

materiali

Memorie*

Riccardo Drigo

ABSTRACT Memoirs

The paper is the translation of Riccardo Drigo's Memoirs with notes and Introduction.

KEYWORDS Drigo Riccardo, Memoirs, Italian music.

materiali

113

Riccardo Drigo (Padova, 30 giugno 1846 - ivi, 1° ottobre 1930) è stato un direttore d'orchestra e compositore che, a partire dal 1879, ha lavorato per circa quarant'anni in Russia, dal 1886 come primo Kapellmeister per il balletto nel prestigiosissimo Teatro Imperiale Mariinskij di San Pietroburgo, dove è stato il principale collaboratore dei due massimi coreografi dell'epoca, Marius Petipa e Lev Ivanov. Ha diretto – con formidabile maestria, se dobbiamo credere a parecchi indizi – le prime della Belle au Bois Dormant (Bella addormentata) di Pëtr Il'ič Čaikovskij e del Lac des cygnes (Lago dei cigni) riorchestrato (da Drigo stesso), ossia della versione che ha portato lo spettacolo al grande consenso di pubblico e critica, e inoltre di lavori di Aleksandr Glazunov, di Anton Rubinštejn, dell'Apprenti sorcier (Apprendista stregone) di Paul Dukas per la coreografia di Michel Fokine, e di tanti altri successi.

Dovette rientrare definitivamente in Italia, a Padova, a causa della Rivoluzione poco dopo aver diretto per l'ultima volta il 25 aprile del 1920.

Come compositore di musica per balletto, Drigo ha creato La forêt enchantée (La foresta incantata, cor. Ivanov, 1887), Le talisman (Il talismano, cor. Petipa, 1889), La flûte magique (Il flauto magico, cor. Ivanov, 1893), Le réveil de Flore (Il risveglio di Flora, cor. Petipa, 1894), La perle (La perla, chiamato anche La perle merveilleuse, cor. Petipa, 1896), Les Dryades prétendues (Le presunte Driadi, cor. Pavel Gerdt, 1899), Les millions d'Arlequin o Arlequinade (I milioni di Arlecchino o Arlecchina, cor. Petipa, 1900), La Côte d'Azur (La Costa Azzurra, cor. Aleksandr Shiriaev, 1902 secondo le Memorie di Drigo, 1895 secondo il New Grove Dictionary), Le roman d'un bouton de rose (Il romanzo di un bocciolo di rosa, cor. Petipa, 1904, ma messo in scena solo nel 1919) e Le porte-bonheur (Il portafortuna, cor. L. Tornelli, rappre-

sentato alla Scala nel 1908; secondo il sito della Marius Petipa Society, la musica sarebbe una nuova versione del Talismano)¹.

La storiografia su Riccardo Drigo è scarsa e spesso modesta², nonostante l'apporto fondamentale da lui dato come direttore d'orchestra alla danza in Russia nel secondo Ottocento e benché una parte della sua musica sia ancora eseguita nei grandi teatri di balletto di tutto il mondo. Nel repertorio tuttora messo in scena, a Drigo spettano musiche addizionali nel *Corsaire* (Corsaro, mus. di Adolphe Adam, cor. originariamente di Joseph Mazilier, poi rivista da molti), nella *Esmeralda* (mus. di Cesare Pugni, cor. inizialmente di Jules Perrot, poi rimaneggiata da Petipa), nel *Don Quixote* (Don Chisciotte, mus. di Ludwig Minkus, cor. di Petipa) e in molti altri balletti. Inoltre, alcune delle coreografie composte sulla sua musica da Petipa (per esempio, *I Milioni di Arlecchino*), sono ancora talvolta riprese, sia pure riviste e corrette. Un'altra versione ballettistica famosa sulla musica dell'*Arlecchinata* è quella creata da George Balanchine nel 1965 per l'*American Ballet*.

Offriamo qui di seguito le sue brevi Memorie, dettate a Denis Leškov nei giorni drammatici precedenti l'abbandono della Russia. La versione originaria manoscritta (Is Vospominanij) è conservata nell'Archivio di Stato di Mosca (RGALI), fondo 794 (Denis Ivanovič Leškov), inv. 1, doc. 42. Il testo, tradotto in inglese da Roland John Wiley in «*The Dancing Times*», May 1982, part I, pp. 577-578, e part II, pp. 661-662, è stato pubblicato in piccola parte da Jurij Slonimskij in «*Muzykal'naja Žizn'*» (Vita musicale), n. 23, 1973, pp. 15-16.

