

IL POETA RACCONTA LA DANZA

Le recensioni di balletto di Eugenio Montale

Maria Cristina Esposito

doi: 10.7359/762-2015-espo

«a K.»

Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida
scorta per avventura tra le petraie d'un greto,
esiguo specchio in cui guardi un'ellera i suoi corimbi;
e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto.

Codesto è il mio ricordo; non saprei dire, o lontano,
se dal tuo volto s'esprime libera un'anima ingenua,
o vero tu sei dei raminghi che il male del mondo estenua
e recano il loro soffrire con sé come un talismano.

Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie
sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma,
e che il tuo aspetto s'insinua nella mia memoria grigia
schietto come la cima d'una giovinetta palma...¹

Vasta eco provocò l'equivoco occorso in occasione degli Esami di Stato della Secondaria superiore nel 2008, allorché ai candidati venne richiesto di commentare «il ruolo salvifico e consolatorio della figura femminile» espresso dalle immagini simboliche e dai ricordi contenuti nella lirica di Eugenio Montale *Ripenso il tuo sorriso* (da *Ossi di seppia*, 1925), dedicata «a K.». La poesia in questione, scritta nel 1923, era in realtà dedicata al famoso danzatore russo Boris Kniaseff, che Montale aveva ammirato al Teatro Verdi di Genova e conosciuto nello studio dello scultore Francesco Messina². Stando alla testimonianza del critico letterario Silvio Ramat,

¹ Montale 1984 (1925), 32. La poesia si chiude con i puntini di sospensione.

² Montale 1996, 1070. Si veda l'edizione critica delle poesie di Montale a cura di Bertarini – Contini 1980, 872: nelle note relative alle varianti della poesia si legge «Nel fascicolo dedicato ad Angelo Barile del marzo 1923 un manoscritto in pulito con la dedica a

Montale non rivelò all'epoca il nome del danzatore per non essere tacciato di omosessualità³. Noto è invece il rapporto d'amicizia del poeta con Carla Fracci, alla quale Montale dedicò la poesia *La danzatrice stanca*⁴ in occasione della nascita del figlio Francesco, e sulla quale scrisse varie recensioni negli anni che lo videro critico musicale per il *Corriere della Sera*. Col quotidiano milanese, allora diretto da Mario Borsa, Montale iniziò a collaborare nel 1946 divenendo due anni dopo redattore della pagina letteraria, incarico al quale si aggiunse nel '54 quello di critico musicale per il *Corriere dell'Informazione* mantenuto fino al 1967. Montale poteva vantare competenze specifiche in campo musicale: aveva infatti studiato canto col baritono Ernesto Sivori e, sebbene avesse abbandonato il sogno della lirica nel '23 dopo la morte del maestro, non cessò mai di professare la sua passione per il melodramma – anzi per «l'orrido repertorio operistico con qualche preferenza per il peggiore»⁵. La sua attività di critico musicale ebbe inizio negli anni Cinquanta ma, racconta Mario Pasi (che proprio il poeta volle come suo successore al *Corriere della Sera*), critico musicale Montale lo era sempre stato, tanto che nella sua casa «era più naturale parlare di opera che di letteratura»⁶.

«Baris [sic] Kniaseff», e la data 1923; il componimento è il terzo della serie». Le lettere di Montale all'amico ligure Barile sono state pubblicate in Astengo 2002.

³ Oltre a Ramat anche la poetessa Maria Luisa Spaziani, già musa di Montale, prese posizione nel dibattito: «Che [la poesia] non fosse per una donna l'ho sempre saputo con precisione [...]». La Spaziani specifica inoltre che Montale non ebbe più contatti col danzatore: «Parliamo di oltre settant'anni fa, Montale non ha mai avuto contatti con lui [...]. Lo vide ballare in un teatro di Genova e ne rimase colpito, soprattutto dalla sua bellezza. [...] Boris rappresenta un simbolo della bellezza e della calma, una magnifica bellezza che è di tutti». Cf. Rizzo 2008.

⁴ Montale 1984 (1973), 518. *L'étoile* milanese, la cui maternità venne onorata da Montale nella lirica *La danzatrice stanca*, mantenne col poeta un rapporto di profonda amicizia: cf. Fracci 1996, 150-151. Una nutrita scheda dei rapporti tra Fracci e Montale corredata di materiale fotografico è reperibile in rete: «Poi potrai rimettere le ali. Carla Fracci e Eugenio Montale», <http://www.balletto.net/giornale.php?articolo=1272>, dove in bibliografia sono indicate le citazioni tratte da quattro interviste rilasciate dalla danzatrice (*l'Unità*, 23 luglio 1995; *Corriere della Sera*, 5 maggio 1996; *La Padania*, 20 luglio 1999; *Il Resto del Carlino*, 31 dicembre 1999).

⁵ Montale 1971, 137.

⁶ Pasi 1981.

