schiavizzarci ma, addirittura, di rendere noi stessi degli automi.

---

<sup>46</sup>Sigfrido Martin Begué era uno degli scenografi e pittori più importanti dell'area spagnola, famoso soprattutto per la sua collaborazione con Pedro Almodóvar. Ha collaborato diverse volte con il teatro del Maggio fiorentino.

Come abbiamo detto, Nathaniel è Eric Vu-An e Coppelia è Florence Clerc. Questa vicenda è immersa in un mondo senza tempo e senza luogo, quasi surreale, grazie ai costumi e alle scenografie di Sigfrido M. Begué. E, la danza in particolare, è talmente inglobata in questo mondo fantastico dello scenografo spagnolo da restarne, agli occhi di qualcuno, quasi nascosta. Per esempio, Vittoria Ottolenghi viene talmente abbagliata dalla strepitosa bravura di Begué, da dichiarare apertamente che non ha alcuna importanza se gli altri elementi dello spettacolo fossero da meno, e proprio per questo sarebbe stato di cattivo gusto sottolinearlo<sup>47</sup>.

Se per *Cenerentola* la ricezione presa nella sua globalità poneva il problema dell'uso della musica e della contestualizzazione, qui si pone invece il problema di come scenografia e danza si integrino, e in che misura. C'è da dire che effettivamente la scenografia ha avuto, quanto meno, un'importanza pari alla coreografia. Una scenografia che qualcuno definisce "magrittiana", altri "surrealista", altri, semplicemente, si limitano ed elogiare. Dalle foto dei bozzetti<sup>48</sup>, riportate nel relativo programma di sala, effettivamente si ricava l'impressione che avessero un certo fascino, prossimo a quello dei quadri surrealisti. Un paesaggio fuori del tempo, vagamente marittimo ma non collocabile in nessun luogo determinato, un occhio blu che osserva tutto quasi come l'occhio della nota trasmissione televisiva che prende il titolo dall'orwelliano Grande fratello. E ancora cani e strani personaggi meccanici tra i quali si riconosce il grammofono o il telefono, biciclette ... mentre altri oggetti restano enigmatici. Costumi bizzarri «tra i più fantasiosi nella stagione ballettistica in corso. [...] bambole-farfalla[...] con i loro tutù rigidi dagli orli a zig-zag sono affiancate da cani con il grammofono»<sup>49</sup>. A giudicare dai bozzetti, la scenografia risulta davvero ingombrante, tanto da mettere in ombra tutto il resto. E' di questo parere anche Ermanno Romanelli<sup>50</sup>, ma, secondo il giornalista, non perché la coreografia non sia ben fatta, piuttosto perché i due elementi non sono ben integrati. Effettivamente, a ben guardare, la parte coreutica offrirebbe dei punti davvero interessanti di modernità, che

---

<sup>47</sup> Ottolenghi Vittoria, *Gli occhi del mondo ammirano Coppélia*, "Il Resto del Carlino", 27 novembre 1992.

<sup>48</sup> Si riportano a fine del presente paragrafo alcune immagini dei bozzetti di Sigfrido Martin Begué.

<sup>49</sup> Guatterini Marinella, *Coppélia sui tacchi a spillo*, "L'Unità", 27 novembre 1992.

<sup>50</sup> Romanelli Ermanno, *Coppélia magica bambola*, "Corriere Adriatico" [data non visibile].

copre, a sua volta, un certo abuso della libertà nell'uso della musica. Secondo la Guatterini<sup>51</sup>, i costumi, per quanto belli, non sembrano adatti alla danza; anzi, danno l'impressione di creare qualche problema ai danzatori. Eppure parla di “miracolo Begué”<sup>52</sup>, derivato dall'intenzione di Polyakov di far emergere le parti del racconto di Hoffmann più vicine al gusto post-moderno, alle “immagini sospese”<sup>53</sup>, trovando una modalità di narrazione originale che rende la costruzione dello spettacolo assolutamente coerente e incontestabile (o “inattaccabile”, come dice la giornalista)<sup>54</sup>. Una bella rivincita, dopo il fiasco delle produzioni precedenti, *Happy birthday Rossini* e *Balli d'opera*<sup>55</sup>. Ruoli ben distribuiti all'interno di una compagnia di quaranta elementi costretti nel piccolo spazio del Teatro della Compagnia<sup>56</sup>. Va detto, comunque, che, se la costruzione sembra perfetta con tanto di nomi noti e importanti come la Clerc e Vu-An, la resa scenica lo è meno, la coreografia è “abbozzata”, monotona, non propositiva; e probabilmente lo sviluppo è impedito anche dai costumi, come si è scritto poc'anzi. La danza sostiene poco la drammaticità di alcune situazioni, a volte non comunica chiaramente allo spettatore.

