

Monica Castellani*

“Come... non si diventa coreografi”. Cronache del debutto di Nives Poli come coreografa della “Danza di Agave”

Dicembre 2025, pp. 187-205

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23615>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Nella stagione 1937-38, il cartellone della Scala recava come novità assoluta l'opera *Proserpina* su libretto di Sem Benelli e musica di Renzo Bianchi. Nell'opera vi era un personaggio muto, Agave, che doveva commentare con una danza vertiginosa (riuscitissima pagina musicale) il canto di Proserpina. La giovane Nives Poli (Isola d'Istria 1915 – Firenze 1999), interpreterà il ruolo di Agave, ma la stessa sera debutterà anche come coreografa rimanendo però nell'anonimato. Il successo ottenuto fu l'inizio di una promettente carriera. Nel presente saggio verranno riportati in luce alcuni documenti del tempo che testimoniano il debutto di Nives Poli come coreografa, importante tassello che si aggiunge alla sua biografia, e le principali caratteristiche musicali de *La danza di Agave*.

In the 1937-38 season, the Scala program featured the opera *Proserpina* with a libretto by Sem Benelli and music by Renzo Bianchi as an absolute novelty. The opera featured a mute character, Agave, who had to comment on Proserpina's singing with a dizzying dance (a very successful musical page). The young Nives Poli (Isola d'Istria 1915 – Florence 1999) played the role of Agave, but on the same evening she also made her debut as a choreographer, although she remained anonymous. The success achieved was the beginning of a promising career. This essay will bring to light some documents from the time that testify to Nives Poli's debut as a choreographer, an important piece that is added to her biography, and the main musical characteristics of *La danza di Agave*.

* Conservatorio di Musica “F.A. Bonporti” di Trento.

Monica Castellani

**“Come... non si diventa coreografi”.
Cronache del debutto di Nives Poli come coreografa
della “Danza di Agave”***

*Altri avevano scoperto in me ciò che in me sentivo
ma non sapevo esprimere [...]]
Era nata all’insaputa dei critici e di me stessa, la Coreografa.¹*
Nives Poli

Nell’Italia degli anni Trenta, dominata dal potere fascista, il panorama artistico era caratterizzato da contrasti tra vari stili e nuove tendenze. Da questo clima di instabilità e cambiamenti non venne dispensata la danza, interessata dalla diatriba tra i sostenitori della tradizione “classico-accademica” contro i sostenitori della danza “moderna”. La contesa riguardava la supremazia artistica tra le due e la scelta di quale dovesse essere accolta nelle istituzioni teatrali sia sui palcoscenici che nelle scuole, a partire dal più autorevole punto di riferimento della tradizione coreutica nazionale: il Teatro alla Scala². Mentre il teatro scaligero rimaneva ancorato alla tradizione accademica, nuove forme di danza si affacciavano sulla scena milanese già alla fine degli anni Venti.

Il 30 aprile del ’28 al Teatro della Esposizione (nel contesto della Fiera) vi danzava, a parità di importanza di ruoli (il che era significativo dei mutamenti d’opinione e di gusto in corso), proprio con Cia Fornaroli (che rappresentava in quel momento a Milano e in Italia il frutto più alto della tradizione classica italiana) il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monte-

* Questo saggio riprende la relazione: “Come... non si diventa coreografi” di Nives Poli presentata al XXVIII Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, 22-24 novembre 2024). Desidero ringraziare per la disponibilità e la messa a disposizione del materiale: il prof. Massimo Favento e Pierfrancesco Minoli archivista della Biblioteca “Vincenzo Gianferrari” del Conservatorio “Francesco Antonio Bonporti” di Trento; il dott. Stefano Bianchi, conservatore, ed Emilio Medici bibliotecario del Museo Teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste; il dott. Andrea Vitalini, responsabile dell’Archivio Storico Artistico e della Direzione della Comunicazione della Fondazione Teatro alla Scala e la prof.ssa Creusa Suardi, responsabile della biblioteca del Conservatorio di Musica “Franco Vittadini” di Pavia. Ringrazio inoltre il prof. Erwin Costa, per la trascrizione dello spartito della *Danza di Agave* che ha reso possibile l’ascolto del file in formato MP3 per la relazione del 24 novembre, e per i consigli che hanno arricchito la descrizione musicale presente in questo saggio.

1. Nives Poli, *Come... non si diventa coreografi*, in «Primi piani. Mensile del cinema», n. 1, maggio 1941, pp. 66-67: p. 67.

2. Cfr. Giulia Taddeo, *Istituzione danza: una polemica giornalistica 1932-1934*, in «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 269-298, online: https://www.teatroestoria.it/pdf/dossier/38-4-Dossier_14-Taddeo.pdf (u.v. 30/8/2025).



verdi: la Cia era Clorinda, mentre Jia Ruskaja era un Tancredi *en travesti*³.

Se Cia Fornaroli impersonificava lo stile accademico di danza, Jia Ruskaja la intendeva come un'arte totale e spirituale, un mezzo per esprimere l'unità tra corpo, mente e anima. Pur rispettando lo stile classico, Jia Ruskaja cercava una forma espressiva più libera, vicina all'arte moderna e alla naturalezza del movimento, «incarnava la scelta romantica contro quella classica, il temperamento contro l'accademia, l'estro contro il metodo, lo slancio contro la disciplina, l'immediatezza della “divinazione” contro la “costruzione macchinata”⁴.

Jia Ruskaja⁵ ottenne le prime affermazioni nei primi anni Venti, al Teatro degli Indipendenti di Roma, grazie all'incontro con Anton Giulio Bragaglia entrerà poi in contatto con altre figure rappresentative del movimento futurista che saranno determinanti per il suo percorso artistico in continua evoluzione. Ispirandosi a Isadora Duncan⁶, pioniera della danza libera, la Ruskaja ne riprese la visione influenzata dalle figure dell'antica Grecia, esaltando il movimento naturale del corpo e concependo la danza come espressione dell'anima e strumento spirituale. La continua elaborazione di questi elementi⁷ portò a dar vita al Coro danzante dell'*Agamennone* di Eschilo e dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide al Teatro Greco di Siracusa nel maggio del 1930. Questa esperienza diede una svolta significativa alla sua carriera, in quanto nel biennio 1932/1933-1933/1934 fu insegnante alla Scuola di Ballo del Teatro alla Scala, dove gestiva la sezione delle Danze classiche mentre Ettorina Mazzucchelli era responsabile per la Danza accademica.

Per la Scala, si trattò di una sorta di rivoluzione sia per la rimozione di Cia Fornaroli, direttrice della scuola dalla morte di Cecchetti fino al 1932, sia per l'irruzione nel sacro tempio scaligero di un personaggio della linea orchestra modernista così lontano dagli schemi formativi ed estetici sostenuti dai fautori della conservazione della tradizione accademica. Infatti, nella

3. Patrizia Veroli, *Enrico Cecchetti direttore della scuola di ballo del Teatro alla Scala*, in «La Danza Italiana», numero monografico *Viaggio lungo cinque secoli*, a cura di José Sasportes e Patrizia Veroli, n. 1, 1998, pp. 107-122: p. 121.

4. Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Città di Castello 2001, p. 178.