I primi ricordi che ho risalgono alla remota infanzia, passata nella casa di mio padre a Padova dov'ero nato. Mio padre era avvocato, non aveva alcuna passione parti-

* La traduzione è di Elena Randi, come anche la breve introduzione e le note.

1. <https://petipasociety.com/riccardo-drigo/> (ultima consultazione: 24.6.2020).

2. Cfr. D. L[eškov], R. E. Drigo (*K 40-letiemu jubileju služby*), in «Birjuč Petrogradskich gosudarstvennyh teatrov», 17-18, 1919, pp. 299-302; D. L[eškov], *Proščal'nyj benefis R. E. Drigo*, in «Birjuč Petrogradskich Gosudarstvennyh teatrov», sbornik II, 1921, pp. 366-367; S. Travaglia, *Riccardo Drigo: l'uomo e l'artista*, Zanibon, Padova 1929; B. L. Sherer, *Riccardo Drigo, Toast of the Czars*, in «Ballet News», January 1982, pp. 26-28; L. Chiera, «*Le Talisman*» ovvero la prova generale de «*La Belle au Bois Dormant*», [s.n.], Roma 1997; I. Sorokina, *Riccardo Drigo: il collaboratore indispensabile di Marius Petipa, l'amico del balletto russo ed un nome da scoprire*, in G. Macchi, M. Gallucci, C. Scimone (a cura di), *Musicus Discologus. Musiche e scritti per il 70° anno di Carlo Marinelli*, Monteleone, Vibo Valentia 1997, pp. 422-432; B. R. Schueneman, *The Search for the Minor Composer: The Case of Riccardo Drigo*, in «Music Reference Services Quarterly», V, 1, 1996, pp. 21-36; A. Brotto Pastega, *Riccardo Drigo (1846-1930): musicista padovano alla corte degli Zar*, [s.n., s.l.] 2010; W. Zidarić, *Riccardo Drigo, Le Dernier héritier de la tradition musicale italienne en Russie à l'époque de Marius Petipa*, in «*Slavica Occitania*», 43, 2016, pp. 213-222. Si possono consultare inoltre le voci enciclopediche su Riccardo Drigo in *Enciclopedia dello Spettacolo*, direzione Silvio D'Amico, Le Maschere, Roma 1954-1965; in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1960-; in *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti*, diretto da A. Basso, UTET, Torino 1985; in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by S. Sadie, Macmillan, London 2001; in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, Metzler, Stuttgart 2001, *Personenteil*, vol. V.

colare per la musica, e per la verità nell'intera famiglia, anche nelle generazioni precedenti, so solo di dottori in medicina, ingegneri e militari, ma nessun musicista, né dal lato di mio padre, né di mia madre. Un pianista ungherese, [Antonio] Jorich, veniva spesso a trovarci e la prima musica che ho sentito è stata quella suonata da lui, quando ero ancora bambino. La musica mi portava a dimenticare qualunque altra cosa al mondo, e, come in *trance*, ascoltavo per ore ed ore questi suoni che mi incantavano. I giorni in cui veniva Jorich per me era festa, e quando poi ero solo, sedevo al pianoforte e cercavo di imitare quel che avevo ascoltato. Vedendo la mia passione, mio padre domandò al suo amico di spendere qualche tempo con me. Secondo Jorich, le mie abilità erano eccellenti, e solo qualche anno dopo mio padre acconsentì a farmi entrare al Conservatorio di Venezia.

Quattordicenne, cominciai a studiare musica, già seriamente, sotto la supervisione di insegnanti molto esperti e di talento: il ceco Selling (di pianoforte) e Antonio Buzzolla (di armonia e contrappunto). Buzzolla era un allievo del famoso Donizetti, il cui nome risuonava a quel tempo non solo in Italia, ma in tutta Europa.