Di parere alquanto diverso Enrico Gatta, che parla di un balletto dalla costruzione ben risolta, dando molta importanza alla perfetta esecuzione dei due protagonisti parigini. Sergio Trombetta<sup>57</sup>, a sua volta, esordisce nel suo articolo affermando che qualche volta il grande richiamo dello scenografo coprirebbe la carenza creativa del coreografo.

In realtà, scenografo e coreografo sono sulla stessa lunghezza d'onda in merito al nucleo centrale dello spettacolo: tornare allo spirito originale dell'*Uomo della sabbia* di Hoffmann, fatto di romanticismo nero, e anche tragico, depurando così il balletto da “incrostazioni dolciastre” ed evidenziandone le problematiche, in particolare il rapporto psicologicamente pericoloso automa/essere umano. Entrambi gli artisti

---

<sup>51</sup> Guatterini Marinella, *Coppélia sui tacchi a spillo*, “L'Unità”, 27 novembre 1992.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Si rimanda al capitolo III di questo lavoro.

<sup>56</sup> Lo spostamento – lo si è già visto – era dovuto alle esigenze di ristrutturazione del Teatro Comunale, inquinato dalla presenza di amianto, e aveva suscitato vivaci polemiche per uno spazio di dimensioni ridotte, poco adatto all'arte coreutica.

<sup>57</sup> Trombetta Sergio, *Maggiodanza: Coppélia*, “Balletto oggi”, gennaio 1993.

esprimono quest'idea con il loro linguaggio: Begué con gli ambienti e soggetti sopra descritti, e Polyakov con la coreografia, come riconosce lo stesso Trombetta, che la trova

“di mano leggera, fluida, ma non per questo banale: funzionale allo svolgimento della narrazione, ma senza rinunciare al virtuosismo per i suoi protagonisti [...] ma soprattutto Polyakov dimostra di saper prendere di contropiede la musica di Délibes sfruttandone completamente tutte le pieghe, per costruire il suo dramma tragico e grottesco insieme.”<sup>58</sup>

Anche il rapporto con la musica, che in *Cenerentola*, come già accennato, era azzardato e incoerente, qui risulta efficace e approfondito per la funzione narrativa. A sentire Trombetta, ogni singolo elemento dello spettacolo viene usato a dovere, anche le due *étoiles*. Proprio queste, Florence Clerc e Eric Vu-An, non hanno incontrato un gradimento generalizzato. Per alcuni la loro bravura e perfezione è stata addirittura fuori luogo perché eccessiva, in particolare l'esibizione di Vu-An<sup>59</sup>.

La Clerc, spesso definita come ballerina inespressiva e algida, viene elogiata da Silvia Poletti<sup>60</sup> proprio per questo motivo, in quanto perfettamente integrabile con il ruolo ricoperto. Inoltre, sempre la Poletti trova una nuova chiave di lettura dello stile coreografico. Se la Guatterini<sup>61</sup> sembrava non trovarci nulla di propositivo, la giornalista di “Danza & danza”, al contrario, ritrova la danza classica utilizzata a servizio dell'ironia, un aspetto evidentemente importante del balletto in versione Polyakov.

Nulla di tutto questo ci trova Elsa Airoidi<sup>62</sup>. Per lei il riavvicinamento alla storia originale di Hoffmann è soltanto un pretesto per fare del vecchio balletto un nuovo *divertissement*.

In conclusione, nessuno si esime dall'elogiare la scenografia di Sigfrido M. Begué, tutti riconoscono il riavvicinamento a Hoffmann, ma le opinioni si fanno contrastanti sulla

---

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Airoidi Elisa, *Vu-An mago della danza, quasi troppo*, “Il Giornale”, 14/12/1992.

<sup>60</sup> Poletti Silvia, *Una nuova Coppélia*, “Danza & Danza”, gennaio-febbraio 1993.

<sup>61</sup> Guatterini Marinella, *Coppélia sui tacchi a spillo*, “L'Unità”, 27 novembre 1992.