5. Cfr. Flavia Pappacena, *Jia Ruskaja da diva della “danza antimusicale” a poetessa delle Danze classiche*, in Id., *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gremese, Roma 2023, pp. 17-56.

6. «A Isadora Duncan spetta il merito di avere prima d'ogni altra risuscitate le danze greche, ispirandosi ai preziosi vasi greci dai quali poté ricostruire gli atteggiamenti plastici che ella ha poi donato alla nostra ammirazione» (Flavia Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., p. 40).

7. «Negli anni Trenta, la “danza moderna libera espressiva” ruscajana, pur mantenendo inalterati i principi di fondo dell'istintività dell'autenticità del gesto, lascia il posto alle “Danne classiche”. Da ciò ne consegue che gli assoli, le improvvisazioni e il lavoro estemporaneo individuale si converte in danza corale e composizione coreografica a soggetto, mentre l'insegnamento di stampo artistico educativo avviato nella metà degli anni Venti, negli anni Trenta si trasforma in didattica programmata a lungo termine con un orizzonte di interessi molto ampio che include, come spieghiamo nel nostro saggio sulla didattica oltre all'approccio della danza come preparazione culturale, anche precise finalità professionalizzanti. Nelle maglie del nuovo impianto artistico-didattico si riconoscono sia la lezione dalcroiana, sia l'eco della poesia duncaniana, sebbene in una forma rimodulata sulla base dell'ispirazione personale e del nuovo progetto, dove lo studio della “danza moderna” (“Danne classiche”) è compensato con lo studio della tecnica tradizionale accademica che, invece, è intesa quale metodica di preparazione fisica e ginnica». Cfr. *ivi*, pp. 63-64.

stampa milanese questa scelta scatenò un'accesa contrapposizione tra tradizionalisti e modernisti [...]. Una disputa che trovava il suo fondamento sia nelle discutibili, secondo l'avviso dei tradizionalisti, competenze di Ruskaja, sia sui meccanismi burocratici e politici che avevano promosso l'ascesa dell'artista russa⁸.

In questo intenso biennio scaligero, tra le allieve più brillanti della Scala si distingue Nives Poli, che nel 1933, dopo otto anni di studio intenso, consegue il diploma di "Prima Danzatrice Emerita", firmato da Jia Ruskaja ed Ettorina Mazzucchelli.

Nives Poli⁹ nasce il 1º novembre 1915 a Isola d'Istria (Trieste), discendente dalla nobile famiglia Poli di Chioggia. Fin dalla giovane età dimostra un eccezionale talento musicale e una spiccata predisposizione per le arti sceniche, che la condurranno a una carriera poliedrica come ballerina, coreografa, attrice, regista e strumentista.

A nove anni Nives Poli si trasferisce a Milano dove viene ammessa alla Scuola di Ballo del Teatro alla Scala, fu un'eccellente e instancabile studentessa, distinguendosi in ogni corso come migliore ballerina del suo anno. Allieva di Angelina Gini, Enrico Cecchetti, Cia Fornaroli, Ettorina Mazzucchelli e Jia Ruskaja, diede il Passo d'Addio nel 1933. Il brillante percorso scolastico, ricco di stimoli, favorì un precoce consolidamento artistico che le aprì le porte per i ruoli principali nei balletti presentati in cartellone presso il celebre teatro milanese.

Nel 1935 le fu affidato il ruolo principale nel balletto *Fiordisole* «fantasia coreografica in sei quadri»¹⁰ di Gino Cornali, coreografia di Nicola Guerra e musica del Maestro Franco Vittadini. Lo stesso anno la giovane ballerina partecipò alla pellicola *L'albergo della felicità* (regia di Giuseppe Vittorio Sampieri, SACI).

Negli anni successivi, Nives Poli proseguì nell'attività coreutica e cinematografica e diventò inoltre icona femminile a livello mediatico, comparendo come protagonista e autrice di articoli su riviste patinate¹¹.

Dal 1933 al 1938 lavora con importanti coreografi come Teresa Battaggi, Lizzie Maudrik, Giovanni Carbone, Nicola Guerra, Michail Fokin, Margherita Wallmann e Margherita Froman. Attraverso queste collaborazioni Nives Poli ha modo di apprendere diversi stili e confrontarsi con

8. Ivi, p. 47. Sulla controversia derivante dalla nomina della Ruskaja alla Scala, cfr. Patrizia Veroli, *Walter Toscanini e i balletti di San Remo*, in «Chorégraphie», n. 10, 1997, pp. 31-52; p. 32; Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, cit., pp. 220-221; Giulia Taddeo, *Istituzione danza: una polemica giornalistica 1932-1934*, cit., pp. 282-283.

9. Cfr. Caterina Pagnini, *Nives Poli danzatrice eclettica fra tradizione e innovazione*, in Leonardo Spinelli (a cura di), *1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia. Attori, compagnie, piazze, tab*, Roma 2024, pp. 255-278.

10. Cfr. *Fiordisole. Fantasia coreografica in sei quadri per la musica di Franco Vittadini*, G. Ricordi & C., Milano 1935.

11. Cfr. Giulia Taddeo, *Donna o Silhouette? Rappresentazioni transmediali della ballerina classica italiana tra anni Trenta e anni Cinquanta*, in «Italian Studies», vol. LXXVI, n. 4, pp. 389-405; pp. 396-398, online: <https://doi.org/10.1080/00751634.2021.1923173> (u.v. 30/8/2025); Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, cit., p. 234.

sensibilità artistiche e musicali eterogenee provenienti da differenti tradizioni europee. È in questo contesto che la ballerina inizia a maturare una consapevolezza profonda sul senso della propria vocazione artistica, come lei stessa racconta in una testimonianza autografa intitolata *Come... non si diventa coreografi*, pubblicata nel maggio del 1941 sulla rivista «Primi Piani»:

Ebbi l'intima sensazione di non essere ancora completa poiché, in complesso, se potevo essere soddisfatta dell'interpretazione e dei successi riportati nelle coreografie da quei Maestri create, sentivo dentro di me e forse non riuscivo nemmeno ad esprimere a me stessa, che una danzatrice – per essere completa – deve anche essere la creatrice della propria danza. Non è poi da escludersi che la creazione per essere rappresentata con la massima espressività possa esigere l'esecuzione di chi l'ha vissuta ideandola. Questo viene inteso in linea ideale¹².

L'articolo fu ripubblicato uguale cinque mesi dopo su «Le ultime notizie: il Piccolo delle ore diciotto»¹³ di Trieste, a dimostrazione del forte interesse e dell'affetto che provavano i triestini¹⁴ per l'evolversi della carriera della loro connazionale.

