



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Il balletto a Leningrado tra avanguardia e ideologia

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo

Dottorato in Musica e Spettacolo

Curriculum Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale

XXXIV Ciclo

Marta Mele

Tutor

Prof. Vito Di Bernardi

Ringraziamenti

Desidero ringraziare il Prof. Vito Di Bernardi per avermi dato fiducia e aver scelto il mio progetto di ricerca, dando importanza a un argomento non del tutto in linea con i Suoi stessi ambiti di ricerca. Lo ringrazio ancor più per avermi spinto a riflettere su temi che suscitavano il mio interesse, ma che senza il Suo orientamento e le Sue conoscenze mi sarebbero rimasti più lontani, vista la mia prevalente formazione in ambito letterario e linguistico. Lo ringrazio inoltre per avermi permesso di seguire le Sue magnifiche lezioni e di presentare io stessa due lezioni ai Suoi studenti che con le loro domande mi hanno spinto a focalizzarmi meglio sulla mia ricerca. Soprattutto mai Lo ringrazierò abbastanza per la Sua umanità e i Suoi consigli di vita.

Ringrazio sempre il Prof. Vito Di Bernardi e prima di lui la Prof.ssa Aleksandra Jovicevic e il Prof. Giovanni Giuriati per gli splendidi seminari organizzati e per le occasioni di presentazione e di confronto sui risultati delle ricerche in corso.

Non posso mancare di ringraziare in questa circostanza anche la Prof.ssa Silvia Carandini, con cui diedi il primo esame di Storia della Danza e che fu la Presidente di Commissione della mia laurea magistrale in Letteratura russa, oltre che la Prof.ssa Annamaria Corea che tanto mi ha pungolata perché decidessi di cimentarmi in questa impresa.

Ringrazio contestualmente anche la Prof.ssa Gavrilovich, che dopo avermi battezzata ai convegni italiani si è confrontata con me durante un Suo ricevimento offrendomi preziosi consigli.

Per la parte della mia ricerca svolta in Russia desidero ringraziare il Prorettore allo Sviluppo Scientifico dell'Accademia Vaganova di San Pietroburgo Svetlana Lavrova e il Direttore della Cattedra di Studi sul Balletto della stessa Accademia Natalija Zozulina, oltre alla Professoressa Larisa Abyzova e agli studiosi Boris Illarionov, Ol'ga Fedorčenko, Andrej Galkin e Irina Sirotkina, conosciuti principalmente tramite i convegni organizzati dalla stessa Accademia, in cui ho avuto possibilità di presentare i risultati delle fasi iniziali della mia ricerca.

Per la consultazione dei materiali russi e la loro digitalizzazione in periodo Covid desidero ringraziare il Vicedirettore della Biblioteca Teatrale di San Pietroburgo Elena Pogosova, oltre che tutto lo staff di tale biblioteca (in particolare Irina Khatko, Tat'jana Nazarova, Natal'ja Fedorenko, Dmitryj Čekrygin), così come ringrazio la Responsabile della Sezione Letteraria del Teatro Michailovskij di San Pietroburgo Natal'ja Serdjuk e il Direttore della Sala Lettura dell'Archivio CGALI di San Pietroburgo Anastasija Lapina.

Il mio soggiorno in Russia sarebbe stato impossibile senza l'aiuto della famiglia Micheev che mi ha amorevolmente ospitata, prima di riaccompagnarmi all'aeroporto in una San Pietroburgo spettrale paralizzata dal Covid.

Ringrazio i colleghi di Dottorato per le occasioni di confronto e per il loro sostegno.

Ringrazio le mie amiche, e in particolare Silvia Di Giuseppe, per aver creduto in me.

Ringrazio mio padre che ha seguito il mio Dottorato dall'alto e mia madre che dopo tutti i sacrifici fatti per darmi il meglio e dopo avermi sostenuta in tutte le mie iniziative legate alla danza vedrà anche lei la mia discussione dal cielo.

Introduzione

Nel corso del XX secolo, mentre all'estero si affermano la coreografia moderna e il balletto astratto, in Russia resta imperante il balletto a serata intera che prende come base un libretto. E se dalla Russia postrivoluzionaria attraverso la figura dell'ex *régisseur* dei Teatri Imperiali Nikolaj Sergeev si diffuse in Occidente l'opera di Petipa, fu poi l'Unione Sovietica ad offrire un modello ai coreografi narrativi europei, soprattutto inglesi, attraverso le *tournées* delle compagnie di balletto dei Teatri Bol'soj e Kirov nell'epoca del "disgelo" successiva alla morte di Stalin.

In effetti, da metà degli anni Trenta fino al "disgelo" degli anni Cinquanta si diffondeva in Russia un genere di balletto narrativo noto in Occidente soprattutto con il nome di *drambalet* (parola nata dalla contrazione del russo *dramatičeskij balet*, o "balletto drammatico), ma definito dagli studiosi sovietici piuttosto come "coreodramma" per ragioni che avremo modo di spiegare, genere in cui sulla danza pura dominava una sorta di pantomima psicologica danzata che fondeva il gesto e il movimento. Qui l'esecuzione degli interpreti veniva definita *tanec v obraze* ("danza nel personaggio") in conformità alle tecniche dell'"immedesimazione" usate nel teatro drammatico da Stanislavskij. Dal vocabolario della danza classica si prendevano in prestito solo quei passi che meglio si prestavano alla drammatizzazione.

Eppure, parallelamente, nei teatri sovietici erano realizzate nuove messe in scena dei lavori di Petipa, anche se in questo caso il clima politico determinò la scelta di nuove soluzioni rispetto a quelle tradizionali. Ad esempio, nelle produzioni de *Il lago dei cigni* realizzate in epoca sovietica nei teatri Kirov e Bol'soj alla originaria conclusione tragica se ne sostituì una ottimistica. Oltre a ciò, i balletti di Petipa nelle redazioni sovietiche furono sottoposti a modifiche non legate soltanto alla drammaturgia letteraria, ma anche al rapporto tra scene pantomimiche e momenti di danza.

Negli ultimi anni sono stati pubblicati in lingua inglese diversi studi dedicati al balletto in Russia dopo la Rivoluzione e incentrati principalmente sul rapporto tra i coreografi, gli artisti e il potere sovietico. Particolarmente importante tra essi è il libro *Swans of the Kremlin*, pubblicato nel 2012 per i tipi della University of Pittsburgh Press dalla studiosa Christina Ezrahi e tradotto in italiano nel 2017 dalla casa editrice Gremese con il titolo *I Cigni del Cremlino*. In questo testo fondato su ampie ricerche d'archivio (rese possibili dalla riapertura degli archivi russi agli studiosi avvenuta dopo la *perestrojka*) la studiosa analizza il rapporto tra il balletto e il potere in Unione Sovietica.

Partendo dall'assunto che il balletto era «figlio della cultura aristocratica di corte», la studiosa si interroga sulla sopravvivenza di quest'arte dopo una rivoluzione che aveva distrutto l'ordine socio-politico di cui tale arte era stata parte integrante e che ben presto pretese che l'arte diventasse «uno

strumento propagandistico al servizio delle ideologie statali». Utilizzando il termine di «progetto culturale sovietico» per dare risalto alla complessità della relazione stabilitasi in Unione Sovietica tra arte e politica, la studiosa mette in luce come da un lato le arti traessero beneficio dal «forte sostegno statale», mentre dall'altro «il tentativo ideologico del regime di controllare la creazione artistica» ne limitasse lo sviluppo. In ogni caso, secondo la Ezrahi, ben poche creazioni ballettistiche contribuirono alle aspirazioni di controllo sociale, mentre nel frattempo il patrimonio del balletto russo prerivoluzionario «continuava a fiorire e a diffondersi»¹.

Partendo dall'analisi dei problemi specifici di cui risentì il balletto a partire dalla Rivoluzione d'Ottobre, e lungo tutto il corso degli anni '20 e '30, lo studio della Ezrahi si focalizza poi sul periodo di massimo fulgore del balletto sovietico: gli anni '50 e '60. Il punto d'interesse del testo è che oltre a ricostituire le lotte provocate dall'allestimento di nuovi balletti, il libro inquadra i principali dibattiti artistici nel loro più ampio contesto politico e ideologico, e mostra il dietro le quinte di eventi significativi nella storia del balletto sovietico, come la prima *tournee* in Occidente del Bol'shoj, svoltasi nel 1956.

I Cigni del Cremlino analizza pertanto il modo in cui le compagnie di balletto del Kirov e del Bol'shoj affrontarono l'atmosfera di restrizioni e l'intromissione del regime sovietico nella creazione artistica, mostra come queste compagnie reclamarono l'autonomia artistica in un sistema che cercava di negarla. L'autrice conia l'espressione «riappropriazione artistica» per far comprendere il modo in cui gli artisti, con un processo di adattamento creativo, si riappropriarono di tutto ciò che il regime sovietico tentava di controllare e lo ridefinirono.

Nel capitolo del libro dal titolo *Pressione ideologica. Il balletto classico e la politica culturale sovietica, 1923-1936* viene poi trattato il percorso culturale che porta alla nascita del *drambalet*, partendo da una concisa riflessione teorica sulla doppia natura del balletto (decorativa e drammatica), una riflessione storica sul balletto *Sinfonia di Danza* di Lopuchov del 1923, la campagna di Sollertinskij sulla drammatizzazione del balletto negli anni 1928-1930, una riflessione sulla cultura stalinista e sulla campagna antiformalista del 1936. Tuttavia, non si entra nel dettaglio del processo compositivo del *drambalet* che viene solo accennato, nel momento in cui si dice che Zacharov «credeva che non fossero i «vuoti» virtuosismi a dover costituire la base espressiva del balletto, ma la pantomima, la pantomima danzata e una danza che desse piena espressione alle abilità attoriali. Coerentemente con questa filosofia, dal vasto vocabolario della danza classica Zacharov prendeva

¹ C. Ezrahi, *Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia* (2012), trad. it. *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, Gremese, Roma 2017, pp. 14-16.

solo quei passi che meglio si prestavano alla drammatizzazione, perciò i suoi balletti erano essenzialmente drammi danzati, poco inventivi nella coreografia»².

Nel successivo capitolo ci si sposta direttamente agli anni '50-'60 analizzando il rapporto tra arte e politica e il ruolo del consiglio artistico del Kirov in quegli anni. Anche nel sottocapitolo dal titolo *La messa in scena dei balletti sovietici* ci si concentra su questioni di natura politica. Il discorso sul *drambalet* viene brevemente reintrodotta nel seguente capitolo dal titolo *Battaglie a passo di danza. Il balletto del Kirov durante il disgelo di Chruščëv*, quando per metterlo in confronto con il sinfonismo coreografico si spiega come nel libro *Iskusstvo baletmejstera*, definito «la bibbia per i coreografi di *drambalet*», Zacharov operasse una distinzione tra *dejstvennyj tanec*, danza drammatica, e *divertissementnyj tanec*, danza decorativa³.

Per quanto riguarda le redazioni sovietiche dei balletti di Petipa, molto interessante è un testo antecedente, ovvero il libro dello slavista e studioso di balletto Tim Scholl dal titolo "*Sleeping Beauty*," *a Legend in Progress*, edito dalla Yale University Press nel 2004. L'origine di questo libro è legata alla ricostruzione filologica del balletto *La Bella Addormentata* realizzata al Teatro Mariinskij (ex Kirov) nel 1999. Tale ricostruzione mostrò il lavoro classico con le sue scenografie e i suoi costumi originali e restaurò la pantomima e la coreografia che erano state eliminate nel corso del Novecento. La produzione del 1999 si rivelò controversa. Molti professionisti e molti storici non la approvarono. Per capirne le ragioni, Tim School discute sulla tradizione, l'ideologia, e le leggende popolari che hanno influito sull'evoluzione del balletto *La Bella Addormentata*. Nel quarto capitolo dal titolo *Red Auroras (The Soviet Ballet in Practice)* Tim Scholl studia le redazioni del balletto *La Bella Addormentata* in epoca sovietica (la redazione⁴ di Lopuchov del 1922-23, e la redazione di Konstantin Sergeev del 1952). Molto interessante è il sottocapitolo dal titolo *The Problem with Pantomime*. Come afferma Tim Scholl, «l'ironia dell'approccio sovietico alla pantomima e alla narrazione risiede nel paradosso per il quale gli ideologi di danza desideravano mantenere il racconto in danza (mentre i coreografi del resto del mondo si stavano allontanando da esso) allo stesso tempo allontanandosi dai mezzi tradizionali del balletto per raccontare quelle storie»⁵. Egli approfondisce storicamente la questione:

Il lavoro di Lopuchov, Asaf'ev, e altri negli anni Venti del Novecento alimentò la discussione sulla relazione tra danza e musica che avrebbe a lungo occupato il balletto sovietico. Sebbene l'esperimento di Lopuchov in questo campo (la sua danzasinfonia *La magnificenza dell'universo*) dimostrasse il pericolo di un percorso troppo formale, l'odio del

² Ivi, p. 67.

³ Ivi, p. 126.

⁴ Nella presente tesi, seguendo la terminologia russo-sovietica di balletto, si usa il termine "redazione" per indicare una ripresa di un balletto in cui non si sia alterata del tutto la concezione originale (caso in cui si userà il termine "versione").

⁵ T. Scholl, *Sleeping Beauty. A legend in progress*, Yale University Press, New Haven-Londra 2004, p. 119.

coreografo per la pantomima, così evidente nei suoi scritti degli anni Settanta, riflette il cammino che il balletto sovietico intraprese subito dopo aver rigettato l'esperienza di Lopuchov. L'attenta analisi da parte del coreografo della relazione tra danza e musica fu subito dimenticata mentre negli anni Trenta l'attenzione si spostava su un nuovo genere di danza, il "drambalet". Il *drambalet* cercava di raccontare le sue storie senza ricorrere alla pantomima tradizionale e per far ciò iniziò a spostare la responsabilità del significato dalle parole mimate alle frasi danzate⁶.

Tim School continua:

Nel loro intento di sostituire la pantomima dell'era di Petipa, i creatori del *drambalet* lavorarono per integrare il mimo e la danza, per creare una pantomima di frasi, non di parole, e per eliminare i pezzi stabiliti che dividevano la danza e il dramma nel balletto accademico. L'ibrido che crearono non riuscì a soddisfare né l'impulso alla coreografia né quello alla narrazione⁷.

Ecco così che in un testo su Petipa troviamo un altro spunto per le nostre ricerche da approfondire analizzando in particolare gli scritti di Lopuchov e tra essi il testo dal titolo *Choreografičeskie otkrovennosti* pubblicato in lingua russa nel 1972, in cui compaiono diversi capitoli dedicati a Petipa e in particolare a «La scena coreografica dal nome "Le Ombre" nel balletto *La Bayadère*», a «*La Bella Addormentata*», a «*Il Lago dei Cigni* come balletto russo»⁸. Di esso solo alcuni estratti sono tradotti in lingua inglese in *Writings on Ballet and Music*, a cura di S. Jordan, The University of Wisconsin Press, Londra 2002⁹, mentre fin dal 1997 la studiosa Donatella Gavrilovich ha tradotto in italiano un fondamentale testo dedicato alla "danzasinfonia" tratto dal libro di Lopuchov *Le vie del coreografo (Puti baletmejstera, 1925)*, inserendolo all'interno dello studio dal titolo *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, edito a cura delle studiose Silvia Carandini ed Elisa Vaccarino¹⁰. Centrale è per l'appunto l'attività del coreografo Lopuchov, perché nel predisporre l'avvicinamento del balletto alla contemporaneità e sintetizzando in esso le più avvincenti conquiste dell'avanguardia, egli però prende il via dalla conoscenza e dalla rielaborazione dei risultati del teatro di balletto accademico e in particolare dall'opera di Petipa.

Come avvenne realmente il passaggio dal balletto accademico all'avanguardia e infine al *drambalet*? Cosa si nascondeva dietro i momenti di "danza pura" e le scene pantomimiche dei balletti di Petipa? Come mai il modello di Petipa riuscì a convivere con il *drambalet*? Cosa fece sì che nel "disgelo" si

⁶ Ivi, p. 120.

⁷ Ivi, p. 122.

⁸ F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, Iskusstvo, Mosca 1972.

⁹ F. Lopukhov, *Writings on Ballet and Music. Edited and with an Introduction by Stephanie Jordan. Translations by Dorinda Offord*, The University of Wisconsin Press, Londra 2002.

¹⁰ D. Gavrilovich, *L'officina permanente: Russia e URSS tra riforma e rivoluzione del corpo*, in S. Carandini, E. Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo Editore, Roma 1997, pp. 268-272.

rielaborasse il modello di Petipa? Furono realmente delle fasi in contrapposizione tra loro o vi fu un *fil rouge* che le legò e dove rintracciarlo?

Con l'intento di approfondire gli spunti offerti dai libri sovramenzionati (seguendone anche la metodologia di ricerca d'archivio da me condotta presso CGALI¹¹ di San Pietroburgo, nonché presso la Biblioteca Teatrale della stessa città), e in particolare – su prezioso suggerimento del Professore Vito Di Bernardi – con l'obiettivo di mettere in luce le motivazioni del passaggio dal clima rivoluzionario degli anni Venti al periodo successivo fortemente influenzato dall'ideologia sovietica per arrivare infine all'epoca del “disgelo”, mi focalizzerò dunque sulla città di San Pietroburgo-Leningrado, che prima di essere stata la culla delle tre rivoluzioni russe era stata già la culla del balletto prerivoluzionario.

La ricerca sarà suddivisa temporalmente in tre parti, di cui la prima approfondirà il rapporto del balletto classico con l'avanguardia. A tal fine mi concentrerò sulla coreografia di Lopuchov, sugli influssi che il coreografo recepì da Asaf'ev e Benois e sul rapporto tra lo spettacolo dal titolo *La danzasinfonia* e la restante produzione coreografica di Lopuchov. Sono davvero la “danza pura” e la “danza drammatica” due rami nettamente distinti della stessa arte come pare suggerire la Ezrahi? O vi è una comunanza? E su che cosa si fonda quest'ultima? Nel tentare di rispondere a queste questioni, rileggerò gli scritti dello stesso Lopuchov e dei suoi mentori Asaf'ev e Benois tenendo conto del panorama letterario, teatrale, musicale e visivo della Russia anni Venti.

Nella seconda parte cercherò invece di spiegare le ragioni del passaggio dal clima rivoluzionario a quello “stalinista”. Oltre ad analizzare la mancata approvazione dei lavori di Lopuchov da parte della critica e i dissapori in seno alla compagnia di balletto del Teatro Kirov, esaminerò le ragioni della costituzione del *drambalet* e di quella sorta di “coalizione” che si stabilì tra il balletto classico e l'ideologia stalinista. Fondamentale sarà per me approfondire la questione grazie al rinvenimento nell'archivio CGALI della trascrizione di una discussione avvenuta in seno al Dipartimento di Teoria del Teatro e della Musica dell'Accademia Statale di Scienze delle Arti in congiunzione con l'Unione dei Compositori Sovietici. Inoltre, tenterò di mettere in luce come i principi del *drambalet* definiti negli scritti del coreografo Rostislav Zacharov non fossero altro che una rivisitazione dell'eredità coreografica di Petipa.

Nella parte conclusiva della tesi mi sposterò infine nell'epoca compresa tra il secondo dopoguerra e il “disgelo” per osservare il modo in cui il modello del balletto classico accademico e quello del *drambalet* confluirono in un'unica forma, dando vita al fenomeno del “nuovo sinfonismo coreografico”. Il dilemma cui tenta di rispondere la produzione coreografica dell'epoca del “disgelo”

¹¹ *Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva Sankt-Peterburga* (Archivio Centrale Statale di Letteratura e Arte di San Pietroburgo).

si muove tra il polo dello sviluppo della pantomima in stretta unione con la musica (obiettivo perseguito dal coreografo Jakobson nello spettacolo *Spartacus* attraverso l'ideazione di una particolare "plastica coreografica") e il polo della liberazione della danza pura di derivazione sinfonica, arricchita però dalle lezioni sovietiche (obiettivo perseguito dal coreografo Jurij Grigorovič, allievo di Fedor Lopuchov, nello spettacolo *Il fiore di pietra*). I materiali d'archivio e gli scritti di Lopuchov saranno da me messi a confronto sia con testi di studiosi sovietici quali G. Dobvol'skaja (*Baletmeister Leonid Jakobson*, Iskusstvo, Leningrado 1968) e V. Vanslov (*Balety Grigoroviča i problemy choreografii*, Iskusstvo, Mosca 1968) sia con una bibliografia più aggiornata legata al contesto storico.

PARTE PRIMA

1. La Rivoluzione vista dalla compagnia di balletto dell'ex Mariinskij

Nel 1905, in seguito alla rivoluzione del 22 gennaio (9 gennaio del calendario giuliano) passata alla storia con il nome di “domenica di sangue”, la compagnia di balletto del Teatro Mariinskij cominciò a prendere coscienza di ciò che avveniva al di fuori del mondo dorato dei Teatri Imperiali. Anche se gli artisti non presero parte direttamente agli eventi della rivoluzione, essa fu secondo la testimonianza di Fedor Lopuchov una spinta per prendere consapevolezza della propria forza, e del proprio «diritto di occuparsi di arte, di rispondere del suo destino»¹², o come rivelò Tamara Karsavina nelle sue *Memorie* per decidere di «innalzare» la loro arte «all'altezza dovuta»¹³.

La rivoluzione del 1905 in particolare, secondo Lopuchov, influi sulla maturazione artistica di Fokin, che di lì a quattro anni avrebbe creato «i capolavori della nuova danza»¹⁴.

Riportando le parole dell'ultimo Direttore dei Teatri Imperiali Vladimir Teljakovskij, Lopuchov (che entrò in compagnia nell'autunno dello stesso 1905) scrive che secondo quest'ultimo all'indomani della rivoluzione vi fu un «fermento degli intelletti»:

La Preobraženskaja¹⁵ si rivolse ai capi con la richiesta ufficiale di permettere di dar vita a una sottoscrizione in favore delle famiglie degli operai che avevano perso la vita, cosa che le fu rifiutata. Sergej Legat¹⁶, mentre era in scena, si indignò per il fatto che le persone volevano parlare «con il proprio zar, ma furono accolte con le pallottole». La silenziosa Anna Pavlova¹⁷, indifferente a tutto ciò che avveniva fuori dai confini dell'arte, come riferì a Teljakovskij il regista principale, «raccolse attorno a sé in sala prove gli artisti di balletto e si mise a criticare le azioni delle truppe nella domenica (del 9 gennaio – F. L.), pronunciando dei discorsi incendiari e oltraggiando gli ufficiali»¹⁸.

¹² F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletе*, Iskusstvo, Mosca 1966, p. 121.

¹³ T. Karsavina, *Teatral'naja ulica*, Iskusstvo, Leningrado 1971, p. 148.

¹⁴ F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletе*, cit., p. 121.

¹⁵ O. Preobraženskaja (1871-1962). Diplomatasi nel 1889 all'Istituto Teatrale Pietroburghese (classe di L. Ivanov, M. Petipa, Ch. Johansson), fu danzatrice solista del Teatro Mariinskij. Si distinse per il talento lirico-comico. Danzò sia nei balletti di M. Petipa, sia ne *La fata delle bambole* dei fratelli Legat, sia nelle creazioni di M. Fokin. Insegnò all'Istituto Coreografico di Pietrogrado e nella Scuola di balletto russo di A. Volynskij. Fu insegnante di A. Vaganova. Nel 1921 partì per l'estero. Aprì una scuola di danza a Parigi. Tra le sue allieve I. Baronova e T. Toumanova.

¹⁶ S. Legat (1875-1905). Diplomatosi nel 1894 al Teatro Mariinskij (classe di P. Gerdt, Ch. Johansson, L. Ivanov) danzò al Teatro Mariinskij. Fu il partner di molte note ballerine, tra cui T. Karsavina. Nel 1903 mise in scena insieme al fratello Nikolaj il balletto *La fata delle bambole*.

¹⁷ A. Pavlova (1881-1931). Nel 1891 entrò nell'Istituto Teatrale Pietroburghese, dove fu allieva di A. Oblakov, E. Vazem, P. Gerdt. Dal 1899 danzò al Teatro Mariinskij. Nel 1906 fu nominata *étoile*. L'ultimo ruolo sulla scena del Mariinskij fu Nikija da *La bayadère* nel 1913. Ebbe poi successo mondiale. Si distingueva per musicalità, ricchezza psicologica della sua danza, ecletticità. Ebbe un ruolo centrale nelle riforme di M. Fokin come interprete principale dei suoi balletti. Interpretò *Il cigno* sulla musica di Saint-Saëns (1907), divenendo un simbolo coreografico poetico. Dal 1909 prese parte alle *Saisons Russes* di Djagilev, che diedero avvio alla sua carriera mondiale. Nel 1910 fondò una propria compagnia, con la quale andò in tournée in molti paesi.

¹⁸ Ivi, p. 122. Cfr. Ju. Slonimskij, *Fokin i ego vremja*, in M. Fokin, *Protiv tečenija. Vospominanija baletmejestera. Stat'i, Pis'ma*, Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1962, p. 26. Non abbiamo trovato queste testimonianze nelle *Memorie* di Teljakovskij.

In seguito, in autunno, in risposta allo sciopero generale nel paese, anche nella compagnia di balletto un gruppo di artisti con a capo Valentin Presnjakov¹⁹ «chiese alla direzione il permesso di riunirsi in sala prove per discutere le proprie necessità»²⁰. Come racconta Lopuchov, si parlò anche di questioni politiche, ma soprattutto di questioni artistiche, richiedendo tra l'altro di riportare alla direzione del balletto Marius Petipa, Aleksandr Širjaev²¹ e Al'fred Bekefi²², e di permettere alla compagnia di scegliere il *régisseur* principale (che allora era Nikolaj Sergeev, definito da Fokin come una «spia della direzione»²³) e i suoi aiutanti, arrivando a una risoluzione da rivolgere alla direzione firmata da ben 183 artisti. Si decise anche di scioperare durante l'opera *La dama di picche* presentata nella *matinée* del 16 ottobre, in cui secondo la testimonianza di Lopuchov gli interventi danzati furono soppressi²⁴.

Naturalmente la repressione non tardò ad arrivare, insieme alla minaccia di licenziare senza diritto alla pensione tutti quanti avevano firmato la petizione, «se non avessero immediatamente fermato lo sciopero e non avessero rinnegato le decisioni prese». Non tutto fu perduto: quando apparve il “manifesto di ottobre” che garantiva libertà civili alla popolazione, annunciando la costituzione di una дума, la direzione teatrale richiese che gli artisti scrivessero una lettera di ringraziamento «da sudditi fedeli», ma a firmarla furono solo in sessanta. Tuttavia, le minacce crescenti portarono al

¹⁹ V. Presnjakov (1877-1956). Fu un danzatore, coreografo e insegnante. Seguace di M. Fokin. Si esibì come danzatore di carattere. Negli anni 1904-1919 insegnò linguaggio plastico e movimento scenico al Conservatorio di Pietroburgo. Dopo la Rivoluzione d'Ottobre contribuì all'organizzazione della formazione musicale e coreografica.

²⁰ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v balete*, cit., pp. 122-123.

²¹ A. Širjaev (1867-1941). Diplomatosi nel 1885 all'Istituto Teatrale Pietroburghese (classe di L. Ivanov, M. Petipa, P. Gerdt, P. Karsavin), lavorò al Teatro Mariinskij. Si distinse come interprete di carattere in ruoli comici e grotteschi. Dal 1896 fu praticamente l'assistente del coreografo. Nel 1901 alla morte di L. Ivanov prese il suo posto. Creò la lezione di danza di carattere. Nel 1905 fu licenziato dal teatro. Vi tornò solo dopo la Rivoluzione d'ottobre. Dal 1918 insegnò danza di carattere all'Istituto Coreografico di Leningrado. Scrisse il libro *Le basi della danza di carattere* insieme ad A. Lopuchov e A. Bočarov (1939). Nel nuovo millennio la sua figura ha suscitato molto interesse da quando nel gennaio 2004, al Festival del film d'archivio dell'Archivio Statale Cinematografico Russo, il produttore cinematografico Viktor Bočarov ha annunciato il «rinvenimento del primo filmato mondiale d'animazione con marionette» creato proprio da A. Širjaev. D. Gavrilovich, *Aleksandr Širjaev e lo studio del movimento. Dalla danza all'invenzione del filmato d'animazione con marionette*, in P. Bertolone, A. Corea, D. Gavrilovich, *Trame di meraviglia. Studi in onore di Silvia Carandini*, UniversItalia, Roma 2016, pp. 179-189. Cfr. D. Gavrilovich, *Alla ricerca del Modulor: Aleksandr Širjaev, Vsevolod Mejerchol'd e l'attore danzatore*, in P. Degli Esposti (a cura di), *Intrecci, Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento. Atti del convegno internazionale di studi (Università di Padova, 9-10 maggio 2019)*, Edizioni di Pagina, Bari 2020, pp. 143-154; A. Shiryayev, *Master of Movement*, a cura di B. Beumers, V. Bocharov, D. Robinson, *Le giornate del cinema muto*, Pordenone 2009; A. Širjaev, *Vospominanija. Stat'i. Materialy*, Akademija Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2018.

²² A. Bekefi (1843-1925). Danzatore di nazionalità ungherese. Arrivò in Russia nel 1865. Debuttò sulla scena del Teatro Bol'šoj di Mosca, dove lavorò negli anni 1865-1866 e 1873-1883. Dal 1883 al 1905 lavorò al Teatro Mariinskij. Diede un grande contributo allo sviluppo della danza di carattere nel balletto russo.

²³ Cfr. F. Lopuchov, *Šest'desjat let v balete*, cit., p. 123; V. Teljakovskij, *Vospominanija*, con introduzione di D. Zolotnickij, *Iskusstvo*, Leningrado-Mosca 1965, p. 241.

²⁴ Cfr. F. Lopuchov, *Šest'desjat let v balete*, cit., pp. 122-124; V. Teljakovskij, *Vospominanija*, cit., pp. 236-249; T. Karsavina, *Teatral'naja ulica*, cit., pp. 147-150. Karsavina racconta in particolare del ruolo avuto da Fokin durante l'ottobre 1905. Tuttavia, secondo la sua testimonianza la maggior parte delle danzatrici si rifiutò di scioperare durante *La dama di picche*.

suicidio di Sergej Legat, cosa che suscitò una profonda impressione negli artisti. Il «fronte» dunque «si scisse», anche se il senso di appartenenza civile, come testimonia Lopuchov, non si spense²⁵.

La rivoluzione del febbraio 1917 in un certo senso riaccese gli animi, dal momento che, come riporta la studiosa N. Zozulina, in seguito alla caduta della monarchia gli artisti di balletto manifestarono il proprio entusiasmo sulle pagine della gazzetta «Večernee vremja»:

Gli artisti della compagnia di balletto del Teatro Mariinskij, salutando la luminosa stella della Nuova Russia, sono felici di servire con la propria arte il libero popolo russo sotto la bandiera dei capi investiti della fiducia del paese. Siamo fermamente convinti che insieme all'elevazione dell'istruzione generale di tutto il popolo le arti diventeranno una necessità imprescindibile per il suo spirito non asservito. Viva la Russia libera, le scienze e l'arte²⁶.

Del resto, poiché la Direzione dei Teatri imperiali non esisteva più, nel marzo del 1917 nella compagnia del Teatro Mariinskij si tennero delle elezioni per formare delle commissioni sugli affari correnti e sul repertorio e, come ricorda la studiosa Zozulina, ad essere nominati in qualità di «professionisti più autorevoli ed esperti» furono Michail Fokin, che oltre a presiedere il comitato del repertorio ebbe l'incarico di coreografo, e Aleksandr Monachov²⁷, come suo assistente²⁸.

Fokin, secondo il compositore e musicologo Boris Asaf'ev, aveva avuto il merito di far crescere l'interesse per il balletto con le sue produzioni, grazie alle quali «aveva introdotto nel mondo delle pure forme astratte elementi di vita quotidiana, e persino di etnografia», in congiunzione con «l'osservanza dettagliata delle linee melodiche e ritmiche della musica» e «l'individuazione», per Asaf'ev «forse impulsiva, dei dati psicologici del soggetto». Oltre a rifiutare la musica di balletto tipicamente destinata alla danza e a rivolgersi alle opere di musica sinfonica, oltre ad introdurre dei soggetti letterari al posto delle favole ingenuie degli antichi balletti, con Fokin erano cresciute «le necessità della realizzazione, o meglio della naturalizzazione del gesto del balletto e l'inclusione in esso di elementi di prosaicità e soggettività»:

²⁵ Cfr. F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletе*, cit., pp. 124-125; T. Karsavina, *Teatral'naja ulica*, cit., pp. 150-151.

²⁶ *Teatr i muzyka*, «Večernee vremja», 1917, 6 marzo, n. 1763, cit. in N. Zozulina, *Sud'ba baletov Petipa na Mariinskoi scene v postrevoljucionnye gody*, in Ead., *Zov Terpsichory. Stat'i o baletе*, ARB im. A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2019, p. 110.

²⁷ A. Monachov secondo il musicologo B. Asaf'ev era l'uomo adatto a trasmettere agli artisti lo stato d'animo elevato degli spettatori e a infondere in loro la fiducia nell'opportunità di un lavoro tenace. Egli era infatti «un uomo dalla volontà ferma, persino severa, devoto alla causa e capace di perseguire l'obiettivo con tenacia». B. Asaf'ev, *V baletе. Nabljudenija, vyvody i poželanija*, «Russkaja volja», 1917, 30 settembre, cit. in Id., *O baletе. Stat'i. Recenzii. Vospominanija*, Muzyka, Leningrado 1974, p. 29.

²⁸ N. Zozulina, *Sud'ba baletov Petipa na Mariinskoi scene v postrevoljucionnye gody*, cit., p. 110.

al posto delle maschere che parlano una lingua monotona o dei tipi-concetti che si fanno capire con segni convenzionali, uguali per tutte le classi e per tutte le condizioni, hanno iniziato a nascere le personalità, a formarsi dei caratteri individuali²⁹.

Ma Fokin, per Asaf'ev, non era arrivato a una «piena rottura con il classico»: dall'intuizione egli era presto passato all'utilizzo di tutto quanto scoperto e alla sua elaborazione, ciò che, purtroppo, lo aveva portato al «congelamento della sua arte». Inoltre, Fokin, secondo Asaf'ev, aveva sempre temuto «l'estrema naturalizzazione del gesto» e l'aveva per questo sostituita furtivamente con «forme stilizzate, prese in prestito dalla pittura». In compenso, secondo il musicologo, proprio grazie alla riforma fokiniana al pubblico erano iniziati a piacere anche i balletti classici, perché «dall'ammirazione di quanto esteriore, comprensibile, è cresciuta la comprensione di quanto è all'interno: ovvero dell'autentico linguaggio del balletto o delle pure forme classiche»³⁰.

Asaf'ev, che – come ricorda A. Dmitriev – al Conservatorio di San Pietroburgo aveva studiato con Nikolaj Rimskij-Korsakov e con Anatolij Ljadov, fu colui che «nel 1908 raccomandò a Sergej Djagilev di rivolgersi al giovane Stravinskij», e dunque secondo lo studioso fu grazie a lui se apparvero i balletti *L'uccello di fuoco* e *Petruška* nella coreografia di Fokin, oltre a *La sagra della primavera* nella coreografia di Nižinskij³¹. Inoltre, sarebbe stato Asaf'ev nel libro *Kniga o Stravinskom* del 1929 a recepire teoricamente l'opera del grande compositore, studiando come nei suoi balletti Stravinskij avesse adattato gli «elementi russi», arricchendoli di «nuove tinte», e portandoli «al livello del XX secolo»³².

In ogni caso, i balletti su musica di Stravinskij non erano arrivati in Russia. Dopo i primi balletti creati in patria, Fokin portò in scena in Russia *Les preludes* su musica di Liszt (il balletto, originariamente mostrato a Berlino il 15 gennaio 1913, entrò nel repertorio del Mariinskij il 31 marzo dello stesso anno), *Le son* sulla musica della Valse-Fantasia di Glinka (1915), *Eros* su musica di Čajkovskij (1915), *Francesca da Rimini* sulla musica del poema sinfonico di Čajkovskij (1915), *Sten'ka Razin* su musica del poema sinfonico di Glazunov (1915), *Jota Aragonese* sulla musica dell'ouverture spagnola di Glinka (1916) e *L'apprenti sorcier* su musica di uno scherzo sinfonico di Dukas (1916). Certo, a contrastare Fokin c'era Nikolaj Sergeev, che era stato assunto originariamente nel 1903 in qualità di *régisseur* per riorganizzare la direzione dei teatri in quanto, a detta di Teljakovskij «alquanto rozzo nei modi, ma senza dubbio onesto, energico e verace»³³. Poco dotato come

²⁹ B. Asaf'ev, *V balety. Nabljudenija, vyvody i poželanija*, cit., p. 28.

³⁰ Ivi, pp. 28-29.

³¹ A. Dmitriev, *B. Asaf'ev i ego raboty o balety*, in B. Asaf'ev, *O balety*, cit., p. 11.

³² *Ibidem*. Sempre A. Dmitriev racconta che Stravinskij, dopo aver letto il libro di Asaf'ev su di lui, scrisse una lettera entusiasta al musicologo, notando che il suo lavoro era quanto di meglio scritto sulla sua musica, e inviandogli come ringraziamento la serie completa delle sue partiture.

³³ V. Teljakovskij, *Vospominanija*, cit., p. 156.

coreografo³⁴, dedito dopo la partenza di Gorskij alle notazioni coreografiche in sistema Stepanov del repertorio di Petipa³⁵, egli avrebbe tra l'altro cercato di convincere Teljakovskij che le danze di Fokin nell'opera *Il principe Igor*³⁶ non erano affatto «danze» e che temeva il risultato di tali innovazioni³⁷. Né avrebbe aiutato Fokin il critico Volynskij, che parlava di come nel loro intento di riformare il balletto sia Fokin che Gorskij avessero preso una «strada sbagliata»:

Per Gorskij tutto si riduce alla drammatizzazione del corpo di ballo nello spirito del Teatro d'Arte di Mosca, al combinare stili antitetici; per Fokin si tratta di drammatizzare l'intera esecuzione del balletto e nel deviarla il più possibile dalle fondazioni della coreografia classica. Così ne *Il cavallino gobbo* abbiamo una compilazione di idee contraddittorie e un incremento dell'azione nelle danze del corpo di ballo. Ne *Le notti egiziane* di Fokin, come in molti altri suoi lavori, il materiale coreografico è diretto solo verso la produzione di un'impressione attraverso la struttura complessiva dell'opera. Le danze o scorrono veloci, o seguendo le tradizioni del vecchio balletto, riempiono gli intervalli tra i vari momenti dell'azione drammatica.

Io ho già scritto di come l'idea di drammatizzare le danze del corpo di ballo possa essere sorta solo da un'erronea concezione del loro carattere genuino – un ditirambo in forma di movimento – che corrisponde agli schemi di un'orchestra lirica. Drammatizzare questo, introdurre una psicologia che è spezzata nei componenti individuali, e diluirla in danze che procedono in curve nette, significa abolire la base e la fonte emotiva del balletto. Nel complesso, il corpo di ballo produce il disegno di un cerchio. Si divide in semicerchi. A volte le danze si riversano in flussi paralleli, uno opposto all'altro. Come le strofi e le antistrofi nel ditirambo di Arione, producono una pittura di

³⁴ N. Sergeev (1876-1951). Egli riprese *La ballerina in viaggio* (1909, da M. Petipa che a sua volta l'aveva ripreso nel 1865 da P. Taglioni), successivamente riprese anche *Le roi Candaule* (1908, da M. Petipa) e *Lo schiaccianoci* (1909, da L. Ivanov). Forse anche sua la ripresa de *La bella addormentata* nel 1914 (secondo altre testimonianze lo spettacolo fu ripreso da A. Gorskij) con scene e costumi di K. Korovin. Dopo la sua partenza dalla Russia nel 1918, Djagilev gli avrebbe affidato la messa in scena di *The Sleeping Princess* nel 1921 a Londra. Le notazioni da lui portate all'estero sono custodite nella Harvard Theatre Collection della Houghton Library. Una parte di esse è accessibile sul sito: <https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/3185>. Sulle questioni dell'autenticità delle ricostruzioni a partire dalle notazioni, cfr. E. Randi, *L'Arlecchinata di Petipa: fonte d'ispirazione o balletto da conservare*, in V. Di Bernardi, *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, Bulzoni Editore, Roma 2020, pp. 97-126.

³⁵ Il sistema prende il nome da V. Stepanov (1866-1896), artista e insegnante di balletto russo. Egli aveva seguito corsi di antropologia e anatomia all'Università di Pietroburgo. Recatosi nel 1891 in missione a Parigi, pubblicò lì nel 1892 *L'Alphabet des mouvements du corps humain*. Il suo sistema fu incluso tra le discipline speciali dell'Istituto Teatrale Pietroburghese, dove diventò insegnante. Tuttavia, secondo la testimonianza di T. Karsavina, il metodo preferito di ricostruzione dei ruoli antichi consisteva tuttavia nel tentare di ricordare a memoria tutti i dettagli della danza mentre se ne eseguiva la corrispondente musica. Cfr. T. Karsavina, *Teatral'naja ulica*, cit., p. 152. Dell'attività di lavoro sulle notazioni di Nikolaj Sergeev non offre un buon ricordo M. Fonteyn, riferendo che egli, dopo essersi consultato con il proprio pianista, «dimostrava i passi al meglio della sua limitata abilità di danzatore, cercando di chiarirli con un vocabolario misto russo-francese-inglese» e aggiungendo che spesso il suo metodo produceva «confusione nell'accordare i passi con la musica, accento in battere o in levare» M. Fonteyn, *Autobiography*, Hamish Hamilton Paperbacks, Londra, 1975, p. 70.

³⁶ Danze polovesiane da *Il principe Igor*' (II atto). Prima rappresentazione: 18 maggio 1909, Théâtre du Châtelet, Parigi. Musica di A. Borodin, completata e orchestrata da N. Rimskij-Korsakov e A. Glazunov. Libretto di A. Borodin (da V. Stasov). Scene e costumi di N. Roerich (N. Rerich). Danzatori principali: A. Bol'm, S. Fedorova, E. Smirnova. Produzione dei Ballets Russes di Djagilev. Nel 1923 furono ricoreografate da B. Nijinska. La prima rappresentazione delle Danze polovesiane nella coreografia di M. Fokin a Pietroburgo avvenne il 22 settembre 1909 al Teatro Mariinskij. Interpreti: V. Fokina, L. Schollar (L. Sollar), V. Nižinskij, A. Bol'm. In precedenza, in Russia le Danze polovesiane erano mostrate nella coreografia di L. Ivanov, che le aveva realizzate per la prima dell'opera *Il principe Igor*' nel 1890.

³⁷ V. Teljakovskij, *Vospominanija*, cit., p. 171. Lo stesso Teljakovskij riteneva però che M. Fokin fosse molto talentuoso e che le Danze polovesiane fossero particolarmente originali: «Non c'era dubbio che Fokin possedesse un talento eccezionale nella messinscena e una comprensione esatta di ciò che richiede la musica». Ivi, p. 158.

movimento e contromovimento nei tempi ritmici che cantano. Ma le linee temporaneamente infrante invariabilmente si fondono nella pura linea del cerchio, equivalente al cerchio delle esperienze emotive³⁸.

Come modello ideale Volynskij aveva il «genio di Marius Petipa» e il suo utilizzo del corpo di ballo, che nel suo essere «resistente alle modifiche», riusciva a divenire «elemento organico» di ogni coreografia classica:

Egli organizzava l'intero movimento del corpo di ballo esclusivamente sulla base del lirismo di un disegno unico, come simbolo collettivo della spontaneità che accompagna la danza del solista. Ognuno si metteva in linea. Grandi talenti fiorivano nei ranghi del corpo di ballo, ma restavano sempre al suo interno. Non si sganciavano dalle loro colonne; gli elementi individuali non si sporgevano in alcuno dei loro dettagli, come è comunemente il caso nei corpi di ballo in disgregazione dei nostri tempi, perché l'intero movimento era sentito come unico ed era fuso insieme con un singolo stato d'animo musicale. Con Petipa le danze liriche del corpo di ballo avevano solo il tipo di significato che devono avere nella struttura della coreografia classica³⁹.

E, nel fornire una prova valida dei suoi ragionamenti, Volynskij si indirizzava alle stelle del firmamento:

Le danze del corpo di ballo e le danze dei solisti erano la struttura che Luciano⁴⁰ comparava all'errare dei pianeti tra le stelle immobili del firmamento. Il moto circolare dei corpi del cielo, data la fissità delle loro parti simmetriche, sembra inesistente. È visto nel suo disegno, ma è quasi totalmente inavvertito nel suo processo. La divina armonia del mondo è quieta. Tutto è al suo posto⁴¹.

Pur non essendo stato considerato un modello ideale da Volynskij, Fokin – secondo lo studioso Slonimskij – vide nell'inizio della Rivoluzione la speranza del profilarsi di grandi cambiamenti, e immaginò di poter tracciare un «nuovo corso» nell'ambito coreografico con l'appoggio di Boris Asaf'ev e di Aleksandr Benois, in particolare mettendo in scena *Petruška*⁴². Tuttavia, non riuscì nel suo intento per svariate ragioni. Innanzitutto, secondo lo studioso Slonimskij, nella sfera artistica non si comprendeva davvero il significato storico della rivoluzione. Anzi, secondo lo studioso, vi era un «nascosto sabotaggio». Inoltre, egli pose condizioni difficili da accettare, e lo fece «con tono

³⁸ A. Volynskij, *Krug nepodvižnych zvezd*, «Birževye vedomosti», 1913, 7 gennaio, ora pubblicato in Id., *Ballet's Magic Kingdom*, a cura di S. Rabinowitz, Yale University Press, New Haven-Londra 2008, p. 43.

³⁹ Ivi, p. 44.

⁴⁰ In realtà, si pensa che Volynskij faccia riferimento al *De rerum natura* di Lucrezio. *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ju. Slonimskij, *Fokin i ego vremja*, cit., p. 43. B. Asaf'ev e A. Benois entrarono però ufficialmente nel direttorio del Teatro Mariinskij il 10 marzo 1919. Cfr. N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, ARB im. A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2015, p. 230.

dittatoriale»⁴³. Il risultato fu che per calmare le acque il commissario all'istruzione Anatolij Lunačarskij gli diede il permesso di lasciare la Russia rivoluzionaria il 23 gennaio 1918 insieme alla moglie Vera Fokina⁴⁴ per recarsi a Stoccolma, dove sulla base di un contratto con l'Opera Reale avrebbe messo in scena *Petruška*⁴⁵. La guerra civile fece il resto. In Russia Fokin non avrebbe fatto più ritorno.

All'entusiasmo iniziale dei danzatori seguì dunque, secondo la studiosa Suric, un periodo di «smarrimento». A partire sarebbero state anche ballerine del calibro di Matil'da Kšesinskaja⁴⁶, Tamara Karsavina⁴⁷ e in seguito Ol'ga Spesivceva⁴⁸, oltre a tutti i primi danzatori⁴⁹. Per Suric, «non tutti fuggivano consapevolmente dalla rivoluzione, non tutti erano suoi nemici». Alcuni artisti partirono semplicemente per guadagnarsi il pane con le *tournées* all'estero e per la guerra civile non riuscirono a rientrare. Altri partirono perché legati a persone che persero i privilegi dopo la Rivoluzione. Secondo la Suric, «in generale come gruppo gli artisti di balletto erano apolitici e pochi di essi comprendevano il significato degli eventi che avevano luogo»⁵⁰.

⁴³ Come condizioni egli richiese un elevato onorario, l'accettazione incondizionata delle sue richieste di messinscena, una lunga vacanza annuale all'estero, e l'affidamento alla moglie Vera di alcune parti principali del repertorio classico. Cfr. Ju. Slonimskij, *Fokin i ego vremja*, cit., p. 43. Anche secondo F. Lopuchov, alla base della partenza di Fokin vi furono questioni personali complesse. Se per le condizioni richieste da M. Fokin non vi furono problemi, il comitato si oppose alle richieste di sua moglie Vera Fokina. M. Fokin – che secondo Lopuchov era «accecato dall'amore per lei», considerandola una «ballerina di primo rango», quando in verità poteva aspirare solo ai ruoli di *demi-caractère* – minacciò dunque di lasciare il teatro. Cfr. F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletе*, cit., p. 190.

⁴⁴ V. Fokina (Antonova)(1886-1958). Artista del Teatro Mariinskij negli anni 1904-1918. Partecipò alle *Saisons Russes* di Djačilev negli anni 1909-1912 e nel 1914. Nel 1918 lasciò la Russia insieme al marito Michail Fokin e nel 1921 si trasferì negli Stati Uniti.

⁴⁵ N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., p. 215. Secondo la studiosa E. Suric, Fokin partì invece all'inizio del marzo 1918, proprio quando la situazione al Mariinskij stava iniziando a stabilizzarsi. Cfr. E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, traduzione inglese di L. Visson, edizione a cura di S. Banes, Duke University Press, Durham 1990, p. 51.

⁴⁶ M. Kšesinskaja (1872-1971). Figlia del danzatore F. Kšesinskij. Allieva di L. Ivanov, Ch. Johansson, E. Cecchetti all'Istituto Teatrale Pietroburghese. Dopo il diploma nel 1890, danzò fino al 1917 al Teatro Mariinskij. Si distinse per virtuosismo, brio, perfezione tecnica e individualità. Dopo essere stata interprete dei balletti di Petipa, lavorò negli spettacoli di Fokin e nel 1911-1912 partecipò ai Ballets Russes di Djačilev. Nel 1920 partì per la Francia, e nel 1929 aprì una scuola a Parigi. Da lei presero lezione anche Y. Chauviré e M. Fonteyn. Nel 1960 pubblicò le sue *Memorie*.

⁴⁷ T. Karsavina (1885-1978). Figlia del danzatore P. Karsavin. Allieva di P. Gerdt, Ch. Johansson, E. Cecchetti all'Istituto Teatrale Pietroburghese. Dal 1902 al 1918 danzò al Teatro Mariinskij. Si distinse per grazia e raffinatezza. Partner di M. Fokin, collaborò alla sua attività di riforma. Fu prima ballerina dei Ballets Russes di Djačilev. Interpretò il ruolo dell'Uccello di fuoco nel balletto omonimo e della Ballerina in *Petruška*. Fu poi interprete dei lavori di L. Mjasin. Dal 1918 visse all'estero. Nel 1931 lasciò le scene. Insegnò e fece da consulente nelle riprese dei balletti di M. Fokin.

⁴⁸ O. Spesivceva (1895-1991). Diplomata all'Istituto Teatrale Pietroburghese (allieva di K. Kuličevskaja), danzò al Teatro Mariinskij dal 1913 al 1924. Dal 1913 partecipò ai Ballets Russes di Djačilev. Si distingueva per leggerezza, purezza delle linee, spiritualità. Tra i suoi ruoli più famosi e riusciti quello di Giselle. Dal 1924 al 1932 danzò all'Opéra di Parigi. Soffrì gravemente di salute mentale, e trasferitasi nel 1939 negli Stati Uniti fu internata per 10 anni dopo un grave esaurimento nervoso.

⁴⁹ Fu negli anni della guerra civile che si ridusse significativamente la composizione della compagnia di balletto di Pietrogrado. Se prima della rivoluzione qui erano presenti 182 danzatori, dopo la guerra civile ne restarono 119: oltre agli artisti andati in pensione, 34 danzatori partirono per l'estero, e per il resto la compagnia nel 1922 subì una contrazione. E. Suric, *Načalo puti. Balet Moskvy i Leningrada v 1917-1927 godach*, in V. Krasovskaja (a cura di), *Sovetskij baletnyj teatr. 1917-1967*, Iskusstvo, Mosca 1976, p. 11.

⁵⁰ Ivi, p. 12. Quanto al rapporto dei danzatori con la rivoluzione M. Kšesinskaja nelle sue *Memorie* racconta di aver incontrato Fokin e la moglie nel Caucaso e di aver condiviso con loro «speranze e paure»: «C'era un solo soggetto di conversazione: Dovremmo restare o partire? Cosa succederà? Cosa dovremmo fare?». M. Kschessinska, *Dancing in*

Da considerare poi le condizioni in cui i teatri continuarono ad aprire le loro porte: come ricorda Suric, vi era un pubblico nuovo composto di operai che prima di allora che era stato estraneo al balletto, e sedeva con pellicce e stivali, perché oltretutto a causa della guerra civile la città era congelata, priva di elettricità e mezzi di trasporto, e si pativa la fame⁵¹.

Soprattutto mancava una guida certa. I cambiamenti di direzione erano all'ordine del giorno. Così, il 10 marzo 1919 il consiglio dell'opera e il consiglio del balletto del Teatro Mariinskij sono sostituiti da un direttorio, organo collegiale con a capo Ivan Ekskuzovič. Di tale direttorio entrarono a far parte oltre all'artista Aleksandr Benois e al musicologo e compositore Boris Asaf'ev, il direttore d'orchestra Emil Cooper, il cantante Fëdor Šaljapin, e l'ancora presente coreografo Boris Romanov⁵². Ex allievo di Michail Obuchov⁵³ all'Istituto Teatrale di Pietroburgo (classe 1909), interprete dei ruoli di carattere al Teatro Mariinskij, aveva debuttato come coreografo al Teatro Litejnyj, dimostrando l'influsso di Michail Fokin, delle idee del circolo «Il mondo dell'arte», e della poesia degli acmeisti, in particolare di Michail Kuzmin, con cui aveva collaborato presso tale teatro. Aveva poi preso parte alle *Saisons Russes* di Djagilev, mettendo in scena *La tragédie de Salomé* su musica di Florent Schmitt⁵⁴ e le danze nell'opera *Le rossignol* di Igor' Stravinskij⁵⁵. Coreografo del Teatro Mariinskij fin dal 1914, aveva messo qui in scena principalmente miniature, con l'eccezione dello spettacolo *Andalusiana*⁵⁶ su musica di Bizet.

Di lui il musicologo Boris Asaf'ev notava come il caso l'avesse spinto a entrare in contatto con «una teatralità non accademica, bensì suscitata dal tempo e dal carattere della vita della strada contemporanea e dagli umori della folla». Era da questo tipo di teatralità, «forse di ordine inferiore», che avrebbe potuto e dovuto crescere «un'originale arte plastica formatasi dalla contemporaneità» e presentata in un «movimento ininterrotto». Certo, questo era in «opposizione evidente» al balletto classico, con la sua «forma arcaica stilizzata», ed era ancor più «deleterio» per il balletto classico di

Petersburg. The Memoirs of Kschessinska – Prima Ballerina of the Russian Imperial Theatre, and Mistress of the Future Tsar Nicolas II, Pantianos Classics, 1960, p. 147.

⁵¹ E. Suric, *Načalo puti. Balet Moskvy i Leningrada v 1917-1927 godach*, cit., p. 12.

⁵² N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., p. 230. Al direttorio costituitosi nel 1919 è legata la decisione presa il 14 maggio di escludere dal repertorio di balletto i seguenti spettacoli: *Il risveglio di Flora*, *Barbablù*, *La halte de la cavalerie*, *Graziella*, *Le roman d'un bouton de rose*, *Il flauto magico*, *Il bosco incantato*, *Les caprices du papillon*, *Fiammetta*, *Paquita*. Sono invece riconosciuti necessari i balletti: *La bella addormentata*, *Il cavallino gobbo*, *Il corsaro*, *La figlia del faraone*, *La bayadère*, *Esmeralda*, *Don Chisciotte*, *Arlequinade*, *Il talismano*, *Rajmonda* e gli spettacoli di Fokin già presenti in repertorio. Sono ritenuti da rinnovare i balletti: *Coppelia*, *La fille mal gardée*, *Giselle* e *Il lago dei cigni*. Ivi, pp. 232-233.

⁵³ M. Obuchov (1879-1914). Danzatore del Teatro Mariinskij, distintosi per virtuosismo e stile accademico. Fu insegnante di V. Nižinskij.

⁵⁴ Balletto in un atto. Prima esecuzione: 12 giugno 1913, Théâtre des Champs-Élysées, Parigi. Interprete principale: T. Karsavina.

⁵⁵ Opera con danze in tre scene. Prima esecuzione: 26 maggio 1914, Théâtre National de l'Opéra, Parigi. Da quest'opera fu tratto nel 1920 il balletto dal titolo *Le chant du rossignol* con coreografia di L. Mjasin.

⁵⁶ Prima rappresentazione: 31 ottobre 1915. Libretto di P. Potemkin. Musica di G. Bizet. Scenografie e costumi di S. Sudejkin. Interpreti: E. Smirnova, E. Biber, A. Monachov. B. Romanov. Teatro Mariinskij.

quanto raggiunto da Fokin. Per Asaf'ev, quest'ultimo, ispirandosi alle altre arti e *in primis* alla pittura, aveva creato un'arte che «si contrapponeva» al classico, ma non ne «distruggeva il dogma». Inoltre, secondo Asaf'ev, nell'arte di Fokin la danza non aveva valore autonomo, in quanto presentata sempre avvolta da un'«aura di tinte musicali e pittoriche». Se nel classico la danza era quel «tutto» da cui partire nella scelta dei temi, della musica, della messinscena, anche Romanov aveva come punto di partenza la danza. Ma con una differenza. Nutrendosi il balletto classico dell'ideologia della sua epoca, esso, ad eccezione delle sue «indiscutibili» fondamenta (che il musicologo non metteva in discussione), era divenuto ormai «convenzionale». Per Asaf'ev, Romanov con quel «passo coraggioso» caratteristico della vita stessa, era come se «sezionasse» le speranze contemporanee, il «corpo stesso della contemporaneità», cercandone «le fibre» e trasformandole nel gesto e nella danza, lasciandosi guidare dal ritmo⁵⁷.

Tuttavia, Asaf'ev sottolineava come quelle di Romanov fossero soltanto «esperienze» e come non avesse avuto modo di creare una «grande costruzione architettonicamente coerente»⁵⁸. In effetti, dopo la Rivoluzione Romanov ebbe sicuramente maggiore successo fuori del Mariinskij, lavorando al Circo Ciniselli, al Teatro della Tragedia, al Teatro del Dramma Artistico e Grande Teatro Drammatico. Invece, il balletto in un atto *La Carmagnola* che egli preparava per il primo anniversario della Rivoluzione proprio per il Mariinskij fu messo in scena solo da un club operaio con il semplice accompagnamento di un piano⁵⁹, mentre il balletto *Solvejg*⁶⁰ da lui preparato fu messo in scena solo nel 1922 dal coreografo Pavel Petrov⁶¹.

Particolarmente rilevante il fatto che, non sentendosi realizzato nella compagnia di Pietrogrado, e cercando di stabilire per questo una collaborazione con il Teatro Bol'šoj di Mosca, egli si imbatté nell'archivio di Petipa conservato al Museo Teatrale Bachrušin, descrivendone il contenuto nell'articolo *Note di un danzatore* pubblicato sul «Birjuč petrogradskich gosudarstvennych teatrov» (16-22 dicembre 1918)⁶². Cominciando a interrogarsi sul lavoro del coreografo con la musica e le

⁵⁷ B. Asaf'ev, *V baletе. Nabljudenija, vyvody i poželanija*, cit., pp. 34-35.

⁵⁸ Ivi, p. 34.

⁵⁹ E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., pp. 51-56.

⁶⁰ Balletto in tre atti. Libretto di A. Šajkevič, P. Potemkin e B. Romanov. Musica di E. Grieg rielaborata da B. Asaf'ev. Scene e costumi di A. Golovin. Direttore d'orchestra V. Dranišnikov. Nel ruolo principale: E. Vill' (Sol'vejg). GATOB. Lo spettacolo ebbe sei rappresentazioni. N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., p. 269.

⁶¹ P. Petrov (1881-1938). Diplomatosi all'Istituto Teatrale Pietroburghese (classe 1900), entrò a far parte della compagnia di balletto del Teatro Mariinskij. Negli anni 1918-1920 realizzò una serie di produzioni nei teatri di miniature e al Teatro Michajlovskij. Coreografò danze nelle opere, nelle operette, negli spettacoli drammatici. Dal 1925 lavorò in Lituania. Negli anni Trenta lavorò in Francia.

⁶² E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., pp. 54-55. Romanov scrive: «Tutti i manoscritti di Petipa si possono dividere in cinque parti. La prima è una raccolta dei libretti dei presumibili balletti composti da egli stesso, la seconda sono i disegni dei gruppi, degli andamenti e dei movimenti di diverse danze dai balletti; la terza sono informazioni storiche e trascrizioni dai libri; la quarta è sono i ricalchi dalle edizioni periodiche illustrate, in prevalenza francesi, e la quarta – la più grande e significativa per il ricercatore di balletto, è il lavoro intorno alla creazione de *La bella*

figure astratte, e restando attratto dall'idea di «partitura coreografica», egli secondo la studiosa Suric subì una «metamorfosi» artistica, che lo allontanò dal precedente gusto «espressionista»⁶³. Soprattutto, per quanto riguarda l'argomento di questa tesi, Romanov con il suo articolo si sarebbe posto come anello di congiunzione sulla strada che partendo dai balletti sinfonici di Petipa su musica di Čajkovskij e Glazunov, passando per le creazioni di Gorskij e Fokin, avrebbe spianato la strada per *La danzasinfonia* di Lopuchov. Scrive infatti Romanov:

Il coreografo riunisce in sé due artisti: il regista, che offre un'interpretazione delle idee dell'autore evidente agli spettatori, e lo stesso autore, che estrinseca i propri pensieri non attraverso dialoghi o didascalie, come fa il drammaturgo, bensì attraverso le danze, creandole direttamente. La danza nel balletto è il verso nella tragedia. In tal modo l'arte del coreografo anch'essa si suddivide in due parti e implica un processo doppio. Prima che il coreografo si accinga alle prove, per mostrare agli interpreti le loro parti coreografiche, è necessario un complesso e paziente lavoro di studio che ricorda piuttosto la soluzione di compiti di geometria, anziché la composizione di un'azione danzata. Inizialmente il coreografo da solo (senza artisti) deve inventare in combinazione con la musica dei «pas» che si possono comparare con quelli musicali. Il coreografo è simile al compositore. Egli deve comporre delle serie di temi coreografici che a seconda del carattere della danza e del ritmo musicale possano svilupparsi, formando un'intera gamma di movimenti coerenti. Dopo di ciò, quando i temi sono inventati e distribuiti, per così dire, secondo le voci, assegnati agli interpreti che partecipano alla danza, solo allora inizia la pianificazione degli andamenti e delle transizioni. Non a caso il coreografo e teorico della danza del XVIII secolo, Jean-Jacques Noverre [sic] nelle sue lettere sulla danza e sul balletto («Lettres sur la danse et le ballet») in seguito «Lettres sur les artes imitatives en generale et sur la danse particulier», che per l'arte del balletto, forse, hanno un significato equivalente a quello che ha per la storia del dramma «La drammaturgia di Amburgo» di Lessing, indicano la non inutilità di alcune conoscenze di geometria, perché con il loro aiuto il coreografo può comunicare più esattamente la distanza e la prospettiva, e di conseguenza, osservare la debita armonia del raggruppamento degli interpreti.

Nelle carte di Petipa troviamo una moltitudine di fogli con disegni geometrici eseguiti dalla sua mano. Qui sono cerchi, piramidi, ellissi, poligoni, triangoli, ecc. Questi disegni ci indicano esattamente il grande processo creativo del coreografo al di fuori della scena. Ciò significa che l'artista, già ispirato dai temi musicali della danza, ha composto davanti allo specchio dei temi danzati, cioè ha inventato dei «pas» e adesso con la matita compone dei disegni di movimenti corali. Una moltitudine di punti, che rappresentano gli uomini, di piccoli zeri, le donne, di linee punteggiate, di frecce, ci indicano la direzione delle masse.

A Petipa venne in mente di sistematizzare le proprie note, di farne come una partitura coreografica⁶⁴.

L'ambiente del balletto pietroburghese non diede sufficiente spazio a Romanov. Come ricorda la studiosa Suric, il coreografo avrebbe infine rassegnato le sue dimissioni da direttore della compagnia

addormentata». B. Romanov, *Zametki tancovščika. (Raboty M. I. Petipa vne repeticionnogo zala)*, «Birjuč petrogradskih gosudarstvennyh teatrov», 1918, n. 7, 16-22 dicembre, p. 37.

⁶³ E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., p. 56. Suric suppone che a sua volta fu Asaf'ev con i suoi studi su Čajkovskij e Glazunov a influire su Romanov e sul suo cambiamento. Ivi, pp. 56-57.

⁶⁴ B. Romanov, *Zametki tancovščika. (Raboty M. I. Petipa vne repeticionnogo zala)*, cit., pp. 36-37.

di balletto del Teatro Mariinskij nel gennaio 1920 e si sarebbe successivamente recato in tournée in Ucraina, a Bucarest, e a Berlino, città quest'ultima dove avrebbe organizzato una propria compagnia con il nome nostalgico di Russische Romantische Ballet⁶⁵.

Aldilà della partenza di Romanov, c'erano ben altri ostacoli da superare. È vero che il 7 dicembre 1920 i Teatri Mariinskij, Aleksandrinskij e Michajlovskij di Pietrogrado, insieme ai teatri statali di Mosca per ordine di Anatolij Lunačarskij, primo Commissario del popolo all'istruzione⁶⁶, furono rinominati "Teatri Accademici Statali"⁶⁷. Lunačarskij, «poeta della Rivoluzione», «amante della filosofia e delle arti», oltre che prolifico drammaturgo, amava definirsi «un intellettuale [*intelligent*] tra i Bolscevichi e un Bolscevico tra gli intellettuali»⁶⁸. Egli, che nel suo radicamento politico marxista era guidato dalla fede nell'arte e nella religione⁶⁹, era convinto che bisognasse preservare il meglio del retaggio prerivoluzionario, prima di creare una cultura propriamente rivoluzionaria. E per questo, secondo la studiosa Ezrahi, considerava i vecchi Teatri Imperiali «alla stregua di accademie» che avrebbero offerto «canoni di eccellenza tecnica»⁷⁰. Non la pensava allo stesso modo Lenin, che considerava eccessive le spese legate al funzionamento dei Teatri Mariinskij e Bol'shoj e riteneva meglio utilizzare tali fondi nella lotta contro l'analfabetismo. Di fronte alla minaccia di «gettare tutti i teatri in una fossa» fu solo grazie alla tenacia di Lunačarskij se i teatri restarono aperti⁷¹.

Andava in ogni caso operata una transizione culturale: difficile era trovare il modo e il coreografo in grado di metterla in pratica. Quando il 14 aprile 1920, durante l'ultima riunione della direzione dell'ormai GATOB (Teatro Accademico Statale di Opera e Balletto di Pietrogrado), Ivan Ekskuzovič diede lettura della disposizione di Lunačarskij sul passaggio di direzione dei Teatri Accademici Statali a una gestione centralizzata, a ritrovarsi nell'incarico di direttore della compagnia di balletto era ormai Leonid Leont'ev⁷².

⁶⁵ E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., p. 57. B. Romanov avrebbe prodotto la prima *Bella addormentata* del Teatro dell'Opera di Roma nel 1954. Cfr. M. Mele, «Spjaščaja krasavica» na scene Rimskogo opernogo teatra, «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj», 2019, n. 1, pp. 27-61. <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1005>

⁶⁶ A. Lunačarskij (1875-1933) divenne Commissario del popolo all'istruzione il 26 ottobre 1917.

⁶⁷ N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., p. 240. Cfr. C. Ezrahi, *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, Gremese, Roma 2017, p. 35.

⁶⁸ S. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*, Cambridge University Press, Cambridge 1970, pp. 1-2.

⁶⁹ Già nella quinta classe del liceo a Kiev si era unito a un circolo marxista. Si era poi trasferito in Svizzera per studiare filosofia, e dopo aver conosciuto Plechanov si era convinto di come questi nel suo razionalismo trascurasse «il lato emotivo ed etico dell'ideologia scientifico-socialista». Dopo il ritorno in Russia, l'arresto e l'esilio, Lunačarskij aveva conosciuto all'estero Lenin e si era unito ai Bolscevichi. Come spiegava nel suo libro *Religione e Socialismo*, pubblicato tra il 1908 e il 1911, la religione era per lui un legame che trasportava l'individuo fuori da se stesso in cerca degli altri. Allo stesso modo, Marx era considerato da Lunačarskij un filosofo morale, oltre che sociale. E i Bolscevichi, veri seguaci di Marx, puntavano per Lunačarskij a cambiare il mondo oltre che ad interpretarlo, propagando il marxismo come una religione antropocentrica che vedeva nella rivoluzione l'atto decisivo nel processo della "costruzione di Dio". Cfr. Ivi, pp. 2-4.

⁷⁰ C. Ezrahi, *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, cit., p. 35.

⁷¹ Cfr. Ivi, pp. 34-38.

⁷² N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., p. 244.