1. LE RECENSIONI DI DANZA

Le collaborazioni di Montale con giornali e periodici sono state raccolte nella sezione centrale della *Bibliografia montaliana* curata da Laura Barile⁷. Una quantità cospicua di titoli riguarda gli articoli di critica musicale scritti per il *Corriere della Sera* e il *Corriere d'Informazione*⁸, una selezione dei quali è stata raccolta nell'antologia *Prime alla Scala*, curata da Gianfranca Lavezzi⁹. Quest'ultimo volume consta di quattro parti: alla I sezione, nella quale Montale affronta aspetti teorici della musica, seguono nelle altre due una serie di ritratti e pagine di cronaca scritte grazie alla frequentazione dei Festival di Spoleto e di Venezia. Nella IV sezione, quella più consistente e che dà il titolo al volume, sono raccolte le recensioni delle «prime» scaligere, seguite in chiusura da una miscellanea di cronache di altri spettacoli in altri teatri. Proprio in quest'ultima parte la selezione degli articoli si è presentata più problematica, secondo la curatrice, a causa del numero elevato di recensioni redatte in un quindicennio circa di attività critica (dal 1951 al 1967). Il manifesto programmatico della sua attività di critico musicale è sintetizzato da Montale nel «Paradosso della cattiva musica» (1946), articolo che funge da *incipit* alle *Prime*¹⁰. Montale esibisce un vocabolario tecnico che rivela la sua raffinata conoscenza del teatro musicale e la sua specifica competenza vocale. Nelle recensioni i commenti critici sulla musica e sulla drammaturgia sono introdotti da precise indicazioni storico-estetiche e seguiti dal giudizio sulle esecuzioni. La selezione di Lavezzi privilegia i titoli musicali (lirica e concerti) rispetto a quelli di balletto; pertanto, se le *Prime alla Scala* consentono l'immediata lettura delle pur non numerose recensioni di danza ivi raccolte, è alla *Bibliografia* che bisogna far riferimento per l'elenco completo dei titoli (una quarantina circa relativi a serate di balletto, oltre alle recensioni di spettacoli di danza inseriti nelle serate di lirica e ai balli nelle opere) raccolti nel periodo che va dal 1954 al 1965.

⁷ Barile 1977.

⁸ D'ora in avanti le due testate sono citate come *CdS* e *CdI*.

⁹ Lavezzi 1981.

¹⁰ *Ivi*, 9-14. L'articolo, pubblicato nel 1946 su *La Rassegna d'Italia* I, nr. 11, pp. 56-71 (nr. 200 della *Bibliografia*), è dedicato a Massimo Mila.

2. LA DANZA TRA SOGNO E NARRAZIONE. TRADUZIONI IMPERFETTE

Anche le recensioni di danza presentano la struttura tripartita indicata per le recensioni musicali. Il baricentro resta tuttavia l'attenzione prestata alla musica: la danza è infatti per Montale una trascrizione visiva della musica, ed egli appare non di rado sprovvisto degli strumenti critici per valutarla come arte autonoma. Emblematica al riguardo è la recensione del balletto *Romeo e Giulietta* di John Cranko al Teatro Verde dell'isola di S. Giorgio a Venezia, nel quale Carla Fracci è una «Giulietta d'alto stile»; ma contestualizzando tale definizione nella più ampia recensione del balletto, emerge la reale ricezione della coreografia da parte del poeta ¹¹:

[...] *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev è un ballo lungo due ore e mezzo, particolarmente adatto a un'esecuzione all'aperto, perché lo spettatore ha modo di distrarsi e magari di alternare il piacere della musica a qualche passeggiata nei viali che irradiano l'anfiteatro. [...] Il ballo, in sé, come abbiamo detto, è un dramma mimico: vi figurano personaggi che ogni frequentatore del teatro ha familiari; e vi si svolge un'azione ricca di episodi, non tutti comprensibili per chi non abbia conoscenza dell'intreccio. Il coreografo [...] vi ha introdotto anche veri e propri ballabili e passi a due, che peraltro allungano la già prolissa azione scenica. Tuttavia, non diremmo che tali oasi di musica e di danza pura formino la parte più attraente del balletto: mentre ci sembrano attraentissimi gli squarci musicali descrittivi della lunga serie di combattimenti e di duelli che occupano il secondo atto e l'epilogo. [...] Del regista Cranko si è già detto: la sua diligenza e il suo acume sono stati presenti in ogni particolare del complesso spettacolo. Non è colpa sua, né del Benois, e forse nemmeno di Prokof'ev, se gli amori di Giulietta e Romeo non hanno ricevuto il viatico del notturno canto d'un usignolo. Dove è necessaria la parola, non c'è regia o musica che possano sostituirla; ed è per questo che *Romeo e Giulietta* segna nella storia del balletto un tentativo interessante, ma anche una strada non consigliabile. Sul palcoscenico tutti sono stati ammirevoli: Carla Fracci, una Giulietta d'alto stile, il Pistoni, infaticabile Romeo, i suoi amici Mercuzio e Benvolio impersonati dal Fascilla e dal Notari, il Santambrogio e il Venditti, perfetti duellanti [...] Il pubblico ha applaudito con entusiasmo gli interpreti, personalmente condotti al fuoco degli applausi dal giovane e dinamico John Cranko.