Come da regolamento del Conservatorio, oltre a seguire la lezione di pianoforte, dovevo imparare uno strumento orchestrale, e io scelsi la famiglia degli strumenti a fiato (gli ottoni), col risultato che a sedici anni stavo già suonando il sax baritono in un'orchestra amatoriale di Padova. Circa in questo periodo cominciai ad abbozzare le mie prime composizioni da dilettante, che presero la forma di romanze ingenue e di valzer da sala. Orchestrai da solo i miei primi componimenti, che furono suonati da questa stessa orchestra amatoriale. Nel 1864 finii il Conservatorio e presto fui invitato ad assumere il modesto posto di pianista ripetitore al piccolo Teatro privato d'opera Garibaldi a Padova. Da quest'epoca data la mia attività musico-teatrale, continuata fino ad oggi, cioè per cinquantasei anni. Nel corso di quei primi tempi dovetti lavorare in diverse piccole sale per l'opera a Padova, Vicenza, Rovigo, Udine e Venezia. Non ho mai neanche sognato di dirigere professionalmente un'orchestra in Italia col suo ampio e generale sviluppo della musica: i giovani con un'educazione di Conservatorio erano piuttosto numerosi. Nella considerevole sovrapproduzione di musicisti la competizione per ogni posto era molto grande, e io ero contento di dirigere un'orchestra amatoriale.

Il mio debutto come direttore d'orchestra nell'opera fu del tutto accidentale. Il direttore d'orchestra abituale del teatro d'opera di Padova, al cui servizio ero allora, inaspettatamente si ammalò alla vigilia della prima rappresentazione dell'opera comica *I due orsi* [di Costantino Dell'Argine]. Il direttore del teatro si trovava in una situazione critica perché il poco tempo rimanente non gli permetteva di invitarne un altro. L'orchestra, come d'uso nei teatri di provincia del tempo, era limitata, e sottrarne dei musicisti avrebbe significato ridurne la sonorità. E la sola persona che avrebbe potuto dirigere era il primo violino, che si rifiutò categoricamente nonostante la richiesta del direttore, ma che mi indicò come uno che conosceva bene l'opera, in quanto avevo provato le parti con gli artisti. Alla richiesta del direttore di salvare la situazione e di venirmi in aiuto, mi assunsi il rischio e

diressi un'orchestra per la prima volta. Mi sembra fosse il 1869. Il successo dello spettacolo fu piuttosto grande, e l'orchestra e i cantanti si congratularono con me per la brillante esecuzione. Dopo questo debutto, diressi diverse altre opere e fui assunto come secondo direttore d'orchestra. Da quel momento per quasi dieci anni diressi praticamente tutte le opere di repertorio del periodo in varie città d'Italia. In *tournée* con la compagnia ho visitato all'estero il sud della Germania, la Francia, la Spagna. In quest'ultimo paese ho diretto diverse volte l'opera che allora aveva appena cominciato il cammino verso la gloria – la *Carmen* di Bizet – al Teatro San Fernando di Siviglia. Tornato a casa, ho lavorato nelle città più importanti, come Firenze e Venezia e infine al Teatro Manzoni di Milano, dove ho diretto alcune opere di Richard Wagner (il *Lohengrin* in un teatro di Treviso), che allora si stava producendo per la prima volta in Italia.

Durante questi anni, ho composto due opere: *Don Pedro* e *La moglie rapita* (la seconda è stata data a Pietroburgo al Teatro Imperiale dell'Opera Italiana nel 1882 e ha ottenuto un grande successo), diversi brani da concerto, due sinfoniette, una *Missa Solemnis*, che al tempo era suonata ovunque in Italia, e anche, su richiesta del capo rabbino di Padova, una serie di lavori vocali per la sinagoga che, come mi è stato assicurato poco tempo fa, vi sono ancora oggi eseguiti. In questo periodo la mia fama raggiunse la corte reale, e mi fu commissionata dalla regina una grande cantata che ebbe un successo considerevole e fu rappresentata molte volte. Fra i miei lavori più brevi, a quel tempo *Sangue inglese*, la cui introduzione era basata sul tema dell'inno nazionale inglese, godette di particolare popolarità: piaceva molto soprattutto ai turisti inglesi.

Nel 1879 il barone [Karl Karlovič] Kister, Direttore dei Teatri Imperiali di Pietroburgo, venne in Italia, e con l'aiuto di alcuni agenti a Milano mise assieme una compagnia permanente di opera italiana a Pietroburgo supportata dallo Stato. Gli fui raccomandato come direttore d'orchestra e nell'autunno di quell'anno lavorai per la prima volta nella Russia lontana e sconosciuta, in seguito diventata la mia seconda patria. Grazie al sistema di stagioni invernali dei teatri statali di Pietroburgo, l'estate ero libero e tornavo in Italia tutti gli anni. I miei contratti erano annuali, rinnovati ogni stagione fino al 1886, quando fu abolito il Teatro Imperiale dell'Opera Italiana a Pietroburgo. In quel momento il Direttore dei Teatri era già I[van] A[leksandrovič] Vsevoložskij.