<sup>62</sup> Airoidi Elsa, *Vu-An mago della danza, quasi troppo*, “Il Giornale”, 14/12/1992.

consistenza coreografica, sull'omogeneità tra danza e scenografia, sulla scelta dei protagonisti. Ricordiamo che è stata sottolineata l'eccessiva bravura di Vu-An che, a giudizio di qualcuno, andava a discapito dell'omogeneità dello spettacolo, mutando in difetto lo straordinario talento dell'esecutore.

Anche in questo caso, sarà per la mancanza di termini di paragone, o per la presenza di uno dei più capaci e affascinanti ballerini dell'epoca, qual era Eric Vu-An, il pubblico ha apprezzato molto per tutte le repliche, come ci ricorda nel suo articolo Silvia Poletti<sup>63</sup>.

In conclusione possiamo dire che queste tre opere sembrano seguire una via di mezzo tra scelte risolutamente innovative e mantenimento del repertorio, in quanto si mantiene il grande titolo (magari chiamando *étoiles* ospiti) ma lo si modernizza, o quanto meno se ne cambia la lettura, offrendolo sotto altra luce.

#### IV.4 - *La Ronde*, ultimo regalo

In questo capitolo ci siamo occupati del modo in cui Polyakov riutilizza i vecchi, gloriosi titoli del repertorio ottocentesco per riproporli secondo una propria versione. Ma se questa tesi si occupa dell'innovazione e dell'apertura apportata da Polyakov nel mandato settennale al Maggiodanza, è doveroso inserire in questa trattazione un ultimo contributo, ovvero *La Ronde*<sup>64</sup> (1995), ultima produzione creata da direttore del Maggiodanza, che, distaccandosi dal balletto narrativo vero e proprio ma senza cimentarsi nell'astrattismo, affronta in termini coreici un dramma teatrale.

E' una novità assoluta nell'attività del grande coreografo<sup>65</sup>: finora, infatti, si era limitato a interventi personali, anche profondi, su titoli pre-esistenti, in genere attinti al repertorio del balletto narrativo di tipo ottocentesco: vecchi titoli in "salsa polyakoviana", appunto. Così, per ricordare qualche esempio, nella *Signora delle*

---

<sup>63</sup> Silvia Poletti, "Danza & Danza", gennaio-febbraio 1993, cit.

<sup>64</sup> *La Ronde*, (Debutto 14 febbraio 1995 al Piccolo Teatro del Comunale, Firenze). Cor. Evgheni Polyakov, Mus. Matteo D'Amico, Scene e costumi Francesco Zito, Luci Alfredo Magnanelli.

<sup>65</sup> Guatterini Marinella, *La Ronde*, in *La Ronde*, programma di sala, 14 febbraio 1995, Maggio Musicale fiorentino Stagione 1994-1994, Firenze

*Camelie* aveva voluto superare i miti via via legati alle varie metamorfosi artistiche dall'originale di Dumas figlio in poi per restituirci soltanto un vago ricordo dell'atmosfera dell'amore di Marguerite e Armand; nel caso di *Cenerentola*, prende ispirazione dal cinema trasformando la protagonista in una Marilyn Monroe; infine, in *Coppelia* recupera, in parte, la storia originale di Hoffmann per poi farne una parabola post-moderna sull'uso della tecnologia. Ora, invece, si cimenta in una novità assoluta nella sua carriera coreografica: trasporre in danza un dramma teatrale. Nel 1995, dunque, decide di lasciare stare i "vecchi" titoli per fare un balletto del tutto nuovo, attingendo alla letteratura teatrale del primo novecento, ripensata sulle problematiche dei giorni nostri. Nasce così *La Ronde*, programmata per il febbraio 1995.

Il soggetto<sup>66</sup> è liberamente tratto dal dramma teatrale di Arthur Schnitzler, *Reigen*, ovvero *Girotondo*, scritto tra il 1896 e il 1897 e andato in scena nel 1900. Il testo schnitzleriano parla dei momenti che precedono e che seguono l'atto d'amore. Consiste in dieci dialoghi concatenati di dieci coppie che attraversano tutti gli strati sociali: un modo elegante, e privo di lascivia, per mostrare il comportamento di tutte le estrazioni sociali davanti allo stesso atto primordiale, visto freudianamente come un tentativo inefficace di sfuggire alla malinconia e alla solitudine<sup>67</sup>.