Punto di riferimento restano per Montale la parola e la musica, laddove la «danza pura» (ivi compreso il celeberrimo «*pas de deux* del balcone», autentico gioiello incastonato nella versione coreografica forse più rappresentata

¹¹ «Giulietta e Romeo di Prokof'ev al teatro Verde di Venezia», *CdI*, 28-29 luglio 1958 (ed. della notte), in Lavezzi 1981, 464; cf. Barile 1977, 161 (*Bibliografia*, nr. 1108: *Con Giulietta e Romeo*), corsivo mio.

al mondo) riscuote solo in parte il plauso del poeta, che predilige anzi «gli squarci musicali descrittivi della lunga serie di combattimenti e di duelli»¹². Per quanto ammirevoli siano stati gli interpreti ed entusiasta il pubblico (la cui reazione viene puntualmente registrata), la danza – «strada non consigliabile» – viene percepita come linguaggio non capace di tradurre il dramma in tutte le sue sfumature.

Ancora del 1955 è la recensione de *Le jeune homme et la mort* di Roland Petit su libretto di Jean Cocteau, rappresentato alla Scala nel marzo 1955 a nove anni di distanza dalla prima esecuzione al Théâtre des Champs Elysées di Parigi¹³. Del balletto (o «mimodramma», come definito da Jean Cocteau), considerato capolavoro assoluto di Roland Petit, Montale non sembra cogliere il senso più intimo e profondo. Drama della solitudine trasfigurato in racconto surreale, qui lo scarto tra danza e musica (ricorda Petit che solo a coreografia ultimata si decise per l'utilizzo della Passacaglia in do min. di Bach orchestrata da Respighi) amplifica lo spessore drammatico dell'azione trasportandola su un piano tragico ed esistenziale:

Il racconto è di carattere assai truculento [...] e si conclude con il suicidio per impiccagione di un giovinotto che fino a un momento prima ha disperatamente danzato con la morte la quale non appare nel classico costume macabro, ma con la scampanata gonna bianca e i capelli disciolti di una giovane balzata fuori da uno dei tanti racconti spettrali e angoscianti della vita moderna. Un ballerino dalle qualità mimiche e ginniche parimenti eccezionali, Jean Babilée, ha ottenuto nella sua interpretazione, saltando sedie e scaraventando qua e là selvaggiamente mobili e alla fine sospendendosi al cappio di una fune ma sempre con simultanea forza tragica, un successo personale vivissimo. Claire Sombert ha dato intelligentemente forma al macabro gioco della morbosa figura femminile della Morte.

Il tentativo del poeta di restituire le suggestioni della coreografia di Petit passa attraverso la descrizione di effetti piuttosto esteriori laddove, come sottolinea Alberto Testa, il balletto fu creato in pieno clima esistenzialista e si connota non tanto per la costruzione coreografica (ovvero per le straordinarie qualità di Jean Babilée e degli altri grandissimi interpreti che hanno interpretato il suo ruolo), quanto per la genesi filosofica tradotta in dramma danzato¹⁴.

¹² Lavezzi 1981, 464.

¹³ *CdS*, 11 marzo 1955 (<http://www.balletto.net/giornale.php?articolo=1531>).

¹⁴ Cf. Testa 2007, 140. Abbondanti la bibliografia e la sitografia storico-critiche reperibili in rete.

3. «TRE BALLETTI E TRE STILI»

Una malcelata insofferenza traspare ancora nella cronaca del *CdI* del 9-10 marzo 1959 riferita a *La giara* di Alfredo Casella¹⁵: nella «elegante ed espressiva regia» di Margherita Wallmann la danza era chiamata a tradurre un testo letterario, ma «[...] molto dell'umorismo del racconto pirandelliano è andato perduto in una raffigurazione che non può servirsi della parola [...]»¹⁶. *La giara* costituiva il terzo balletto della serata che era aperta dal *Don Juan* di Gluck, seguito da *Jeu de cartes* di Stravinskij. La recensione montaliana reca il titolo *Tre balletti e tre stili*, ma i tre stili sono evidentemente riferiti alla scrittura musicale e non alla differenza degli stili coreografici¹⁷. Nella presentazione del *Don Juan ou le festin de pierre*, commentando la riscoperta e la rivalutazione del balletto da parte dei critici, Montale afferma che «ascoltandolo» ci si convince che la rivalutazione è giusta e che la presenza di un «programma esplicativo» scritto da Ranieri de' Calzabigi in occasione della prima rappresentazione a Vienna dimostra «come fosse difficile anche allora concepire una tragedia senza voci, esclusivamente mimica. Difficoltà che il moderno espressionismo ha in parte risolta». Tuttavia l'importanza del balletto di Gluck fu quella di

[...] essere il primo, o almeno il più notevole, dei balli drammatici prodotti da un tempo nel quale tutta una nuova estetica della danza andava presentandosi agli studiosi dell'arte teatrale [...], ma sono scomparsi (se mai esistettero) i copioni coreografici. Come rappresentasse il *Don Giovanni* il suo primo realizzatore, il *maître de ballet* Gaspare Angiolini, noi non lo sapremo mai.¹⁸

Montale sottolinea come l'interpretazione della musica di Gluck attraverso la tecnica classico-accademica (la coreografia era di Massine) renda la coreografia talmente stilizzata rispetto alla musica da attenuarne il carattere drammatico. Non dispiace il riferimento a una esigenza di ricerca e di coerenza filologica anche nella danza:

¹⁵ «'Don Giovanni' di Gluck, 'Jeu de cartes' di Stravinsky, 'La giara' di Casella», *CdI*, 9-10 marzo 1959 (ed. della notte), in Lavezzi 1981, 277-280; cf. Barile 1977, 166 (*Tre balletti e tre stili*).