Ritornando in patria alla fine della stagione pensavo che niente più si sarebbe presentato dalla Russia e stavo cercando un nuovo ingaggio, quando improvvisamente e inaspettatamente ricevetti una lettera da Vsevoložskij con l'offerta di diventare *Kapellmeister* del balletto del Teatro Mariinskij. La lettera mi turbò molto, perché non avevo nessuna nozione di balletto e, fatta eccezione per danze relativamente poco importanti nelle opere, non lo avevo mai diretto. In sei anni, tuttavia, mi ero innamorato della Russia e un servizio permanente a Pietroburgo mi attraveva. Vsevoložskij placò i miei dubbi e finì per essere il profeta della mia carriera successiva e della mia vera vocazione. Ricordo la mia agitazione quando per la prima volta dovetti dirigere un balletto, *La fille du pharaon* (La figlia del faraone),

uno spettacolo enorme, dopo due prove. Era il 3 settembre 1886; E[vgenija] P[avlovna] Sokolova interpretava la parte principale³. Sia i danzatori che l'orchestra sembravano contenti della mia direzione, e gradualmente cominciai a familiarizzare con l'arte del balletto e specialmente con la sua musica. Vi arrivai all'apice del cosiddetto sistema "fatto su ordinazione", cioè quando esistevano ancora specifici compositori di musica per balletto, persone che componevano per la Direzione a salario ed erano obbligate entro una certa scadenza e a prescindere dall'ispirazione a presentare le partiture commissionate loro.

I gusti e le domande del pubblico non erano molto elevati: l'unica condizione essenziale della musica era una qualità *ballabile*, cioè un ritmo scandito e chiaro. E naturalmente per la maggioranza si trattava di una selezione di polke, marce e valzer banali, poco connessi fra loro.

Solo quando ascoltai *Coppélia* di Delibes per la prima volta vidi la luce e capii cosa sia necessario per un balletto originale e artistico, e come la musica debba illustrare un dramma plastico e danze eleganti. Nel mio lavoro più tardo, *Coppélia* è sempre stata la stella polare e, per quanto le mie capacità lo permettessero, mi sono sforzato di raggiungere questo ideale della musica coreografica.

Tra l'altro, non considero superfluo dire di un accadimento che un po' annebbiò l'inizio della mia attività nel balletto: in uno dei quotidiani, e poi in un libro sul balletto, fu pubblicata una storia sull'improvvisa rimozione del venerabile *Kapellmeister* [Aleksij Dmitrievič] Papkov dalla sua carica e del mio essere stato nominato al suo posto, riferita, per di più, in modo tale da suggerire la possibilità di una mia partecipazione a qualche intrigo contro Papkov. Ma come ho fatto notare sopra, l'invito ad assumere il posto di primo *Kapellmeister* direttamente dall'Italia è stato completamente inaspettato per me e mai, prima di aver preso il suo posto, ho conosciuto Papkov e neppure l'ho mai visto. Di conseguenza non ho potuto, né direttamente né indirettamente, aver avuto qualche connessione con lo sfavore della Direzione nei riguardi del mio predecessore. Stando alla testimonianza dei musicisti più vecchi dell'orchestra, Papkov era stato un gran lavoratore coscienzioso che aveva prolungato il suo servizio come un tran tran per molti anni e che, all'inizio del mio incarico, aveva già celebrato il quarantesimo anniversario della sua carriera di direttore. In realtà, non era stato licenziato, ma solo trasferito in una situazione di onorevole riposo, considerata l'età molto avanzata. Col mio arrivo al balletto, Papkov non patì nulla né moralmente né materialmente. Le nuove tendenze in campo coreico, lo sviluppo del livello del gusto del pubblico e il nuovo corso della direzione di Vsevoložskij domandavano forza fresca e un diverso tipo di lavoro nel campo della musica per balletto. Per i grandi piani di Petipa, il solo "accompagnamento" era ormai insufficiente; la domanda di una riforma era manifesta sia nell'esecuzione che nella creazione della musica per balletto come una

3. Evgenija Pavlovna Sokolova (1850-1925) fu ballerina e insegnante di danza. Ballò al Mariinskij di San Pietroburgo fra il 1869 e il 1886. *La figlia del faraone* era già stata messa in scena con la coreografia di Petipa (musica di Cesare Pugni) nel 1862, ma negli anni Ottanta viene ripresa.

composizione libera, ispirata da un soggetto per pantomima intelligente. *La tulipe de Haarlem* (Il tulipano di Haarlem) di [Boris Fitinhoff-]Schell e *La vestale* di [Michail] Ivanov furono i primi tentativi di questo genere.