La trasposizione polyakoviana segue l'articolazione del testo letterario, arricchendolo con intermezzi corali che commentano i dieci dialoghi diventati altrettanti passi a due. Lo stile accademico si semplifica privandosi di alcuni passi virtuosistici ed eliminando le scarpe da punta, inoltre come stilema si può aggiungere «l'utilizzo provocatorio»<sup>68</sup> del Teatro Piccolo Comunale, molto ridotto per esibizioni di danza, come abbiamo già scritto. Eppure verrà utilizzata l'intera compagnia.

L'incomunicabilità, e la conseguente solitudine e l'oppressivo senso di vuoto dei personaggi, dovrebbe essere simboleggiata dalla danza della Morte che chiude lo

---

<sup>66</sup> Lo spiega in *Dieci divagazioni sul tema dell'eros*, in *La Ronde*, programma di sala, 14 febbraio 1995, Maggio Musicale fiorentino, stagione 1994-1994, Firenze, pp.18-19.

<sup>67</sup> *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Bompiani, gruppo editoriale Fabbri-Bompiani, Milano, 1980, vol. III, p. 649. Si rimanda anche all'approfondimento di Guatterini Marinella, *La Ronde*, in *La Ronde*, programma di sala, 14 febbraio 1995, Maggio Musicale fiorentino stagione 1994-1994, Firenze, pp.26-33.

<sup>68</sup> Guatterini Marinella, *La Ronde*, cit. p. 30.

spettacolo<sup>69</sup>. Oltre a questa, ci sono anche figure positive, come i due angeli (all'inizio del balletto), simbolo di un amore puro reso da uno stile neoclassico arricchito di riferimenti ai quadri di Gustav Klimt.

Polyakov definisce questo suo lavoro una «creazione-totale, musicale, coreografica, scenografica»<sup>70</sup>, evidenziandone l'originalità. La sua intenzione non è solo quella di fare

una trasposizione della famosa *pièce* orientata verso il teatro-danza, bensì all'elaborazione del soggetto letterario nel linguaggio della danza; così la storia, che propone una tematica di grande attualità, si sviluppa in “Dieci divagazioni sul tema dell'eros”, dando vita ad un autentico contrappunto di immagini che vede i vari giuochi ampliarsi a poco a poco con intermezzi affidati ai danzatori del Maggiodanza, protagonisti assoluti dello spettacolo.<sup>71</sup>

Interessante il ruolo assegnato agli intermezzi corali, da lui presentati come «pensieri e riflessioni»<sup>72</sup> su quanto accade nelle diverse coppie; una evidente ripresa – non saprei dire quanto consapevole – di quella che era stata la funzione principale del coro nella lontana tragedia greca.

L'accompagnamento musicale è di Matteo d'Amico, il quale trasforma in musica l'incomunicabilità tra i personaggi del dramma di Schnitzler, in una sovrapposizione di stili musicali di varia estrazione come fossero le lingue diverse con le quali i vari personaggi cercano di parlarsi senza grande risultato<sup>73</sup>, il tutto alleggerito da una punta di ironia<sup>74</sup>.

La chiave di lettura ironica nella forma ballettistica di *Girotondo*, riguarda anche la coreografia, evidentemente, e la scenografia. Quest'ultima, curata da Francesco Zito, presenta un cabaret decadente, ma i costumi neri e grigi, «come riesumati, insieme a

---

<sup>69</sup> Guatterini Marinella, *La Ronde*, cit. p. 29.

<sup>70</sup> Polyakov Evgheni, *Dieci divagazioni sul tema dell'eros*, in *La Ronde*, programma di sala 14 febbraio 1995, Maggio Musicale fiorentino Stagione 1994-1994, Firenze, p.18.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> D'Amico Matteo, *Nota su “La Ronde”*, in *La Ronde*, programma di sala 14 febbraio 1995, Maggio Musicale fiorentino Stagione 1994-1994, Firenze, p 17.