Allievo di Nikolaj Legat⁷³ all'Istituto Teatrale di Pietroburgo, egli era entrato nel 1903 nella compagnia del Mariinskij, interpretando ruoli comici e di carattere, in quanto, nonostante la buona tecnica, la bassa statura gli impediva di distinguersi. Per compensare, aveva sviluppato l'espressività e la mimica, divenendo apprezzato da Fokin che durante le *Saisons Russes* di Djagilev gli affidò il ruolo di Petruška nei cast secondari⁷⁴. Proprio lo spettacolo *Petruška* egli avrebbe ripreso nel novembre 1920 dopo la partenza di Fokin, interpretando egli stesso il ruolo principale⁷⁵.

Il balletto nato all'estero era stato mostrato al pubblico natio solo in forma di concerto, ma – da quanto riferisce il critico Andrej Levinson che aveva già visto lo spettacolo a Parigi – non aveva funzionato, poiché «questo eccezionale episodio teatrale non può essere sfaldato nello strato pittorico-teatrale e in quello musicale»:

La sua nuda azione, ovvero la doppia esistenza delle bambole che prendono vita, è da sola schematica e quasi misera. La musica presa singolarmente ha una natura a mosaico, è un rumore musicalmente organizzato. L'insieme invece dei due elementi non si dimentica facilmente⁷⁶.

Boris Asaf'ev (che scrive con lo pseudonimo di Igor' Glebov) ricorda poi come ad aiutare Leont'ev nel suo passo coraggioso «non tanto di riprendere, quanto di ricostruire una delle creazioni più stupende di Fokin» siano stati la volontà tenace del direttore d'orchestra Emil Cooper, oltre che l'energia di Aleksandr Benois. Leont'ev aveva però fatto del suo, riuscendo a «conservare il proprio io e a dare un profilo originale» allo spettacolo. Egli infatti, secondo Asaf'ev, «in alcuni dettagli della messinscena e in particolare nell'elaborazione della scena che precedeva il finale (le maschere di carnevale e la generale danza “estatica”)» era riuscito, «grazie all'incrocio di linee di direzione opposta e ai contrasti ritmici», a inventare delle «combinazioni ingegnose dei ritmi plastici», senza perdere per questo l'integrità dell'insieme⁷⁷.

⁷³ N. Legat (1869-1937). Diplomatosi all'Istituto Teatrale Pietroburghese nel 1888 (classe di G. Legat, N. Volkov, P. Gerdt, Ch. Johansson), fu un danzatore classico solista del Teatro Mariinskij. Danzò con A. Pavlova, M. Kšesinskaja, T. Karsavina, O. Preobraženskaja. Possedeva una tecnica impeccabile e un talento per l'interpretazione. Nel 1903 creò insieme al fratello Sergej il balletto *La fata delle bambole*. Dal 1910 fu il coreografo principale del Teatro Mariinskij, ma nel 1914 la direzione non gli rinnovò il contratto. Lavorò nella Scuola di balletto russa di A. Volynskij. Nel 1922 partì per l'estero. Insegnò nella compagnia dei Ballets Russes (1925-1926). Nel 1923 aprì una scuola a Londra. Tra i suoi allievi: N. De Valois, A. Markova, M. Fonteyn, F. Ashton. Nel 1923 pubblicò a Londra *Story of the Russian School*. Insieme al fratello nel 1903 aveva creato un album di caricature sui protagonisti del balletto russo.

⁷⁴ F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletе*, cit., p. 118. Dalle *Memorie* di B. Nijinska si constata come Leonid Leont'ev fosse presente a Parigi nel giugno 1911. Cfr. B. Nijinska, *Early Memoirs*, a cura di I. Nijinska e J. Rawlinson, con un'introduzione di A. Kisselgoff, Duke University Press, Durham-Londra 1992, p. 365.

⁷⁵ La prima rappresentazione del balletto a Pietrogrado ebbe luogo il 20 novembre 1920. Scenografie su disegno di A. Benois realizzate da O. Allegri. Direttore d'orchestra E. Cooper. Nei ruoli principali: L. Leont'ev (Petruška), E. Ljukom (la Ballerina), V. Vajnonen (il Moro), P. Baklanov (il Ciarlatano). Presentato insieme ai balletti *Chopiniana* e *Islamej*. GATOB. La prima rappresentazione parigina aveva avuto luogo il 13 giugno 1911 al Théâtre du Châtelet.

⁷⁶ A. Levinson, «*Petruška*». (*Akademičeskij teatr opery i baleta*), «*Žizn' iskusstva*», 1920, n. 616-618, 26-28 novembre, p. 2.

⁷⁷ I. Glebov, *V baletе*, «*Žizn' iskusstva*», 1920, n. 628-630, 10-12 dicembre, p. 2.

In generale, per Levinson, l'impressione non era mutata rispetto alla versione parigina. Vi erano delle «variazioni nel *décor* e nel colore dei costumi, mentre le danze e la pantomima erano un facsimile del lavoro di Fokin». Il tessuto degli eventi scenici poi, ovvero il *plot*, era lo stesso⁷⁸.

Per Levinson, questo spettacolo che egli definiva come un'«arlecchinata russa sullo sfondo dei Saturnali pietroburghesi», una «tragicommedia da marionette», era caratterizzato dalla «natura estremamente particolareggiata del movimento», dalla «molteplicità degli episodi», dalla «diversità» e dall'«asimmetria del gesto sullo sfondo del labirinto dei temi musicali», e insieme dall'«unità del ritmo scenico»:

Ogni motivo di danza che sorge nell'orchestra si accentua in grottesco musicale; a lui risponde sulla scena un *lubok* danzato, con accenti sottolineati in maniera comica, con un movimento spezzato: una parodia della danza. La stessa interpretazione delle bambole si svolge in strettissimo contatto con il testo musicale, riproducendo plasticamente ogni suo impulso ritmico. Lo stesso linguaggio plastico di ognuna delle bambole s'inscrive nel cerchio compatto dei movimenti angolosi e senz'anima del suo meccanismo. In questo impaccio delle anime rese prigioniere dal misero gesto loro destinato, nei vani tentativi di svincolarsi e di trovare la libertà del movimento espressivo, in tutto ciò è racchiusa la drammaticità dell'impressione⁷⁹.

A rivelare con gran forza questa «drammaticità» era l'interpretazione di Leont'ev nel ruolo di Petruška, benché privo della «genialità plastica» e della «nascosta grazia» di Nižinskij. Ma sia nella sua interpretazione che nella sua regia erano evidenti la «volontà intelligente e trionfante di un artista dotato di sensibilità»⁸⁰.

Per Levinson non si trattava di un balletto (dove «è il corpo a dominare il ritmo musicale»), ma come diceva il sottotitolo solo di «scene burlesche», «una pantomima sulla musica in cui ogni movimento era suggerito dall'elemento musicale»⁸¹.

Per Asaf'ev, invece, si trattava della rivelazione dei «misteri degli intrecci, delle fratture e delle giustapposizioni del contrappunto plastico e musicale» e il compito fondamentale del balletto come arte in quel periodo era proprio quello di non perdere il legame tanto prezioso con la musica come era riuscito a «concepirlo, a pensarlo e a incarnarlo» Fokin⁸².

⁷⁸ A. Levinson, «Petruška». (*Akademičeskij teatr opery i baleta*), cit., p. 2

⁷⁹ A. Levinson, «Petruška». (*Akademičeskij teatr opery i baleta*), cit., p. 3.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² I. Glebov, *V baleta*, cit., p. 2.

Pertanto, se per Levinson lo spettacolo non era riuscito a trasformarsi nel momento più intenso e brillante della vita teatrale di Pietrogrado⁸³, per Asaf'ev invece la produzione era un «evento» che segnava una «svolta potente nella storia del balletto e della musica russa»⁸⁴.

Aldilà della ripresa di *Petruška*, Leont'ev non mostrò particolare talento nella coreografia né quando si cimentò in *Salomé*⁸⁵, che ebbe una sola rappresentazione, né quando in seguito realizzò una particolare redazione del balletto *Candaule*⁸⁶ (da *Le roi Candaule*) su nuovo libretto di Nikolaj Vinogradov⁸⁷, caratterizzata da «fiacchezza nelle *mises-en-scène*»⁸⁸.

Non era dunque Leont'ev la persona che poteva dare una svolta al balletto pietrogradese. Egli stesso avrebbe incominciato a percepire il talento di Fedor Lopuchov, proponendogli però semplicemente l'incarico insignificante di ripetitore nelle opere⁸⁹.

Lopuchov, che era stato allievo di Nikolaj Legat all'Istituto Teatrale Pietroburghese e allo spettacolo di diploma aveva interpretato il ruolo protagonista in *Aci e Galatea* di Michail Fokin su musica di Kadlec, aveva avuto una carriera di solista al Teatro Mariinskij e al Bol'šoj di Mosca e aveva avuto l'opportunità di recarsi in *tournee* negli Stati Uniti. Sin dall'ingresso a teatro aveva iniziato a manifestarsi in lui l'interesse per la coreografia. Già nel 1906 aveva adattato per sé la danza del Buffone dal balletto *Mlada* di Petipa, e nel 1908 nella compagnia della Pavlova aveva coreografato una variazione per il danzatore Adol'f Bol'm⁹⁰. Due sue produzioni più ampie erano poi apparse negli anni prerivoluzionari, ovvero *Il sogno* su musica di Nikolaj Šerbačev (che egli definì come il suo

⁸³ A. Levinson, «*Petruška*». (*Akademičeskij teatr opery i baleta*), cit., p. 3.

⁸⁴ I. Glebov, *V baletu*, cit., p. 2.

⁸⁵ *Divertissement* di danze classiche e di carattere. Prima rappresentazione: 24 aprile 1922. Musica di A. Glazunov. Scenografie di O. Allegri (dal balletto *Le notti egiziane*). Direttore d'orchestra: V. Dranišnikov. Nel ruolo principale: V. Ivanova (*Salomé*). GATOB. N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., p. 266.

⁸⁶ Prima rappresentazione: 1° marzo 1925. Musica di C. Pugni rielaborata da B. Asaf'ev. Nel ruolo principale: A. Monachov (*Candaule*). GATOB. Ivi, p. 300.

⁸⁷ In quegli anni si propose che le trame dei vecchi balletti, così come quelle delle opere, fossero sostituite da versioni moderne rivoluzionarie. Nel 1924 N. Vinogradov aveva già proposto un nuovo libretto per *La bella addormentata* in cui l'azione del prologo sarebbe stata spostata indietro di cinquecento anni per indicare «il primo sollevamento del proletariato» e i restanti atti nel futuro. Al posto della Fata dei lillà ci sarebbe stato un astrologo-filosofo, e al posto di Carabosse un Duca universale. Aurora sarebbe stata trasformata nell'Alba della Rivoluzione mondiale e sarebbe stata risvegliata dal Capo dei rivoltosi. Il panorama del secondo atto avrebbe invece ritratto «la città della comune nell'oro della ricchezza, la fiamma d'argento delle luci elettriche e il fumo rosso delle fabbriche». Il teatro respinse tale proposta, ma accettò invece il rifacimento di *Le roi Candaule*. Qui la congiura di palazzo fu sostituita da una rivolta popolare. E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., p. 261.

⁸⁸ A. Gvozdev, Kandavl, «*Žizn' iskusstva*», 1925, n. 10, 10 marzo, cit. in N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., p. 300.

⁸⁹ Ju. Slonimskij, *Puti baletmejstera Lopuchova*, in F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletu*, cit., pp. 9-10.

⁹⁰ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletu*, cit., p. 210. A. Bol'm (1884-1951). Danzatore del Teatro Mariinskij. Partner di A. Pavlova nella sua prima *tournee* all'estero (1908). Partecipò alle *Saisons Russes* di Djagilev, divenendo dal 1911 al 1916 un membro fisso della compagnia. Nel 1916 si trasferì negli Stati Uniti. Lavorò a Hollywood come coreografo nei film-balletto.

primo tentativo di coreografare in accordo all'orchestrazione) e *La taverna messicana* su musica di Leonid Gončarov, ispirato al viaggio negli Stati Uniti⁹¹.

Il debutto di Lopuchov come coreografo al Teatro d'opera e balletto GATOB di Pietrogrado avvenuto con la presentazione della propria versione de *L'uccello di fuoco*⁹² nel 1921 fu un tributo a colui che considerava il proprio maestro: Michail Fokin.

Nelle mie proposte pratiche, come già detto, prendevo lo spunto da Fokin. Volevo proseguire le esperienze di creazione dei balletti su musica sinfonica e rifiutare del tutto la musica artigianale-illustrativa, trovare dei compositori contemporanei che componessero insieme a me i balletti. Seguendo Fokin, consideravo mio dovere trovare dei nuovi metodi d'espressività in ogni spettacolo nuovo. Come per Fokin, la danza classica, soprattutto nelle forme tradizionali, a me non sembrava l'unico mezzo espressivo dello spettacolo di balletto contemporaneo.

Ad ogni spettacolo le proprie forme di danza: questo appello di Fokin era legge per me⁹³.

Come ricorda lo stesso Lopuchov nelle sue *Memorie*, a suggerire la messinscena del capolavoro fokiniano furono Boris Asaf'ev e Aleksandr Benois, che consideravano la sua mancanza come una grande «lacuna» nel repertorio del teatro. Tuttavia, ormai le speranze che tornasse Fokin erano molto «dubbie» e nessuno si prendeva il compito di riprendere lo spettacolo⁹⁴.

Lopuchov l'aveva visto una o due volte all'estero con la sorella Lidija⁹⁵ nella parte principale⁹⁶, ma essendosi concentrato sull'interpretazione della sorella ricordava poco la messinscena. Messosi al lavoro sul balletto, discusse inoltre con Asaf'ev, Benois, e l'artista Aleksandr Golovin, perché dal punto di vista artistico c'era qualcosa che non gli piaceva nella versione di Fokin. Secondo Lopuchov, Fokin aveva creato *L'uccello di fuoco* in uno stile «genericamente orientale», per renderlo gradito ai parigini. L'impostazione di Lopuchov voleva invece riprendere da vicino l'epos russo, per mostrare come l'invasione tartaro-mongolica si fosse riflessa nelle fiabe slave⁹⁷.

⁹¹ Ivi, pp. 212-213. Lopuchov riferisce queste due produzioni agli anni 1916-1917. Secondo altri studiosi, come Galina Dobrovol'skaja, esse sarebbero da riferire al 1918. Cfr. G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, Iskusstvo, Leningrado 1976, p. 39.

⁹² Prima rappresentazione: 2 ottobre 1921. Musica di I. Stravinskij. Libretto di F. Lopuchov e V. Struve. Scene e costumi di A. Golovin. Direttore d'orchestra: E. Cooper. Nei ruoli principali: E. Ljukom (l'Uccello di fuoco), B. Šavrov (Ivan-zarevič), E. Lopuchova (la Zarevna), P. Baklanov (Koščej). Rappresentato insieme al balletto *Chopiniana*. GATOB. N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., p. 258.

⁹³ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletе*, cit., p. 236.

⁹⁴ Ivi, p. 237.

⁹⁵ L. Lopuchova (1891-1981). Danzatrice russa, sorella di F. Lopuchov. Allieva di M. Fokin all'Istituto Teatrale Pietroburghese, danzò al Teatro Mariinskij. Dopo T. Karsavina, interpretò il ruolo dell'Uccello di fuoco nel balletto omonimo a Parigi nel 1910 (a ricordarlo è anche B. Nijinska, *Early Memoirs*, cit., p. 303). Negli anni 1911-1915 fu in tournée negli Stati Uniti, in Italia, in America del Sud, insieme a M. Mordkin, L. Mjasin, A. Volinin, F. Lopuchov. Dal 1916 al 1924 danzò con la compagnia di Djagilev. Nel 1925 si trasferì in Gran Bretagna, dove sposò il famoso economista J. Maynard Keynes. Danzò in seguito nelle compagnie inglesi.

⁹⁶ Ricordiamo che in russo l'Uccello di fuoco, ovvero Žar-ptica è un nome femminile.

⁹⁷ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletе*, cit., pp. 237-239.

Se, per Lopuchov, l'Uccello di fuoco fokiniano assomigliava a un pavone, egli si sforzò di rendere russi i suoi movimenti, introducendo oltre a *jetés* di tutti i tipi che ricordassero un salto-volo, anche *grand battements* e movimenti oscillanti che ricordassero il dondolarsi di una culla slava antica⁹⁸.

In generale, l'Uccello di fuoco era l'incarnazione «della vita, del calore, del bene». A lui si opponevano «la morte, il freddo, il male», incarnati da Koščej e dal suo seguito. Per caratterizzare quest'ultimo, Lopuchov pensò come nelle fiabe russe si fosse riflesso il ricordo popolare dell'era di ghiaccio (anche nell'Uccello di fuoco per Lopuchov si era riflesso il ricordo dell'archopterige), ma comprese anche che all'idea iniziale del personaggio come «freddo portatore di morte» si erano sovrapposte le impressioni dell'invasione mongolo-tartara. Per questo al coreografo sembrò opportuno utilizzare per la sua caratterizzazione dei movimenti mongoli e tartari, e convinse anche Golovin a cambiare opportunamente i costumi⁹⁹.

A guidare Lopuchov fu anche un diverso rapporto tra la danza e la musica di Stravinskij. Per questo, nel descrivere nelle sue *Memorie* la danza del seguito di Koščej (definita «danza degli infedeli», come erano chiamati i tartari dal popolo russo), egli scriveva:

Tutte queste entrate, assai difficili per movimento e ritmo, si svolgevano nella forma musicale della fuga: erano come la prima parte della «danza degli infedeli» che seguiva, dove entrava in azione il suo [di Koščej – M.M.] elemento. La danza del seguito di Koščej sia nel momento dell'entrata che nella stessa «danza degli infedeli» era costruita sugli stessi movimenti, mostrati da angolazioni diversi, con ritmi e metri diversi. La base di questi movimenti di danza erano tutti i tipi di *pas de basque*, *en face*, di lato, di spalle, sia piccoli che grandi. Le varietà di *pas de basque* compongono i movimenti fondamentali delle danze popolari tartare e sono completati da diversi movimenti delle braccia. Questo fu da me sottolineato nella «danza degli infedeli», in cui le gambe dei danzatori eseguivano un *pas de basque* in una misura musicale in due tempi, mentre le braccia si muovevano in tre tempi. Nella danza erano incluse anche diverse forme di corsa, ma costruite sullo stesso principio del *pas de basque*¹⁰⁰.

Per Lopuchov, certamente, lo spettatore poteva non comprendere a fondo il suo «senso nascosto», ma senza dubbio percepiva la forza del regno di Koščej espressa nella danza tartara. La chiave fondamentale era l'aver trovato i movimenti necessari proprio per questo contenuto¹⁰¹.

A tal proposito, è da notare anche come ne *L'uccello di fuoco* Lopuchov, per sua stessa ammissione, evitò la contrapposizione tra danza classica e danza di carattere, «passando impercettibilmente» da una all'altra. Per il coreografo, infatti, le due forme di danza «non dovevano sacrificarsi una all'altra, ma collaborare alla creazione di una forma di spettacolo globale»:

⁹⁸ Ivi, p. 238.

⁹⁹ *Ibidem*. Golovin si ispirò a spiriti del bosco del folclore siberiano, che si presentavano come creature mostruose dalle teste enormi che attaccavano gli uomini alle spalle e ne mangiavano il cervello. Ivi, pp. 238-239.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 239-240.

¹⁰¹ Ivi, p. 240.

L'armonia di uno spettacolo dipende dall'uso di una forma di danza piuttosto che un'altra laddove è necessario. È la distruzione di quest'armonia a deformare uno spettacolo, per quanto le forme di danza di per sé siano buone¹⁰².

Nel giudicare il lavoro, la critica tenne conto della difficoltà del compito. Come sottolineò il critico Leškov, non sarebbe stato del tutto corretto definire questa musica «adatta ad un balletto», poiché «non vi sono “numeri” delimitati, arrotondati; i tempi puramente danzabili sono intrecciati quasi casualmente; a dominare è il colorito generale e l'accompagnamento musicale estremamente espressivo della pantomima, che si contraddistingue per il superbo carattere illustrativo». Inoltre, la difficoltà del lavoro era rafforzata dal desiderio di «non restaurare» quanto fatto da Fokin, ma di «eseguire il compito, dandovi un'interpretazione personale»¹⁰³.

Oggetto di contestazioni era innanzitutto il libretto elaborato *ex novo* con l'aiuto di Vasilij Struve¹⁰⁴ (già autore del libretto de *Il sogno*), marito di Evgenija Lopuchova¹⁰⁵ e grande amico di Fedor Lopuchov. Tale libretto, secondo Leskov, era «estremamente vago e trasformava la fiaba poetica universalmente nota quasi in un trattato filosofico pieno di simboli». Ma a suscitare dubbi era soprattutto la «conduzione del movimento scenico in severo parallelismo con la musica»:

Alle volte questo parallelismo è tanto intenso che la danza perde la tinta coreografica sfociando in una ginnastica ritmica che sebbene complessa per il disegno della figura involontariamente richiama alla memoria il nome di Jacques Dalcroze¹⁰⁶.

Infine, non era molto apprezzato l'utilizzato di «nuove figure di *presa*, estremamente complesse per gli interpreti, non prive di pericolosità, che portavano il balletto al confine con l'acrobatismo»¹⁰⁷.

A distanza di un anno, il critico Volynskij, nel recensire il balletto avrebbe parlato di «una raccolta di insulse elucubrazioni di una fantasia ampollosamente banale incline a disgiungere dappertutto il pathos e il temperamento»¹⁰⁸. A suscitare la sua repulsione era in particolare la «mostruosa» danza

¹⁰² Ivi, pp. 240-241.

¹⁰³ D. Leškov, «*Žar-ptica*», «*Žizn' iskusstva*», 1921, n. 813, 18 ottobre, p. 1.

¹⁰⁴ V. Struve (1889-1965). Storico dell'Antico Oriente. Membro dell'Accademia delle Scienze dell'URSS dal 1935. Autore di una storia del mondo antico (1936) e di una storia dell'Oriente antico (1941). La studiosa Dobrovol'skaja lo definisce però un «dilettante nel campo dell'arte», dal gusto non impeccabile. La studiosa sostiene che Struve, contribuendo al libretto de *La danzasinfonia*, avrebbe giocato «un ruolo spiacevole» nel destino scenico del balletto. Cfr. G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 44.

¹⁰⁵ E. Lopuchova (1884-1943). Danzatrice russa, sorella di F. Lopuchov. Danzò al Teatro Mariinskij dal 1902 al 1924. Negli anni 1909, 1910, 1911 partecipò alle *Saisons Russes* di Djagilev. Studiò le danze popolari, esibendosi in serate ad esse dedicate. Fino al 1941 lavorò anche parallelamente nell'operetta e nel teatro drammatico.

¹⁰⁶ D. Leškov, «*Žar-ptica*», cit., p. 1.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ A. Volynskij, *Balety Stravinskogo*, «*Žizn' iskusstva*», 1922, n. 51, 26 dicembre, p. 2. Cfr. A. Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom*, cit., p. 76-77.

del seguito di Koščej, che a suo giudizio si presentava come «una raccolta di movimenti sconclusionati che respingono con disgusto proprio con le loro figure ingegnosamente grottesche»:

Non si tratta di una creazione della fantasia, ma di una combinazione senz'anima di posizioni impossibili con inauditi piegamenti del corpo che nel complesso lasciano lo spettatore del tutto indifferente¹⁰⁹.

Il problema per Volynskij era che «un danzatore di carattere dello stampo di Lopuchov» non poteva essere un vero coreografo. Certamente apprezzabile per il critico (che proveniva dal campo della letteratura e della filosofia) il fatto che l'artista provasse a fare delle «escursioni nel campo della filosofia», ma il risultato era «una chiassosa falsificazione che non inganna nessuno»¹¹⁰.

Tale giudizio si intreccia, per ragioni sulle quali avremo modo di ritornare, con quello formulato nel 1928 dal critico Sollertinskij, il quale definirà Lopuchov come un costante «sperimentatore» alla ricerca di un nuovo linguaggio espressivo:

Ogni sua nuova messinscena è un'esperienza coraggiosa e discutibile che pone un problema interessante, ma più raramente è capace di risolverlo. Tale è la sorte generale della maggior parte dei suoi lavori: la loro idea è sempre incomparabilmente più interessante della realizzazione¹¹¹.

In particolare, Sollertinskij contrapponeva il modo di operare di Lopuchov a quello di Fokin (che pur nel 1933 avrebbe considerato negativamente come un «impressionista»¹¹²):

In contrapposizione all'intuitività di Michail Fokin, Lopuchov è un razionalista fino al midollo. Partendo dalla partitura musicale, Fokin si ispirava al suo pathos, al suo slancio emotivo. Lopuchov, al contrario, la scompone nelle unità più minuscole, inventando con cura i movimenti coreografici primari ad essa corrispondenti. Per questo le messinscene di Lopuchov sono straordinariamente musicali se considerate nei dettagli, ma nel complesso non di rado la crescita emotiva è sostituita dal segnare in modo formale lo schema metrico: se ne ricava una sorta di equazione algebrica danzata: tale è la «danza degli infedeli» del regno di Koščej [...] ¹¹³

Nel complesso, per Sollertinskij, ne *L'uccello di fuoco* di Lopuchov si sentivano ancora le «non lontane tradizioni fokiniane, lo spirito de “Il mondo dell'arte”, la concezione della fiaba come sogno

¹⁰⁹ A. Volynskij, *Balety Stravinskogo*, cit. p. 2.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ I. Sollertinskij, *Fedor Lopuchov. Teatral'nye portrety*, «Žizn' iskusstva», 1928, n. 9, cit. in Id., *Stat'i o baletе*, Muzyka, Leningrado 1973, p. 27.

¹¹² I. Sollertinskij, *Muzykal'nyj teatr na poroge Oktjabrja i problema operno-baletnogo nasledija v epochu voennogo kommunizma*, in V. Rafalovič (a cura di), *Istorija sovetskogo teatra. Očerki razvitija*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Leningrado 1933, pp. 330-345.

¹¹³ I. Sollertinskij, *Fedor Lopuchov. Teatral'nye portrety*, cit., pp. 27-28.

simbolico pieno di un fantastico erotismo crudele». Anche se molti aspetti della messinscena (quali «la meccanizzazione sonnambolica dei movimenti delle principesse, le difficoltà acrobatiche della parte dello stesso Uccello di fuoco, l'accuratezza ritmica precisa della “danza degli infedeli”») facevano intuire la cifra stilistica propria di Lopuchov¹¹⁴.

Lo spettacolo a detta di Lopuchov fu accolto positivamente dal pubblico¹¹⁵, che del resto poteva trovare consonanti con l'atmosfera successiva alla Rivoluzione i temi della contrapposizione del bene e del male e il trionfo della ragione.

Dalla messinscena de *L'uccello di fuoco* passò quasi un anno. Quando il 1° agosto 1922 fu istituito il consiglio superiore coreografico del GATOB, di esso entrarono a far parte oltre a Ivan Ekskuzovič, sia Leonid Leont'ev, che Fedor Lopuchov, accompagnati da Pavel Petrov, Aleksandr Čekrygin¹¹⁶, Elizaveta Gerdt¹¹⁷, Nikolaj Legat e Akim Volynskij. Ad occupare il posto di direttore fu di nuovo Leonid Leont'ev. Ma Fedor Lopuchov divenne ufficialmente aiutante alla direzione, nonché coreografo-direttore¹¹⁸.

Da tenere presente come tale riconoscimento fece nascere rivalità interne. Già il 27 giugno 1922 Nikolaj Legat aveva pubblicato un articolo in cui criticava l'attività dell'istituto di balletto presso il Teatro accademico, proponendo di fondere tale istituto con la scuola di balletto di Akim Volynskij¹¹⁹. Volynskij stesso a partire dal maggio 1920 aveva pubblicato degli articoli in cui sosteneva la necessità di «riformare radicalmente il balletto statale e di garantire al Teatro Mariinskij un afflusso di nuove forze, cresciute nelle condizioni di un altro e superiore livello culturale»¹²⁰.

Il 23 ottobre dello stesso 1922 nell'edificio del Museo dei Teatri accademici sotto la presidenza di Eksuzovič si tenne infine una riunione aperta della compagnia di balletto, insieme alla relativa Direzione, oltre che agli insegnanti dell'Istituto, alla comunità teatrale, ai rappresentanti della stampa

¹¹⁴ Ivi, p. 28.

¹¹⁵ Cfr. F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletе*, cit., p. 240.

¹¹⁶ A. Čekrygin (1884-1942). Diplomatosi all'Istituto Teatrale Pietroburghese (classe di P. Karsavin, A. Širjaev, N. Legat), danzò al Teatro Mariinskij negli anni 1902-1923. Fu un brillante interprete di carattere. Nel 1923 avrebbe ripreso insieme a Lopuchov *Le notti egiziane*. Negli anni 1923-1929 fu coreografo del Malyj Teatr di Leningrado. Negli anni 1930-1935 artista e coreografo del Teatro Bol'šoj.

¹¹⁷ E. Gerdt (1891-1975). Allieva di M. Fokin all'Istituto Teatrale Pietroburghese, dal 1908 danzò al Teatro Mariinskij. Danzò ne *Il padiglione di Armida*, in *Chopiniana*, ne *Le carnavales*. Nel 1919 fu nominata étoile, divenendo un modello della cultura di balletto accademica. Avrebbe danzato ne *Il vortice rosso* di F. Lopuchov. Negli anni 1927-1934 insegnò all'Istituto Coreografico di Leningrado e alla classe di perfezionamento del Teatro d'opera e balletto di Leningrado. Successivamente si trasferì a Mosca.

¹¹⁸ N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., p. 269.

¹¹⁹ L'articolo di N. Legat del 27 giugno 1922 si intitolava *L'istituto di balletto presso il Teatro accademico*. Pubblicato sul numero 25 della rivista «Žizn' iskusstva», in esso N. Legat smentiva l'affermazione di I. Ekskuzovič sul fatto che l'attività della scuola fosse «eccezionalmente benefica e riuscita», criticando la qualità dell'insegnamento e proponendo di fonderla con la Scuola di balletto russo, dando la direzione ad A. Volynskij. N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., p. 268.

¹²⁰ Così affermava Volynskij nell'articolo *La riforma del balletto statale. Lettera aperta ad A. V. Lunačarskij*, pubblicato sul numero del 29-31 maggio 1920 della rivista «Žizn' iskusstva». N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., p. 245.

e del pubblico. Nata dalla volontà di sostenere la politica artistica condotta dalla Direzione della compagnia di balletto tale riunione portò a una fondamentale risoluzione che avrebbe contribuito a plasmare l'indirizzo coreografico della compagnia di balletto dell'ex Mariinskij. Dal consiglio coreografico furono rimossi sia Volynskij che Legat (il quale nel frattempo aveva già lasciato la Russia). Divennero nuovi membri del consiglio Agrippina Vaganova, Boris Asaf'ev e Aleksandr Benois¹²¹.

¹²¹ N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., p. 272.

2. Il ruolo di Lunačarskij, Benois e Asaf'ev. Le riprese di Lopuchov e le lezioni apprese da Petipa e Fokin

I Teatri Imperiali erano stati frequentati dall'aristocrazia che devolveva significative somme di denaro all'acquisto degli abbonamenti per aggiudicarsi il proprio posto in platea e nei palchi. La sua presenza a teatro era il simbolo del proprio status sociale, e dal balletto essa si aspettava una forma di intrattenimento, di evasione, di dimostrazione di doti tecniche fuori dal comune. A dimostrarlo era la stessa letteratura russa, dove fin dall'*Evgenij Onegin* di Puškin, si poteva trovare l'omonimo protagonista dedito a recarsi alla prima di un balletto da «severissimo intenditore»¹²². Se il personaggio letterario del *dandy* era però insoddisfatto, «annoiato» dal balletto in generale e dal coreografo Didelot in particolare, il poeta stesso, che all'epoca della composizione del poema si trovava in esilio, si chiedeva invece tra le righe se avrebbe rivisto il «volo pieno d'anima della Tersicore russa»¹²³. Avrebbe potuto apprezzare ora la Tersicore russa il nuovo pubblico composto da operai e soldati, che si recava a teatro grazie ai biglietti distribuiti gratuitamente? Secondo Lopuchov, a chiederselo erano gli artisti che ne attendevano con «trepidazione» e persino «terrore» la reazione¹²⁴. Ma soprattutto, come ricorda Ezrahi, se lo chiedevano i *leaders* della Rivoluzione, consapevoli che il repertorio allora in scena presentava ben pochi messaggi consonanti con le idee rivoluzionarie ed era ben lungi dal «risvegliare una “coscienza socialista” nel nuovo pubblico»¹²⁵.

¹²² A. Puškin, *Opere*, a cura di E. Bazzarelli e G. Spindel, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2001 (I ed. 1990), p. 349.

¹²³ Cfr. Ivi, pp. 350-352. Sulla rappresentazione del mondo della danza e del balletto nei versi di A. Puškin e sullo stesso rapporto del poeta con tale mondo, cfr. Ju. Slonimskij, *Baletnye stroki Puškina*, Iskusstvo, Leningrado 1974, N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, Iskusstvo, Mosca 1970; L. Grossman, *Puškin v teatral'nyh kreslach. Kartiny russkoj sceny 1817-1820 godov*, Azbuka-Klassika, San Pietroburgo 2005. Sul rapporto tra il balletto e la letteratura russa, cfr. G. Imposti, *Il balletto nella letteratura russa*, in D. Gavrilovich, A. Corea, *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, UniversItalia, Roma 2019, pp. 13-28; Ju. Jakovleva, *Sozdateli i zritel'i. Russkie balety epochi šedevrov*, Novoe literaturnoe obozrenie, Mosca 2017, pp. 33-45.

¹²⁴ Cfr. F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletе*, cit., pp. 192-193; C. Ezrahi, *I Cigni del Cremlino*, cit., pp. 28-30. Scrive la Ezrahi in riferimento alla pratica della distribuzione di biglietti gratuiti o scontati: «Tale pratica portò un pubblico nuovo e inaspettato agli spettacoli di balletto, ma visti l'iconoclastia e il vandalismo del primo periodo rivoluzionario, era del tutto impossibile prevedere come avrebbe reagito questo pubblico». E, per descrivere «l'atmosfera che si respirava dietro le quinte in attesa dell'inizio del primo spettacolo per il nuovo pubblico», la Ezrahi cita Lopuchov: «In teatro, ognuno era teso come una corda di violino. Alcuni aspettavano il pubblico con agitazione e speranza; altri, con terrore; e poi c'erano quelli rassegnati all'idea che questo confronto avrebbe infranto tutte le illusioni e dimostrato che gli artisti del balletto non seguivano la stessa strada di quegli “zotici bifolchi”. Quando la sala, che era stata pensata per il “fior fiore” della società della capitale, si riempì di operai con indosso pastrani grigi, giacche di pelle, scialli – in abiti da lavoro e da combattimento, e di quando in quando persino con il fucile in mano –, tutti i cuori iniziarono a battere con trepidazione... Il nuovo pubblico fece la sua comparsa in silenzio, concentrato, cupo, così come cupi erano i suoi indumenti... Inizialmente, questo silenzio ci parve segno di diffidenza e, secondo alcuni, di ostilità. Solo dopo comprendemmo che in tal modo si stava manifestando un atteggiamento nuovo verso il teatro: per il vecchio pubblico, il teatro era sempre stato una fiera delle vanità; per il nuovo, era una chiesa in cui si entrava per la prima volta, misteriosa e perturbante». *Ibidem*.

¹²⁵ C. Ezrahi, *I Cigni del Cremlino*, cit., p. 30.

Eppure, la reazione fu sorprendente. Lo stesso Lunačarskij si trovò a osservare come: «Spesso vengono da me delegazioni operaie con svariate rivendicazioni di carattere teatrale. Credo che il compagno Bucharin rimarrebbe sorpreso nel constatare che gli operai non mi hanno mai chiesto d’inviare loro dosi più massicce di teatro rivoluzionario, mentre non fanno che chiedere opera e... balletto». E aggiunse: «Forse questo rattristerà il compagno Bucharin, non me»¹²⁶. Per Lunačarskij occorre infatti capire che «il proletario, una volta impadronitosi del proprio paese, vuole avere anche un po’ di svago, vuole ammirare un bello spettacolo, vuole, e ha mille volte ragione, poter vivere con tutte le fibre eterni problemi, e quel caleidoscopio di passioni e situazioni che si rispecchiano nelle opere dei grandi geni dell’umanità»¹²⁷.

Cerchiamo di comprendere meglio il pensiero del primo commissario all’istruzione, leggendo l’inizio del suo scritto del 1921 (destinato originariamente a una rivista tedesca e successivamente pubblicato in URSS nel 1924) dal titolo *Il teatro e la rivoluzione*. Lunačarskij qui si mostra ben convinto del fatto che il teatro dovesse essere per l’umanità «uno strumento di educazione artistica» e che nell’epoca rivoluzionaria non ci si potesse esimere «dal far nascere un proprio teatro», che ne rispecchiasse «le passioni, i progetti, le speranze, le disavventure, i trionfi»¹²⁸. Tuttavia, non per questo si potevano commettere delle imprudenze, come il «voler appiccicare sui rami ancor spogli di una primavera incipiente dei fiori di carta», ostinandosi a proteggere «opere rivoluzionarie pseudoartistiche». O, cosa ancor più superficiale, l’ostinarsi a non riconoscere le massime conquiste delle società del passato¹²⁹. Questo perché:

[...] una classe ci dà qualcosa che è ancora più alto della sua stessa essenza, qualcosa di più che il semplice riflesso di un momento storico e sociale in un determinato periodo del suo travaglio: ci dà precisamente l’immagine del suo più vero rigoglio, quando, pur essendo già al timone della propria società, la classe non è ancora indebolita dall’ulteriore corso del progresso economico che ne misurerà le fondamenta e che le va già preparando l’erede avversario [...] ¹³⁰

¹²⁶ A. Lunaciarskij, *Teatro e Rivoluzione*, Samonà e Savelli, Roma 1968, p. 105. Cfr. C. Ezrahi, *I Cigni del Cremlino*, cit., pp. 31-32. Nell’inverno del 1919-1920, proprio quando gli ex Teatri Imperiali ricevettero lo status di “Teatri Accademici Statali”, Lunačarskij fu sotto costante attacco da parte di P. Keržencev e N. Bucharin per la sua difesa del teatro tradizionale e l’abbandono a loro dire del teatro rivoluzionario e sperimentale. Keržencev credeva che il teatro proletario sarebbe dovuto nascere rigettando il passato e che i teatri borghesi dovessero essere tenuti in vita solo come musei. Bucharin attaccò Lunačarskij sulla «Pravda», di cui era editore, il 16 ottobre 1919, criticando «la produzione di puro tedio» a spese statali nei teatri tradizionali, e rimproverando al Narkompros di non aver dato «nemmeno un edificio teatrale decente per la produzione di un’opera militante» al Proletkul’t. Lunačarskij rispose definendosi un vecchio sostenitore della cultura proletaria, ma facendo notare che le opere proletarie non erano popolari tra il largo pubblico, e dunque per il momento la loro collocazione più adatta era lo studio e il piccolo teatro. S. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*, cit., pp. 146-149.

¹²⁷ A. Lunaciarskij, *Teatro e Rivoluzione*, cit., p. 105.

¹²⁸ Ivi., pp. 73-76.

¹²⁹ Cfr. Ivi., pp. 76-77.

¹³⁰ Ivi., p. 78.

Sempre Lunačarskij in una relazione letta il 19 settembre 1925 al Teatro accademico del dramma si sarebbe posto l'obiettivo di chiarire come egli in quanto leninista non respingesse «la possibilità e perfino l'ineluttabilità della creazione di una cultura proletaria»¹³¹. Tuttavia, egli si contrapponeva al futurismo con la sua inclinazione a «scaraventare l'Accademia dal piroscampo del presente»¹³², pur apprezzando del futurismo il «ritmo intenso, il suo tipico slancio»¹³³. Certo, quello del futurismo era un «errore ben comprensibile»:

È naturale che ci si sforzi di inventare una cultura nuova, proletaria, capace di reggersi subito in piedi e di contrapporsi alla cultura borghese, ed è ben naturale che i futuristi abbiano cercato di amoreggiare con noi¹³⁴.

¹³¹ Ivi, p. 135.

¹³² D. Burljuk, A. Kručenyč, V. Majakovskij, V. Chlebnikov, *Schiaffo al gusto del pubblico* (1912), in C. De Michelis, *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*, Marsilio, Venezia 2009, p. 263.

¹³³ A. Lunaciarskij, *Teatro e Rivoluzione*, cit., p. 144.

¹³⁴ *Ibidem*. Quando si costituì il Narkompros, il Commissariato popolare all'istruzione, esso ebbe difficoltà a rapportarsi con il mondo delle arti. Ci furono degli scioperi, ed inoltre gli artisti e gli scrittori ignorarono il Narkompros a livello ufficiale, attaccandolo sulla stampa non bolscevica. Sebbene bisognosi di sussidio statale, gli artisti erano desiderosi di autonomia. Tra i pochi a offrire collaborazione con il governo sovietico vi furono i poeti Majakovskij, Blok e il regista Mejerchol'd. E la prima conversione di gruppo fu quella dei futuristi, guidati da Majakovskij, che cominciò a lavorare nel dipartimento artistico del Narkompros (IZO). Ma nel 1920 Lunačarskij avrebbe detto: «Non sono mai stato un futurista, non lo sono, e non lo sarò mai». Da parte sua, Majakovskij nel dicembre 1918 pubblicò sulla rivista «Iskusstvo kommuny» (organo dell'IZO) il poema *Radovat'sja rano* (È presto per gioire) che conteneva i versi: «Perché non attaccare Puškin e gli altri generali del classico?». Cosa che fece imbarazzare Lunačarskij. In realtà, le collaborazioni stabilite dal Narkompros con il mondo artistico includevano gruppi reciprocamente intolleranti. La cosa si fece evidente quando Lunačarskij partecipò al dibattito pubblico su *Les Aubes* di E. Verhaeren, messo in scena da Vs. Mejerchol'd al Primo Teatro della RSFSR insieme a V. Bebutov il 7 novembre 1920. In tale occasione, Lunačarskij negò che l'arte rivoluzionaria fosse necessariamente connessa con la politica rivoluzionaria e criticò il futurismo in termini molto forti, dicendo: «Il futurismo è rimasto indietro, [...] Già puzza. Sono d'accordo sul fatto che è stato solo tre giorni nella tomba, ma già puzza, e non c'è bisogno di cercare alcun Picasso per il proletariato. Dite che essi [il proletariato] sono schiavi del vecchio teatro, ma in realtà ne hanno visto poco. Siete voi che siete schiavi dei caffè di Parigi». Ciò spinse Majakovskij a scrivere una *Lettera aperta ad A. V. Lunačarskij*, ricordandogli come avesse appoggiato il suo *Misterija-buff*, come avesse nominato ai vertici del Narkompros artisti di sinistra come Vs. Mejerchol'd (TEO), A. Lourié (MUZO) e D. Šterenberg (IZO), e sostenendo che quello di Lunačarskij fosse un passo indietro. In seguito ai crescenti conflitti, il Comitato Centrale del Partito sarebbe arrivato a pubblicare una lettera sulla «Pravda» il 1° dicembre 1920 intitolata A proposito dei Proletkul't. Qui si condannava il futurismo e si criticava il Narkompros per averlo incoraggiato. Il Narkompros sarebbe stato in seguito riorganizzato, riducendo il peso del suo settore artistico. S. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*, cit., pp. 110-161. Lo studioso F. Malcovati ricorda poi come agli inizi degli anni Venti il termine “futuristi” indicasse genericamente le correnti artistiche di estrema sinistra. E quanto a Mejerchol'd, Malcovati scrive: «Politicamente, Mejerchol'd nel 1917 si dimostra di gran lunga il più maturo tra i suoi colleghi, il più disponibile. Di fronte al reticente silenzio di tutti, da Stanislavskij a Tairov, da Nemirovič-Dančenko a Vachtangov, la sua collocazione politica è subito chiara. Si iscrive al partito nel 1918 e pochi mesi dopo, su invito di Lunačarskij, diventa vicedirettore della sezione teatrale del Commissariato per l'istruzione (TEO Narkompros) a Pietroburgo, poi direttore a Mosca due anni dopo. La sua partecipazione diretta alla battaglia politica rivoluzionaria è relativamente breve e si conclude con una sconfitta: nel 1921 è allontanato dal TEO, pochi mesi dopo viene chiuso il suo Teatro RSFSR I. Passato il momento cruciale di lotta aperta, Mejerchol'd diventa subito un personaggio scomodo: troppo intransigente verso l'ancor rispettata apoliticità dei teatri accademici (gli “aki”, come venivano chiamati in gergo teatrale), e insieme troppo vicino ai futuristi [...] A liquidarlo è proprio Lunačarskij che, pur non togliendo al regista la sua personale fiducia e ammirazione (lo dimostra nella difesa di spettacoli come *Bubus* o *Il revisore*), prende le debite distanze come uomo politico dalla perentorietà del discorso mejerchol'diano a lui sostanzialmente estraneo». F. Malcovati, *Introduzione*, in Vs. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale. 1918-1939*, a cura di F. Malcovati, Feltrinelli Editore, Milano 1977, p. 11.

Tuttavia, Lunačarskij osservava come «anche l'inventore più geniale non otterrà grandi risultati senza aver prima studiato» e giungeva alla conclusione che:

[...] il proletariato creerà una propria cultura, che utilizzerà i successi delle vecchie classi per la propria impresa, senz'altro modificandoli, ma [...] lo potrà fare soltanto dopo aver studiato. E dobbiamo aggiungere: è necessario conservare e rendere accessibili a tutti le conquiste della vecchia cultura¹³⁵.

Quanto all'accademia poi, egli sosteneva che:

L'arte accademica esiste per servire d'esempio all'arte nuova, non escluso il nuovo teatro. [...] Diciamo chiaro e tondo: occorre *accademizzare* un po' l'arte proletaria e anche l'arte futurista, senza farne con questo un'accademia, bensì *avvicinandole* alle tradizioni passate al vaglio dei secoli e dotate di un autentico alto *livello d'arte*¹³⁶.

E alla domanda se occorressero l'opera e il balletto, egli rispondeva:

Nella forma attuale, ci occorrono soltanto perché, impegnati come siamo ad evitare una brusca interruzione delle tradizioni culturali, dobbiamo mantenere il livello della musica a una determinata altezza. Si possono creare opere, esteriormente somigliantissime a quelle di un tempo, quanto alla rappresentazione, ma capaci di rispecchiare, quanto al libretto e al carattere della musica, la nostra epoca¹³⁷.

Dati questi presupposti, risulta comprensibile la comparsa di un artista come Benois tra i membri del consiglio artistico del Mariinskij. Uomo di grande erudizione, profondo conoscitore della storia dell'arte, figlio di un professore di architettura e architetto di corte dalle radici francesi, erede per parte di madre della famiglia dei Cavos, negli anni del liceo si era avvicinato a Dmitrij Filosofov¹³⁸ e Val'ter Nuvel'¹³⁹, e sarebbe diventato uno dei promotori de «Il mondo dell'arte». Pur avendo frequentato nel 1887 i corsi dell'Accademia di belle arti, l'avrebbe lasciata dopo pochi mesi, riuscendo dunque a imporsi come pittore nonostante la formazione da autodidatta (se dell'Accademia aveva amato soprattutto lo splendido edificio, capolavoro del classicismo di Luigi XV¹⁴⁰, nella sua

¹³⁵ Ivi, pp. 144-145.

¹³⁶ Ivi, p. 158.

¹³⁷ Ivi, p. 163.

¹³⁸ D. Filosofov (1872-1940). Rappresentante dell'antica nobiltà russa. Il padre negli anni 1860-1870 era stato collaboratore del ministro della difesa D. Miljutin. La madre (il cui cognome da nubile era Djagileva) era vicina ai circoli radicali. La loro casa era uno dei centri della vita intellettuale di Pietroburgo. Avvicinatosi ad A. Benois e V. Nuvel' negli anni del liceo, fu poi il redattore della sezione letteraria di «Mir Iskusstva» (1898-1904). Negli stessi anni si avvicinò al misticismo di Z. Gippius e D. Merežkovskij, e ruppe il rapporto con il circolo precedente. Non partecipò alla creazione dei Ballets Russes, ma vi contribuì per aver presentato agli amici il cugino Sergej Djagilev.

¹³⁹ V. Nuvel' (1871-1949). Proveniente da una famiglia di emigrati francesi, trasferitasi in Germania alla fine del XVII secolo. Il suo principale interesse era la musica. Pertanto si occupò della sezione musicale della rivista «Mir Iskusstva». Sarebbe diventato il braccio destro di Djagilev nell'organizzazione delle *Saisons Russes* a Parigi.

¹⁴⁰ A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, trad. di Mary Britnieva, Wyman & Sons, Putnam-Londra 1941, p. 103.

pittura fu forte il richiamo del fascino di Versailles e di Luigi XIV, alle cui passeggiate dedicò una serie di acquerelli, creata nel 1896 dopo un viaggio a Parigi). Inoltre, non avrebbe mancato di dimostrare le sue competenze nella storia dell'arte fin dal 1893 scrivendo un saggio sulla pittura russa dell'Ottocento incluso nella traduzione della Storia della pittura (*Geschichte der Malerei*) di Richard Muther¹⁴¹.

A legare Benois e Lunačarskij nella Russia postrivoluzionaria fu la decisione di istituire un Consiglio artistico statale per la custodia dei monumenti dell'antichità e delle arti, costituitosi il 30 gennaio 1918. In tale occasione, Lunačarskij pronunciò un lungo discorso in cui chiamava a far parte di tale consiglio, deputato alla «custodia non solo dei palazzi e dei musei della repubblica, ma di tutti i monumenti dell'antichità e dell'arte in Russia», i migliori elementi del paese: ovvero da un lato gli esperti, «rappresentanti delle competenze del sapere», e dall'altro i rappresentanti della democrazia, delle «competenze della fiducia»¹⁴².

Inoltre, già nell'ottobre 1917 Lunačarskij aveva rivolto a Benois la richiesta di compilare delle «istruzioni» con l'aiuto delle quali determinare quali dei tesori di Pietrogrado avessero un particolare valore e richiedessero l'intervento urgente dei conservatori. Gli eventi rivoluzionari avevano avuto infatti una portata «tragica» per l'eredità artistica della capitale. Tra le altre cose, nel maggio 1917 erano stati saccheggiate palazzi di Carskoe Selo, Pavlovsk, Petergof. Come risultato della compilazione delle istruzioni di Benois furono presi sotto custodia oltre 20 palazzi suburbani¹⁴³. Nel 1918 Benois sarebbe stato poi eletto membro del Consiglio della sezione artistica del Museo Russo. E sempre nell'agosto 1918 egli sarebbe stato «convinto» a dirigere la galleria di quadri dell'Ermitage¹⁴⁴.

Un precedente “incontro” tra Lunačarskij e Benois si era svolto nel 1908 sulle pagine della raccolta di articoli dal titolo *Libro del nuovo teatro (Kniga o novom teatre)* in cui, dopo l'apertura di Lunačarskij con una serie di articoli dedicati al legame tra l'arte e il socialismo¹⁴⁵, comparivano tra

¹⁴¹ A proposito, cfr. A. Zav'jalova, *Aleksandr Benua o literaturnosti v izobrazitel'nom iskusstve*, «ARTIKUL'T», n. 29 (1-2018), pp. 146-152)

¹⁴² Per approfondimenti, cfr. N. Platonova, *Pervye šagi v dele ochrany pamjatnikov revoljucionnogo Petrograda (k publikacii dokumentov iz ličnogo archiva P. P. Pokryškina)*, «Rossijskij archeologičeskij ežegodnik», 2014, n. 4, pp. 523-541: p. 525. Secondo la studiosa Fitzpatrick, Benois era in buoni rapporti personali con Lunačarskij, ma era ostile alle politiche del governo bolscevico. Infatti, si oppose alla nazionalizzazione delle collezioni d'arte private, e rimproverò il suo amico I. Grabar', direttore della Tret'jakovskaja galereja di Mosca, di averla giustificata. S. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*, cit., p. 129.

¹⁴³ L. Litvina, *Chranitel' istorii kul'tury*, «Kul'tura v sovremennom mire», 2010, n. 3, http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/KVM_archive/articles/2010/03/2010-03_r_kvm-s10.pdf

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Gli articoli di Lunačarskij si suddividono in: I. *I livelli dell'arte*, II. *I livelli del socialismo*, III. *Il teatro del futuro*, IV. *I compiti del giorno*. Ne *I livelli dell'arte*, Lunačarskij con un criterio da lui definito «sociale-biologico (e allo stesso tempo... religioso!)» suddividendo in quattro livelli l'evoluzione dell'arte. Il primo aveva una radice semplicemente «fisiologica». In esso gli inizi del teatro erano ricondotti «all'imitazione della vita, alle danze mimiche dei selvaggi». I protagonisti di queste danze erano per Lunačarskij al livello più basso dell'arte, mentre il coro che danzava loro attorno con passo cadenzato era già a un livello più alto. Nel secondo livello dell'arte l'estetica formale operava una differenza

gli altri un'altra serie di articoli di Vsevolod Mejerchol'd¹⁴⁶ sul teatro «della convenzione»¹⁴⁷, oltre ad articoli di letterati come Andrej Belyj, Valerij Brjusov e Fedor Sologub. Per scoprire l'atmosfera

tra il contenuto, a cui non riconosceva alcun significato artistico, e la forma artistica, che cercava di avvicinare l'uomo all'ideale. In campo teatrale questo principio non aveva successo, poiché il principio del teatro è sempre il movimento e la lotta. Il terzo livello dell'arte considerava come vera opera artistica la vita reale. L'arte (che «con una forzatura» si poteva definire «naturalista») aveva in essa il compito di studiare la vita, era al pari della scienza. In questo livello, anche il teatro rispondeva al naturalismo, ma essendo un'arte di viva azione, elevava l'arte al livello successivo, portandola a penetrare le profondità del dramma universale. Nel quarto livello dell'arte, infine, l'artista con una forza colossale attraverso i simboli cercava di afferrare la vita in tutta la sua entità, elevandosi dapprima a una concezione filosofica, e poi a quella religiosa. *Ne I livelli del socialismo*, Lunačarskij pone al primo livello il socialismo filantropico, ovvero quello che presenta la questione dell'ineguaglianza delle persone su livello economico, ma non su un livello biologico. L'arte al servizio di questo tipo di socialismo raramente si è saputa elevare fino ad ampie concezioni, restando didattica, lacrimosa, o indignata. La Rivoluzione Francese ha poi proclamato il diritto alla libertà di ogni persona, ma né la liberazione politica, né quella spirituale si è rivelata sufficiente senza la liberazione economica. L'arte di questo secondo livello del socialismo si è facilmente entusiasmata delle idee di libertà, ma gli artisti hanno raramente illuminato l'idea della necessità della parificazione dei beni come unico fondamento sul quale costruire l'edificio della libertà. Il terzo livello del socialismo vede nascere dalle viscere del vecchio mondo individualista il nuovo mondo collettivista. Purtroppo, però, l'artista contemporaneo è dedito all'individualismo ed è poco sensibile alle manifestazioni della nuova anima collettiva. Il quarto livello del socialismo è una nuova epoca della cultura umana, in cui il lavoro in tutte le sue forme diventa un processo di umanizzazione della natura, di sottomissione delle forze della natura alla ragione, di comprensione dell'universo. Il socialismo a questo livello può presentarsi in tutto il suo splendore. Esso è il presupposto di una vera cultura. Il socialismo è adesso la vera religione dell'umanità, spogliata dai manti mitologici, il cui scopo - a partire dalla constatazione della modesta origine umana e dell'inevitabilità delle sofferenze - è la collaborazione di tutta l'umanità nella costruzione di dio. A tale scopo il socialismo ha bisogno dell'arte, di un'arte tragica che riveli questo processo, di un'arte che educi le anime e le trasformi culturalmente. Qual è dunque il teatro del futuro? Esso è il luogo della messinscena collettiva di tragedie che devono elevare l'anima fino all'estasi religiosa. Il nuovo teatro deve essere al livello di quello antico per semplicità della costruzione della pièce e per elevazione del pensiero religioso-filosofico, ma senza la monotonia declamatoria dei greci. Deve possedere la sontuosità delle tinte esteriori e psicologiche di Shakespeare, ma senza la sua eccessiva oggettività. Deve essere pervaso dal pathos civile delle migliori opere di Schiller, ma senza la sua moderazione sentimentale. Il suo compito è chiaro: è quello di suscitare quanto di giovane, di fresco, di sano proviene dalle viscere della società colta per creare un'elevata arte socialista «barbara», per avvicinare la grande arte ai grandi signori del futuro, ovvero il popolo. Cfr. A. Lunačarskij, *Socializm i iskusstvo*, in «Teatr». *Kniga o novom teatre*, Šipovnik, San Pietroburgo 1908, pp. 9-40.

¹⁴⁶ Benois il 19 novembre 1910 sulla rivista «Reč'» avrebbe criticato il *Dom Juan* di Vs. Mejerchol'd con l'articolo *Un balletto all'Aleksandrinskij*. Qui ne scherniva i metodi, sostenendo che egli avesse delle positive qualità da balletto pari a quelle di M. Fokin, piuttosto che delle doti da regista drammatico. La studiosa D. Gavrilovich fa notare la critica di Mejerchol'd e in particolare del suo scenografo Golovin da parte di Benois a primo acchito «potrebbe sembrare incredibile, dato che proprio costui insieme a un Somov o a un Dobužinskij inaugurerò per primo nei suoi quadri "retrospettivi" una pittura "di stile", in cui proprio il gusto della teatralità giocava un ruolo d'enorme importanza» e dato che «fu proprio tale poetica, elaborata da questi artisti nell'ambito del circolo pietroburghese Mir Iskusstva (Mondo dell'Arte), ad ispirare dapprima le regie di Evreinov al Teatro Antico e poi quelle di Mejerchol'd ai teatri erariali». Tuttavia, alla base della critica di Benois, secondo la studiosa Gavrilovich, vi erano degli eventi precedenti: «All'indomani dell'assunzione a direttore dei Teatri Imperiali di Teljakovskij, Djagilev e Benois speravano ardentemente di poter elaborare le loro teorie e di poterle sperimentare nei teatri pietroburghesi. Vicissitudini varie convinsero Teljakovskij ad allontanare da sé Djagilev e gli artisti pietroburghesi del Mir Iskusstva che solo occasionalmente parteciparono ad allestimenti statali. L'aver dato inoltre carta bianca ai moscoviti - a Korovin e a Golovin, scenografi provenienti dal Circolo Mamontov e ai giovani registi del Teatro d'Arte, da cui in fondo era uscito anche Mejerchol'd - aveva ulteriormente acuito la spaxxatura tra costoro e Teljakovskij. Piovvero pertanto aspre critiche sia sull'operato di quest'ultimo, che dei suoi diretti collaboratori artistici. Cfr. D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici. 1860-1920*, Bulzoni Editore, Roma 1993, pp. 315-318.

¹⁴⁷ I testi di Vs. Mejerchol'd sono tradotti in Id., *La rivoluzione teatrale*, a cura di D. Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma 2001 (I ed. 1962), pp. 53-108. Si tratta di: I. *Il Teatro-Studio*, II. *Il teatro naturalista e il teatro d'atmosfera*, III. *I presagi di un nuovo teatro*, IV. *I primi tentativi di teatro «della convenzione»*, V. *Il teatro «della convenzione»*. Ne *Il teatro «della convenzione»*, è Mejerchol'd stesso a spiegare il suo legame con i simbolisti Brjusov e Ivanov. Così inizia il testo: «"Io auspico il ritorno dall'inutile verità delle scene attuali alla consapevole convenzionalità del teatro antico", scrive Briusov. Anche Viaceslav Ivanov attende la rinascita del teatro antico. Briusov rileva un interessante esempio di convenzionalità nel teatro antico, ma ne parla solo di sfuggita. Ivanov mette in luce l'armonioso piano dei riti di Dioniso». E più avanti prosegue: «Il dramma è nato "dallo spirito della musica, dal ditirambo corale, dov'era l'energia dinamica". "Dall'estatico

di rinnovamento che guidava le varie ricerche teatrali, ci concentriamo qui sui punti fondamentali dell'articolo di Benois, intitolato *Una conversazione sul balletto* e impostato appunto come una conversazione tra un ballettomane e un artista, ovvero verosimilmente Benois stesso.

Di fronte allo scetticismo del ballettomane in rapporto alla nuova attitudine di parlare di *Gesamtkunstwerk*, l'artista spiegava che la parola "balletto" in sé era legata a un determinato periodo culturale, ma per sua essenza il balletto era «eterno» e non si limitava all'«arte delle danze», ma era un «ramo dell'arte drammatica». Quanto al teatro del futuro, presentare diverse forme di teatro nello stesso spettacolo era per l'artista meno interessante che dedicare a una delle sue manifestazioni l'intero spettacolo¹⁴⁸. Di fronte però all'«assioma» del ballettomane che «il balletto del futuro» dovesse essere uguale al «balletto del passato», o altrimenti dovesse cessare di esistere, l'artista sosteneva che il balletto non si potesse trasformare in un «museo», ma avesse di fronte a sé dei grandi compiti. A questo punto i due prendevano posizioni contrapposte. Il ballettomane vedeva infatti il balletto come un «fine divertimento aristocratico» e si chiedeva che rapporto potesse avere con le questioni «democratiche e sociali». Per l'artista il fatto che il balletto continuasse ad esistere era invece un «mistero», di cui decifrare la chiave¹⁴⁹. E se il ballettomane si lamentava del fatto che si trascurasse la «tradizione» e la «scuola», l'artista ne vedeva piuttosto il problema nella sua ricerca del «successo», a discapito del «servizio da rendere all'arte»¹⁵⁰. Per questo secondo lui occorreva infondervi una «nuova forza vitale», comprendere a fondo la sua essenza, che si rivelava infine racchiusa nel suo «carattere liturgico»¹⁵¹. Così, se per il ballettomane l'interesse del balletto era riposto nella danza, anche per l'artista lo era, ma in un senso diverso:

Il balletto senza danza non è un balletto, ma una pantomima. Si tratta di qualcosa di più completo della pantomima, e più completo proprio grazie alla presenza in esso, oltre alla musica e al gesto drammatico, di gesti di carattere assolutamente estetico, che mi piace definire liturgici. E lo dico l'autentica natura del balletto è nella danza, non nel

rito sacrificale è sorta l'arte dionisiaca del dramma corale»). Poi ancora spiega: «Il dramma, apparso in embrione nei riti ditirambici di Dioniso, si è allontanato gradualmente dalle sue origini religiose e la maschera dell'eroe tragico, nei cui destini lo spettatore vedeva il proprio fato, la maschera di una singola sorte tragica in cui si incarnava l'io universale, si è andata nel corso dei secoli gradualmente oggettivizzando. Shakespeare rivela i caratteri; Corneille e Racine fanno dipendere i loro eroi dalla morale di una data epoca, trasformandoli in formule materialistiche. La scena si allontana dal principio religioso popolare e, per questa sua oggettività, dallo spettatore. La scena non *contagia*, la scena non *trasfigura*. Il nuovo teatro tende ancora una volta ad un principio dinamico. Così sono i teatri di Ibsen, di Maeterlinck, di Verhaeren, di Wagner. Le ricerche più nuove s'incontrano con l'eredità del passato. Come prima l'azione sacra della tragedia era una forma di "purificazione" dionisiaca, così adesso noi chiediamo all'artista di esercitare un'azione catartica e risanatrice». Come deve essere dunque il nuovo teatro? «Il teatro deve rivelare definitivamente la sua essenza dinamica; non deve più essere, quindi, un "teatro" come puro "spettacolo". Noi vogliamo riunirci per creare, "agire" concordemente, e non solo contemplare». Ed inoltre; «Abolita la ribalta, il teatro "della convenzione" abbasserà la scena al livello della platea e, impostando la dizione e il movimento degli attori sul ritmo, affretterà la rinascita della *danza*». Cfr. Ivi, pp. 94-100.

¹⁴⁸ A. Benois, *Beseda o balete*, in «Teatr». *Kniga o novom teatre*, cit., pp. 97-98.

¹⁴⁹ Ivi, p. 100.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 101-102.

¹⁵¹ Ivi, p. 104.

dramma. È sottinteso, il principio drammatico deve essere intrecciato nelle danze. Così come la liturgia ecclesiastica durante la messa mette in scena un dramma elevato attraverso la danza, ovvero compiendo una serie di passaggi e di gesti. Questi due principi erano in stretto legame nei misteri antichi e nelle tragedie originarie. Ma la danza nel balletto può esistere anche separatamente, ovvero come qualcosa di bello e per questo fine a se stesso, presentandosi apertamente come il riflesso del sorriso della Divinità!¹⁵²

E spiegava poi meglio questo discorso in rapporto alla danza e alla pantomima:

Il balletto ha a che fare con la pantomima drammatica come ossatura necessaria che tuttavia va rivestita con un corpo incantevole e odoroso. Questo corpo del balletto, quest'apparenza è proprio la danza, che è la vera natura del balletto, così come un vero uomo è il suo aspetto esteriore, togliendo il quale resta solo lo scheletro, una mostruosa caricatura dell'uomo. Ma a sua volta l'uomo è impensabile senza la sua ossatura, e allo stesso modo il balletto senza un risvolto drammatico perde il suo carattere teatrale, si trasforma in un ballo. Per la teatralità del balletto è necessario avvolgere le figure umane danzanti attorno a una qualche fabula, è necessaria la pantomima¹⁵³.

Meno definiti i passi precisi di questa riforma. L'importante era che il soggetto fosse «chiaro», ma non esistevano soggetti non adatti al balletto. E in ogni caso il teatro non si doveva trasformare in un «mistero»¹⁵⁴. Ma allo stesso tempo, doveva evitare i fatti reali troppo concreti:

La danza, il mutismo del balletto, la musica, la necessaria ritmicità dei movimenti: sono questi i mezzi insostituibili per la rappresentazione di fenomeni che ha un senso puramente poetico (e di conseguenza anche religioso), e sono del tutto in contrasto quando abbiamo a che fare con la prosa degli eventi reali¹⁵⁵.

Le idee di Benois si formarono a stretto contatto con l'attività pratica di Fokin¹⁵⁶, il quale nel 1907 nel cercare una musica per un lavoro da dedicare alla scuola di balletto si imbatté in una partitura poco nota di Čerepnin e nel relativo libretto di Benois, ispirato a un racconto di Théophile Gautier. Il lavoro si sarebbe poi sviluppato per dar vita a un balletto da presentare al Mariinskij, ovvero *Il padiglione di Armida*¹⁵⁷. In esso, come nota la studiosa Krasovskaja, Benois avrebbe cercato di «far

¹⁵² Ivi, pp. 104-105.

¹⁵³ Ivi, p. 110.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 111-113.

¹⁵⁵ Ivi, p. 114.

¹⁵⁶ Tra i soggetti adatti a un balletto Benois trovava «geniale» quello di *Dafni e Cloe*. *Ibidem*.

¹⁵⁷ Cfr. M. Fokin, *Protiv tečenija*, cit., pp. 179-193. *Il Padiglione di Armida*. Balletto-pantomima in un atto e tre scene. Musica di N. Čerepnin. Libretto di A. Benois tratto dal racconto *Omphale* di T. Gautier. Messinscena di M. Fokin. Scene e costumi di A. Benois. Direttore musicale; R. Drigo. Nei ruoli principali del prologo: A. Pavlova (Madeleine), P. Gerdt (René de Beaugency), N. Soljannikov (il Marchese, proprietaria del padiglione). Nei ruoli principali della scena della Visione: N. Soljannikov (il Marchese sotto le spoglie del re), A. Pavlova (Madeleine sotto le spoglie della regina Armida), P. Gerdt (René de Beaugency sotto le spoglie di Rinaldo), V. Nižinskij (Schiavo preferito di Armida). Presentato al Teatro Mariinskij il 25 novembre 1907, dopo il balletto *Il lago dei cigni* con V. Trefilova nel ruolo di Odette-Odile e N. Legat nel ruolo di Siegfried. Lo spettacolo era stato precedentemente presentato nello stesso teatro come saggio scolastico il 15 aprile 1907 dall'Istituto Teatrale Pietroburghese sotto forma di quadro coreografico con il titolo di *Les gobelins animés*.

rinascere lo stile del balletto aristocratico antico», ispirandosi alle regole dello spettacolo accademico della seconda metà dell'Ottocento e concependolo inizialmente come uno spettacolo in più atti, vicino al genere de *La bella addormentata*¹⁵⁸.

Proprio questo spettacolo Benois aveva visto nel gennaio 1890 (alla seconda rappresentazione), prima di conoscere Djagilev nell'estate di quell'anno. Pur essendo stato scettico, egli raccontò di aver lasciato il teatro in uno «stato di confusione», con la sola sensazione di aver ascoltato e visto «qualcosa che avrebbe amato»:

Quando provo ad analizzare il sentimento che mi pervase allora, mi sembra di non riuscire a credere nella mia gioia; inconsciamente, era già completamente in potere di qualcosa di completamente nuovo, ma che tuttavia la mia anima aspettava da lungo tempo. Appena possibile vidi *La Belle au Bois dormant* una seconda volta, poi una terza e una quarta. Più ascoltavo la musica, più mi sembrava di scoprire in essa una bellezza sempre maggiore, una bellezza che non era universalmente compresa ma che era assolutamente in armonia con me, che risvegliava il più dolce languore e una gioia quasi celestiale¹⁵⁹.