Il mio lavoro di compositore nel campo della coreografia è cominciato nel primo anno di servizio. Durante la produzione di *Esmeralda* per Virginia Zucchi⁴, la mia celebrata compatriota chiese a Marius Petipa di aggiungere un numero con danze e mimo al terzo atto. Petipa concepì il famoso *pas de six* e suggerì che io ne componessi la musica. Per quanto strano possa sembrare, questa fu la mia prima creazione per balletto, ed è ora una delle più popolari in Russia e in tutta Europa nelle sale da concerto.

L'anno seguente, il 1887, su richiesta del maestro di ballo Lev Ivanov cominciai a comporre *La foresta incantata* in un atto. Quando il mio lavoro era già completato, ad una delle ultime prove, [Lev] Ivanov improvvisamente cominciò a pensare di liberarsi dalla forma generalmente accettata di finire un balletto con una coda generale o un galop, ed esprime il pensiero che sarebbe stato bene concludere la *Foresta* con una *czardas* ungherese. Ma il tempo rimanente per la sua composizione, assieme alle prove essenziali, era in tutto una settimana. Nondimeno, mi assunsi il compito di scrivere la *czardas*, e con grande stupore di Ivanov il giorno dopo gli portai una partitura completa della *czardas*, un pezzo molto popolare oggi. Il 3 maggio 1887 si tenne la prima rappresentazione della *Foresta incantata* con la danzatrice V[arvara] A[leksandrovna] Nikitina⁵ nella parte di Ilka⁶.

Alla fine della stagione, a casa in Italia e in parte nell'anno successivo, cominciai a lavorare agli schizzi del nuovo grande balletto *Il talismano* su un soggetto del drammaturgo K[onstantin] A[vgustovič] Tarnovskij e di M[arius] Petipa dalla *féerie La fille de l'air* (La figlia dell'aria). Fu concluso nell'estate del 1888 e la prima si tenne il 25 gennaio 1889 per la beneficiata di E[lena] Cornalba⁷. Il balletto ebbe un successo piuttosto grande, ma le recensioni ebbero per lo più qualche riserva sulla musica ed alcune la disapprovarono criticandomi per l'orchestrazione estremamente chiassosa, per qualche ragione definita "italiana".

Dopo la produzione del *Talismano* ricevetti ripetutamente commissioni dai maestri di ballo Petipa e Ivanov per comporre numeri separati e variazioni, che venivano interpolati in vari vecchi balletti. Ciò avveniva in modo non ufficiale, a volte anche su richiesta personale delle danzatrici, e la Direzione in questi casi, non avendo preso accordi con me, non mi ha mai pagato, eccetto per la copiatura delle parti orchestrali per il settore musicale. Con gli anni questi numeri separati, che

4. Virginia Zucchi (1849-1930) studiò danza con Carlo Blasis. Si esibì a San Pietroburgo per la prima volta nel 1885 e rimase in Russia fino al 1888, dove danzò diverse coreografie di Marius Petipa.

5. Varvara Aleksandrovna Nikitina (1857-1920) fu una famosa ballerina attiva al Teatro Mariinskij fra il 1873 e il 1893.

6. Il 24 marzo dello stesso anno *La foresta incantata* era già stata rappresentata dagli allievi della scuola di balletto imperiale.

7. Elena Cornalba (1860 ca.-?) fu una ballerina italiana che lavorò al Mariinskij negli anni Ottanta del XIX secolo.

integravano molti balletti, aumentarono fino a più di ottanta. Oltre a queste composizioni “gratuite” quasi continue, molto lavoro faticoso ricadeva fra le incombenze del direttore d'orchestra del balletto: dovevo correggere gli spartiti per il pianista accompagnatore e le parti orchestrali, che anzitutto erano manoscritti e, in più, erano spesso scorretti.