¹⁶ Cf. Lavezzi 1981, 280. Per un approfondimento sulla genesi del balletto cf. Casella 1941.

¹⁷ A chiusura della recensione Montale elogia il direttore d'orchestra Luciano Rosada «che ha saputo trascorrere dall'uno all'altro dei tre stili così diversi con un pieno approfondimento della tavolozza orchestrale» (Lavezzi 1981, 280).

¹⁸ *Ivi*, 278.

Nella interpretazione attuale del Massine prevale il rigore della danza classica e la tragedia viene riportata alle misure di un settecentismo visto col binocolo dei nostri tempi: più astratto e più stilizzato di quanto non fosse in origine. Ne consegue che l'accentuazione drammatica resta esclusivamente affidata ai singoli tempi della musica [...] Nel complesso, un ballo che prima o poi doveva essere presentato accanto alle opere maggiori di Gluck, e una realizzazione scenica di alto valore, alla quale molto hanno contribuito [...] la coreografia di Léonide Massine e i principali interpreti [...].¹⁹

Il *Don Juan* di Gluck, in cui Carla Fracci era apparsa nel ruolo di Donna Elvira, era seguito dal *Jeu de cartes* su musica di Stravinskij: il fastidio per la musica di Stravinskij e l'ignoranza del gioco delle carte costituiscono un ottimo alibi per non raccontare la pur «vivacissima» coreografia di Luciana Novaro:

Per conto nostro, costretti a confessare di non aver mai giocato a carte e di ignorare assolutamente che cosa rappresenti un Jolly, non possiamo avere alcuna preferenza. Personaggi ritagliati dalle stesse carte da gioco sembrano assai opportuni a dare un *minimum* di corrispettivo scenico a una musica dichiaratamente disumana [...].²⁰

4. «LA GRANDE SERATA DEI BALLETTI ALLA SCALA»

Anche la coreografia di Balanchine, che pure Montale definisce «autentico maestro», resta una «trascrizione figurativa» della musica: ne «La grande serata dei balletti alla Scala» (*CdI*, 12-13 febbraio 1960) Montale commentava la serata che si apriva con *Serenade* e si concludeva con *Le palais de cristal* di Balanchine, balletti che

[...] non ci si stanca di rivedere tanto in essi si rivela grande il suggello, l'impronta di quell'autentico maestro che è il Balanchine. [...] Il Balanchine ha ottenuto una trascrizione figurativa di queste musiche che anche a distanza d'anni si riconosce come un volto familiare: danza pura, senza significati sovrapposti, e danza ormai così legata alla sua occasione musicale da render quasi inconcepibili *questo* Cajkovskij e *questo* Bizet *senza il loro necessario complemento*. Un intero *squadron*e di danzatori ha partecipato al *Palais de cristal*. Indichiamo almeno i principali, le *vedette* dei quattro movimenti [...].²¹

¹⁹ *Ivi*, 279.

²⁰ *Ivi*, 278-279.

²¹ Lavezzi 1981, 310 (corsivo mio). Coreografie come *Serenade*, *Concerto Barocco*, *Apollo Musagete* e i *Quattro temperamenti* di Balanchine costituivano per Montale il «più

Purezza lessicale e rispetto della musica rendono riconoscibile lo stile neo-classico balanchiniano²², del quale il critico percepisce la continuità nel solco della tradizione accademica ma non registra le innovazioni estetiche e stilistiche, mentre del tutto fuori registro risultano i termini *squadroni* e *vedette*. Si pensi d'altronde alla recensione dell'*Apollon Musagète* di Stravinskij nella coreografia dello stesso Balanchine (1956): dopo la descrizione della struttura musicale e il commento sullo stile di Stravinskij, solo l'elenco dei danzatori ci rivela di trovarci di fronte alla coreografia di uno dei maggiori capolavori di Balanchine:

Nel complesso un *divertissement* che molto deve aver divertito l'autore, ma un po' meno il pubblico. Ne sono stati ottimi interpreti Nina Vyroubova (Terzicore), Claire Sombert (Polimnia), Gayle Spear (Calliope), Youly Algarov (Apollo).²³

Il terzo titolo della «Grande serata dei balletti alla Scala» era *Fantasmî al Grand Hôtel*, balletto «narrativo» su musica di Luciano Chailly: illustrato il «canovaccio» di Dino Buzzati²⁴ e commentata la partitura musicale, Montale constata che lo spettacolo riesce interessante «sia per la chiarezza della trama che per la vivacità espressiva della musica». Solo a fine recensione sono citati regista e coreografo, ma non è dato sapere con quale stile e quali modalità esecutive essi abbiano realizzato il «balletto narrativo»

Regia e coreografia, qui difficilmente distinguibili, sono opera di Luciana Novaro e Léonide Massine. Il loro compito non era agevole perché qui siamo di fronte a un tipo di balletto che non ha, almeno da noi, alcuna tradizione; ed anche perciò dobbiamo dar loro atto dei risultati, sia pure non definitivi, che hanno raggiunto.²⁵

Secondo e quarto balletto in programma erano *La Péri* di Paul Dukas e il *Pas de deux* dalla *Cenerentola* di Prokofiev, entrambi con la coreografia di Frederick Ashton. Unica nota degna di commento sulla coreografia è che

gradito boccone» offerto dalla Hamburgische Staatsoper al Festival di Venezia nel settembre '64 (*CdI*, 14-15 settembre 1964; *Bibliografia*, nr. 1608): «Il corpo di ballo amburghese è composto di elementi che non raggiungono tutti lo stesso livello di perfezione ma lo spettacolo è riuscito suggestivo ed anche riposante dopo le orge esclusivamente acustiche delle precedenti manifestazioni», in Lavezzi 1981, 130.