Di quella stessa musica avrebbe scritto nel periodo postrivoluzionario Asaf'ev, che – come osserva A. Dmitriev – nella sua attività di musicologo era interessato al «problema della forma musicale come processo specifico di rivelamento di un contenuto artistico» e in particolare dedicandosi al balletto ricercava la sua specificità nel sinfonismo, nella drammaturgia musicale, prendendo a modello l'arte di Čajkovskij¹⁶⁰. Il musicologo nel 1922 avrebbe infatti dedicato alla musica de *La bella addormentata* un articolo pubblicato sull'«Eženedel'nik petrogradskich gosudarstvennyh akademičeskich teatrov» (Settimanale dei Teatri Accademici Statali di Pietrogrado).

In tale articolo Asaf'ev rifletteva su come nel risolvere il compito artistico affidatogli da Vsevoložskij e Petipa, Čajkovskij non si fosse solo apprestato a comporre una musica adatta al libretto e allo schema delle danze, ma avesse creato una «nuova forma», una «forma di azione musicale-

Nei ruoli principali: V. Nižinskij, G. Rozaj. Il balletto sarebbe stato poi portato da Djagilev a Parigi, il 18 maggio 1909 al Théâtre du Châtelet. Interpreti principali: V. Karalli, M. Mordkin, A. Bulgakov, T. Karsavina, A. Baldina, A. Fedorova, E. Smirnova, V. Nižinskij.

¹⁵⁸ V. Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr načala XX veka. I. Chooreografy*, Iskusstvo, Leningrado 1971, p. 199. Nelle proprie *Memorie*, Fokin raccontò di aver appreso solo 35 anni dopo dalle *Memorie* di Benois di averlo amareggiato e di aver distrutto i suoi sogni di un grandioso balletto drammatico a serata intera. Tuttavia, Fokin si era solo attenuto alle proprie convinzioni sul fatto che la maggior parte dei balletti antichi soffrissero di ripetizioni, momenti vuoti, eccessiva lunghezza. E che proprio il superfluo fosse la cosa peggiore nell'arte. Benois, invece, come racconta Fokin, era dell'idea contraria, pensando che i balletti in un atto avessero subito l'influsso del *music-hall* e il desiderio di trasformare il balletto in un vuoto divertimento. Naturalmente, secondo Fokin, Benois era in errore. I vecchi balletti a serata intera per non annoiare lo spettatore presentavano infatti delle variazioni di stile. Mentre Fokin nel passare ai balletti in un atto aveva puntato all'integrità dello spettacolo. Fokin racconta anche che Benois nel vedere la nuova versione del balletto in forma ridotta fosse giunto da solo alla conclusione che essa permettesse non solo di conservare, ma persino di intensificare il senso drammatico riposto nel balletto. Cfr. M. Fokin, *Protiv tečenija*, cit., pp. 181-182.

¹⁵⁹ A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, cit., pp. 123-124.

¹⁶⁰ A. Dmitriev, *B. Asaf'ev i ego raboty o baletе*, cit., pp. 5-6.

coreografica». Ciò era stato possibile non solo per la maturità artistica del compositore, ma perché «il balletto russo sotto l'influsso del genio di Petipa al tempo dell'edizione de *La bella addormentata* già richiedeva la sinfonizzazione della musica destinata all'espressione delle idee coreografiche». Secondo Asaf'ev, in Russia erano già stati fatti dei tentativi in questa direzione, tra cui *Il lago dei cigni* dello stesso Čajkovskij (Mosca, 1876) o i migliori tra i balletti di Pugni e Minkus, ma fino ad allora «non si era riuscito ad approfondire il concetto di “concerto” ballettistico-musicale (al pari del “lato concertistico” delle opere italiane) fino all'unità e all'integrità dell'azione musicale-coreografica, conformemente alle inclinazioni del concetto di dramma musicale». Dunque, *La bella addormentata* aveva segnato «quella tappa, a partire della quale si aprirono le possibilità per un'ulteriore evoluzione della nuova forma musicale da *Lo schiaccianoci* a *La sagra della primavera* e oltre»¹⁶¹. Asaf'ev poi passava ad analizzare quei «metodi d'incarnazione della sostanza sonora dalle funzioni estremamente eterogenee» che alternandosi nella costruzione del balletto davano vita a «un'opera monumentale, globalmente compatta e vividamente caratteristica». Si tratta in primo luogo della danza che può essere «data nel ritmo e nell'intonazione: a) di definite formule di danza; b) di formule di danza rese complesse e approfondite attraverso la loro trasformazione nello sviluppo sinfonico». Tale era il caso del «valzer eseguito come tale» o della «variazione basata su una musica condizionata dalla formula del valzer, ma che non si presenta come un valzer», ad esempio «il valzer del I atto (d'insieme) e la variazione di Aurora nello stesso atto (in Re maggiore, per violino solo)»¹⁶². In contrasto alle formule di pura danza sono il campo del «mèlos del balletto», ovvero una «melodia strumentale, il cui pathos lirico corrisponde al pathos dell'Adagio del balletto» e il campo del «recitativo del balletto», ovvero i «momenti narrativi (monologhi e dialoghi) o, come è solito dire in modo non del tutto esatto, le scene mimiche»¹⁶³. Con queste forme contenutistiche musicali-danzate del balletto si intrecciano dei «fattori musicali-espressivi o musicali-raffigurativi di ordine puramente sinfonico»: si tratta del «campo dello sviluppo tematico», della «sfera del colorito strumentale» determinata dal «grado d'intensità drammatica» degli episodi o da «interessi di figuratività esteriore», e dell'«uso dell'idea dei leitmotiv» che permette di «concentrare l'attenzione su determinate posizioni e persone»¹⁶⁴. Nel complesso, Asaf'ev osservava come ne *La bella addormentata* Čajkovskij si mostrasse «incantato dalla formula del valzer» di cui erano pervase diverse variazioni, il numero di Cenerentola e del principe Fortuné, il *pas de quatre* delle Pietre Preziose, oltre a dei momenti nel finale del balletto, dove non tutto era per Asaf'ev una mazurka. In ogni atto era presente poi un grande

¹⁶¹ B. Asaf'ev, «*Spiaščaja krasavica*», «Eženedel'nik petrogradskich gosudarstvennyh akademičeskich teatrov», 1922, n. 5, ora pubblicato in Id, *O baletе*, cit., p. 77.

¹⁶² Ivi, pp. 77-80.

¹⁶³ Ivi, p. 80.

¹⁶⁴ Ivi, pp. 80-81.

Adagio, mentre i recitativi passano «dai piccoli schizzi a delle estese scene drammatiche». Infine, il principale contrasto sinfonico contrapponeva la «chiarezza statica del tema melodico della Fata dei lillà al tetro accento sarcastico e alle armonie maliziosamente scaltre del leitmotiv della Fata Carabosse, sviluppato con maestria fino alla trasformazione nella terribile danza rituale dell'incantesimo»¹⁶⁵.

Oltre a *La bella addormentata*, Asaf'ev in un articolo analogo pubblicato a distanza di brevissimo tempo sempre sulle pagine dell'«Eženedel'nik petrogradskich gosudarstvennych akademičeskich teatrov» rifletteva anche su *Rajmonda* di Glazunov, descrivendola come «una composizione monumentale, impregnata generosamente da un flusso aromatico succoso di bella musica che si diffonde instancabilmente»¹⁶⁶. Musica caratterizzata dall'introduzione nel tessuto del balletto di due enormi *suites*: una costituita dalle formule di danza dal carattere spagnolo-arabo nel secondo atto, e l'altra costituita da danze nazionali ungheresi nel terzo atto. Ad esse si affiancavano inoltre una catena irregolare di danze di *demi-caractère* nella prima scena del balletto, e due catene puramente classiche nella scena del Sogno e nel *Pas d'action* della prima metà del secondo atto¹⁶⁷. Il significato di un tale intreccio di *suites* dal punto di vista della dinamica dello sviluppo dell'azione consisteva nell'unione di «impulsi che influivano sul corso dell'azione interiore». A ciò faceva riscontro una progressione dell'azione coreografica composta con sapienza dal «perspicace» Petipa, fondata sull'idea principale della «lotta per la conquista della bellezza» da parte dei due cavalieri¹⁶⁸. Il centro drammatico dell'azione era per questo proprio il duello alla fine del secondo atto, che dal punto di vista musicale costituiva un «episodio dall'eccezionale intensità»¹⁶⁹. Purtroppo, però, secondo Asaf'ev a «violare i contorni dell'azione interiore, coreografica-musicale», e ad «apportare molta mancanza di chiarezza nello schema dell'azione scenica esteriore», era un soggetto non sviluppato bene¹⁷⁰.

¹⁶⁵ Ivi, p. 82.

¹⁶⁶ B. Asaf'ev, «*Balety Glazunova*», «Eženedel'nik petrogradskich gosudarstvennych akademičeskich teatrov», 1922, n. 9, ora pubblicato in Id., *O baletе*, cit., p. 86.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 92-93.

¹⁶⁸ Lo studioso B. Illarionov scrive che in *Raimonda* Petipa attraverso le antitesi della danza classica e della danza di carattere ha rappresentato lo scontro delle civiltà, delle culture: «Petipa offre un'immagine globale dello scontro delle culture, delle civiltà; non si tratta solo dello scontro di contraddizioni, ma di un loro arricchimento reciproco. Tutto è rappresentato, realizzato, a livello dei mezzi espressivi, di un diverso lessico del teatro di balletto che Petipa possedeva in modo brillante. La contrapposizione degli strati lessicali (classico e di carattere), il loro successivo scontro e la sintesi a risultato dell'avvenuto conflitto offrono un genere particolare di metaforicità dello spettacolo scenico; la stessa struttura a *suites* di *Raimonda* è una metafora globale, un'allegoria artistica, che diventa l'"embrione" dell'opera d'arte, una parte del suo "messaggio" e uno degli strumenti per arrivare alla catarsi». Cfr. B. Illarionov, *Metametafory Petipa: «Rajmonda»*, in Id., *Petipa. Etjudy*, Akademija Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2018, pp. 74-75

¹⁶⁹ Ivi, p. 94.

¹⁷⁰ Ivi, p. 92. Lo studioso A. Lischke definisce il soggetto di *Raimonda* «una completa banalità» e ricorda come l'autrice fosse Lidija Paškova, nata Glinskaja, una scribacchina franco-russa, corrispondente de «Le Figaro» in Russia, che aveva viaggiato in Egitto e Medio-Oriente, e non era riuscita a imporsi come librettista, ad eccezione del lavoro su *Raimonda*. Il soggetto esotico del balletto, che era ambientato all'epoca delle Crociate e opponeva il mondo europeo a quello dei saraceni, si inseriva poi negli interessi della Russia dell'epoca per la cultura francese e per gli eventi legati al colonialismo in Africa del Nord. A. Lischke, *Un chef-d'œuvre «fin de siècle»: Raymonda de Glazounov-Petipa*, in M. Pascale (a cura

Sotto l'influsso di Lunačarskij con il suo motto «Dietro, verso Ostrovskij» e soprattutto sotto l'influsso di Benois e Asaf'ev si trovò a lavorare Lopuchov che all'inizio del suo incarico come assistente alla direzione e coreografo-direttore mise in scena l'8 ottobre 1922 una ripresa de *La bella addormentata*¹⁷¹ nella redazione musicale originaria, con la ricostruzione di danze ed episodi pantomimici in precedenza tagliati.

Lopuchov, il quale definiva tale ripresa il suo «lavoro più grande e complesso», considerava «eccezionali» le danze e le *mises-en-scène* di Petipa, ma pensava che l'allestimento fosse arrivato a lui in condizioni «non soddisfacenti». Per Lopuchov aveva influito di certo la mano di Nikolaj Sergeev che ad esempio a seguito degli eventi del 1905 aveva cancellato la *mise-en-scène* del prologo in cui Carabosse, circondata dai suoi mostruosi paggi e dai suoi topi, si ritrovava per un attimo sul trono. Aveva influito anche Konstantin Korovin¹⁷², che Lopuchov pur apprezzava come artista, ma che per la messinscena del 1914¹⁷³ aveva realizzato delle scene e dei costumi che «impoverivano» lo spettacolo, privandolo della sua «poesia»¹⁷⁴. Sempre in quell'occasione, secondo la ricostruzione di Lopuchov, erano stati fatti una serie di tagli, che avevano privato lo spettacolo delle danze del principe Desiré durante la caccia¹⁷⁵, dell'adagio di Desiré con la Fata dei lillà nel secondo atto, dell'*entrée* dell'ultimo atto e della sarabanda. Inoltre, la variazione dell'ultimo atto eseguita nel 1890 da Pavel

di), *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, in «Slavica Occitania», Tolosa, 2016, n. 43, p. 224.

¹⁷¹ Ripresa di F. Lopuchov. Scene e costumi di K. Korovin, P. Ovčinnikov, V. Jakovlev, S. Petrov, N. Klodt. Direttore d'orchestra V. Dranišnikov. Nei ruoli principali: E. Gerdt (Aurora), M. Dudko (Desiré), A. Čekrygin (Carabosse), M. Pil'c (Fata dei lillà). Teatro GATOB. La redazione di Lopuchov restò in vita sulla scena leningradese fino all'inizio della Grande Guerra Patriottica. Durante l'evacuazione a Molotov, il balletto fu infatti ripreso *ex novo* da V. Ponomarev (1943), la cui redazione fu messa in scena al teatro Kirov nel 1944. Successivamente il balletto fu ripreso da K. Sergeev nel 1951 in una nuova redazione. La messinscena originaria era stata invece presentata per la prima volta il 3 gennaio 1890. Musica di P. Čajkovskij. Libretto di I. Vsevoložskij e M. Petipa. Messinscena di M. Petipa. Scenografie di I. Andreev, M. Bočarov, K. Ivanov, G. Levot (H. Levogt), M. Šiškov. Costumi di E. Ivanova, I. Kaffi ed E. Oficerova su disegni di I. Vsevoložskij. Macchine sceniche di N. Berger. Direzione musicale di R. Drigo. Nei ruoli principali: C. Brianza (Aurora), P. Gerdt (Desiré), E. Cecchetti (Carabosse), M. Petipa (Fata dei lillà). Teatro Mariinskij.

¹⁷² K. Korovin (1861-1939). Pittore e scenografo russo proveniente dalla cerchia di S. Mamontov, con il quale iniziò a collaborare fin dal 1884. Aveva studiato all'Istituto moscovita di pittura, scultura e architettura e successivamente per tre mesi all'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo. Amico di V. Serov, si era recato con lui in Norvegia, da cui trasse ispirazione per dei quadri. Negli anni 1887, 1892 e 1893 frequentò Parigi, dove venne a contatto con l'impressionismo. Ad occupare un posto significativo nella sua opera fu la Crimea. Lavorò come scenografo per il Teatro Bol'šoj di Mosca, dove collaborò con A. Gorskij, il Teatro Mariinskij di San Pietroburgo e il Teatro alla Scala di Milano. Nel 1922 si trasferì in Francia.

¹⁷³ Secondo alcune fonti a riprendere la coreografia nel 1914 fu N. Sergeev, secondo altri studiosi come M. Konstantinova fu invece A. Gorskij. Cfr. M. Konstantinova, «*Spjaščaja krasavica*». *Sedevry baleta*, Iskusstvo, Mosca 1990, p. 144.

¹⁷⁴ La studiosa N. Zozulina nota che tra le poche voci ad apprezzare il nuovo *décor* di Korovin era stata quella di T. Karsavina, che in quell'occasione interpretò il ruolo di Aurora. Sulle pagine delle «Birževye vedomosti», ella definì «meravigliosa» la piena armonia delle scenografie con i costumi. Cfr. N. Zozulina, «*Spjaščaja krasavica*» M. Petipa v redakcijach Mariinskogo-Kirovskogo teatra, «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj», n. 2 (49), 2017, p. 42.

¹⁷⁵ La scena della Caccia del Principe Desiré alla prima nel 1890 includeva la scena pantomimica della Moscacieca, una serie di antiche danze quali il minuetto, la gavotta, il *passepied*, il *rigodon*, e si concludeva con una farandola. Il 16 aprile 1897, in occasione della visita a Pietroburgo dell'Imperatore austriaco, vennero mostrati il primo e il secondo atto del balletto. E, come nota la studiosa N. Zozulina, già allora la *suite* di danze della Caccia fu ridotta: dopo la Moscacieca seguiva direttamente la farandola. In seguito, fu incluso anche il minuetto. Cfr. Ivi, p. 38.

Gerdt¹⁷⁶ nel ruolo di Desiré era passata alle Pietre Preziose¹⁷⁷. Alcuni tagli erano invece legati all'epoca stessa di Petipa, come la variazione della Fata dei lillà nel prologo destinata alla danzatrice Maria Petipa¹⁷⁸ che però «non danzava il classico», motivo per cui secondo Lopuchov «la *suite* di danze delle fate non aveva conclusione né musicale, né danzata»¹⁷⁹. Inoltre, in precedenza non si

¹⁷⁶ P. Gerdt (1844-1917). Danzatore russo. Diplomatosi nel 1864 all'Istituto Teatrale Pietroburghese (classe di M. Petipa e Ch. Johansson), danzò al Teatro Mariinskij fino al 1916. Fu considerato uno dei migliori danzatori della scena pietroburghese e per questo fu il partner delle migliori ballerine. Del suo repertorio fecero parte i ruoli più vari, da quelli lirici o drammatici a quelli comici. Interpretò Desiré ne *La bella addormentata* del 1890, il Principe Coqueluche ne *Lo schiaccianoci* del 1892 e Siegfried ne *Il lago dei cigni* del 1895. Ebbe anche delle esperienze nella coreografia. Negli anni 1880-1904 insegnò all'Istituto Teatrale Pietroburghese. Tra i suoi allievi: A. Pavlova, T. Karsavina, A. Vaganova, Michail Fokin, Sergej Legat.

¹⁷⁷ In realtà, alla prima del balletto nel 1890 nel programma non era menzionato un *pas-de-deux*, bensì un *pas-de-quat*, in quanto già allora dopo l'adagio di Aurora e di Desiré, sulla musica dell'attuale variazione del Principe danzavano due delle Pietre Preziose (Oro e Zaffiro). Ciò fu spiegato da alcuni chiamando in causa l'età del danzatore, che all'epoca aveva 46 anni. Altri richiamarono l'attenzione sul ruolo predominante della ballerina nell'arte coreografica di Petipa. Ma, come nota la studiosa N. Zozulina, nel piano musicale predisposto da Petipa per Čajkovskij, era prevista una «variazione del Principe in 6/8, 48 battute (forte)». N. Zozulina, «*Spjaščaja krasavica*» M. Petipa v redakcijach Mariinskogo-Kirovskogo teatra, cit., pp. 40-41. Cfr. A. Nechendzi, Ju. Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa. Materialy, vospominanija, stat'i*, Iskusstvo, Leningrado 1971, p. 136.

¹⁷⁸ M. Petipa (1857-1930). Figlia di Marius Petipa. Aveva studiato con il padre. Debuttò sulla scena del Teatro Mariinskij nel 1875, interpretando il ruolo principale nel balletto *La dalia blu* su musica di Pagni. Fu la prima interprete del ruolo della Fata dei lillà ne *La bella addormentata* (1890). Nel 1896 il padre creò per lei il balletto di carattere in un atto *La halte de la cavalerie* su musica di I. Armsgejmer (J. Armscheimer), in cui interpretava il ruolo di Maria. Dotata di un vivo temperamento, fu la principale danzatrice di carattere della scena pietroburghese. Lasciata l'attività scenica nel 1907, si esibì saltuariamente fino al 1912. Su di lei si veda il capitolo di I. Boglačeva, *Marija Mariusovna Petipa. Štrichi k portretu*, in Ead., *Artisty sankt-peterburgskogo imperatorskogo baleta: XIX vek*, Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja Teatral'naja biblioteka, Izdatel'stvo «Čistyj list», San Pietroburgo 2015, pp. 202-232.

¹⁷⁹ Secondo la studiosa N. Zozulina, il testo primitivo della variazione della Fata dei lillà, per come trascritto nella notazione conservata ad Harvard, rifletteva le modeste possibilità nella tecnica delle punte della danzatrice. Fino al 1905 Maria Petipa fu secondo la studiosa l'unica interprete del ruolo della Fata dei lillà, ma essa smise già prima di danzare la variazione nel *pas d'ensemble* delle fate (probabilmente alla seconda metà degli anni Novanta dell'Ottocento, quando aveva già quasi 40 anni. *Le Memorie* dei danzatori F. Lopuchov, B. Nižinskaja, E. Gerdt risalgono alla fine degli anni Novanta-inizio del Novecento, quando la danzatrice ormai non danzava più la variazione. Per questo, secondo la studiosa, essi giunsero erroneamente alla conclusione che la variazione non fosse stata del tutto coreografata da Marius Petipa. Con ciò stesso, la studiosa Zozulina discorda dall'idea dell'ormai defunto coreografo S. Vicharev (esperto di ricostruzioni coreografiche in base alle notazioni) sul fatto che F. Lopuchov abbia potuto espungere dal prologo la variazione per come composta da Petipa e mettere al suo posto la propria. Quanto al fatto che la variazione sia presente nella notazione del balletto, eseguita attorno al 1905, la studiosa afferma che a mostrarla a N. Sergeev fu certamente Maria Petipa. Tuttavia, all'epoca ad interpretare il ruolo della Fata dei lillà era L. Egorova, che per quanto risulta dalle recensioni non eseguiva la variazione. Quando ad interpretare il ruolo della Fata dei lillà furono T. Karsavina (dal 1907) e A. Pavlova (dal 1908) nelle recensioni riapparve la variazione, ma con movimenti del tutto nuovi rispetto alla variazione originaria, di cui non è chiara l'origine. Riportando quanto scritto nel libro *Le rivelazioni coreografiche* (1972) di F. Lopuchov, la studiosa ricorda come secondo questo testo la Egorova chiese invece successivamente a F. Lopuchov di comporre la variazione per lei per uno spettacolo rappresentato in una residenza estiva. E tale variazione passò a E. Gerdt sulla scena del Mariinskij per insistenza del padre, che la fece passare come una creazione dello stesso M. Petipa. (Cfr. F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, Iskusstvo, Mosca 1972, p. 92). Qui secondo la studiosa, che porta come prova una lettera della stessa E. Gerdt a Ju. Slonimskij, ci sarebbe un'impresione. E. Gerdt debuttò nel ruolo della Fata dei lillà il 2 novembre 1911. A quell'epoca la variazione era stata già creata per la Egorova. Ma ci volle l'influsso di P. Gerdt perché la variazione si radicasse nel balletto. Anche se la studiosa fa notare come leggendo le recensioni dell'epoca, e *in primis* quella di A. Volynskij, non si possa dire che si trattasse della variazione creata da F. Lopuchov. Secondo la studiosa N. Zozulina, la versione dei fatti riportata nelle *Memorie* di Lopuchov avrebbe portato ad errori di interpretazione critica dell'operato di Marius Petipa, tra cui quello commesso da M. Konstantinova nel monumentale libro *Spjaščaja krasavica* (1990), dove sostiene che la mancanza della variazione classica era del tutto legittima, in quanto la Fata comunicava nel linguaggio regale dei gesti, come facevano i re, aggiungendo che un'ulteriore variazione classica avrebbe aggiunto poco allo spettacolo. (Cfr. M. Konstantinova, «*Spjaščaja krasavica*». *Šedevry baleta*, cit., p. 72). Di fatto, secondo la studiosa Zozulina, Marius Petipa coreografò la variazione per Maria Petipa. E la prova, oltre che in alcune recensioni del 1890, si è avuta nel 1999, quando è apparsa la ricostruzione del balletto proprio ad opera di S. Vicharev. Cfr. N. Zozulina,

eseguiamo le meravigliose pagine musicali dell'*entr'acte* sinfonico che introduceva nell'atmosfera del sonno di Aurora¹⁸⁰.

Dunque, gli interventi di Lopuchov furono di diverso tipo. Ricordando alcuni punti dello spettacolo tagliati da Sergeev, egli fu in grado di ricostruirli. Per le danze degli aristocratici durante la caccia, egli invece le inventò *ex novo* nello stile di Petipa, ispirandosi alle danze de *La prova di Damis*¹⁸¹. Sempre *ex novo* compose l'*entrée* del *pas-de-deux* delle nozze dei protagonisti nell'ultimo atto e la variazione di Aurora nel secondo atto (per la quale prima «con la benedizione di Legat e Sergeev» si usava un'altra musica)¹⁸².

Per la variazione della Fata dei Lillà nel Prologo Lopuchov partì dal ritratto che della fata aveva dato Čajkovskij nella musica, oltre che lo stesso Petipa in altri episodi del balletto:

Mi sembrava che la variazione conclusiva della *suite* dovesse fondarsi sui salti, che avrebbero creato l'immagine della fioritura della natura e allo stesso tempo della sua pacificazione. In modo conforme usai nella variazione anche le braccia della danzatrice. Volevo distinguere questa variazione dalle altre, elevando con ciò stesso la figura della Fata dei lillà¹⁸³.

Nella realizzazione scenica dell'*entr'acte* sinfonico Lopuchov espresse poi il contrasto tra il mondo dell'inverno che volge alla fine e il mondo della primavera che si avvicina. Invece, all'inizio del primo atto, Lopuchov riprese la scena delle tessitrici, e alla fine dello stesso atto mostrò il gioco di Aurora con il fuso e dell'agitazione che ne conseguiva, momenti che erano stati ridotti da Nikolaj Sergeev¹⁸⁴. Dunque, egli si mostrò molto attento sia agli aspetti teatrali-pantomimici, sia agli aspetti musicali, allo stile delle danze, così come al loro contenuto espresso dalla natura dei passi¹⁸⁵.

«*Spjaščaja krasavica*» M. Petipa v redakcijach Mariinskogo-Kirovskogo teatra, cit., pp. 34-38. Dalla produzione del 1999 trae origine il libro di T. Scholl, *Sleeping Beauty. A legend in progress*, Yale University Press, New Haven-Londra 2004.

¹⁸⁰ F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletu*, cit., pp. 225-227.

¹⁸¹ Balletto in un atto. Prima rappresentazione: 17 gennaio 1900. Musica di A. Glaazunov. Libretto e messinscena di M. Petipa. Scenografie di P. Lambin tratte dai disegni di M. Bočarov. Costumi di I. Kaffi ed E. Oficerova tratti dai disegni di I. Vsevoložskij. Macchine sceniche di N. Berger. Direzione musicale di R. Drigo. Nei ruoli principali: P. Legnani (Isabella), P. Gerdt (Damis). Teatro dell'Ermitage.

¹⁸² Ivi, p. 227. Già Petipa aveva sostituito la variazione lirica composta da Čajkovskij per il *pas d'action* del secondo atto con un numero musicale preso dal terzo atto, ovvero con la variazione dalla sonorità pomposa della Fata dell'oro dal *pas de quatre* delle Pietre Preziose. Secondo la studiosa N. Zozulina, ciò forse avvenne perché l'interprete del ruolo di Aurora, Carlotta Brianza, non era adatta al legato della variazione originaria. Per questo, Petipa compose per lei una variazione con *grand battements à la seconde*, *saut-de-basque* e giri. Fino al 1922, come osserva la studiosa N. Zozulina, nessuno dei critici notò la sostituzione, benché come ebbe ad affermare lo stesso Lopuchov nel libro *Le rivelazioni coreografiche*, la variazione trasportata qui dal terzo atto non si armonizzasse con il tessuto musicale del *pas d'action*. N. Zozulina, «*Spjaščaja krasavica*» M. Petipa v redakcijach Mariinskogo-Kirovskogo teatra, cit., p. 40. Cfr. F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., p. 98.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Lopuchov avrebbe approfondito il rapporto tra la natura dei passi delle variazioni delle Fate nel Prologo de *La bella addormentata* e il loro valore simbolico nel libro *Le rivelazioni coreografiche*, dove il coreografo afferma che «nessuna

Le lezioni apprese dal lavoro su *La bella addormentata* sarebbero rimaste impresse nella mente di Lopuchov e successivamente si sarebbero intrecciate con le riflessioni da lui rivelate nel suo libro dal titolo *Le vie del coreografo (Puti baletmejsfera, 1925)*. Qui, nel capitolo dedicato al rapporto tra *il coreografo e la partitura*, egli avrebbe ammirato la fede di Čajkovskij nel balletto, a dispetto della scarsa considerazione dei grandi compositori per quest'arte. Diverso invece era stato l'approccio di Petipa, che secondo Lopuchov non aveva compreso come Čajkovskij non fosse né Pugni, né Minkus e nell'approcciarsi a *La bella addormentata* si era fondato sull'idea ancora dominante che vedeva la musica come un accompagnamento dello spettacolo di balletto, ma non come un elemento con esso cooperante, dimenticando dunque che «la danza senza musica è morta»¹⁸⁶.

Tra gli esempi citati per dimostrare questo diverso atteggiamento nel capitolo sulle *Danze attorno alla musica, sulla musica, sotto la musica e nella musica* vi è il momento che precede l'entrata della Fata dei lillà. Secondo Lopuchov, questo momento è sottolineato con forza da Čajkovskij con un cambio di tonalità che distingue la Fata dei lillà dalle altre fate per indicare come la sua apparizione porti un «principio luminoso» nell'episodio iniziale. Eppure, per Lopuchov, nella messinscena di Petipa ciò non è in alcun modo estrinsecato. Più in generale, nella messinscena di Petipa l'intera entrata delle fate con il suo «libero carattere di passo da parata» è per Lopuchov in disaccordo con la musica di Čajkovskij, che la distingue sensibilmente dall'entrata degli ospiti, conferendole un carattere «semidanzato». Per andamento danzato le stesse variazioni delle fate, secondo Lopuchov, sono poi tutte in maggiore o minore grado in contrasto con l'andamento della musica. E quanto all'arrivo della Fata Carabosse, nella musica la sua «cattiva apparizione» è sottolineata da una pausa che riflette l'impressione prodotta sui presenti, mentre nella messinscena ciò per Lopuchov non è presente, e lo stesso arrivo dentro una carrozza gli appare un «metodo discutibile»¹⁸⁷.

Dopo *La bella addormentata*, Lopuchov mise in scena nel 1922 anche *Raimonda*¹⁸⁸. Poiché lo spettacolo nei primi anni postrivoluzionari aveva subito dei tagli, Lopuchov si sentì «esecutore testamentario» dell'autore Petipa. Ma nel mettere in pratica questa volontà, dovette operare delle modifiche. Infatti, non ricordando il pizzicato di *Raimonda* nel primo atto da tempo dimenticato,

variazione in Petipa richiede spiegazioni verbali; le variazioni sono comprensibili da sé, perché negli stessi movimenti di ognuna si rivela la natura dei doni portati ad Aurora». Cfr. F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., pp. 86-93.

¹⁸⁶ Cfr. F. Lopuchov, *Puti baletmejsfera*, Petropolis, Berlino 1925, pp. 21-29. Secondo Lopuchov proprio il 1890 con *La bella addormentata* aveva segnato il passaggio dall'epoca della «danza sovrapposta alla musica» all'epoca della «danza sottomessa alla musica», fornendo i presupposti per l'epoca della creazione della «danza nella musica». Ivi, pp. 77-79.

¹⁸⁷ Cfr. Ivi, pp. 82-84.

¹⁸⁸ Ripresa di Lopuchov, messa in scena il 20 ottobre 1922 al GATOB. Nei ruoli principali: E. Gerdt (*Raimonda*), M. Dudko (*Jeanne De Brienne*), A. Monachov (*Abderrachman*). Lo spettacolo originale era stato messo in scena per la prima volta il 7 gennaio 1898 in occasione della beneficiata di P. Legnani. Musica di A. Glazunov. Libretto di L. Paškova e M. Petipa. Messinscena di M. Petipa. Scenografie di O. Allegri, K. Ivanov e P. Lambin. Costumi di I. Kaffi ed E. Oficerova su disegni di I. Vsevoložskij ed E. Ponomarev. Macchine sceniche di N. Berger. Direzione musicale di R. Drigo. Nei ruoli principali: P. Legnani (*Raimonda*), S. Legat (*Jeanne De Brienne*), P. Gerdt (*Abderrachman*). Teatro Mariinskij.

incluse al suo posto una variazione realizzata ancor prima della Rivoluzione per l'artista Ljubov' Egorova¹⁸⁹. Mentre relativamente alla variazione di Raimonda nell'ultimo atto vi incluse la redazione fatta dalla Preobraženskaja, che era stata a suo tempo approvata da Petipa, poiché convinto che fosse più conforme alla coreografia di Petipa oltre che alla musica di Glazunov rispetto alla variazione originariamente coreografata per la Legnani¹⁹⁰. In un caso poi Lopuchov ammise di aver «oltrepassato i propri diritti»:

nel finale del secondo atto, in cui la mise en scène originale era dimenticata, ne composi una nuova. Sottolineai il trionfo dei cavalieri che avevano sconfitto il saraceno¹⁹¹.

Dunque, anche qui, come nel caso de *La bella addormentata* e del suo *entr'acte* sinfonico, Lopuchov subì il forte influsso delle idee di Asaf'ev. E al rapporto tra la danza e la musica di *Raimonda* dedicò egli stesso alcune pagine del suo libro *Le vie del coreografo*, dove esaltò la musica di Glazunov, precisando come nell'esecuzione orchestrale essa acquisisse una «straordinaria espressività» e come i tempi musicali si trasmettessero in modo «fiabesco» da uno strumento all'altro. A questo proposito, egli rimpiangeva il fatto che Petipa non fosse arrivato allo studio della partitura, perché secondo Lopuchov laddove il coreografo francese conosceva con certezza quale strumento avrebbe eseguito un particolare tema (in particolare nei soli orchestrali, come la variazione di Raimonda nella scena del sogno, la variazione di Raimonda dell'ultimo atto o la coda di Raimonda del secondo atto), il lavoro «gli riuscì geniale quanto a messinscena e a corrispondenza con la musica»¹⁹².

¹⁸⁹ L. Egorova (1880-1972). Danzatrice russa. Dopo il diploma all'Istituto Teatrale Pietroburghese (classe di E. Cecchetti), danzò nella compagnia del Teatro Mariinskij. Dotata di una tecnica impeccabile, ma anche di un elegante legato e di un contegno nobile. Nel 1914 fu nominata étoile. Nel 1917 emigrò a Parigi, dove si esibì con la compagnia di Djagilev. Nel 1923 aprì qui una scuola.

¹⁹⁰ P. Legnani (1863-1923). Danzatrice italiana. Studiò alla scuola della Scala e dal 1892 fu prima solista del relativo teatro. Negli anni 1893-1901 fu prima ballerina del Teatro Mariinskij. Fu la prima interprete del ruolo di Odette-Odile nella messinscena de *Il lago dei cigni* di M. Petipa e L. Ivanov del 1895, in cui eseguì per prima in Russia i 32 *fouettés*. Interpretò i ruoli principali nei balletti: *La halte de la cavalerie*, *La perla leggiadra*, *Barbablù*, *Raimonda*, *La prova di Damis*. Sull'«invasione delle ballerine italiane» in Russia, cfr. C. Lo Iacono, *Il balletto in Russia*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale. Volume V. L'arte della danza e del balletto*, UTET, Torino 1995, pp. 342-345. Sempre sullo stesso argomento, cfr. V. Bonelli, *Le ballerine italiane a San Pietroburgo nell'era Petipa*, in J. Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento. Quaderno n. 4*, Aracne Editrice, Roma 2013, pp. 171-209. Su Pierina Legnani, cfr. S. Laletin, *Pierina Legnani: la regina dei fouettées*, in *Raymonda*, Edizioni del Teatro alla Scala, Stagione di Balletto 2011-2012, pp. 67-77

¹⁹¹ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletе*, cit., p. 224.

¹⁹² F. Lopuchov, *Puti baletmejs'tera*, cit., pp. 33-34. Nel capitolo dello stesso libro dedicato al *sinfonismo danzato*, Lopuchov prende come esempio proprio la variazione di Raimonda dell'ultimo atto, costruita sul *pas de bourrée* eseguito in tutte le direzioni in congiunzione con un movimento di carattere, osservando come tale variazione sia condotta fino alla fine in un'unica tonalità. Cfr. Ivi, pp. 55-56.

Naturalmente, non tutti apprezzarono gli interventi operati da Lopuchov nelle riprese dei balletti di Petipa. Alcuni lo rimproverarono di aver modificato la messinscena originaria, altri al contrario lo accusarono di aver riportato in vita un «antiquariato che era morto da tempo»¹⁹³.

A difenderlo, Lopuchov trovò Benois che in merito pubblicò un articolo dal titolo *Pietà o sacrilegio* sull'«Eženedel'nik akademičeskich teatrov» (1922). Secondo Benois, nel caso de *La bella addormentata*, Lopuchov non tanto si era posto il compito di «apportare qualcosa di nuovo», quanto aveva considerato necessario di «restituire al vecchio» ciò che sotto l'influsso del tempo aveva perso persino il «significato semplice e vivo». Lopuchov era troppo giovane per ricordare la redazione originale dello spettacolo, ma «mosso da pietà» si era rifiutato di «ammettere l'idea» che Petipa «potesse» a suo tempo affermare tutte quelle «assurdità» che coperte dal suo nome si insediarono nella sua opera in qualità di «elemento parassitico deleterio». Il coreografo «aveva osato liberare il corpo ancora vivo del balletto da questo marciume accumulatosi». E *La bella addormentata* ne aveva tratto vantaggio, risplendendo finalmente della sua precedente freschezza, recuperando la sua «poeticità», ridiventando «dramma coreografico»¹⁹⁴.

Invece, in *Raimonda*, secondo Benois, era avvenuto qualcosa di diverso da *La bella addormentata*. Qui, ascoltando la musica, Lopuchov aveva risolutamente respinto la sua «illustrazione» scenica nel finale del secondo atto, e qui il suo ardire si era spinto oltre rispetto a *La bella addormentata*. Lopuchov aveva qui effettivamente inventato una nuova conclusione, cercando di conferire un senso a ciò che avviene sulla scena «dopo che il saraceno è sconfitto dalla spada del crociato» e dando un ruolo attivo alla stessa Raimonda. Dunque, qui Lopuchov aveva decisamente inserito del suo, distaccandosi da Petipa. Ma anche in questo caso, secondo Benois, la scelta di Lopuchov presentava diverse ragioni a suo favore, in quanto innanzitutto il coreografo non aveva sostituito niente, ma aveva semplicemente «riempito il vuoto» lì presente, che oltretutto era reso evidente dal «contrasto con la sontuosità e la magnificenza del numero sinfonico con cui Glazunov aveva concluso il secondo atto». Dunque, Benois presumeva che ad auspicare il «riempimento di quel vuoto» fosse stato lo stesso compositore già nei giorni stessi della creazione del balletto. Pertanto, anche qui si doveva parlare di «pietà», e non di «sacrilegio»:

Lopuchov a causa della stima di Petipa cercò di riempire il vuoto che ne era risultato, lo fece con grandissima cura, con massimo tatto, senza permettersi alcunché che avrebbe rovinato tutto lo stile (tanto convenzionale) di questo balletto. Possibile che in questo si possa riscontrare un sacrilegio, e forse non si è manifestato qui piuttosto ciò per cui è tanto forte la pietà per il balletto russa (e in particolare pietroburghese)? Ma è sottinteso qui siamo di fronte non a

¹⁹³ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletu*, cit., p. 228.

¹⁹⁴ A. Benois, *Pietet ili koščunstvo*, «Eženedel'nik gosudarstvennyh akademičeskich teatrov», 1922, n. 11, 26 novembre, pp. 33-34.

una pietà verso la lettera e la routine, ma a una pietà per la sostanza – ciò che può proteggere il nostro balletto da tutte quelle sciocchezze solenni e ciarlatanerie di cui in generale è così ricca la vita dei teatri ai nostri giorni¹⁹⁵.

In ogni caso, non sempre Lopuchov scelse la strada giusta nel riprendere i balletti di Petipa. Certo, quando mise in scena *Lo schiaccianoci*¹⁹⁶ nel 1923, egli, per sua stessa ammissione, si trovò in una «posizione difficile». Per prima cosa, la stessa produzione era stata realizzata da Lev Ivanov secondo il piano di Petipa, che non vi aveva potuto partecipare a causa di una grave malattia, e il risultato secondo Lopuchov «non aveva potuto soddisfare né Petipa, né Ivanov, né Čajkovskij». Per questo, secondo il coreografo, Nikolaj Legat a suo tempo si era sentito in diritto di cambiare una serie di passaggi, come l'adagio del Principe Coqueluche e della Fata Confetto nel secondo atto. A complicare il compito della ripresa dello spettacolo era poi il fatto che Lopuchov ricordava poco la vecchia produzione e per questo dovette ricorrere all'aiuto di Aleksandr Širjaev. Lì dove la memoria non li aiutava, essi dovettero ricomporre dei pezzi, tra cui il famoso Valzer dei fiocchi di neve, che secondo Lopuchov «era stato risolto con talento da Ivanov, benché fossero possibili anche soluzioni completamente diverse»¹⁹⁷.

In realtà, nel libro *Le vie del coreografo*, Lopuchov avrebbe osservato come la partitura de *Lo schiaccianoci* fosse estremamente complessa e come la messinscena originaria non fosse fondata su una sua piena comprensione. In particolare, la scena dei fiocchi di neve, considerata da molti eccezionale, per Lopuchov non presentava alcun «accordo» tra la danza e la musica, nessuna «crescita» e «non era correttamente elaborata dal punto di vista dei temi musicali»:

Le figure che cambiano ogni otto battute non possono essere applicate a tutto il “Valzer dei Focchi di neve”. Né è prestata alcuna attenzione al tema del coro che canta dietro le quinte¹⁹⁸.

Tuttavia, gli interventi operati da Lopuchov nella sua ripresa del balletto non piacquero per niente al recensore dell'«Eženedel'nik gosudarstvennyh akademičeskich teatrov» Nikolaj Nasilov¹⁹⁹, secondo il quale essi «alteravano completamente la composizione del coreografo L. I. Ivanov». Il critico lamentava di non aver nemmeno voglia di produrre un giudizio della nuova realizzazione della

¹⁹⁵ Ivi, pp. 34-35.

¹⁹⁶ Prima rappresentazione: 4 febbraio 1923. Direttore d'orchestra: A. Gauk. Allo spettacolo tra gli altri presero parte: E. Gerdt (Fata Confetto), M. Dudko (principe Coqueluche), N. Soljannikov (Drosselmeier), A. Lopuchov (Soldato), T. Trojanovskaja (Colombina), L. Petrov (Arlecchino). Presentato insieme al balletto *Chopiniana* e al Grand Pas da *Paquita*. GATOB.

¹⁹⁷ F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletе*, cit., pp. 224-225.

¹⁹⁸ F. Lopuchov, *Puti baletmejstera*, cit., p. 32.

¹⁹⁹ N. Nasilov (1887-1942). Critico di balletto, figlio della danzatrice E. Vazem. Attivo difensore delle tradizioni accademiche, oppositore delle riforme di A. Gorskij. Con lo pseudonimo Nin pubblicò articoli su «Žizn' iskusstva» e sull'«Eženedel'nik gosudarstvennyh akademičeskich teatrov». Trascrisse le memorie della madre, che andarono a comporre il libro: E. Vazem, *Zapiski baleriny sankt-peterburgskogo Bol'sogo teatra* (1937).

seconda scena con le sue «linee serpeggianti del corpo di ballo che a volte agita le braccia come se fossero le pale di un mulino». Questo e altri interventi, «neanche menzionati nella locandina», come le danze degli ospiti nella prima scena, o la danza del Caffè e la nuova variazione del Principe Coqueluche nella terza scena, testimoniavano per il critico il fatto che nel balletto russo del tempo si era compiuto quel «sacrilegio» dal quale aveva esplicitamente messo in guardia A. Benois sulle colonne della stessa rivista, e che lo stesso recensore Nasilov così definiva all'inizio dell'articolo:

[...] nel regno di Tersicore alle volte si manifesta la tendenza di alcuni coreografi a dotare i balletti altrui di ornamenti della propria fantasia, che arriva a volte al pieno rifacimento di intere scene e atti. Senza parlare dell'ovvio "anacronismo" dell'innesto su un vecchio balletto di idee di indirizzo completamente diverso rispetto a tutto il restante materiale coreografico racchiuso in esso, una tale "vivisezione" è decisamente delittuosa dal punto di vista dell'etica d'autore²⁰⁰.

Ancora più aspra fu la recensione del critico Akim Volynskij, che rivolgendosi a Lopuchov intitolò il suo articolo *Uno scadente imbrattatele* prendendo spunto dalle parole del piccolo dramma *Mozart e Salieri* di Aleksandr Puškin (1830)²⁰¹. Volynskij riteneva Lev Ivanov un «genio eccezionale» e sosteneva che ne *Lo schiaccianoci* egli avesse dimostrato la propria «impressionante musicalità», ricordando anche come Čajkovskij alla prima del balletto lo avesse abbracciato e baciato profusamente di fronte all'intero pubblico²⁰². Passando ad esaminare la produzione di Lopuchov, Volynskij constatava invece come il primo atto fosse «torbidamente grigio, senza alcun fuoco o calore interiore, senza un cuore festoso», come soprattutto non vi fosse «un centro psicologico» e l'azione si sviluppasse «senza una convinzione di base». Ma era soprattutto la seconda scena di questo atto, ovvero la «Danza dei Focchi di neve», a costituire «un'autentica profanazione» delle proprie memorie d'infanzia. Se «ogni tratto della produzione di Ivanov era pensato al massimo e profondamente sentito», se Ivanov era riuscito ad unire «gli appena percettibili scintillii di ghiaccio, i tratteggi e i disegni dei cristalli di neve, i monogrammi e gli arabeschi di ghiaccio in una visione ben proporzionata e artisticamente completa», la produzione di Lopuchov era invece «antimusicale» e «clamorosamente scialba nel disegno esteriore». Secondo Volynskij, nella sua produzione Lev Ivanov, grazie alle bianche vesti, ai batuffoli di ovatta sul capo e sugli abiti dei danzatori, ai ghiaccioli rivestiti di neve leggera in mano agli interpreti, e a tutti gli altri «amabili dettagli», era riuscito a rendere «la luminosità e l'incanto del ghiaccio». Cosa del tutto assente nella produzione di Lopuchov,

²⁰⁰ Nin. [N. Nasilov], *Benefis baletnoj truppy (4 fevralja)*, «Eženedel'nik gosudarstvennyh akademičeskich teatrov», 1923, n. 25, 25 febbraio, p. 7.

²⁰¹ Cfr. A. Puškin, *Opere*, cit., p. 611.

²⁰² A. Volynskij, *Maljar negodnyj*, «Žizn' iskusstva», 1923, 20 febbraio, ora pubblicato in Id., *Ballet's Magic Kingdom*, cit., p. 87.

dove vi era una chiara «violazione del funzionamento delle forze naturali» e a predominare era una sorta di «naturalismo viziato»²⁰³. Certo, il parere di Volynskij era dettato anche da invidie e logiche di potere, ma la sua descrizione del Valzer dei Focchi di neve di Ivanov è una testimonianza particolarmente importante, in quanto la coreografia originaria andò perduta. Dunque, la citiamo:

[...] cerchi di danza di queste donne intersecavano la scena a zigzag, formando diverse figure – piccole stelle, piccoli cerchi, file che si muovono rapidamente, sia in linea parallela sia incrociandosi. Una sezione dei danzatori forma una croce larga e lunga con un cerchio al suo interno composto di altri Focchi di neve. Di fronte a loro, rivolte verso il pubblico, otto silfidi invernali danzano al ritmo di un valzer, eseguendo rapidi e soffici *pas de basque*. Il cerchio ruota in una direzione, e la croce in quella opposta. E di nuovo, non si usa niente eccetto la danza classica, in tempi poderosi che si alternano con le loro vellutate conclusioni²⁰⁴.

Questa che Volynskij definiva come una «meravigliosa scena» era stata rigettata da Lopuchov, che Volynskij si limitava a definire in modo dispregiativo come «nuovo maestro ripetitore». Al suo posto era dunque comparsa «un'assurdità volgare ed ignorante»:

I suoi danzatori eseguono grandi e piccoli salti, voli avanti-indietro, mentre attraversano di corsa la scena, non riuscendo a raggrupparsi o a formare una qualsiasi combinazione artistica. Questa è un'autentica deturpazione della Madonna di Raffaello a mano di un rozzo e scadente imbrattate! È semplicemente incomprensibile come un tale blasfemo snaturamento della creazione musicale e plastica di Ivanov possa essere stato permesso²⁰⁵.

A dire la verità, a confermare che l'allestimento de *Lo schiaccianoci* del 1923 non fosse particolarmente riuscito è un articolo di Boris Asaf'ev pubblicato sulla rivista «K novym beregam» (Verso nuovi lidi), dove il musicologo scriveva come il tentativo appena realizzato di «restaurazione» dell'antico allestimento avesse mostrato la piena «incomprensione» di quest'opera stupenda di Čajkovskij. Per Asaf'ev, tutto «ciò che di prezioso, di genialmente intuito e di eseguito con maestria» risuonava nella partitura non era stato evidentemente compreso fino ad allora, oppure anche se compreso non era stato messo in pratica. Si trattava in particolare del «grottesco, ma nei limiti di un sottilissimo accenno», della «misteriosità giocosa di Drosselmeier», dell'«ingenuità infantile», dell'«aspetto bambolesco», e di tutto quel mondo che si ispirava a un «sogno meraviglioso». Di tutto ciò, secondo Asaf'ev, non vi era traccia «né nelle decorazioni dal cattivo gusto divenute antiquate, né nell'azione scenica che andava per conto suo senza corrispondenza con il senso esatto della partitura, né nella danza, per quanto in essa fossero presenti delle singole scintille d'inventività coreografica».

²⁰³ Ivi, p. 88.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Ivi, pp. 88-89.

Per Asaf'ev, bisognava finalmente «ascoltare ciò che desiderava Čajkovskij e non ciò che in essa avevano sentito e avevano voluto sentire negli anni '90» dell'Ottocento²⁰⁶. Sarà da questo articolo che Lopuchov prenderà spunto per realizzare un nuovo allestimento de *Lo schiaccianoci* nel 1929, di cui parleremo a parte²⁰⁷.

Lopuchov non si cimentò solo con l'eredità di Petipa, avendo preso a modello l'innovatore Fokin sia per la sua esperienza di creazione di balletti su musica sinfonica, sia per la ricerca di metodi di espressività diversi a seconda dello spettacolo messo in scena²⁰⁸. In occasione del venticinquesimo anniversario dell'attività creativa di Fokin, Lopuchov riprese con l'aiuto di Čekrygin i balletti *Le notti egiziane*²⁰⁹, *Eros*²¹⁰ e *Il padiglione di Armida*²¹¹, che andarono in scena il 6 maggio 1923 al GATOB. Di queste riprese Lopuchov non parlò nelle sue *Memorie*, anche se gli originali di Fokin furono oggetto di sue riflessioni. In particolare, egli descrisse *Il padiglione di Armida* (su libretto di Benois) come una «variazione su temi del vecchio balletto», «relativo all'epoca di Noverre». A raggiungere la «perfezione» erano per Fokin il soggetto e lo sviluppo dell'azione, oltre che la «capacità di sviluppare e arricchire il linguaggio coreografico, conferendo a diverse forme di danza un unico denominatore stilistico»²¹². De *Le notti egiziane* Lopuchov invece sottolineò il lavoro svolto da Fokin sulle fonti iconografiche, che pur presentando un carattere sperimentale e non essendo esente da difetti o da imprecisioni filologiche, lo portò a rifiutare i metodi tipici della danza classica (la rotazione, le punte, i passi tradizionali) e a creare nuove forme in cui predominavano i movimenti di profilo sulle mezze punte²¹³. *Eros* in realtà a Lopuchov piaceva meno, anche se ne apprezzava le danze e riteneva che fossero da conservare. Tuttavia, il soggetto che narrava di un angelo cristiano, cui solo era dato «ispirare nell'animo» di una ragazza il «vero amore», gli sapeva di «bigotteria»²¹⁴. Quanto alla realizzazione effettuata da Lopuchov, il critico Nasilov suggerisce invece che erano *Armida* ed *Eros* a dare allo spettatore del tempo un'idea più precisa degli originali fokiniani. Meno *Le notti egiziane*, in cui però si distinguevano le danze delle schiave, eseguite per la maggior parte

²⁰⁶ B. Asaf'ev, *Petrogradskie kuranty*, «K novym beregam», 1923, n. 1, ora pubblicato parzialmente in Id., *O balety*, cit., p. 103.

²⁰⁷ Cfr. G. Dobrovolskaja, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 204.

²⁰⁸ Lopuchov, *Šest' desjat let v balety*, cit., pp. 177-178 e p. 236.

²⁰⁹ Alla prima della ripresa de *Le notti egiziane* parteciparono K. Maklecova (Verenika), M. Dudko (Amun), O. Jakovleva (Cleopatra).

²¹⁰ Alla prima della ripresa di *Eros* parteciparono E. Vill' (Fanciulla), V. Tomson (il suo Fidanzato), M. Dudko (Eros).

²¹¹ Alla prima della ripresa de *Il padiglione di Armida* parteciparono E. Gerdt (Madeleine e Armida), I. Kšesinskij (René de Beaugency e Rinaldo).

²¹² Lopuchov, *Šest' desjat let v balety*, cit., p. 170.

²¹³ Ivi, pp. 172-173.

²¹⁴ Ivi, p. 175.

dalle interpreti del cast originale fokiniano²¹⁵. A questo trio di balletti fokiniani si aggiunsero successivamente, secondo la ricostruzione di Dobrovol'skaja, anche *Chopiniana* e *Le Carnaval*²¹⁶. Grande era stato l'influsso delle loro produzioni originali su Lopuchov che le ricordò nelle sue *Memorie*. *Chopiniana* per Lopuchov era una «vera e propria *suite* coreografica nel senso che si attribuiva a questa parola nella musica, ovvero non un assortimento di numeri di danza casuali, ma uno sviluppo consequenziale di motivi di danza legati l'un con l'altro», una creazione in cui Fokin dava l'impressione di aver letto i passi dalla musica²¹⁷. In verità, per Lopuchov «il romanticismo di Chopin non si esaurisce nella lirica» e nella rispondenza all'atmosfera del balletto romantico. Per questo, secondo lui, avevano fatto bene Djagilev e Benois a rinominare il balletto *Les sylphides*, quando lo portarono a Parigi²¹⁸. Il merito di Fokin cionondimeno restava indiscusso secondo Lopuchov:

In realtà egli creò la propria “musica”, che sembra la musica di Chopin. Fokin qui evita i passi virtuosistici, di cui si gloriavano i balletti dei suoi predecessori. Egli sceglie intenzionalmente i movimenti semplici, ma li organizza in una catena incessante che forma una lunga melodia plastica. Le danze di Fokin si distinguono per il loro senso lirico che non si spiega a parole, ma che vive e agisce. È la stessa musica del verso, del canto senza parole, lo stesso conferimento di senso in assenza di un'azione esteriore. Tali qualità rendono *Chopiniana* un'opera perfetta, suggerita dall'arte del XX secolo²¹⁹.

Secondo Lopuchov, in *Le Carnaval* Fokin si era invece avvicinato molto di più a Schumann, sia per lettura narrativa che per lettura coreografica, anche se qualcosa non coincideva con la fonte musicale. Era il caso del decimo numero, che in Schumann portava il nome di *Lettere danzanti* e si riferiva a delle maschere che nell'insieme componevano una «parola-frase». Come ricorda Lopuchov, in Fokin non c'era niente di tutto ciò: qui piuttosto Pierrot prova invano ad afferrare una farfalla con un cappello. Dunque, mancava uno dei pensieri fondamentali della composizione schumanniana. Lo stesso si poteva dire del ventesimo numero (*La marcia dei fratelli di Davide*) o del numero *Le sfingi* (tra l'ottavo e il nono) che era addirittura scomparso in Fokin, sebbene secondo Lopuchov avrebbe potuto dato vita a un'interessante rappresentazione scenica²²⁰. Ciononostante, Fokin non era da correggere secondo Lopuchov:

²¹⁵ Nin [N. Nasilov, *Fokinskij večer (Spektakl' po slučaju 25-letija artističeskoj dejatel'nosti M. M. Fokina)*, «Eženedel'nik Petrogradskich gosudartsvennyh akademičeskich teatrov», 1923, n. 36, 15 maggio, p. 15.

²¹⁶ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 82.

²¹⁷ Lopuchov, *Šest'desjat let v baletu*, cit., p. 167.

²¹⁸ Ivi, p. 168. Il nome *Chopiniana* derivava da Glazunov, che aveva creato una *suite* su musica di Chopin. Fokin poi si ispirò a Maria Taglioni nel coreografare per Pavlova e Obuchov il *Settimo Valzer* di Chopin che non rientrava nella *suite* di Glazunov. Questa ispirazione fu dunque sviluppata nell'intero balletto. Cfr. *Ibidem*.

²¹⁹ Ivi, pp. 167-168.

²²⁰ Ivi, pp. 168-169.

Le Carnaval di Fokin è uno spettacolo delizioso, incantevole, fresco, e se si escludono pochi numeri (*Le lettere danzanti, Le sfingi, Estrella*) realizzato in un modo così veritiero, come meglio non si poteva immaginare in quel tempo, e forse anche adesso. È stupefacente la capacità di Fokin di conferire alla danza un senso, un movimento d'azione, di congiungere gli episodi isolati della musica con il flusso generale del pensiero. Fokin era in grado di leggere dalla musica la drammaturgia del balletto: lo sviluppo dell'azione in senso musicale e coreografico. E di nuovo ti meravigli dell'arte di Fokin di trovare in ogni produzione uno stile corrispondente alla musica²²¹.

Secondo la studiosa Dobrovol'skaja, a distinguersi particolarmente tra le creazioni fokiniane riprese da Fokin sarebbero state poi *Le danze polovesiane*, recensite da Koptjaev nell'ottobre 1922²²². Quello che è certo è che l'originale fokiniano di tali danze spinse Lopuchov ne *Le vie del coreografo* a riflettere sulla natura dei movimenti qui presenti e sulla loro vicinanza non solo allo «spirito selvaggio dei polevesiani», ma anche alle loro danze nazionali, riflesse però attraverso il «prisma» delle danze sceniche con un «ritmo severo», una «elaborazione tematica», la «correttezza delle linee e dei cerchi», i «crescendo» e i «diminuendo»²²³. Secondo Lopuchov, se si considera infatti che i polovesiani abitavano lo «spazio sterminato» della steppa del sud della Russia, ne consegue che il loro passo doveva essere certamente «coraggioso, grande e sicuro». Dunque, i movimenti della danza nazionale dovevano essere fondati sul salto, che dava l'idea di «abbracciare velocemente le distanze», oltre che colorati dalla natura selvaggia dei polovesiani e dal loro «desiderio di sottomettere alla propria volontà tutto ciò che incontravano nel loro cammino». Secondo Lopuchov, aggiungendo alle caratteristiche naturali le caratteristiche sceniche descritte sopra si ottenevano proprio *Le danze polovesiane* di Fokin²²⁴.

²²¹ Ivi, p. 170.

²²² G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 85. Confrontando la recensione di Koptjaev riportata dalla Dobrovol'skaja con l'«Eženedel'nik petrogradskich gosudarstvennyh akademičeskich teatrov» supponiamo ci si riferisca alla produzione de *Il principe Igor'* andata in scena il 26 ottobre 1922.

²²³ F. Lopuchov, *Poloveckie pljaski v postanovke baletmejstero M. Fokina i L. Ivanova s točki zrenija narodno-nacional'nych tanceval'nych dviženij*, in Id., *Puti baletmejstera*, cit., p. 112.

²²⁴ Ivi, pp. 113-115.

3. Fondamenti, realizzazione e accoglienza de *La danzasinfonia*

Asaf'ev, oltre che sull'«Eženedel'nik», aveva spiegato anche nel libro *Sinfoničeskie etjudy*²²⁵ (1922) la sostanza musicale de *La bella addormentata*. La creazione musicale čajkovskiana per il musicologo aveva un grande valore storico e apriva delle prospettive nuove per l'evoluzione della coreografia russa in quanto il compositore «aveva rivelato un flusso di danza da tempo percorso e radicato nella musica russa, ovvero il campo dell'elemento cantabile-strumentale-danzabile». Tale elemento, secondo Asaf'ev, si era incarnato dapprima nei *chorovod*, nelle melodie popolari degli *skomoroči*, nelle veloci danze cosacche e nel vivace *gopak* ucraino. Guardando la musica slava in generale, il ruolo dei ritmi danzabili si rivelava ancor più significativo. Bastava pensare per il musicologo alla *polonaise*, alla mazurka o al *krakovjak*. Si trattava di ritmi stilizzati, avvolti in uno schema metrico predeterminato dal gesto e dai movimenti della danza. A tale schema metrico era sottomessa la melodia, poiché «la sua presenza o la sua bellezza non erano importanti per la danza quanto il puro ritmo». L'elemento della «danzabilità ritmica» era stato poi genialmente incarnato in Glinka, Borodin e Rimskij-Korsakov. Lo stesso musicologo avverte però del fatto che «in un tempo non lontano, per grossolanità del modo di pensare non si distingueva l'elemento della danza dalla cattiva musica per balletto, e considerando quest'ultima una vergogna per il musicista serio, ci si offendeva per l'indicazione della presenza di un carattere ballettistico nella musica»²²⁶. Creando *La bella addormentata* su proposta di Vsevoložskij, Čajkovskij, a dispetto di tutti i pregiudizi, aveva compiuto un passo estremamente importante:

²²⁵ Gli interessi di Asaf'ev per la sostanza del sinfonismo musicale si manifestarono dapprima nei suoi articoli *Puti v buduščee* (1918) e *V puti* (1922), quest'ultimo ripubblicato nel 1923 con il titolo di *Process oformlenija zvučaščego veščestva*. Sempre nel 1922 in un lavoro dedicato all'arte strumentale di Čajkovskij il sinfonismo è definito come «un flusso sonoro coerente (globalmente unico), ininterrotto nella data sfera di suoni (ovvero nella composizione), che si muove in una serie di concezioni musicali che si succedono, ma sono unite, che è attratto e ci attira instancabilmente da un centro all'altro, da una realizzazione all'altra fino all'estrema conclusione. In tal modo, il sinfonismo ci appare come la continuità della coscienza musicale (nella sfera delle conoscenze di ciò che è imminente), quando nessun elemento è concepito e accolto come indipendente tra la moltitudine dei restanti; quando intuitivamente si contempla e si comprende come un tutt'uno l'Essere musicale-artistico, dato in un processo di reazioni sonore». B. Asaf'ev, *Instrumental'noe tvorčestvo Čajkovskogo*, in Id., *O muzyke Čajkovskogo*, Muzyka, Leningrado 1972, p. 238. Le idee di Asaf'ev sul sinfonismo presero poi forma nel libro *Muzykal'naja forma kak process*, scritto originariamente nel 1925, pubblicato nel 1930, ripreso nel 1942 e ripubblicato nel 1947 con il sottotitolo *L'intonazione*. Secondo la studiosa E. Orlova, il primo libro era il risultato del lavoro pluriennale di Asaf'ev sulle questioni della specificità relativa all'intonazione dell'arte musicale: «Per affermazione dello stesso Asaf'ev, le prime idee sulle forme musicali “non come schemi architettonici insonori, ma come un processo logico di organizzazione del materiale sonoro e della sua cristallizzazione” nacquero in lui già negli anni 1916-1917. Si può affermare che nel corso di tutti gli anni seguenti quasi ognuno dei suoi lavori ad un qualche livello toccarono questa questione e con ciò stesso spianarono la strada per le sue ricerche fondamentali sulla forma musicale come un fenomeno comprensibile “nello sviluppo del significato, ovvero nel processo”». E. Orlova, *Issledovanie Asaf'eva «Muzykal'naja forma kak process»*, in Akademik B. Asaf'ev (I. Glebov), *Muzykal'naja forma kak process. Knigi pervaja i vtoraja*, Muzyka, Leningrado 1971 (II edizione), p. 3.

²²⁶ B. Asaf'ev. *Izbrannye trudy. Tom II*, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Mosca 1954, pp. 173-174.

Egli sommò in una sfera specialistica, ovvero nel campo dell'arte del balletto, quelle correnti e inclinazioni che sin dai tempi più antichi erano proprie dell'elemento musicale russo e alle quali involontariamente tendevano i compositori russi, a partire da Glinka (e persino prima di lui).

[...] Certamente, prima del 1889 sarebbe stato difficile che a qualcuno dei compositori russi venisse in mente che questo ramo dell'arte tanto disprezzato fosse destinato a rendere celebre in Europa l'arte russa in generale e che i migliori musicisti russi avrebbero affidato al balletto i propri risultati di valore. Adesso è un fatto compiuto e non resta che meravigliarsi dell'evoluzione stilistica compiuta dalla musica di balletto russa dai ritmi de *La bella addormentata*, determinati dalla struttura italiano-francese del balletto classico, ai ritmi nazionali delle danze e del recitativo mimico o della narrazione pantomimica di *Petruška* e de *La sagra della primavera* di Igor' Stravinskij (nel periodo dal 1889 al 1910, ovvero in poco più di vent'anni)²²⁷.

Cosa aveva fatto però concretamente Čajkovskij rispetto ai precedenti compositori di musica per balletto? Tra di essi, ad esempio, Minkus, come nota lo studioso Letellier, possedeva l'abilità di creare «melodie orecchiabili», conferendo alle sue opere «un particolare brio, un caloroso senso di movimento e ritmo», e rendendole capaci di trasmettere i sentimenti e gli stati d'animo delle varie situazioni. Nella sua musica gli adagi avevano «una straordinaria estensione melodica» con un contenuto emotivo lirico, come la «leggendaria» entrata delle Ombre ne *La bayadère*²²⁸. Egli era stato capace di rendere la vitalità della Spagna in *Don Chisciotte*²²⁹, velandola allo stesso tempo di «nostalgia», o di rendere percepibile un «tragico presentimento» e un'«aspirazione appassionata» ne *La bayadère*²³⁰. A cosa, dunque, si riferiva Čajkovskij quando, scrivendo a Vsevoložskij già nel

²²⁷ Ivi, pp. 174-175.

²²⁸ R. Letellier, *The ballets of Ludwig Minkus*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008, pp. 167-168. Nota lo studioso R. Wiley a proposito della musica di apertura de "Il regno delle ombre" che essa rispondeva alla richiesta di «musica armonica, pacifica» del libretto: «Dopo una cadenza per una sola arpa, la danza si dispiega come una serie di varianti di questa frase che si alternano con un tema contrastante». R. Wiley, *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Oxford University Press, Oxford-New York 2003 (I ed. 1985), p. 22.

²²⁹ Secondo lo studioso Ju. Slonimskij, la musica del primo atto del *Don Chisciotte* si distingueva sullo sfondo delle partiture per balletto che utilizzavano motivi spagnoli (quali *Paquita* del compositore Deldevez e *La perla di Siviglia* di Pugno) così come sullo sfondo di altre composizioni dello stesso Minkus. «Le scene di massa, nonostante il carattere primitivo dell'orchestrazione sono scritte con indubbia passione, possiedono varietà ritmica ed espressività. Non senza esagerazione polemica, ma in modo fondamentalmente corretto B. V. Asaf'ev vide nel *Don Chisciotte* "un'opera russa a suo tempo rivoluzionaria per la coreografia e che come tale ha giocato un ruolo notevole". Asaf'ev ne scorgeva i meriti prima di tutto nel principio della "nascita della danza dall'eccitazione della folla, dalle sue emozioni, dal suo carattere impressionabile", principio tipico per l'eredità classica russa. Proprio questa percezione della massa attraverso il ritmo, attraverso la danza offriva la possibilità di formare una tendenza preziosa della coreografia russa. Le persone sulla scena non partecipavano ai balli, non si esibivano in numeri di danza, ma vivevano nella danza, come in un'atmosfera naturale. Le scene di massa del *Don Chisciotte* contribuirono alla democratizzazione delle figure e all'accumulazione degli elementi realistici del balletto russo», Ju. Slonimskij, *P. I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Mosca 1956, pp. 30-31.

²³⁰ R. Letellier, *The ballets of Ludwig Minkus*, cit., p. 170. Scrive lo studioso Wiley che aldilà del fatto che la partitura de *La bayadère* costituiva «un accompagnamento nel miglior senso della parola», in quanto «ritmicamente chiara e dalle frasi regolari», il compositore Minkus «mantenne un'associazione di motivi con i protagonisti per tutto il balletto». I temi associati con Nikija, i fachiri e Solor si presentano in chiavi diverse, e quello di Solor è «una delle idee più efficaci» di Minkus. R. Wiley, *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, cit., p. 22.

dicembre 1886 chiedeva tempo per comporre un «capolavoro di genere», piuttosto che «la solita musica per balletto»?²³¹ Quando poi all'inizio del 1888 Vsevoložskij gli propose il soggetto de *La bella addormentata*, il lavoro sulla musica iniziò dopo aver ricevuto il libretto dello stesso Direttore dei Teatri Imperiali, e un programma dettagliato redatto dal coreografo Marius Petipa. Il soggetto entusiasmò il compositore che in una lettera a Nadežda von Meck²³² lo definì «così poetico, così benefico per la musica» da indurlo a dedicarsi alla composizione «con quel calore e quella volontà che determinano sempre i meriti delle opere»²³³. Quanto al piano compositivo stilato da Petipa, esso era pensato per garantire il successo del lavoro congiunto del compositore e del coreografo, e se non altro, come osserva la studiosa Rozanova, garantiva al compositore che il suo lavoro non sarebbe stato alterato durante la messinscena, come invece era avvenuto con *Il lago dei cigni* moscovita²³⁴.