Durante la stagione teatrale 1937-1938, il cartellone della Scala riportava come novità assoluta l'opera *Proserpina: dramma lirico in tre atti e cinque quadri*, musica di Renzo Bianchi¹⁵ su libretto di Sem Benelli¹⁶. Il poeta ricavò questa fantasia dal suo più ampio dramma lirico *Orfeo e Proserpina*, ispirato agli antichi miti greci che fu rappresentato con grande successo¹⁷ per la prima volta il 18 dicembre 1928 al Teatro Lirico di Milano. «Per quanto trattasse di una materia non facile – scrisse il poeta – per quanto fosse più lirica del consueto, ebbe ancora una grande efficacia drammatica, così da conquistare

12. Nives Poli, *Come... non si diventa coreografi*, cit., p. 66.

13. Nives Poli, *Fra le quinte della «Scala». Come... non si diventa coreografi*, in «Le ultime notizie: Il Piccolo delle ore diciotto», 11 ottobre 1941, online: <https://archivio.ilpiccolo.it/aviator/aviator.php?newspaper=TO00208776&edition=piccolo&issue=19411011&startpage=3&keywords=Nives%20Poli> (u.v. 30/8/2025).

14. Per rimarcare l'interesse dimostrato dai triestini nei confronti di Nives Poli, si segnala la presenza di articoli a lei dedicati e conservati presso la Raccolta di Rassegna Stampa del Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl di Trieste.

15. Renzo Bianchi nacque a Maggianico (Lecco) il 29 luglio 1887. Fu compositore, direttore d'orchestra e critico musicale. Iniziò giovanissimo gli studi musicali, fu allievo di Michele Saladino presso il Conservatorio di Milano. La sua carriera di direttore lo portò a collaborare con i principali teatri italiani e fu anche critico musicale de' «La Prensa» di Buenos Aires. Ricoprì il ruolo di direttore didattico dell'Associazione Lirica e concertistica di Milano e, dal 1952 al 1968, fece parte della direzione artistica del Teatro alla Scala. Morì a Genova il 27 dicembre 1972.

16. Sem Benelli nacque a Filettole, frazione del comune di Prato, il 10 agosto 1877 e morì a Zoagli il 18 dicembre 1949. Fu un drammaturgo italiano di grande rilievo. Dopo un primo periodo di attività come giornalista, esordì con la commedia di successo, *Tignola*. Successivamente si dedicò alla scrittura di tragedie storiche in versi endecasillabi, ambientate nel Medioevo e nel Rinascimento italiani, influenzato dallo stile di D'Annunzio. La sua opera più celebre, *La cena delle beffe* (1924) ottenne un successo internazionale; questa e altre cinque opere furono poi musicate da compositori italiani, tra cui *Proserpina* di Renzo Bianchi del 1938. Dopo un periodo di adesione al fascismo, anche come parlamentare, Benelli si allontanò dal regime e si dedicò alla scrittura di opere teatrali su temi filosofici.

17. «*Orfeo e Proserpina* ha avuto un completo successo. Tre chiamate dopo il primo quadro, sei dopo il secondo, che finisce il primo atto, due dopo il terzo quadro, una scena aperta metà del quarto quadro e, al finire del secondo atto, cinque chiamate; cinque chiamate dopo il terzo atto, e cinque dopo il quarto. Sem Benelli ci trasporta nel mondo dei miti, cioè in una Grecia di una grande semplicità intellettuale e morale dove le forze oscure della natura si van personificando nell'atterrita o stupefatta fantasia degli uomini. [...]» (R. S., *Dramma lirico in quattro atti di Sem Benelli*, in «Corriere della sera», 19 dicembre 1928, p. 4).

le masse»¹⁸: ne seguì la pubblicazione l'anno successivo¹⁹.

Il fascino per la cultura classica greca si è mantenuto costante nei secoli, pur assumendo nelle diverse epoche, espressioni e forme differenti. Le numerose composizioni musicali del Novecento che si rifanno al mondo ellenico si inseriscono nel più ampio contesto del neoclassicismo musicale, uno stile che trovò la sua principale fioritura nel periodo tra le due Guerre.

Le prime manifestazioni di una corrente ellenizzante nel Novecento italiano si hanno fin dai primi del secolo, che si apre con la cantata *Il ritorno di Odisseo* di Riccardo Zandonai e Giovanni Pascoli (1900), per baritono, coro e orchestra. Tuttavia è proprio il melodramma a impadronirsi inizialmente della tematica greca: dalle *Eumenidi* di Fausto Salvatori e Filippo Guglielmi (1905) a *Cassandra* di Vittorio Gnechi e Luigi Illica (1905), da *Medea* di Vincenzo Tommasini e poeta anonimo (1906), a *Proserpina* di Renzo Bianchi e Sem Benelli (1908) [sic]²⁰.

Renzo Bianchi all'interno dell'opera inserisce un'intensa composizione musicale intitolata *La danza di Agave*, dove Agave, personaggio muto, danza vertiginosamente, guidata da ritmi pulsanti e vibranti. Con lei danzavano anche le Baccanti che la seguivano accompagnando il canto di Proserpina.

La coreografia di questo allestimento doveva essere di Cesca Bozzi Sacione che, caso volle, non poté iniziare il lavoro perché ammalata. L'opera andava in scena il 23 marzo 1938 e precisamente il 5 marzo la giovane Nives fu chiamata in direzione.

La Bozzi è ammalata. Il 23 marzo deve andare in scena "Proserpina", regista sarà Sem. Componetevi la vostra danza e quella delle Baccanti; quando sarete pronta per provare in palcoscenico avvertitemi e verrò a vedere ciò che avete fatto. Avete dieci giorni utili prima delle prove d'assieme²¹.

Dopo una notte insonne, la giovane Nives si dibatteva tra emozioni contrastanti, da un lato, temeva il giudizio delle colleghi, e dall'altro, sentiva una profonda fiducia in sé stessa. Conosceva bene la musica della *Danza di Agave*, l'aveva già ascoltata al pianoforte eseguita dal Maestro Bianchi, e ne era rimasta affascinata.

Così, il giorno successivo comunicò che avrebbe accettato l'incarico²², ma pregò il Sovrintendente di non far comparire il suo nome come coreografa sul manifesto dello spettacolo poiché prefe-

18. Sandro Antonini, *Sem Benelli. Vita di un poeta: dai trionfi internazionali alla persecuzione fascista*, De Ferrari, Genova [2007?], p. 94.

19. Sem Benelli, *Orfeo e Proserpina. Dramma lirico in quattro atti e sei quadri*, Fratelli Treves, Milano 1929.

20. Anna Scalfaro, *I "Lirici greci" di Quasimodo: un ventennio di recezione musicale*, tesi di Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni Musicali, Università degli Studi di Bologna, 2007, relatore prof. Maurizio Giani, p. 16, online: <https://amsdottorato.unibo.it/id/eprint/229/1/TesiDottorato.pdf> (u.v. 30/8/2025).

21. Nives Poli, *Come... non si diventa coreografi*, cit., p. 66.

22. Questa situazione fu determinata anche dalla sostanziale assenza di coreografi in Italia, sia a Roma che a Milano. Spesso prendevano posto alcuni coreografi stranieri, talvolta di dichiarata fama, scelti solo per produzioni temporanee. I cronisti del tempo si adeguarono con scarso interesse alla situazione, ricorrendo spesso a commenti sommari. Cfr. Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano-Udine 2017, p. 63.

riva, per quella prova, che la coreografia rimanesse anonima. La composizione della danza di Agave si rivela un'esperienza totalizzante per la giovane artista.