<sup>74</sup> Polyakov Evgheni, *Dieci divagazioni sul tema dell'eros*, cit.



chi li indossa, da una tomba»<sup>75</sup>, suggeriscono, assieme alla danza della Morte, un'evocazione di temi macabri. Infatti, come ci suggerisce Marinella Guatterini<sup>76</sup>, Polyakov rielabora il dramma teatrale operando una sorta di sostituzione analogica: alle allusioni, vere o presunte, dall'originale alla diffusione della sifilide quale effetto collaterale "dell'amore libero", Polyakov avrebbe sostituito allusioni al nuovo "male del secolo", la sindrome da immunodeficienza acquisita, ampiamente riferita ai costumi sessuali degli anni novanta del Novecento. D'altra parte lo stesso Polyakov dichiara di aver pensato questo balletto sulla società di oggi e non nella Vienna di fine Ottocento<sup>77</sup>.

Questo balletto, come dice sempre Marinella Guatterini nel medesimo saggio<sup>78</sup>, sembrerebbe, nelle modalità di costruzione, distanziarsi dalle modalità classiche del balletto narrativo ma anche da quelle del balletto astratto, dando un significato alla danza del tutto originale. Cosa per altro ammessa dallo stesso coreografo con la definizione di "creazione totale"<sup>79</sup>.

Un progetto interessante in questa trasposizione dal teatro alla danza operata da Polyakov, che viene definita una «positiva sfida»<sup>80</sup>, «Un balletto da camera» come lo definisce Polyakov in un articolo del "L'Unità"<sup>81</sup>.

Quindi i punti principali toccati, almeno nelle intenzioni, da *La Ronde* sono una libera trasposizione in danza dell'opera teatrale *Girotondo*, una lettura in chiave ironica di un mondo solitario e malinconico che si nasconde dietro all'atto amoroso senza amore, trasposizione temporale di ipotetiche denunce sociali, e nuova cifra stilistica di un genere di danza.

Questi sono gli elementi che spiccano dal programma di sala e che dovrebbero spiccare

---

<sup>75</sup> Guatterini Marinella, *La Ronde*, cit., p.29.

<sup>76</sup> Guatterini Marinella, *La Ronde*, Cit.p.28. Nella medesima pagina apprendiamo che l'unico precedente ballettistico di *La Ronde* è una versione dell'americano Glen Tetley del 1993. Ma pare che ci sia stata anche una versione ispirata alla stessa opera austriaca da parte di Beppe Menegatti con Carla Fracci. Cfr. Testa Alberto, *Evgheni Polyakov, con "La Ronde" offre il suo capolavoro*, "Ballando", n.24, p.11.

<sup>77</sup> Incerti Roberto, *Il Comunale si censura. "balletto osé, non portate i ragazzi"*, "La Repubblica", 14 febbraio 1995.

<sup>78</sup> Guatterini Marinella, *La Ronde*, cit.

<sup>79</sup> Polyakov Evgheni, *Dieci divagazioni sul tema dell'eros*, in *La Ronde*, programma di sala 14 febbraio 1995, Maggio Musicale fiorentino Stagione 1994-1994, Firenze, p.18.

<sup>80</sup> Guatterini Marinella, *La Ronde*, cit.p.31.

<sup>81</sup> Garganese Antonio, *La danza corre in girotondo*, "L'Unità", 12 febbraio 1995.

anche nelle recensioni e nelle reazioni del pubblico. Il 14 febbraio del 1995 i fiorentini, aprendo la sezione spettacoli dell'edizione fiorentina de "La Repubblica", si trovano davanti a questo genere di titolo "*Il Comunale si censura, balletto osé, non portate i ragazzi*"<sup>82</sup>. E' un articolo di presentazione. Nella lettura dell'articolo veniamo a conoscenza della scelta del comunale di auto-censurarsi, vietando la visione del balletto ai minori di quattordici anni. La giustificazione ufficiale del teatro è la seguente «Vogliamo evitare che qualche genitore porti a teatro i bambini che frequentano scuole di danza. Stavolta non è proprio il caso»<sup>83</sup>.

Su tale affermazione rimandiamo alla fine del presente paragrafo per alcune considerazioni. All'inizio dell'articolo il giornalista parla di uno spettacolo di forte impatto, di amplessi mimati che potrebbero lasciare nella costernazione il pubblico abituato ad un casto repertorio ottocentesco. Ma come dichiara Polyakov:

La nostra compagnia passa con disinvoltura dal repertorio classico alle ardue frontiere dell'avanguardia coreografica americana ed europea. Certo, mi rendo conto che i temi trattati in *La Ronde* siano atipici, dissacranti, insoliti per il corpo di ballo di un ente lirico. Ma questo balletto nasce così perché avevo in testa più il nostro mondo di oggi che la Vienna di un secolo fa<sup>84</sup>.