²³¹ Ju. Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, Muzyka, Mosca 1976, p. 54. Vsevoložskij aveva proposto inizialmente a Čajkovskij di scrivere la musica per il balletto *Ondina*, tratto da un racconto di F. de la Motte Fouqué. Il libretto fu poi scartato dal compositore. *Ibidem*. Lo studioso Ju. Slonimskij nota che nonostante le qualità non elevate della musica di Minkus e di Pagni, Čajkovskij studiò comunque i loro «segreti del mestiere»: «Egli non poteva non apprezzare la sensazione della danza che apparteneva loro e studiò attentamente la loro esperienza». Ju. Slonimskij, *P. I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, cit., p. 35. Tuttavia, nel parlare globalmente di questi due compositori, Slonimskij, osserva che «la loro qualità era tale da far sì che i loro nomi diventarono proverbiali sulle bocche dei musicisti russi progressisti. Per colpa delle partiture artigianali di Minkus e Pagni il contenuto drammaturgico degli spettacoli di balletto era misero, mancavano le necessarie generalizzazioni, le raffigurazioni sceniche restavano bidimensionali, piatte, e il destino dei protagonisti non di rado si presentava sotto forma di un caso isolato, che non meritava riproduzione artistica». *Ibidem*.

²³² Per il rapporto tra Čajkovskij e Nadežda von Meck si rimanda a O. Bennigsen, *A bizarre friendship: Tchaikovsky and Mme. von Meck*, in «The Musical Quarterly», vol. 22, 1936, n. 4, pp. 420-429. I due si scambiarono circa 1200 lettere tra il 1876 e il 1890. Di esse 768 lettere del compositore sono pubblicate sul sito: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Correspondence_with_Nadezhda_von_Meck.

²³³ P. Čajkovskij, *Perepiska s N. F. fon-Mekk*, t. 3, Mosca 1936, p. 580, cit. in Ju. Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., p. 55.

²³⁴ Ivi, p. 60. Ricorda lo studioso Ju. Slonimskij che la musica de *Il lago dei cigni* fu trattata «senza troppe cerimonie, in modo incivile»: «A giudicare dalla locandina, la “Danza dei cigni” fu spostata nel primo atto e trasformata in una polka di tre soliste, vestite da contadine. Distruggendo il primo atto, in esso fu inserito un “galop” preso non si sa dove e fu eseguito un trio alla fine dell’atto. Al centro del secondo atto vi era un duetto di Odette e Siegfried, accanto al quale era eseguito un trio: due cigni e l’amico del principe, Benno. Nel terzo atto, accanto al sestetto, vi era ancora un quintetto costruito con musica diversa nel quale prendevano parte Odette, tre soliste e il principe. Sempre qui fu inserita una “Danza russa” scritta da Čajkovskij per P. Karpakova, protagonista di una beneficiata, che si esibiva in “costume da boiarda”; in seguito Čajkovskij ne trasse una pièce per pianoforte (op. 40 n. 10). Nel quarto atto c’era solo una danza dei solisti, delle corifee e delle allieve dell’Istituto teatrale. Di spettacolo in spettacolo dalla partitura tagliavano i brani più preziosi, e al loro posto inserivano una musica da circo, presa da fonti diverse. In fondo, come scrisse N. D. Kaškin, “quasi un terzo della musica... fu sostituito da inserti da altri balletti, per di più assai mediocri”. Non c’è da meravigliarsi, se si considera che “l’arte” di Ju. Rejzinger si fondava sul disprezzo verso la musica». Ju. Slonimskij, *P. I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, cit., pp. 116-117. Molto più benevole le considerazioni di R. Wiley, per il quale le discordanze tra la locandina e la partitura originale di Čajkovskij possono indicare un ampio utilizzo di tagli musicali, ma non si può arrivare a queste conclusioni senza fare ulteriori considerazioni ad esempio sul fatto che la locandina non teneva conto di tutta la musica eseguita, specialmente se non danzata, o il fatto che Rejzinger potesse aver fatto «coreograficamente uso della musica in un modo che necessitava il cambiamento dei titoli di numeri separati», inoltre per Wiley ci sono «poche prove sull’interpolazione di musica altrui». R. Wiley, *Tchaikovsky’s Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, cit., pp. 41-45. In ogni caso, occorsero più di dieci anni perché il balletto potesse rinascere. Fu nel 1894 che sulla scena del Mariinskij fu mostrato il secondo atto, e nella stagione 1895 l’intero balletto. Petipa nelle sue *Memorie* se ne prese il merito, ma l’operazione nacque in realtà soprattutto dall’emozione suscitata nella società russa dalla morte del compositore. Ad occuparsi della nuova redazione musicale della partitura fu il compositore e direttore d’orchestra R. Drigo, definito da B. Asaf’ev «amico del balletto russo». Fu a Drigo che secondo Asaf’ev «spettò per primo il compito di decifrare il senso della nuova direzione iniziata da Čajkovskij». Anche Drigo, tuttavia, operò dei cambiamenti sulla partitura. Cfr. Ju. Slonimskij, *P. I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, cit., pp. 125-136. Per un’approfondita analisi

Tuttavia, tramite il piano compositivo, il compositore aveva già la suddivisione in numeri e scene, oltre all'indicazione delle caratteristiche dei personaggi, dell'ambientazione, degli effetti scenici, e dei *desiderata* del coreografo riguardanti il tempo, il metro, il carattere dei movimenti e persino la strumentazione o il ritmo di battute²³⁵. Non avrebbe tutto ciò frenato la sua creatività? Eppure, partendo da queste basi e allo stesso tempo da queste limitazioni, Čajkovskij riuscì, secondo Rozanova, a creare un'opera che per «profondità di contenuto» e «integrità della forma» si rivelava «pari alle migliori opere dei generi operistico e sinfonico»:

Čajkovskij vide come proprio compito principale non la composizione delle singole danze che formano la musica del balletto, ma la creazione di un'opera in cui si rifletteva lo sviluppo dell'azione dello spettacolo di balletto. [...] Ne «La bella addormentata» il compositore utilizza tutta la molteplicità delle forme di balletto tradizionali, il cui contenuto, così come il significato nella drammaturgia, è per molti versi nuovo. Il contenuto d'azione di ogni episodio danzato, la correlazione consequenziale e a distanza determinano la particolarità della struttura²³⁶.

Ma se questa è la spiegazione del sinfonismo musicale del balletto, cosa si può dire invece del sinfonismo coreografico del balletto? Per realizzare l'«azione musicale-coreografica» di cui parlava Asaf'ev occorre infatti che entrambe le linee musicale e coreografica si sottoponessero alle leggi dello sviluppo sinfonico²³⁷. Ma, dalle analisi di Lopuchov, tale processo non era stato pienamente realizzato. Secondo il coreografo, Čajkovskij con la creazione de *La bella addormentata* aveva segnato il passaggio dall'epoca della «danza sopra la musica», ovvero dalla concezione della musica come semplice accompagnamento del balletto, all'epoca della «danza sotto la musica». Il coreografo dell'epoca della «danza sopra la musica» per Lopuchov non voleva intendere che «la musica ha il proprio andamento, il proprio movimento, la propria forma», pertanto nel coreografare le danze dopo

della messinscena del 1895 si segnala la tesi di dottorato di A. Galkin, *Poetika baletnogo spektaklja konca XIX v. (Pervaja peterburgskaja postanovka «Lebedinogo ozera»)*, discussa nel 2015 presso la Moskovskaja Gosudarstvennaja Akademija choreografii, con relatrice E. Belova.

²³⁵ Ju. Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., pp. 60-61. Il piano musicale-scenico de *La bella addormentata* è pubblicato in A. Nechendzi, Ju. Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa. Materialy, vospominanija, stat'i*, cit., pp. 129-136, ed in R. Wiley, *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, cit., pp. 354-359.

²³⁶ Ivi, p. 65.

²³⁷ Cfr. T. Bukina, *B. V. Asaf'ev u istokov «Muzykal'nogo baletovedenija»: Technologija naučnogo otkrytija*, in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj», 2019, n. 4, p. 152; ripubblicato in Ju. Novik, S. Lavrova (a cura di), *Sovremennyj choreografičeskij diskurs*, Izdatel'stvo Akademii Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2019, p. 45. Il concetto di sintesi presente nell'idea di «azione musicale-coreografica» era presente anche nei lavori puramente musicologici di Asaf'ev. Infatti, come fa notare la studiosa E. Viljanen, «la principale tesi 'organica' de L'intonazione di Asaf'ev, nel senso della filosofia di Losskij, è la nozione che ogni presentazione musicale del suono 'per diventare un'intonazione, non può restare isolata; essa o è il risultato di una correlazione già data, o con la sua comparsa evoca un suono successivo, perché solo allora è presente il *moto* musicale con tutte le sue caratteristiche». Tale concezione deriva per la studiosa dall'eredità del Secolo d'Argento russo, ovvero dai concetti di *vseedinstvo* (unità del tutto) e *sobornost'* (molteplicità nell'unità) di Vladimir Solov'ev, oltreché dal neoplatonismo del filosofo Nikolaj Losskij che concepiva l'Unicità (*Edinoe*) come la base di tutti gli esseri viventi e che oltretutto con il suo bergsonismo trasmise ad Asaf'ev l'idea dell'*élan vital*. Cfr. E. Viljanen, *The formation of Soviet cultural theory of music (1917-1948)*, in «Studies in East European Thought», 2020, n. 72, pp. 140-141.

la composizione della musica commetteva l'errore di «suddividere quest'ultima in melodie memorizzabili ad orecchio, tralasciando a volte dei dettagli molto considerevoli»²³⁸. Il compositore dell'epoca della «danza sotto la musica» per raggiungere «armonia e corrispondenza» tra la danza e la musica avrebbe dovuto invece «prestare attenzione alle particolarità della costruzione di quest'ultima»²³⁹.

Tuttavia, anche in questa fase secondo Lopuchov si erano commessi degli errori. Di quelli attribuiti a Petipa ne *Le vie del coreografo* abbiamo già parlato²⁴⁰. Per quanto ne *Le rivelazioni coreografiche* Lopuchov stesso rivedrà il suo giudizio su Petipa, arrivando ad affermare a proposito de *La bella addormentata*: «Tutto ciò che coreografò Petipa mostra come egli comprese del tutto la musica di Čajkovskij, e di conseguenza fece dei tagli solo perché costretto. Questi tagli certamente ruppero la linea di sviluppo delle figure dello spettacolo. E, nonostante i tagli, tutto ciò che fece Petipa ne *La bella addormentata* è magnifico per stile e per come sono svelate le figure. *La bella addormentata* fu un passo avanti nella coreografia; essa predeterminò i percorsi di Gorskij e Fokin»²⁴¹. Qui Lopuchov sosterrà che Petipa, «utilizzando la danza classica al livello di sviluppo in cui si essa si trovava nella sua epoca», si comportò «come un fine musicista e un fine coreografo», comprendendo «la sostanza dell'intonazione della musica de *La bella addormentata*», ed utilizzando la posa *effacé* e i movimenti *en dehors* per rivelare «l'apertura», «il principio luminoso» che corrisponde alla tonalità maggiore della musica²⁴². Ma in ogni caso ne *Le vie del coreografo* Lopuchov affermò che persino nei balletti di Fokin vi erano dei momenti che mostravano come egli non avesse studiato la partitura. Tuttavia, essendo Fokin, secondo Lopuchov, una persona musicalmente sensibile, egli aveva sempre

²³⁸ F. Lopuchov, *Puti baletmejstera*, cit., p. 77.

²³⁹ Cfr. *Ibidem*.

²⁴⁰ A parlare di sinfonismo nell'arte coreografica di Petipa è invece la studiosa V. Krasovskaja, secondo la quale già ne «Il regno delle Ombre» da *La bayadère* «la danza diventava simile qui alla musica, trasmettendo sia lo sfondo della scena sia il suo contenuto emotivo-d'azione». In alternanza alle tre Ombre soliste «la danza della ballerina, dalla forma estremamente virtuosa, era percepita come musica visibile, emozionata e appassionata, malinconica e tenera, benché nessuno dei movimenti preso singolarmente apportasse un contenuto definito e solo tutto il loro complesso creava l'intensità emotiva della danza. I movimenti che tendevano verso l'alto, gli accenti volatili delle pose si fondevano con gli slanci della musica: la semplice melodia era complicata e nobilitata dalla chiara armonia della danza». V. Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny devjattnadcatogo veka*, Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1963, pp. 273-274. Per la studiosa, poi *La bella addormentata* era poi un esempio di «sinfonia-poema coreografico». E se ciò era stato realizzato «grazie al genio di Čajkovskij», il quale aveva compreso che il sinfonismo del balletto era il percorso da intraprendere nel teatro musicale, per la studiosa a «garantire la libertà delle generalizzazioni sinfoniche della musica» era stato il teatro di balletto di Petipa: «in questo mondo elevato sulla quotidianità potevano esserci dei conflitti drammatici, delle emozioni e passioni, ma purificate dalle motivazioni quotidiane, ingrandite e significative». Secondo la Krasovskaja, Petipa «condividendo le stesse idee dell'innovatore-sinfonista Čajkovskij». E il balletto *La bella addormentata* fu per la studiosa «uno dei fenomeni eccezionali nella storia della coreografia mondiale del XIX secolo», perché tirò «le somme delle lunghe, difficili, non sempre riuscite, ma tenaci del coreografo nel campo del sinfonismo del balletto». Ivi, pp. 295-310.

²⁴¹ F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., p. 81. A ricordare la differenza nell'interpretazione dell'arte di Petipa da parte di Lopuchov è lo studioso B. Illarionov, *Fedor Lopuchov o choreografičeskom sinfonizme v baletach Petipa*, in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj», 2017, n. 6 (53), pp. 10-11.

²⁴² F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., pp. 83-84. Sempre ne *Le rivelazioni coreografiche* Lopuchov sosterrà che nella scena coreografica de «Il regno delle ombre» da *La bayadère* di Petipa si trovano tutte le caratteristiche della forma sonata. Ivi, pp. 69-79.

interpretato correttamente la musica «sotto» la quale doveva comporre, riuscendo a intuire in modo esatto la sonorità e il colorismo dell'orchestrazione, pur basandosi semplicemente sull'esecuzione con il solo pianoforte²⁴³. Ciò che di importante era stato fatto all'epoca di Fokin, secondo Lopuchov, era però il tentativo di comporre la danza sulla musica dei poemi sinfonici. Ciò era da accogliere positivamente sia perché indicava «una definitiva rottura con la musica arcaica dell'epoca passata», sia perché rappresentava «il tentativo di offrire alla coreografia un accompagnamento musicale sensato da lei meritato», ma soprattutto perché «venendo a contatto con la musica sinfonica ed essendo da essa educati» era più facile comprendere il percorso per arrivare alla «sinfonizzazione della danza», in quanto la musica puramente sinfonica era per Lopuchov «la forma più alta dell'arte musicale», alla quale la forma danzata non era ancora arrivata²⁴⁴.

In particolare, secondo Lopuchov, se nei primi lavori di Fokin il principio del «sinfonismo danzato» non era ancora presente, nei successivi, come ad esempio in *Les préludes* su musica di Liszt, o in *Orfeo* su musica di Gluck (le scene dell'inferno e del paradiso) e nelle *Danze polovesiane* su musica di Borodin, le danze erano costruite su «un'elaborazione tematica condotta severamente, senza alcun movimento di danza casuale»²⁴⁵. Alla domanda su come potesse manifestarsi il sinfonismo della danza, sia che si trattasse di una singola variazione, o di un intero atto, o di un balletto o di una danzasinfonia, Lopuchov rispondeva infatti:

Ciò succederà solo quando tutte le realizzazioni sceniche delle danze, sia delle piccole variazioni, sia di possenti balletti, per non parlare delle danzasinfonie, saranno fondate sul principio dell'elaborazione coreografica tematica, e non su una serie di movimenti danzati, benché eseguiti a ritmo di musica. Se nell'elaborazione sia di piccole variazioni, sia di grandi balletti, si partirà dal principio dell'elaborazione coreografica tematica, in essa sarà racchiusa l'essenza del sinfonismo danzato²⁴⁶.

²⁴³ Cfr. F. Lopuchov, *Puti baletmejstera*, cit., p. 34.

²⁴⁴ Ivi, p. 54.

²⁴⁵ Ivi, p. 57.

²⁴⁶ Ivi, pp. 54-55. Sull'enciclopedia sovietica *Balet* (1981) compare la voce “Danza sinfonica” a cura dello studioso di balletto russo V. Vanslov. Tale “danza sinfonica” è qui definita come un «concetto che indica una danza analoga alla musica sinfonica»: «La loro affinità si esprime nella generalizzazione poetica del contenuto lirico-drammatico, nella struttura polifonica, nell'elaborazione tematica e nella composizione dinamica della forma. La possibilità dell'esistenza della danza sinfonica è radicata nella natura dell'arte coreografica, vicina per sua essenza non solo alle arti spettacolari, ma anche alla musica. Entrambe queste arti si basano nella loro figuratività sulle manifestazioni espressive dell'uomo nella vita (i movimenti, le intonazioni), elaborando su questa base un sistema specifico di mezzi espressivi, non identico alle forme concrete quotidiane di queste manifestazioni espressive. Da qui scaturisce la possibilità di un'analogia non solo tra le figure, ma anche tra le strutture musicali e danzate. Nell'aspetto più semplice una tale analogia è già contenuta nelle danze popolari e quotidiane (comunanza di tempo, metro, ritmo, composizione). Nel balletto il ruolo di quest'analogia cresce. Già negli spettacoli del romanticismo, prevalentemente nelle scene fantastiche, apparvero composizioni coreografiche con la partecipazione di solisti, corifei e del corpo di ballo, fondati sulla scuola della danza classica e costruiti sul principio della polifonia danzata (struttura a più strati), della dinamica degli addensamenti e delle rarefazioni, dei *crescendo* e dei *diminuendo*, dell'elaborazione tematica dei motivi plastici. Essi occuparono un posto centrale nei balletti di M. Petipa e L. Ivanov (per esempio, le danze delle Villi in *Giselle*, delle Ombre ne *La bayadère*, delle Driadi in *Don Chisciotte*, delle Nereidi ne *La bella addormentata*, dei Cigni ne *Il lago dei cigni*, dei Flocchi di neve ne *Lo schiaccianoci*, e inoltre il *Grand pas* di *Paquita* o la scena “Le jardin animé” ne *Il corsaro*)». Dopo aver riassunto

Decenni dopo nelle proprie *Memorie*, Lopuchov avrebbe scritto che proprio «sotto l’influsso diretto dei balletti fokiniani», e in particolare di *Les préludes*, a lui venne in mente già nel 1916 «l’idea di una sinfonia che doveva rivelarsi con gli strumenti della pura danza»:

Se accanto alla musica a programma esiste anche quella non a programma, perché accanto al balletto a soggetto non può esistere la danzasinfonia senza soggetto? Senza soggetto non significa priva di contenuto! Poiché nella musica non a programma vi sono il contenuto, l’idea, e il tema²⁴⁷! Vi sono, o più esattamente vi devono essere, anche nella danzasinfonia²⁴⁸.

Lopuchov menziona poi il fatto che durante gli anni 1914-1916 si trovava in servizio militare su un treno-ospedale. Dunque, apprese solo più tardi che nel 1915 Aleksandr Gorskij aveva messo in scena a Mosca la Quinta sinfonia di Glazunov, diventando in tal modo «l’iniziatore delle messinscene di sinfonia danzata»²⁴⁹. Rispetto a entrambi i lavori di Fokin e di Gorskij, Lopuchov con *La danzasinfonia* si sarebbe spinto ancor più oltre. Per comprendere l’innovatività del suo lavoro esaminiamo dunque inizialmente i due antecedenti, seguendo l’esempio offerto dallo studioso A. Sokolov in un suo saggio su *La danzasinfonia* di Lopuchov²⁵⁰.

l’evoluzione del balletto in epoca sovietica, e il diverso rapporto con la danza sinfonica, e dopo aver avvertito del pericolo di trasformare la danza sinfonica in una traduzione formale della struttura musicale senza tener conto del senso figurato della musica, Vanslov afferma qui che «grazie all’uso della danza sinfonica il balletto si eleva sulla descrittività quotidiana, arrivando all’incarnazione della vita nella danza». Nella bibliografia riportata da Vanslov appare il libro *Le vie del coreografo* di Lopuchov, oltre alle sue *Memorie*. Vi compaiono anche i testi di P. Karp, di V. Krasovskaja, di Ju. Slonimskij e dello stesso V. Vanslov. Cfr. V. Vanslov, *Simfoničeskij tanec*, in *Balet: Enciclopedija*, Sovetskaja enciclopedija, Mosca 1981. <http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s02/e0002545/index.shtml>

²⁴⁷ Ricorda lo studioso M. Segala che quando Dorothea Graumann, Baronessa von Ertmann, fece visita a Beethoven dopo la morte del figlio minore, egli sedette al piano e disse: «Ora parleremo con la musica». La Baronessa raccontò poi a Mendelssohn che con la musica, egli le disse ogni cosa e le diede conforto. Scrive Segala: «è difficile stabilire se il racconto della Baronessa abbia rispecchiato l’accaduto e non, piuttosto, la concezione mendelssohniana della musica. Fu Mendelssohn, infatti, a sostenere esplicitamente la superiorità della musica sulla parola in merito alla precisione della comunicazione. Tuttavia è vero che Beethoven, seguendo la via di Haydn e Mozart, donò alla musica quella grandezza che ne fece un linguaggio autonomo rispetto all’espressione verbale. Forse non disse “ora parleremo con la musica”, ma certamente con la sua musica manifestò “ogni cosa” e “diede conforto” all’amica in lutto. Il tema dell’indipendenza della musica dalla parola, felicemente sintetizzato da Carl Dahlhaus nella locuzione “musica assoluta, segnala con chiarezza il distacco della concezione musicale ottocentesca rispetto alle precedenti. Tale concezione è diventata parte della nostra cultura con il nome di *estetica musicale romantica*, poiché fu portata in auge da alcuni esponenti del primo romanticismo tedesco». Cfr. M. Segala, *Beethoven, Hoffmann e la musica assoluta*, in F. Abbri, E. Matassi, *Musica e filosofia*, Pellegrini, Cosenza 2000, pp. 33-68. <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/beethoven-hoffmann-e-la-musica-assoluta/>. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a C. Dahlhaus, *L’idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze 1988 (ripubblicato nel 2016 dalla casa editrice Astrolabio-Ubaldini).

²⁴⁸ F. Lopuchov, *Šest’desjat let v baletе*, cit., p. 243.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ A. Sokolov, *F. V. Lopuchov i ego simfonija tanca*, in Aa. Vv., *Muzyka i choreografija sovremennogo baleta*, Muzyka, Leningrado 1974, pp. 161-190: pp. 165-167. Ricorda sempre lo studioso A. Sokolov che anche in *Eunice e Petronio* di Gorskij le pièce di Chopin utilizzate come musica non si accordavano con le scene di vita romana rappresentate tratte dal romanzo *Quo vadis?* di H. Sienkiewicz, mentre secondo lo studioso Fokin ignorò il contenuto musicale in *Schéhérazade* di Rimskij-Korsakov. Cfr. Ivi, p. 165.

Già Liszt aveva dato come sottotitolo alla propria composizione musicale la definizione «d'après Lamartine», inserendo una prefazione che si apriva con le parole: «Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note?»²⁵¹. Fokin poi nel realizzare il balletto per sua stessa ammissione cercò di simbolizzare sulla scena le idee astratte che attribuiva a Lamartine²⁵². Nello scrivere a Beaumont il coreografo spiegava come questo balletto fosse diverso dagli altri, in quanto era «la prima esperienza di balletto, in cui al posto del soggetto reale vi sono idee astratte, simbolizzate in figure plastiche», precisando come il balletto fosse «pieno di contenuto emotivo, ma senza alcun riferimento a una qualsiasi storia»²⁵³. Tuttavia, in realtà, come nota anche la studiosa Vera Krasovskaja, nel balletto era pur rappresentata una «scena pastorale» del tutto concreta²⁵⁴. Come prova di ciò si ha poi il resoconto che dello spettacolo offre nelle proprie *Memorie Lopuchov*, il quale pur afferma di aver appreso da quest'opera di Fokin «la capacità di leggere il contenuto coreografico da una musica puramente sinfonica»:

Il vasto pubblico non ha visto neanche *Les Préludes* su musica di Liszt, messi in scena per uno spettacolo di beneficenza. Il soggetto è molto semplice: donne in tuniche greche che ricordano i disegni di Beardsley²⁵⁵ si divertono su una piccola radura circondata da rocce. Il loro giubilo spensierato è turbato dalla comparsa di forze oscure. Tali forze possono portar via la gioia, distruggere la vita, se con loro non si conduce una lotta con l'aiuto della ragione. La ragione è incarnata nella figura di un giovane che prende su di sé i colpi delle forze oscure. Alla fine, il giovane le sconfigge, ed esse arretrano. La gioia delle fanciulle salvate si esprime in una danza giubilante. Ma le forze oscure non sono distrutte; esse si sono solo allontanate e si raggruppano non molto lontano, quasi ad avvertire che possono ancora tornare. Tale è il contenuto alquanto simbolico dello spettacolo, espresso in modo non troppo nitido. Forse a causa di ciò l'interesse del vasto pubblico per lo spettacolo fokiniano non fu grande²⁵⁶.

²⁵¹ Queste parole non si ritrovano in alcuna opera di Lamartine. Cfr. E. Haraszti, *Genèse des préludes de Liszt qui n'ont aucun rapport avec Lamartine*, in «Revue de Musicologie», t. 35, n. 107/108, dicembre 1953, pp. 111-140.

²⁵² Fokin, *Protiv tečenija. Vospominanija baletmejstera. Stat'i, Pis'ma*, cit., p. 503. Spiega Fokin: «Sì, certamente Liszt non pensava al balletto quando scrisse il suo quadro sinfonico. Ma anche Lamartine non pensava alla musica quando scrisse il suo poema filosofico». Ivi, pp. 503-504.

²⁵³ Ivi, p. 504.

²⁵⁴ V. Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr načala XX veka. I. Chooreografy*, cit., p. 455.

²⁵⁵ A. Beardsley (1872-1898). Disegnatore inglese il cui talento era molto apprezzato dai membri del «Mir Iskusstva». La studiosa O. Strada racconta che nel 1898 Djagilev andò a far visita ad Oscar Wilde a Parigi, sollecitandogli un lavoro di Beardsley e che di tale incontro parla lo stesso Wilde in una lettera all'editore di Beardsley. Spiega poi la Strada: «Wilde e il suo "pupillo" Beardsley, entrambi scandalosi provocatori del gusto e del moralismo vittoriano inglese, furono cari a "Mir Iskusstva", anch'essa impegnata in una battaglia contro un pubblico non meno chiuso e ostile a ogni stimolo innovativo e pronto a tacciarlo di "estetismo", ossia di un culto raffinato e ozioso dell'arte fine a se stessa a detrimento di un "impegno" morale e sociale. Ma l'"estetismo" può essere, ed è stato storicamente in Russia nel caso di "Mir Iskusstva" – e in Occidente non soltanto nel caso dell'Inghilterra vittoriana –, una legittima e liberatoria forma di emancipazione nei confronti di un perbenismo e di un *engagement* arido e morto, in nome di un'arte autonoma finalmente capace di una creatività nuova, sul cui terreno sarebbe potuta nascere una diversa moralità e socialità, non nemica dell'arte come superiore qualità dello spirito». S. Djagilev, *Il mondo dell'arte*, a cura di O. Strada, Marsilio, Venezia 2014, pp. 10-11.

²⁵⁶ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletе*, cit., pp. 177-178.

Non dissimile l'operazione effettuata da Gorskij nel mettere in scena la *Quinta sinfonia* di Glazunov (o «più esattamente tre delle sue parti, perché non prese la prima»). Gorskij, come nota la studiosa Suric, nel reperire la partitura dei propri balletti era già ricorso alle compilazioni di molte piccole *pièce* orchestrali e da pianoforte di un unico compositore (lo fece in *Schubertiana*, *Eunice e Petronio*, *L'amore presto!*). Nella *Quinta sinfonia* prese invece a fondamento un'opera che «presuppone un altissimo grado di astrazione». Ma anche qui «restò fedele a se stesso»:

Egli non cercò delle figure di danza astratte corrispondenti alle figure musicali, ma diede alla musica una concreta interpretazione scenica, aggiungendovi un soggetto non complesso. Il balletto si presentava come una pastorale danzata dal gusto antico, che ricordava un po' *Dafni e Chloe* di Ravel. Giovani e fanciulle, abbronzati, vestiti di pelli, si divertivano in riva al mare. Due pastori cominciavano un litigio a causa di una pastorella, ma tutto si concludeva con la riappacificazione e con danze festose. Secondo un testimone, Gorskij riuscì a trasmettere «il tono luminoso e l'umore epicamente tranquillo proprio alla musica di Glazunov», e utilizzò principalmente dei metodi pittorici, «creando un quadro impressionista»²⁵⁷.

Se l'arte di Fokin e Gorskij si intreccia poi con quella di Isadora Duncan, va ricordato che il 10 febbraio 1922, dunque all'epoca del concepimento de *La danzasinfonia* di Lopuchov, la danzatrice portò in scena al GATOB la *Sesta sinfonia* di Čajkovskij (la “Patetica”), oltre che una *Marcia slava* e l'*Internazionale*. Come ricorda la studiosa Randi, a proposito della *Marcia slava* un recensore russo parlava dell'«interpretazione mimata più efficace e bella di un capolavoro musicale»²⁵⁸. In essa, l'artista «impersona i servi oppressi sotto la sferza di una frusta»²⁵⁹. Relativamente invece all'*Internazionale* (interpretata però a Mosca il 7 novembre 1921), il recensore delle «Izvestija» ricordava la Duncan «ferma in piedi, statuaria, drappeggiata di rosso» che incominciava a «mimare la disfatta del vecchio ordine e la venuta del nuovo: la fratellanza dell'uomo»²⁶⁰. Spiega la studiosa Elena Randi che in realtà non si trattava di pantomima, poiché il movimento nasceva «da dentro, non dall'imitazione di una forma esteriore»:

Pantomimico o no, il movimento del danzatore ideale irradia l'*anima mundi*, di cui è il divino portatore, sugli spettatori, i quali dovrebbero essere risucchiati dal respiro universale²⁶¹.

²⁵⁷ E. Suric, *Gorskij i moskovskij balet*, in E. Suric, E. Belova (a cura di), *Baletmejsler A. A. Gorskij. Materialy. Vospominanija. Stat'i*, Ex Libris Tatashin, San Pietroburgo 2000, pp. 46-47.

²⁵⁸ V. Seroff, *Isadora Duncan*, Dall'Oglio, Milano 1974 (I ed. inglese 1971), pp. 259-260, cit. in E. Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci Editore, Roma 2014, p. 49.

²⁵⁹ Ivi, p. 59.

²⁶⁰ Ivi, p. 50.

²⁶¹ Ivi, p. 49.

A guidare Isadora Duncan, come ricorda la studiosa Casini Ropa, era la convinzione che «solo ispirata dalla musica l'anima può raggiungere l'elevazione che le permette di muovere il corpo in un moto che tenda "avanti e in alto"»²⁶². Ovvero adoperando quella metà superiore del corpo, il plesso solare, che, come precisa la studiosa Silvia Carandini, era il «centro motore» dell'espressività della danzatrice²⁶³. La musica risvegliava in lei l'energia creatrice. La Duncan, secondo lo studioso John Martin, «non interpretava» le opere musicali dei grandi compositori, «non faceva nessun tentativo di creare con la danza l'equivalente delle idee e delle verità che quegli artisti avevano espresso, perché nessuno sapeva meglio di lei che essi avevano lavorato in modo superlativo e non avevano bisogno del suo aiuto per farsi capire»²⁶⁴. Eppure, Lopuchov non era dello stesso parere. Di fronte all'affermazione di un critico del suo tempo sul fatto che la Duncan «si abbandonasse» alla musica, e in questo senso «la illustrasse»²⁶⁵, mentre per il balletto la musica era «accessoria», Lopuchov scriveva:

Si può non riconoscere la nostra arte, non dividerla, ma non si possono scrivere assurdità, senza verificare e senza ricevere prove esaurienti. Tutto il nostro lavoro, in particolare il lavoro degli ultimi anni dimostra che proprio noi siamo i veri illustratori della musica, che si accostano ad essa con molta cura e attenzione e che la considerano la propria sorella maggiore. Nessuna messinscena si svolge senza uno studio dettagliato della partitura e senza infiniti colloqui con i compositori e i direttori d'orchestra. Niente di ciò riscontro nella Duncan, perché se la Duncan si fosse abbandonata alla musica e l'avesse illustrata in modo fedele, il brillante più puro, la Sesta sinfonia patetica di Čajkovskij non ne sarebbe risultata offesa dal soggetto a lei attaccato, che non ha niente in comune con gli obiettivi dell'autore²⁶⁶.

²⁶² E. Casini Ropa, *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 123.

²⁶³ S. Carandini, *Isadora Duncan*, in Ead., E. Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo Editore, Roma 1997, pp. 80-81.

²⁶⁴ J. Martin, *Isadora Duncan: la danza*, in E. Casini Ropa, *Alle origini della danza moderna*, cit., p. 149.

²⁶⁵ In realtà, come nota la studiosa M. Böhmig, l'uso della musica classica non destinata alla danza da parte di Isadora Duncan era stato argomento di accese discussioni: «A proposito dell'uso della musica classica si sviluppa un interessante dibattito non solo sulla liceità dell'impiego di musica non scritta per essere danzata, ma anche sulla questione se la danza, espressione preminentemente visiva, possa illustrare un'arte astratta come la musica. I fautori ritengono che l'arte della danza della Duncan contribuisca a rendere popolari opere musicali altrimenti difficilmente accessibili, mentre i detrattori parlano di profanazione». M. Böhmig, *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)*, UniversItalia, Roma 2016, p. 111. Tra questi ultimi è A. Benois che nell'articolo *Musica e plasticità (A proposito di Isadora Duncan)* scrive: «Non nego la possibilità di illustrare perfino la musica di Beethoven, addirittura di Bach, per mezzo di un mimodramma e le danze inseritevi. Penso che una illustrazione del genere non sminuirebbe minimamente la grandezza e la nobiltà della loro musica, ma, al contrario, la metterebbe in risalto e la renderebbe più fresca». Spiega Benois: «Così, non si tratta qui del principio dell'illustrazione in sé, ma della realizzazione di questo principio. Come illustrare? Ecco, proprio qui mi sembra che la Duncan non sia riuscita a dare una vera illustrazione di questi classici. Dopo averla vista, mi sono convinto che la scelta di Chopin è stata infelice e penso che anche Beethoven non sia alla sua portata. I due maestri sono ambedue troppo ricchi di contenuto, troppo drammatici, tempestosi, sono essi stessi troppo lontani dal bello puramente disinteressato, per permettere quel tipo di illustrazione che ne dà e può dare la Duncan. Ad essere falso non è il principio di "danzare la musica" di Chopin e Beethoven, è infelice il fatto che siano "danzati" dalla sig.ra Duncan». A. Benois, *Muzyka i plastika (Po povodu Ajsedory Dulkan)*, «Slovo», 1904, n. 23, 23 dicembre, pp. 5-6, tradotto da M. Böhmig, *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)*, cit., pp. 163-165.

²⁶⁶ F. Lopuchov, *Moj otvet, «Žizn' iskusstva»*, 1922, n. 8, 21 febbraio, p. 3.

Per questo motivo, tra gli studiosi vi è chi come Galina Dobrovol'skaja sostiene che «vi sono dei fondamenti per supporre che l'idea della danzasinfonia si formò in Lopuchov come risposta, come sfida a quei propagandisti della danza “libera”, tra cui Isadora Duncan, che la proclamavano l'arte del futuro e cancellavano il balletto come fenomeno invecchiato e morente»²⁶⁷. A suggerirlo è il fatto stesso che nel commento d'autore a *La danzasinfonia*, Lopuchov citasse l'articolo sovramenzionato, riprendendo il parere per cui se l'arte della Duncan era un «inno espresso dal corpo all'esistenza umana, inno alla felicità dell'esistenza della vita, inno all'amore per la terra, per tutto ciò che è terreno», l'arte del balletto era invece un «inno al non essere, alla gioia della rinuncia, il tentativo di elevarsi dalla terra al cielo»²⁶⁸. «Gioia dell'esistenza» si sarebbe chiamata poi una delle parti de *La danzasinfonia*. Come se, osserva la Dobrovol'skaja, Lopuchov avesse deciso di «dimostrare che il balletto non è solo in grado di rivelare quel cerchio di fenomeni che componeva l'arte della Duncan, ma anche di riflettere un'enorme molteplicità di processi di vita complessi e contraddittori, espressi in una forma generalizzata laconica, dove la felicità dell'esistenza appare solo come una parte del tutto infinito»²⁶⁹.

Ma come prese forma in concreto l'idea de *La danzasinfonia*? Fu nel 1921-1922 che Lopuchov si soffermò sulla Quarta sinfonia di Beethoven²⁷⁰ e fu allora che decise di chiamare la messinscena *La magnificenza dell'universo*. Nelle sue *Memorie* il coreografo ammise di conoscere bene il senso della musica di Beethoven e il suo contenuto attraverso i lavori dei musicologi, ma anche di pensare di poter leggere tale musica in base alla propria interpretazione. Discutendo con il musicologo Asaf'ev e il direttore d'orchestra Gauk, vennero fuori dei dubbi sull'opportunità o meno di usare una musica composta *ex novo*. Ma allo stesso tempo essi non si opposero all'idea di Lopuchov, in quanto nella

²⁶⁷ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 89.

²⁶⁸ F. Lopuchov, *Moj otvet*, cit., p. 3. Cfr. D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, UniversItalia, Roma 2012, p. 233.

²⁶⁹ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 90.

²⁷⁰ Spiega la studiosa M. Raku che nei primi anni del 900 la nuova musica russa aveva visibilmente fatto retrocedere i classici stranieri (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven). A riportare alla luce Beethoven fu il 1911, l'“anno di Beethoven”, preceduto dall'uscita di due libri: la monografia di A. Ken [A. Ginken], *Betchoven. Žizn. Ličnost'. Tvorčestvo*, in tre volumi editi a San Pietroburgo tra il 1909 e il 1910, e la voluminosa biografia di V. Korganov, *Betchoven. Biografičeskij etjud*, edita nel 1910 a San Pietroburgo dalla casa editrice Vol'f. All'inizio del 1910 poi «gli ascoltatori delle capitali russe si educarono sulla parte più complessa dell'eredità di Beethoven: i suoi quartetti per archi risuonarono per loro nell'esecuzione di collettivi così celebri quali il Quartetto Boemo e il Quartetto parigino di Lucien Capet». Nel corso della stagione estiva del 1911 furono inoltre eseguiti a Mosca da K. Saradžev tutte le sinfonie e i concerti di Beethoven, così come singoli numeri dal *Fidelio*. Alla fine di settembre dello stesso anno S. Kusevickij diresse tutte le sinfonie beethoveniane di seguito nel corso di quattro serate. E il ciclo fu ripetuto dopo alcuni giorni a Pietroburgo. Nel febbraio 1912 al ciclo fu aggiunta la Missa Solemnis. Il nome di Beethoven diventò allora per la studiosa «sinonimo di musica classica» e prese a indicare «la scala più elevata di valutazioni artistiche». Fu nel 1911 che fu fondato dal noto pianista D. Šor, dal figlio E. Šor e con la collaborazione di L. Sobinov l'Istituto Beethoven di formazione musicale (detto comunemente lo “Studio Beethoven”) che si occupò della propaganda della musica classica e in particolare di quella beethoveniana. Tale studio negli anni 1913-1915 pubblicò la traduzione della monografia del musicologo B. Bekker su Beethoven. M. Raku, *Muzykal'naja klassika v mifotvorčestve sovetskoj epochi, Novoe literaturnoe obozrenie*, Mosca 2014, pp. 201-204

sinfonia di Beethoven erano presenti dei momenti contemplativi di ammirazione della natura che corrispondevano bene alla sua idea coreografica²⁷¹.

A stimolare il coreografo fu senz'altro l'interpretazione data alla musica da Asaf'ev, che si sarebbe rivelata nello scritto pubblicato dal musicologo in occasione del centenario della morte di Beethoven nel 1927. Qui Asaf'ev definì la Quarta sinfonia «opera luminosa e gioiosa, pervasa da un calore intimamente sincero e da un sentimento ingenuamente cordiale», oltre che «musica avvincente e piena di temperamento, svolta con sorprendente semplicità e chiarezza classica». Se in essa, per Asaf'ev, non vi era un Beethoven «titanico», al suo posto si sentiva «la presenza di un altro Beethoven, riconciliato con la vita, di un grande uomo che percepisce il senso della vita non solo in una lotta intensa, ma in un'ammirazione gioiosa del mondo, in un gioco libero di forze creative, in una chiara riflessione e in uno scherzo allegro»²⁷².

Lo stesso Asaf'ev nel 1926 avrebbe anche curato l'edizione di un testo del musicologo Paul Bekker dal titolo *La sinfonia da Beethoven a Mahler*²⁷³. Non poteva dunque mancare di conoscere e di parlare a Lopuchov dell'altro testo di Paul Bekker²⁷⁴ dedicato specificamente a Beethoven, pubblicato in

²⁷¹ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v balete*, cit., p. 244.

²⁷² B. Asaf'ev, *Izbrannye trudy. Tom IV*, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Mosca 1955, p. 390. La Quarta sinfonia (in *Si bemolle maggiore* op. 60) fu scritta nell'estate del 1806 e pubblicata nel 1808 «con dedica al conte Franz von Oppensdorff, proprietario terriero e appassionato di musica che manteneva un'orchestra nel suo castello di Oberglogau in Alta Slesia». Secondo il musicologo Pestelli, «Beethoven l'aveva conosciuto mentre soggiornava lì vicino, a Grätz, nella residenza di campagna dell'amico Carl Lichnowsky. Il conte ci teneva ad avere una nuova sinfonia di Beethoven e ne aveva fatto esplicita richiesta; la cosa, forse per il vantaggio economico, doveva essere andata a genio al compositore tanto da interrompere il lavoro preliminare di un'altra sinfonia, in via di diventare la Quinta; i primi schizzi della quale, scherzo e primo movimento, già facevano capolino, assieme ad annotazioni che prefiguravano momenti della Sesta, sui quaderni di lavoro dell'*Eroica*: seguito di un impeto creativo incredibile, se si pensa che nel frattempo ferveva la prima rielaborazione del *Fidelio*. All'occasione "cortese" che favorisce la nascita della Quarta sinfonia alcuni hanno collegato il tono generale di minore tensione emotiva rispetto alla Terza e alla Quinta sinfonia fra cui s'insinua; fino a qualche tempo fa era anche circolata l'idea che nel carattere amabile della sinfonia si potesse vedere un riflesso di un supposto fidanzamento di Beethoven con Therese von Brunswick, circostanza attribuita all'anno 1806, ma a quanto pare mai avvenuta». Pestelli ricorda inoltre che «il genio critico di Robert Schumann mise in circolazione l'appellativa di "ellenica" per la Sinfonia in *Si bemolle*, paragonandola a "una slanciata fanciulla greca fra due giganti nordici", la Terza e la Quinta appunto. Questo icastico paragone non era molto felice perché con immagine indelebile poneva un confronto fra la Quarta e le due sinfonie adiacenti, finendo col farlo diventare un luogo comune, empirico, quanto inevitabile; al contrario l'aggettivo "ellenica" con il riferimento a una bellezza ideale coglie un aspetto reale dell'opera, tutta percorsa da una sorta di umanistica armoniosità e snellezza, un'opera che mette il suo impegno nel vincere lo spessore della materia, nello sciogliere tutti i nodi che lo stesso impeto compositivo potrebbe crearsi; nessun rilassamento, quindi, ma ancora un balzo in avanti, verso un luogo della fantasia e del sentimento dove il dinamismo viene continuamente ingentilito da una grazia superiore». G. Pestelli, *Il genio di Beethoven. Viaggio attraverso le nove Sinfonie*, Donzelli Editore, Roma 2016, pp. 83-85.

²⁷³ P. Bekker, *Simfonija ot Betchovena do Malera*, Triton, Leningrado 1926.

²⁷⁴ P. Bekker (1882-1937). Musicologo tedesco di origine ebraica. Il suo nome, come ricorda lo studioso Fassone, «è noto oggi soprattutto agli studiosi dell'opera di Beethoven e di Mahler per via di due imponenti contributi critici la cui ricezione a livello storiografico ha oltrepassato lo spartiacque della Seconda Guerra Mondiale». Costretto all'esilio nel 1934, «si recò prima a Parigi e in seguito a New York, dove si trasferì definitivamente continuando la sua proficua attività di critico musicale e divenendo voce autorevole degli organi di stampa degli emigrati europei. Morì prematuramente a New York nel 1937 senza più rivedere il continente europeo, della cui vita musicale, durante gli anni culturalmente effervescenti della Repubblica di Weimer, era stato testimone attento e pugnace». A. Fassone, *Il Beethoven di Paul Bekker, o della travagliata ricerca dell'"idea poetica"*, in P. Bekker, *Beethoven*, versione dal tedesco all'italiano a cura di F. Busi, revisione e prefazione di A. Fassone, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2020, p. IX.

traduzione russa in tre edizioni tra il 1913 e il 1915, testo che secondo lo studioso Sokolov influì sulle idee di Lopuchov²⁷⁵. La monografia di Bekker, come nota lo studioso Eggbrecht, «parte dal presupposto che per Beethoven l'idea poetica sia 'il principio formale supremo', ragion per cui il compito dell'analisi interpretativa consiste nel portare a livello di coscienza 'il senso di ciò che si è ascoltato', 'il contenuto della composizione', 'il carattere delle forze dinamiche in essa attive' 'per mezzo della ricerca di analogie', le quali 'rendano comprensibile il processo di sviluppo interno del brano musicale per mezzo di una successione di pensieri che scorra parallela ad esso»²⁷⁶. Come spiega poi lo studioso Fassone, Beethoven è presentato da Bekker come «un filosofo della musica, pensatore e poeta ad un tempo»²⁷⁷.

Tra gli influssi recepiti da Lopuchov va poi ricordato come presso il ritrovo *Brodjačaja sobaka* (Il cane randagio) egli frequentasse i poeti Burljuk²⁷⁸, Chlebnikov²⁷⁹, così come Majakovskij e i simbolisti²⁸⁰. Probabile, dunque, che fosse a conoscenza delle *Sinfonie* di Belyj e della sua idea sul fatto che «in una sinfonia contempliamo la somma totale delle immagini possibili in una data connessione, tutte le possibili combinazioni di eventi, che si riuniscono per formare un simbolo esteso e impenetrabile»²⁸¹.

²⁷⁵ L'idea dell'influsso di Bekker su Lopuchov compare per la prima volta nel saggio di A. Sokolov, *F. V. Lopuchov i ego simfonija tanca*, cit., p. 177. Lo studioso informa in nota che nel conversare con il coreografo Lopuchov, quest'ultimo tuttavia negò di conoscere il lavoro di P. Bekker. *Ibidem*.

²⁷⁶ H. Eggbrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Laaber Verlag, Laaber 1994, p. 57, cit. in A. Fassone, *Il Beethoven di Paul Bekker, o della travagliata ricerca dell'"idea poetica"*, cit., p. XIII.

²⁷⁷ Ivi, p. XVI.

²⁷⁸ Cognome di tre fratelli: David (1882-1967), Vladimir (1886-1917), Nikolaj (1890-1920) e di tre sorelle: Ljudmila (1887-1968), Marianna, Nadežda. I fratelli furono noti poeti e pittori futuristi. Nella tenuta amministrata dal loro padre situata in una regione sul mar Nero, Hylaea, conosciuta in russo come Gileja, si incontravano d'estate i cubofuturisti (conosciuti anche come "gilejani" o "budetljane"). Vladimir e David collaborarono inoltre a «Der Blaue Reiter» (1912). David collaborò a «Gazeta futuristov», nel 1918 si recò in Estremo Oriente, poi tra il 1920 e il 1922 in Giappone, e infine emigrò negli Usa. Vladimir morì in Grecia. Nikolaj combatté con i bianchi e come riporta lo studioso C. De Michelis pare sia stato fucilato dai bolscevichi durante la guerra civile. C. De Michelis, *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*, cit., pp. 20-42. A David risale il manifesto dal titolo *Kubizm*, contenuto nell'almanacco *Poščečina obščestvennomu vkusu* (Schiaffo al gusto del pubblico), Mosca 1912, riportato in M. Böhmgig, *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche dal cubofuturismo al costruttivismo*, De Donato, Bari 1979, pp. 98-106. Sempre da lui fu pubblicato nel 1910 l'almanacco *Sadok sudej* (Il vivaio dei giudici).

²⁷⁹ V. Chlebnikov (1885-1922) firmò insieme a D. Burljuk, A. Kručnych e V. Majakovskij la dichiarazione programmatica di *Poščečina obščestvennomu vkusu* (Schiaffo al gusto del pubblico). Fu un teorico della lingua trasmentale.

²⁸⁰ Cfr. F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletе*, cit., pp. 163-164.

²⁸¹ A. Lavrov, *Junošeskie dnevnikovie zametki Andreja Belogo*, in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija. Ežegodnik 1979*, Nauka, Leningrado 1980, cit. in R. Bartlett, *Wagner & Russia*, Cambridge University Press, New York 1995, p. 143. Il poeta e scrittore simbolista A. Belyj (1880-1934) scrisse quattro "sinfonie": la *Severnaja simfonija* (1903), la *Dramatičeskaja simfonija* (1902), *Vozvrat* (1905), *Kubok metelej* (1908). Si tratta di componimenti in prosa ritmata con versi numerati in cui si presentano avvenimenti fantasiosi. In esse la studiosa N. Kauchtschischwili vede l'influsso del padre, professore di matematica, e della madre, «appassionata» musicista. Citando Lavrov, la studiosa ricorda come alla base della formazione di Belyj vi fossero l'estetica e le scienze naturali, e come la sua creatività fosse caratterizzata dalla tensione verso la sintesi tra diversi ambiti del sapere. Secondo Lavrov, «la cosa più importante è per lui la musica, non nel senso della sonorità come tale, ma a livello più profondo. La sua lirica è perseguitata dal ritmo e dalla melodiosità, e le grandi composizioni, le sinfonie e i romanzi, soprattutto le sinfonie, risentono del contrappunto e della strumentalizzazione». A. Lavrov, *Andrej Belyj v 1900-e gody*, Novoe literaturnoe obozrenie, Mosca 1995, cit. in N. Kauchtschischwili, *La "2° Sinfonia" di Andrej Belyj. Problemi di metodologia e*

Questi vari influssi si sommarono in Lopuchov, il quale nei suoi scritti sulla danzasinfonia contenuti ne *Le vie del coreografo* e tradotti in italiano per la prima volta dalla studiosa Gavrilovich nel 1997 manifestava la convinzione che «l'arte della danza, chiusa nelle anguste cornici del balletto narrativo e decorativo, non mostra tutta la sua ricchezza e la possibilità di offrire momenti altissimi di emozione coreografica»²⁸². Se «il balletto è la forma della coreutica, fondata sulla sintesi delle arti applicate alla scena: gli accessori scenici, le decorazioni, l'illuminazione e il costume scenografico»²⁸³, l'elemento scenografico aveva per Lopuchov «esercitato un predominio troppo grande sulla pura coreografia, oscurandone i compiti autentici», e procurando «l'impressione che la coreografia sia all'ultimo posto nello spettacolo di danza»²⁸⁴. Da cosa ripartire dunque? Dal fatto che «la coreografia è l'arte che si genera dalla fusione del movimento del corpo con la musica», dalla constatazione che «la musica e i movimenti, legati tra loro da una disciplina comune, per l'appunto dal ritmo, costituiscono i due elementi basilari della coreutica»²⁸⁵. Solo così si poteva cercare una «nuova forma» per la coreografia, «rendendo indipendente la danza»:

Io sostengo che il balletto come una delle espressioni dell'arte coreografica deve esistere sfruttando le splendide idee dei migliori autori, le quali possono essere realizzate nella forma attuale del balletto d'azione. Ciò nonostante, nel frattempo, mi accorgo di soggetti bellissimi, di valore assoluto, non esistenti in alcuna trama che la coreografia potrebbe rendere con immediatezza, naturalmente nelle sue nuove forme. Creando una nuova forma di arte coreografica basata sulla danza, è necessario allontanare dalla coreografia tutte le arti applicate della scena ed

interpretazione, in «Linguistica e Filologia, 14, 2002, pp. 217-220. A proposito di quella che Belyj numera come la *Seconda sinfonia* (la *Drammatica*), e che in realtà è la prima, la studiosa G. Giuliano ricorda che essa ha per Belyj tre significati: uno musicale, uno satirico, uno ideologico-simbolico. Spiega la studiosa: «Dal “significato musicale”, che porta l'autore a “dividere la sinfonia in parti, le parti in frammenti e i frammenti in versi (frasi musicali)”, nasce il genere misto di prosa e poesia di cui Belyj si serve per enfatizzare il contenuto mistico, satirico e grottesco dell'opera, che caratterizzerà poi anche *Pietroburgo*». Continua la studiosa: «Al “significato musicale” è legata anche la particolare scansione del tempo in cui si dispiega la trama dell'opera, che inizia con il lento scorrere di un'intera giornata e accelera poi nel passare dei mesi e delle stagioni per ritornare, ciclicamente e *drammaticamente*, al punto di partenza. Questo procedimento artistico è ben sintetizzato in uno dei leitmotive dell'opera: “E il tempo scorreva senza sosta, e nello scorrere del tempo si rifletteva l'Eternità brumosa”». Per spiegare le origini dell'opera di Belyj la Giuliano afferma: «La sinfonia letteraria creata da Belyj, misto di prosa e poesia, è un prodotto dell'epoca della sintesi delle arti, a cavallo tra XIX e XX secolo, quando si diffondono in Russia le *sinfonie cromatiche* del compositore moscovita Aleksandr Skrjabin e le *sonate pittoriche* dell'artista lituano Mikalojus Ciurlionis». E aggiunge: «Ad attirare Belyj verso la musica sono esperienze personali, come l'influenza della madre, appassionata pianista, e la lettura delle opere di Schopenhauer e Nietzsche. Dallo studio del pensiero dei due filosofi nasce, infatti, il famoso saggio *Formy iskusstva* ('Le forme dell'arte', 1902) coevo alla *Seconda sinfonia*, in cui Belyj afferma che la musica è la più elevata tra le arti perché, sviluppandosi più nel tempo che nello spazio, è capace di superare limiti e confini di entrambi». G. Giuliano, *Andrej Belyj. Sinfonia (2-a, la drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...*, in «Ticonte. Teoria Testo Traduzione», n. 5, 2016, pp. 117-118.

²⁸² D. Gavrilovich, *L'officina permanente: Russia e URSS tra riforma e rivoluzione del corpo*, in S. Carandini, E. Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, cit., p. 268. Cfr. D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., p. 231. D'ora in avanti si farà riferimento a quest'ultima edizione del testo della studiosa D. Gavrilovich.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 232.

²⁸⁵ *Ibidem*.

eliminare senza pietà tutto ciò che la oscura. [...] E, infatti, la danza, il “passo di Dio”, insieme alla musica, “la voce di Dio”, ecco che crea quella nuova forma di arte coreografica: che io chiamo *Danzasinfonia*²⁸⁶.

Come non percepire qui l’influsso dei simbolisti, recepiti anche tramite le idee di Benois, espresse originariamente nella sua *Conversazione sul balletto*? Quanto al tema da adottare, Lopuchov ispirandosi alla costruzione di una sinfonia chiariva poi: «La Danzasinfonia non ha un soggetto, ma racchiude in sé lo sviluppo di un pensiero che gradualmente si svela nelle sue parti». A stabilire la composizione di tali parti doveva essere il coreografo, cui era data «piena libertà», in quanto «il variare delle singole sezioni dal primo al secondo o al terzo posto è pienamente possibile». Fondamentale per Lopuchov era però la presenza di un preludio, ovvero della «parte introduttiva, la preparazione che anticipa una futura azione», e di una coda, ovvero del «momento conclusivo dell’esecuzione, che racchiude in sé il carattere di tutta l’opera»²⁸⁷. Avendo scelto come tema «La magnificenza dell’universo», Lopuchov spiegava più precisamente:

La prima metà del tema riguarda “La Magnificenza”. È chiaro che il preludio deve essere costruito totalmente su questo concetto, così com’è necessario per la coda impennarsi sulla seconda parola del tema “L’Universo”, mentre le singole sezioni del tema, interposte tra queste due parole, mostreranno il contenuto di La Magnificenza dell’Universo. [...] Per me è chiaro anche che il preludio si debba realizzare dinamicamente, altrimenti non è un preludio cioè, per dirlo con la parola stessa, non ha il carattere di preludio. La coda si sviluppa invece in modo statico, perché è di nuovo la parola stessa che lo richiede. Così il preludio del tema La Magnificenza dell’Universo, costruito sulla parola “Magnificenza”, deve avere l’aspetto di un magnifico e solenne corteo. La coda, costruita sulla parola “Universo”, deve possedere la maestosa solennità del preludio, ma realizzata in modo statico²⁸⁸.

In mezzo al preludio e alla coda, erano pensate quattro sezioni originariamente disposte nella successione: Energia termica, Gioia dell’Esistere, Moto perpetuo, Vita nella morte e morte nella vita²⁸⁹. Per la loro realizzazione coreografica Lopuchov proponeva poi una rielaborazione degli insegnamenti ricevuti da Petipa e da Fokin, affermando che «la Danzasinfonia non si compone di danze classiche e di carattere, ma combina in sé entrambi questi tipi di danza a seconda dell’utilità»²⁹⁰. Poteva tutto ciò essere in contrasto con l’idea che «in breve, la danzasinfonia non è altro che l’incarnazione attraverso la danza di una sinfonia non a programma (oppure a programma), dei suoi temi e figure, della loro elaborazione, del movimento dell’idea fondamentale del compositore e via

²⁸⁶ Ivi, pp. 232-233.

²⁸⁷ Ivi, pp. 234-235.

²⁸⁸ Ivi, p. 235.

²⁸⁹ Ivi, p. 234.

²⁹⁰ *Ibidem*.

dicendo»²⁹¹? Utilizzando la Quarta sinfonia di Beethoven, il tema «di valore assoluto» scelto da Lopuchov ovvero «La magnificenza dell'universo» e l'incarnazione dei temi e delle figure della musica, nonché della loro elaborazione da parte del compositore sembrarono fondersi in un tutto ben congegnato.

Seguendo l'esempio dell'operazione effettuata da Sokolov nel saggio già menzionato, citiamo il musicologo Bekker al fine di comparare musica e danza. Nel testo di Bekker, a proposito dell'introduzione si nota come «veli di nebbia avvolgono il terreno cui si avvicina il compositore. Sotto un unisono di fiati dalla risonanza spettrale avanza strisciando in un fosco mi bemolle minore un malinconico, pensoso tema degli archi. A passi incerti ed esitanti i violini cercano di trovare una via attraverso il misterioso crepuscolo». Finché «un bagliore squarcia la tenebra. Sentendosi sollevati, i violini cercano di raggiungerlo. Un formidabile, luminoso accordo di fa maggiore a piena orchestra annuncia l'imminente salvezza. L'incantesimo è annullato. I prigionieri liberati escono precipitosamente giubilando ed esprimendo la loro gioia con accordi che pulsano sempre più irruenti, finché i violini, accompagnati da pulsanti e vivaci armonie degli altri archi espongono il tema principale, caratterizzato da un gioioso attivismo»²⁹².

Tutto ciò corrisponde scenicamente alla «formazione della luce» e alla «formazione del sole» ideate da Lopuchov. A descriverle è la studiosa Dobrovol'skaja, la quale ha avuto la possibilità di studiare la partitura coreografica²⁹³ del balletto da noi non rinvenuta oltre che i disegni dell'artista P. Gončarov²⁹⁴ che accompagnavano il programma. Dalla sua ricostruzione apprendiamo che quando il sipario si alzava, la scena era inondata da una luce azzurra. A comparire lungo la ribalta nella prima

²⁹¹ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v balete*, cit., p. 244.

²⁹² P. Bekker, *Beethoven*, cit., p. 155.

²⁹³ Essa era costituita da «un quaderno voluminoso di formato musicale. I fogli del lato destro del quaderno sono suddivisi in ventuno rettangoli, che corrispondono al numero progressivo delle battute della partitura di Beethoven, in ognuno sono indicati la composizione dell'orchestra e la dinamica del suono, con delle frecce da battuta a battuta è indicato il cambiamento della composizione dell'orchestra. La nascita, la trasformazione e l'alternarsi dei temi musicali qui non sono quasi riflessi». Per la studiosa Dobrovol'skaja, «è possibile che essendo un bravo pianista Lopuchov poté lavorare al balletto al pianoforte, eseguendo la sinfonia e componendo la sua interpretazione coreografica; lo schema della partitura lo aiutava a sentire la risonanza orchestrale per rifletterla nel linguaggio plastico». Il lato sinistro del quaderno è invece «dedicato alla trascrizione della coreografia, realizzata con termini francesi e compresa molti anni dopo persino dallo stesso Lopuchov in modo solo approssimativo». G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., pp. 94-95. Una pagina della partitura coreografica è riprodotta nelle *Memorie* di F. Lopuchov (*Šest'desjat let v balete*, cit.) tra p. 208 e p. 209.

²⁹⁴ P. Gončarov (1886-1942?). Danzatore del Teatro Kirov e artista. Si era diplomato nel 1904. Nel 1910 partecipò alla seconda stagione russa di Djagilev a Parigi e a Berlino. Conosciuto e apprezzato da Fokin, nel cui libro *Protiv tečenija* (1962) sono pubblicate sei lettere a Gončarov. Le sue litografie per *La danzasinfonia* si presentano come «fogli singoli sui quali con un colore nero sono riempite le rappresentazioni di quattro figure in diversi movimenti, come se fossero estratti dallo spettacolo. Una tale soluzione figurativa aiutò Gončarov a trovare il profilo, il disegno di contorno, la sagoma dei movimenti. Disegnando le figure nella danza, l'artista non aspirò a disegnare accuratamente tutti i dettagli. Egli sceglie una linea sobria, caratteristica, ma semplice, che forma un profilo capace di presentare a livello visivo i momenti dei singoli movimenti della danzasinfonia». Gončarov avrebbe eseguito anche i disegni per il testo di A. Vaganova dal titolo *Le basi della danza classica* (1934), in cui fissò le pose, le posizioni e i movimenti eseguiti da lui stesso in sala prove. T. Portnova, *Izobraženie i obraz tanca (Epizody iz tvorčeskogo opyta masterov russkogo baleta konca XIX – načala XX v.)*, in «Observatorija kul'tury», 2016, t. 1, n. 1, p. 65. Alcuni disegni sono pubblicati nelle *Memorie* di F. Lopuchov (*Šest'desjat let v balete*, cit.) tra p. 208 e p. 209.

battuta della musica erano dapprima otto danzatori, il cui braccio destro copriva a ognuno di loro gli occhi, mentre il sinistro era steso in alto. Dopo di loro si presentavano con lievi *emboîtés* otto danzatrici, le cui mani erano nascoste dietro la schiena, mentre le teste sollevate con gli sguardi rivolti verso l'alto. Nel momento della «formazione della luce», che corrispondeva al passaggio dall'Adagio all'Allegro vivace, «il protagonista maschile colto da grande emozione schiudeva gli occhi girando il palmo della mano e restava immobile nella posa in cui lo aveva colto l'apparizione nel cielo dell'astro del giorno», mentre la sua partner femminile «voltava la testa con grazia» per guardare il compagno «in modo inaspettatamente serio e tuttavia alquanto accondiscendente»²⁹⁵.

Nella musica, il «romanticismo trasognato» dell'introduzione e i suoi «elementi espressivi meditativi» si trasmettono anche all'Allegro e «ivi valgono come forze che raffrenano la vivacità del tema dei violini». Secondo Bekker, «i contrasti non sono invero in sé abbastanza significativi da giustificare uno sviluppo drammatico, che proceda sul filo della tensione. Così il gruppo dei temi collaterali serve di più a espandere e a rinsaldare la pacifica e serena atmosfera dominante che a sviluppare, acuendoli, i tratti contrastanti». Il secondo tema «con i suoi dialoghi tra fiati, che parodiano umoristicamente il tema in mi bemolle minore dell'introduzione» e «con i suoi dialoghi a canone» interrompe «la prosecuzione dell'azione vera e propria». Segue «un idillio dai colori aggraziati», mentre sembrano sparire «gli elementi più bellicosi del brano». Tuttavia, essi ricompaiono e a un tratto «il gravoso incantesimo pare rafforzarsi sempre più e soffocare le gioiose forze vitali». I passaggi musicali sono profondamente consonanti alla visione coreografica di Lopuchov:

Su un mistico rullo di timpani il gioco dei motivi termina in un cupo stato paralizzante di semiveglia. Esitando, alcuni fra gli archi tentano di ritrovare il cammino – finché improvvisamente, uniti in comune assalto, con elementare e dirompente forza di volontà si rialzano e ora, dopo un giubilante Fortissimo in si bemolle maggiore, ricominciano il lieto giro. Solo più una volta spunta nella Coda il tema del conseguente, ritardante e ammonitore, ma ben tosto esso viene attirato nelle gioiose sonorità di si bemolle maggiore, che concludono il movimento con spontaneo giubilo²⁹⁶.

Una tale strutturazione dell'Allegro del primo movimento della Quarta Sinfonia dovette sicuramente richiamare l'attenzione di Lopuchov, attratto dalla realizzazione coreografica dell'idea di «Vita nella morte e morte nella vita», che pur gli sembrava «quasi impossibile». Partendo dall'assunto che il concetto di vita è per sua natura dinamico, mentre il concetto di morte è statico, egli aveva concepito la «Vita nella morte» come «dinamicità nella stasi», e la «Morte nella vita» come «stasi nella dinamicità», percependo la necessità «che nella morte-stasi non si avverta il compimento, ma si senta

²⁹⁵ G. Dobrovolskaja, *Fedor Lopuchov*, cit., pp. 96-98.

²⁹⁶ P. Bekker, *Beethoven*, cit., p. 156.

la genesi di una nuova vita»²⁹⁷. Ma tale idea prese vita quando si trovò a coreografare sulla musica di Beethoven. Alla «formazione del sole» fece dunque seguito «la nascita della vita» che si presentava in un ciclo, succedendo alla vita vecchia, e venendo incarnata dal movimento alternato di due gruppi coreografici che agivano a turno: mentre uno di essi danzava, l'altro si piegava giù, «come se appassisse, si addormentasse, si immergesse nel non essere»²⁹⁸.

Seguiva nella musica il secondo movimento, un Adagio che secondo Bekker riprendeva l'«aura di sensibilità romantica» del primo movimento e mostrava un'immagine nuova del «Beethoven sognatore». Si discute se la sua ispirazione sia stata l'«immortale amata»²⁹⁹, ma in ogni caso, secondo Bekker, «qui trova intima risonanza un sentimento profondo e segreto di ebbra felicità. Neppure le sonorità in minore, un tempo minacciosamente erompenti, possono disturbare questo canto, in cui la chiara bellezza della visione mozartiana si combina con l'intenso struggimento insito nel sentimento beethoveniano»³⁰⁰.

Qui è il tempo lento dell'Adagio stesso a catturare l'attenzione di Lopuchov, che pensava alla composizione di «movimenti di danza equilibrati, non irritanti, senza fioriture e senza effetti di carattere appariscente» come espressione dell'«energia termica». A ispirarlo, in una comunanza di idee evidente ma per varie ragioni dissimulata, era stato proprio un trafiletto di giornale redatto da Akim Volynskij, in cui il critico «affermava che il *grand plié* gli ricordava il rinascere della natura, risvegliata dal sole primaverile». Tale Adagio per Lopuchov doveva essere coreograficamente diverso dall'«Adagio degli ultimi tempi, quando il senso di tale parole si è perso, a causa proprio degli sgambettii da circo, che non hanno nulla a che vedere con l'Adagio». Esso doveva essere composto da movimenti che «sorgono lentamente» e il cui calore «si fa potente in modo giusto e uniforme»³⁰¹. Ma, oltre a ciò, nel prendere a riferimento la musica di Beethoven comparve anche la distinzione tra un «principio maschile attivamente pulsante» e uno «sviluppo passivo del principio

²⁹⁷ D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., pp. 238-239.

²⁹⁸ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., pp. 98-99.