Non è impossibile che creando la danza di Agave, si ridestassero in me tutti quei silenziosi malcontenti che io non riuscivo ad esprimere quando per questo o quel particolare la creazione di questo o quel coreografo non mi dava intimamente la soddisfazione che io sentivo di poter ottenere con le modifiche che avrei apportato di mia iniziativa se questo fosse stato permesso. Certo è che vissi il personaggio di Agave per tutto il periodo della sua creazione in un'atmosfera allucinante ed ossessionante. Era in me la certezza di riuscire ed il timore di essere troppo severamente criticata anche per la fiducia eccessiva che dimostravano nelle mie facoltà soprattutto in rapporto all'età lontana di qualche lustro da quella di normale inizio di altri coreografi²³.

Le parole della Poli richiamano le tendenze artistiche dell'epoca, improntate al desiderio di esprimere liberamente le proprie idee e la propria sensibilità, senza vincoli; portando avanti ciò che aveva appreso dai suoi insegnanti, riuscì a proseguire e sviluppare quel percorso di rinnovamento che già da alcuni anni andava diffondendosi nell'arte coreutica. La giovane ventitreenne dimostrò fin da subito la sua forte tempra e le sue competenze, era disposta a dare e osare tutto. Trovò subito collaborazione da parte delle sue compagne di studio, molto probabilmente incuriosite dalla sua determinazione e dal suo rigore professionale, lei stessa scrive: «[...] se la danza di "Agave" nasceva febbrilmente nel mio spirito col ritorno assillante dei motivi musicali che l'accompagnavano, la composizione coreografica delle Baccanti nacque quasi spontanea a coronamento della prima»²⁴.

Nell'antica Grecia le danze delle baccanti prevedevano musica, canto danza e stati di *trance* collettiva. È difficile ricostruire con precisione come Nives Poli abbia creato la sua coreografia, l'unica testimonianza diretta che abbiamo sono le recensioni dello spettacolo e lo spartito. Tuttavia è ragionevole pensare che abbia risentito dell'influenza della sua insegnante Cia Fornaroli²⁵, nonché del confronto con Cesca Bozzi Sacione²⁶ che andò a sostituire e che alcuni anni prima aveva pubblicato una propria riflessione sulle "danze di masse", offrendo una visione personale di questo linguaggio

23. Nives Poli, *Come... non si diventa coreografi*, cit., p. 67.

24. *Ibidem*.

25. «I movimenti di Cia, dalle linee pure e nitide, apparvero a tutti decisamente ispirati alla plastica greca. La Fornaroli aveva sicuramente visto Anna Pavlova danzare a New York il suo famoso Baccanale, ed è più che possibile vi avesse meditato. La grecità, lo si è visto, era una tematica assai in voga in quegli anni, prediletta com'era sia da artisti tesi a rinnovare il codice accademico in direzione di una nuova semplicità (come Fokine o Anna Pavlova) o a forzarne il codice (è il caso di Nijinsky), sia da quanti sulle orme di Isadora ne facevano il perno per la costruzione di un linguaggio e di un'estetica nuovi. Ovviamente la grande baccante Isadora era ben diversa dalla Pavlova del Baccanale. Già i corpi delle due danzatrici, quello sensuale ed esuberante dell'americana, quello esile e spirituale della russa, parlavano di per sé linguaggi diversi. Così la danza greca della Fornaroli doveva avere una freschezza vitalistica, ma, apprezzato come fu per la "semplicità", le "belle attitudini", le linee "sempre sensibili e armoniche", certamente si tenne al di qua della sfrenatezza dionisiaca» (Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, cit., pp. 248-249).

26. A commento dell'articolo di Cesca Bozzi Sacione, *Danza di masse*, in «Quadrante», n. 24, aprile 1935, pp. 36-40: p. 43 si legge: «Nelle grandi feste periodiche celebrate in Atene, al tempo della tragedia, le masse corali, come tutti sanno, compivano evoluzioni rituali, movendosi sincronicamente da destra verso sinistra o compiendo, al passo, brevi tragitti in orchestra».

espressivo.

Sulla base dell'analisi dello spartito²⁷, la musica esalta con forza le vicende e le scene descritte nel testo. Il clima vorticoso realizzato con un ritmo sempre più incalzante composto da *pattern* spesso ripetuti avrà ispirato sicuramente la creatività di Nives Poli nell'ideazione della sua coreografia. L'ascesa cromatica di una modalità dorica, alternata a passaggi tonali, crea un'atmosfera sempre più destabilizzante e convulsa, sottolineata dalle dinamiche, che, portate al fortissimo (con *ffff*) dal timbro potente degli ottoni, spingono Agave ad una estenuante *trance* coreutica. Alla fine della Danza la strumentazione orchestrale si arricchisce di arpe e campanelle, il cui timbro rievoca la lira e i cimbali degli antichi greci.

Grazie alla sua preparazione musicale e al metodo compositivo, fondato su un'attenta e minuziosa lettura della musica, Nives riusciva a costruire e interpretare progressivamente una struttura coreografica generale, per poi affinarne i dettagli. È proprio in questo processo che la giovane si riconosce non solo come interprete, ma anche come creatrice delle proprie coreografie.

La musica di Renzo Bianchi, in particolare la *Danza di Agave* che si colloca nella parte finale del primo quadro, nel primo atto dell'opera *Proserpina*, permetterà a Nives Poli di realizzare e scoprire in lei ciò che già sentiva, ma che fino ad allora non aveva esternato.

Renzo Bianchi ha composto la musica con amore. Nel nuovo spartito le sue doti si riscontrano cresciute e raffinate. Non pertanto, qua e là spiace la soverchia uniformità del discorso melodico [...].

Punti che ci sembrano più indovinati: la danza di Agave, ampiamente svolta, incalzante nella foga ritmica, gagliarda nel suono, bel pezzo di colore [...].

Leggiadra, aggraziata la danzatrice Nives Poli nella parte di Agave: la parte coreografica è elemento costitutivo in quest'opera²⁸.

Il giorno successivo alla prima, «Il Corriere della Sera» nella pagina dedicata al *Corriere dei Teatri. Le prime alla Scala*, riportava la seguente cronaca:

Nello stesso mondo degli stessi miti è ora trasmigrato il maestro Renzo Bianchi, e con lui, immaginatore della vicenda scenica e scrittore forbito dei versi, Sem Benelli [...].

L'esito della serata è stato cordiale. I tre atti di *Proserpina* furono benevolmente accolti con rispettive otto, sei, e dieci chiamate agli interpreti ed in parte all'autore, talune peraltro contrestate da una minoranza del pubblico. Direttore e concertatore efficace, Franco Capuana ha imbrigliato con energia l'esecuzione complessiva, dosando intelligentemente intensità e movimenti. Di Proserpina la soprano Somigli ha fatto una figura seducente per animazione e fervore di accenti vocali. Paolo Civil ha sbizzarrito con robustezza il personaggio di Orfeo che desiderava forse una più ellenica purità di fraseggio. Polifemo perfettamente a suo agio nelle barbare pelli e nella «recitata» tessitura della sua parte è stato invece Rossi Morelli. Delicata e Euridice l'Oltrabellla. A posto i cori istruiti dal maestro Veneziani. [...]