Alla fine del 1889 divenni caro amico di P[ëtr] I[l'ič] Čajkovskij durante le prove della *Bella addormentata*. Sono sempre stato un ammiratore della sua musica, che già conoscevo bene, e ora che avevo avuto la possibilità di incontrare Čajkovskij di persona, ne ero rimasto affascinato. Data la necessità di un'attività comune durante i giorni della sua permanenza a San Pietroburgo, Čajkovskij aveva scelto di vivere nello stesso albergo in cui stavo io. Ho speso molte ore al lavoro e in lunghe conversazioni con lui, e questi giorni sono sempre rimasti un luminoso ricordo della mia vita. Alla fine di dicembre caddi seriamente malato e sentii come superiore alle mie forze dirigere la prova generale del balletto. Čajkovskij era disperato, e non voleva saperne di dirigere lui stesso come gli suggerivo. Mi assicurava che questo andava al di là delle sue capacità e che avrebbe completamente distrutto la sua musica. Allora trovai davvero sorprendente il suo atteggiamento, ma vedendo il suo totale sgomento, non potei rifiutarmi e, benché ancora ammalatissimo, diressi *La bella addormentata*, per cui mi guadagnai la sua sincera e amichevole gratitudine. Diressi quel bel lavoro, che creò una nuova era della musica per balletto, per centonovantun volte al Teatro Mariinskij.

La sorte mi fece rincontrare Čajkovskij due anni dopo durante la produzione di *Casse Noisette* (Schiaccianoci), quando ricordò la mia buona azione e mi raccontò molto della sua trionfale *tournée* in America.

Nel 1893 dovetti comporre una musica nuova per il vecchio balletto *Il flauto magico* in un tempo estremamente ridotto, meno di due settimane. Questa fretta era dovuta a un cambiamento nel repertorio degli spettacoli a Krasnoe Selo⁸, dove era necessaria l'inclusione di un balletto comico in un atto. L[ev] I[vanovič] Ivanov, tuttavia, che aveva rifatto il *Flauto* trasformandolo da due atti ad uno, mise insieme un tal numero di danze che il lavoro finì per essere molto poco facile e richiese un'attività cospicua e rapida, specialmente per quanto riguarda l'orchestrazione, che dovetti fare in un giorno e una notte dopo che le prove erano cominciate. Per la stagione successiva a Krasnoe Selo nel 1894, scrissi un terzo balletto in un atto, *Il risveglio di Flora*, sul libretto molto poetico di M[arius] Petipa. Avevo preparato l'abbozzo di *Flora* l'estate precedente in Italia, e in parte durante la stagione a Pietroburgo. La prima rappresentazione di *Flora* si tenne in uno spettacolo di gala a Krasnoe Selo il 28 luglio con M[atil'da] F[eliksova] Kšesinskaja⁹ nella parte principale. Il balletto ebbe un buon successo e poi si replicò più di cinquanta volte al Mariinskij.

8. Villaggio a sud-ovest di San Pietroburgo, Krasnoe Selo è stata una delle sedi delle residenze estive degli zar.

9. Matil'da Feliksova Kšesinskaja (1872-1893) fu una ballerina e un'insegnante di danza. Ballò al Mariinskij fra il 1893 e il 1916, dove guadagnò la qualifica di “prima ballerina assoluta”.

All'inizio del 1895 mi fu commissionato un lavoro molto ingrato e di responsabilità: la riorchestrazione di una parte significativa del *Lago dei cigni* di P[ëtr] I[l'ič] Čajkovskij. Mentre il compositore era ancora in vita, venni a sapere della sua insoddisfazione riguardo alla strumentazione del balletto e che intendeva occuparsi della faccenda, ma non si risolveva a farlo. E così, come un chirurgo, dovetti compiere un'operazione al *Lago dei cigni*, temendo di distruggere l'originalità dell'opera del geniale maestro russo. Il mio lavoro, tuttavia, non fu menzionato una sola volta nei programmi di sala.

Nel 1896 composi, su commissione della direzione musicale, il balletto *La perla*, preparato per le feste dell'incoronazione a Mosca. La difficoltà consisteva nel dover comporre nella totale assenza di un soggetto drammatico, nel caratterizzare musicalmente e nel creare variazioni egualmente efficaci per quattro danzatrici di prima classe. Il balletto fu prodotto a Mosca il 17 maggio sotto la mia direzione d'orchestra, con la partecipazione delle *troupes* combinate di Pietroburgo e di Mosca. Nonostante il grande successo, lo spettacolo fu replicato comparativamente poco data la produzione complicata.