²⁹⁹ Destinataria di un gruppo di tre lettere redatte da Beethoven tra il 6 e il 7 luglio 1812, mentre si trovava a Teplitz. Tali lettere non furono probabilmente mai spedite e furono ritrovate tra le carte di Beethoven subito dopo la sua morte. L'«immortale amata» venne identificata da Maynard Solomon con Antonie Brentano (M. Solomon, *Beethoven*, Marsilio, Venezia 1988). Riporta M. Porzio: «Antonie, sposata e con quattro figli, si sarebbe dichiarata disposta a recidere i propri obblighi pur di vivere con lui. Ma il compositore – non tanto per gli ostacoli rappresentati dagli obblighi familiari di Antonie ma in primo luogo per una congenita riluttanza psicologica a legami affettivi stabili e alla vita coniugale – avrebbe declinato la proposta. La lettera rappresenterebbe, nella ricostruzione dei fatti avanzata da Solomon, lo sbocco finale della sua tormentosa indecisione. Se si pensa a ciò che conosciamo delle altre relazioni sentimentali di Beethoven, in cui egli era apparso in genere uno spasimante respinto, si intuiscono le eccezionali implicazioni emotive che questa vicenda dovette comportare. Secondo Solomon, con la rinuncia all'«Immortale Amata» in qualche modo egli dovette ammettere a se stesso, in modo traumatico, che la causa profonda dei fallimenti cui andava incontro risiedeva nella propria intima riluttanza a una vita sentimentale assai più che a circostanze contingenti. Il modello femminile del compositore, del resto, a prescindere da questo doloroso episodio, sembra essere stato quello del culto idealizzato per una donna irraggiungibile». L. van Beethoven, *Autobiografia di un genio. Lettere, pensieri, diari*, a cura di M. Porzio, Piano B edizioni, Prato 2018 (I ed.: Mondadori, Milano 2015).

³⁰⁰ P. Bekker, *Beethoven*, cit., p. 157.

³⁰¹ D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., p. 236.

femminile»³⁰². Così, mentre i danzatori disposti in semicerchio eseguivano dei passi su un ritmo staccato, due danzatrici (Aleksandra Danilova³⁰³ e Lidija Ivanova³⁰⁴) erano al centro della scena, l'una *en face*, l'altra di spalle, e all'inizio della melodia si abbassavano lentamente in un *plié* profondo per poi raddrizzarsi e ripetere il movimento dal lato opposto. Seguivano passaggi fluidi dalla posa *arabesque* all'*écarté* e di nuovo all'*arabesque*, e poiché a cambiare era anche l'*épaulement*, le due danzatrici erano paragonate da Lopuchov a un «fiore che si schiudeva»³⁰⁵. Principio maschile e principio femminile arrivavano ad una interazione, quando sul crescendo dell'orchestra i danzatori si dirigevano al centro e, divisi in due gruppi, dopo ricercate *promenades*, sollevavano in alto le danzatrici³⁰⁶.

Segue nella musica il terzo movimento, che secondo Bekker si presenta «a metà strada fra Minuetto e Scherzo» ed è caratterizzato da una «repentina alternanza di contrasti», in cui «emerge un tema bicefalo: per metà spontanea euforia, per metà gioco d'ombre fantastico e misterioso»³⁰⁷. Tutto ciò ben si prestava a rendere il pensiero di Lopuchov, per il quale «la vita di ogni essere umano è un attimo d'eternità, durante il quale gli è dato la possibilità di rendersi conto di essere parte integrante dell'esistente». Tuttavia, se per il coreografo la gioia d'esistere era «la dimostrazione sensibile, intuitiva, del fatto che la somma di tutte le vite è l'universo», e se dunque tale gioia d'esistere non era propria «solo dell'uomo, ma di ogni essere vivente», egli arrivava a pensare ai «voli mattutini e serali degli uccelli non dovuti al procacciarsi del cibo, quando librandosi in alto nel cielo cantano un inno all'universo», ai «giochi delle farfalle nel sole», agli animali «che corrono e saltano per gioco», oltre che alla «danza dell'uomo»³⁰⁸. Idee la cui realizzazione scenica risultò secondo la studiosa Dobrovol'skaja appropriata, in quanto supportata dalla convinzione che Beethoven avesse scritto la

³⁰² G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 102.

³⁰³ A. Danilova (1903-1997). Danzatrice del GATOB dal 1921 al 1924, dopo il diploma all'Istituto Teatrale di Pietrogrado (classe di E. Gerdt, V. Semënov. Interprete anche del ruolo dell'Uccello di fuoco nel balletto omonimo di F. Lopuchov. Nel 1923 fu anche danzatrice del Molodoy Balet. Nel 1924 si recò all'estero, prendendo parte fino al 1929 ai Ballets Russes di Djagilev, dove si esibì nei balletti di M. Fokin, G. Balanchine (G. Balančivadze), e L. Massine (L. Mjasin). Dal 1929 al 1938 danzò in diverse compagnie all'Opéra di Monte Carlo. Dal 1938 al 1952 fu prima solista della compagnia del Ballet Russes de Monte Carlo. Si esibì anche con il Sadler's Wells Ballet e il London Festival Ballet. Dal 1954 al 1956 ebbe una propria compagnia dal nome Great Moments of Ballet, con la quale si recò in tournée nel Nord e nel Sud America, in Sudafrica, e in Giappone. Lasciò le scene nel 1957. Tra il 1959 e il 1961 coreografò danze nelle opere per il Metropolitan Opera di New York. Dal 1964 al 1989 insegnò alla School of American Ballet. Apparve nel film *The Turning Point* (regia di Ross) del 1977 e nel documentario *Reflections of a Dancer: Alexandra Danilova, Prima Ballerina Assoluta* del 1986. Sua l'autobiografia *Choura. The Memoirs of Alexandra Danilova* (New York, 1986).

³⁰⁴ L. Ivanova (1903-1924). Allieva di O. Preobraženskaja all'Istituto Teatrale di Pietrogrado e inoltre di A. Volynskij alla Scuola di balletto russo. Dopo il diploma nel 1921 iniziò a lavorare al GATOB insieme a G. Balanchine (G. Balančivadze) e A. Danilova. Ne apprezzò il lavoro anche il poeta M. Kuzmin. Nel 1922 entrò a far parte anche del Molodoy Balet. Nell'estate del 1924, quando si preparava a una tournée in Germania, morì annegata in un incidente durante una gita in barca. All'amicizia tra L. Ivanova e G. Balanchine è dedicato il libro di E. Kendall, *Balanchine and the Lost Muse. Revolution and the Making of a Choreographer*, Oxford University Press, New York 2013.

³⁰⁵ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 102.

³⁰⁶ Ivi, p. 103.

³⁰⁷ P. Bekker, *Beethoven*, cit., p. 158.

³⁰⁸ D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., p. 237.

Quarta sinfonia mentre si trovava in campagna³⁰⁹. Ecco così rappresentato in scena «il primo volo dell'uccellino», seguito dal «volo dell'uccello esperto». E poi, a suscitare l'indignazione del pubblico, il «divertirsi dei pitecantropi» che nei loro movimenti presentavano tratti «grotteschi»³¹⁰.

Il quarto movimento della musica, il Finale, è secondo Bekker «pervaso di serena e realistica gioia». In esso è presente uno «spirito scherzoso», vi «trionfano le forze serenamente attive»: «l'umorismo porta la liberazione, non tramite annientamento, bensì tramite rappacificazione con l'avversario. Ci avvolge un'ebbra, esaltante volontà di dimenticare, le opprimenti intimazioni vengono derise e scompaiono nel gorgo di una serenità mozzafiato». Ad attrarre Lopuchov è però soprattutto il «tema in sedicesimi, che corre rapido attraverso i vari gruppi degli archi affaccendato come un coboldo»³¹¹. È tale tema con le sue «figure di scale a rotta di collo» e i «gruppi veloci di semicrome» ad evocare secondo il musicologo Pestelli «l'impressione del *perpetuum mobile*»³¹², che a sua volta viene a confrontarsi con il «moto perpetuo» concepito da Lopuchov, il cui effetto deve essere «un coinvolgimento nella danza»³¹³. Qui Lopuchov, secondo la studiosa Dobrovol'skaja, elaborò le invenzioni coreografiche racchiuse nelle code dei grandi *ensembles* dei balletti del passato, sviluppandone il «principio bacchico giubilante» attraverso lo scambio e la variazione delle combinazioni coreografiche, oltre che con il graduale aumento del numero degli interpreti, arrivando così ad esprimere «l'inclinazione verso il domani propria degli anni Venti»³¹⁴. A tal proposito, molto rilevante era il gruppo finale, battezzato da Lopuchov con l'espressione che dava il titolo a tutta l'opera, ovvero «la magnificenza dell'universo». Gli interpreti si predisponavano a realizzarlo quaranta battute prima della conclusione della sinfonia, mentre la scena si immergeva nell'oscurità e veniva poi illuminata da una luce azzurra:

Il disegno della loro disposizione in scena simboleggiava una spirale, la spirale secondo la quale si sviluppa la vita. La spirale nel gruppo finale non era solo “disegnata” sulla pianta della scena, ma era realizzata anche da un graduale innalzamento delle figure dalle due danzatrici distese sul pavimento alla figura femminile verticale innalzata sul capo del partner³¹⁵.

Era questo un “monumento” coreografico che oltre a richiamare le pose finali dei balletti del passato sembrava altresì un'incarnazione del costruttivismo nel balletto³¹⁶. Come non ricordare il progetto

³⁰⁹ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 104.

³¹⁰ Ivi, p. 105.

³¹¹ P. Bekker, *Beethoven*, cit., pp. 158-159.

³¹² G. Pestelli, *Il genio di Beethoven. Viaggio attraverso le nove Sinfonie*, pp. 94-95.

³¹³ D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., p. 237.

³¹⁴ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., pp. 107-108.

³¹⁵ Ivi, p. 108.

³¹⁶ Per il rapporto tra il costruttivismo e la danza si rimanda a E. Souritz, *Constructivism and Dance*, in N. Van Norman Baer (a cura di), *Theatre in Revolution. Russian Avant-Garde Stage Design 1913-1935*, Thames and Hudson, New York

della Torre di Vladimir Tatlin³¹⁷, ovvero del *Monumento alla III Internazionale*³¹⁸? Di esso lo storico dell'arte Punin aveva scritto che la sua idea fondamentale «era composta sulla base della sintesi organica dei principi dell'architettura, della scultura e della pittura» e che doveva «porre inizio a un nuovo tipo di costruzioni monumentali che riunivano in sé una forma puramente artistica con una forma utilitaria». Per questo «il progetto del monumento rappresentava tre grandi basi di vetro innalzate secondo un sistema complesso di perni verticali e di spirali». Ma anche se le basi erano disposte l'una sull'altra esse erano racchiuse in «forme armonicamente legate»³¹⁹.

Un altro legame dell'opera di Lopuchov è meno immediato. Sempre Tatlin il 9 maggio 1923 mise in scena al Museo della Cultura Artistica di Pietrogrado lo spettacolo *Zangezi*, basato su un poemetto drammatico del 1922 del poeta futurista Viktor (o Velimir, pseudonimo slavo con il quale è noto) Chlebnikov, composto da ventuno «superfici». In esso era presente la figura di Zangezi («alter ego del poeta, il cui modello è stato rintracciato nello Zarathustra nietzschiano»³²⁰), profeta che predicava tra gli uomini, insegnando le leggi matematiche del tempo e della storia, oltre che il linguaggio stellare, mentre tra gli altri protagonisti erano presenti dei e uccelli che parlavano ognuno il proprio linguaggio. Tale opera era il «tentativo poeticamente più ambizioso» di «uno dei poeti più affascinanti ed ostici della letteratura russa» del Novecento³²¹. In essa si ricongiungevano diversi aspetti del pensiero chlebnikoviano, tra cui «il lavoro sulla radice della parola e la formazione di neologismi con

1991, pp. 129-143. Qui la studiosa si chiede: «Ma esistettero realmente la danza costruttivista e il balletto costruttivista? Probabilmente no. Al cuore del concetto del costruttivismo era la de-estetizzazione dell'allestimento scenico; ovvero, l'oggetto reale doveva prendere il posto dell'immagine. Perciò l'idea del costruttivismo contraddiceva l'essenza del teatro – e della danza». Più corretto è per la studiosa parlare delle «ripercussioni delle idee costruttiviste», e del loro «influsso». Ivi, p. 129. L'idea di un rapporto tra *La danzasinfonia* e il costruttivismo è presente anche in A. Sokolov, *F. V. Lopuchov i ego simfonija tanca*, cit., p. 175.

³¹⁷ Vl. Tatlin (1885-1953). Dedito ai viaggi in mare fin da quando aveva dieci anni, si diploma in architettura, iniziando la professione a Mosca nel 1910, nello studio di A. Vesnin. Come pittore e scultore, egli fu inoltre vicino a M. Larionov e N. Gončarova. Nel 1914 frequentò a Parigi lo studio di Picasso. Per la mostra futurista “Tramvaj V” del 1915 realizzò i *Controrilievi*, composti dall'assemblaggio di materiali eterogenei. Dal 1927 al 1930 insegnò “cultura dei materiali” agli Ateliers del Vchutemas. Nel 1931-1932 si dedicò al progetto di un congegno in legno per volare dal nome *Letatlin* (*letat'* in russo significa *volare*). Il suo progetto del *Monumento alla III Internazionale* destò l'interesse dei dadaisti.

³¹⁸ Progettato e costruito fin dal 1919-1920 su commissione del Narkompros, il modello fu presentato una prima volta nel 1920, in occasione dell'anniversario della Rivoluzione, in un'esposizione ai liberi Ateliers artistici di Stato (SVOMAS) di Pietrogrado e poi ricostruito al Dom Sojuzov di Mosca in occasione dell'VIII Congresso panrusso dei Soviet. In tale occasione Tatlin scrisse che il lavoro figurativo aveva perso contatto con la scultura e l'architettura e vi era comparso l'individualismo. La Rivoluzione aveva portato alla luce il lavoro sul materiale, il volume, la costruzione. Questo studio aveva dato la possibilità di accostarsi «alla creazione della forma artistica della combinazione dei materiali del classicismo contemporaneo, equivalenti, per la loro severità, al marmo del passato. In questa maniera si ha la possibilità di connettere forme puramente artistiche con fini utilitari». Vl. Tatlin, T. Šapiro, I. Meerzon, P. Vinogradov, *Naša predstojaščaja rabota*, in «VIII S'ezd Sovetov. Ežednevnyj bjulleten' S'ezda. Novogodnyj literaturnyj nomer», 1921, n. 13, 1° gennaio, Mosca, p. 11, tradotto in M. Böhmig, *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche dal cubofuturismo al costruttivismo*, cit., pp. 167-168.

³¹⁹ N. Punin, *Pamjatnik III Internacionala*, Izdanie Otdela Izobrazitel'nych Iskusstv N. K. P., Pietrogrado 1920, p. 1.

³²⁰ M. Colucci, D. Rizzi, *Il futurismo*, in M. Colucci, R. Picchio (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa. Vol. II. Il Novecento*, UTET, Torino 1997, p. 157.

³²¹ Ivi, pp. 152-157.

l'ausilio di prefissi e suffissi», la «fonoscrittura», e lo «zaum'», ovvero «il tentativo di creare una “lingua stellare” o “universale”, “alfabeto della ragione” o “dei concetti”»³²².

Ricerca linguistica sulla danza è quella invece di Lopuchov che la studiosa Gavriloch paragona agli studi condotti nel Laboratorio Coreologico dell'Accademia russa di scienze artistiche di Mosca (RACHN) attivo tra il 1923 e il 1929³²³. Qui Aleksej Sidorov e Aleksandr Larionov conducevano una ricerca teorica sul linguaggio del corpo, «da una parte attraverso lo studio delle strutture elementari delle pose del corpo nello spazio e, dall'altra, attraverso l'elaborazione di esperimenti che: “spiegassero la coordinazione fra stati psichici e pose plastiche corrispondenti e portassero ad un canone estetico dei movimenti e delle pose plastiche”». Inoltre, «in un secondo tempo si aggiunse lo studio dei diversi sistemi di registrazione del movimento, la ricerca dei legami fra elementi musicali ed elementi plastici e fra forme e immagini poetico-verbali e forme e immagini plastiche»³²⁴.

Come nota Dobrovol'skaja, al teatro di Mejerchol'd con le sue *prozodeždy* (le tute da lavoro in tela blu) rimandavano poi nello spettacolo di Lopuchov gli abiti dei danzatori disegnati da Gončarov: camicie bianche dal bordo nero, pantaloni neri con calze bianche e scarpe nere per gli uomini, gonne bianche di mussola, scollature allungate, maniche corte orlate di nero che si accordavano con le scarpe nere e con la cintura per le donne. Essi corrispondevano ai costumi usati durante le lezioni negli anni Venti ed erano usati per permettere di concentrare l'attenzione sul movimento³²⁵. Osserva a questo proposito il danzatore M. Michailov nelle sue *Memorie*:

Nei costumi disegnati da P. I. Gončarov (anche artista di balletto), simili a quelli usati per le prove o a quelli sportivi, con le scarpe classiche, eseguivamo sulla scena diversi movimenti, simili alla ginnastica ritmica di Dalcroze. In ritmi diversi ci muovevamo con passo regolare, saltavamo, rappresentando figure convenzionali di pitecantropi, di uccelli, di calciatori, e di diversi esseri anonimi di origine inesplicabile. Erano presenti anche movimenti di danza classica, ma non sotto forma di composizioni danzate coreografate in modo interessante, di pose espressive e posizioni che si alternavano, bensì sotto forma di singoli esercizi, tratti dall'allenamento quotidiano³²⁶.

³²² Ivi, p. 156.

³²³ D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., p. 183. Tale laboratorio ospitò dibattiti, seminari, dimostrazioni, pubblici saggi e organizzò quattro mostre annuali sull'arte del movimento (1925-1928). L'istituzione che lo accoglieva era nata sotto l'egida del Narkompros il 13 ottobre 1921, nel 1925 cambiò il nome in Accademia statale di scienze artistiche (GACHN) e nel 1930 venne fusa con la GAIS (Accademia statale di storia dell'arte) e fu trasferita a Leningrado. Essa includeva sezioni dedicati allo studio delle arti visive, della letteratura, del teatro, della musica, della poligrafia, della filosofia e della psicologia. N. Misler, *L'arte del movimento in Russia. 1920-1930*, Umberto Allemandi, Torino 2017, p. 33.

³²⁴ N. Misler, *Coreografia e linguaggio del corpo fra avanguardia e restaurazione: il Laboratorio Coreologico della RACHN*, in F. Ciofi degli Atti, D. Ferretti (a cura di), *Russia 1900-1930. L'Arte della Scena*, Electa, Milano 1990, p. 43.

³²⁵ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., pp. 92-97.

³²⁶ M. Michailov, *Žizn' v balete*, Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1966, p. 91.

Non era questo studio sul movimento in qualche senso analogo alla biomeccanica di Mejerchol'd? A farcelo supporre sono le considerazioni della studiosa Béatrice Picon-Vallin sul rapporto tra la biomeccanica e il ritmo in Mejerchol'd. La studiosa, che ricorda come attraverso la biomeccanica Mejerchol'd puntasse a «stabilire una comunicazione rapida tra pensiero, volontà e forza muscolare», osserva anche:

Ogni movimento biomeccanico è concepito sul modello di una frase musicale: come il succedersi delle singole note crea l'integrità di un brano musicale, così gli esercizi sono «un susseguirsi di spostamenti di una precisione matematica tale che devono essere esattamente distinti, cosa che non impedisce la nettezza del disegno d'insieme». L'attore è equiparato nel suo lavoro biomeccanico ad un compositore³²⁷.

La studiosa spiega anche che Mejerchol'd «fa lavorare i propri allievi su uno sfondo musicale», «sottomette i frammenti ad accelerazioni e rallentamenti», «fa eseguire gli esercizi secondo un ritmo “legato” o “staccato” a seconda che siano composti di movimenti ampi o dettagliati». Nel lavoro biomeccanico il «fondo musicale» aiuta gli attori a «costruire una partitura gestuale», senza però sottometerla strettamente al suo sviluppo. È qui la differenza rispetto a Lopuchov. In Mejerchol'd la musica «gioca lo stesso ruolo di supporto appena accennato, ma indispensabile, della musica scelta dall'acrobata per il proprio numero». Per il resto, se Lopuchov verrà accusato di realizzare una danza simile a Dalcroze, anche «Mejerchol'd critica vivamente l'uso della musica nella danza libera, nella Duncan e nei suoi numerosi emuli russi; utilizza in compenso, la ritmica dalcroziana, il cui insegnamento si diffonde in Russia tramite l'Istituto del Ritmo di Pietrogrado»³²⁸. La ritmica è per Mejerchol'd uno strumento di studio, ma diventa per Mejerchol'd «pericolosa» nell'allestimento di uno spettacolo³²⁹. Egli infatti:

Rifiuta ogni concordanza tra musica e gestualità, ogni sottomissione stretta del movimento alla musica, ogni ripetizione del sonoro nel visivo, ogni incarnazione plastica della musica nel gesto. Nell'étude biomeccanico non vi è fusione di movimento e di musica, ciascuno esiste nella propria sfera, con tempi di coincidenza, senza dubbio, ma soprattutto con contrappunti liberi. La musica è supporto, sostegno, mezzo per orientarsi nel tempo, ma i suoi rapporti

³²⁷ B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, prefazione di F. Malcovati, MTTMedizioni, Perugia 2006 (I ed. in francese 1994), p. 118-119.

³²⁸ Ivi, p. 119. A divulgare in Russia negli anni Dieci gli insegnamenti di Delsarte e di Dalcroze era stato il principe Sergej Volkonskij (1860-1937). Come ricorda la studiosa Calvarese, «Volkonskij, in pieno accordo con le convinzioni di Dalcroze, insisteva sulla necessità di sottoporre il movimento del corpo dell'attore a una legge che non andava cercata né nei sentimenti, né nelle necessità visive della plastica, ma nel suono». D'altra parte, per la studiosa, «la doppia appartenenza della ritmica dalcroziana alla musica da un lato, e all'ambito della gestualità umana dall'altro, era del tutto naturale: il campo della musica e quello del gesto pur non coincidendo si intersecano ampiamente. Nel loro luogo d'intersezione si trova il territorio vasto del ritmo, non di un ritmo qualsiasi, ma di quello che può ispirare la musica: il ritmo artistico e umano». Cfr. O. Calvarese, *Russia anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, in «Teatro e Storia», Anno XVII, n. 24, 2002-2003, pp. 198-199.

³²⁹ B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, pp. 118-119.

con il movimento sono regolati da un principio di dialogo. La biomeccanica si poggia su ritmi musicali che concorrono alla creazione e alla memorizzazione del testo gestuale; prepara l'attore al complesso lavoro musicale che Mejerchol'd svilupperà in seguito sulla scena³³⁰.

Estremamente diverso il rapporto tra danza e musica ne *La danzasinfonia*, per come concepita da Lopuchov. Qui oltre allo «studio approfondito dei temi coreografici» e alla loro combinazione con i temi musicali, vi doveva essere una ritmicità «in relazione temporale e tematica», e agli antichi gesti mimetici della danza sotto i quali si sottendeva una determinata parola si dovevano sostituire «gesti molto accordati alla musica, rispondenti al suo carattere ed espressivi non di una parola, ma del senso della frase». Il tutto si doveva basare sull'unità della forma musicale e di quella coreografica, sulla concomitanza degli «slanci sonoro-emozionali» con quelli «coreografico-emozionali», sulla «coincidenza della linea curva musicale con la linea curva della danza», sulla «coincidenza del colore strumentale con il colore dei movimenti di danza», sull'unità della chiave maggiore con l'*en dehors* e della chiave minore con l'*en dedans*, sulla «relazione tra tonalità coreografica e tonalità musicale», sulla coincidenza delle sfumature musicali con quelle coreografiche³³¹. Ci riuscì davvero? Nelle sue *Memorie*, Lopuchov parla di un «serio errore» che decise il destino della produzione:

Più mi riusciva di riprodurre nella plastica le idee musicali di Beethoven, più mi allontanavo dal tema della “grandezza dell'universo” che mi stava a cuore. Per tale tema bisognava scrivere una musica apposita, e non adattare ad esso quella beethoveniana. Adesso lo comprendo. Allora un tale utilizzo arbitrario della musica per dei «temi estranei» nel teatro di balletto aveva luogo letteralmente ad ogni passo³³².

Tuttavia, non fu solo questo motivo a causare l'insuccesso del balletto. Se alla presentazione de *La danzasinfonia* ai critici il 18 settembre 1922 essa fu accolta favorevolmente, tale non fu l'impressione prodotta dalla prima dello spettacolo il 7 marzo 1923³³³. Certamente, a influire sull'incomprensione da parte del pubblico fu per il critico Sollertinskij «la nebbiosa metafisica sovrapposta alla Danzasinfonia con cerchi cosmici e una gerarchia universale». La forma dello spettacolo sembrò «troppo astratta, erudita»³³⁴. Quello che mancò fu soprattutto il sostegno da parte della critica, anche da parte di chi aveva apprezzato la presentazione dell'autunno 1922. Come spiega Lopuchov,

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., pp. 243-244.

³³² F. Lopuchov, *Šest' desjat let v balete*, cit., pp. 244-245.

³³³ Lo spettacolo fu presentato al GATOB dopo il balletto *Il lago dei cigni* con E. Gerdt nel ruolo di Odette-Odile, M. Dudko nel ruolo di Siegfried, N. Soljannikov nel ruolo del Genio cattivo. Gli interpreti de *La danzasinfonia* erano A. Danilova, L. Ivanova, L. Tjuntina, N. Lisovskaja, M. Frangopulo, A. Lopuchov, P. Gusev, G. Balančivadze (G. Balanchine), L. Lavrovskij, M. Michajlov, N. Ivanovskij e altri. Direttore d'orchestra A. Gauk. N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., pp. 278-279.

³³⁴ I. Sollertinskij, *Fedor Lopuchov. Teatral'nye portrety*, in «Žizn' iskusstva», 1928, n. 9, ripubblicato in Id., *Stat' i o balete*, cit., p. 29.

bisognava «avvicinare alla musica sinfonica – a programma o non a programma – gli appassionati di danza», bisognava «infondere negli appassionati della musica e nei professionisti la fiducia nella capacità della danza di servire la sinfonia», e lavorare per «rafforzare il più possibile l'espressività e la ricchezza di contenuto della cosiddetta danza "pura", dei movimenti e delle pose, che non di rado ci sembrano incapaci di assorbire in sé la ricchezza di contenuto e il metaforismo della musica»³³⁵. Ma chi poteva tra i critici favorire l'avvicinamento a questo tipo di danza da parte del pubblico, permettendo che essa si rivelasse la strada più adatta per lo sviluppo dell'arte coreografica sovietica? Avrebbe dovuto essere Volynskij³³⁶, che nei suoi articoli, come abbiamo visto, prendeva a modello della danza «l'errare dei pianeti tra le stelle immobili del firmamento»³³⁷. Egli in seguito nel suo *Libro delle esultanze* (1925) con uno spirito che il critico Vadim Gaevskij definiva «profetico»³³⁸, utilizzando «immagini poetiche e idee astratte», e abbracciando la psicologia, la filosofia, l'etica, nel parlare della tecnica e dell'estetica della danza raggiungeva «il livello di un trattato ideologico»³³⁹. Qui, a proposito della musica, Volynskij scriveva che essa è «un regno di autentica esultanza umana». Per il critico, «tutto ciò che vi è di profondamente sacro e vitale in noi, e che non può essere espresso a parole, trionfa nella musica». Egli suddivideva la musica in due categorie, considerando che «un tipo esprime la semplice estasi del corpo, l'altro l'estasi generale dell'intera persona; in realtà l'estasi del corpo è repressa e l'estasi dell'anima e dello spirito viene alla ribalta». Il primo tipo di musica era quella «danzabile, che agiva tramite il cervelletto sui nervi motori attaccati ai muscoli»: «Queste sensazioni mettono in moto tutto il corpo, e il ritmo di questa musica, così fondamentale nel suo sentimento complessivo, deve essere anch'esso chiamato elementare»³⁴⁰. L'altro tipo di musica è da Volynskij definita «sinfonica» e con le seguenti parole egli ne spiega l'origine:

Questa musica, che è per così dire danzabile, può essere complicata e arricchita nel suo disegno ritmico, melodico, e armonico, e in tal caso abbiamo vari tipi di musica danzabile che sono più o meno accattivanti. Questa musica è complicata da sensazioni di ordine superiore che mentre continuano ad essere in relazione con il corpo coinvolgono nella sua sfera ipnotica non più solo i semplici e separati componenti del meccanismo motorio, ma interi sistemi di combinazioni muscolari e neurali, creando così la possibilità di danze piuttosto elaborate. In questo genere di musica

³³⁵ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletе*, cit., p. 245.

³³⁶ A. Volynskij (nato Chaim Lejbovič Flekser, 1861-1926). Proveniente da una famiglia ebrea di librai risiedente in Ucraina, studiò l'ebreo biblico, la Bibbia e il Talmud. A quindici anni si rivelò brillante negli studi letterari e filologici. Nel 1879 si trasferì a San Pietroburgo, dove studiò giurisprudenza. Fu ispirato dalla letteratura e dalla filosofia, in particolare dall'idealismo trascendentale di Immanuel Kant. Scrisse monografie su Leonardo da Vinci (1900) e su Dostoevskij (*Carstvo Karamazovyč*, 1901; *Kniga velikogo gneva*, 1904; *F. M. Dostoevskij*, 1906). S. Rabinowitz, *Introduction. Akim Volynsky and His Writings on Dance*, in A. Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom*, cit., pp. XVIII-XX.

³³⁷ A. Volynskij, *Krug nepodvižnyh zvezd*, in «Birževye vedomosti», 1913, 7 gennaio, tradotto in A. Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom*, cit., p. 44.

³³⁸ S. Rabinowitz, *Introduction. Akim Volynsky and His Writings on Dance*, cit., p. XVIII.

³³⁹ Ivi, p. XXXV.

³⁴⁰ A. Volynskij, *Kniga likovanij. Azbuka klassičeskogo tanca*, Izdanie choreografičeskogo tehnikuma, Leningrado 1925, tradotto in A. Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom*, cit., p. 157.

auditiva-flessionale ricadono onde estranee di musica di altro tipo, che può essere chiamata sinfonica. Quando tali onde predominano e le sensazioni flessionali pressoché scompaiono, la danza diventa difficile, quasi impossibile. Adesso abbiamo un tipo speciale di musica, che chiamiamo acusticamente spirituale, uditivamente cognitiva, audiovisuale, e, in generale, sinfonica in quanto opposta a quella danzabile. Non c'è modo e non c'è necessità di danzare la Nona di Beethoven o la Sesta di Čajkovskij, o una delle composizioni estatiche di Skrjabin. L'anima intera è scossa fino alle sue spaventose profondità, lontano da ogni canale o sistema muscolare, così che il corpo intero può essere paragonato a una cassa vibrante in cui l'anima gioisce. L'intera persona esteriore, in questo momento, rappresenta solo una scatola musicale con vari motivi sinfonici nascosti all'interno³⁴¹.

Per Volynskij era auspicabile che il compositore di musica per balletto creasse una musica in cui gli «impulsi auditivi-flessionali» e quelli «sonori-spirituali» fossero combinati, garantendo in tal modo «la più ampia portata di esperienze coreografiche». Da sola infatti «la musica sinfonica non ha un vivo contatto con il balletto: non è danzabile ed è poco stimolante per i muscoli flessori», mentre da parte sua «la musica da balletto che non presenta un colore sinfonico è monotona, banale e da circo»³⁴².

Tra le altre pagine del libro di Volynskij troviamo significative quelle dedicate a «Terra e Cielo». Qui egli riflette su come tutte le danze eseguite sul pavimento siano ripetute anche in aria, e come in entrambi i casi predomini «l'idea della verticalità»:

L'elemento dell'elevazione non si distacca dal principio generale dell'arte classica, egualmente intrinseco a entrambi gli elementi, la terra e il cielo. Il cielo è qui solo il riflesso o la trasformazione aerea della terra. La danza sul pavimento deve essere delicatamente simile alle piante e flessibile. Ciò è ottenuto tramite il piegamento delle gambe in tutte le possibili direzioni, piegamento che è chiamato *plié*. Nel *plié*, come già sappiamo, tutti i motivi basilari della biomeccanica ispirata sono riuniti insieme. Se un danzatore non possiede *plié*, significa che la sua arte è priva di genuina vitalità. Nell'aria il simbolo della vitalità è chiamato *ballon*. Se l'elevazione è priva di *ballon*, la danza è sprovvista di quelle proprietà che rendono i salti, i balzi, i movimenti rotatori aerei e tutti i movimenti lungo l'alto arco verticale dei fenomeni artistici e non solo un lanciarsi da un posto all'altro, dalla terra verso l'alto. Senza l'eco aerea di un *plié* terreno abbiamo un balzo, un salto, o un tipo di rischioso *en tournant*, ma non un volo estatico³⁴³.

Non erano forse queste pagine in consonanza con il capitolo del libro *Le vie del coreografo* di Lopuchov dedicato al *plié* dolce e al *plié* duro? Qui Lopuchov nel constatare come l'arte della danza presentasse una decisa contrapposizione tra la danza classica e la danza di carattere affermava:

L'arte della danza classica, come dovrò indicare più in basso, è l'arte che dà l'illusione del distacco dalla terra, e il *plié* dolce offre la possibilità di realizzare quest'illusione. A sua volta per il *plié* dolce è necessario rimuovere, rendere

³⁴¹ Ivi, pp. 157-158.

³⁴² Ivi, p. 158.

³⁴³ Ivi, p. 202.

impercettibili quelle articolazioni che sottolineano il carattere terreno del “tallone”, e la prima posizione della danza classica risolve questo compito in modo brillante. Sul *plié* dolce della danza classica sono costruite tutte le sue peculiarità distintive e da esso in ordine consecutivo sorgono i movimenti sulle punte per le danzatrici e i movimenti sulle mezzepunte per i danzatori. Le ulteriori particolarità della danza classica che scaturiscono dal *plié* dolce sono il *ballon* e l’elevazione. Questi quattro momenti – il *plié* dolce, i movimenti sulle punte, il *ballon* e l’elevazione – compongono l’essenza fondamentale della danza classica, o meglio della danza costruita sul principio del distacco dalla terra³⁴⁴.

Certo, per Lopuchov nella lotta costante tra danza classica e danza di carattere la prima aveva solo «temporaneamente trionfato» e «ciò non le conferiva il diritto di affermare che in essa fosse riposta tutta l’essenza dell’arte della danza», per lui né la danza classica né quella di carattere avrebbero mai dimostrato la propria «superiorità», in quanto il coreografo supponeva che entrambe dovessero «capitolare» di fronte a un terzo genere, quello della danza «grottesca»³⁴⁵. Al contrario, Volynskij era un fermo sostenitore della danza classica. Per il critico:

Il posto principale nel balletto appartiene alla danza classica. La parola classica indica l’origine della danza nell’antica Grecia. La danza classica si potrebbe anche chiamare “danza antica”: la sua essenza e la sua struttura ci sono state tramandate dal mondo antico. Queste danze classiche che si effettuano sulle punte e osservano le regole più varie introducono nell’estasi del balletto un contenuto speciale. Qui semplici sentimenti sono resi più profondi e più vividi, così come la luce rossa è resa più profonda e trasformata nel viola. Se si rimuove da un sentimento ciò che è fortuito e fugace, se si prende solo la sua pura essenza, esso apparirà in quella forma nella quale lo immaginiamo dipinto in un balletto. Lo stesso succede con il pensiero, la volontà, e in generale con tutti i moti dell’anima e del cuore umano. È per questo che la danza classica del balletto, che non comunica niente di accidentale e di locale, è accettata ovunque; è capita da tutte le persone ed ha un carattere universale. Non c’è danza classica russa, così come non ce n’è una francese. Tutta la danza classica è costruita sulle stesse identiche regole³⁴⁶.

Per quanto riguarda la danzasinfonia, già a livello teorico, come abbiamo visto, Lopuchov non prevedeva suddivisioni in danze classiche e di carattere. Piuttosto, per il coreografo, essa doveva basarsi «sulla costruzione di movimenti di danza nazionale», «su un passo che è originato dalla peculiarità della terra e del luogo della vita quotidiana di un certo popolo»³⁴⁷. Per Volynskij, invece, il futuro compositore di musica del balletto avrebbe dovuto «afferrare la natura, la tecnica e il significato della danza classica in tutta la sua ampiezza e profondità». Solo così la musica sarebbe

³⁴⁴ F. Lopuchov, *Puti baletmejstera*, cit., pp. 36-37.

³⁴⁵ Ivi, p. 35.

³⁴⁶ A. Volynsky, *Ballet’s Magic Kingdom*, cit., p. 135.

³⁴⁷ D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., p. 244.

stata «simultaneamente sinfonica e danzabile» e «il futuro Puškin» avrebbe visto di fronte a sé «non balletti dalla musica semplificata ma autentiche creazioni di una sinfonia coreografica»³⁴⁸.

Sicuramente Volynskij non poteva approvare la danza dei pitecantropi che nei disegni di Gončarov era rappresentata da «figure e pose completamente prive di bellezza coreografica e persino di contegno». Se nel classico si voleva creare «l'impressione dell'aspirazione verso l'alto, della spiritualità», gli interpreti di questa «danza grottesca» sembravano alla studiosa Dobrovol'skaja «attaccati alla terra, materiali»³⁴⁹:

Nel disegno di Gončarov sono raffigurati due danzatori: uno di essi è in movimento in avanti – prendendo la spinta con la gamba mezzo piegata, egli è come se si apprestasse ad alzarsi sull'altra gamba sollevata, le braccia sono stese, come allungate, dirette verso la terra, la schiena è piegata, la testa è sollevata verso l'altro danzatore che si è alzato nell'aria e che trovandosi in alto con una gamba piegata, l'altra stesa, la testa e le braccia abbassate, guarda anche lui attentamente o il suo partner, o le sue braccia, per vedere cosa fanno³⁵⁰.

Ed infatti Volynskij nel recensire lo spettacolo avrebbe parlato di «birichinate di scimmie antropomorfe», di «primitivi», di «embrioni», rifiutandosi pure di descriverle («cose simili non si rappresentano a parole, si possono solo sperimentare!»).

Ma ad essere contestato da Volynskij era in generale il tema stesso del balletto. Con sarcasmo il critico attaccava:

Un giorno è venuta in sogno al promettente scrivano dello stato maggiore la grandezza dell'universo. Risvegliatosi, egli si mise a trasporre le proprie visioni notturne in figure del balletto da lui amato. Ne è venuta fuori una danzasinfonia mai vista prima al mondo. Tutta la cultura, tutta l'intelligenza di una mente da scrivano e di una erudizione da scrivano si sono riversati in questa creazione ispirata del suo genio scientifico-artistico. Prima di tutto il fiat lux, annunciato da una coppia umana. Questa coppia è nata prima della “formazione della luce”, mentre la “formazione della luce” precede “la formazione del sole” – probabilmente per la ripetizione di anacronismi cosmologici della Bibbia. Con la formazione della luce e il sole che arde è prevista la nuova formazione del “principio della vita” nella morte della “vita precedente”. La fantasia instancabile dello scrivano di stato maggiore ricolma di frasi e della terminologia degli opuscoli popolari, si affretta a riversare tutte queste rivelazioni cosmogoniche in forme di movimento del corpo dette danzasinfoniche³⁵¹.

³⁴⁸ A. Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom*, cit., p. 159.

³⁴⁹ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., pp. 105-106.

³⁵⁰ Ivi, p. 105.

³⁵¹ A. Volynskij, *Tancsimfonija*, in «Zizn' iskusstva», 1923, n. 10, 13 marzo, p. 3.

E dopo una sommaria descrizione, concludeva esclamando come tutto ciò non fosse «delirio o un sogno assurdo», ma «l'elucubrazione di una persona poco istruita e con pretenzioni ginnasiali» per la quale si spendevano fondi esorbitanti «in tempi così difficili per la tesoreria di stato».

A dimostrazione dell'insincerità della sua critica, lo stesso Volynskij avrebbe scritto nel suo *Libro delle esultanze* che per far rinascere il balletto che si ritrovava «congelato nel suo sviluppo», occorreva un «visionario», un «sognatore-narratore di storie», un «rapsodo ispirato di idee vecchie e nuove» che avesse «il talento per trasformare qualsiasi evento contemporaneo in una fiaba»³⁵².

Con la sua influenza, egli contribuì a determinare l'insuccesso dell'esperienza di Lopuchov, i cui insegnamenti sarebbero stati raccolti dai suoi danzatori e dai suoi allievi: dapprima all'estero da Balanchine³⁵³ interprete nel 1923 de *La danzasinfonia*, e poi in patria solo all'epoca del disgelo da Grigorovič e Bel'skij, allievi dell'Istituto Coreografico di Leningrado negli anni in cui Lopuchov ne sarebbe stato il direttore artistico (1936-1941).

Insufficiente la volontà di portare alla luce i meriti di Lopuchov anche da parte di critici competenti come Sollertinskij, che nel 1929 avrebbe difeso il principio creativo del sinfonismo in campo musicale, a dispetto del carattere astratto del linguaggio³⁵⁴.

Tutto ciò produsse uno scarto tra la ricezione della musica sinfonica e quella della sua incarnazione danzata, o meglio dei compiti del balletto in epoca rivoluzionaria. A testimoniare sono gli scritti di Lunačarskij. Per quest'ultimo, la musica di Beethoven era in generale «viva», perché «la gigantesca individualità di Beethoven si sentiva socializzata», in quanto il compositore «non si isolava dall'umanità, dalle masse popolari»:

³⁵² A. Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom*, cit., pp. 240-241.

³⁵³ In conversazione con S. Volkov, Balanchine avrebbe detto: «Ciò che fece Lopuchov fu straordinario per quel periodo. Egli fu ispirato dalla letteratura e dalla pittura, ma si trattava fondamentalmente di danza pura, di vera coreografia. Si potrebbe dire che fu l'opera di un genio! Altri provarono a realizzare qualcosa di interessante, ma erano assurdità, solo Lopuchov era un vero genio. Lui mi trattava bene, mi promuoveva. Altri restavano ai lati e criticavano Lopuchov, ma non io; io ho provato, ho lavorato con lui, ho imparato da lui». S. Volkov, *Balanchine's Tchaikovsky. Conversations with Balanchine on His Life, Ballet and Music*, Doubleday, New York 1992 (I ed.: Simon and Schuster, New York 1985), pp. 38-39.

³⁵⁴ Ricorda la studiosa P. Fairclough che in un breve articolo del 1929 dal titolo *Il problema del sinfonismo nella musica sovietica* («Žizn' iskusstva», 1929, n. 46, p. 2) Sollertinskij «pose le basi per le idee successivamente sviluppate nel suo studio su Mahler del 1932 e nella sua conferenza del 1941. Qui, seguendo Asaf'ev, Sollertinskij opera una distinzione tra il sinfonismo come genere e il sinfonismo come "principio creativo". Egli descrive il sinfonismo come un fenomeno intrinsecamente collettivo basato su temi contemporanei che sorgono in risposta a fattori sociologici: "Il vero sinfonismo riappare sempre, come l'eroismo, al tempo della giovinezza di una classe che intraprende la creazione di una cultura intera; così è stato con Beethoven". Ciò può suonare rudimentale, ma le implicazioni delle affermazioni di Sollertinskij sono importanti. Se un lavoro poteva essere descritto come sinfonico, allora, supponendo che le affermazioni di Sollertinskij furono accettate, non sarebbe stata necessaria nessun'altra apologia. Una musica che fosse "sinfonica" sarebbe stata intrinsecamente rilevante, a dispetto del suo linguaggio astratto. Andando avanti nel difendere questo linguaggio "astratto del sinfonismo, Sollertinskij afferma che la sua rilevanza sociale è incarnata nel tessuto musicale stesso, come una "collettivizzazione musicale dei sentimenti"». P. Fairclough, *Mahler Reconstructed: Sollertinsky and the Soviet Symphony*, in «The Musical Quarterly», vol. 85, 2001, n. 2, p. 375.

A lui sembrava di accoglierli nella propria anima, o meglio che la propria anima si fondesse con l'umanità. Ma il cuore dell'umanità era la rivoluzione. E Beethoven fino alla fine dei suoi giorni sentì che proprio all'unisono con questo cuore batteva il suo³⁵⁵.

Ma se i rappresentanti della rivoluzione, e con loro Beethoven, erano arrivati ad essere consapevoli del fatto che «la natura non è affatto una brava madre, ma un gigantesco insieme di forze che bisogna conoscere per sconfiggerle in una dura lotta», la vita conteneva in sé anche «la possibilità, la probabilità e persino l'inevitabilità della vittoria». Precisava Lunačarskij:

Certamente, Beethoven non negava il fatto che questa vita difficile e avvincente è a volte decorata da teneri fiori: l'infanzia, una gioia spontanea, l'amore profondo e un po' triste per la donna, che parla di una possibile armonia dell'essere, i volti di una natura maestosa, tranquilla, amorevole, che ella a volte rivela all'uomo, tutto questo e molto altro portava Beethoven, per così dire, a un tema aggiuntivo accanto al tema fondamentale: quello della fiducia piena ed eroica nella vittoria della lotta³⁵⁶.

Lo stesso Lunačarskij ancora nel 1930 avrebbe visto come compito del teatro musicale contemporaneo la creazione di una «grande sinfonia» in cui contrapporre i temi «della fiducia, dei pregiudizi, del fanatismo» a quelli «della ragione orgogliosa, della protesta, del lavoro creativo»³⁵⁷. E sempre Lunačarskij avrebbe parlato dell'«arte mimica-scenica del balletto» come della «più elevata arte teatrale» ritenendo che essa ammettesse «il minimo di qualsiasi irregolarità, perdite di ritmo, movimenti erronei o arbitrari».

Di questo si tratta, del fatto che l'azione che compone l'essenza dello spettacolo nel balletto è interamente sottomessa alla musica, al ritmo. L'artista di balletto possiede una formazione musicale, manifesta tutti gli elementi della musica con la stessa esattezza di un eccellente pianista al pianoforte³⁵⁸.

Tuttavia, pensando alla forma da dare al nuovo balletto egli avrebbe ormai avuto in mente una trasformazione diversa da quella prefigurata da Lopuchov nel 1923 con *La danzasinfonia*, e rispondente invece ai progetti di riforma di Gvozdev e Sollertinskij alla metà degli anni Venti:

³⁵⁵ A. Lunačarskij, *Čto živo dlja nas v Betchovene*, in «Muzyka i revolucija», 1927, n. 3 (15), pp. 3-8; ripubblicato nella raccolta *Betchoven (1827-1927)*, Leningradskaja Gosudarstvennaja akademičeskaja filarmonija, Leningrado 1927, pp. 3-14. Presente anche in A. Lunačarskij, *V mire muzyki. Stat'i i reči*, Vsesojuznoe izdatel'stvo Sovetskij kompozitor, Mosca 1971 (II edizione). <http://lunacharsky.newgod.su/lib/v-mire-muzyki/cto-zivo-dlja-nas-v-bethovene/>

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ Relazione pronunciata il 12 maggio 1930 al Teatro Bol'šoj. Pubblicata in A. Lunačarskij, *Novye puti opery i baleta*, in Id., *V mire muzyki. Stat'i i reči*, cit. <http://lunacharsky.newgod.su/lib/v-mire-muzyki/novyje-puti-opery-i-baleta/>

³⁵⁸ *Ibidem*.

Nel nuovo balletto l'azione deve essere degna d'attenzione. Quest'azione deve essere avvincente, una vera fabula, e non una favoletta stupida che si legge con noia³⁵⁹.

Da notare, come ancora nel 1930 Lunačarskij parlasse però di un «secondo elemento estremamente importante, ovvero la caricatura», oltre che dell'indubbia introduzione graduale di «un'elevata e simbolizzata cultura fisica», per concludere infine con il «momento produttivo»:

Lo stesso ballo in quanto tale raffigura una passione o un vigore vittorioso al massimo grado, quando ciò che in precedenza era chiamato «lo spirito» e che appare a noi come il lavoro dei maggiori centri del cervello è al tal punto pieno di contenuto che si impossessa di tutto il corpo e lo fa muovere impetuosamente a ritmo³⁶⁰.

Rimane dunque da chiarire il perché quando Lopuchov con *Il bullone* si sarebbe cimentato in un'esperienza rispondente a questi criteri sarebbe andato incontro all'ennesimo insuccesso.

³⁵⁹ *Ibidem.*

³⁶⁰ *Ibidem.*

4. L'approccio alla contemporaneità e il richiamo alla drammatizzazione del balletto

I molteplici rapporti con la contemporaneità presenti ne *La danzasinfonia* e connessi a un ripensamento dell'eredità classica si coniugavano all'astrattezza del tema che avrebbe necessitato di un interprete tra la critica che ne favorisse la ricezione presso il pubblico. L'insuccesso dello spettacolo impose a Lopuchov un ripensamento su come impostare la propria produzione coreografica, mantenendo e rendendo maggiormente percepibile l'attenzione sul proprio tempo. Come scrisse Lopuchov nelle sue *Memorie*: «La vita esige la creazione di nuovi balletti. Compresi quelli su tema contemporaneo»³⁶¹. Tuttavia, nel rievocare qui la propria attività legata alle «ricerche del nuovo»³⁶², Lopuchov ne riassume le linee principali senza spiegare dettagliatamente quali ragionamenti e quali influssi lo spinsero da una produzione all'altra. A noi qui preme invece mettere in luce alcuni passaggi successivi a *La danzasinfonia*, per porli in relazione con il contesto, al fine di determinare quali fattori determinarono lo scarto tra la concezione del sinfonismo danzato e la successiva spinta alla drammatizzazione del balletto. Tale contrapposizione, suggeritaci dal libro di Christina Ezrahi *I Cigni del Cremlino*³⁶³, non ci appare una netta suddivisione di linee severamente parallele in contrasto tra loro ma un percorso di reciproci influssi che riflette i cambiamenti storici in atto. E ciò diviene più chiaro se di Lopuchov si prendono in considerazione alcuni lavori meno noti, a partire da *Il vortice rosso*.

Questo spettacolo dal sottotitolo *I bolscevichi* fu presentato il 29 ottobre 1924 al GATOB come «poema sintetico in due processi con prologo ed epilogo». Già la parola “poema” ci suggerisce un rapporto con la poesia dell'epoca, in particolare con quella simbolista. Lo stesso sottotitolo *I bolscevichi* richiama alla mente il poema *I dodici* (gennaio 1918) di Aleksandr Blok³⁶⁴, in cui a

³⁶¹ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletu*, cit., p. 234.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ Cfr. C. Ezrahi, *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, cit., pp. 46-59.

³⁶⁴ A. Blok (1880-1921). Poeta e drammaturgo simbolista russo. Figlio di un professore di diritto costituzionale, nonché nipote per parte di madre del professore di botanica A. Beketov, rettore dell'Università di Pietroburgo. Raccolse le sue prime liriche nel ciclo *Ante Lucem* (1898-1900), in cui ricalcava i motivi e le intonazioni della poesia del secondo Ottocento. Determinante per la sua formazione fu secondo lo studioso Ripellino l'incontro con il filosofo poeta V. Solov'ëv nel 1901, in seguito al quale compose nel 1901-1902 gli *Stichi o Prekrasnoj Dame (Versi sulla Bellissima Dama)*, pubblicati nell'ottobre 1904 dalla casa editrice simbolista moscovita Grif. Quest'«ipostasi dell'Eterno Femminino» si sarebbe poi incarnata nella moglie L. Blok, figlia del famoso chimico D. Mendeleev, nonché futura autrice di saggi e articoli sul balletto, raccolti poi nel volume *Klassičeskij tanec. Istorija i sovremennost'*, pubblicato nel 1987 a Mosca dalla casa editrice Iskusstvo, a cura di V. Gaevskij ed E. Suric. A. Blok fu autore della commedia-calembour *Balagančik (Il baraccone da fiera)*, tratto da una lirica omonima, e rappresentato il 30 dicembre 1906 al Teatro di V. Komissarževskaja a Pietroburgo con la regia di Vs. Mejerchol'd, le scene di N. Sapunov, le musiche di M. Kuzmin. A. Ripellino, *Studio introduttivo*, in A. Blok, *Poesie*, Ugo Guanda Editore, Parma 2000, pp. XI-LIX. Sulla base del ciclo di A. Blok dal titolo *Snežnaja Maska (Maschera di neve, 1906-1907)*, la poetessa A. Achmatova compose il libretto di un

guidare i bolscevichi è un Cristo che lo studioso Cesare De Michelis definisce «efebico», oltre che «socialista» ed «ortodosso»³⁶⁵. Tale Cristo è dunque un'incarnazione di quell'Eterno Femminino vagheggiato da Blok nei versi dedicati alla Bellissima Dama. Ed è erede delle dottrine sofianiche di Vladimir Solov'ëv³⁶⁶. La Rivoluzione russa per un simbolista come Blok rappresenta infatti quella teofania capace di dare una risposta a quel clima d'attesa creatosi fin dal regicidio di Alessandro II nel 1881³⁶⁷. Stessi rimandi per Lopuchov, ma visti nell'ottica opposta. Il balletto era infatti aperto da un prologo che aveva come contenuto «il rifiuto della croce, come simbolo di mitezza e asservimento totale» e «l'aspirazione alla stella, simbolo di lotta e di libertà universale»³⁶⁸. Sempre a Blok risale l'immagine metaforica del vortice, dell'uragano, della bufera, del turbinio, per indicare la rivoluzione. Egli, come scrive Ripellino, era vicino al gruppo degli Sciti, i quali «interpretavano il grande sconvolgimento come catarsi dell'umanità e trasfigurazione dell'orbe terracqueo, come incendio universale che avrebbe mutato le radici dell'essere». Per questo Blok concepiva la rivoluzione «in termini metereologici»³⁶⁹. Ce lo conferma lo studioso Bazzarelli, il quale nota che nell'articolo *Gli intellettuali e la rivoluzione (Intelligencija i revolucija)*, scritto nel gennaio 1918, Blok scriveva: «La rivoluzione come un vortice di uragano, come un vortice di neve, porta con sé sempre qualcosa di nuovo, di inatteso»³⁷⁰. Il termine “poema” si associa poi mentalmente all'aggettivo “sinfonico”, in quanto era proprio da un quadro sinfonico del compositore Deševov che era tratto il balletto, rielaborato poi insieme al direttore d'orchestra Gauk, utilizzando canti rivoluzionari e facendolo

balletto su musica di A. Lourié (1921), in cui l'azione avrebbe dovuto essere accompagnata da un coro, dalla declamazione, e dal canto. La messinscena non fu realizzata, e il libretto si considerò perso. All'ideazione di tale libretto la studiosa Ju. Tamonceva ricollega però la genesi del *Poema senza eroe* achmatoviano. Cfr. Ju. Tamonceva, *Zamyсел baletnogo libretto i ego mesto v arhitektoničeskom edinstve «Poemy bez geroja»*, in «Vestnik Udmurtskogo Universiteta», n. 1, 2008, pp. 47-52.

³⁶⁵ C. De Michelis, *Cristo e la Rivoluzione. Note sul finale de «I dodici» di A. Blok*, in «Rivista di Letterature Moderne e Comparete», vol. XXVIII, n. 1, Sansoni Editore, Firenze 1975, pp. 33-34.

³⁶⁶ Scrive Ripellino a proposito di V. Solov'ëv: «Personaggio bislacco, sempre oscillante tra il misticismo e il burlesco, Solov'ëv asseriva, risalendo ai concetti platonici, che la realtà della terra è soltanto un insieme di fenomeni effimeri, uno scialbo ed inerte riflesso, appena un barlume del mondo delle idee perenni. Egli teneva per certo che l'Anima dell'Universo, la Sposa Eterna, si sarebbe incarnata per riscattare l'umanità dal peccato. E ravvicinando l'arte alla liturgia, considerava il poeta un teurgo, un veggente». A. Ripellino, *Studio introduttivo*, in A. Blok, *Poesie*, cit., pp. XIV-XV. Spiega poi la studiosa Satta Boschian che il sistema filosofico di Solov'ëv «afferma l'unitotalità (*vseedinstvo*) del creato, la sintesi universale, il riconoscimento di un processo cosmico e storico ad un tempo – la storia come storia di un organismo vivente – complicato contraddittorio dialettico escatologico, assunto da un popolo-guida, quello russo va da sé, che troverà il suo compimento nella parusia finale, ossia nell'incarnazione della Saggazza di Dio, per Solov'ëv nella Sofia». L. Satta Boschian, *Tempo d'avvento. Alle origini culturali, religiose e sociali della prima rivoluzione russa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1981, p. 52.

³⁶⁷ Per la complessità culturale di tale periodo si rimanda al medesimo testo della studiosa Satta Boschian citato nella nota precedente.

³⁶⁸ *Krasnyj vichr' (Bol'sheviki)*, in «Programmy leningradskih teatrov s 28 oktjabrja po 2 nojabrja. Priloženie k n. 44 žurnala Žizn' iskusstva», 1924, p. 6.

³⁶⁹ A. Ripellino, *Studio introduttivo*, in A. Blok, *Poesie*, cit., p. LI.

³⁷⁰ E. Bazzarelli, *Introduzione*, in A. Blok, *I Dodici. Gli Sciti. La Patria*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1998, p. 41.

concludere solennemente al suono dell'*Internazionale*³⁷¹. Proprio queste caratteristiche rendono la musica del balletto vicina alla *Seconda sinfonia* op. 14 di Šostakovič, come ci suggerisce la studiosa Dobrovol'skaja³⁷². Tale sinfonia è infatti secondo il musicologo Pulcini «una poderosa sintesi di sperimentalismo musicale atematico e monumentale canto corale di massa», che si conclude con «un coro nel nome di Lenin su testo celebrativo di Aleksandr Bezymenskij»³⁷³. Ma tale sinfonia, intitolata in origine *All'Ottobre, una dedica sinfonica*, sarebbe stata eseguita per la prima volta il 5 novembre 1927 in occasione del decimo anniversario della Rivoluzione. Lopuchov non poté dunque avere questo punto di riferimento. In lui continuava ad agire l'influsso dei simbolisti e in particolare di Belyj, con il suo forte credo musicale sinfonico. Su quest'impostazione di base si inserivano gli influssi della *massovaja pesnja*³⁷⁴, della *častuška*³⁷⁵, e di esperienze come *La sinfonia di sirene*³⁷⁶ di Arsenij Avraamov (Baku, 1922) o come l'opera cubo-futurista *La vittoria sul sole*³⁷⁷ su musica di Matjušin, libretto di Chručënych con prologo di Chlebnikov, scene e costumi di Malevič (1913). Se ne *La danzasinfonia* vi era stato il tentativo di rendere in danza l'idea di musica assoluta, ne *Il vortice rosso* Lopuchov sembrava indirizzarsi verso un'idea di programmaticità. Come dunque realizzare

³⁷¹ Cfr. A. Gauk, *Iz vospominanij o projdennom puti*, «Sovetskaja muzyka», 1958, n. 12, p. 84, cit. in G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., pp. 124-125.

³⁷² Ivi, p. 125.

³⁷³ F. Pulcini, *Šostakovič*, EDT, Torino 1988, p. 21.

³⁷⁴ Spiega lo studioso B. Schwarz che la turbolenza dei primi anni rivoluzionari lasciò senza parole i «seri compositori russi». Per ovviare alle necessità del giorno si utilizzarono allora i canti di massa, che avevano una funzione di propaganda. Negli anni successivi molti celebri compositori cercarono di scrivere canti di massa, includendole nelle opere e nei balletti. Un esempio è l'adattamento del canto rivoluzionario *Jabločko* nel balletto *Il papavero rosso* ad opera del compositore R. Glière. Cfr. B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia. 1917-1970*, Barrie & Jenkins, Londra 1972, pp. 33-34.

³⁷⁵ Termine introdotto dallo scrittore G. Uspenskij nel saggio *Novye narodnye pesni* (1889) per indicare un genere di canto folcloristico russo in rima.

³⁷⁶ Si trattò di una serie di concerti monumentali realizzati in vari spazi urbani (Nižnij Novgorod, 1919; Rostov, 1921; Baku, 1922; Mosca, 1923) per commemorare la Rivoluzione d'Ottobre, riproducendo i suoni uditi nella presa del Palazzo d'Inverno. Vi furono utilizzati suoni e rumori di automobili, treni, navi, aerei e di artiglieria, insieme a canti operai. Inoltre, a Baku si utilizzò un insieme di 20-25 sirene accordate in modo da intonare l'*Internazionale*. Cfr. M. Molina Alarcon, *Sound Experiments in the Russian Avant Garde*, ReR Megacorp, Londra 2008, p. 19.

³⁷⁷ Essa fu messa in scena il 3 e il 5 dicembre 1913 al Teatro Luna-Park di Pietroburgo, in alternanza con la tragedia *Vladimir Majakovskij* del poeta omonimo, rappresentata il 2 e 4 dicembre. Rappresentando una vittoria del futurismo sul passato, sul culto della bellezza, e finanche sul simbolismo, essa seguiva la conquista del sole ad opera di una banda di uomini del futuro guidati da un Aviatore. Tuttavia, la narrazione era assente e il linguaggio decostruito secondo i principi dello *zaum*. La parte sonora era il risultato di un piano scordato e di un coro di sette persone, di cui solo tre erano in grado di cantare. Inoltre, Matjušin utilizzò dei rumori di macchine, di armi, e di uno schianto aereo. Il compositore trasse ispirazione dalle canzoni folcloristiche, introducendo però nella musica dissonanze armoniche e quarti di tono. La scenografia era costituita da sipari su cui erano dipinte forme geometriche senza l'utilizzo della prospettiva, mentre i costumi realizzati con cartone e filo di ferro presentavano forme di cubi, cilindri e coni. Il tutto in bianco e nero a causa della mancanza di cornici colorate, ma compensato dall'utilizzo di un sistema di illuminazione innovativo, capace di creare una sorta di stereometria pittorica. Cfr. Ivi, pp. 23-24; A. Ripellino; *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1959, pp. 63-64. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a M. Böhmig, *L'opera cubo-futurista La vittoria sul sole: una creazione a-logica di Aleksej Kručënych*, in A. Kručënych, *La vittoria sul sole*, La Mongolfiera, Doria di Cassano Jonico 2003, pp. 33-58; E. Kovtun, *Vittoria sul sole*, in *Malevič*, Catalogo della mostra a cura di E. Petrova e G. Di Pietrantonio presso GAMeC di Bergamo (2 ottobre 2015-17 gennaio 2016), Giunti Arte Mostre Musei, Firenze 2015, pp. 184-191; e a J. Kiblitky, *Sulla ricostruzione dell'opera Vittoria sul sole*, in *Revolutija. Da Chagall a Malevič da Repin a Kandinsky. Capolavori dal Museo di Stato Russo, San Pietroburgo*, Catalogo della mostra a cura di E. Petrova e J. Kiblitky presso MAMbo di Bologna (12 dicembre 2017-13 gennaio 2018), Skira Editore, Milano 2017, pp. 33-38.

questo intento? Certo, come riferimento c'era lo stesso poema *I dodici*, costruito con una tecnica di montaggio cinematografica che saldava le «squallide sagome del “mondo terribile”» in sfacelo all'immagine simbolica della bufera, facendo percorrere il poema da «un martellante contrasto di bianco e nero, di neve e di tenebre», rendendo la scrittura «squassata da sincopi e schianti, da sbalzi metrici, da aspre dissonanze» e mescolando nel lessico «slogans da cartellone politico e formule di preghiera, costrutti da ode solenne e ingiurie di strada, termini rozzi d'uno slang proletario e accenti di romanze»³⁷⁸. Ma come rendere tutto ciò nel linguaggio del balletto? Indicativo a questo proposito è l'aggettivo “sintetico” attribuito al balletto, che si riferiva alla compresenza di «danze, mimica, canto corale e discorso vivo»³⁷⁹. Diviene chiaro che per realizzare *Il vortice rosso* Lopuchov si rivolse al teatro e all'opera. Se il balletto *Il vortice rosso* anticipa di un anno l'opera *Per Pietrogrado rossa* di P. Gladkovskij ed E. Prussak (1925), ispirata a un episodio della difesa di Pietrogrado da parte degli operai contro i bianchi di Denikin nel 1914³⁸⁰, non infondato a partire dalle assonanze dei titoli ci sembra l'influsso segnalato dalla studiosa Dobrovol'skaja³⁸¹ di una pièce come *A favore dei soviet rossi* di Pavel Arskij, messa in scena nel 1918 dal Prolet'kult, in cui si descriveva l'assalto su un villaggio contadino da parte dei bianchi³⁸², o de *La verità rossa* di Aleksandr Vermišev (1919), anch'essa messa in scena dal Prolet'kult e dedicata alla presa di coscienza rivoluzionaria da parte di poveri contadini³⁸³.

A confermare questo intreccio di influssi è la biografia del compositore Deševov, che collaborò con Lopuchov alla creazione de *Il vortice rosso*. Proveniente da una famiglia dell'intelligencija, aveva studiato a Carskoe Selo, prima di entrare nel Conservatorio di San Pietroburgo nel 1908. Per lo studioso Larry Sitsky, egli dunque apparteneva a «quella generazione di compositori cresciuta nei giorni prerivoluzionari, percependo o avendo conoscenza del fatto che grandi cambiamenti erano in via di formazione, sia sul fronte musicale che su quello politico»³⁸⁴. Se allo scoppio della Rivoluzione d'ottobre Deševov si trovava nell'esercito, dopo la Rivoluzione si dedicò intensamente a una serie di attività educative. Tra il 1917 e il 1920 fu segretario del Comitato all'Educazione Musicale del Popolo ad Elizavetgrad, nel 1920 fondò il Conservatorio di Sebastopoli, nel 1922 fu direttore del complesso delle scuole musicali ucraine e nell'ottobre dello stesso anno si trasferì a Pietrogrado dove diresse diversi teatri. Fu in questo periodo che fu contattato dal direttore d'orchestra Gauk, che gli propose di scrivere un balletto su temi rivoluzionari su libretto di Lopuchov. Già lo studioso Sitsky nel suo

³⁷⁸ A. Ripellino, *Studio introduttivo*, in A. Blok, *Poesie*, cit., pp. LI-LII.

³⁷⁹ N. N. (Nasilov), *Revoljucionnyj balet*, in «Žizn' iskusstva», 1924, 26 agosto, n. 35, p. 18.

³⁸⁰ E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. II., Sansoni Editore, Firenze 1963, p. 567.

³⁸¹ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 127.

³⁸² L. Mally, *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Berkeley 1990, p. 142.

³⁸³ R. Russell, *Russian Drama of the Revolutionary Period*, Barnes & Noble, Totowa 1988, pp. 34-36.

³⁸⁴ L. Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde. 1900-1929*, Greenwood Press, Westport-Londra 1994, p. 171.

testo segnala come il lavoro fosse «permeato dal genere di simbolismo mistico che era figlio del suo tempo», e come prendesse per base del secondo atto il poema *I dodici* di Aleksandr Blok. Inoltre, lo studioso precisa che nel balletto era presente la melodia *Jabločko*, concepita nel 1917, e successivamente inclusa nel balletto di Glière *Il papavero rosso*. Proprio l'incomprensione dei simbolismi messi in scena fu per Sitsky una delle ragioni dell'insuccesso dello spettacolo³⁸⁵.

Nell'osservare complessivamente la biografia di Deševov per comprendere meglio che tipo di influsso egli poté esercitare su Lopuchov diviene inoltre importante segnalare come oltre ad essere associato all'avanguardia (egli sarebbe stato finanche apprezzato da Darius Milhaud³⁸⁶), il compositore fu vicino al Proletkul't e in seguito anche al movimento del TRAM (nel 1928 egli avrebbe composto per il TRAM l'operetta *La collinetta amichevole*³⁸⁷). L'opera di Deševov *Le rotaie* (*Rel'sy*) messa in scena il 20 maggio 1926 avrebbe presentato poi delle sonorità industriali, e di essa in un opuscolo dal titolo *L'ottobre e la nuova musica*, pubblicato in occasione del decimo anniversario della Rivoluzione sotto gli auspici dell'Associazione per la Musica Contemporanea di Leningrado, si sarebbe scritto: «Cos'è più vicino al proletariato, il pessimismo di Čajkovskij e il falso eroismo di Beethoven, in ritardo di un secolo o la precisione ritmica e l'entusiasmo de *Le rotaie* di Deševov?»³⁸⁸. Ancor più significativa l'opera *Il ghiaccio e l'acciaio* (*Lěd i stal'*), messa in scena il 19 maggio 1930. Ispirata alla rivolta di Kronstadt del 1921, avrebbe avuto come obiettivo quello di rendere protagonista la massa piuttosto che gli individui, di preferire il recitativo all'aria, e di utilizzare il linguaggio della strada³⁸⁹. Paragonata da un recensore al realismo di Mussorgskij e al naturalismo di Berg, l'opera fu però criticata per la sua frammentarietà, tanto che Ivan Sollertinskij ebbe a scrivere: «Lo spettacolo *Il ghiaccio e l'acciaio* può essere definito monumentale solo per un malinteso. Quattro piccole scenette, di cui le prime tre hanno un carattere leggermente grottesco, di genere, mentre la quarta è melodrammatica con una battaglia come apoteosi, tutto ciò è drammaturgicamente grigio»³⁹⁰. Queste ultime opere di Deševov testimoniano particolarmente del clima da cui sarebbe derivato anche *Il bullone* di Lopuchov, mentre più rilevante per *Il vortice rosso* è il legame di Deševov con il Proletkul't. Tale nome apparteneva a un'organizzazione letteraria, artistica e culturale formatasi tra il febbraio e l'ottobre del 1917 che sotto la guida di Aleksandr Bogdanov³⁹¹ propagandava l'avvento

³⁸⁵ Ivi, p. 172.