²² Argomenti, questi, non dissimili da quelli presentati da Fedele D'Amico in occasione della prima *tournee* italiana del New York City Ballet nel 1953: cf. Franco 2008, 30.

²³ Montale 1996, 990.

²⁴ Significativo tale termine, ad indicare l'assenza – ancora in epoca moderna – di una definizione specifica del «libretto di ballo». Sulla questione cf. Pappacena 2013.

²⁵ Lavezzi 1981, 309.

«Ashton ha portato questo balletto [*La Péri*] al Covent Garden», mentre protagonista assoluta della serata è Margot Fonteyn, per la quale Montale professa un'autentica venerazione. La scrittura della danza si staglia sulle linee della danzatrice e la disamina critica del balletto si esaurisce con l'elogio dell'interprete:

Dire che la Fonteyn non è un danzatrice ma *la* danza stessa nella sua forma più alta è ripetere forse un luogo comune; dire che i suoi movimenti, il gioco delle sue mani non sono il ricalco delle note musicali ma sembrano il cuore delle note stesse è ancora ricorrere a formule fruste; eppure non sapremmo far l'elogio della grande Margot con parole diverse.²⁶

5. SCIMMIESCHE AGILITÀ ED ERRORI DI GUSTO

L'estetica classica resta quella privilegiata dal poeta, che non esita a definire di «scimmiesca agilità» i movimenti di scena del *Porgy and Bess* di Gershwin rappresentato a Venezia nel settembre del '54 con la regia di Robert Breen²⁷. Ancor più se letta nel contesto della cronaca (nella quale si evidenziano «gli interpreti eccellenti» dalle «voci fortemente timbrate, a volte gutturali e schiacciate, capaci di pericolosi salti di ottava e di glissati inumani da sassofono»; la stupenda regia e il sapiente gioco di luci; la reazione del pubblico che «ha accolto l'opera con applausi scroscianti anche a scena aperta e con almeno dieci chiamate finali»²⁸) sorprende l'espressione riservata ai movimenti coreografici, che tradisce una certa adesione acritica del poeta al *cliché* del movimento «scimmiesco» del ballerino di colore. Un *cliché* che dichiara, insieme con la diffidenza verso stili di movimento lontani dall'estetica «pura» del linguaggio accademico²⁹, la difficoltà a ri-

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ «Porgy and Bess» di Gershwin», *CdI*, 23-24 settembre 1954, in Lavezzi 1981, 62-67; cf. Barile 1977, 690: «Trionfo di 'Porgy and Bess' alla Scala» (cf. anche p. 130, nr. 730 del 19-20 febbraio 1955, «Martedì alla Scala l'opera dei negri», e nr. 732 del 23-24 febbraio 1955, «Selvaggi ed angelici i negri di Gershwin»).

²⁸ Lavezzi 1981, 67.

²⁹ Sul concetto di classicità nel primo Novecento italiano e la sua «stratificazione di sensi e di usi ideologici» in rapporto con le modalità di ricezione della *modern dance* in Italia si veda Franco 2008, 21-35. La studiosa prende in esame il difficile debutto della Martha Graham Dance Company (1954, lo stesso anno della rappresentazione veneziana di *Porgy and Bess*) nella sua unica tappa italiana, Firenze, dove lo spettacolo provocò «un vero e proprio scandalo», come ricorda la stessa Graham. Il clima di diffidenza che la *modern dance*

conoscere un'alterità culturale (qui misurata solo sul piano musicale) e che denuncia, al di là delle stesse intenzioni di chi se ne riteneva immune, il persistere di stereotipi – tutt'altro che desueti nell'Italia del dopoguerra – ereditati dal fascismo³⁰ (varrà la pena ricordare che nell'Italia degli anni Cinquanta si assisteva, più in generale, ad una sorta di demonizzazione dei «balli americani» propugnata, con argomenti evidentemente contrapposti, dalle reprimende della cultura cattolica da una parte e dal Partito comunista dall'altra³¹). Ancora nel programma *Gershwini* eseguito alla Scala nel dicembre '65 veniva presentata una selezione di *Porgy and Bess* «nella quale ha brillato l'arte di Carla Fracci» con la coreografia di Mario Pistoni e la presenza dell'intero corpo di ballo. Rispetto alla difficile convivenza tra i movimenti di stampo accademico, le dinamiche del jazz e i gusti del pubblico scaligero che ritiene profanato il tempio della lirica, Montale non prende posizione³²:

Un po' contrastato il successo, ma molti gli applausi tributati ai vari interpreti; resta tuttavia arduo dare un giudizio di insieme. Per alcuni *habitués* lo spettacolo profana il tempio scaligero; altri trovano insufficiente la parte ambientale e *male sincronizzati i movimenti dei mimi e danzatori con una musica che ne farebbe volentieri a meno [...]*. Finisce così un esperimento che avrà un lungo strascico di polemiche e discussioni [...].

incontrava in Italia, dovuta alla scarsa familiarità del pubblico con la tradizione moderna, è testimoniato anche dall'atteggiamento difensivo della critica per la quale «l'impatto con la *modern dance* comportò la necessità di ribadire la forza della tradizione italiana, presentata sotto l'egida di una classicità senza tempo di cui si proclamava erede». Cf. Franco 2008, 28.