In *Proserpina* il complesso dell'allestimento scenico ha sofferto, a nostro parere, della scarsa consistenza umana e delle incerte significazioni allegoriche del libretto il quale, in sostanza, non offriva che una sola azione solidamente teatrale: quella del primo quadro del terzo atto [...]. Ed

27. Per un'analisi più approfondita dello spartito della *Danza di Agave* si rimanda all'*Appendice* del presente articolo.

28. Carlo Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*, 2 voll., Ricordi, Milano 1964, vol. I, p. 383.

in questo quadro, appunto, lo scenografo, il regista e Nicola Benois come distributore delle luci hanno potuto far sì che gli effetti si susseguissero con quell'efficacia che è frutto d'un ben dissimulato impiego di grandi mezzi. Invece nelle altre parti dell'opera, il regista e cioè lo stesso Sem Benelli, intrepido conoscitore del teatro e dei teatri, ha fatto opera spesso gratuita, anche se talora vivace e brillante. [...]

Il dramma che si svolgeva nella colossale sala del trono ideata dallo scenografo Giuseppe Mancini²⁹ era infatti più enigmatico che sublime: comunque gli interpreti non vi si muovevano a loro agio. In genere, sono riuscite meglio le scene di massa, e semplicemente quelle delle baccanti, dove dominavano le linee spezzate, invertite, mosse senza tregua, vorremmo dire deliranti³⁰.



Figura 1. Locandina di *Proserpina* di mercoledì 23 marzo 1938. Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala.

29. Gian Giuseppe Mancini fu anche il progettista del Castello di Sem Benelli eretto a Zoagli nel 1914.

30. F. A., "Proserpina" di Renzo Bianchi e Sem Benelli, in «Corriere della Sera», 24 marzo 1938.

Un riconoscimento messo tra le righe, inaspettato per la Poli, che sapeva benissimo che era il frutto di tutti i suoi anni di studio. La locandina di *Proserpina*, come le era stato promesso, mantenne l'anonimato nella prima rappresentazione, ma come riporta Nives Poli nel suo articolo, un altro importante giornale, aveva voluto indagare sul nome della coreografa e saputolo scrisse:

Appropriatissimo stile conferì, attrice muta ma finemente espressiva, Nives Poli – o Agave – che seppe comporre ed eseguire con squisito senso d'arte la danza del Baccanale, congiungendo all'armonia classicheggiante degli atteggiamenti, non mai scomposti neppure sotto l'infuriare dei ritmi, il senso visibile di una "trance" magica e tragica, per cui aderiva perfettamente nei gesti ai comandi di "Proserpina". Si ebbe un applauso a scena aperta³¹.

Una parte della critica non fu così benevola, soprattutto nei confronti del poeta, in particolare per il contenuto dell'opera, l'attacco più duro avvenne il 26 marzo 1938, da «L'Osservatore Romano»,

che non aveva mai perdonato a Benelli l'intrusione nella storia della Chiesa – arbitraria secondo l'organo della Santa Sede – compiuta al tempo di *Caterina Sforza* [dramma rappresentato la prima volta a Forlì nel gennaio 1934, *N. d. A.*]³². Parve giunto il momento di prendersi una rivincita e l'articolo non firmato Vesperi ne rappresenta la conferma:

«Se il poeta e drammaturgo Sem Benelli – si legge – il quale ha passato i sessanta, si decidesse a volger la mente ai "casti pensier" del vespero, questo otterremo: che dovendo pensare a scrivere qualche cosa di serio e di sano affidandosi alla sola virtù dell'arte rinunciando al lenocinio dell'immoralità, lascerebbe in pace il prossimo dal tentar invano l'una e dal persistere dell'altra.

Il suo dramma lirico *Proserpina* varato l'altro giorno – nientemeno che alla Scala di Milano – è l'ultimo prodotto (come rielaborazione di più vasto lavoro d'una decina d'anni fa) di una fantasia stancamente adagiata su motivi di ibride contaminazioni letterarie e forzati artifici scenico-verbali, tendenti a creare un ambiente parossistico di pervertita lussuria. A questa nuova fatica del Benelli, si unì un compositore che, per far capolino sulle stesse grucce di lui, credette evidentemente ad una rivelazione, mentr'era il tentativo di un salvataggio sulle scene liriche dell'irreparabile naufragio di un teatro di prosa; e l'equivoco fu fatale anche per lui, che qui tuttavia non c'interessa. Torniamo al "libretto".

È stato giustamente rilevato su un quotidiano milanese che "lo sviluppo drammatico risulta uniforme dentro l'atmosfera arcaica e pseudo-classica che l'uomo moderno, dopo duemila anni di Cristianesimo, respira con difficoltà". E un autorevole critico di Roma ha concluso la sua nota recensiva con queste eloquenti parole: "è deplorevole che quello che fu il più grande e aristocratico teatro del mondo possa oggi scaraventare contro gli occhi degli italiani e degli ospiti stranieri spettacoli come questo, che offendono e umiliano la civiltà artistica e il gusto della nazione" [«L'Osservatore Romano», 26 marzo 1938].

Il "quotidiano milanese" e "l'autorevole critico romano" cui il periodico faceva riferimento erano, rispettivamente, il *Corriere della Sera* – che uscì con articoli anonimi e Silvio d'Amico; ma quello che urtò la suscettibilità delle gerarchie ecclesiastiche fu che il libretto riportasse il visto della censura, rilasciato il 28 gennaio: "non sembra che si esageri?", ci si chiese a conclusione dell'articolo.

Benelli, nella sua autobiografia, non dedica neppure un accenno a *Proserpina*, forse perché non giudicò necessario soffermarvisi, né i giornali al riguardo sono prodighi di notizie. Dopo qualche altra replica il dramma lirico fu tolto di scena e riproposto a scadenze irregolari³³.

Le rappresentazioni furono quattro: 23, 27 marzo; 5 e 9 aprile 1938.

31. Nives Poli, *Come... non si diventa coreografi*, cit., p. 67.

32. Sandro Antonini, *Sem Benelli. Vita di un poeta: dai trionfi internazionali alla persecuzione fascista*, cit. p. 234.

33. *Ivi*, pp. 146-147.

Già dalla terza rappresentazione il nome di Nives Poli apparirà in locandina come ballerina e coreografa.



Figura 2. Locandina di *Proserpina*, martedì 5 aprile 1938. Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala.

Tale fu la riuscita della coreografia che la giovane Nives fu subito invitata a creare di nuove, per la rappresentazione di *Aida*³⁴ del 19 aprile e nel mese successivo, a maggio, la stessa, fu portata con

34. Cfr. Carlo Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*, cit., vol. II (*Cronologia completa degli spettacoli*).

successo anche al Maggio Musicale Fiorentino. Negli anni seguenti, arrivarono altri nuovi successi³⁵, Nives Poli aveva vinto, era diventata una coreografa.

Appendice

Vi domina il contrasto fra il Bene e il Male, fra la Luce e l’Ombra, fra l’Illusione e la Realtà, che si fuggono e si cercano, si odiano e si amano, e sono rappresentati in questo poema da Orfeo e da Proserpina [...].

La scena si svolge nell’Isola Fiorita, un’isola fantastica, dominata dalle Sirene, incarnazione simbolica dell’ingannevole Piacere.

Chiunque si accosti all’isola è subito incantato dalla loro melodia seducente. [...]