³⁸⁶ Il 16 maggio 1926 Milhaud scrisse su «L'Humanité» che Deševov era un «genio, originale al massimo grado». Ivi, p. 173.

³⁸⁷ K. Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*, Thames & Hudson, Londra 1988, p. 204.

³⁸⁸ B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia. 1917-1970*, cit., pp. 52-53.

³⁸⁹ L. Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde. 1900-1929*, cit., p. 174.

³⁹⁰ B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia. 1917-1970*, cit., p. 70.

³⁹¹ Pseudonimo di A. Malinovskij (1873-1928). Si unì al Partito Social-Democratico nel 1896. Dopo essersi laureato alla Facoltà di Medicina dell'Università di Char'kov nel 1899, nel 1903 si unì ai bolscevichi. Partecipò attivamente alla rivoluzione del 1905. Nel 1907 fu arrestato ed esiliato in Europa Occidentale. Insieme a M. Gor'kij e ad A. Lunačarskij organizzò il gruppo *Vperėd* e successivamente sempre con loro formò una scuola di Partito a Capri. Dal 1917 in poi ebbe

di una cultura proletaria del tutto nuova, che non avesse niente in comune con la vecchia cultura prerivoluzionaria.

L'influsso del Proletkul't era stato importante anche sul fronte teatrale, in quanto se, come nota lo studioso Lars Kleberg, «uno dei primi testi teorici pubblicati dalla Sezione Teatrale del Narkompros (TEO) fu *L'arte e la rivoluzione* di Wagner», subito seguito dalla ristampa de *Il teatro de popolo* di Romain Rolland, a pubblicare «il primo programma con un'eco davvero utopica di un Teatro della Rivoluzione» fu proprio il teorico della cultura proletaria Platon Keržencev³⁹². Il suo libro *Il teatro creativo* pubblicato per la prima volta nel 1918 (e poi ripresentato in cinque edizioni fino al 1923) prevedeva che grazie al crollo del capitalismo e al passaggio al socialismo sarebbe sorto un teatro in cui non vi sarebbero stati spettatori passivi, ma solo partecipanti attivi:

Come si formerà in realtà il nuovo teatro del proletariato?

La comune non invita al nuovo teatro una raffinata compagnia di professionisti, bensì segnala dal suo interno i drammaturghi, i musicisti, gli artisti.

Il teatro smette di essere un luogo di svago e divertimento creativo per pochi e di inattività per la maggioranza.

Un teatro veramente contemporaneo deve dare la possibilità al proletariato di manifestare il proprio istinto teatrale, offrirgli ampio spazio per la creazione sulle scene, la creazione dai mille volti dell'artista, dello scenografo, dell'attore, del regista, del musicista, del drammaturgo.

Bisogna non tanto «recitare per un pubblico popolare», quanto aiutare questo pubblico a recitare da solo. Tale è il compito principale della democratizzazione dell'arte. Bisogna risvegliare la creazione proletaria e aiutarla a trovare delle forme di manifestazione adeguate³⁹³.

Furono poi molti gli scrittori del Proletkul't che si cimentarono nella scrittura di lavori teatrali dedicati alla Rivoluzione e alla Guerra Civile. Pavel Arskij con la sua pièce *A favore dei soviet rossi* (*Za krasnye sovety*) fu uno di loro. Inoltre, il teatro del Proletkult si incrociava strettamente con il teatro propagandistico messo in scena dall'Armata Rossa e dai club di operai e agricoltori. Quest'ultimo secondo lo studioso Rudnickij presentava due linee prevalenti di sviluppo, ovvero quella realista e quella romantica. La linea realista per Rudnickij «presentava “la propaganda attraverso i fatti”,

dunque un ruolo importante nell'organizzazione del Proletkul't, divenendo anche coeditore della «Proletarskaja kul'tura». Nel 1921 si ritirò dalla politica, riprendendo la carriera di medico. Nel 1926 fu nominato direttore dell'Istituto di trasfusioni di sangue di Mosca e nel 1928 morì mentre stava conducendo un esperimento su se stesso. Due dei suoi testi sull'arte proletaria tratti da «Proletarskaja kul'tura» sono tradotti in J. Bowlit (a cura di), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. 1902-1934*, The Viking Press, New York 1976, pp. 177-182. Sulle differenze di vedute tra Bogdanov e Lunačarskij si rimanda a G. Gloveli, «*Socialism of science*» versus «*Socialism of Feelings: Bogdanov and Lunacharsky*», in «*Studies in Soviet Thought*», vol. 42, n. 1, 1991, pp. 29-55. Per i contrasti tra Bogdanov e Lenin si rimanda a Z. Sochor, *Revolution and Culture. The Bogdanov-Lenin Controversy*, Cornell University Press, Ithaca-Londra 1988.

³⁹² L. Kleberg, *Theatre as Action. Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*, The MacMillan Press, Houndmills-Londra 1993 (I ed. in lingua svedese nel 1980), p. 58.

³⁹³ P. Keržencev, *Tvorčeskij teatr. 5-e izd., peresm. i dop.*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Mosca-Pietrogrado 1923, p. 67.

mostrando bozzetti di genere tratti dalla vita delle persone», descrivendo «la dura e forzata fatica degli operai e dei contadini durante il periodo prerivoluzionario», così come la realtà della guerra civile, in cui venivano fuori «l'altruismo dell'Armata Rossa» e «la crudeltà dei bianchi». La linea romantica era invece per Rudnickij «incline all'utilizzo di immagini allegoriche e simboliche», presentando ad esempio «le figure allegoriche del Capitale, della Libertà, della Schiavitù, dello Schiavo emancipato, della Distruzione, e così via». Ad esempio, ne *La leggenda del Comunardo* di Kozlov, «la rivoluzione era dipinta come la processione dei popoli oppressi attraverso una terra desolata arida e priva di vita verso una terra promessa di libertà»³⁹⁴.

Gli ideali del teorico del Proletkul't Keržencev erano in un certo senso affini a quelli di Evreinov, che come osserva la studiosa Gourfinkel già nel 1907 con il suo Teatro Antico aveva tentato di «ricostruire l'estasi teatrale della folla», e che nel 1920 si ritrovò a dettare «ordini a una armata di seimila comparse che teatralmente riproducevano la realtà che avevano appena vissuto»³⁹⁵. Sua fu infatti la regia de *La presa del Palazzo d'Inverno*, che la Gourfinkel definisce come «la messa in scena più magnifica delle feste sovietiche di quest'epoca»³⁹⁶.

Ancor prima di Evreinov, a preannunciare il «rovesciamento dello sconfinato arbitrio dell'artista» e la scomparsa del «baratro tra il poeta e la plebe», proponendo il «recupero del modello arcaico del teatro come luogo consacrato a un'azione collettiva, benefica e liberatoria per l'individuo» era stato il simbolista Vjačeslav Ivanov³⁹⁷. Il regista Mejerchol'd, che aveva frequentato il salotto di Ivanov all'inizio del 1906, una volta nominato direttore della Sezione Teatrale del Narkompros nell'autunno del 1920 avrebbe invece proclamato l'Ottobre Teatrale e nel suo allestimento de *Le albe* di Verhaeren avrebbe abolito la ribalta, sostituendola con uno spazio scenico analogo all'antica orchestra, al fine di ravvicinare l'attore e lo spettatore, rendendo inoltre lo spettacolo «una specie di raduno militare in cui si introducono anche veri e propri comunicati dal fronte civile»³⁹⁸.

Più significativo per Lopuchov fu secondo lo studioso Slonimskij l'allestimento da parte di Mejerchol'd de *Il mistero buffo* (*Misterija-buff*) di Majakovskij. Progettato dal poeta fin dall'agosto 1917, in seguito alla rivoluzione di febbraio e al crollo dell'impero zarista, fu poi elaborato durante l'estate del 1918 ed infine letto il 27 settembre in casa di Osip e Lilija Brik, alla presenza di

³⁹⁴ K. Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*, cit., pp. 46-47.

³⁹⁵ N. Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo. Teatri nella Russia sovietica: Linee e fenomeni*, introduzione di F. Ruffini, Bulzoni Editore, Roma 1979, p. 109.

³⁹⁶ Ivi, p. 116.

³⁹⁷ R. Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, prefazione di F. Malcovati, Bulzoni Editore, Roma 2010, p. 28. Per approfondimenti sulla visione teatrale di V. Ivanov si rimanda a D. Rizzi, *La rifrazione del simbolo. Teorie del teatro nel simbolismo russo*, Edizioni GB, Bologna 1989, pp. 81-142.

³⁹⁸ N. Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo. Teatri nella Russia sovietica: Linee e fenomeni*, cit., p. 64. Mejerchol'd nello spiegare l'abolizione della ribalta menziona sia V. Ivanov, sia P. Keržencev. Cfr. Vs. Mejerchol'd, *Per la messa in scena di "Albe" al teatro RSFSR I. 1920*, in Id., *L'Ottobre teatrale. 1918-1939*, introduzione e cura di F. Malcovati, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 189-192.

Mejerchol'd e Lunačarskij. Si trattava una commedia in versi che con il suo titolo ossimorico denunciava un principio giocoso e burlesco accostato a uno sacro. Avrebbe infatti spiegato Majakovskij:

Misterija-buff è la nostra grande rivoluzione, condensata in versi e in azione teatrale. Mistero: ciò che è grande nella rivoluzione; buffo: ciò che in essa è ridicolo. Versi di Misterija-buff sono i motti dei comizi, l'urlo dello strade, il linguaggio dei giornali. Azione di Misterija-buff è il movimento della folla, il conflitto delle classi, la lotta delle idee: miniatura del mondo fra le pareti d'un circo³⁹⁹.

Niente poteva attrarre di più Mejerchol'd, egli stesso «pieno di contraddizioni», come lo definisce la studiosa Picon-Vallin⁴⁰⁰, indeciso inizialmente tra la carriera di violinista e quella di attore, poi interprete del Teatro d'Arte che rompe con il proprio maestro Stanislavskij per affermare il «teatro della convenzione», poi regista dei Teatri Imperiali e parallelamente sperimentatore negli Studi e nei cabaret, attivo dapprima nell'aristocratica Pietroburgo e poi nella Mosca sovietica. Nella sua poetica ha del resto grande spazio il grottesco, ovvero il metodo che «ignorando tutte le minuzie, senza alcun compromesso, crea – naturalmente con un'inverosimiglianza convenzionale – tutta la pienezza della vita». Il grottesco per Mejerchol'd «non conosce *solo* l'alto, o *solo* il basso, ma mescola il contrasto, creando coscientemente acute contraddizioni e giocando soltanto sulla sua originalità»⁴⁰¹. E come esempio Mejerchol'd riporta il salto di Arlecchino dalla finestra al grido di «Salve mondo! Sei di nuovo con me! La tua anima mi è vicina da tempo» nel dramma lirico *Balagančik* di Blok, salto che si conclude con «il pagliaccio ferito», con il «corpo scosso dalle convulsioni», che «grida al pubblico di avere un'emorragia di succo di lamponi»⁴⁰². Grotteschi nello stesso dramma anche i mistici, seduti parallelamente alla ribalta lungo un tavolo ricoperto fino a terra da un drappo nero: «spaventati da una battuta, i mistici ritirano tanto le loro teste, che all'improvviso dietro il tavolo restano solo i loro busti, senza testa e senza mani»⁴⁰³. Grottesco, infine, il personaggio femminile del dramma, che – come ricorda la studiosa Raskina – «ora è Colombina, la fidanzata di Pierrot con una bionda treccia (*kosà*) sulle spalle, ora invece è la Morte, attesa dai Mistici, che sulle spalle porta una falce mietitrice (*kosà*)»⁴⁰⁴. E se la studiosa nota l'assonanza con il «perturbante», descritto da Freud e poi utilizzato da Hoffmann⁴⁰⁵, hoffmanniano è lo pseudonimo di Mejerchol'd, quel «Dottor Dappertutto» tratto dal

³⁹⁹ A. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit., p. 78.

⁴⁰⁰ B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, cit., p. 19.

⁴⁰¹ Vs. Mejerchol'd, *Vi sono due teatri di marionette*, in Id., *La rivoluzione teatrale*, a cura di D. Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma 2001 (I ed. 1962), pp. 169-170.

⁴⁰² Ivi, p. 172.

⁴⁰³ Ivi, p. 173.

⁴⁰⁴ R. Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, cit., p. 40.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

racconto *Le avventure della notte di San Silvestro*⁴⁰⁶. È lo stesso Mejerchol'd a citare Hoffmann, accostandolo a Jacques Callot, e parlando del «motivo della sostituzione», in cui è centrale la presenza di «qualcosa di noto e nello stesso tempo di estraneo»⁴⁰⁷. Elemento di notevole interesse per noi è poi la definizione del grottesco come di una «lotta tra contenuto e forma». Spiega infatti Mejerchol'd:

Il grottesco tende a sottomettere lo psicologismo alla scenografia. [...] Hanno importanza non solo l'ambiente scenico, l'architettura della scena e dello stesso teatro, ma anche la mimica, i movimenti del corpo, i gesti e le pose degli attori, che debbono essere espressivi, debbono «far scena» per la loro plasticità⁴⁰⁸.

Per queste profonde convinzioni Mejerchol'd accetta subito la commedia di Majakovskij, in cui la storia della Rivoluzione accosta sette coppie di “puri” (i rappresentanti del potere, tra cui un grasso francese, un ufficiale italiano, un mercante russo, il negus abissino, un pascià turco, un rajah indiano) a sette coppie di “impuri” (il mondo del proletariato). In seguito a un nuovo diluvio universale, tutti loro si dirigono al polo boreale, per poi proseguire tra rivolte e colpi di stato in un viaggio dall'inferno al paradiso, per arrivare infine alla Terra Promessa, luogo dove gli oggetti e il cibo danno il benvenuto agli impuri. Si trattava dunque di una storia che, come nota la studiosa Picon-Vallin, era descritta «in termini di cibo e di stomaco, registro essenziale di quest'opera che mette a confronto i magri e i panciuti, che mostra i diavoli affamati dalle rivolte terrestri e avidi di stufato di dannati, che demistifica il banchetto celeste nel quale si porta in tavola solo qualche nuvola che non dà sostentamento al corpo degli operai»⁴⁰⁹. Sono elementi della cultura carnevalesca, da tempo fonte d'ispirazione per Mejerchol'd. Finanche Lunačarskij diede un giudizio molto favorevole della commedia, proponendo di allestirla al Teatro Aleksandrinskij, ma gli attori di tale teatro rimasero sbigottiti, considerando l'opera un «sacrilegio»⁴¹⁰. Dopo varie vicissitudini si decise di allestirla al Teatro del dramma musicale, dove fu infine presentata in occasione del primo anniversario della Rivoluzione con scene suprematiste di Malevič su cui erano raffigurati «un grande emisfero di colore oltremarino» per rappresentare il globo terrestre, e «forme cubiche» per indicare l'arca⁴¹¹.

⁴⁰⁶ A. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002 (I ed. 1965), p. 145.

⁴⁰⁷ Vs. Mejerchol'd, *Vi sono due teatri di marionette*, cit., pp. 173-174.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 174.

⁴⁰⁹ B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, cit., p. 86.

⁴¹⁰ A. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit., p. 86.

⁴¹¹ Ivi, p. 88.

Tale scenografia avrebbe sicuramente presentato delle somiglianze con quella ideata per *Il vortice rosso* dall'artista d'avanguardia Leonid Čupjatov⁴¹², allievo di Kuz'ma Petrov-Vodkin⁴¹³, da cui aveva ereditato le idee sulla relazione del colore, della luce, della forma e dello spazio al fine di raggiungere una nuova espressività artistica detta "prospettiva sferica", unendole con il costruttivismo di Tatlin. Emblematico nel lavoro di Čupjatov sarebbe stato poi l'utilizzo del colore, che avrebbe rimandato all'arte dei *plakat*, manifesti politici-propagandistici che, pur ispirandosi a tematiche sovietiche, utilizzavano come modello la stampa popolare (i *lubok*), aggiungendovi il ricorso agli slogan⁴¹⁴. Erano questi degli strumenti semplici adatti a parlare al nuovo pubblico, simili alle finestre della ROSTA, l'Agenzia Telegrafica Russa, cui lavorò Majakovskij, disegnando «non meno di 400 cartelloni». Si trattava di «una serie di vignette allineate come nella tavola d'un cantastorie, con diciture laconiche e incisive», in cui «bisognava dipingere e verseggiare gli avvenimenti in un baleno, cogliendo a volo una notizia dal fronte, un decreto, una frase di Lenin». Accostate da Ripellino a «colorite pantomime», esse come in *Misterija-buff* ponevano a confronto i proletari con le «maschere» in una «sequenza di scontri, di finte, di fughe, di assalti, cui assistono impassibili, in un paesaggio di emblemi, le mostruose personificazioni della Fame, del Freddo, del Colera, del Tifo, della Rovina»⁴¹⁵.

Sono le personificazioni, le allegorie, le metafore, presenti già nel teatro del Proletkul't, ad affascinare Lopuchov più che gli eventi reali. Dedicato al «tema dell'evoluzione del socialismo e del trionfo del comunismo», il balletto *Il vortice rosso* nelle sue due parti, definite "processi" e non "atti", aveva

⁴¹² L. Čupjatov (1890-1941). Artista russo formatosi presso Ja. Cionglinskij, M. Bernštejn, E. Zvanceva e K. Petrov-Vodkin. Nel 1921-1925 lavorò al Vchutemas. Tra il 1933 e il 1941 collaborò con il Gosudarstvennyj Bol'soj dramatičeskij teatr di Leningrado. Creò la scenografia per *La dama di picche* messa in scena da Vs. Mejerchol'd nel 1935 al Malyj opernyj teatr. Morì durante l'assedio di Leningrado.

⁴¹³ K. Petrov-Vodkin (1878-1939). Pittore e teorico dell'arte russo formatosi all'Istituto di pittura, scultura e architettura a Mosca (1897-1904) con Abram Archipov e Valentin Serov, oltre che in alcuni studi di Parigi. Fu membro del Consiglio per le questioni dell'arte del governo provvisorio (1917). Fu poi il primo presidente della Direzione della Sezione di Leningrado dell'Associazione dei Pittori (1932). Tra i suoi quadri più noti: *Vergine della Tenerezza dei cuori cattivi* (1914-1915), *Sulla linea del fuoco* (1916), *Fantasia* (1925), *Morte di un commissario* (1928). Cfr. *Revolutija. Da Chagall a Malevič da Repin a Kandinsky. Capolavori dal Museo di Stato Russo, San Pietroburgo*, cit.

⁴¹⁴ Spiega lo studioso G. Piretto: «Il primo *plakat* (manifesto) autenticamente sovietico fu pubblicato nella seconda metà del 1918 dalla sezione stampa del Comitato esecutivo centrale dei Soviet. Il successo fu grandissimo e si parlò di una vera e propria frenesia da manifesto [...]. I messaggi erano essenziali, semplici, attraenti e raggiungevano facilmente le masse. Gli artisti coinvolti nell'operazione erano giovani entusiasti, disposti a prestare la propria opera in nome della sperimentazione, privi di altri lavori a causa della crisi di giornali e riviste, della mancanza di carta che avrebbe in breve tempo portato alla chiusura di molte testate. Gli artisti più illustri erano schierati a fianco dei bianchi [...], e al potere bolscevico non restava che accettare la collaborazione dei giovani, anche se sconosciuti. I disegni, e gli slogan che li accompagnavano, riprendevano appieno la tensione del momento: rabbia, esortazione a non cedere, a lottare di più e meglio. Il rosso era tra i colori che andavano più rapidamente esauriti, vista la sua ricorrenza nelle immagini (profusione di sangue e bandiere) [...] Questa situazione di euforica agitazione avrebbe retto ancora per poco. Anche nei gusti della massa la sovrabbondanza di sangue e di astio che i primi manifesti contenevano avrebbe ceduto il passo, negli anni successivi, a un recupero di tonalità più normali e a una fruizione più tranquilla e tradizionale, ispirata anche a un ritorno al passato e alla vituperata tradizione». G. Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018, p. 20.

⁴¹⁵ A. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit., pp. 93-95.

come obiettivo quello di rivelare «la raffigurazione della “Stella Rossa”»⁴¹⁶. A tal fine il primo “processo” si proponeva di mostrare «la nascita del socialismo, l’alba e lo sviluppo della rivoluzione, la sua lotta con la controrivoluzione, la nascita e l’affermazione del comunismo», mentre il secondo “processo” avrebbe dovuto rivelare la ricezione degli eventi politici del 1917-1922 «da parte della “strada”»⁴¹⁷. Come non ricordare ancora una volta *I dodici* di Blok, dove erano presenti le figure grottesche «del mondo che muore: il pope, il poeta-vate, la signora in pelliccia di karakul, la vecchietta spaventata, le prostitute che gridano, il borghese che appare al crocicchio, e il suo simile, il cane» accanto alla pattuglia delle guardie rosse, tra cui Petruča, che uccideva l’amata prostituta Katja, la quale tradiva Petruča con il bellimbusto Vanja⁴¹⁸, figure con assonanze religiose (Pietro e Giovanni), ma anche con rimandi al mondo della Commedia dell’Arte, nonché a quel Petruška di Fokin che pur ribellandosi al suo destino e passando all’azione, concludeva la sua vita in tragedia? Innumerevoli i rimandi in un balletto che si definiva “sintetico”, si sviluppava in “processi”, richiamando per questo l’arte contemporanea che sostituiva al risultato figurativo il processo concettuale e compositivo, e si concludeva con un epilogo che sotto il titolo di URSS doveva rappresentare «i risultati della rivoluzione»⁴¹⁹.

Ereditando le idee per la scenografia dai *plakat*, dalle finestre della ROSTA, ma soprattutto da Petrov-Vodkin e da Malevič, per il primo processo Čupjatov raffigurò delle «enormi sfere rosso-bianche, come fossero l’una davanti all’altra o le più piccole dentro le più grandi». La composizione secondo la studiosa Dobrovol’skaja poteva essere associata anche con «una spirale che proiettava verso l’alto la sua ultima spira» e con «il dinamismo, l’eccitazione del vortice slanciato in alto». Le danzatrici e i danzatori indossavano costumi poco dissimili da quelli de *La danzasinfonia*, presentandosi in calzamaglie chiare e corte tuniche, con alle spalle e ai polsi fissati dei «pezzi di tessuto che sventolavano dietro di loro, ricordando in modo non tanto riuscito le ali dei pipistrelli»⁴²⁰. A proposito dell’uso emblematico del colore ricordava poi la studiosa Suric che «tutte le ali dei danzatori erano rosso scuro», mentre «i personaggi positivi e negativi erano distinti dal colore delle loro tuniche, bianco per i solisti, arancio-rosso per gli altri rappresentanti della rivoluzione, e nero per la controrivoluzione»⁴²¹. Nel secondo “processo” del balletto la stella rossa formata dalle ali dei danzatori occupava quasi per intero lo sfondo, circondata da «case e grattacieli disegnati dall’alto»⁴²². Quando nel soggetto si rafforzavano poi i legami tra la città e la campagna, accanto alla stella e agli

⁴¹⁶ N. N. (Nasilov), *Revoljucionnyj balet*, cit., p. 18. Spiega la studiosa Dobrovol’skaja che in esse «si percepivano delle scene non concluse, ma che continuavano a svilupparsi» G. Dobrovol’skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 125.

⁴¹⁷ N. N. (Nasilov), *Revoljucionnyj balet*, cit., p. 18.

⁴¹⁸ E. Bazzarelli, *Introduzione*, in A. Blok, *I Dodici. Gli Sciti. La Patria*, cit., pp. 43-44.

⁴¹⁹ N. N. (Nasilov), *Revoljucionnyj balet*, cit., p. 18.

⁴²⁰ G. Dobrovol’skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 126.

⁴²¹ E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., p. 279.

⁴²² Ivi, p. 281.

edifici appariva «una casa di campagna che occupava quasi un quarto dello sfondo»⁴²³. Nel finale la scenografia cambiava, poiché come spiega Suric, «la stella mutava il suo profilo: al posto di linee dritte pacifiche era segnata da torsioni agitate. Piegandosi, volava come se colta da un turbine, sullo sfondo di nubi da tempesta e bandiere spiegate che coprivano i grattacieli e le capanne. Il margine inferiore della stella si fondeva con le bandiere portate dalla gente e la stella stessa ricordava una bandiera scarlatta strappata dalle loro mani»⁴²⁴.

La drammaturgia visiva al pari di quella musicale e coreografica costituiva parte integrante del programma del balletto, pubblicato sull'allegato del n. 44 della rivista «Žizn' iskusstva». Qui si specificava come il primo “processo” rappresentasse il passaggio dall'«epoca, che precede la rivoluzione russa» fino all'«affermazione della stella» attraverso la seguente suddivisione: «1. L'accumulazione di elementi della concezione del mondo socialista senza una tinta nazionalistica. 2. L'energia musicale accumulata si trasforma in luminosa, riflettendo in essa il complesso del socialismo sempre più crescente. 3. L'ulteriore trasformazione dell'energia da musicale in luminosa e in seguito nella forma di un organismo vivente. 4. Adagio coreografico di stampo classico, che caratterizza il socialismo. 5. Il monolite del socialismo. 6. Si profila la scissione. 7. La scissione. 8. La rivoluzione e la controrivoluzione (due temi). 9. L'affermazione della stella»⁴²⁵.

Da notare come l'elemento musicale trovasse la sua evoluzione in quello visivo-luminoso (era stato Malevič nel 1920 a parlare della forma come di «un'energia che colora il proprio movimento», nonché delle «combinazioni energetiche» alla base di una «creazione infinita»⁴²⁶) e infine nella danza, che diveniva capace di rendere un'idea astratta attraverso i movimenti di stampo classico. Ciò si può osservare anche confrontando il programma del balletto con il contenuto dell'articolo *Un balletto rivoluzionario* a firma del critico Nasilov, in cui il primo “processo” è definito «di carattere puramente astratto» e «consistente interamente di danze da balletto “classiche”», costruite «sull'elaborazione di un determinato tema coreografico», cosa che, come sottolinea il critico, appariva in generale uno dei principi di Lopuchov⁴²⁷. Continuando la linea sperimentale iniziata con *La danzasinfonia*, Lopuchov ne *Il vortice rosso* cercò dunque di sviluppare il significato metaforico dei movimenti della danza classica. Per sua stessa ammissione nel percorso di sviluppo delle idee del socialismo si scontravano due correnti: «La prima – diretta, categorica – è incarnata sulla scena da V. A. Semenov. I suoi movimenti sono diritti, definiti, forti, tesi in avanti. E. P. Gerdt incarna la seconda corrente

⁴²³ Ivi, p. 282.

⁴²⁴ Ivi, p. 283.

⁴²⁵ *Krasnyj vichr' (Bol'sheviki)*, cit., p. 6.

⁴²⁶ K. Malevič, *Suprematizm – 34 risunka*, Unovis, Vitebsk 1920, tradotto in M. Böhmig, *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche: dal cubofuturismo al costruttivismo*, cit., p. 150. Altri scritti dell'artista sono tradotti in K. Malevič, *Suprematismo*, a cura di G. Di Milia, Abscondita, Milano 2000 e in K. Malevič, *Scritti*, a cura di A. Nakov (nuova ed. it. a cura di F. Lazzarin), Mimesis, Sesto San Giovanni 2013.

⁴²⁷ N. N. (Nasilov), *Revoljucionnyj balet*, cit., p. 18.

evoluzionistica di compromesso. I suoi movimenti sono fondati su movimenti evasivi e morbidi. Nella lotta vince il principio diretto, categorico, imperativo»⁴²⁸. Poteva realmente una tale drammaturgia essere colta dal pubblico? In effetti, si trattava di spettatori che erano immersi nel clima di sperimentazione teatrale, di cui potevano facilmente fruire grazie ai biglietti gratuiti. Erano spettatori che si dilettaavano a divenire competenti nelle finezze tecniche della danza classica, cogliendone però principalmente l'aspetto spettacolare del virtuosismo, e che necessitavano di una critica capace di rilevarne invece il valore drammaturgico di metaforismo astratto e di elemento costruttivista. Lo stesso Lopuchov nelle sue *Memorie* avrebbe ammesso che «il contenuto astratto-simbolico dell'azione, moltiplicato per una tale soluzione coreografica, si rivelò un'astrusità». Secondo il coreografo però «qui gli spettatori avrebbero dovuto fischiare, ma, cosa strana, non lo fece nessuno: si rapportarono a noi con indulgenza, tenendo conto, probabilmente, della mancanza d'esperienza»⁴²⁹.

Di più facile ricezione era il secondo “processo” in cui Lopuchov si proponeva di rivelare la “stella” «in modo pantomimico-danzato, per mezzo di balli di carattere di vita quotidiana», come la «danza dei teppisti», la «confusione degli speculatori», gli «straccioni ubriachi»⁴³⁰. Esso iniziava con «un grido musicale», per poi passare alla rappresentazione di «2. I cittadini in attesa della rivoluzione. 3. La rivoluzione. 4. L'entrata dei saccheggiatori. 5. L'entrata dei simpatizzanti della rivoluzione. 6. L'angoscia dei cittadini e l'entrata dei pezzenti ubriachi. 7. La danza dei pezzenti ubriachi e il loro arresto. 8. L'entrata degli sgranatori di semi di girasole. 9. Primo contatto della città con la campagna. 10. Scena della madre con il figlio rivoluzionario. 12. Comparsa degli speculatori. 13. Confusione degli speculatori. 14. Secondo contatto della città con la campagna. 15. Scena dell'entrata e dell'incontro dei teppisti. 16. Danza, canto e uscita dei teppisti. 17. Canto ed entrata dei soldati dell'Armata Rossa. Processione del primo maggio. 18. Affermazione rossa. Giuramento. 19. Terzo contatto della città con la campagna. Alleanza del contadino con l'operaio»⁴³¹. Qui Lopuchov trovò più facile rappresentare scenicamente le figure del popolo che si intrecciano alla rivoluzione. Dalla sua il coreografo aveva l'esperienza e la fiducia nella danza di carattere, che nella sua visione non smetteva mai di intrecciarsi con il classico. Essa insieme alla pantomima gli permise di passare dall'*astrazione* alla *caratterizzazione*, facendo risultare in qualche modo vincenti gli insegnamenti fokiniani rispetto a quelli tratti da Petipa. Tuttavia, i personaggi negativi risultarono più convincenti di quelli positivi, perché era più facile trovare dei tratti che li caratterizzassero. Scrisse infatti

⁴²⁸ «*Krasnyj vichr'*», in «*Krasnaja gazeta*», ed. serale, 1924, 28 ottobre, n. 246, p. 4, cit. in G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 128.

⁴²⁹ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletе*, cit., pp. 255-256.

⁴³⁰ N. N. (Nasilov), *Revoljucionnyj balet*, cit., p. 18.

⁴³¹ *Krasnyj vichr' (Bol'sheviki)*, cit., p. 6.

Lopuchov: «Nella seconda scena agivano degli speculatori, dei borsaneristi troppo naturali [...] Allora non comprendevo che non si possono rendere protagonisti i personaggi negativi: conquistando la scena, essi riportarono a zero il tema del vortice rosso»⁴³².

Se Lopuchov considerò *Il vortice rosso* come il proprio «più grande insuccesso»⁴³³, è importante vedere cosa scrisse dello spettacolo il critico Gvozdev, che pur sottolineava come esso rappresentasse il «primo tentativo di mettere in scena un balletto che se non rivoluzionario in ogni caso riflette la rivoluzione». Gvozdev non era senz'altro d'accordo con quei «critici impazienti» che assicuravano che in generale il balletto classico non fosse in grado con i propri mezzi di raffigurare l'epoca rivoluzionaria. L'insuccesso dello spettacolo andava per lui ricercato nel fatto che esso era stato realizzato «in fretta e furia», a causa del fatto che nel settimo anno dalla rivoluzione il balletto non avesse ancora «portato il proprio contributo alla causa della costruzione del teatro rivoluzionario». Tuttavia, per Gvozdev non si poteva spostare subito in avanti «la lancetta del meccanismo del balletto», lanciando una compagnia ancora dedita alla rappresentazione di spettacoli come *La fille mal gardée* e *Giselle* all'esecuzione di un «soggetto contemporaneo, rivoluzionario». Occorreva un lavoro preparatorio di studio «presso i veri creatori, ricercatori e pionieri dell'arte rivoluzionaria», come Mejerchol'd, i cui metodi erano per Gvozdev all'occorrenza copiati «in modo misero e impotente»⁴³⁴.

Il richiamo a Mejerchol'd oltre ai motivi sopra spiegati ha un riferimento concreto. Nel giugno 1924 il regista era stato in tournée a Leningrado, presentando qui *La terra in subbuglio* e *D. E.* In un articolo successivo dello stesso Gvozdev dal titolo *Il balletto e la contemporaneità* pubblicato sulla rivista «Žizn' iskusstva» il 13 gennaio 1925 il critico avrebbe operato una riflessione sul contrasto tra la vita contemporanea e il balletto, facendo notare l'assurdità per cui le locandine dei due spettacoli mejerchol'diani erano state disposte «pacificamente» sulla parete accanto alle locandine de *La fille mal gardée*, ovvero di un balletto del XVIII secolo che «in virtù di un qualche paradosso storico» esisteva come «qualcosa di assolutamente reale» anche nell'epoca postrivoluzionaria. Gvozdev allora si sarebbe chiesto:

Di cosa si tratta, è effettivamente solo un paradosso, una perplessità puramente casuale che compare temporaneamente ed è soggetta a scomparire appena ci si rende conto di tale casualità? O dietro di esso si nasconde una logica che si può e si deve individuare e con la quale devono fare i conti tutti coloro a cui è caro il teatro contemporaneo e l'arte scenica del futuro prossimo? Ecco la questione che logora continuamente il frequentatore del balletto, se solo egli non si estranea dalla contemporaneità, ma, al contrario, apprezza ogni sua manifestazione nell'arte del teatro e approva

⁴³² F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletе*, cit., p. 256.

⁴³³ Ivi, p. 255.

⁴³⁴ A. Gvozdev, «Krasnyj vichr'», «Žizn' iskusstva», 1924, n. 46, pp. 10-11, riportato in Id., *Teatral'naja kritika*, a cura di N. Taršis, Iskusstvo, Leningrado 1987, pp. 199-200.

calorosamente tutto ciò che in un modo o nell'altro riflette sulla scena l'enorme cambiamento messo in atto dalla rivoluzione sociale-economica⁴³⁵.

Ma chi era Mejerchol'd per Gvozdev? Nel libro a lui dedicato (*Teatr imeni Vs. Mejerchol'da. 1920-1926*), Gvozdev ne parla come del «più grande regista della contemporaneità». Certo, Gvozdev si riferisce al periodo successivo al 16 settembre 1920, giorno in cui Mejerchol'd viene nominato responsabile della Sezione Teatrale del Narkompros, incarico detenuto fino al 26 febbraio 1921. In questo periodo Mejerchol'd per Gvozdev si dedicò alla creazione di un teatro «consono agli umori degli anni rivoluzionari», organizzando a tal scopo anche un proprio teatro (il Teatro della RSFSR I). Qui egli affermò gli slogan dell'Ottobre Teatrale, con cui condusse una «lotta contro l'apoliticità dell'arte teatrale» e si batté per l'avvicinamento di tale arte alle «richieste dei nuovi spettatori operai». Inoltre, con i suoi spettacoli *Le albe* e *Mistero Buffo*, Mejerchol'd «pose inizio al fronte di sinistra, rivoluzionario del teatro», separandolo dai teatri accademici e statali. In seguito, ne *Il magnifico cornuto*, egli diede spazio ai «principi del costruttivismo», mentre con *La morte di Tarelkin* e *La terra in subbuglio* Mejerchol'd approfondì «l'elaborazione dello spettacolo di propaganda». Fu quello il periodo in cui si formò il Teatro di Mejerchol'd (TIM). Negli anni 1920-1923 l'arte di Mejerchol'd riuscì dunque per Gvozdev a «dimostrare la propria vitalità, superando numerose pesanti difficoltà materiali, oltre che vincendo una serie di decisive battaglie sul fronte ideologico». E quando nel 1923-1924 risuonò il richiamo “Indietro, verso Ostrovskij”, mettendo in scena *La foresta* di Ostrovskij, Mejerchol'd per il critico riuscì a dare «un'interpretazione assolutamente nuova di Ostrovskij, pervasa dallo spirito della contemporaneità»⁴³⁶. Approfondendo dunque il profilo del teatro mejerchol'diano, Gvozdev ebbe a scrivere:

Mentre la maggior parte degli altri teatri nella loro attività riformatrice risultarono legati alle tradizioni secolari del teatro [...], il teatro di Vs. Mejerchol'd sottopose a una rivalutazione radicale tutti i precedenti valori teatrali e al loro posto ne stabilì di nuovi. Egli scosse il sistema del vecchio teatro nelle sue fondamenta e con ciò stesso aprì la strada alla costruzione di un nuovo teatro⁴³⁷.

Scendendo poi nei dettagli, Gvozdev notò come il risveglio del potenziale «artistico-creativo» del teatro passasse dalla rivalutazione del ruolo dell'attore. Da semplice «trasmettitore di un testo», l'attore nel teatro di Mejerchol'd si trasformò in un «artista-creatore indipendente»⁴³⁸. E per facilitare questo passaggio fu inventata una nuova tecnica relativa al “giuoco interpretativo” (in russo

⁴³⁵ A. Gvozdev, *Balet i sovremennost'*, «Žizn' iskusstva», 1925, 13 gennaio, n. 2, p. 8.

⁴³⁶ A. Gvozdev, *Teatr imeni Vs. Mejerchol'da. 1920-1926*, Academia, Leningrado 1927, pp. 5-8.

⁴³⁷ Ivi, pp. 11-12.

⁴³⁸ Ivi, pp. 14-15.

aktërskaja igrà), che rompeva radicalmente con la vecchia recitazione e finanche con la “reviviscenza” stanislavskiana:

Secondo Mejerchol'd, l'equilibrio tra il corpo e l'anima fu infranto nella scuola di Stanislavskij a favore dell'«anima», a scapito del «corpo», cosa in virtù della quale un attore dall'anima raffinata spesso risultava dotato di un corpo impotente, con un meccanismo di movimenti indebolito, non organizzato. La biomeccanica si pone proprio il compito di ripristinare un equilibrio sano. L'attore deve sviluppare il suo corpo, allenarlo, renderlo uno strumento obbediente e flessibile, capace di eseguire qualsiasi compito⁴³⁹.

A Mejerchol'd secondo Gvozdev non interessava però solo la rieducazione fisica dell'attore, ma anche quella morale. In quanto l'attore per lui non avrebbe dovuto essere un «sognatore assente o un neutrale “sacerdote dell'arte pura”, ma un costruttore consapevole della vita della Repubblica sovietica»⁴⁴⁰. Attivo e partecipe doveva essere poi lo spettatore, cosa che impose a Mejerchol'd una riforma della scena: non più la «scatola scenica immobile del vecchio teatro con le sue pittoresche scenografie statiche», derivata dal teatro italo-francese del Rinascimento e dalla cultura aristocratica, ma il dinamismo della “macchina” (*stanòk*) di cui entra in azione ogni parte. Era questo anche il motivo per il quale al posto dello scenografo-artista arrivarono a teatro i costruttivisti. Si aggiunse a questo il montaggio delle luci e il montaggio sonoro che «si introdussero nel nucleo stesso dello spettacolo, trasformandolo dall'interno»⁴⁴¹.

Passando poi all'analisi degli spettacoli mejerchol'diani, a proposito de *La terra in subbuglio*, spettacolo di poco precedente *Il vortice rosso*, Gvozdev sottolineava come tale dramma in 8 episodi basato un rifacimento realizzato da Tret'jakov de *La notte* di Martinet concentrasse l'attenzione sul «lato propagandistico» dello spettacolo. Qui non c'era per Gvozdev un attore che eseguiva «giochi di destrezza» con gli oggetti, ma vi erano degli oggetti reali presi dalla vita circostante che si ritrovavano nelle mani di «specialisti esperti che non erano stati nella scuola del teatro, bensì in quella della vita». Così se il contenuto dello spettacolo erano «i compiti della rivoluzione proletaria», ovvero «il rafforzamento dell'Armata Rossa, lo sviluppo dell'industria sotto la guida del proletariato, il miglioramento dei trasporti, la realizzazione dell'elettrificazione», sulla scena apparivano motocicli veri, un'automobile, una cucina, una mitragliatrice, una macchina da mietitura» e altri oggetti reali (*rekvizity*), mentre una proiezione luminosa di vari slogan offriva un commento relativo al «cammino percorso dalla rivoluzione». Rilevante il fatto che «i nemici del proletariato (un imperatore, generali, un prete, gli opportunisti) erano rappresentati in forma di una vivida satira, mentre i personaggi

⁴³⁹ Ivi, pp. 15-16.

⁴⁴⁰ Ivi, pp. 16-17.

⁴⁴¹ Ivi, pp. 17-22.

proletari attraverso un laconico realismo che con la sua semplicità rafforzava il pathos della loro lotta eroica»⁴⁴².

A proposito invece di *D. E.*, Gvozdev sottolineava come tale spettacolo fosse una «risposta al genere della “rivista” diffuso in Occidente», dedicato qui però a un «contenuto completamente diverso». Era in sostanza una «nuova esperienza di costruzione di uno spettacolo di propaganda sotto forma di rivista politica», che descriveva in 3 parti e 17 episodi «la lotta di un trust capitalistico americano contro un “trust radiofonico” della repubblica sovietica». In presenza di un «testo drammaturgicamente fiacco», l'attenzione si spostava per Gvozdev sulle «brillanti innovazioni tecniche» della scena. Inoltre, anche qui come ne *La terra in subbuglio* era presentato il contrasto di due gruppi sociali in lotta tra loro: all'«Europa foxtrotteggianti con le sue danze eccentriche in un caffè di Berlino» si contrapponevano i «vigorosi esercizi fisici in uno stadio sovietico»⁴⁴³.

Non poche sono le affinità che intercorrono tra il contrasto dei personaggi in Mejerchol'd qui rilevato e quello già evidenziato ne *Il vortice rosso*. Dobbiamo però notare qui che se Gvozdev nel suo libro su Mejerchol'd parte dall'Ottobre Teatrale, per analizzare correttamente l'attività del regista in questo periodo non si può prescindere dal lavoro sul «teatro teatrale», sulla «teatralità pura»⁴⁴⁴ da lui avviato da tempo e confluito oltre che in spettacoli come *Il baraccone da fiera (Balagančik)*, *Don Giovanni (Don Žuan)* e *Un ballo in maschera (Maskarad)*, in esperienze come lo studio di via Borodinskaja. *Baraccone da fiera* oltre che il nome dello spettacolo tratto da Blok è il nome di uno scritto pubblicato

⁴⁴² Ivi, pp. 34-35.

⁴⁴³ Ivi, pp. 39-40.

⁴⁴⁴ La studiosa Picon-Vallin ricorda che «Mejerchol'd afferma di non aver letto Craig nel 1905, quando effettua il suo passaggio verso il “teatro della convenzione”», aggiungendo come solamente nella primavera del 1906 egli «si immerge ne *Il palcoscenico del futuro* di G. Fuchs e, successivamente, ne *L'arte del teatro* di Craig allora tradotto in Russia». B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, cit., p. 14. Di Fuchs Mejerchol'd avrebbe letto anche *Die Revolution des Theater* (pubblicato nel 1909) e un articolo intitolato *Der Tanz*, uscito in *Flugblätter für künstlerische Kultur*, Stuttgart, Verlag von Strecker und Schröder, 1906. Ivi, p. 43. Se in *Die Revolution des Theater* Georg Fuchs affermava: «l'arte drammatica è per sua natura danza, cioè movimento ritmico del corpo umano nello spazio», è vero anche che come ricorda lo studioso De Marinis «rethéatraliser le théâtre» era «la parola d'ordine dei grandi riformatori, intenzionati – per così dire – a riportare il teatro a se stesso». Cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, p. 130. Del resto, anche in Russia la “ri-teatralizzazione del teatro” sarebbe stata la “parola d'ordine” di Nikolaj Evreinov, fondatore nel 1907 del Teatro Antico. Cfr. N. Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo. Teatri nella Russia sovietica: linee e fenomeni*, cit., p. 53. Importante per la formazione di Mejerchol'd fu secondo la studiosa Gavrilovich la riflessione sull'allestimento dell'*Antigone* di Sofocle nel 1899 al Teatro d'Arte di Stanislavskij con regia di Aleksandr Sanin e scenografia di Viktor Simov. Per Mejerchol'd che interpretò qui la parte di Tiresia la fase preparatoria di tale allestimento fu secondo la Gavrilovich «estremamente importante», poiché «qui vennero al pettine tutta una serie di nodi problematici, ai quali Simov diede delle soluzioni che anticiparono [...] l'indirizzo delle ricerche di Evreinov e dello stesso Mejerchol'd». Cfr. D. Gavrilovich, *Introduzione*, in Vs. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 10-12. Se poi quando Stanislavskij coinvolse Mejerchol'd nell'esperienza del Teatro-Studio di via Povarskaja a Mosca (1904-1905), quest'ultimo non aveva inizialmente le idee chiare, la sua visione iniziò a delinarsi dal lavoro su pièce come *La mort de Tintagiles* di Maeterlinck (di cui fu però rappresentata solo una recita a inviti), grazie alla collaborazione con gli scenografi N. Sapunov e S. Sudejkin e con il compositore I. Sac. Cfr. D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici. 1860-1920*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 195-207; A. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, cit., pp. 116-117. Al lavoro di Mejerchol'd su *La mort de Tintagiles* è dedicata la tesi di dottorato dello studioso S. Konaev, dal titolo «*Smert' Tentažilja* v studii na Povarskoj. Dorepeticionnaja rabota V.E. Mejerchol'da nad literaturnymi i ikonografičeskimi materialami i ee značenie dlja formirovanija principov uslovnogo teatra. (maj-ijun' 1905 g.), discussa a Mosca nel 2005 presso il Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija.

nel 1914 nella rivista «L'amore delle tre melarance» (1914), preceduto di due anni da un saggio omonimo pubblicato nella raccolta *Sul teatro*. Prendendo come riferimento una delle *Lettere artistiche* di Benois dal titolo *Il mistero nel teatro russo*⁴⁴⁵, Mejerchol'd arriva a chiedersi: «può il teatro accettare il “mistero”?». A proposito dell'intento di creare dei misteri per un vasto pubblico Mejerchol'd ricorda infatti come storicamente Les Confrères de la Passion, per poter presentare il «vero “mistero”» secondo i precetti da loro custoditi gelosamente, dovettero rivolgersi ai soli iniziati, mentre il «vero teatro» nacque per lui dalla «stretta unione degli istrioni con il popolo». Il regista si trova d'accordo con Belyj per il quale «il teatro deve rimanere teatro, e il mistero mistero». Mejerchol'd si proclama infatti convinto che «fino a quando i creatori dei nuovi “misteri” non avranno rotto i rapporti con il teatro, fino a quando non saranno definitivamente usciti dal teatro, il “mistero” disturberà il teatro e il teatro disturberà il “mistero”». Se per Benois è il “mistero” che «può salvare il teatro russo dalla decadenza, mentre il *cabotinage* gli nuoce», per Mejerchol'd è proprio il contrario. Gli sembra infatti che occorra «lavorare alla restaurazione di quei vecchi teatri dove regnava il culto del *cabotinage*». Era il *cabotin* un «commediante girovago», «parente dei mimi, degli istrioni, dei *jongleurs*», il «portatore delle tradizioni della vera arte dell'attore». Prendendolo a modello, Mejerchol'd ritiene che «per trasformare un letterato che scrive per la scena in drammaturgo sarebbe bene obbligarlo a comporre alcune pantomime». La pantomima, infatti, per Mejerchol'd «chiude la bocca del retore, il cui posto è sulla cattedra e non in teatro, mentre il *jongleur* afferma l'autonomia dell'arte dell'attore: l'espressività del gesto, il linguaggio dei movimenti del corpo, non solo nella danza, ma in ogni situazione scenica». Il teatro che ha in mente Mejerchol'd ha infatti lo scopo di «divertire più che di insegnare», e di ricordare allo spettatore attratto nel «paese dell'invenzione», che quanto avviene dinanzi ai suoi occhi è «pura recitazione»⁴⁴⁶.

Dunque, se il significato della biomeccanica sarà quello di «rivelare all'attore il linguaggio dimenticato del pensiero plastico, capace di esprimere un personaggio, una psicologia e l'attore stesso nello spazio»⁴⁴⁷, le sue radici vanno ricercate nel lavoro condotto da Mejerchol'd allo studio di via Borodinskaja, dove si insegnavano le tecniche di recitazione della Commedia dell'Arte e i linguaggi del movimento scenico, oltre alla lettura musicale delle tragedie greche e alle basi della versificazione. A testimonianza di questo legame vi è la presenza nel Corso di Movimento Scenico oltre a tecniche acrobatiche e a concetti derivanti dal trattato di danza *De Practica seu Arte Tripudii* (1463) dell'italiano Guglielmo Ebreo di Pesaro (tra cui il famoso “partire dal terreno”) del principio dell'*otkaz*, definito da Malcovati «gesto breve, opposto alla direzione del movimento in preparazione,

⁴⁴⁵ Dal giornale «Reč'», 1912, 27 aprile, n. 114.

⁴⁴⁶ Vs. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 148-157.

⁴⁴⁷ N. Velechova, *Govori s Mejerchol'dom*, cit. in B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, cit., p. 124.

insieme fine del movimento precedente e inizio di quello successivo, sorta di cesura che segna l'innesto del nuovo movimento sul vecchio (la mano che si tende prima di colpire l'avversario, ecc.)»⁴⁴⁸, che sarebbe poi diventato uno dei principi della biomeccanica. Fondamentale poi nello Studio il lavoro sulle pantomime, con le quali Mejerchol'd traduceva in «linguaggio puramente cinetico»⁴⁴⁹ temi tratti da diversi ambiti drammaturgici, dai canovacci della Commedia dell'Arte ai drammi di Shakespeare, dai drammi spagnoli del Siglo de oro a *Il convitato di pietra* di Puškin. Spiegava infatti Mejerchol'd sulla rivista «L'amore delle tre melarance» che ogni opera drammatica, se «dotata dei più indispensabili elementi della teatralità», poteva essere rappresentata facendo a meno delle parole:

Laddove si tratta di un'azione autenticamente teatrale, anche un'interpretazione schematica e soltanto mimica riesce a coinvolgere lo spettatore, per il solo fatto che il soggetto di un'opera drammatica del genere si basa sui fondamenti stessi del Teatro, consolidati dalla tradizione⁴⁵⁰.

Di non poca importanza il fatto che un'allieva di Mejerchol'd provasse a creare una pantomima intitolata *Zarema*⁴⁵¹, ispirata a *La fontana di Bachčisaraj* di Puškin, il cui allestimento da parte del coreografo Rostislav Zacharov sarebbe divenuto il prototipo del coreodramma sovietico degli anni Trenta. Rivelatore poi il fatto che lo studio preferito di Mejerchol'd fosse *La caccia*, ribattezzato da Ripellino come una sorta di «morte del cigno»⁴⁵². Ricordava infatti Mgebrov:

Quali mai variazioni non escogitò Mejerchol'd su questo motivo! Innumerevoli volte per parecchi giorni provammo a scavalcarci d'un balzo l'un l'altro, a tendere immaginari archi e a scagliare con aria severa una pioggia di frecce, al suono d'una lontana melodia molto spettrale, contro colei che incarnava il palpitante volatile⁴⁵³.

Impossibile non pensare a Fokin con la sua miniatura *La morte del cigno*. Il rapporto di reciproci influssi tra Fokin e Mejerchol'd è del resto noto. Come ricorda la studiosa Gavrilovich, se Mejerchol'd interpretò Pierrot ne *Il baraccone da fiera*, rappresentato il 31 dicembre 1906 al Teatro Drammatico di Vera Kommisarževskaja, egli avrebbe interpretato poi lo stesso personaggio nel

⁴⁴⁸ F. Malcovati, *Materiali per un nuovo attore*, in Vs. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, a cura di F. Malcovati, Cue Press, Imola 2019, p. 10.

⁴⁴⁹ Cfr. R. Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, cit., p. 132.

⁴⁵⁰ Ivi, pp. 132-133.

⁴⁵¹ A. Smirnova-Iskander, *O tech, kogo pomnju*, Mosca, Iskusstvo, 1989, cit. in R. Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, cit., p. 334.

⁴⁵² A. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, cit., p. 167.

⁴⁵³ A. Mgebrov, *Žizn' v teatre, t. II*, Academia, Leningrado 1932, citato da A. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, cit., p. 167.

febbraio 1910 nel balletto-pantomima *Le Carnaval*⁴⁵⁴ di Fokin su musica di Schumann, guidato dal coreografo «che seppe fondere con maestria i movimenti mimici con la gestualità e la danza»⁴⁵⁵. Messo in scena nella sala Pavlova in occasione di una serata di beneficenza organizzata dalla rivista «Satirikon», *Le Carnaval* a volte si discostava dall'interpretazione scenica di quanto effettivamente presente nella musica, poiché Fokin per realizzarlo si era ispirato soprattutto alla biografia di Schumann. Secondo la studiosa Dobrovol'skaja, in *Le Carnaval* Fokin mostrò più che in ogni altro lavoro la sua «arte di creare un'immagine dai dettagli e dalle sfumature più sottili dei movimenti»⁴⁵⁶. Il coreografo stesso nella propria biografia avrebbe del resto lamentato l'impossibilità di riferire di «una serie di scenette incantevoli, il cui fascino dipende da gesti piccoli, impercettibili, veloci, da sorrisi giocosi, da spostamenti civettuoli e da una leziosaggine stilizzata»⁴⁵⁷. La stessa danza classica era qui utilizzata secondo un'altra studiosa sovietica, Vera Krasovskaja, come una «tinta» utile a caratterizzare i personaggi, a stilizzare le loro azioni, senza creare mai delle «immagini astratte del loro mondo interiore»⁴⁵⁸. Concorda con lei la Dobrovol'skaja che sottolinea come Fokin avesse scelto dalla danza classica quegli elementi utili a «ricostruire la realtà concreta di un momento narrativo», unendoli con i gesti e le *mises-en-scène*⁴⁵⁹. Quanto a Mejerchol'd nel ruolo di Pierrot, egli si ritrovò qui alle prese con l'arte di fondere il gesto con la musica⁴⁶⁰, e se nello stesso periodo egli preparava con Fokin l'allestimento di *Orfeo ed Euridice* di Gluck, che avrebbe debuttato l'anno successivo, qui risultò inizialmente al coreografo un «pesce fuor d'acqua», capace però di maturare durante le prove e di offrire alla prima dello spettacolo una «figura incantevole di un Pierrot malinconico e sognatore»⁴⁶¹.

Meno studiato il progetto irrealizzato di Mejerchol'd di mettere in scena un balletto-pantomima dal titolo *Il cigno* alla Casa degli Intermezzi nel 1911, riportato alla luce di recente dagli studiosi A. Lopatin e N. Rogova dapprima in una raccolta di studi del 2017 dal titolo *Russkaja razvlekatel'naja*

⁴⁵⁴ Prima rappresentazione: 20 febbraio 1910, Sala Pavlova. Costumi di L. Bakst. Nei ruoli principali T. Karsavina (Colombina), L. Leont'ev (Arlecchino), V. Fokina (Chiarina), F. Šerer (Eusebio), I. Kšesinskij (Florestano), L. Šollar (Estrella), B. Nižinskaja (Farfalla), A. Bekefi (Pantalone). Nel ruolo di Pierrot Vs. Mejerchol'd. Lo spettacolo fu poi rappresentato il 4 giugno 1910 all'Opéra di Parigi con V. Nižinskij nel ruolo di Arlecchino, E. Cecchetti nel ruolo di Pantalone, A. Bulgakov nel ruolo di Pierrot, M. Pil'c nel ruolo di Estrella. Fu incluso nel repertorio del Mariinskij il 6 febbraio 1911. In tale occasione lo stesso M. Fokin interpretò Arlecchino, A. Orlov ricoprì il ruolo di Pantalone ed A. Bol'm quello di Pierrot.

⁴⁵⁵ D. Gavrilovich, *Introduzione*, in Vs. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 13-14.

⁴⁵⁶ G. Dobrovol'skaja, *Michail Fokin. Russkij period*, Giperion, San Pietroburgo 2004, p. 278.

⁴⁵⁷ M. Fokin, *Protiv tečenija*, cit., p. 220.

⁴⁵⁸ V. Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr načala XX veka. I. Chooreografy*, cit., p. 351.

⁴⁵⁹ G. Dobrovol'skaja, *Michail Fokin. Russkij period*, cit., p. 279.

⁴⁶⁰ Come si era già segnalato, importante era stato già il lavoro sulle «tessiture musicali» in *La mort de Tintagiles* di Maeterlinck. A. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, cit., p. 117. Inoltre, nella regia di *Tristano e Isotta* di Wagner al Mariinskij (30 ottobre 1909) Mejerchol'd aveva chiesto anche al cantante «di dare risalto al disegno plastico, di intessere ritmi gestuali che esprimano le sottigliezze della partitura, in breve di recitare danzando». Ivi, p. 143.

⁴⁶¹ M. Fokin, *Protiv tečenija*, cit., 220.

kul'tura Serebrjanogo veka. 1908-1918 e in modo più approfondito nel secondo numero edito nel 2020 della raccolta di studi dal titolo *Peterburgskie teatry, kotorych net*. In effetti, a voler realizzare un balletto-pantomima dal titolo *Il cigno* era stato Fokin, e di questo aveva scritto la studiosa Dobrovol'skaja nella seconda edizione russa dell'autobiografia del coreografo⁴⁶², notando poi anche nella monografia sul periodo russo di Fokin come il protagonista del progetto non realizzato del coreografo fosse un giovane pastore di nome Pierrot innamorato in modo non corrisposto di Leda e decisi per questo ad uccidere con un bastone il Cigno, per poi imitarne i movimenti e prendere il posto dell'uccello nel cuore dell'amata⁴⁶³. Lopatin aveva poi trovato altri due libretti del balletto pantomima nella sezione libri rari della Biblioteca Teatrale di San Pietroburgo in cui Fokin non compariva come autore, mentre si menzionava la regia o meglio il «rifacimento» ad opera del Dottor Dappertutto⁴⁶⁴. In realtà, a esser preso come base era il balletto in un atto *Le Cygne* su libretto di Catulle Mendès messo in scena a Parigi il 20 aprile 1899 all'Opéra Comique. La musica era stata realizzata dal compositore Charles Lecocq, sulla cui partitura Mejerchol'd avrebbe apposto delle note a matita per concepire insieme a Michail Kuzmin la drammaturgia del proprio progetto (tale documento è conservato nell'archivio RGALI di Mosca, f. 998, op. 1., ed. chr. 72, ed è stato studiato in un secondo momento dallo studioso Lopatin⁴⁶⁵). Né Fokin, né Mejerchol'd riuscirono a dar vita alla pantomima. Secondo lo studioso Lopatin, Fokin difficilmente avrebbe portato in scena a Parigi uno spettacolo realizzato qui già 20 anni prima⁴⁶⁶. Per comprendere invece perché non lo mise in scena ai Teatri Imperiali, pur non disponendo di documenti d'archivio a riguardo, bisogna comprendere nel complesso la poetica fokiniana che approfondiremo più avanti. Mejerchol'd invece per Lopatin intendeva fare della pantomima *Il cigno* la prosecuzione del successo de *La sciarpa di Colombina* (*Šarf Kolombiny*, rappresentata il 9 ottobre 1910), ma si scontrò con la chiusura della Casa degli Intermezzi⁴⁶⁷.

In ogni caso il balletto-pantomima *Il Cigno* presentava per Lopatin motivi anticipatori sia del balletto *Petruška* di Fokin (nel balletto-pantomima Pierrot avrebbe cercato di ribellarsi al suo triste destino uccidendo il Cigno, discostandosi dalla sua tradizionale figura passiva) sia del dramma *Un ballo in*

⁴⁶² M. Fokin, *Protiv tečenija*, II ed., Iskusstvo, Mosca 1981, pp. 258-260, cit. in A. Lopatin, *M.M. Fokin i Vs.E. Mejerchol'd – avtory neosuščestvlennoogo baleta-pantomimy «Lebed'» (1910-1912)*, in N. Buks, E. Penskaja (a cura di), *Russkaja razvlekatel'naja kul'tura Serebrjanogo veka. 1908-1918*, VŠE, Mosca 2017, p. 265.

⁴⁶³ G. Dobrovol'skaja, *Michail Fokin. Russkij period*, cit., p. 291, citato da A. Lopatin, *M.M. Fokin i Vs.E. Mejerchol'd – avtory neosuščestvlennoogo baleta-pantomimy «Lebed'» (1910-1912)*, cit., p. 265.

⁴⁶⁴ A. Lopatin, *M.M. Fokin i Vs.E. Mejerchol'd – avtory neosuščestvlennoogo baleta-pantomimy «Lebed'» (1910-1912)*, cit., p. 265.

⁴⁶⁵ N. Rogova, A. Lopatin, *Balet-pantomima «Lebed'» v neosuščestvlennoj postanovke V.E. Mejerchol'da na scene Doma intermedij (1911). Rekonstrukcija zamysla*, in S. Filippova (a cura di), *Peterburgskie teatry, kotorych net. Vypuski 2-3*, Izdatel'stvo «Levša. Sankt-Peterburg», San Pietroburgo 2020, pp. 103-128.

⁴⁶⁶ A. Lopatin, *M.M. Fokin i Vs.E. Mejerchol'd – avtory neosuščestvlennoogo baleta-pantomimy «Lebed'» (1910-1912)*, cit., p. 269.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 267.

maschera (Maskarad) di Lermontov messo in scena da Mejerchol'd con la collaborazione dell'artista Golovin lo stesso giorno della rivoluzione di febbraio 1917 (nel balletto-pantomima *Il Cigno* avrebbe dovuto essere la figura del Fauno a suggerire a Pierrot di uccidere il Cigno e a comparire poi da solo alla fine dello spettacolo, incarnando il destino e dunque anticipando la figura dello Sconosciuto di *Un ballo in maschera*. Presente nella pantomima era inoltre il motivo del braccialetto perduto che in *Un ballo in maschera* avrebbe scatenato la gelosia di Arbénin e di conseguenza avrebbe inoltre dato origine all'azione)⁴⁶⁸. E tuttavia, la pantomima soffriva secondo il parere di Lopatin di una certa natura ibrida⁴⁶⁹. Seguendo l'antico libretto di Catulle Mendès, un personaggio proveniente dalla Commedia dell'Arte come Pierrot si ritrovava accostato a personaggi provenienti dal mondo dell'antica Grecia, come il Fauno e Leda. Fattore che pur poteva presentare un certo interesse nel contesto contemporaneo del Secolo d'Argento, in cui entrambi i filoni erano fortemente vitali⁴⁷⁰.

4.1 Parallelismi storici: elementi drammaturgici dal balletto di Petipa al teatro biomeccanico di Mejerchol'd

Come congiunzione tra Pierrot e Leda nel balletto-pantomima progettato indipendentemente sia da Fokin sia da Mejerchol'd era la figura del Cigno, incarnazione nella mitologia antica di Zeus.

Esso aveva fatto la sua comparsa dapprima nel balletto *Il lago dei cigni* su libretto di Begičev e Gel'cer, i quali si s'ispirarono a una fiaba del tedesco Musäus, ma lavorarono sotto l'influsso della fantasia di Čajkovskij che con il suo amore per la natura già nel 1871 aveva composto a Kamenka il

⁴⁶⁸ N. Rogova, A. Lopatin, *Balet-pantomima «Lebed'» v neosuščestvlennoj postanovke V.E. Mejerchol'da na scene Doma intermedij (1911). Rekonstrukcija zamysla*, cit., pp. 121-128.

⁴⁶⁹ A. Lopatin, *M.M. Fokin i Vs.E. Mejerchol'd – avtory neosuščestvlennoho baleta-pantomimy «Lebed'» (1910-1912)*, cit., p. 268.

⁴⁷⁰ La studiosa Gavrilovich ricorda come «il mondo greco era l'altra matrice linguistica della cultura russa, cui nel terzultimo quarto del XIX secolo si volse l'*intelligencija* nell'ambito delle ricerche inerenti alle proprie radici culturali. Entusiasmata dalle scoperte di Schliemann gli artisti russi presero a investigare il mito degli antichi greci, a studiare con estrema attenzione le forme plastiche incise sui vasi d'epoca attica o scolpite nei rilievi classici (Vrubel'), andarono in pellegrinaggio ad Atene (Valentin Serov e Bakst) rimanendo folgorati, soprattutto, dalla nuda bellezza delle *korai* arcaiche nelle quali il processo di stilizzazione del reale era molto evidente. Il ricordo e le riflessioni su questo viaggio furono raccolti da Bakst in un libro». D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., p. 46. La studiosa si riferisce al saggio di L. Bakst, *Serov i ja v Grecii. Dorožnye zapisi*, in «Slovo», Parigi 1923, tradotto in italiano con il titolo di *In Grecia con Serov*, a cura di V. Parisi, Excelsior 1881, Milano 2012. Sempre Gavrilovich ricorda che già nel 1897 S. Mamontov aveva fatto allestire da V. Polenov all'Opera Privata l'*Orfeo* di Gluck, mentre A. Sanin allestì l'*Antigone* di Sofocle al Teatro d'Arte di Mosca nel 1899 con le scenografie di A. Simov. *Ippolito* di Euripide sarebbe stato poi allestito da Ju. Ozarovskij con le scenografie di L. Bakst al Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo nel 1902, seguito nel 1904 da *Edipo a Colono* di Sofocle. Intanto tra il 1900 e il 1901 A. Benois, L. Bakst e V. Serov avevano progettato scene e costumi per il balletto *Sylvia* su musica di Delibes, mentre nel 1904 Fokin concepì il balletto in due atti *Dafni e Cloe* da Longo Sofista e nel 1905 mise in scena *Acì e Galatea* su musica di Kadlec, cui prese parte V. Nižinskij, futuro autore di *L'Après-midi d'un faune* su musica di C. Debussy (1912). Ivi, pp. 49-61.

balletto per bambini in un atto dal titolo *Il lago dei cigni*⁴⁷¹. Il compositore aveva secondo Slonimskij tratto spunto anche dagli studi di Afanas'ev pubblicati nel 1865-1869 dal titolo *Le visioni poetiche degli slavi sulla natura* in cui si riferiva della fiaba sui dodici cigni che scuotendo le ali si trasformavano in bellissime fanciulle, nonché dalla *Fiaba dello zar Saltan* di Aleksandr Puškin, conservata nella biblioteca del compositore a Kamenka con note a matita a margine dello stesso Čajkovskij, fiaba in cui era presente l'immagine dei cigni che scivolavano su uno specchio di acque⁴⁷². All'opera omonima di Rimskij-Korsakov messa in scena nell'Opera Privata di Savva Mamontov il 21 dicembre 1900 si sarebbe invece ispirato per la composizione del proprio quadro *La regina cigno (Carevna-Lebed')* il pittore Vrubel', molto amato dai *miriskusniki* e da Aleksandr Blok. Già sul balletto *Il lago dei cigni* esercitò il proprio influsso anche la cultura greca, dal momento che come suggerisce lo studioso Beaumont il racconto di Odette sull'origine del lago potrebbe derivare dalle *Metamorfosi* di Ovidio⁴⁷³.

Alla prima del balletto originariamente coreografato da Rejzinger non aveva partecipato la designata Sobeščanskaja, bensì la danzatrice Karpakova, che secondo quanto riportato dallo storico del balletto Muchin «si sforzò per come le era possibile di riprodurre l'incarnazione fantastica del cigno, ma in quanto debole sul fronte della mimica, non produsse una particolare impressione». Ritrovatasi ad accontentarsi della quarta rappresentazione, della Sobeščanskaja nel ruolo di Odette e Odile si notò come fosse «incomparabilmente migliore della signora Karpakova da tutti i punti di vista»⁴⁷⁴. Nonostante l'insuccesso del 1877, l'esperienza successiva de *La bella addormentata* e de *Lo schiaccianoci* riportò alla luce la musica di Čajkovskij composta per *Il lago dei cigni* quando però ormai il compositore non era più in vita. Ad essere messo in scena fu nel 1894 un solo atto, seguito dall'intero balletto nel 1895. Protagonista l'italiana Pierina Legnani, che nelle parole della Karsavina non appena comparve a Pietroburgo «conquistò tutto i cuori e per dieci anni occupò il posto di prima ballerina assoluta»⁴⁷⁵. Di lei il coreografo Lopuchov, che la vide ripetutamente quando era ancora allievo, riteneva che la danza di natura virtuosa coltivata alla scuola italiana e del tutto priva di quel carattere etereo e dell'*envol* propri delle ballerine russe avesse i suoi pregi⁴⁷⁶. Era stata in particolare lei a mostrare per prima in Russia i 32 *fouettées*, anche se come sottolineerà Lopuchov ne *Le rivelazioni coreografiche* non era stata lei a inventarli, affermando al pari di quanto fatto dalla Taglioni con la danza sulle punte una tecnica nuova nata prima che esse la utilizzassero⁴⁷⁷. Nello

⁴⁷¹ Ju. Slonimskij, *P.I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, cit., p. 89.