³⁰ L'aggettivo «scimmiesco» che il poeta riserva allo stile di movimento jazz rimanda evidentemente alle espressioni con le quali nel 1929 Anton Giulio Bragaglia, preoccupato di «sagomare un modo nazionale di danzare, e un corpo adatto a farlo» definiva «le movenze epilettiche e freneticamente convulsionarie» dei «ballerini colorati», nei quali «è riscontrabile alcunché di scimmiesco e però ancora ferino o preumano, a quattro mani, se non a quattro piedi»: cf. Bragaglia 1929, 29; Veroli 2008, 11-19. Per contro «il paradigma della purezza, centrale nella retorica fascista, si era infilato anche nell'ideale coreico avvertito come nostrano per antonomasia». Cf. Franco 2008, 30.

³¹ Abbracciando e riflettendo le posizioni della Chiesa cattolica che organizzava negli oratori e nelle sezioni dell'Azione Cattolica i passatempi giovanili, i partiti conservatori vedevano nella voglia di trasgressione insita nei nuovi balli (e non solo in quelli – si pensi, ad es., al tango) una minaccia per il rispetto della morale e l'unità della famiglia. D'altro canto il Partito comunista, preoccupato di respingere le mode capitalistiche, guardava con diffidenza a balli come il *rock 'n' roll* e il *boogie-woogie* in quanto simboli della colonizzazione culturale americana. Cf. Tonelli 1998, 214-223.

³² *CdI*, 21-22 dicembre 1965 (*Bibliografia*, nr. 1690), in Lavezzi 1981, 439-441.

Una certa prudenza di giudizio traspare anche nei confronti dell'esperienza djaghileviana, rispetto alla quale Montale registra le resistenze dei puristi del balletto. È il caso della recensione di quattro balletti di Roland Petit (le *Quattro stagioni*, *Le loup*, la *Chambre* e *Rhapsodie espagnole*) presentati alla Scala nel marzo 1963³³. Qui il critico non esita ad amplificare l'eco della stroncatura parigina della *Carmen*, peraltro da lui *non* vista, sottolineando anche in questo caso il primato della musica di Bizet (che a giudizio della critica francese era stata «massacrata» dal coreografo) rispetto ai motivi che pure avevano decretato lo straordinario successo del balletto di Petit a Londra e a New York:

Petit ha già un'importante carriera dietro di sé e porta a fondo quell'esperienza djaghileviana del balletto come genere onnivoro che potrà lasciare impersuasi gli adoratori della danza classica ma risponde senza dubbio allo spirito del nostro tempo, che è insieme analitico e bramoso di spremere tutti i sughi delle arti visuali. Dopo alcuni successi indiscutibili, Petit aveva massacrato la *Carmen* bizetiana in una esecuzione che abbiamo avuto la fortuna di non conoscere. Ma nei quattro balli di ieri non ci sono stati errori di gusto paragonabili a quello.³⁴

A Boris Kniaeff, il cui sorriso era stato cantato trent'anni prima nella lirica su citata, è dedicata nelle *Prime* un'unica, mera citazione come autore della coreografia de *La fiera di Soročincy* di Musorgskij³⁵.

6. UN «ONESTO IGNORANTE»

«Sono stato una scoperta di Missiroli. Il giornale poteva risparmiarsi un altro critico». Così Montale rispondeva a Giorgio Zampa³⁶ che gli chiedeva come mai, a dispetto della precoce passione musicale, avesse cominciato a scrivere di musica relativamente tardi. Le riflessioni sulla propria attività di critico musicale e sulla necessità di un «secondo mestiere» rispetto a quello di poeta e scrittore sono state raccolte da Montale nei due preziosi volumi de *Il secondo mestiere*³⁷, le cui pagine rendono piena testimonianza

³³ «I balletti raccontano», *CdI*, 2-3 marzo 1963, in Lavezzi 1981, 380-382; cf. Barile 1977, 192 (*Bibliografia*, nr. 1495).

³⁴ Lavezzi 1981, 380.

³⁵ *CdI*, 23-24 maggio 1955 (*Bibliografia*, nr. 762; cf. nr. 761), in Lavezzi 1981, 165.

³⁶ Zampa 1996, 1721.