E riguardo ai riferimenti impliciti di allora alla sifilide aggiunge: «E' chiaro che facendo uno spettacolo oggi i riferimenti all'Aids diventano obbligatori, anche se nella mia coreografia niente diventa esplicito»<sup>85</sup>.

Quindi, in tale articolo, il pubblico viene preparato a porre attenzione al tipo di tematica e ai riferimenti all'Aids durante la visione dello spettacolo, forse fin troppo dal momento in cui si parla praticamente di un balletto 'sfacciato'.

Questa sfacciataggine, però, non viene vista propriamente come tale da molti altri.

Elisa Vaccarino<sup>86</sup> apprezza la bellezza coreografica, che definisce "davvero ispirata",

---

<sup>82</sup> Incerti Roberto, *Il Comunale si censura*, cit.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Vaccarino Elisa, '*La Ronde*' balletto vietato ai minori? No, è la giostra mortale delle coppie, Il nome della testata e la data non compaiono, dovrebbe essere "Il Giorno", 15 febbraio 1995.

non scandalosa ma elegante. Ogni duetto ha un suo linguaggio coreografico reso alla perfezione dagli interpreti, tutti bravissimi. Un balletto di successo nella sua totalità, per ogni elemento, anche quello musicale. La musica, secondo la giornalista, è finalmente a servizio della danza senza eccessive sperimentazioni intellettualistiche. Un balletto senza scandalo<sup>87</sup>, dunque, in cui si legge la dedica a chi è morto a causa dei rapporti amorosi, e una dedica a Rudolf Nureyev, morto due anni prima proprio di Aids. Morte e rapporti amorosi che vanno di pari passo: è una chiave di lettura che compare anche nella recensione di Fabrizio Brabanti, della “Gazzetta del Mezzogiorno”<sup>88</sup>. Polyakov aveva detto che niente sarebbe stato esplicito, eppure, per Brabanti «niente è lasciato all’immaginazione»<sup>89</sup>. Né il sesso, né la morte e tanto meno il tema dell’Aids con dedica a Nureyev.

Gli elementi del coro nella lettura del giornalista sono degli spettri, degli zombie, che hanno suscitato grande interesse anche musicale, in quanto i toni, spesso lievi nei momenti salienti delle coppie, si alzano nei momenti corali come se fossero un segno di allarme. Anche Alberto Testa<sup>90</sup> è positivamente colpito dalla varietà della musica e dalla sua eleganza perfettamente conformi alla coreografia. Questo cerchio, o vortice, di amore non corrisposto ma che creduto tale dai protagonisti, è reso con grazia ed eleganza, dai ballerini, dalle scene e dalla musica, ma soprattutto dal coreografo: «Polyakov – dice Testa – ci dà, magistralmente, il suo miglior lavoro di autentica coreografia, di composizione coreografica, di sottile contrappunto visivo e lui sì, è corrisposto, meravigliosamente, dalla compagnia del Maggiodanza»<sup>91</sup>.

Per Alberto Testa il coro, parrebbe di capire, simboleggerebbe quella spada di Damocle maledetta che è l’Aids. Lo stesso critico ci dà l’unica testimonianza sull’apprezzamento del pubblico e la sua affluenza che sarebbe stata numerosa e calorosa. Un pubblico forse inizialmente attirato dal fattore ‘scandalo’, alla fine si è dimostrato travolto dalla

---

<sup>87</sup> Elisa Vaccarino giudica eccessiva persino la censura. Cfr. Vaccarino Elisa, *La Ronde balletto vietato ai minori? No, è la giostra mortale delle coppie*, Il nome della testata e la data non compaiono, dovrebbe essere “il Giorno”, 15 febbraio 1995.

<sup>88</sup> Brabanti Fabrizio, *Fra il sesso e la morte danza l’Aids*, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 16 febbraio 1995.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Testa Alberto, *Evgheni Polyakov, con “La Ronde” offre il suo capolavoro*, “Ballando”, n.24, p.11.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

bellezza poetica di ciò che avveniva sulla scena e ha applaudito a lungo.

Infine, Gabriella Gori<sup>92</sup> si unisce al coro degli soddisfatti per questa trasposizione in danza del testo teatrale, l'unica differenza è che, mentre nelle altre recensioni si intuisce una unione di percezioni cupe, spettrali miste all'ironia, nel contributo di Gori non compare affatto la percezione dell'aspetto ironico e non viene toccato nemmeno il riferimento all'Aids.