⁴⁷² Ivi, pp. 90-91.

⁴⁷³ C. Beaumont, *The Ballet called Swan Lake*, Dance Books, Alton 2012 (I ed. 1952), p. 40.

⁴⁷⁴ D. Muchin, *Istorija moskovskogo baleta*, manoscritto conservato presso GCTM im. Bachrušina, p. 547, cit. in Ju. Slonimskij, *P.I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, cit., p. 119.

⁴⁷⁵ T. Karsavina, *Teatral'naja ulica*, cit., p. 77.

⁴⁷⁶ F. Lopuchov, *Šest' desjat let v balete*, cit., p. 105.

⁴⁷⁷ F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., p. 23.

stesso testo, a proposito della «verità coreografica», Lopuchov sosterrà come le punte e i *fouettées* siano stati una necessità nell'evoluzione coreografica, allo stesso modo in cui lo era divenuto l'acrobatismo danzato ai suoi tempi, aggiungendo come egli che pur si opponeva a un uso illeggibile di tale acrobatismo ne fosse stato l'inventore già con il suo balletto *Il sogno*, presentato nel 1916⁴⁷⁸ durante uno spettacolo privato al Teatro del Dramma Musicale. Qui egli aveva introdotto la tecnica della presa in alto che era stata poi ripresa nel teatro di varietà, dove prima non esisteva⁴⁷⁹. Tuttavia, Lopuchov riteneva di aver utilizzato l'acrobatismo danzato solo dove lo permetteva l'immagine da creare, ad esempio nei momenti di abbandono alla fantasia o di sogno, evitandolo nella creazione di personaggi reali⁴⁸⁰. Come paragone, egli ribadiva che lo avrebbe potuto utilizzare anche l'interprete di Solor ne *La bayadère* nel momento in cui Nikija gli si presentava davanti come una visione, mentre avrebbe dovuto evitarlo nel primo incontro, quando nascosto li osservava il Grande Bramino. Una cosa del genere non la permise secondo Lopuchov «l'intelligente coreografo Petipa», a differenza di quanto si sarebbero permessi di fare i suoi «ignoranti correttori»⁴⁸¹.

I *fouettées* della Legnani erano uno dei momenti più salienti del «famoso duetto» del secondo atto de *Il lago dei cigni*, il «culmine dell'azione». In questo atto, secondo Lopuchov, ogni danza, sia che si trattasse del valzer delle fidanzate o delle danze dei veneziani, degli spagnoli, degli ungheresi, dei polacchi, andava percepita come una forza che si opponeva al principe nel compimento dell'«impresa della fedeltà»⁴⁸². E in sostanza, nel presentare come ultimo numero dell'atto il duetto, Petipa offriva la soluzione del conflitto nel punto necessario dell'azione. Per questo, negli anni erano cambiati alcuni dettagli del duetto, ma ciò per Lopuchov non alterava la composizione generale, e del resto per lui non era neanche il caso di parlare di una nuova redazione di esso. Lopuchov precisava infatti come il tema dello spettacolo fosse il tentativo da parte del male di distruggere il bene attraverso la slealtà. La conclusione del secondo atto era dunque per il coreografo sovietico equivalente alla «questione shakespeariana dell'“essere o non essere”», perché il principe si rendeva conto del proprio errore e pertanto a trionfare non erano né lui né Rothbart⁴⁸³. Nient'affatto priva di significato drammaturgico era dunque la tecnica virtuosistica utilizzata dalla Legnani nei 32 *fouettées* e volta a sedurre il principe.

Tuttavia, nel discutere de *Il lago dei cigni* come «balletto russo», Lopuchov avrebbe volontariamente mancato di menzionare la Legnani in quanto «nella sua interpretazione non vi era niente di russo»⁴⁸⁴.

⁴⁷⁸ Si veda la nota 81 del paragrafo *La Rivoluzione vista dalla compagnia di balletto dell'ex Mariinskij*.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 30.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 31.

⁴⁸¹ Ivi, pp. 31-32.

⁴⁸² Ivi, pp. 115-116.

⁴⁸³ Ivi, p. 116.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 118.

Il pensiero di Lopuchov si chiarifica soprattutto quando egli scrive a proposito delle scene incentrate sui cigni realizzate da Lev Ivanov. Lopuchov si dichiara in disaccordo con i coreografi e i critici che ritenevano che in tali scene vi fossero degli esseri a metà tra fanciulle e cigni e soprattutto che i movimenti delle braccia «imitassero» lo sbattere delle ali:

Non c'è alcuno sbattere di ali naturalistico nei movimenti delle danzatrici! Attraverso la coreografia è riflessa solo l'essenza dei movimenti dei cigni: il volo, lo scivolare sull'acqua, la rotazione della testa, del collo. Non lo sbattere dell'ala, ma il riflesso di tale movimento con l'aiuto della danza. [...] Nella coreografia i movimenti delle gambe possono riflettere il volo aereo o lo scivolare sull'acqua, a seconda dell'immagine e dello stato d'animo. E a tal fine non serve alcun attributo dei cigni, come le piume o le ali. Tutti questi dettagli del costume sono stati un errore dell'artista, perché in Petipa e Ivanov non vi sono cigni, ma solo fanciulle nei cui movimenti è riflessa la loro essenza di cigni⁴⁸⁵.

Lopuchov avrebbe anticipato il suo pensiero commentando le note coreografiche di Petipa nel testo *Marius Petipa. Materialy. Vospominanija. Stat'i* pubblicato 1971 a cura dello studioso Jurij Slonimskij. Nel definire *Il lago dei cigni* un «balletto nazionale» egli avrebbe spiegato che «le figure dei cigni sono create su una base lirico-romantica russa»:

Le camminate-corse del corpo di ballo di cigni derivano dai *chorovod* russi. Sia nel soggetto de *Il lago dei cigni* (benché alla base vi sia una fonte tedesca), sia nella figura del Cigno, sia nell'idea della fedeltà all'amore vi è un'essenza slava⁴⁸⁶.

Studiando gli schizzi di Petipa per il balletto *Il lago dei cigni*, Lopuchov arriva a intuire come inizialmente il pensiero del coreografo francese fosse «tradizionale», ma si modificò dopo che Ivanov ebbe creato l'immagine dei cigni. Per Lopuchov però anche la prima scena del balletto e l'intero secondo atto, ovvero le parti create da Petipa, sono all'altezza delle «rivelazioni coreografiche» di Ivanov, che dopo aver creato la seconda scena del balletto ebbe l'incarico da Petipa di creare anche l'ultimo atto. Per Lopuchov se il balletto si rivela «monolitico» è solo grazie a Petipa⁴⁸⁷.

Emblematica a questo proposito era già la realizzazione del valzer della prima scena del primo atto. Esso avrebbe dovuto essere «non tipicamente di carattere, e neanche molto classico», sebbene poi Petipa lo realizzasse sulle punte, in stile classico, e con una composizione severamente simmetrica⁴⁸⁸. Ne *Le rivelazioni coreografiche* Lopuchov aggiungerà che esso era preceduto da un'*entrée* costruita su un «principio ondulatorio», tipico del folclore slavo, e realizzata nello stile di un «Watteau russo»

⁴⁸⁵ Ivi, p. 112.

⁴⁸⁶ A. Nechendzi, Ju. Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa. Materialy, vospominanija, stat'i*, cit., p. 210.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 211.

dal coreografo francese trapiantato in Russia⁴⁸⁹. Il valzer in sé era poi pensato come una «pastorale trapiantata sul suolo russo» e presentava movimenti e figure molto semplici, non pomposi, poiché del resto non doveva oscurare l'idea principale del balletto che era concentrata nelle scene dei cigni. Da buon sovietico Lopuchov notava poi l'uso nel valzer degli sgabelli che non erano semplicemente un «oggetto di scena» (*butaforija*), ma «partecipavano alla danza»⁴⁹⁰, divenendo così un'anticipazione del rapporto con gli oggetti e delle scenografie costruttiviste negli spettacoli di Mejerchol'd. Rappresentativa della russificazione de *Il lago dei cigni* era inoltre la fine del valzer in cui le ragazze «con fare da civette» agganciavano dei cestini su dei bastoni e giocavano con dei nastri di diverso colore: si trattava di un'eredità del *pas de ruban* da *La fille mal gardée*, ma qui essa si coniugava con le tradizioni russe delle danze attorno all'albero di maggio⁴⁹¹.

Nel balletto originale la prima scena attraverso il volo dei cigni si legava direttamente alla seconda scena in cui i cigni fluttuavano sull'acqua. L'*entr'acte* inserito successivamente aveva reso la scena dei cigni un atto autonomo, e per questo secondo Lopuchov aveva frantumato la costruzione drammaturgica dello spettacolo, in cui era fondamentale evidenziare «il cambiamento dello stato d'animo del principe dalla spensieratezza all'immersione nelle fantasie malinconiche». A dare una «risposta alle domande della sua anima» era l'apparizione dei cigni, che come nelle fiabe russe si trasformavano in fanciulle. Originariamente per i loro movimenti Petipa aveva pensato di ispirarsi alle Ombre del già realizzato *La bayadère*, ma Ivanov non utilizzò la sua idea, e in questo caso secondo Lopuchov a ragione. Le Ombre davano infatti vita a una «coreo-scena poetica ed astratta», ovvero a una «composizione di pura danza, costruita sulla base della forma sonata». La scena dei cigni presentava invece un principio narrativo, partecipando all'azione dello spettacolo. Ivanov si basò piuttosto per Lopuchov sulle leggende slave, conferendo all'immagine dei cigni l'attributo della fedeltà⁴⁹². In tale scena si rivelava per Lopuchov il «senso nascosto» dello spettacolo, cui del resto non si opposero neanche Begičev e Gel'cer, autori secondo il coreografo sovietico di un «insignificante» libretto. In questa scena si conduceva il «racconto poetico-coreografico sul destino femminile, sull'amore caduto in disgrazia, ma capace di trionfare»⁴⁹³. E a rivelarlo era l'unione della coreografia con la musica, che nel suo insieme dava vita a delle figure leggibili da ognuno a modo proprio «a seconda della propria individualità»:

⁴⁸⁹ F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., pp. 107-108. Su alcuni dettagli della vita di M. Petipa a San Pietroburgo si veda T. Gorina, *Marius Petipa v Sankt-Peterburge*, in «Vestnik Akademii Russkoho baleta im. A. Ja. Vaganovoj», 2019, n. 2, pp. 6-18.

⁴⁹⁰ Ivi, pp. 109-110.

⁴⁹¹ A. Nechendzi, Ju. Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa. Materialy, vospominanija, stat'i*, cit., p. 215.

⁴⁹² Ivi, pp. 215-217.

⁴⁹³ F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., p. 113.

Lo spettatore non sempre prende conoscenza in anticipo del libretto, spesso recepisce il contenuto direttamente durante lo spettacolo, attraverso la sua coreografia e la musica. Ad esempio, seguendo l'adagio di Odette con il principe accompagnato dal corpo di ballo, lo spettatore da solo, senza alcun libretto, coglierà le immagini, il loro movimento e i loro stati d'animo, e dunque anche il senso del balletto. Certamente, ognuno lo coglierà un po' a modo suo, a seconda della propria individualità, dei propri sentimenti, quasi come l'ascoltatore recepisce la musica. La coreografia autentica è grande proprio per il fatto di essere accessibile allo spettatore senza alcuna spiegazione preliminare, scritta oppure orale, di moda un tempo. Per recepire opere come *Le ombre* nel balletto *La bayadère*, il secondo atto di *Giselle*, o numeri così eccellenti come *La morte del cigno*, la variazione di Albrecht dal secondo atto del balletto *Giselle*, la danza con il serpente da *La bayadère*, la variazione *Il rivoletto* e così via, non sono necessari né libretti, né spiegazioni. Né ha bisogno di alcune spiegazioni l'atto dei cigni. Lì si comprende tutto persino quando l'interpretazione è mediocre⁴⁹⁴.

È la stessa coreografia, nell'esattezza dei movimenti, a racchiudere la verità del balletto. Pertanto, nella danza dei piccoli cigni con le loro braccia intrecciate e l'esecuzione dei medesimi movimenti è racchiusa l'idea dell'«indissolubilità dell'amicizia», della «fedeltà». Nei movimenti del corpo di ballo sono trasmessi i «turbamenti delle fanciulle». Nel grande adagio l'«amore lirico». Nel valzer la «tenerezza». Nelle variazioni dei grandi cigni una «nobile femminilità». Nella variazione di Odette la «benedizione dell'amore puro». Nella coda l'«attesa della salvezza, del trionfo sul destino»⁴⁹⁵.

Tuttavia, il tema del balletto è pur sempre il male che cerca con la perfidia e l'inganno di avere la meglio sul bene. Per questo tra le danze di seduzione dell'atto successivo vi sono le danze veneziane. Tra gli appunti di Petipa studiati da Lopuchov a proposito della danza veneziana è nascosta da un tratto di cancellazione l'indicazione «Chioggiotti», derivante dal nome della città di Chioggia, che come Lopuchov ricorda è il luogo dell'azione de *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni⁴⁹⁶. Già ne *Il lago dei cigni* compare indirettamente un'eco della Commedia dell'arte. Né meno interessante, a giudizio dello stesso Lopuchov, è il fatto che il famoso *pas de deux* di quest'atto fosse stato originariamente composto da Petipa per la Sobeščanskaja nel 1877, e poi spostato dal primo al secondo atto trasformandolo in un *pas de quatre* in cui oltre a Odile e al principe partecipavano Rothbart e Benno, interpretato da Gorskij⁴⁹⁷, che con i suoi coreodrammi avrebbe anticipato il balletto sovietico degli anni Trenta. Le altre danze di questo atto erano state pensate inizialmente in grande e poi ridotte, perché secondo Lopuchov non si trattava più di un tradizionale *divertissement*, ma di una «composizione drammaturgicamente forte, con un contenuto d'azione»⁴⁹⁸.

⁴⁹⁴ Ivi, pp. 111-112.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 114.

⁴⁹⁶ A. Nechendzi, Ju. Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa. Materialy, vospominanija, stat'i*, cit., p. 212.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 218.

⁴⁹⁸ Ivi, pp. 218-220.

Seguiva infine il quarto atto, in cui nei loro movimenti i cigni riflettevano la tristezza del giuramento di fedeltà infranto. Tra loro questa volta erano presenti anche dei cigni neri che conferivano ancor più enfasi allo stato d'animo dominante. L'«essenza della musica di Čajkovskij» si rifletteva nella coreografia con i suoi movimenti semplici, laconici, poetici⁴⁹⁹. Con un cerchio i cigni si stringevano intorno a Odette, come fanno per Lopuchov le bestie nei momenti di pericolo.⁵⁰⁰ Il principe si rivolgeva alle fanciulle cigno, ma erano i cigni neri ad aprirsi e a rivelare Odette⁵⁰¹. Tra gli schizzi vi era poi anche l'immagine di un uccello predatore che stringe la sua preda, con i cigni neri a rappresentare la testa. Nella coreografia di Petipa era questa una «metafora plastica» atta a indicare il «destino», l'«ineluttabilità», la «morte»⁵⁰². A conclusione la tempesta, la ricomparsa di Rothbart, e infine lo scioglimento dell'azione. La salvezza era nella morte, che rappresenta tuttavia il «trionfo dell'amore». «Apoteosi romantica» che per Lopuchov incarnava a perfezione la musica di Čajkovskij⁵⁰³. Petipa si rivelava per Lopuchov un «coreo-poeta»⁵⁰⁴. Del resto, già ne *Le vie del coreografo* (1925) Lopuchov, pur affermando che prima di Fokin non vi erano stati elementi di sinfonismo, ovvero composizioni costruite sull'elaborazione di temi coreografici, avrebbe riconosciuto che il quarto atto de *Il lago dei cigni* gli aveva imposto una riflessione, portandolo a chiedersi se «cedere la palma della vittoria dal punto di vista del sinfonismo danzato ai coreografi Ivanov e Petipa»⁵⁰⁵.

Fokin, che sull'elaborazione dei temi coreografici avrebbe impostato un capolavoro come la versione finale di *Chopiniana*, nel manifesto dal titolo *Il nuovo balletto* prendeva tuttavia come esempio del vecchio balletto da screditare proprio i dialoghi pantomimici della prima scena de *Il lago dei cigni*. Fokin sottolineava come con tali gesti convenzionali, cui si rapportavano con indifferenza sia lo spettatore, che gli artisti, che gli autori del balletto, riempivano una moltitudine di pagine della partitura. Per Fokin era proprio questo il motivo per cui il balletto era divenuto «inespressivo, acrobatico, meccanico e vuoto». Per restituire alla danza il suo «contenuto spirituale» il balletto doveva ripartire dal gesto, costruendolo sulle «leggi dell'espressività naturale». Prendendo poi come esempio una posa della danza classica quale l'*arabesque*, Fokin affermava che essa poteva avere un senso solo quando costituiva un «gesto idealizzato», ovvero quando esprimeva una tensione verso l'alto, verso un punto lontano, quando era eseguita con tutta l'anima. Era questo a fare la differenza

⁴⁹⁹ F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., pp. 116-118.

⁵⁰⁰ A. Nechendzi, Ju. Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa. Materialy, vospominanija, stat'i*, cit., p. 221.

⁵⁰¹ F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., p. 117.

⁵⁰² A. Nechendzi, Ju. Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa. Materialy, vospominanija, stat'i*, cit., p. 224.

⁵⁰³ F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., pp. 118-119.

⁵⁰⁴ A. Nechendzi, Ju. Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa. Materialy, vospominanija, stat'i*, cit., p. 224.

⁵⁰⁵ F. Lopuchov, *Puti baletmejestera*, cit., pp. 55-57. Cita questo passo di F. Lopuchov anche V. Krasovskaja, *Novatorstvo i tradicii*, 1962-1966, in Ead., *Stat'i o balete*, Iskusstvo, Leningrado 1967, p. 191.

nel vecchio balletto. Per Fokin il balletto aveva raggiunto il massimo sviluppo all'inizio del XIX secolo, durante l'epoca della Taglioni, allontanandosi fortemente da questo ideale alla fine dello stesso secolo quando era entrato in voga l'acrobatismo⁵⁰⁶. Per Fokin il balletto non doveva rifiutare l'eredità passata, ma allo stesso tempo non doveva smettere di essere creativo⁵⁰⁷. La «condizione» principale per creare una forma di danza artistica, anche se non lo «scopo» di essa (in quanto il balletto, pur dovendo essere un «dramma», presentava una natura «plastica»), era l'«espressività». Era questa per lui la «verità del balletto»⁵⁰⁸.

Di «verità coreografica» avrebbe parlato Lopuchov a proposito della miniatura fokiniana *La morte del cigno* nell'interpretazione di Anna Pavlova. Qui Fokin, secondo Lopuchov, non raffigurava il cigno, ma ne rifletteva l'essenza nei movimenti, al pari di quanto fatto da Saint-Saëns nella musica. E di che essenza si trattasse lo spiegava Lopuchov quando affermava che nella miniatura non vi era la morte, ma il «tipo ideale di donna slava che esalta la vita con il suo caloroso lirismo femminile» che agiva sullo spettatore in modo «elevato» come le Madonne di Raffaello⁵⁰⁹. Lopuchov precisava inoltre che in assenza della parola la coreografia può «parlare» solo attraverso il gesto, non attraverso l'antico gesto pantomimico che «raffigurava» la parola, e neanche attraverso il semplice passo di danza, bensì con un movimento che «riflette l'essenza» dell'immagine rappresentata⁵¹⁰.

Queste parole si collegano alle affermazioni fatte da Fokin relativamente alla propria creazione. Egli ebbe infatti a scrivere che prima di realizzarla era stato accusato di essere appassionato delle danze delle seguaci della Duncan, e di rapportarsi negativamente alla danza classica eseguita sulle punte. *La morte del cigno* era stata dunque una «risposta a queste critiche»:

Questa danza diventò il simbolo del nuovo balletto russo. Era la combinazione di una tecnica perfetta con l'espressività. Era come la dimostrazione del fatto che la danza può e deve non solo rallegrare gli occhi, ma penetrare nell'anima⁵¹¹.

La danza della durata di soli due minuti era stata composta per la Pavlova in occasione di un'esibizione concertistica presso l'Assemblea dei Nobili. Forse perché c'era già pronto il costume di Odette, forse solo su ispirazione di Fokin in base alle doti della Pavlova, il coreografo propose la musica di Saint-Saëns e iniziò subito a improvvisare, costruendo la danza sul *pas de bourrée* per

⁵⁰⁶ M. Fokin, *Novyj balet*, «Argus», 1916, n.1, riportato in Id., *Protiv tečenija*, cit., pp. 357-359.

⁵⁰⁷ M. Fokin, *Razgovory o novom baletе*, bozze conservate nell'archivio di M. Fokin e riportate con il titolo *Bereč staroe, sozdavat' novoe*, in Id., *Protiv tečenija*, cit., pp. 370-372.

⁵⁰⁸ *Gde pravda baleta? (Staryj baletoman i načinajuščij baletmejster) «Dialog» M. M. Fokina*, «Teatr i žizn'», 1922, n. 8, riportato in M. Fokin, *Protiv tečenija*, cit., pp. 374-377.

⁵⁰⁹ F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., pp. 27-28.

⁵¹⁰ Ivi, p. 26.

⁵¹¹ M. Fokin, *Vospominanija baletmejstera*, in A. Frenks (a cura di), *Anna Pavlova, 1881-1931*, Izdatel'stvo Inostranoj literatury, Mosca 1956, riportato in M. Fokin, *Protiv tečenija*, cit., p. 395.

conferire un'«impressione di intensità emotiva e di trepidazione»⁵¹². A tale proposito, Fokin nel 1924-1925 scrisse che tale movimento avrebbe dovuto essere «possibilmente piccolo e incessante», e che le gambe avrebbero dovuto «vibrare come delle corde tese», mentre le braccia avrebbero dovuto essere «del tutto prive di tensione», in modo da poter «cantare». Il crescendo e il diminuendo nella musica avrebbe dovuto essere poi reso dall'intensificazione o dall'attenuazione del movimento delle gambe e delle braccia, dalla variazione della velocità dei *bouffées* sulle punte e della forza nelle rotazioni del corpo⁵¹³. Fokin ribadì come la miniatura rappresentasse il passaggio dal vecchio balletto al nuovo:

Qui sono usati sia la tecnica della vecchia danza cosiddetta classica, sia il costume di balletto tradizionale. Ma qui sono già presenti tutti gli elementi dai quali è si è formato il Nuovo balletto russo⁵¹⁴.

Più precisamente, per Fokin l'elevata tecnica richiesta per l'esecuzione della miniatura non era volta a una «dimostrazione di virtuosismo», ma serviva allo scopo artistico della «creazione di un'immagine poetica», alla creazione di un «simbolo di aspirazione alla vita da parte di tutto ciò che è morto»⁵¹⁵. Proprio per questo, la studiosa Dobrovol'skaja assimila la miniatura alle «pause eloquenti» e ai «monologhi muti» dei drammi di Čechov, ricordando come essa fu spesso eseguita in congiunzione con la declamazione dei versi di Bal'mont (1895), a loro volta ispirati a Mallarmé⁵¹⁶. Si trattava in sostanza di una poesia in danza consonante con le atmosfere simboliste. E l'utilizzo sapiente della tecnica della danza in congiunzione con la musica era quel *quid* che permetteva di sfuggire dalle trame del figurativismo, allo stesso modo in cui secondo Mejerchol'd era stata la «straordinaria musicalità degli attori che avevano afferrato il ritmo della poesia čechoviana» ad avvolgere in una «misteriosa luce lunare» *Il gabbiano* messo in scena dal Teatro d'Arte il 17 dicembre 1898⁵¹⁷. Ciò si chiarisce tenendo presente che anche per Nemirovič-Dančenko Stanislavskij «non aveva colto l'autentico lirismo del testo čechoviano», soffermandosi piuttosto con la sua tendenza naturalistica su «frammenti di vita», sui «particolari», sull'«uso degli oggetti», oltre che su quei «grilli», e sullo «scalpito dei cavalli» che menzionava Mejerchol'd⁵¹⁸.

⁵¹² G. Dobrovol'skaja, *Michail Fokin. Russkij period*, cit., pp. 104-105.

⁵¹³ M. Fokin, *Umiraščij lebed'*, a cura di Ju. Slonimskij, con introduzione e note di G. Dobrovol'skaja, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Leningrado 1961, pp. 29-31.

⁵¹⁴ Ivi, p. 21.

⁵¹⁵ Ivi, p. 22.

⁵¹⁶ G. Dobrovol'skaja, *Michail Fokin. Russkij period*, cit., pp. 106-109.

⁵¹⁷ F. Malcovati, *Un clamoroso insuccesso*, in K. Stanislavskij, *Le mie regie. Il gabbiano*, a cura di F. Malcovati, Cue Press, Bologna 2019, p. 20.

⁵¹⁸ Ivi, pp. 19-20.

Non lontano da Stanislavskij si rivelava nel complesso Fokin, che ad esempio nel far danzare ne *Le notti egiziane* la Berenice-Pavlova, desiderosa di riprendersi il suo amato, allontanandolo da Cleopatra, decideva di metterle un serpente vero tra le braccia, mostrandole egli stesso il numero e finendo quasi per sentirsi svenire⁵¹⁹. Era *Le notti egiziane* uno di quei balletti in stile antico caratteristici dell'arte del primo Fokin, il quale affermava di aver creato il libretto del balletto *Dafni e Chloe* già nel 1904, quando era ancora «alla ricerca della vocazione»⁵²⁰. Secondo la studiosa Krasovskaja si trattava in realtà di una falsificazione. Il libretto di *Dafni e Chloe* per la studiosa sarebbe stato scritto non prima del 1907⁵²¹. La questione è di non poco conto, dal momento che alla fine del 1904 si svolse la prima tournée di Isadora Duncan a Pietroburgo. Ma più che sottolineare il possibile influsso della Duncan su Fokin, ci interessa qui rilevare le differenze tra i due. Nella prefazione a *Dafni e Chloe* Fokin sottolineava come le danze, i gruppi e la mimica dovessero riflettere «lo spirito dell'arte ellenica» e come si dovesse ricreare il carattere della plastica antica studiando la pittura vascolare e la scultura⁵²². La liberazione del corpo dai canoni ballettistici non prescindeva però mai dallo studio della tecnica classica, senza la quale per lui non ci poteva essere arte. La tecnica, tuttavia, doveva per lui essere soltanto un mezzo, e non un fine, e andava plasmata in accordo allo studio dell'epoca del soggetto, in conformità alla riforma del costume. Se dunque Fokin apprezzava l'arte della Duncan come «reazione all'indirizzo unilaterale del balletto», egli ne rilevava allo stesso tempo i limiti. Le danze della Duncan, pur «stupende nelle sue tuniche greche», difficilmente sarebbero andate bene se ella avesse dovuto indossare un vestito moderno. Né si poteva danzare sempre a piedi nudi. Fokin notava poi che la Duncan limitava la sua danza quasi esclusivamente alle braccia e al torso. Lui era invece alla ricerca di una danzatrice capace di danzare «con tutto il corpo», oltre che con tutta l'anima⁵²³. Per questo motivo, anche se il suo percorso artistico lo avrebbe portato a confrontarsi con l'«interprete totale» Ida Rubinštejn, interprete tra l'altro della protagonista in *Cléopâtre* (2 giugno 1909, Théâtre du Châtelet) e di Zobeide in *Shéhérazade* (4 giugno 1910, Théâtre

⁵¹⁹ M. Fokin, *Protiv tečenija*, cit., p. 206.

⁵²⁰ Ivi, pp. 149-150. Fokin afferma che allora non aveva neanche idea di poter coreografare dei balletti lui stesso. Tuttavia, scrive che in lui era già presente l'idea che bisognasse creare i balletti in maniera del tutto diverso da come erano creati all'epoca. Ivi, p. 150.

⁵²¹ V. Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr načala XX veka. I. Chooreografy*, cit., p. 164. Il permesso per la pubblicazione del 20 aprile 1904 si riferisce al racconto di Longo Sofista, tradotto da D. Merežkovskij per la casa editrice pietroburghese Pirožkov, e non al libretto del balletto. Cfr. Ju. Slonimskij, *Fokin i ego vremja*, in M. Fokin, *Protiv tečenija*, cit., p. 27, nota 1.

⁵²² Il testo della prefazione al libretto è riportato da Ju. Slonimskij utilizzando un esemplare conservato nell'archivio del coreografo in M. Fokin, *Protiv tečenija*, cit., pp. 567-568.

⁵²³ M. Fokin, *Bosonogie tancovščici*, «Peterburgskaja gazeta», 1909, 1° maggio, in M. Fokin, *Protiv tečenija*, cit., pp. 335-336.

National de l'Opéra) durante le stagioni dei Ballets Russes a Parigi⁵²⁴, le interpreti dei suoi maggiori capolavori sarebbero state Anna Pavlova e Tamara Karsavina.

La coreografia di Fokin partiva tuttavia da un principio raffigurativo-pittorico, che si manifestò simbolicamente in un balletto come *Il padiglione di Armida*, intitolato originariamente *Il gobelin animato*. Qui davanti agli occhi del Visconte René de Beaugency, rifugiato in un padiglione ispirato allo stile di Luigi XIV per ripararsi da una tempesta, prendeva vita un *gobelin* sovrastato da un baldacchino e posto sopra un orologio ornato da figure mitologiche. Ecco che la protagonista del quadro si presentava così ora come la «bella Madeleine, un'eccentrica del XVII secolo», ora come la «fatale maga Armida, desiderosa di vendicarsi del genere maschile a causa del tradimento dell'amato». Accanto a lei appariva misteriosamente il proprietario del padiglione, ovvero il Marchese, che ora si presentava sotto le spoglie di un nobile della corte del Re Sole, ora come il padre di Armida. E infine lo stesso René prendeva le vesti di Rinaldo, circondato da un «*chorovod* di personaggi in maschera». Dopo un *divertissement* di danze dalla natura decorativa, Armida avvolgeva René in una sciarpa rosa, e il sogno svaniva, lasciando un'impressione di malinconia⁵²⁵.

Per comprendere il nodo problematico legato all'arte di Fokin è utile accostare *Il padiglione di Armida* al *Don Giovanni* (1910) di Mejerchol'd, come suggerito dalla studiosa Vera Krasovskaja. Entrambi gli spettacoli erano esempi del tradizionalismo teatrale allora in voga. Ma cosa si nascondeva dietro il tradizionalismo e il «teatro della convenzione»? A spiegarcelo è lo stesso Mejerchol'd in un articolo sulla sua messinscena di *Don Giovanni*. Per il regista lo spettacolo di Molière è una di quelle opere di cui il pubblico può comprendere tutta la finezza «solo se potrà afferrare rapidamente i dettagli caratteristici dell'epoca in cui essa fu composta». Il soggetto secondo Mejerchol'd è di per sé «noioso», se confrontato con il *Don Giovanni* di Byron o il *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina. Diverso è il discorso se si riesce a far ricordare allo spettatore «le migliaia di macchine delle manifatture di Lione, che producevano la seta per la Corte mostruosamente

⁵²⁴ Il primo incontro di M. Fokin con I. Rubinštejn si sarebbe svolto alla fine del 1908 in occasione della messa in scena di *Salomé* con la regia di Vs. Mejerchol'd, su cui vi è discordo tra le fonti sull'effettiva realizzazione. Due fonti recenti confermano invece la rappresentazione della miniatura *La danza dei sette veli* al Teatro Michajlovskij il 3 novembre 1908. Cfr. L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, New York 1989; N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, cit., p. 107. Fokin avrebbe in seguito realizzato per I. Rubinštejn anche la coreografia de *Le Martyre de Saint Sébastien*, rappresentata al Théâtre du Châtelet di Parigi il 22 maggio 1911 con la regia di A. Bour. Inoltre, sempre Fokin avrebbe realizzato le coreografie de *La Pisanelle ou la Mort parfumée*, messa in scena da Vs. Mejerchol'd l'11 giugno 1913 al Théâtre du Châtelet di Parigi. Per ulteriori approfondimenti si veda la monografia di S. Sinisi, *L'interprete totale. Ida Rubinštejn tra teatro e danza*, Utet Università, Torino 2011.

⁵²⁵ V. Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr načala XX veka. I. Chooreografy*, cit., pp. 205-209. La studiosa riporta come fonte di Fokin e Benois non solo il racconto *Omphale* di T. Gautier, ma anche il poema *Ritratto* di A. Tolstoj (1872-1873), in cui «attraverso l'ironia si manifestava la malinconia per la bellezza perduta». Inoltre, ricordava come invece nella *Gerusalemme liberata* (1581) di T. Tasso, il personaggio di Rinaldo rispondesse infine al richiamo del dovere, sottraendosi al fascino di Armida. Ivi, pp. 194-201.

ipertrofica di Luigi XIV, l'*Hôtel des Gobelins*». «Quanto più sfarzosi appaiono i costumi e gli accessori», i tre lampadari pendenti e i due candelabri sul proscenio, o i «profumi inebrianti» bruciati dai servetti negri, «tanto più risulta il contrasto tra il temperamento da commediante di Molière e l'affettata gravità di Versailles». Fondamentale poi era «portare l'azione, dal fondo e dal centro del palcoscenico, al limite estremo del proscenio». Da qui «l'attore si ammirerà come in uno specchio nel sorriso dello spettatore» e «colui che porta la maschera di Don Giovanni conquisterà i cuori non solo delle interpreti», ma anche di chi siede tra il pubblico⁵²⁶. La maschera in sé ha per Mejerchol'd una forza «magica» che aiuta lo spettatore a «galoppare nel regno della fantasia» e il «miglior complimento» per il suo *Don Giovanni* è proprio l'accusa ricevuta da Benois di rappresentare un «elegante baraccone». In generale, per Mejerchol'd sbaglia quel genere di direttore teatrale che cerca di far somigliare le sue marionette agli uomini. È la marionetta con i suoi gesti «espressivi», «sottomessi ad una tecnica particolare» (anche per Mejerchol'd «è arte solo ciò che obbedisce a determinate leggi»), a «creare e non a riprodurre la realtà». È con il «gesto inventato», con il «movimento convenzionale», con l'equilibrismo di un Arlecchino, che l'attore userà la maschera in modo da far sentire allo spettatore chi ha veramente davanti a sé:

Sul viso dell'attore vi è una maschera senza vita, ma con la sua maestria egli sa mostrarla in un tale scorcio e sa imprimere al proprio corpo un tale atteggiamento che la maschera diventa viva⁵²⁷.

Se nelle parole di Mejerchol'd si nota una certa polemica nei confronti di Stanislavskij, va anche detto che in realtà lo stesso Mejerchol'd avrebbe confidato allo studioso Fevral'skij che lui e Stanislavskij cercavano nell'arte le stesse cose: «solo che lui procede dall'interiore all'esteriore, io dall'esteriore all'interiore»⁵²⁸. Lo stesso Fevral'skij scrive anche che «lo studioso che volesse fare un'analisi comparata della biomeccanica di Mejerchol'd e del “metodo degli atti fisici” di Stanislavskij vi troverebbe certamente molte analogie»⁵²⁹. Restando però qui sul tema del *Don Giovanni*, ci aiuta a comprendere cosa volesse comunicare davvero Mejerchol'd con il corpo «quasi danzante» di Don Giovanni e con le «corse continue dei servi muti, vestiti di rosso» la studiosa Mirella Schino quando

⁵²⁶ Vs. Mejerchol'd, *La messinscena del Don Giovanni di Molière*, in Id., *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 134-140

⁵²⁷ Vs. Mejerchol'd, *Vi sono due teatri di marionette*, cit., pp. 158-165. Mejerchol'd si riferisce all'articolo di A. Benois, dal titolo *Un balletto all'Aleksandrinskij*, pubblicato il 19 novembre 1910 sulla rivista «Reč'», di cui si è detto nella nota 24 del paragrafo *Le lezioni apprese dai classici*.

⁵²⁸ A. Fevral'skij, *Ricordo di Mejerchol'd*, in Vs. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, a cura di G. Crino, Editori Riuniti, Roma 1962, p. 320. Lì dove non specificato i passi di Mejerchol'd tradotti nel testo italiano dal titolo *La rivoluzione teatrale* si riferiscono alla terza edizione del 2001 curata da D. Gavrilovich.

⁵²⁹ *Ibidem*. Di recente le affinità tra i due registi sono state studiate da R. Leach, *Stanislavsky and Meyerhold*, Peter Lang, Berna 2003.

parla della «capacità del movimento di far vedere anche quello che non c'è, la materializzazione di pensieri e fantasmi»⁵³⁰. Afferma la Schino:

Era come se Mejerchol'd avesse strappato un velo. Quel che era sembrato finora poco più che decorazione diventava la sostanza. Il teatro non era più specchio del mondo, era mondo alla rovescia. In più, quel che veniva proposto non era simile a una colta oscurità d'autore. Era ben altro: polifonia di sensi. Basata su qualcosa che in questi anni è al centro della riflessione di molti, ma non per questo fa meno paura: la lingua del corpo, in primo luogo quello dello spettatore, come lingua adatta a parlare proprio di temi astratti⁵³¹.

Un sentiero affine lo percorre Fokin nel passaggio dalla prima versione di *Chopiniana*, messa in scena il 10 febbraio 1907 (insieme al balletto in stile antico *Eunice*)⁵³², alla seconda versione del balletto, realizzata a più riprese a partire dall'8 marzo 1908 e portata a compimento con l'inserimento nel repertorio del Mariinskij il 19 febbraio 1909⁵³³. La prima versione del balletto era secondo la studiosa Dobrovol'skaja impostata come un *divertissement* in cui i diversi numeri, definiti dal coreografo quadri, si sottomettevano a una struttura ben congegnata. E difatti qui era presente un principio narrativo incentrato principalmente nel notturno in Fa maggiore (F-Dur) in cui ombre di monaci vestiti di nero circondavano il personaggio di Chopin che si salvava tra gli abbracci della Musa. Fu invece la seconda versione a porre inizio a un nuovo tipo di rapporto tra la musica e la danza, presentandosi secondo la stessa studiosa come una variazione di atmosfera romantica sul tema del *Grand pas* in cui non si riusciva a riscontrare un soggetto⁵³⁴. Come nota la studiosa Krasovskaja, anche nella seconda versione del balletto Fokin «restò fedele al principio della figuratività». Così, ad esempio, il gruppo formato dalle danzatrici ad apertura del balletto doveva ricordare «un'incisione degli anni Trenta dell'Ottocento». Né mancava nella mazurka il gioco sul motivo della danzatrice presentata nella posa dell'*arabesque* che cercava di elevarsi sulle punte per ben tre volte prima di

⁵³⁰ M. Schino, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Viella, Roma 2017, pp. 79-83.

⁵³¹ Ivi, pp. 80-81.

⁵³² Spettacolo di beneficenza in favore della Società per la difesa dei bambini. Al balletto *Chopiniana* parteciparono A. Bulgakov (Chopin), A. Urakova (Musa), Ju. Sedova (Fidanzata), A. Pavlova e M. Obuchov), V. Fokina e A. Širjaev (tarantella), oltre che nella «scena dalla vita cristiana» S. Grigor'ev (Vecchio), Ju. Sedova (Figlia), P. Gerdt (Giovane contadino). Al balletto *Eunice* parteciparono invece P. Gerdt (Petronio), M. Kšesinskaja (Eunice, schiava di Petronio), A. Pavlova (Actea, schiava di Petronio), A. Bulgakov (Claudio, scultore), A. Širjaev e L. Leont'ev (schiavi di Petronio). Il libretto realizzato da Stenbok-Fermor e A. Ščerbačev era tratto dal romanzo *Quo vadis* di H. Sienkiewicz. La musica era di A. Ščerbačev. I soli costumi di Petronio, Eunice e Actea erano di L. Bakst.

⁵³³ L'8 marzo 1908 quando fu messo in scena per una serata di beneficenza con la partecipazione degli artisti del Teatro Mariinskij lo spettacolo prese il nome di *Balletto sulla musica di F. Chopin*. Il 6 aprile 1908 fu messo in scena per gli allievi dell'Istituto Teatrale con il nome di *Grand Pas*. Il 19 febbraio 1909 quando fu introdotto nel repertorio del Mariinskij lo spettacolo riprese il nome di *Chopiniana*. Il 2 giugno 1909 fu mostrato a Parigi dai Ballets Russes con il nome *Les Sylphides*. G. Dobrovol'skaja, *Michail Fokin. Russkij period*, cit., p. 114.

⁵³⁴ Ivi, pp. 111-115,

raggiungere l'equilibrio⁵³⁵. Ma non è questo il punto. Come nota lo studioso Gaevskij, il balletto che Fokin stesso definiva una *Rêverie romantique*, non era una stilizzazione. Qui si definiva con cura secondo il critico «un'immagine di femminilità immersa in fantasie infantili e in vaghi sogni artistici». La meraviglia dello spettacolo per lo lui consisteva nel «carattere inafferrabile, eppur non del tutto rimosso della sua teatralità». Era il «teatro di un poeta» in cui non vi erano «verosimiglianze naturalistiche», ma solo «intuizioni» sul passato, sul futuro, sulla vita⁵³⁶. Era un teatro di «emozioni inafferrabili» che Fokin «trasformava in maschere», per poi «disincarnarle» nei passi, nelle corse, nell'*envol*:

Non solo *Le carnaval*, dove sulla scena appaiono le maschere della commedia italiana, Arlecchino porta una mascherina veneziana e lo stile della maschera diventa lo stile dell'azione, del movimento, degli scherzi teatrali e della recitazione danzata, ma anche *Chopiniana* con i suoi lunghi tutù bianchi appartiene al teatro in maschera, benché di un genere particolare che non ha precedenti: in *Chopiniana* le maschere coreografiche sono le pose *à la* Taglioni, le prese, i salti. Il motivo più segreto di *Chopiniana* sono le cosiddette «maschere dell'innocenza» degli anni 40 del XIX secolo, entrate di moda a Parigi non senza l'influsso della musica chopiniana e delle danze di Maria Taglioni⁵³⁷.

Secondo Gaevskij Fokin aveva riportato in vita nelle sue opere coreografiche la «tradizione della mascherata» già presente in Charles Louis Didelot, ma egli era pur sempre un «grande poeta del teatro», un «artista degli anni Dieci, collaboratore di quei registi, poeti, pittori, autori che vedevano nella mascherata una metafora generale della vita». E allo stesso tempo nel suo teatro di balletto era presente fin da *Il padiglione di Armida* elaborato insieme a Benois il motivo costante del «restare prigionieri della bellezza», declinato in diverse varianti nelle sue varie opere. Tuttavia, secondo Gaevskij, Fokin non era un convinto esteta, ma un esaltato naturalista. Pur quando si serviva di forme convenzionali della danza classica, egli non ammetteva il «concetto di convenzione». Nel suo «atteggiamento dottrinario» era per Gaevskij la sua «tragedia», comune del resto ai membri de «Il mondo dell'arte». L'errore di Fokin per Gaevskij era racchiuso nel suo scommettere sul decorativismo, nel tentativo di rimuovere «le basi costruttive» della danza classica⁵³⁸.

Eppure, come nota la studiosa Krasovskaja, lo stesso Fokin sarebbe riuscito in *Petruška* (1911⁵³⁹) a raggiungere il livello delle «astrazioni» (sebbene di natura diversa da quelle presenti nei balletti di Čajkovskij-Petipa), «traducendo idealmente la figura di Petruška in un disegno plastico, dipinto dalla stessa musica»:

⁵³⁵ V. Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr načala XX veka. I. Chooreografy*, cit., pp. 187-189.

⁵³⁶ V. Gaevskij, *Divertissement. Sud'by klassičeskogo baleta*, Iskusstvo, Mosca 1981, pp. 112-113

⁵³⁷ Ivi, p. 114.

⁵³⁸ Ivi, pp. 114-120.

⁵³⁹ Prima rappresentazione: 13 giugno, Théâtre du Châtelet. Nei ruoli principali V. Nižinskij (Petruška), T. Karsavina (Ballerina), A. Orlov (Moro), E. Cecchetti (Ciarlatano). Presentato insieme ai balletti *Shéhérazade* e *Le spectre de la rose*.

La metafora banale del «quadro che risuona come la musica» spiega ingenuamente questa capacità della pittura di suscitare nello spettatore una reazione pari a quella dell'ascoltatore di un'opera musicale: un'impressione momentanea si trasforma in un processo. Le astrazioni di Fokin in *Petruška* erano astrazioni di un grande coreografo. Ma restavano pur sempre astrazioni di un artista per il quale la natura espressiva dell'arte della danza si sottomette a una percezione momentanea del mondo che traduce persino il linguaggio metaforico della musica nella sfera delle arti raffigurative⁵⁴⁰.

Proviamo a chiarire. Ha sicuramente ragione Lynn Garafola nell'osservare che in *Petruška* l'attenzione di Fokin si rivolge all'individuo in quanto «fenomeno sociale e psicologico» e nell'asserire che, pur prendendo il suo protagonista dalla «riserva dei personaggi da balletto», Fokin riesce a ridisegnarlo come un «eroe esistenziale»⁵⁴¹. Né aveva sbagliato Asaf'ev nel parlare del balletto come della rivelazione dei «misteri degli intrecci, delle fratture e delle giustapposizioni del contrappunto plastico e musicale»⁵⁴². Finanche Levinson, in generale contrario all'arte fokiniana, aveva definito lo spettacolo un «eccezionale episodio teatrale» che non poteva essere «sfaldato nello strato pittorico-teatrale e in quello musicale»⁵⁴³. E allo stesso tempo non si può non rilevare come Fokin nelle proprie *Memorie* rivelasse una certa insoddisfazione nel dire:

Del balletto *Petruška* si può parlare come di un'opera musicale drammatica di I. F. Stravinskij, la quale occupa un posto eccezionale tra la nuova musica. Di *Petruška* si può parlare come una delle migliori creazioni dell'artista Benois. Di *Petruška* si può infine parlare come di una delle messinscène fokiniane in cui si realizza nel modo più pieno la sua riforma del balletto. In questo caso non vi fu collaborazione nel senso di un lavoro contemporaneo e congiunto del compositore, del coreografo, dell'artista. Fu del tutto diverso dalla creazione de *L'uccello di fuoco*, quando Stravinskij mi suonò la musica fin dall'inizio della sua composizione, e io cercai di trasmettergli ogni momento del balletto e di emozionarlo con quelle scene che immaginavo chiaramente. Adesso il lavoro seguì tutt'altro sistema. Il compositore fece il suo lavoro, e solo dopo io mi accostai al mio. Si può dunque parlare di collaborazione o, meglio, definire il mio lavoro un'interpretazione? Se la musica fosse stata creata non per un balletto, ma esclusivamente per un'espressione orchestrale, e io l'avessi tradotta nella lingua dei gesti, allora definirei il mio lavoro un'interpretazione. Ma non fu così. Raccontammo delle sofferenze di *Petruška* ognuno nel suo linguaggio: Stravinskij con i suoni, io con i gesti⁵⁴⁴.

A suggerire una spiegazione alle parole della Krasovskaja è tuttavia la stessa Lynn Garafola quando accosta il balletto *Petruška* allo spettacolo *Balagančik* nella regia di Mejerchol'd con il suo uso dei «gesti tipici»: «Pierrot sospirava e sbatteva le braccia allo stesso modo ogni volto, così come avrebbe

⁵⁴⁰ V. Krasovskaja, *Novatorstvo i tradicii*, 1962-1966, in Ead., *Stat'i o baletе*, cit., pp. 169-170

⁵⁴¹ L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, cit., p.29.

⁵⁴² Cfr. paragrafo *La rivoluzione vista dalla compagnia di balletto dell'ex Mariinskij*.

⁵⁴³ Cfr. Ivi.

⁵⁴⁴ M. Fokin, *Protiv tečenija*, cit., pp. 277-278.

fatto Petruška cinque anni dopo»⁵⁴⁵. C'era comunque in Fokin un principio costruttivo, nascosto nel tentativo di presentare un'espressione dei caratteri attraverso la contrapposizione plastica: quella del Moro con il suo linguaggio *en dehors* corrispondente all'affermazione della forza delle sue passioni primitive opposto all'*en dedans* di Petruška, innamorato infelice. Ma per ammissione dello stesso Fokin si trattava di «movimenti da bambola su una base psicologica»⁵⁴⁶. Era questo che portava Gaevskij a definire *Petruška* una «mascherata decorativa», un «balletto da baraccone», riscontrando come alla base del ruolo del protagonista vi fosse un «gesto da baraccone», un «gesto primitivo», elaborato però da Fokin con «arte incomparabile»:

Il gesto di Petruška è il gesto delle braccia che non si piegano. È come se le sue braccia fossero state amputate o fossero stregate. Per questo piega così il suo corpo o lo allunga sul pavimento, eseguendo quasi un affondo orizzontale con il ginocchio in avanti. Petruška gesticola con il corpo, e non con le braccia. Le braccia sono gettate in una posa sgraziata all'insù o dondolano come guanti vuoti (sulle mani vi sono davvero dei guanti neri, cosa che nel linguaggio simbolico del teatro significa che non esse non ci sono). La lotta commovente, tragicomica, di Petruška con il Ciarlatano è la lotta per aver libere le mani, ad iniziare la buffa rivolta di Petruška sono le mani annerite⁵⁴⁷.

Sempre Gaevskij nota come tuttavia l'elemento danzato in *Petruška*, a differenza di *Chopiniana*, sia appena percepibile, «nascosto», mentre ad essere sottolineata sia una «teatralità pittorica»⁵⁴⁸. Diverso il «miracolo» compiuto nella miniatura *La morte del cigno*, in cui Fokin, pur partendo dal tentativo di rendere in danza l'agonia di un cigno morente, era riuscito secondo Gaevskij a liberare il gesto e a sottometterlo alla musica, alla melodia, al destino⁵⁴⁹. Si era qui realmente compiuto il passaggio dal gesto figurativo al gesto espressivo, ed era questo che aveva affascinato Mejerchol'd, portandolo a rielaborarne l'influsso secondo lo studioso Lopatin già nella pantomima *La sciarpa di Colombina*, tratta da *Il velo di Pierrette* di A. Schnitzler, e in particolare nel frammento di essa incentrato sulla morte di Colombina. Lo stesso Lopatin cita a questo proposito Ščerbakov:

L'agonia prima della morte (di Colombina. – A. L.) sfociava in una danza. “Non era un lasciarsi andare alla morte, ma una lotta con la morte, la sete di vita, il desiderio di trionfare”⁵⁵⁰ [...] Il corpo che si opponeva alla morte gradualmente perdeva forza; la vita abbandonava le gambe, il torso, le braccia. E all'improvviso, quando già sembrava che tutto fosse finito, “avviene uno slancio, una protesta contro la morte”. Colombina lottava ancora con il presentarsi della morte, ma con sempre maggiore fatica ogni secondo che passava. Infine, si arrendeva, cadeva verso le gambe di

⁵⁴⁵ L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, cit., p. 30.

⁵⁴⁶ M. Fokin, *Protiv tečenija*, cit., p. 287.

⁵⁴⁷ V. Gaevskij, *Divertissement. Sud'by klassičeskogo baleta*, cit., p. 115.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 116.

⁵⁴⁹ Ivi, p. 122.

⁵⁵⁰ A. Smirnova, *Studii na Borodinskoj*, in *Vstreči s Mejerchol'dom*, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, 1967, p. 125.

Pierrot, e raccogliendo le ultime forze, abbracciava il corpo dell'amato. Ultimo era "il movimento della mano che si smorzava"⁵⁵¹.

Alla stessa pantomima di Schnitzler-Dohnanyi si era tra l'altro ispirato per *Il velo di Pierrette* (*Pokryvalo P'eretty*), messo in scena allo Svobodnyj teatr il 4 novembre 1913, il regista Tairov, il quale come nota la studiosa Aurora Egidio riteneva che il gesto non dovesse mai essere usato «in sostituzione della parola», bensì dovesse costituire «la naturale evoluzione, l'insostituibile punto di approdo di una particolare tensione emotiva»⁵⁵². Infine, anche Ejzenštejn dopo la Rivoluzione avrebbe progettato per la Mastfor di Foregger una messinscena poi non realizzata della stessa pantomima, da intitolare questa volta *La giarrettiera di Colombina*.⁵⁵³ Qui interagendo con una scenografia di stampo costruttivista si sarebbero dovuti muovere degli attori-acrobati, tra cui un Arlecchino divenuto banchiere e un Pierrot bohémien, cittadini di una moderna metropoli, offendo un primo assaggio del futuro «montaggio delle attrazioni». Le danze sarebbero state accompagnate dalla musica di un *jazzband* e in scena come maestro di danze avrebbe figurato «un automa arieggiante i cubistici "managers" del balletto *Parade*»⁵⁵⁴.

Come si era passati dalla Commedia dell'Arte alle danze da varietà e al costruttivismo? Come passava lo stesso Mejerchol'd da *Don Giovanni* e da *La sciarpa di Colombina* o uno spettacolo come *D. E.* in cui gli esercizi di biomeccanica si affiancano alle danze da varietà coreografate da Golejzovskij?

Per mostrarlo ci avvaliamo delle indicazioni contenute nella pantomima-balletto *Il cigno* per come progettata da Mejerchol'd. Qui il Fauno rappresentava il mondo delle passioni istintive, mentre Pierrot era l'innamorato infelice che però su istigazione del Fauno uccideva il Cigno, simbolo di bellezza eterna. Sia il Fauno, sia Leda danno origine a delle danze di carattere pantomimico-figurativo, che si inseriscono in un contesto ove son presenti tra le altre cose una danza spagnola e una danza serpentina. Lo stesso incontro di Leda con il Cigno è presentato come una scena costituita da piccoli passi su un tempo di Andantino. A rappresentare però il cigno morente è il canto di un soprano. E quando Pierrot si ripresenta nelle vesti del Cigno dà vita a un'illusione che per un attimo rallegra anche Leda. Si riproduce la scena dell'incontro con il Cigno. Pierrot si rivela vincente, ma

⁵⁵¹ V. Ščerbakov, *Pantomimy Serebrjanogo veka*, Sankt-Peterburgskij teatral'nyj žurnal, San Pietroburgo 2014, pp. 72-73, cit. in A. Lopatin, *M.M. Fokin i Vs.E. Mejerchol'd – avtory neosuščestvlennoogo baleta-pantomimy «Lebed'» (1910-1912)*, cit., p. 270.

⁵⁵² A. Egidio, *Aleksandr Tairov e il Kamernyj Teatr di Mosca. 1907-1922*, Bulzoni, Roma 2005, p. 32.

⁵⁵³ Nel 1916 Foregger aveva visto una variante de *La sciarpa di Colombina* nel piccolo teatro *Prival komediantov* (La tappa dei commedianti) di B. Pronin. Cfr. D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., p. 92. Il progetto di Ejzenštejn fu ripreso nello spettacolo *Mudrec (Il saggio)* presentato al teatro Proletkul't di Mosca nel 1923. Ivi, p. 108.

⁵⁵⁴ A. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, cit., pp. 147-148.

l'unica cosa che può fare è imitare i movimenti del Cigno. E il finale per Lopatin ricorda con ironia gli epiloghi delle opere e dei balletti dei Teatri Imperiali. O meglio secondo noi dei balletti *à la* Petipa. Ma a trionfare realmente a differenza de *Il lago dei cigni* è qui il Fauno, che con la sua sola presenza muta alla fine dello spettacolo si presenta per lo studioso come un arbitro del Destino, anticipatore della figura dello Sconosciuto in *Un ballo in maschera*⁵⁵⁵.

Naturalmente a noi il Fauno non può che ricordare Nižinskij, che dopo esser stato Petruška nel balletto omonimo con il suo gesto «feticista» e «poco decente» ne *L'après-midi d'un faune* (1912) lanciò per Gaevskij una sfida al proprio maestro Fokin:

L'allievo si liberava dal potere del maestro, il giovane esaltato dall'entusiasmo patetico, che iniziava a sembrargli ampolloso e falso. Nižinskij non era solo Chopin. Lo possedevano i demoni. Per comprendere quest'anima elevata che aspirava a umiliare il balletto bisogna leggere i versi di Blok di quell'epoca in cui Blok rompe con il simbolismo. Di Blok in Nižinskij c'è una presenza molto forte, benché forse il danzatore non lesse neanche un verso del poeta. Non ci sorprende: Blok determinò il destino di una generazione artistica. L'elevazione di Nižinskij in *Giselle* e in *Chopiniana* sono i suoi versi sulla Bellissima Dama. Le pose distese del *Fauno* sono i suoi versi sulla città⁵⁵⁶.

E anche se Stravinskij ebbe a dire che l'idea del finale de *L'après-midi d'un faune* apparteneva a Djagilev⁵⁵⁷, non cambia per Gaevskij la differenza tra maestro e allievo. Fokin era per Gaevskij il Cigno, ovvero un «passatista» vicino a «Il mondo dell'arte». Nižinskij era invece il Fauno, ovvero un «profeta intuitivo e confuso»⁵⁵⁸.

Alla base de *L'après-midi d'un faune* era per Gaevskij la personalità di Nižinskij con i suoi conflitti e le sue fratture. Scrive infatti Gaevskij che Nižinskij nella vita era «impacciato», «timido», «sonnolento», mentre «la scena lo risvegliava e lo trasformava. Tutto prendeva vita: i muscoli, i gesti, le pose». Nižinskij sperimentava la «beatitudine del movimento». Ne *L'après-midi d'un faune* questi tratti della personalità dell'interprete coreografo emergevano per il critico nelle pose e nelle *mises-*

⁵⁵⁵ Cfr. N. Rogova, A. Lopatin, *Balet-pantomima «Lebed'» v neosuščestvlennoj postanovke V.E. Mejerchol'da na scene Doma intermedij (1911). Rekonstrukcija zamysla*, cit., pp. 114-128.

⁵⁵⁶ V. Gaevskij, *Divertiment. Sud'by klassičeskogo baleta*, cit., p. 130. Gaevskij si riferisce a cicli blokiani come *Rasput'ja* (Crocicchi, 1902-1904). Spiega Ripellino: «Sin dagli ultimi mesi del 1903 la poesia di Blok comincia a inquadrare con scorci allegorici la miseria e i contrasti della città moderna, le creature umiliate e i misteriosi omini neri che annaspano nelle sue tenebre. Rotto l'incantesimo degli argomenti teologali, Blok affronta motivi prosaici, scene di vita dei grigi quartieri operai, indulgiando sulle sofferenze dei poveri. E non importa se il suo populismo si vale in principio di toni melodrammatici. Già in *Rasput'ja* vi sono, fra tanto rigoglio di simboli, quadretti incisivi della realtà sociale dell'epoca, come, ad esempio, la descrizione della fabbrica, con la torva silhouette del nero Qualcuno che incombe, parvenza malefica, sulla disperata fatica degli infimi». A. Ripellino, *Studio introduttivo*, in A. Blok, *Poesie*, cit., pp. XIX-XX.

⁵⁵⁷ In risposta a una domanda di R. Craft, Stravinskij si soffermò: «La verità dello scandalo del Teatro imperiale è che l'esibizionista non era Nižinskij ma Djagilev. Nižinskij era serio e idealista, e a mio parere non fu mai consapevole delle sue performance dal punto di vista di Djagilev. Me ne convinsi ancor più in seguito, a Parigi, quando danzò *L'Après-midi d'un faune*. La famosa scena della masturbazione fu un'idea di Djagilev. Ma Nižinskij la rese con un'intensità d'arte così meravigliosa che solo uno sciocco avrebbe potuto scandalizzarsene. Vero è che quel balletto l'adoravo». I. Stravinskij, R. Craft, *Ricordi e commenti*, Adelphi, Milano 2008 (I ed. Faber and Faber 2002), p. 145.

⁵⁵⁸ V. Gaevskij, *Divertiment. Sud'by klassičeskogo baleta*, cit., p. 136.

en-scène di profilo che ricordavano i bassorilievi greci. Derivando il principio della stilizzazione da Fokin, Nižinskij secondo Gaevskij lo aveva modificato. Se Fokin immobilizzava le pose, Nižinskij «eseguiva un salto impulsivo e si fermava come impalato con le mani stese e rivolte verso il basso». Non c'era l'imitazione dell'uomo o dell'animale, ma l'«angoscia» umana e la «bestialità». Secondo Gaevskij Nižinskij riuscì a «eliminare dal teatro di balletto il carattere pseudo-antico» e ad «affermare l'antichità mitologica come qualcosa di reale, di attendibile, di percepibile», offrendole dunque la materialità del corpo e permettendo al mito di «incarnarsi»⁵⁵⁹. Ciò rispecchia quanto scrive lo studioso Vito Di Bernardi, che studiando i *Diari* di Nižinskij ricorda come qui egli scrivesse nel 1919: «Io sono il sentimento incarnato, non l'intelligenza incarnata. Io sento ed eseguo. Non voglio finzioni... io sono il sentimento in transe. Io sono un uomo in transe»⁵⁶⁰. La coreografia di Nižinskij «sfuggiva all'idea di bellezza e di grazia ballettistica che predominava sulla scena della danza europea del primo Novecento». Secondo Di Bernardi, «il corpo era energia e forza prima di essere significato: era desiderio, era libido nell'*Après-midi d'un Faune*, era violenza, era crudeltà nel *Sacre du Printemps*»⁵⁶¹. E arrivando al nocciolo della questione scrive lo studioso:

Il danzatore è voce, è gesto che si nega come linguaggio pur parlando, pur agendo. Si nega come scrittura pur scrivendo, e negandosi la negazione e l'alienazione che produce la scrittura, che è sempre altro da sé, si presenta in scena con un plus di presenza. È un essere scenico. [...] È un essere sensibile, aperto e mai definibile in un'immagine chiusa, in un personaggio, un simbolo, un doppio. È corporeità che si sperimenta nella processualità, nell'incontro con gli altri e con il mondo. È allo stesso tempo produttore di un senso improbabile ma necessario, e suo implacabile distruttore⁵⁶².

Cosa avviene invece in Mejerchol'd? Il Fauno nel balletto-pantomima *Il cigno* prefigura il crollo di un mondo di eterna bellezza, la fine di determinati valori che pur si mettevano in gioco e lasciavano trasparire inquietudini, turbamenti e demòni nell'atmosfera di carnevalata, di festa sfrenata che da *Balagančik* attraverso le figure di Pierrot, Arlecchino e Colombina conduceva a *La sciarpa di Colombina*, e dal balletto-pantomima *Il cigno* col tramite della figura del Fauno si evolveva in *Un ballo in maschera* con il suo Sconosciuto. *Un ballo in maschera*, oltre a costituire una «tragedia della gelosia», rappresenta dunque la fine della società aristocratica di Pietroburgo che Mejerchol'd e Golovin si erano sforzati di rappresentare, affrontando una ricerca sui costumi durata per più di sei

⁵⁵⁹ Ivi, pp. 127-128.

⁵⁶⁰ V. Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, Adelphi, Milano 2000, p. 76, cit. in V. Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 40.

⁵⁶¹ Ivi, pp. 40-41.

⁵⁶² Ivi, p. 43. A proposito de *L'après-midi d'un faune* si vedano anche i contributi di V. Di Bernardi, *Corpi in scena. Esempi novecenteschi tra danza e teatro*, e di E. Randi, *Nižinskij, "L'Après-midi d'un faune"*, in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca. Atti del Convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009)*, Bonanno Editore, Acireale-Roma 2011.

anni. Tuttavia, Mejerchol'd riesce a trovare la chiave per trasformare le sue ricerche in accordo con il clima storico e per accogliere con entusiasmo la Rivoluzione. A dimostrarlo è nel 1922 la messinscena de *Il magnifico cornuto*, che secondo Picon-Vallin potrà leggersi come «una sorta di riflesso rovesciato de *Un ballo in maschera*»:

Il dramma parossistico della gelosia verrà interpretato nell'esplosione gioiosa di un mondo nuovo. Il fuoco d'artificio funebre sarà sostituito da un'allegria ascetica a tre colori. Il motore del dramma non proverrà più dall'esterno, da uno Sconosciuto, rappresentante del destino, ma dall'interno dell'uomo, dai suoi meccanismi psicologici⁵⁶³.

Mejerchol'd ritiene che l'edificazione del nuovo mondo comunista sia il nuovo «sole», destinato a portare «calore» e «linfa vitale» nel mondo del teatro⁵⁶⁴. A tale scopo la Sezione Teatrale del Narkompros rappresenta per lui «un terreno nuovo dove viene gente nuova a gettare un nuovo seme su un campo arato di fresco»⁵⁶⁵. Ma nel chiedersi come bisogna finalmente ossigenare il teatro russo, Mejerchol'd riprende in chiave nuova i concetti da lui portanti avanti già nel periodo dello Studio di via Borodinskaja e degli spettacoli all'insegna del teatro della convenzione. Così per lui «si sbaglia il compagno Keržencev quando scrive nel suo libro *Tvorčeskij teatr* (Teatro creativo) che V. E. Mejerchol'd, spingendo in avanti il proscenio, si preoccupa solo di una riforma strettamente tecnica». Per Mejerchol'd il proscenico è infatti «quel primo passo per unire la scena alla platea proprio come sogna lo stesso compagno Keržencev»⁵⁶⁶. Nel chiedersi poi quale teatro può intuire «le passioni degli spettatori» e toccare le corde dei loro cuori, egli ritiene che occorra sfiorare «quegli elementi del teatro che palpitavano di vita quando il teatro era in mano al popolo, e che sfiorivano invece quando erano in mano alla borghesia»:

Le parti vive del teatro stanno nella carcassa di ferro della sceneggiatura, nel fascino e nella bravura dell'attore, nelle sfumature delle sue battute, nella interpretazione fine a se stessa, nel movimento e nella lotta, nella pompa e nell'effetto, nelle burle proprie del teatro, nella maniera della parodia esagerata, nella sfacciata ostentazione, nel vero entusiasmo, nel predominio dell'intrigo scenico e in molte altre cose che descriveremo in tutta una serie di successivi "fogli teatrali"⁵⁶⁷.

⁵⁶³ B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, cit., p. 74.

⁵⁶⁴ Vs. Mejerchol'd, *Intervento al collettivo del Teatro RSFSR I. 31 ottobre 1920*, in Id., *L'ottobre teatrale. 1918-1939*, cit., p. 46.

⁵⁶⁵ Vs. Mejerchol'd, *Intervento alla conferenza sul teatro al Narkompros. 12 dicembre 1918*, in Id., *L'ottobre teatrale. 1918-1939*, cit., p. 41.

⁵⁶⁶ Vs. Mejerchol'd, *Intervento al collettivo del Teatro RSFSR I. 31 ottobre 1920*, in Id., *L'ottobre teatrale. 1918-1939*, cit., p. 47.

⁵⁶⁷ Vs. Mejerchol'd, *Fogli teatrali I*, in Id., *L'ottobre teatrale. 1918-1939*, cit., pp. 50-51.

Per Mejerchol'd non bisogna riporre la salvezza solo nel testo scritto. Per trasformare il palcoscenico in un'arma di propaganda, bisogna innanzitutto conoscere le leggi del teatro. A tal fine egli riscopre *La foresta* di Ostrovskij ritrovandovi «la forza della risata in teatro». Non sono per lui «i cosiddetti “tipi positivi” a decidere la sorte del dramma, ma i buffoni». Per creare un repertorio propagandistico bisogna dunque liberarsi dal modello dei “giornali viventi” e rileggere lo scritto di Puškin sul dramma popolare⁵⁶⁸. Qui è infatti scritto che «l'essenziale dell'arte drammatica è proprio il prescindere dalla verosimiglianza». Scrive Puškin:

L'arte drammatica ebbe origine sulle piazze e costituiva un divertimento per il popolo. Il popolo, come i bambini, vuole divertimento, azione. Il dramma gli rappresenta un avvenimento straordinario, strano. Il popolo chiede sensazioni forti, per esso una esecuzione capitale è spettacolo. Riso, pietà e terrore sono le tre corde della nostra immaginazione che possono essere toccate dalla magia drammatica⁵⁶⁹.