Il primo quadro rappresenta l’Antro di Proserpina, Dea dell’Ombra, maga, strega che nell’isola Fiorita ha posto la sua dominazione, protetta dall’inganno delle Sirene.

Si vedono le danze, le funzioni i riti della Dea del Buio.

Proserpina ha trovato una nuova alunna, la stupenda Agave che, per suggestione di Lei segue danzando i misteri di tutte le ombre, s’inebbria di aliti notturni, coglie come grappoli d’uva le stelle.

Inebriata di musica e di danza la Vergine Agave è capace di indovinare, suggestionata da Proserpina³⁶.

La *danza di Agave*³⁷ è un brano piuttosto esteso, 278 battute della durata complessiva di circa 15 minuti³⁸. Il brano si può suddividere in tre parti: la prima caratterizzata dalla danza sfrenata di Agave, le seconde dai recitativi tra i protagonisti dell’opera e la terza, una *Coda* solo strumentale ricca di ostinati ritmico-melodici che si rincorrono vorticosamente.

Nello spartito di Renzo Bianchi, la danza è suddivisa in 18 sezioni. La prima parte³⁹: dalla sezione 10 fino alla 17; la seconda⁴⁰ dalla sezione 18 alla 27 e la terza⁴¹ coincide con la sezione 28.

La danza inizia con un andamento *Andante tranquillo* su un tempo di 6/8 (sezione 10⁴²) in am-

coli e dei concerti a cura di Giampiero Tintori), p. 101.

35. Per il ruolo di Nives Poli in veste di coreografa cfr. Anonimo, “*La bella addormentata nel bosco*” al Teatro alla Scala. *Giudizi e critiche sulla creazione coreografica di Nives Poli*, Rizzoli, Milano 1940; Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell’Italia fascista*, cit., pp. 111-112; Raffaele Calzini, *Nives Poli e la rinascita di una coreografia italiana*, in «Il Piccolo di Trieste-II Piccolo della sera», 20 febbraio 1940.

36. Anonimo, “*Proserpina dramma lirico in tre atti e cinque quadri*” di Sem Benelli. *Musica di Renzo Bianchi*, in Teatro della Scala. *Programma ufficiale. Stagione dell’anno XVI 1937-1938*, [s.n., Milano 1938], p. 57.

37. Per la descrizione musicale della *Danza di Agave* si fa riferimento a: Renzo Bianchi, *Proserpina, dramma lirico in 3 atti e 5 quadri di Sem Benelli, Rappresentata per la prima volta al Teatro alla scala di Milano nel marzo 1938-XVI. Concertata e diretta dal M°. Franco Capuana, Riduzione per pianoforte*, Casa Musicale Sonzogno, [Milano] 1938-XVI, pp. 16-52. Nello spartito compaiono anche brevi inserti, quali interventi di strumenti musicali (clarinetto, fagotto, clarone, ecc.) ripresi dalla partitura originale per orchestra. Nel testo vengono riportate *in corsivo* alcune indicazioni segnate nello spartito e tra virgolette caporali il testo cantato, in originale, senza nessuna modifica nel carattere e/o nella punteggiatura.

38. Il minutaggio è stato calcolato sulla base dell’ascolto del file in formato MP3 esportato dalla trascrizione dello spartito.

39. Renzo Bianchi, *Proserpina*, cit., pp. 16-29.

40. *Ivi*, pp. 30-49.

41. *Ivi*, pp. 49-52.

42. *Ivi*, p. 16.

bito modale dorico che evoca il periodo della cultura classica. Sotto le prime due battute è riportato il seguente testo: *Agave, come spinta da una ignota potenza, balza nel mezzo dell'antro sotto la luna e danza con ritmo del suo spirto esaltato e vinto, seguendo col fremito del corpo, scosso da un anelito verso l'ignoto, le parole suggestionanti di Proserpina.* Dopo una battuta di introduzione strumentale entra la voce di Proserpina che canta: «Agave danza. Dirada le tenebre con mani ansiose son verdi son gialle son livide, nere, fumose le tenebre dell'essere. Allargale Agave ed entra entra».

A partire dalla terza battuta un elemento ritmico melodico di semicrome si ripete come un ostinato, evocando il volteggiare della danza, tale elemento caratterizza l'accompagnamento di tutta la prima parte del brano. Su questo si delinea un controcanto della melodia di Proserpina. Alla sezione 11⁴³, sopra la linea del canto, si legge: «Agave apparisce in lotta con le tenebre (ondeggiando, con abbandono)». Con questa indicazione l'autore sottolinea come la danza stia entrando in un vortice evocato dal canto, che diventa ora melismatico sulle esclamazioni: «Ah» e dalle perentorie e ripetute esortazioni: «Danza! Danza! Ecco, Ecco Sei nell'etere, Ecco Sei nell'onda (sezione 12⁴⁴), nell'onda senza fine nell'onda senza fine, Ah! Ah! Ah!». Alla sezione 13⁴⁵, la musica ed il canto diventano ancora più incalzanti. La melodia, sul testo: «Datti a lei senza ritegno, a lei sola tutta, tutta» insiste su note ribattute in *ff*; il canto prosegue: «Godì fluisci Godì confonditi Ah, Ah, Ah, Ah, Ah, Ah,» spingendosi ad un *lab₄* sulla parola «Godì» mentre seguono degli inebrianti melismi sulla sillaba «Ah» in un *fff tumultuoso e fff tragico*. Cessato il canto la dinamica diminuisce fino ad un *pp* e l'accompagnamento, sull'indicazione: *Agave appare estenuata*, rallenta con un *trattenuto* seguito da un *lento*.

Alla sezione 14⁴⁶ l'atmosfera diventa dolce e lieve sottolineata da un *pp* e *dolcemente cantato*. Riprende il canto con indicazione *voluttuosa*, sulle parole di Proserpina rivolte ad Agave «Fruga, fruga nei segreti della sua sconfinatezza Scegli prendi è tutto tuo».

Alla sezione 15⁴⁷, i termini *lusingando* e *abbandono* accompagnano il canto *a mezza voce* di Proserpina estatica: «Maraviglie suoni stelle riflessi di tutti i mondi che sono nel cor dell'onda. Ora fuggi ora nasconditi l'infinito ti guarda ravvolgiti nel fluido che ti fa divina».

Dopo questo vagare estatico (sezione 16⁴⁸) Proserpina ordina ad Agave, di allontanarsi da quel mondo incantato (*attirandola*) a lei ma (*ravvivando*) per danzare: «torna a me torna ma torna per danzare». È interessante notare che in questo punto la musica riprende le battute 5, 6 e 7 della danza. *Agave balza ancora nella sua commossa vertiginosa danza* seguita dal canto di Proserpina: «Ah, Ah, Ah, Ah, Ah, Ah, Ah, Danza danza Danza danza, Ah,» in *fff*.

43. *Ivi*, p. 18.

44. *Ivi*, p. 20.

45. *Ivi*, p. 21.

46. *Ivi*, p. 23.

47. *Ivi*, p. 24.

48. *Ivi*, p. 26.