Nel 1899 Petipa creò un bel libretto per un nuovo balletto destinato al Teatro dell'Ermitage. Il soggetto dell'*Arlecchinata*, basato su episodi tratti dal puro carnevale italiano, era vicino al mio cuore e mi ispirò immediatamente. Ero attratto dall'idea di lavorare all'*Arlecchinata*, ma raccomandai che il secondo balletto di Petipa fosse offerto a A[leksandr] K[onstantinovič] Glazunov, ancora giovane compositore all'epoca, che già aveva mostrato un eccezionale talento in *Raymonda*. Questo secondo balletto fu *Les saisons* (Le stagioni), che credevo Glazunov avrebbe illustrato magnificamente con la sua musica elegante.

Nel periodo di elaborazione dell'*Arlecchinata* facevo tutti i giorni una passeggiata lungo la Neva, e riposavo sulle panchine di pietra che stavano sull'argine opposto rispetto ai Giardini Estivi. Fu lì che pensai per la prima volta alla *Serenata*, con l'accompagnamento di un mandolino, e là concepii del tutto a mente la musica, ritornando a casa per scriverla quasi senza correzioni¹⁰. Allora, ovviamente, ero ben lontano dall'immaginare il successo che più tardi avrebbe avuto la *pièce*, che divenne popolare anche suonata da un organetto di Barberia. L'*Arlecchinata* fu finita e orchestrata nel gennaio del 1900, e per la prima volta rappresentata al Teatro dell'Ermitage il 10 febbraio dello stesso anno, con M[atil'da] F[eliksovna] Kšesinskaja nella parte di Colombina. Il balletto godette del successo più grande fra tutti i miei lavori, e piacque talmente all'imperatrice Aleksandra Fëdorovna, che, su consiglio dei miei amici, dedica i la composizione a lei quando la pubblicai. Secondo il costume del tempo, tuttavia, ciò comportò una lunga corrispondenza, che non esclude curiosi contrattempi. Per esempio, furono fatte inchieste puntigliose su di me, a partire dalle mie origini e dall'infanzia; fu nominata anche una

10. La *Serenata* dell'*Arlecchinata* divenne notissima in Europa anche come pezzo a sé stante. Ce n'è anche una versione cantata, che fu eseguita da grandissimi interpreti dell'epoca di Drigo e anche successivi, quali Beniamino Gigli e Mario Del Monaco.

commissione speciale che esaminasse in dettaglio la musica e il soggetto dell'*Arlecchinata*, per accertare se fosse degna d'essere dedicata ad un'imperatrice... Non so chi facesse parte della commissione, ma ovviamente rispose favorevolmente alla questione della dedica, che fu "graziosamente accettata". Durante la produzione dell'*Arlecchinata* al Mariinskij, su richiesta di Petipa, aggiunsi un numero nel secondo atto: una polka caratteristica di Pierrot e Pierrette con quattro amiche; per di più, dovetti comporre e orchestrare questo numero in un giorno.

Nel 1902, su commissione di Raoul Ginzburg¹¹, concepì la musica per il balletto *La Costa Azzurra* per una *tourné*e degli artisti russi a Montecarlo. Nella partitura, per volontà di Ginzburg, c'erano diverse variazioni da *La perla* e da *Flora*. Il balletto fu rappresentato per la prima volta a Montecarlo il 30 marzo 1902 in una produzione di A[leksandr] V[iktorovič] Širjaev¹², con la partecipazione di L[jubov'] A[ndreevna] Roslavleva¹³, E[katerina] V[asil'evna] Gel'cer¹⁴, O[l'ga] O[sipovna] Preobraženskaja¹⁵, V[era] A[leksandrovna] Trefilova¹⁶. Fu replicato a Montecarlo diverse volte con un buon successo, ma non fu mai dato in Russia.

La mia ultima composizione per balletto fu *Il romanzo [di un boccio di] rosa*, programmato al Teatro dell'Ermitage nel 1904. Lo spettacolo, tuttavia, a causa della guerra col Giappone, non è mai stato messo in scena, e ha visto la luce solo nel 1919, in condizioni di produzione molto sfavorevoli.