Invece, per Silvia Poletti<sup>93</sup>, è proprio l'onestà degli intenti del coreografo a far dimenticare l'unica mancanza riscontrata, ovvero, lo stile monocorde e appiattito da alcuni momenti un po' troppo pesanti.

In conclusione, le recensioni esaminate, censura o meno, si sono concentrate sulla qualità dello spettacolo e la sua bellezza. Lo spettacolo risulta sublime nella composizione, nell'unione con gli altri elementi della scena (scene, costumi e musica soprattutto), e nei temi trattati, molto sentiti.

A parere della sottoscritta, è stato in un certo senso uno spettacolo sperimentatore, come sottolineato prima, da più punti di vista. Ci sono tutti gli elementi per un'idea innovativa, per ammissione dello stesso Polyakov, è stato uno spettacolo insolito per un ente lirico, ma come detto nella stessa occasione, aveva in mente il mondo di oggi, e quale modo migliore allora di ampliare il repertorio e rinnovarlo se non quello di impiegare lo stesso direttore artistico in uno spettacolo sperimentatore ma non di avanguardia nella costruzione scenica e assolutamente attuale nei temi.

Il teatro ha ritenuto opportuno, forse giustamente, tutelarsi da eventuali contestazioni con una censura, come viene riportato dalla citazione dell'articolo di Incerti, che riportiamo di nuovo per comodità: «Vogliamo evitare che qualche genitore porti a teatro i bambini che frequentano scuole di danza. Stavolta non è proprio il caso»<sup>94</sup>.

Su questa frase vale la pena soffermarsi, non sulla giustificabilità o meno della restrizione, quanto sull'affermazione del pubblico, ovvero, sul portare i bambini che studiano danza. Effettivamente si può capire che un bambino, che faccia danza o meno,

---

<sup>92</sup> Gori Gabriella, *L'Amour, la Ronde, la Danse*, "La Gazzetta della Musica", 13 marzo 1995.

<sup>93</sup> Poletti Silvia, *La Ronde di Polyakov*, "Danza & Danza", aprile 1995.

<sup>94</sup> Incerti Roberto, *Il Comunale si censura*, cit.

sarebbe potuto rimanere turbato da alcune scene, ma il punto che lascia perplessi è la parte in cui tale ipotetico minore lo si identifica nella fascia di quelli “che frequentano scuole di danza”, come stare a significare che sono gli allievi delle scuole di danza gli unici minori che mettono piede in teatro per gli spettacoli coreici. Ovviamente, se stavano così le cose, non è possibile accertarlo, almeno non in questa sede, ma considerando che questa affermazione è stata fatta a febbraio del 1995 a seguito di sei anni e mezzo di politica artistica che mirava ad un ampliamento del pubblico, oltre a quello del repertorio della compagnia, come ampiamente detto, lascia senz’altro dei punti di domanda. E’ una dichiarazione che fa quasi sembrare che sia il teatro stesso a escludere un altro tipo di pubblico, elemento contraddittorio rispetto alle intenzioni. Ricordiamo che nel 1993, si parlava addirittura di mandare rappresentanti del teatro nelle sedi dei quartieri della città per avvicinare il Maggio a quei ceti cittadini a cui ancora la danza non era arrivata.

Se il pubblico sia stato ampliato o meno, non lo si può sapere, sicuramente, però, è stato ri-educato, perché è pur vero che Incerti dice che il pubblico del Maggio è abituato alle varie “Giselle” ma è anche vero che ha accettato, stando ad Alberto Testa<sup>95</sup>, uno spettacolo pre-annunciato scandaloso, ha visto Bill T. Jones, Enzo Cosimi, Fabrizio Monteverde, e si sarebbe confrontato nei mesi successivi con Moricone, ma soprattutto con Stephen Petronio, coreografo ampiamente controverso ed esuberante. E la stessa sovrintendenza, da lì a pochi mesi, avrebbe scelto come sostituta di Polyakov una coreografa ben poco apprezzata in passato dal pubblico fiorentino, e certamente non rassicurante, come Karole Armitage. [pp127-136]

---

<sup>95</sup> Testa Alberto, *Evgheni Polyakov*, con “*La Ronde*”, cit.