³⁷ Montale 1996.

della professionalità musicale e giornalistica del poeta – come riconobbe Massimo Mila recensendo le *Prime alla Scala*³⁸. Nell'impostazione rigorosa e sistematica delle recensioni, nella capacità «da grande uomo di lettere» di dissimulare le proprie competenze senza abusare dello sfoggio culturale di fronte ad un libretto importante (evasione gradita ai critici «poco esperti di musica»), come nella padronanza della penna, spesso usata con pungente ironia, Mila identificava alcuni tratti distintivi del critico Montale – col quale, peraltro, dissentiva per il giudizio sulla musica contemporanea, che pure il poeta si trovò a recensire «tra indicibili sofferenze» nel decennio in cui fu corrispondente per il *CdI* al Festival di musica contemporanea della Biennale di Venezia. Secondo Mila:

Nella sua dichiarata ascendenza proustiana, il *Paradosso della cattiva musica* con cui oggi si apre la raccolta degli scritti musicali di Montale dava voce al sostanziale edonismo della sua posizione verso la musica. Questa doveva prima di tutto dargli piacere.³⁹

Analogo atteggiamento di «sostanziale edonismo» si riflette anche nei confronti della danza. Non priva di stereotipi, la predilezione di Montale per le estetiche classico-accademica e neoclassica (riconoscibile quest'ultima perché nel solco della tradizione e confortante per l'atteggiamento rispettoso nei confronti della musica) si coniuga col paradigma di una purezza formale che incarna da una parte «l'ideale coreico avvertito come nostrano per antonomasia»⁴⁰; dall'altra sembra esonerare il recensore da una riflessione più profonda sulla danza come arte autonoma in quanto, per dirla con le parole di D'Amico, «il balletto non ha mai preteso di essere autosufficiente»⁴¹. Di fatto, il *corpus* delle prose montaliane non presenta spunti per una riflessione di ordine critico o teorico sull'arte della danza: alle osservazioni relative a «tradizione e rinnovamento» nella creazione musicale, o al rapporto tra parola e musica con cui si apre la prima sezione delle *Prime*, non fa seguito alcuna considerazione sui linguaggi e gli stili della danza, né fra i «ritratti» che compongono la seconda sezione troviamo il profilo della grande danzatrice o del famoso coreografo. E seppure la penna magistrale del critico ha saputo delineare le immagini più suggestive nell'elogio delle *étoiles*, raramente essa si rivela capace di comprensione tecnica e critica della coreografia. D'altronde, sottolinea Patrizia Veroli⁴², in Italia

³⁸ Mila 1996, 1791-1795.

³⁹ *Ivi*, 1793.

⁴⁰ Franco 2008, 28.

⁴¹ *Ivi*, 29.

⁴² Veroli, in Morelli 1996, 370.

«la critica coreografica era ancora agli albori» e il lavoro del critico di danza era svolto «da alcuni critici musicali, intralciati a intendere l'autosufficienza della figurazione coreografica dalla loro attenzione primaria verso un *medium* che con la danza ha in comune solo il fattore temporale»⁴³. E ancora, osserva Silvia Poletti a proposito degli anni Cinquanta, in Italia si faticava «a riconoscere la possibilità espressiva e drammatica del linguaggio della danza nella sua absolutezza e del coreografo come autore *in toto* del progetto artistico»⁴⁴. Per rivestire di dignità teatrale un evento di danza si ricorreva pertanto «ad autori provenienti da altre forme espressive, a maestri della regia a cui affidare il primato e la responsabilità dell'opera»⁴⁵. Prassi evidentemente adottata anche nella critica, dove il racconto della danza godeva di luce riflessa del nome di prestigio preso in prestito dalla critica letteraria o musicale. Denunciando le ragioni della riluttanza della cultura «ufficiale» italiana a considerare la danza forma di arte autonoma, Vittoria Ottolenghi ricorda come alla fine degli anni Cinquanta «da noi, a livello di ogni tipo di ufficialità, la danza contava ben poco – figuriamoci per i suoi critici: salvo per Gino Tani, Fedele D'Amico e pochi altri temerari, la critica di danza non esisteva proprio»⁴⁶.

Le recensioni di danza di Montale non si discostano dunque dal comune sentire della cultura musicale dell'epoca. Ma al poeta va riconosciuta l'onestà intellettuale con la quale, in apertura delle *Prime*, giustificava il suo approccio «edonistico» alla musica – quindi alla danza – definendosi (ironicamente e polemicamente, come Mila ricordava) un «onesto ignorante»⁴⁷, prestatosi alla critica e al giornalismo nella consapevolezza della impossibilità che «i poeti possano mettere la pentola al fuoco senza perdere gli anni migliori in un altro mestiere»⁴⁸.

⁴³ Veroli 1996a, 313.

⁴⁴ Poletti 2011, 279.

⁴⁵ *Ivi*, 280.

⁴⁶ Ottolenghi 1981, 120. Proprio a Fedele D'Amico, messo a confronto con Massimo Mila, Montale volle riconoscere un atteggiamento di «empirismo assoluto», di attenzione alle tecniche, di sensibilità «al carattere audiovisivo del nostro tempo», che portavano il musicologo a sentire «il teatro musicale, e il balletto, come una dinamica essenzialmente spettacolare». Cf. Mila 1996, 1216.

⁴⁷ Lavezzi 1981, 13.

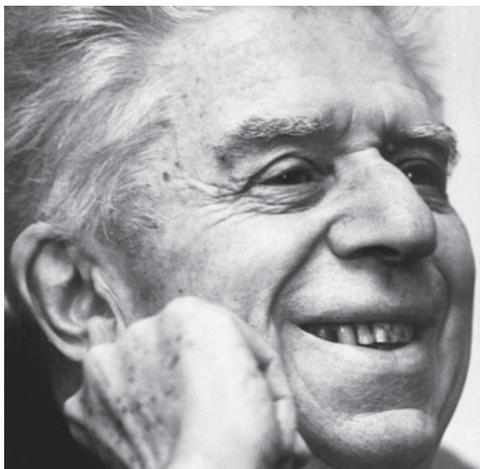
⁴⁸ Montale 1996, 131.