Dopo l'allontanamento di S[ergej] M[ichailovič] Volkonskij¹⁷, le relazioni della Direzione verso di me e verso il mio principale collaboratore e ispiratore – Petipa – cambiarono, e non si potevano certo definire benevole. La Direzione era poco propensa a tenere in considerazione la competenza e l'orgoglio dell'artista e temeva di incoraggiarlo, forse in ragione di qualche particolare considerazione. Racconterò un episodio significativo: il celebrato direttore d'orchestra Gustav Mahler venne a Pietroburgo in *tourné*e per un certo numero di concerti. In una serata libera era stato invitato ad uno spettacolo di balletto nel palco del Direttore. Sedendo accanto a lui e seguendo attentamente la mia direzione, focalizzò l'attenzione sulla mia peculiarità di usare molto raramente la mano sinistra ed espresse al Direttore alcuni complimenti riguardo a me, chiedendo di incontrarmi. Questi considerò fastidiosa la richiesta di Mahler, si sporse verso di lui e gli sussurrò qualcosa

11. Raoul Ginzburg (1859-1955) è stato a lungo Direttore del Teatro di Monte Carlo.

12. Aleksandr Viktorovič Širjaev (1867-1941), prima danzatore e poi assistente di Petipa e coreografo, è stato anche un *film-maker ante litteram*.

13. Ljubov' Andreevna Roslavleva (1874-1904) fu una ballerina del Bol'soj di Mosca fra il 1892 e il 1902.

14. Ekaterina Vasil'evna Gel'cer (1876-1972) fu una ballerina che danzò soprattutto al Bol'soj e per un breve periodo al Mariinskij.

15. Ol'ga Osipovna Preobraženskaja (1871-1962) fu una grande ballerina del Mariinskij e successivamente insegnante di danza a Parigi.

16. Vera Aleksandrovna Trefilova (1875-1943) fra il 1894 e il 1910 danzò al Mariinskij. Successivamente fece parte dei Ballets Russes e dal 1925 insegnò danza in una propria scuola a Parigi.

17. Sergej Michailovič Volkonskij (1860-1937) fu Direttore dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo fra il 1899 e il 1901.

all'orecchio trovando qualche pretesto per non farmelo conoscere. A quel punto, il Maestro chiese al Direttore di comunicarmi le sue osservazioni e di ringraziarmi per il piacere che aveva avuto nell'ascoltare il balletto. Il Direttore mi incontrò la sera stessa, e mentre parlava con me non disse neanche una parola di Mahler e delle sue osservazioni lusinghiere su di me, e appresi questo solo incidentalmente dal segretario dell'Ambasciata Italiana, che era seduto dietro a Mahler nello stesso palco.

Un altro esempio: nell'estate del 1914 la guerra europea mi impedì di tornare in Russia in tempo, e, forzato a restare in Italia, ero piuttosto preoccupato perché la stagione stava per cominciare a Pietroburgo e non c'era un secondo *Kapellmeister* per il balletto. A quel punto, con varie lettere e telegrammi, chiesi al Direttore di assegnare fino al mio ritorno i miei compiti a V[ladimir] P[avlovič] Lačnov, che, in quanto mio allievo, era il solo direttore d'orchestra sulla cui competenza ed esperienza io garantissi come sulla mia. La mia anima era protesa verso Pietroburgo e in ogni lettera chiedevo l'aiuto del Direttore per far ritorno nella periferia dell'Europa. Ricevetti solo l'indolente consiglio di restare in Italia, e dai giornali appresi che, nonostante la mia energica raccomandazione di Lačnov, sul podio del direttore stava un violinista inesperto che letteralmente tormentava gli artisti con la sua incompetenza; Lačnov fu lasciato a non far nulla.

Forse questi esempi sono di poca importanza, ma ce n'erano stati tanti altri come questi, e in generale non servivano l'arte, ma piuttosto la sua disorganizzazione.

Tornai in Russia solo nel 1916, e nonostante gli anni 1916-1920 eccezionalmente difficili, passati ininterrottamente a Pietroburgo, sto per lasciare la Russia con profondo dolore, forzato a questo solo dalle circostanze estreme.

Annotato da D[enis] [Ivanovič] L[eškov]¹⁸.

18. Denis Ivanovič Leškov fu uno storico della danza e della musica russo.