Anche l'accompagnamento diventa sempre più frenetico e ossessivamente ripetitivo, alla sezione 17⁴⁹ *La danza di Agave è frenetica. Proserpina l'incita fino allo spasimo.* Nello spartito vi è indicato: *orgiaستico e urlato:* «Danza! Danza! Più forte! Più forte! Danza! Più forte! Più forte!». La tensione è al massimo, con l'esclamazione «La» ripetuta velocemente, per 21 volte su note di semicrome, seguita da slanci melodici sulla sillaba «Ah!» con una dinamica in *ffff*. Proserpina continua ad incitare la giovane: «Danza più forte fino alla morte!» accompagnata da accordi ribattuti e da un acuto (la4) sulla parola «morte!» *Agave giunta all'estremo...cade.*

In questo punto termina la prima parte della danza. Dopo l'ultimo accordo seguono delle pause, l'ultima con la corona, per la prima volta dall'inizio della danza, tutto tace.

Inizia una nuova parte (sezione 18⁵⁰) composta da recitativi cantati da Proserpina e Polifemo, la musica passa dall'ambito modale a quello tonale (re minore). L'andatura è *Moderato mosso*, la dinamica *p*, Proserpina (*Accostandosi alla fanciulla inanimata*) canta (*con ansia*): «Oh! Come s'è abbattuta guardate il suo cuore Oh! Com'è tutta in estasi! Ora vede ora sa non è più lei!». Gli ultimi versi sono su note ribattute, con andamento *Molto adagio* e un cambio di tempo in 4/4 che paiono ricreare l'immobilità di Agave.

Alla sezione 19⁵¹ inizia il dialogo tra Proserpina e Polifemo caratterizzato da un andamento *Largo*, tempo ternario (3/2) e dinamica in *pp*.

E Polifemo, il Re della Bestialità, dominatore dell'isola Fiorita, e che assiste per suo gran piacere a queste funzioni, chiede a Proserpina se Agave, ormai tutta ipnotizzata dalle potenze oscure, non sia capace di scovare Euridice, una fanciulla naufragata a quell'isola e che rappresenta l'anelito alla spiritualità, l'inafferrabile Anima dell'Amore.

A lui, vecchio ed eterno gaudente, piacerebbe averla, Euridice, fonte d'ogni dolce Illusione. Proserpina comanda ad Agave di cercare la fanciulla.

In breve, magicamente, Euridice, è trovata e condotta nell'antro dinanzi alla perfida Dea, fra le Baccanti che la guatano, ubbre.

Proserpina cerca di attirare la sognante e vaga Euridice, la vergine anelante ad amori imprecisi, nel mistero del male vero, rosso ed ardente, ma voluttuoso⁵².

Polifemo canta: «O Proserpina mentre è tutta presa nell'oscuro tuo inganno quest'arcana bambina cerca se potesse scorgere (*accalarandosi*) in quale antro si sarà mai nascosta la mirabil donna ch'io cerco da tre giorni e che fece naufragio in quest'isola» è un'implorazione. Nello spartito è segnato: *quasi declamato*, caratterizzato da note ribattute che si muovono per grado, l'accompagnamento è molto delicato in dinamica *pp*. Proserpina coglie la richiesta, chiamando *Agave.... a mo' di cantilena*: «O mia piccola bella quante stelle hai sul cuore». Polifemo (*ansioso e sommesso*) insiste: «Tenta, ora che ha

49. *Ivi*, p. 28.

50. *Ivi*, p. 30.

51. *Ivi*, p. 31.

52. Anonimo, *Proserpina dramma lirico in tre atti e cinque quadri di Sem Benelli, Musica di Renzo Bianchi*, cit., pp. 57-58.

potere di veggente».

Proserpina fissa intensamente la fanciulla immobile... suggestionandola (sezione 20)⁵³ su un andamento *Assai lento* e un accompagnamento dolce e lontano canta: «Hai tu sentito? Agave Scorgi tu quella fanciulla? Guarda! Cerca! Valle incontro, prendila per mano, Va! Conducila quaggiù! Va! Va!» induce così Agave a cercare Euridice.

Segue una parte (sezione 21)⁵⁴ solo strumentale (11 battute) accompagnata dalla scritta: *Agave, con passo da sonnambula, si allontana lentamente... Proserpina, con l'occhio fisso ed il braccio teso, rimane ferma, diritta, nel mezzo dell'antro... Tutti gli altri, muti ed immobili, guardano ansiosi l'apertura della spelonca dalla quale è uscita Agave...* Proserpina riscuotendosi ad un tratto canta: «Eccola! Eccola! Agave la conduce».

Alla sezione 22⁵⁵, *Appare una donna, avvolto il bellissimo corpo in un manto che le nasconde anche il viso - È condotta per mano da Agave*, Proserpina la saluta: «Benvenuta benvenuta non temere Che guardi? Donde vieni?» Compare Euridice *sgomenta*: «Ho paura! Ho paura!» e *smarrita* «Son sola!».

Alla sezione 23⁵⁶ il tempo è *Lento* ed Euridice canta, *mesta ed infantile*, il ricordo della terra natia e della madre: «Ho la mia casa piccola a colonne d'alabastro sui monti della Grecia c'è mia madre lassù che trema e piange». Il canto malinconico di Euridice esplode *con voce di pianto, singhiozza*.

A questo punto (sezione 24)⁵⁷ torna la vibrante voce di Proserpina che si rivolge ad Euridice: «Adunque tu sei Greca io dovevo capirlo Sei l'immagine della bellezza». L'andamento e l'accompagnamento si animano (*Poco più animato*) con una serie di scale ascendenti di semicrome che scendono poi con un movimento arpeggiante, un arcobaleno di note che esaltano la bellezza di Euridice.

Euridice come suggestionata fa un passo, mentre Proserpina continua la sua adulazione: «Hai mosso un passo tu cammini come l'aurora! Allarga le tue braccia lascia lascia cadere il manto Vieni vieni come sei bella». L'atmosfera cambia repentinamente con un ritorno alla modalità e una sinuosa linea di semicrome dell'accompagnamento rendono sempre più ammaliante il canto di Proserpina.

Nella sezione 25⁵⁸ si torna alla tonalità maggiore (do). Euridice *sgomenta* non si fa sedurre dalle parole di Proserpina, «Non voglio!», risponde sgomenta. Proserpina le chiede: «Dov'era diretta la tua Nave?» Euridice risponde: «Alle nozze» Proserpina chiede: «Con chi?» L'andamento accelera in un *Andantino marziale* con un tempo, sempre ternario ma da 3/2 si passa in 3/4. Euridice risponde: «Un Principe dicevano così che io dovevo esser donata a lui che m'attendeva». Proserpina incalza: «E chi era?». Euridice *rimane pensosa*, fa una lunga pausa, l'accompagnamento procede con una scala di

53. Renzo Bianchi, *Proserpina*, cit., p. 34.

54. *Ivi*, p. 36.

55. *Ivi*, p. 38.

56. *Ivi*, p. 39.

57. *Ivi*, p. 40.

58. *Ivi*, p. 42.

ottave discendenti che arrivano su una serie di accordi dissonanti e risponde: «Non so!».