APPENDICE⁴⁹

La danzatrice stanca

Torna a fiorir la rosa
che pur dianzi languiva...
dianzi? Vuol dire dapprima, poco fa.
e quando mai può dirsi per stagioni
che s'incastano l'una nell'altra, amorfe?
ma si parla della rifioritura
d'una convalescente, di una guancia
meno pallente ove non sia muffito
l'aggettivo, del più vivido accendersi
dell'occhio, anzi del guardo.
è questo il solo fiore che rimane
con qualche merito d'un tuo dulcamara.
a te bastano i piedi sulla bilancia
per misurare i pochi milligrammi
che i già defunti turni stagionali
non seppero sottrarti. poi potrai
rimettere le ali non più nubecola
celeste ma terrestre e non è detto
che il cielo se ne accorga. basta che uno
stupisca che il tuo fiore si reincarna
si meraviglia. non è di tutti i giorni
in questi nivei défilés di morte.

⁴⁹ Dedicata a Carla Fracci: cf. *supra*, n. 4.



Eugenio Montale

<http://blog.quotidiano.net/marchi/2013/03/22/la-voce-del-poeta-eugenio-montale-merigiare-pallido-e-assorto/>



Carla Fracci

<http://forumini.forumfree.it/?t=61836757>

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Astengo - Costa 2002 D. Astengo - G. Costa (a cura di), *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, Milano, Archinto, 2002.
- Barile 1977 L. Barile, *Bibliografia montaliana*, Milano, Mondadori, 1977.
- Bettarini - Contini 1980 R. Bettarini - G. Contini (ed. critica a cura di), *Eugenio Montale. L'opera in versi*, Torino, Giulio Einaudi, 1980.
- Bragaglia 1929 A.G. Bragaglia, *Jazz Band*, Milano, Corbaccio, 1929.
- Casella 1941 A. Casella, *I segreti della «Giara»*, Firenze, Sansoni, 1941.
- Fracci 1996 C. Fracci, *Lo spettacolo della mia vita*, Milano, Leonardo Arte, 1996.
- Franco 2008 S. Franco, «Identità e artistiche a confronto», in Poesio - Pontremoli 2008, 21-35.
- Lavezzi 1981 G.L. Lavezzi, *Prime alla Scala*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1981.
- Mila 1981 M. Mila, «Con Montale in un palco all'opera», *La Stampa*, 8 dicembre 1981, in E. Montale, «Altri scritti musicali 1963», in *Il secondo mestiere*, Milano, Mondadori, 1996, 1216.
- Montale 1971 E. Montale, *Satura (1962-1970)*, Milano, Mondadori, 1971.
- Montale 1984 E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, Milano, Mondadori, 1984.
- Montale 1996 E. Montale, *Il secondo mestiere*, I. *Prose (1920-1979)*; II. *Arte, musica società*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1996, 1070, 1721.
- Ottolenghi 1981 V. Ottolenghi, «Catalogo del XXV Festival di Nervi (giugno 1980)», in *I casi della danza*, Roma, Di Giacomo, 1981, 120.
- Pappacena 2013 F. Pappacena, «Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena», *Acting Archives Review. Rivista di Studi sull'attore e la recitazione* III, 6 (novembre 2013), <http://actingarchives.unior.it/Public/Articoli/61fd0275-de1a-41fe-9d00-2428d231ad93/Allegati/Pappacena.pdf>.
- Pasi 1981 M. Pasi, «Musica lirica e canto le sue passioni felici», *Corriere della Sera*, 14 settembre 1981.
- Poesio - Pontremoli 2008 G. Poesio - A. Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche fra tea-*

- tro, tradizioni popolari e società*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 13-15 ottobre 2006), Roma, Aracne, 2008.
- Poletti 2011 S. Poletti, «Il Novecento», in Sasportes 2011, 279.
- Rizzo 2008 R. Rizzo, «La bellezza di Boris colpì Eugenio», *Corriere della Sera*, 19 giugno 2008, <http://www.skuela.net/downloads/siti/corriere.it-19-06-08.pdf>.
- Sasportes 2011 J. Sasportes, *Storia della danza italiana*, Torino, EDT, 2011.
- Testa 2007 A. Testa, *I grandi balletti. Repertorio di cinque secoli del teatro di danza*, Roma, Gremese, 2007.
- Tonelli, 1998 A. Tonelli, *E ballando ballando. La storia d'Italia a passi di danza (1851-1996)*, Milano, FrancoAngeli, 1998, 214-223.
- Veroli 1996a P. Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, LIM, 1996.
- Veroli 1996b P. Veroli, «Milloss: un maestro senza eredi?», in G. Morelli (a cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*, Firenze, L. Olschki, 1996, 370.
- Veroli 2008 P. Veroli, «La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e 'Jazz Band'», in Poesio - Pontremoli 2008, 11-19.
- Zampa 1996 G. Zampa, «Ho scritto un solo libro. Interviste 1975, monologhi, colloqui», in Montale 1996, I, 1721.