Nella sezione 26⁵⁹ l'andamento rallenta, *Lento assai*, il tempo passa a 4/4 e l'accompagnamento diventa molto statico. Un'espressiva melodia assegnata al violoncello solo, fa da controcanto alla *calda ed insinuante* voce di Proserpina che continua la sua supplica ad Euridice: «Resta con noi Ti daremo l'oblio di tutto Euridice *ritraendosi sgomenta* risponde «No! No!» Proserpina insiste: «Vieni! Vieni! Accostati» *rivolta all'apertura della spelonca*. Sulle ultime note di Proserpina l'andamento diventa frenetico, *Allegro vivace* (sezione 27)⁶⁰, al suo canto si sovrappone la voce del satiro Pizzodibecco che (*dall'interno*) esclama: «Polifemo! Polifemo!». La musica crea un'atmosfera inquietante attraverso dei tremoli e figure ritmiche ripetute sempre più ravvicinate. La *suspense* aumenta, *entra correndo Pizzodibecco satiro umanizzato* chiedendo: «È qua dentro il Re?» Polifemo risponde: «Che vuoi?» Tornano i tremoli e la figura ritmica dell'accompagnamento precedente, Pizzodibecco risponde: «L'isola è vinta è finito l'incanto». Allora Polifemo chiede: «E le sirene?». La voce tenorile di Pizzodibecco spicca con un salto di ottava su un lungo *sib*₃ che in *crescendo* sfocia in *ff* nel *do*₃: «Uccise!».

Euridice si rivolta e lotta, con una forza impreveduta; e mentre è quasi per soccombere, l'incantesimo dell'isola è rotto, le Sirene sono vinte, è finita la notte: il Sole della Verità appare trionfante⁶¹.

Sopra a dei movimenti concitati di scale e accordi Euridice esclama, fuggendo: «Or son libera!» *si divincola e fugge* seguita dal coro che su ostinati melodici e note ribattute esclama: «Ah! Ah! Ah!» Proserpina canta: «Ed il sole già sorge via!». La dinamica passa improvvisamente dal *ff* al *p*, l'accompagnamento si dirada in accordi lunghi sopra un incalzante ostinato ritmico che rendono l'atmosfera sospesa ed inquietante. Proserpina lancia il grido: «Via! fuggiamo!» seguito dagli spauroti «Ah! Ah!» del coro. E poi lo ripete per quattro volte in crescendo «Il Sole!», partendo da un *fab*₄ e salendo per tono fino al *sib*₄, cantato *a gran voce*, sull'ultima esclamazione di «Il Sole!», il coro esclama in modo accordale l'ultimo: «Ah!» mentre inizia un turbinio orchestrale sottolineato dal suono di *Arpe e Campanelle* (sezione 28)⁶². Mentre si perdono le voci delle Baccanti, sparisce la visione dell'antro... rimane solo la musica a conclusione della danza.

59. *Ivi*, p. 44.

60. *Ivi*, p. 45.

61. *Proserpina dramma lirico in tre atti e cinque quadri* di Sem Benelli, *Musica di Renzo Bianchi*, cit., p. 58.

62. Renzo Bianchi, *Proserpina*, pp. 49-52. Cfr. le pp. 16-19 del presente saggio.

49

Proserpina

Il sole! Il sole!

Proserpina (*a gran voce*)

Il sole!

Donne

Ah!

Uomini

Ah!

(Legni) (Arpa e Campane)

28 Maestoso (♩ = 46)

fff sciampanando fffff

50

(Mentre si perdono le voci delle Baccanti, s'aprile la visione dell'antro.....)

The musical score is divided into three systems of staves, each containing multiple voices. The top system includes oboes, bassoon, and strings. The middle system includes trumpets, tuba, and strings. The bottom system includes bassoon and strings. The score is in common time. Key signatures change throughout the measures. Measure 50 starts with woodwind entries. Measure 51 begins with brass entries. Measure 52 concludes the section.

d

51

The image shows three staves of musical notation for piano, labeled with the number 51 at the top center. The notation is written in black ink on white paper. The top staff consists of two treble clef staves, the middle staff has one treble clef staff, and the bottom staff is a bass clef staff. The music is divided into measures by vertical bar lines. Measure 1 starts with a treble clef staff containing eighth-note chords. Measure 2 begins with a bass clef staff containing eighth-note chords. Measures 3 and 4 continue with treble clef staves. Measure 5 starts with a bass clef staff. Measures 6 and 7 continue with treble clef staves. Measure 8 begins with a bass clef staff. Measures 9 and 10 continue with treble clef staves. Measure 11 begins with a bass clef staff. Measures 12 and 13 continue with treble clef staves. Measure 14 begins with a bass clef staff. Measures 15 and 16 continue with treble clef staves. Measure 17 begins with a bass clef staff. Measures 18 and 19 continue with treble clef staves. Measure 20 begins with a bass clef staff. Measures 21 and 22 continue with treble clef staves. Measure 23 begins with a bass clef staff. Measures 24 and 25 continue with treble clef staves. Measure 26 begins with a bass clef staff. Measures 27 and 28 continue with treble clef staves. Measure 29 begins with a bass clef staff. Measures 30 and 31 continue with treble clef staves. Measure 32 begins with a bass clef staff. Measures 33 and 34 continue with treble clef staves. Measure 35 begins with a bass clef staff. Measures 36 and 37 continue with treble clef staves. Measure 38 begins with a bass clef staff. Measures 39 and 40 continue with treble clef staves. Measure 41 begins with a bass clef staff. Measures 42 and 43 continue with treble clef staves. Measure 44 begins with a bass clef staff. Measures 45 and 46 continue with treble clef staves. Measure 47 begins with a bass clef staff. Measures 48 and 49 continue with treble clef staves. Measure 50 begins with a bass clef staff. Measures 51 and 52 continue with treble clef staves. Measure 53 begins with a bass clef staff. Measures 54 and 55 continue with treble clef staves. Measure 56 begins with a bass clef staff. Measures 57 and 58 continue with treble clef staves. Measure 59 begins with a bass clef staff. Measures 60 and 61 continue with treble clef staves. Measure 62 begins with a bass clef staff. Measures 63 and 64 continue with treble clef staves. Measure 65 begins with a bass clef staff. Measures 66 and 67 continue with treble clef staves. Measure 68 begins with a bass clef staff. Measures 69 and 70 continue with treble clef staves. Measure 71 begins with a bass clef staff. Measures 72 and 73 continue with treble clef staves. Measure 74 begins with a bass clef staff. Measures 75 and 76 continue with treble clef staves. Measure 77 begins with a bass clef staff. Measures 78 and 79 continue with treble clef staves. Measure 80 begins with a bass clef staff. Measures 81 and 82 continue with treble clef staves. Measure 83 begins with a bass clef staff. Measures 84 and 85 continue with treble clef staves. Measure 86 begins with a bass clef staff. Measures 87 and 88 continue with treble clef staves. Measure 89 begins with a bass clef staff. Measures 90 and 91 continue with treble clef staves. Measure 92 begins with a bass clef staff. Measures 93 and 94 continue with treble clef staves. Measure 95 begins with a bass clef staff. Measures 96 and 97 continue with treble clef staves. Measure 98 begins with a bass clef staff. Measures 99 and 100 continue with treble clef staves.

52

fff martellando

dim.

p

pp

tratt.

d