Seguendo Puškin e dando nuova vita ai principi che da tempo lo hanno ispirato, Mejerchol'd ritiene che per creare un teatro di operai e contadini bisogna riscoprire «gli elementi più autentici del teatro e della tradizione, cioè quegli elementi che risalgono alle origini della teatralità, ai ludi, alle danze e alle feste». Le radici della nuova drammaturgia comunista nascono per lui «da quella cultura fisica del teatro, che alle dubbie leggi psicologiche di una esaurita pseudoscienza contrappone le precise regole sulla base della biomeccanica e della cinetica»⁵⁷⁰. Come si passi infine a una rivista di propaganda come *D. E.* è presto spiegato. Già nel suo scritto sui teatri di marionette del 1912 Mejerchol'd spiegava infatti come «i principi del baraccone, scacciati dal teatro moderno», avessero trovato rifugio «nei *cabarets* francesi, negli *ueberbrettl* tedeschi e nei *variétés* di tutto il mondo»⁵⁷¹. Adesso è inoltre presente una componente futurista che lo avvicina a Marinetti. Quest'ultimo nel 1913 manifestava il suo «profondo schifo del teatro contemporaneo» che ondeggiava «tra la ricostruzione storica [...] e la riproduzione fotografica», esaltando invece «il teatro di varietà» con il suo «dinamismo di forma e di colore» e la sua «massima velocità»⁵⁷². Dopo la Rivoluzione russa, anche Mejerchol'd ricorda ai cittadini del nuovo mondo comunista le ricette di Marinetti:

sostituire sulla scena l'adulterio con scene di massa, rappresentare testi capovolgendone la trama, utilizzare per il teatro l'eroismo del circo e la tecnica del macchinismo [...] Questo in nome della rapidità e del dinamismo⁵⁷³.

⁵⁶⁸ Ivi, pp. 51-52.

⁵⁶⁹ A. Puškin, *Sul dramma popolare e sul dramma «Marfa Posadnica»*, in Id., *Opere*, cit., pp. 1189-1190.

⁵⁷⁰ Vs. Mejerchol'd, *Fogli teatrali I*, in Id., *L'ottobre teatrale. 1918-1939*, cit., pp. 52-53.

⁵⁷¹ Vs. Mejerchol'd, *Vi sono due teatri di marionette*, in Id., *La rivoluzione teatrale*, cit., p. 168.

⁵⁷² F. Marinetti, *Il teatro di varietà. Manifesto futurista*, Milano 1913 (21 novembre).

⁵⁷³ Vs. Mejerchol'd, *Fogli teatrali I*, in Id., *L'ottobre teatrale. 1918-1939*, cit., p. 54.

Da qui anche la collaborazione con il coreografo Golejzovskij che nel 1915 era entrato nel gruppo futurista russo guidato da Majakovskij. Lo stesso Golejzovskij nel 1917 avrebbe messo in scena il balletto *Il turbine* su musica di Boris Beer che mescolava la modalità allegorica a quella illustrativa e al pari de *Il vortice rosso* di Lopuchov sarebbe stato criticato proprio perché i tipi negativi risultavano più brillanti e interessanti di quelli positivi⁵⁷⁴.

Nel caso de *Il vortice rosso* la critica partiva da Aleksej Gvozdev, che pur proveniva dallo stesso Dipartimento dell'Università di Pietroburgo presso cui si erano formati formalisti come Ejchenbaum e Šklovskij. Egli come ricorda la studiosa Raskina già aveva aspramente criticato l'adattamento de *L'amore delle tre melarance* da parte di K. Vogak, Vs. Mejerchol'd, e Vl. Solov'ëv, accusandoli di non aver tenuto conto dell'atteggiamento aristocratico di Gozzi, che «combatteva in Goldoni l'esponente della plebe, e che nelle fiabe derideva i valori dell'illuminismo»⁵⁷⁵. Nel recensire poi una ripresa del *Don Giovanni* di Mejerchol'd nel 1933, pur apprezzando le lezioni di regia di Mejerchol'd, avrebbe dato un'interpretazione del tutto tendenziosa dello spettacolo:

Il *Don Giovanni* del 1910 si presenta a noi innanzitutto come esperienza di interpretazione di un classico della drammaturgia mondiale dalla posizione del "tradizionalismo teatrale" cresciuto negli anni della reazione zarista, legato con la fuga di una parte degli intellettuali borghesi dalle contraddizioni della realtà sociale nel campo della pura arte, nella sfera dell'estetismo, della contemplazione e dell'ammirazione passiva dei secoli passati.

"L'epoca del Re Sole", ricostruita da Golovin nei sontuosi costumi del *Don Giovanni*, narra di questa fuga in modo abbastanza eloquente, così come il sottotesto creato dalla musica di Rameau e la moltitudine di fini dettagli della messinscena orientata sui metodi dell'antico teatro giapponese e del teatro delle maschere dei secoli XVI-XVII. Nella passività di questo estetismo che caratterizza la messinscena del 1910 sono nascosti i lati di questo spettacolo più lontani da noi, quelli respinti con più fermezza dal teatro rivoluzionario⁵⁷⁶.

Nel pensiero di Gvozdev si manifestava con chiarezza l'influsso del «sociologismo volgare», ovvero di quell'approccio formatosi negli anni Venti come semplificazione dogmatica del metodo marxista che portava ad esaminare ogni opera artistica come messaggera dell'interesse di una determinata

⁵⁷⁴ Per approfondimenti si rimanda a D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., pp. 123-161; E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., pp. 205-215.

⁵⁷⁵ R. Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance*, cit., p. 166. Per approfondimenti si veda anche Ead., *Carlo Gozzi in The Journal of Doctor Dappertutto*, in D. Posner, K. Bartig (a cura di), *Three Loves for Three Oranges*, Indiana University Press, Bloomington 2021, pp. 187-206, nonché il contributo della stessa D. Posner, *Love for Three Oranges. A Divertissement in Twelve Scenes, a Prologue, an Epilogue, and Three Interludes by Konstantin Vogak, Vsevolod Meyerhold, and Vladimir Soloviev*, Ivi, pp. 147-186. Per una rivalutazione dei rapporti tra Gozzi e Goldoni si veda invece G. Bazoli, M. Ghelfi (a cura di), *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Marsilio, Venezia 2009.

⁵⁷⁶ A. Gvozdev, «*Don Žuan*» Mejerchol'da, in «Sovetskoe iskusstvo», 1933, 8 gennaio, riportato in Id., *Teatral'naja kritika*, cit., p. 126.

classe sociale⁵⁷⁷. Quest'approccio si coglie già nel 1924, quando Gvozdev parla della necessità del «rinnovamento» del teatro di balletto e della liberazione de *La bella addormentata* dalla «prigionia dell'estetica borghese-aristocratica» in favore di un suo risveglio alla nuova vita contemporanea, anche se del tutto sensato è il suo richiamo a una «radicale rielaborazione della pantomima del balletto, congelata in ingenuie convenzioni», o l'appello alla «rinascita della danza maschile», ridotta a «pochi passi stereotipati», e alla riforma delle danze di carattere, da cui va eliminato l'aspetto di grazia ballettistica, rinfrescandole con nuove conoscenze etnografiche ed accrescendo la loro espressività⁵⁷⁸. Sempre nel 1924 egli critica la mancata rielaborazione scenica dell'impressionismo di Stravinskij nei balletti *Petruška* e *L'uccello di fuoco*, disapprovando soprattutto l'immobilità delle scene di massa, su cui occorre lavorare intensamente per superare i logori cliché, infondendo nella “folla” del balletto il «dinamismo della contemporaneità»⁵⁷⁹. Per comprendere il suo pensiero, bisogna anche notare come egli ammetta di non voler spingere il balletto sul sentiero dell'imitazione delle “danze delle macchine” di Forregger o della «passione senza scrupoli per le scalette e le pedane à la Golejzovskij», né lo attrae il «vano dilettantismo» degli studi moscoviti duncaniani. Per lui non va rifiutata la tecnica della danza, ma va cercato il metodo per avvicinarla alla contemporaneità⁵⁸⁰. E qui egli si addentra in un sentiero scivoloso. Avrebbe infatti scritto Gvozdev su «Žizn' iskusstva» il 3 febbraio 1925 che se l'intento era quello di avvicinare uno spettacolo alla contemporaneità bisognava cambiarne gli elementi costituenti con un «metodo analitico», tenendo conto della loro origine storica. Rievocando l'insuccesso de *Il Vortice rosso* Gvozdev suggeriva infatti:

Qui la riforma era indirizzata contemporaneamente a tutte le parti dello spettacolo di balletto, che hanno esercitato una diversa forza di opposizione, e come risultato si è avuto un pieno frazionamento dell'energica riformatrice, che anche senza di ciò non era particolarmente potente⁵⁸¹.

Questo percorso era per Gvozdev «senza dubbio sbagliato», perché tale era il radicamento del balletto nelle «forme festive della vita aristocratica», che per Gvozdev si poteva procedere solo al cambiamento di singole parti. Da questo punto di vista molto «più corretto» era stato l'approccio di Lopuchov alla messinscena de *La danzasinfonia*, in cui «il lavoro si era indirizzato prevalentemente

⁵⁷⁷ Per approfondimenti si veda Vl. Bystrov e Vl. Kamnev, *Vulgarnyj sociologism: istorija koncepta*, in «Sociologičeskoe obozrenie», 2019, t. 18, n. 3, pp. 286-308.

⁵⁷⁸ A. Gvozdev, *Probuždenie «Spjaščej krasavicy»*, «Žizn' iskusstva», 1924, n. 11, p. 7 e n. 12, pp. 8-9, riportato in Id., *Teatral'naja kritika*, cit., pp. 191-192.

⁵⁷⁹ A. Gvozdev, *Impressionizm i balet*, «Žizn' iskusstva», 1924, n. 13, pp. 7-8, riportato in Id., *Teatral'naja kritika*, cit., pp. 192-194.

⁵⁸⁰ A. Gvozdev, *Probuždenie «Spjaščej krasavicy»*, «Žizn' iskusstva», 1924, n. 11, p. 7 e n. 12, pp. 8-9, riportato in Id., *Teatral'naja kritika*, cit., pp. 189-190.

⁵⁸¹ A. Gvozdev, *Balet i sovremennost'. 2*, «Žizn' iskusstva», 1925, n. 5, 3 febbraio, p. 7.

sulla danza “pura”»⁵⁸². Analizzando dunque in forma analitica la coreografia de *Il vortice rosso*, Gvozdev avrebbe esclamato:

Dal punto di vista puramente coreografico *Il vortice rosso* non presenta alcun interesse. Il primo atto è una resa di tutte le posizioni della danza classica, una capitolazione piuttosto vergognosa del classico di fronte a Dalcroze. A compensare questa sconfitta non sarà alcun programma filosofico, per quanto pretenziosamente esso possa essere concepito. L’asciutto disegno geometrico dei gruppi e del movimento applicato da F. Lopuchov per la raffigurazione del “socialismo” comporta l’impoverimento delle possibilità tecniche del balletto accademico e da questo sentiero è necessario allontanare immediatamente il balletto, prima che non si asciughi definitivamente. Il II atto è un atto di genere, che ripete i metodi delle messe in scena dei club, ma invece di elaborarli coreograficamente, li copia in modo timido e impotente. L’unica danza viva, la “danza dei teppisti” prosegue la tradizione delle danze eccentriche da varietà.

Dunque, il primo tentativo di rispondere alla contemporaneità non ha avuto successo. Che esso serva da impulso allo sradicamento di tutte le cause dell’insuccesso e diventi lo stimolo che conduca il balletto sulla strada del rinnovamento⁵⁸³.

Come abbiamo visto Lopuchov con *Il vortice rosso* era invece riuscito nell’intento di portare il balletto al passo di tutta l’arte teatrale, operistica, musicale e pittorica contemporanea, realizzando uno spettacolo veramente “sintetico”. Inoltre, era riuscito a rintracciare la base costruttiva della danza classica al pari di quanto fatto da Mejerchol’d con la biomeccanica e creando all’interno del paradigma classico un’alternativa funzionale al lavoro sulla corporeità di Nižinskij. La critica con la sua schematicità analitica non era riuscita a riconoscerlo. Da questo momento in poi i sentieri di Lopuchov e della critica si sarebbero intrecciati per disgiungersi e a volte ritrovarsi sulla stessa strada e per poi finalmente divergere.

⁵⁸² *Ibidem*.

⁵⁸³ A. Gvozdev, «*Krasnyj vichr’*», «*Žizn’ iskusstva*», 1924, n. 46, pp. 10-11, riportato in Id., *Teatral’naja kritika*, cit., pp. 200-201.

5. La presa di posizione della critica e lo scacco a Lopuchov

In relazione all'articolo *Il balletto e la contemporaneità* di Gvozdev la redazione della rivista «Žizn' iskusstva» porgeva ad alcune tra le personalità più in vista del mondo del balletto la questione *Cosa fare con il balletto?*, il cui titolo richiama il noto scritto leniniano del 1902 in cui era formulata l'idea del «rivoluzionario di professione». A rispondere all'inchiesta sul balletto il 17 febbraio di quello stesso 1925 era tra gli altri il coreografo Leonid Sergeevič Leont'ev, che dal 1922 al 15 gennaio sempre del 1925 condivise con Lopuchov la direzione della compagnia di balletto del Teatro d'opera e balletto di Leningrado. Egli vedeva come causa dell'arretratezza del balletto la mancanza di riflessione sulla danza da parte dei danzatori, che seppur talentuosi non godevano di un'adeguata preparazione nella scuola di balletto, da integrare secondo lui con l'introduzione di «nuovi elementi culturali». Inoltre, a causa della mancanza di fondi si mettevano in scena pochi balletti, e le partiture di Prokof'ev, Stravinskij e Čerepnin restavano inutilizzate. In generale, egli osservava una mancanza di comprensione e d'amore verso il balletto da parte dell'amministrazione teatrale, a differenza delle masse di spettatori che riempivano i teatri nelle serate di balletto. Dovendo però dare un giudizio sulla direzione da imprimere al balletto, egli non manifestava idee chiare. La condizione fondamentale dell'evoluzione del balletto era per lui il «rifiuto delle vecchie forme» e la «creazione di forme nuove», più comprensibili allo spettatore contemporaneo e capaci di offrire agli interpreti una maggiore possibilità di rivelazione del proprio «io». Tuttavia, egli era scettico sull'introduzione di estreme novità, intravedendo il futuro di tale arte pur sempre nel balletto classico, il cui bagaglio di ricchezze andava meglio utilizzato, dando la giusta importanza a un «soggetto sensato ed espresso vividamente», legandovi nel modo più stretto le danze. Di rivoluzionario per lui in un balletto poteva esservi seriamente solo il soggetto, in quanto attraverso i passi classici era per lui impossibile esprimere degli umori politici. Inoltre, egli era favorevole ai grandi balletti, piuttosto che alle miniature, in quanto per lui essi offrivano maggior spazio alla fantasia del coreografo. Né era per lui inutile riprendere i vecchi balletti, attribuendo «maggiore rilievo ai soggetti», e componendo nuove danze che occupassero una «posizione pari al soggetto», e non quella «predominante», come si faceva ai tempi di Petipa per soddisfare i vecchi gusti⁵⁸⁴. Dello stesso stampo erano le risposte di altre due rappresentanti del balletto accademico: Elizaveta Gerdt, che pur si era formata nella scuola severamente classica di Marius Petipa e del proprio padre Pavel Gerdt, ed Elena Ljukom, che invece era stata allieva di Michail Fokin e riteneva che ormai i balletti di Petipa fossero «esemplari da

⁵⁸⁴ *Čto delat' s baletom*, in «Žizn' iskusstva», 1925, n. 7, 17 febbraio, p. 30.

archivio»⁵⁸⁵. L'unica a difendere strenuamente le tradizioni classiche era Agrippina Vaganova, allora insegnante della classe di perfezionamento del balletto accademico. Così come in letteratura l'esistenza di Blok e Majakovskij non comportava la negazione del valore di Puškin o in musica l'esistenza di Stravinskij e Prokof'ev non comportava l'eliminazione di Glinka, Borodin e Čajkovskij, perché in danza l'esigenza di riflettere la vita contemporanea doveva far perdere di vista i «modelli del passato»? Inoltre, il balletto non aveva dove prendere dei materiali nuovi, in quanto stavano ancora solo nascendo delle leggende popolari che riflettevano la lotta rivoluzionaria degli ultimi anni, e mettere in scena la vita cittadina era per lei un «compito ingrato»⁵⁸⁶.

Non molto tempo prima del questionario Leont'ev aveva realizzato una nuova messa in scena del balletto *Le stagioni*⁵⁸⁷ su musica di Glazunov. Lo spettacolo andò in scena il 26 marzo 1924 al GATOB insieme a *Una notte sul monte calvo*⁵⁸⁸ di Lopuchov su musica di Musorgskij. Di entrambi Gvozdev ritenne che non avessero rivelato nuove possibilità né destato «una forte speranza nel successo dell'atteso rinnovamento del repertorio». In particolare, per Gvozdev non bisognava seguire le orme di Leont'ev, che secondo il critico aveva mostrato «nelle danze, nelle scene e nei gruppi da lui composti ne *Le stagioni* una tecnica sicura di variazione dei soliti passi di danza». In effetti, per Gvozdev, per quanto abilmente fossero state presentate «le ripetizioni del vecchio», ciò non era necessario in una contemporaneità così «volta alla ricerca» e «irrequieta». A confronto con la messinscena di Leont'ev, *Una notte sul monte calvo* di Lopuchov era per Gvozdev «più creativo»:

Anche qui, in verità, non occorre parlare di un successo. Ma tuttavia qui è presente il desiderio di percorrere un nuovo sentiero, l'aspirazione a dire qualcosa di personale. Ciò si nota più chiaramente nei singoli movimenti di danza, in particolare nel ballo di Eži-Baba e di Černobog. Il coreografo cerca nuove forme espressive, ottiene la varietà del disegno. E benché non gli riesca di raggiungere un linguaggio di danza ben ordinato e coerente, allo stesso tempo questi tentativi sono più preziosi delle ripetizioni indifferenti del vecchio⁵⁸⁹.

Su una cosa in particolare non era d'accordo Gvozdev, ovvero sul fatto che Lopuchov avesse pensato questa «variazione russa sulla notte di Valpurga» come un «gioco da *skomorochi*», in quanto «il demonismo delle fedi popolari non conosce giochi da streghe», o per meglio dire la teatralizzazione per mezzo di *skomorochi* intenzionalmente inventati mina del tutto la possibilità di una vita

⁵⁸⁵ Ivi, pp. 30-31.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 31.

⁵⁸⁷ La prima versione del balletto era andata in scena il 7 febbraio 1900 al Teatro dell'Ermitage con libretto e coreografia di M. Petipa, scenografie di P. Lambin, costumi di I. Kaffi ed E. Oficerovaja su disegni di I. Vsevoložskij, macchine di N. Berger. Direttore d'orchestra R. Drigo. Il 26 marzo 1924 lo spettacolo fu allestito con scene e costumi di A. Benois, direttore d'orchestra A. Gauk.

⁵⁸⁸ Scene di K. Korovin. Costumi di M. Domračev. Direttore d'orchestra A. Gauk. Nei ruoli principali: O. Fedorova (Eži-Baba), A. Lopuchov (Černobog).

⁵⁸⁹ A. Gvozdev, *Dve novych postanovki*, «Žizn' iskusstva», 1924, n. 16, 15 aprile, p. 10.

avvincente e spinge a una relazione fredda e mentale verso l'«infamia diabolica»⁵⁹⁰. Diverso e mejerchol'diano era il pensiero di Lopuchov. Il coreografo, che già aveva affrontato la messinscena de *L'uccello di fuoco*, riteneva che nella sua ricerca del nuovo il balletto sovietico dovesse rivolgersi prima di tutto al folclore e che fosse necessario riportare in vita l'arte degli *skomoroči* dell'antica Rus', degli «istrioni veramente popolari»⁵⁹¹. Il poema sinfonico *Una notte sul monte calvo* di Musorgskij con la sua «arditezza formale» e la «primordialità della sua scrittura melodica e armonica, fraseologica e timbrica»⁵⁹² gli diede la possibilità di perseguire quest'aspirazione. Per metterlo in scena Lopuchov si ispirò al lavoro del regista Sergej Radlov sulla scena del Narodnyj Dom a Pietrogrado. Allievo di Mejerchol'd allo studio di via Borodinskaja, nel 1918 era entrato nella Sezione del Repertorio del TEO del Narkompros diretta da Aleksandr Blok ed aveva iniziato ad insegnare discipline filologiche ai Corsi Superiori di Regia (*Kurmascep*), sentendosi secondo la definizione dello studioso Zolotnickij «più un letterato che un uomo di teatro»⁵⁹³. Pur lontano dagli estremismi politici del suo maestro, nell'ottobre 1919 aveva messo in scena prima di Mejerchol'd *Le albe* di Verhaeren nella sala della Borsa Valori. Sul portale dello stesso edificio avrebbe poi messo in scena sotto la direzione di Konstantin Mardžanov *l'inscenirovka* dal titolo *Verso una Comune mondiale*, preceduta il 20 giugno dello stesso anno da *Il blocco della Russia*, messo in scena a Kamennyj ostrov. Nello stesso periodo Radlov fondò il Teatro delle messinscene sperimentali, seguito dall'esperienza nello Studio creato da Konstantin Tverskoj all'inizio del 1919. Infine, tra il 1920 e il 1922 Radlov lavorò al Teatro della commedia popolare, situato nella Sala di Ferro del Narodnyj Dom a Pietrogrado, dove il suo lavoro di drammaturgo e quello di regista si fusero per Zolotnickij in un tutt'uno⁵⁹⁴. Scrive lo studioso:

Ai principi della drammaturgia letteraria e del gioco da improvvisazione qui si aggiunse il principio della «circensizzazione» dell'azione. Partner degli attori comici erano *clowns, jongleurs, acrobati* circensi. Così Radlov tentò di risolvere nella pratica il problema dello spettacolo sintetico. Tuttavia, la quantità disponibile di componenti eterogenei ancora non formava un'autentica sintesi. Ognuno creava il suo, ovvero ciò per cui era stato precedentemente formato: i comici tiravano le fila dei soggetti e dei destini, gli artisti del circo eseguivano trucchi pronti elaborati, aggiungendoli liberamente ai fatti scenici. Ma il maestro del circo, restando se stesso sulla scena, non

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

⁵⁹¹ F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletе*, cit., p. 237.

⁵⁹² M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, P. Santi, G. Vinay, *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1999 (I ed. 1988), p. 360. Sul compositore russo si vedano M. Musorgskij, *Musica e verità nell'epistolario commentato da Andrej Nikolaevič Rimskij-Korsakov*, a cura di F. d'Amico, trad. it. di S. Bernardini e F. Malcovati, Il Saggiatore – Teatro alla Scala, Milano 1981; *Musorgskij l'opera, il pensiero*, Convegno Internazionale: Milano, Teatro alla Scala 8-10 maggio 1981, direzione scientifica di F. Degrada, Atti a cura di A. M. Morazzoni, Edizioni Unicopli, Milano 1985; oltre al più recente testo di R. Taruskin, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, Astrolabio Ubaldini, Roma 2014.

⁵⁹³ D. Zolotnickij, *Sergej Radlov. Režissura sud'by*, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv, San Pietroburgo 1999 (I ed. in inglese del 1996 con titolo *Sergei Radlov. The Shakespearian Fate of a Soviet Director*), p. 13

⁵⁹⁴ Ivi, pp. 14-17

riusciva tuttavia a interpretare un ruolo. Mentre il comico si fermava come un osservatore sbigottito dell'impossibile quando l'azione si rivelava alla sala nel suo lato pieno di numeri funamboleschi⁵⁹⁵.

Lopuchov aveva un altro appunto da muovere a Radlov. Dal suo punto di vista quest'ultimo non era riuscito a far rinascere l'arte degli *skomorochi*, in quanto benché essa riunisse elementi del dramma, dell'opera, e del circo, alla sua base erano pur sempre la ritmica e il linguaggio plastico che nel teatro di Radlov secondo Lopuchov mancavano. Per trovare un riferimento utile al suo spettacolo Lopuchov volse dunque lo sguardo alle collezioni di stampe popolari del giurista Dmitrij Rovinskij (1824-1895) e agli affreschi della Cattedrale di Santa Sofia di Kiev, cercando di ricostruire il movimento facendo seguire a ogni posizione statica quella che nella sua mente si figurava come la successiva e conferendo al tutto l'impronta derivante dalla concezione dello spettacolo⁵⁹⁶. Ne *La notte sul monte calvo* Lopuchov cercò di rappresentare «lo scherno degli *skomorochi* nei confronti dei riti ecclesiastici»:

Gli *skomorochi* sono gli eredi del paganesimo antico, da tempi immemorabili perseguitati dalla chiesa ortodossa. È poco probabile che i nostri antenati abbiano rinnegato facilmente la vecchia religione; il cristianesimo si è propagato forzatamente, e a lungo tra il popolo continuarono a vivere e furono segretamente custodite le credenze precedenti. E ne *La notte sul monte calvo* ho rappresentato una segreta riunione di pagani, che a molti cristiani sembrava un sabba demoniaco⁵⁹⁷.

Affine a *Una notte sul monte calvo* relativamente all'interesse per le fonti popolari era la messinscena di *Pulcinella* su musica di Stravinskij (da Pergolesi) e con scene e costumi di V. Dmitriev, presentata da Lopuchov dapprima il 16 maggio 1926⁵⁹⁸ sulla scena del Narodnyj Dom con la compagnia di balletto del GATOB, e poi il 23 dicembre dello stesso anno direttamente sulla scena del GATOB. A guidarlo anche questa volta Asaf'ev che nel suo *Libro su Stravinskij* avrebbe notato come il ritorno del compositore alle «competenze strutturali» e alle intonazioni del XVII e della prima metà del XVIII secolo indicasse «la ricerca di una base solida per costruzioni profondamente contemporanee»:

Come nell'architettura si cerca costantemente un materiale «eterno» dal punto di vista della solidità e dell'incolumità e come un edificio contemporaneo in cemento armato per sua chiarezza strutturale, sobria semplicità delle forme e individuazione delle qualità del materiale alla sua base resta classicamente monumentale e universale, così anche l'arte di Stravinskij nonostante tutte le sue ricerche resta forte, sana, organizzata con sapienza ed assimila senza pericolo per sé tutto ciò che è utile alla sua crescita⁵⁹⁹.

⁵⁹⁵ Ivi, p. 17.

⁵⁹⁶ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletе*, cit., p. 246.

⁵⁹⁷ Ivi, p. 247.

⁵⁹⁸ Interpreti: B. Komarov (*Pulcinella*), E. Gerdt (*Smeraldina*), I. Kšesinskij (*Pantalone*), N. Soljannikov (*Capitano*), A. Baklanov (*Dottore*). Direttore d'orchestra: A. Gauk. Presentato insieme al balletto *Eros* e a *Le notti egiziane*.

⁵⁹⁹ I. Glebov [B. Asaf'ev], *Kniga o Stravinskom*, Triton, Leningrado 1929, p. 259.

Nel mettere in scena *Pulcinella*, Lopuchov si basò sul fatto che Stravinskij avesse definito la sua opera un «balletto», e non una «*féerie*» o una «pantomima», o qualsiasi altra forma di arte scenica. A differenza di molte altre opere, certezza non vi era invece da parte di Stravinskij sul soggetto, a parte alcune parole sul come Pulcinella fosse amato da tutte le fanciulle del circondario, e su come ciò fosse fonte di gelosia e del «desiderio di liberarsi di lui, al punto di ucciderlo», anche se come avviene sempre nei soggetti simili anche qui «è Pulcinella a trionfare». Da questa scarsa definizione del soggetto derivava la conclusione di Lopuchov che per Stravinskij fosse importante solamente che il balletto fosse realizzato attraverso gli strumenti della coreografia. Per questo definì il suo compito come la costruzione di uno spettacolo di balletto sui «principi delle rappresentazioni dei commedianti italiani con degli scherzi adatti al teatro», ovvero su principi «trasportati nel teatro coreografico ed eseguiti principalmente attraverso i mezzi della coreografia». Ad essere caratterizzati per mezzo della coreografia sono tutti i personaggi, in quanto «i movimenti grazie ai quali un tipo o l'altro acquistano espressività appartengono solo a coloro per i quali sono coreografati». Tali movimenti, del resto, non appaiono «episodici» o «casuali», ma «sono elaborati» senza cambiare la propria base, in conformità al «carattere ritmico capriccioso della musica», in cui si compie «quasi sempre e nel modo più inaspettato» il passaggio dal metro ternario al metro binario⁶⁰⁰. E in tutto ciò Lopuchov cercava di realizzare coreograficamente l'operazione musicale già effettuata da Stravinskij con la musica di Pergolesi:

Mi spetta qui come coreografo rivelare la mia comprensione e percezione delle particolarità della musica di Stravinskij, poiché doveti tenere conto di tutto questo nella realizzazione di movimenti costruiti sull'elaborazione tematica coreografica. Qui non posso non ricordare le osservazioni di Igor' Glebov riguardo il fatto che la coreografia impersonata dagli interpreti nella realizzazione dei movimenti di danza, se non sempre, almeno molto spesso aiutava a trovare nella musica quel principio dinamico che per molti restava nascosto. Stravinskij scrisse il suo *Pulcinella* prendendo molto in prestito da Pergolesi. Ma cionondimeno *Pulcinella* è un'opera tipica di Stravinskij con i suoi momenti, le opposizioni e l'elaborazione capricciosa e imprevedibile. Ho ritenuto necessario nella realizzazione di questo balletto non perdere di vista l'aspetto caratteristico della musica di Pergolesi, interpretata dal contemporaneo, acuto e capriccioso Stravinskij. Il cammino da Pergolesi a Stravinskij è stato il sentiero che ho dovuto seguire nella composizione dei temi danzati. Sarà giusto dire che prendendo in prestito molti movimenti classici dei vecchi maestri della coreografia, li ho infiorati con l'elaborazione capricciosa della contemporaneità. Di conseguenza, i vecchi movimenti classici sono da me utilizzati solo in quanto Stravinskij utilizza Pergolesi. Ritengo che da un simile approccio l'accordo tra la musica e l'accompagnamento scenico-coreografico non si frantuma⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ F. Lopuchov, *Osnovy postanovki baleta «Pul'činella»*, in Aa. Vv., *Igor' Stravinskij i ego balet «Pul'činella»*. Stat'i Igorja Glebova, Fedora Lopuchova i P. Rjazanova, Academia, Leningrado 1926, pp. 3-6.

⁶⁰¹ Ivi, pp. 7-8.

Oltre a precisare che le danze di Smeraldina e delle sue amiche erano «del tutto costruite sugli antichi movimenti classici», mentre i movimenti che caratterizzavano Pulcinella e i suoi doppi erano costruiti su un «principio grottesco» da lui ritenuto come «la cultura più elevata dei movimenti classici», Lopuchov sottolineava come l'intero spettacolo recasse un tratto di «artificiosità». Esso, infatti, iniziava con la presentazione dei personaggi al pubblico ed era interrotto nell'azione da due intermezzi non legati al soggetto generale. Secondo Lopuchov, «i partecipanti non devono dimenticare di essere attori che sottolineano di proposito l'azione scenica principalmente con i mezzi della coreografia, poiché *Pulcinella* è un balletto». Anche dal punto di vista scenografico, l'allestimento di Vladimir Dmitriev doveva quindi per Lopuchov essere costruito sulle stesse basi: «da un lato la commedia dell'arte italiana, Pergolesi e i movimenti classici antichi, dall'altro la soluzione contemporanea della scena, Stravinskij e l'elaborazione tematica dei movimenti di danza». A unire il tutto un principio «da camera», e la visione che nel balletto non vi fosse una massa, bensì un insieme di solisti⁶⁰². Tali solisti erano comunque delle «maschere», per le quali andavano cercati dei movimenti corrispondenti. Così, un personaggio allegro e vivace come Pulcinella avrebbe dovuto eseguire tutte le *pirouettes en effacé*, in quanto aperte e luminose, mentre i personaggi negativi sarebbero stati caratterizzati da movimenti chiusi *en croisé*⁶⁰³.

Essendo abituato a non essere particolarmente apprezzato sulla stampa, per Lopuchov fu una sorpresa la lode generale di *Pulcinella*. Ma cosa vedeva realmente in esso la critica? Il balletto fu considerato da Gvozdev una «parola viva» nel balletto, un «deciso passo in avanti» dopo «lunghi anni di attese inutili»:

Pulcinella di Stravinskij è il primo balletto che è riuscito a Fedor Lopuchov. Gli è riuscito dopo lunghe ricerche e una serie di insuccessi. Né *L'uccello di fuoco*, né *Una notte sul monte calvo* sono riuscite a convincerci. Molto ha promesso *La danzasinfonia*, ma *Il vortice rosso* ha fatto crollare tutte le promesse. In *Pulcinella* è invece trovata la formula del passaggio dal vecchio balletto al nuovo, una formula che sviluppa la linea di Fokin, ma che evita i suoi errori⁶⁰⁴.

Per Gvozdev Lopuchov è infatti riuscito a introdurre nel balletto un'«azione trasversale», evitando il frazionamento del vecchio balletto in piccoli episodi. Lo stesso era stato fatto da Fokin, anche se in questo momento Gvozdev riteneva che il tentativo di quest'ultimo di drammatizzare il balletto a ogni costo, introducendovi uno psicologismo, era stato un limite. Al contrario, per il critico Lopuchov si era mantenuto nei confini dello spettacolo puramente di danza, cercando l'espressività nei mezzi della

⁶⁰² Ivi, pp. 8-10.

⁶⁰³ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletu*, cit., p. 247.

⁶⁰⁴ A. Gvozdev, «*Pul'cinella*», «*Krasnaja gazeta*», ed. serale, 1926, 17 maggio, riportato in Id., *Teatral'naja kritika*, cit., pp. 207-208.

stessa coreografia. Allo stesso tempo Lopuchov si era allontanato dall'impressionismo riscontrato da Gvozdev nell'arte di Fokin, riportando il balletto alla «monumentalità». Scrive il critico:

Pulcinella di Lopuchov non è più costituito da colpi di pennello o da chiazze isolate, benché pittoresche, ma una costruzione meditata, realizzata in modo saldo e resistente.

Lo spettacolo si presenta sulla base della recitazione dei personaggi della commedia dell'arte italiana, rifiutando i cliché sentimentali delle «arlechiniate» del balletto. Il romanticismo amoroso sdolcinato è rigettato. Pulcinella fa monellerie, si traveste, muore, risorge, «si allunga», e cosa principale, danza. Danza in modo accanito e sfrenato, contagiando con il dinamismo della sua danza, trovandosi in un movimento incessante e, per grande soddisfazione degli spettatori, evitando di mimare alla maniera del balletto. I suoi movimenti danzati sono estremamente difficili per la velocità dei tempi, per la fusione con la complessa musica dell'orchestra, per l'elaborazione ritmica e tematica. Ma si raggiunge un'enorme impressione di leggerezza, di ricchezza di contenuto e d'intensità, in piena corrispondenza alla musica di Stravinskij⁶⁰⁵.

Gvozdev non mancava di sottolineare come l'artefice del successo dello spettacolo non fosse il solo Komarov, che aveva sostituito all'ultimo minuto Leont'ev ammalato, bensì ciascuno dei partecipanti. In effetti, non vi era per Gvozdev un corpo di ballo danzante, in quanto tutti i partecipanti allo spettacolo recitavano danzando e tutte le danze erano da considerarsi una forma di «energica recitazione». Nel gioco scenico erano coinvolti anche gli oggetti e le scenografie, in modo che nell'insieme si creava «uno spettacolo di balletto comico, vivace e allegro, come non se ne erano ancora visti»⁶⁰⁶.

Tuttavia, l'azione trasversale era lodata da Gvozdev sicuramente anche per il suo aspetto ideologico. Come nota del resto la studiosa Suric, il balletto di Lopuchov aveva un «determinato orientamento sociale»:

Esso era permeato da uno spirito di satira anti-borghese. Lopuchov insisteva che Pulcinella era un «operaio» e che «la classe operaia non muore, ma rinasce eternamente, poiché la vita e il suo progresso sono affermate dalla classe operaia e non dai parassiti». Da questa prospettiva Lopuchov compose una nuova trama, usando il principio delle *Fiabe* di Gozzi, ovvero un misto di fantasia e realismo⁶⁰⁷.

L'aver trovato un soggetto dal risvolto ideologico che contribuiva allo stesso tempo a rinnovare il linguaggio del balletto grazie ai suoi rimandi culturali era sicuramente ciò che convinceva davvero Gvozdev. Secondo il critico, l'elemento che più si prestava ad essere rinnovato per avvicinare il balletto alla contemporaneità era proprio il soggetto, ovvero la fabula drammatica.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 208.

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., p. 295.

Su questa strada secondo Gvozdev aveva tentato di indirizzarsi anche l'opera, ma l'esperienza di rifacimento del soggetto parallela alla conservazione di tutte le restanti parti dello spettacolo aveva mostrato la sua «inconsistenza». La trasformazione di *Tosca* in *Lotta per la Comune* era risultata per lui tanto «infantilmente ingenua», che la successiva operazione su *Gli ugonotti*, che dovevano trasformarsi ne *I decabristi*, era stata sospesa tempestivamente. Scrive Gvozdev:

Queste manipolazioni bisognava vietarle nient'affatto per la stima verso le vecchie opere, ma per un sentimento di riguardo verso la futura arte rivoluzionaria. Poiché le semplici trasformazioni del soggetto, indifferentemente nell'opera o nel balletto, non ci avvicinano di un passo all'arte nuova da un punto di vista sociale. Al contrario, esse confondono solo le carte e distolgono l'attenzione dalla cosa principale: dall'elaborazione di nuovi mezzi inventivi consonanti alla nostra epoca⁶⁰⁸.

Riguardo al soggetto di balletto la situazione era tuttavia per Gvozdev ancor più complessa che nell'opera, per non parlare della differenza con il teatro drammatico. Egli ricordava che mentre l'opera fin dal suo sorgere all'inizio del XVII secolo era apparsa subito come un «dramma musicale» o una «tragedia in musica», il balletto aveva iniziato a drammatizzarsi duecento anni dopo. Contemporaneamente alla seconda drammatizzazione dell'opera da parte di Gluck, anche Noverre aveva indirizzato il balletto verso il dramma pseudoclassico *à la* Corneille. Da questo momento, ovvero dalla fine del XVIII secolo, sul balletto aveva pesato quest'orientamento verso il dramma, per esattezza verso quello pseudoclassico, «poiché le riforme di Viganò, che cercò nuovi soggetti nelle opere di Shakespeare, non liberarono il soggetto del balletto da un manto pseudoclassico». Il romanticismo aveva apportato un nuovo trattamento della fabula del balletto attraverso la divisione tra mondo reale e fantastico, mentre l'epoca dell'impressionismo aveva compiuto per lui dei timidi tentativi di rifiutare lo schema stereotipato (*Chopiniana*) oppure di trovare delle forme di compromesso (*La danzasinfonia*). Ma, al di fuori della *Giselle* nella revisione di Petipa, il soggetto del balletto secondo Gvozdev non era entrato mai in legame organico con i restanti elementi dello spettacolo, in particolare con la danza classica. Per il critico, il soggetto era percepito come una sorta di «appendice», come un «pretesto» per la danza, ammesso con riserva dallo spettatore. Nel chiedersi quindi quale soggetto fosse possibile nella contemporaneità, Gvozdev notava come i temi abbondassero, ma bisognava trovare il corretto trattamento. Non poteva per lui essere quello precedente, poiché la forma del dramma pseudoclassico corrispondeva alla società aristocratica, la costruzione formale di *Giselle* corrispondeva all'«estetismo romantico degli intellettuali borghesi della prima metà del XIX secolo», e i metodi impressionistici de *Le carnaval* al «modernismo degli

⁶⁰⁸ Aleksandrovič [A. Gvozdev], *Balet i sovremennost'*. 2, «Žizn' iskusstva, 1925, n. 5, 3 febbraio, pp. 7-8.

esteti alla vigilia della guerra mondiale». Ai suoi giorni Gvozdev notava una grandissima crisi della drammaturgia, che cercava tormentosamente nuove forme, provando alternativamente il melodramma, la satira, il grottesco, la commedia, la rivista e altre forme di spettacolo scenico in precedenza non tanto onorate dai letterati. Secondo Gvozdev:

È chiaro che al balletto non si può adesso legare una delle vecchie forme del dramma romantico o classico che hanno fatto il proprio tempo e reso servizio alla società della propria epoca. Il balletto dovrà come la drammaturgia contemporanea indirizzarsi alla ricerca di nuove forme di fabula, rinnegare l'approccio letterario al soggetto e basarsi sulla coscienza della propria essenza teatrale⁶⁰⁹.

Ma nel definire il suo programma di riforma, Gvozdev avrebbe poi esaminato diversi fattori. Innanzitutto, l'esperienza decennale di lavoro a confronto con lo spettatore democratico aveva mostrato il rapporto sfavorevole dei nuovi spettatori verso gli spettacoli «raccogliatici» composti da due-tre piccoli balletti. Ad attirare gli spettatori era solo la forma del «grande spettacolo» a serata intera. Inoltre, a non invecchiare era stato per Gvozdev il «melodramma», pertanto non bisognava ignorarlo. Per quanto, ad esempio, in *La bayadère* il soggetto fosse ingenuo, era pur sempre più interessante del «carattere fiabesco astratto e confusamente mitologico» di uno spettacolo come *L'uccello di fuoco*. Al balletto contemporaneo serviva dunque una «pantomima narrativa su un nuovo soggetto contemporaneo»:

Bisogna rafforzare l'attenzione sul senso dell'azione che ha luogo sulla scena e guardarsi dall'astrattezza sotto qualsiasi slogan appaia. Bisogna delimitare chiaramente questo lavoro dai compiti legati alla riforma della danza classica, della danza di carattere, degli effetti spettacolari e così via e occuparsi del compito più importante, ovvero dare agli attori del balletto un contenuto d'azione e distoglierli dalle esperienze puramente decorative, astratte e prive di concretezza. Così come per il teatro d'opera, anche per il teatro di balletto adesso è necessario un artista-attore, preoccupato in primo luogo del senso dell'azione da lui raffigurata, e non da espedienti puramente formali.

Per questo, la questione della regia nel teatro di balletto si pone in primo piano. Sia l'opera che il balletto per i prossimi 10-15 anni presteranno l'attenzione principale alla regia e raggiungeranno con il suo aiuto un'azione drammatica emozionante e avvincente. L'opera ha già intrapreso questo cammino. Essa inizia a trasformarsi da una sala di concerto in teatro. Lo stesso cammino si apre anche al balletto, che deve anch'esso essere teatro, e non un posto per l'esecuzione di opere sinfoniche di musicisti o per la dimostrazione della tecnica virtuosa dei danzatori. Nelle posizioni dichiarate è racchiusa la richiesta principale del teatro contemporaneo, e da questo punto di vista bisogna accostarsi a tutti gli altri elementi dello spettacolo di balletto, sui quali a noi spetterà pronunciarsi nei successivi articoli⁶¹⁰.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 8.

⁶¹⁰ A. Gvozdev, *O reforme baleta*, «Žizn' iskusstva», 1928, n.1, 3 gennaio, pp. 5-6.

Definendo dunque meglio le proprie idee, Gvozdev arrivava a delle posizioni contrarie alla danza sinfonica, che si incrociavano con quelle già esaminate ed espresse da Volynskij in merito a *La danzasinfonia* di Lopuchov, benché Gvozdev criticasse la linea puramente estetica di Volynskij e di Levinson⁶¹¹. E che i punti di vista fossero comunque diversi lo chiarivano i punti successivi del suo programma di riforma, dedicati alla definizione del ruolo della danza classica e di quella di carattere. Per Gvozdev, infatti, bisognava sottoporre a rivalutazione l'estetica idealista del balletto che considerava la danza classica come «l'aspirazione a un mondo di bellezza ultraterrena», e il danzatore classico come il «sacerdote di una forma d'arte elevata». Non bisognava dimenticare secondo Gvozdev che la danza classica era nata all'epoca dell'assolutismo, nei secoli XVI-XVII, e che fin dalla sua nascita essa avesse trovato il suo fondamento «non nell'espressività dei movimenti, ma nel puro decorativismo». Accanto alla danza classica, eseguita dai membri dell'aristocrazia, si aveva però anche la danza pantomimica, la danza grottesca, nella quale gli elementi espressivi erano più evidenti. E la disgrazia era per Gvozdev non tanto che la danza classica esistesse e si conservasse, ma che le si legasse un'«espressività psicologica»:

L'espressività si può e si deve esigere dalla pantomima, dalla danza pantomimica, dalla danza di carattere, dalla veste interiore dello spettacolo, dalla recitazione dell'attore nel balletto, e così via. Ma non la si può esigere da *arabesques* e da volute puramente ornamentali, infondendo loro una psicologia, un contenuto narrativo e altre proprietà del teatro psicologico. [...] In qualsiasi soggetto si inseriscano i 32 *fouettés* eseguiti da una ballerina, essi non acquisteranno mai un'espressività narrativa, non diventeranno un'azione sensata di ordine drammatico, ma resteranno ciò che sono in realtà, ovvero una manifestazione brillante, sviluppata, ma puramente meccanica di agilità fisica. [...] Questo lato puramente tecnico della danza classica, quest'aspetto di cultura fisica va riconosciuto, tenuto in considerazione e usato per gli scopi del nostro teatro⁶¹².

Come avrebbe interpretato dunque Gvozdev il balletto *La fanciulla di ghiaccio*⁶¹³ di Lopuchov, basato sull'utilizzo di una tecnica acrobatica? La proposta di creare un balletto sulle leggende norvegesi era stata offerta a Grieg dalla direzione dei Teatri Imperiali già all'inizio del XX secolo. Per qualche motivo Fokin non era riuscito a realizzare questo intento. Se ne era interessato poi Romanov insieme a P. Potemkin e ad A. Šajkevič, coinvolgendo Asaf'ev che aveva iniziato ad orchestrare la musica di Grieg a partire dal soggetto del *Peer Gynt* di Ibsen. Infine, a realizzare una prima messinscena del balletto dopo la partenza di Romanov era stato nel 1922 il coreografo Petrov, il quale aveva collaborato per scene e costumi con l'artista Golovin. A detta di Lopuchov lo spettacolo

⁶¹¹ Ivi, p. 5.

⁶¹² A. Gvozdev, *Reforma baleta. Klassičeskij tanec*, «Žizn' iskusstva», 1928, n. 2, 10 gennaio, p. 4.

⁶¹³ Balletto-suite in tre atti, cinque scene, prologo ed epilogo. Prima rappresentazione: 27 aprile 1927, GATOB. Direttore d'orchestra A. Gauk. Nei ruoli principali: O. Mungalova (la Fanciulla di ghiaccio e Sol'vejg), P. Gusev (Asak).

era comunque troppo «eclettico e povero di spunti». Forse anche per questo il balletto era presto uscito di scena. Così, il direttore dei teatri accademici Ekskuzovič aveva proposto a Lopuchov di rivederlo. Dopo qualche dubbio, il coreografo si era lasciato convincere dall'idea di collaborare con Golovin e con Asaf'ev e soprattutto dall'interesse suscitato in lui dalla Norvegia e dalla musica di Grieg. A operare una selezione delle opere di Grieg erano stati Asaf'ev, Gauk e Lopuchov stesso, che propose alcune formule musicali. La parte decorativa fu rielaborata da Golovin, anche se Benois era stato d'aiuto fornendo a Lopuchov alcune incisioni. Per la coreografia invece Lopuchov aveva iniziato dal secondo atto, in cui si svolgeva la scena del matrimonio del cacciatore norvegese Asak con la fanciulla Solvejg che gli ricordava la Fanciulla di ghiaccio incontrata sulle montagne. Per Lopuchov erano infatti le danze nazionali e il folclore a dover ispirare anche le scene fantastiche. Per caratterizzare poi le fanciulle di ghiaccio egli si era ispirato ai disegni creati dai fiocchi di neve sui vetri ghiacciati, rinnovando il lessico con l'introduzione di elementi acrobatici presi in prestito dal teatro di varietà e dal circo e in particolare della figura della spaccata. A proposito di queste innovazioni e dell'utilizzo della tecnica classica virtuosa Lopuchov avrebbe spiegato attraverso vari esempi nelle sue *Memorie* come egli cercasse costantemente di «conferire un senso alla forma», di «rivelare attraverso di essa il contenuto del balletto». Era solamente quando ciò non avveniva che si poteva parlare di «formalismo». Tali scelte avevano però suscitato l'incomprensione di alcuni artisti ed insegnanti della vecchia guardia, e forse anche a causa di questo lo spettacolo non era stato accolto con successo alla prima, riconquistando il favore del pubblico solo nelle successive rappresentazioni⁶¹⁴.

Anche per questo motivo, nello scrivere una postfazione al programma di sala in occasione di una ripresa del balletto nel 1934 il critico Slonimskij sottolineava come l'arte del balletto fosse la più arretrata «sul fronte della lotta a favore di un teatro sovietico». Le tradizioni di quest'arte della società borghese-aristocratica erano presenti anche nel soggetto de *La fanciulla di ghiaccio* con la scissione tra la figura ideale della protagonista e quella reale di Solvejg e in alcuni metodi della messa in scena come l'apparizione della protagonista ad Asak e la danza delle fanciulle di ghiaccio o nell'uso frequente della maggior parte degli episodi allo scopo di mostrare danze che non scaturivano dall'azione. L'intento di ristrutturare il balletto classico al fine di renderlo fruibile dallo spettatore di massa si poteva mostrare dunque solo nella «ricerca di nuovi mezzi di espressione tecnica-formale»⁶¹⁵. Ed era questo che secondo Slonimskij aveva fatto Lopuchov cercando di superare il

⁶¹⁴ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletе*, cit., pp. 248-251.

⁶¹⁵ Ju. Slonimskij, *O postanovke «Ledjanov devy»*, in *Ledjanaja deva*, Izdanie Len. Gos. Akad. Teatra Opery i Baleta, Leningrado 1934, pp. 14-15.

conservatorismo delle vecchie forme e avvalendosi del talento di Olga Mungalova. Spiegava Slonismkij:

Il soggetto dello spettacolo *La fanciulla di ghiaccio* non ci può emozionare, ma tuttavia in questo balletto vi sono brani drammaticamente vividi, come ad esempio la scena danzata dell'inseguimento di Asak da parte dei vortici e della sua morte (alla fine del balletto).

L'organizzazione del materiale coreografico inevitabilmente conduce alla tematicità dei movimenti. In una certa analogia con la musica la danza contiene una serie di pose e di movimenti che appaiono come dei leitmotiv dello spettacolo. Dall'altro lato queste pose e questi movimenti hanno legame con l'azione, fungendo da riflesso plastico dello sviluppo dell'intreccio. In queste condizioni nel balletto appaiono dei temi danzati che significativamente innalzano il valore dello spettacolo⁶¹⁶.

Quanto a Gvozdev, anch'egli aveva apprezzato l'esecuzione della danzatrice Mungalova e la sua capacità di portare a termine con talento i compiti tecnicamente difficili della protagonista del balletto. La sua danza si trasformava per il critico a volte in un «acrobatismo teatralizzato» e colpiva per la «precisione tecnica» delle spaccate, degli slanci e delle cadute, per l'elasticità dei movimenti e di tutto il corpo, sottomesso ai «ritmi frantumati» e ai tempi veloci della musica di Grieg. Le sue danze erano libere dalla «manierosità» dei soliti movimenti per balletto, e anche dal «piccante erotismo» degli spettacoli di Golejzovskij e Balančivadze ai quali per il critico spettava «l'iniziativa dell'introduzione dell'acrobatismo nella danza classica da balletto». Lo stesso Gvozdev però si chiedeva se ciò fosse la rivelazione di un nuovo percorso per il balletto e sembrava rispondere di no:

Se si considerano tali danze da un punto di vista puramente formale e si ritiene che il movimento esista solo per il movimento, al pari della pura musica, in quel caso si può riconoscere la novità. Ma appena poniamo la questione del contenuto della danza, della sua espressività emotiva, il tutto si presenta sotto un'altra luce. Se la vecchia danza classica è un'arte puramente formale, non espressiva, anche la nuova, purtroppo, resta tale. È resa fresca dall'acrobatismo, volta su un lato di maggior dinamismo, accostata alquanto al gusto artistico contemporaneo, che si orienta volentieri sui piccoli generi scenici, ma in sostanza resta la stessa combinazione puramente formale di movimenti propria del vecchio balletto.

Non c'è un deciso scostamento dalla mancanza di contenuto della danza, non c'è drammaticità, non c'è intensità emotiva, ma siamo di fronte a quella stessa nuda forma, benché rinnovata dai metodi dell'acrobatismo. I 32 fouettées della precedente prima ballerina e le spaccate in successione della nuova interprete sono fenomeni estremamente simili, e non conducono il balletto oltre i confini di cambiamenti puramente formali⁶¹⁷.

⁶¹⁶ Ivi, p. 18.

⁶¹⁷ A. Gvozdev, «Ledjanaja deva». (*Akademičeskij balet*), «Krasnaja gazeta», ed. serale, 1927, 28 aprile, riportato in Id., *Teatral'naja kritika*, cit., p. 209.

E tuttavia le ricerche formali di Lopuchov erano ciò che Gvozdev considerava la cosa migliore de *La fanciulla di ghiaccio*, di cui non lo convincevano oltre tutto i coloriti e stilizzati costumi di Golovin che convertivano la vita quotidiana e il folclore in stilizzazione. Avrebbe del resto aiutato lo spettacolo un utilizzo migliore della pantomima. Né era risolto per il critico lo sviluppo del soggetto incentrato sulla «fiaba romantica di Solvejg»⁶¹⁸. Lopuchov avrebbe anticipato le richieste di Gvozdev sulla riforma del balletto attraverso una pantomima narrativa melodrammatica con un altro balletto, *Krepostanja balerina*⁶¹⁹, messa in scena nel dicembre 1927 con libretto di D. Smolin tratto dalla pièce di Ju. Beljaev *Psiša* e musica di K. Korčmarev. Qui certo non mancavano i temi sociali: la protagonista Dušen'ka era un'ex serva della gleba e i nemici di classe erano addirittura la zarina Caterina II e Potëmkin. La grande storia sociale russa si mescolava a vicende melodrammatiche da camera e così tra i personaggi figuravano persino i *pugačevcy*⁶²⁰. L'esito però era ancora una volta di grande compromesso: per giustificare l'uso della danza la protagonista riceveva lezioni di danza da un maestro italiano, per poi esibirsi in fin dei conti in vecchi *divertissements*⁶²¹.

Nello stesso periodo falliva a Mosca l'esperienza de *Il turbine di Golejzovskij* e si affermava come modello il balletto *Il papavero rosso* su libretto di Kurilko e musica di R. Glière rappresentato per la prima volta il 14 giugno 1927 al Teatro Bol'soj di Mosca con la coreografia di L. Laščilin e V. Tichomirov, in cui a dispetto della tematica fortemente contemporanea legata alle lotte politiche in Cina per l'affermazione del socialismo, l'utilizzo della danza si rivelava estremamente convenzionale, rimandando addirittura al *ballet blanc* con il suo secondo atto, dedicato dal coreografo Tichomirov al sogno di Tao-Hoa indotto dall'oppio. Certo, nel primo atto del balletto risultavano avvincenti i marinai sovietici che danzavano sulle note della canzone popolare Jabločko, coniugando la tradizione del *divertissement* alle «parate sportive della gioventù»⁶²², ma che quanto detto prima fosse percepibile ce lo conferma un articolo di A. Čerepnin, in cui a proposito di tale spettacolo si riscontrava come per quanto lo si potesse nascondere, qualsiasi fossero i pretesti e per quanto meditatamente fossero stati pensati, era chiaro che sia il soggetto sia l'azione erano solo «un pretesto per una dimostrazione di danza»⁶²³. Nonostante ciò, il balletto ebbe enorme successo, e fu poi ripreso a Leningrado il 20 gennaio 1929⁶²⁴. Nell'introduzione al programma di sala il critico Sollertinskij

⁶¹⁸ Ivi, pp. 209-210.

⁶¹⁹ Coreodramma in quattro atti, dieci scene. Libretto di D. Smolin. Musica di K. Korčmarev strumentata da A. Gauk. Scene e costumi su disegni di B. Ščuko. Direttore d'orchestra A. Gauk. Prima rappresentazione: 11 dicembre 1927, GATOB. Nei ruoli principali: M. Semenova (Dušen'ka), L. Leont'ev (Insegnante di danza), E. Biber (Caterina II), I. Kšesinskij (il Favorito di Caterina II).

⁶²⁰ Seguaci di E. Pugačëv, cosacco rinnegato del Don che guidò la più grande rivolta popolare russa del XVIII secolo.

⁶²¹ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., pp. 182-188.

⁶²² Cfr. S. Trombetta, *Tutù e lotta di classe*, in *Il papavero rosso*, Teatro dell'Opera, Roma 2010, p. 41.

⁶²³ A. Čerepnin, *Dialektika baleta. (V porjadke postanovki voprosa)*, «Žizn' iskusstva», 1927, n. 34, 23 agosto, p. 7.

⁶²⁴ Scene e costumi di B. Erbštejn. Direttore d'orchestra A. Gauk. Allo spettacolo parteciparono: E. Ljukom (Tao-Choa), M. Dudko (Capitano della nave sovietica), B. Šavrov (Coolie). GATOB.

arrivò a ribadire come lo spettatore sovietico si accostasse al balletto con esigenze del tutto diverse dai ballettomani dell'epoca antica. Se costoro si accontentavano della dimostrazione delle «punte d'acciaio» delle ballerine, il nuovo spettatore esigeva un'azione sensata sulla scena, un soggetto drammatico, un vero dramma danzato. Inoltre, non era più tempo di principi fiabeschi, l'azione del balletto si doveva svolgere in un'epoca contemporanea. Per questo motivo, egli trovava che il balletto *Il papavero rosso*, messo in scena due anni prima a Mosca, avesse centrato il tema con la sua Cina contemporanea in cui erano contrapposti il mondo della grande borghesia cinese che agiva in sintonia con gli imperialisti inglesi da un lato e il mondo del proletariato cinese, già risvegliato nella sua coscienza rivoluzionaria. La messinscena leningradese in ogni caso sarebbe stata diversa da quella moscovita, perché avrebbe presentato un trattamento autonomo del soggetto e danze composte *ex novo*. Inoltre, il compositore Glière aveva scritto dei numeri appositamente per Leningrado. E se nella messinscena moscovita prevaleva una Cina stilizzata, nella messinscena leningradese sarebbe stata presentata una Cina contemporanea, in cui grattacieli giganteschi sono posti accanto alla miseria dei quartieri indigeni⁶²⁵.

Seguendo il libretto, nel primo atto in un grande porto cinese arrivava un piroscafo sovietico e dunque si svolgeva a ritmo pieno lo scarico delle merci con l'aiuto degli operai cinesi (*coolies*). Sempre qui trova posto un bar europeo che apre le porte ai ricchi cinesi e agli abitanti del quartiere straniero. Arriva dunque su una portantina l'attrice cinese Tao-Choa accolta con calore dagli avventori del bar. Ella esegue una danza col ventaglio, e tra gli applausi lascia la scena a un ensemble di girls inglesi. Intanto gli operai cinesi stanchi e indignati ricevono il sostegno dei marinai sovietici. Anche Tao-Choa, dopo aver visto la scena, prova simpatia per gli umiliati connazionali e per i loro amici sovietici, così offre al capitano sovietico un bouquet di fiori. Imbarazzato, il capitano scorge nel mazzo di fiori un papavero rosso e lo offre a uno degli operai cinesi, perché diventi il simbolo della lotta per la libertà. Nasce l'amore per il capitano sovietico nel cuore di Tao-Choa, che però è osservata con sospetto dal suo manager Li-Chan-Fu, che tra l'altro si definisce ufficialmente il suo fidanzato. A fine del giorno lavorativo i *coolies* e i loro amici si danno alle danze, tra cui spicca la famosa danza Jabložko dei marinai sovietici.

Nel secondo atto il direttore del port sir Hips si consulta con Li-Chan-Fu per far aggredire il capitano sovietico, ma la cosa non riesce. Tao-Choa malinconica ha il presentimento dei pericoli che minacciano il capitano e per calmare la sua lotta interiore si dà al fumo dell'oppio, sognando dapprima

⁶²⁵ *Neskol'ko slov o "Krasnom make"*, in *Krasnyj mak. Balet v 3-x dejstvijach, 8-mi kartinach. Libretto M. I. Kurilko. Sceničeskaja redakcija F. V. Lopuchova. Muzyka R. M. Gliera*, Bjuro Obsl. Rabočich organizacij pri gosteatrach, Leningrado 1929, pp. 3-5.

la Cina feudale con i suoi riti e le sue leggende e poi degli esseri mitologici, ovvero delle fenici cinesi, ma anche papaveri e farfalle.

Nel terzo atto si svolge un ballo presso un ricco banchiere cinese al piano superiore di un gigantesco grattacielo. Mentre i *gentlemen* cinesi e gli ufficiali della flotta britannica danzano il charleston, attraverso un'enorme finestra si vede il panorama della città notturna. Al ballo è invitato anche il capitano sovietico, di cui però i cospiratori progettano di liberarsi facendogli offrire un boccale di vino avvelenato da Tao-Choa. Avendo casualmente visto versare il veleno, Tao-Choa cerca il capitano per confessargli il suo amore e chiedergli di scappare, portandola con sé. Ma il capitano ricorda a Tao-Choa come egli non abbia diritto alla vita privata, dovendosi trovare sempre pronto al suo posto per la lotta. Tao-Choa riesce comunque ad evitare che il capitano beva il veleno, al che Li-Chan-Fu inferocito prova a sparare al capitano, fallendo il colpo. Siamo di nuovo nel porto. La nave sovietica si allontana. Tao-Choa manda al capitano l'ultimo saluto. Li-Chan-Fu colto da folle gelosia la uccide con un coltello. Caduta a terra, Tao-Choa prima di morire porge ai piccoli cinesi il papavero rosso, simbolo della lotta. Segue l'epilogo in cui si mostra la Cina contemporanea dove i generali cinesi sostenuti dagli imperialisti europei uccidono coloro che lottano per la libertà e la Cina del futuro in cui invece il proletariato ha ormai vinto la lotta e costruisce un nuovo mondo. Il sipario si chiude al suono dell'*Internazionale*⁶²⁶.

A comporre le danze furono tre coreografi: F. Lopuchov (il I atto), L. Leont'ev (prima scena del II atto e l'intero III atto) e V. Ponomarev (la seconda e la terza scena del II atto). Come riferiva Sollertinskij, alcune danze erano costruite sui movimenti di vita quotidiana o su quelli antichi nazionali cinesi, altre secondo il principio eccentrico della danza da sala contemporanea (la Cina europeizzata), altre ancora sulla base di nuovi movimenti acrobatici. Infine, l'ultima scena del II atto era una parata di danza classica, realizzata sì in relazione allo sviluppo del soggetto, ma anche per permettere di mostrare le diverse possibilità della compagnia di balletto⁶²⁷.

Oltre a notare che Sollertinskij era allora membro del consiglio artistico del GATOB, diviene interessante apprendere qualche fondamentale informazione sulla genesi dello spettacolo, rintracciandola nell'archivio CGALI. Qui si può scoprire come nella riunione del Consiglio artistico del balletto del GATOB svoltasi il 25 settembre 1928 Lopuchov reclamasse il diritto, dal momento che gli era stato chiesto di dare il tono a tutto lo spettacolo, di mettere in scena il primo atto, atto che avrebbe dato origine a tutto l'andamento dello spettacolo. Le opposizioni non mancavano. In particolare, era allora il coreografo Monachov a tentare di aggiudicarsi il primo atto con la sua novità.

⁶²⁶ *Dejstvie baleta*, in *Krasnyj mak. Balet v 3-x dejstvijach, 8-mi kartinach. Libretto M. I. Kurilko. Sceničeskaja redakcija F. V. Lopuchova. Muzyka R. M. Gliera*, cit., pp. 7-15.

⁶²⁷ *Neskol'ko slov o "Krasnom make"*, cit., p. 5.

Qualcuno proponeva allora di comporre il balletto non secondo gli atti, ma secondo definiti temi. Il presidente della riunione Samojlov ricordava però che era stato scelto di procedere per atti. Già allora si riscontrava un'opposizione interna a Lopuchov, in quanto qualcuno come Semenov anteponeva Ponomarev e Monachov a Lopuchov, che pur cercava di trovare nuovi sentieri. Infine, Sollertinskij si proclamava a favore di un lavoro collettivo, ritenendo tuttavia che vi dovesse essere un regista principale, ma che tale regista dovesse provenire dalla sfera del balletto. Pur sostenendo Monachov, Sollertinskij ricordava che quando si era parlato di un unico regista si era fatto il nome di Lopuchov. Tutti i partecipanti alla messa in scena avevano infatti concordato che Lopuchov fosse capace di dare un'azione trasversale a tutto lo spettacolo. Oltre alla direzione generale del balletto, Sollertinskij proponeva però di offrire a Lopuchov come lavoro personale sulla messinscena il terzo atto, in quanto era il più difficile, e di dare l'incarico del primo a Monachov⁶²⁸. Lopuchov avrebbe poi ottenuto il I atto e sarebbe stato lui a presentare l'esposizione registica *de Il Papavero rosso* al Consiglio artistico del Gatob il 28 ottobre 1928. In tale occasione, il coreografo avrebbe sottolineato come nello spettacolo la tematica sovietica si scontrasse con i vecchi metodi scenici, perdendo dunque la sua contemporaneità. Per quanto riguardava la nuova messa in scena, Lopuchov avvisava che vi sarebbe stato un certo compromesso sia dal punto di vista dell'allestimento scenico sia dal punto di vista del trattamento, ovvero che si sarebbe preso qualcosa della vecchia cultura teatrale, offrendo allo stesso tempo qualcosa di nuovo, soprattutto dal punto di vista scenografico. Soprattutto, la Cina sarebbe stata presentata in un aspetto naturale, dunque non stilizzato come nella messinscena moscovita⁶²⁹. Se dei risultati ci informava già Sollertinskij nell'introduzione al programma di sala, ricordiamo anche che prima di divenire membro del consiglio artistico del GATOB egli si era laureato all'università di Pietrogrado scegliendo come specializzazione l'ispanistica e che avrebbe portato a compimento il dottorato in discipline teatrali all'Istituto di Storia delle Arti nel 1929. Insieme al suo mentore Gvozdev egli aveva già curato la traduzione de *Le lettres sur la danse* di Noverre, pubblicata nel 1927 a Leningrado per i tipi della casa editrice sovietica Academia. L'iniziativa voleva rappresentare il primo passo della collana dei *Monumenti del Teatro Antico*, in quanto Noverre aveva posto delle questioni che non riguardavano solo la danza e la coreografia. Ricordava Gvozdev:

Rapito dalle idee dell'epoca dello *sturm und drang* che precedette la Grande rivoluzione francese, Noverre rivaluta l'eredità del teatro aristocratico di corte e aspira a sostituire al precedente balletto aristocratico puramente decorativo la nuova arte di una danza drammaticamente espressiva, organizzata in forma di un autonomo spettacolo di balletto.

⁶²⁸ Protokol n. 2. Zasedanija Chudožestvennogo Soveta Baleta pri GATOB e ot 25 Sentjabrja 1928 goda. Povestka dnja: 1. Obsuždenie postanovki baleta "Krasnyj mak", 2. Plan postanovki "Ščelkuncika", 3. Raznoe. CGALI, f. 337, op. 1, d. 55, ll. 1-3ob.

⁶²⁹ Protokol n. 3. Zasedanija Chudožestvennogo Soveta Baleta pri GATOB e ot 28 Oktjabrja 1928 goda. Povestka dnja: 1. Doklad I. I. Sollertinskogo. 2. Režisserskaja ekspozicija baleta "Krasnyj mak". CGALI, f. 337, op. 1, d. 55, l. 10.

Con ciò egli agisce come un coraggioso difensore e un precursore di quelle trasformazioni teatrali che nel corso della lunga evoluzione del teatro del XIX secolo portarono all'insediamento a teatro dell'unica volontà organizzatrice del regista. Per la prima volta nella letteratura europea Noverre definisce i compiti teorici del regista-organizzatore dello spettacolo, che lavora in congiunzione con lo scenografo, il musicista, il librettista e l'attore alla creazione di una complessa opera d'arte, denominata spettacolo teatrale⁶³⁰.

Gli faceva eco Sollertinskij che a proposito dell'eredità teorica di Noverre precisava però:

Il punto è che i presupposti filosofici generali di Noverre sono molto poco originali; ciò salta agli occhi di ognuno che abbia almeno un po' studiato l'estetica francese del tempo. Noverre gira e rigira sempre sui concetti generali del classicismo francese ("la natura"; "l'imitazione della natura"; "il gusto" che compie la selezione del "bello" e così via); questi concetti non ricevono in lui una tinta specifica, individuale. Alla cultura aristocratica del classicismo era propria la selezione di ceti degli oggetti esteticamente significativi: Noverre ripetutamente sottolinea che una persona di umili origini non può essere la protagonista di un dramma danzato, poiché la sua rude passione prorompe subito e sempre nelle stesse mostruose forme, mentre le passioni e i sentimenti di una persona nobile hanno centinaia di sfumature e di passaggi, la loro espressività plastica offre al coreografo un materiale assai ricco di spunti e così via. La teoria è sempre più conservatrice della pratica; se nella pratica egli operava dei rifacimenti delle tragedie di Euripide o di Corneille trasformandole in balletti e adattandole ai gusti sentimentali della borghesia intellettuale di Parigi, se la grande idea sentimentale dell'uguaglianza generale delle persone trovava riflesso nei balletti pastorali e idilliaci leggermente modernizzati nello spirito di Rousseau, nella teoria Noverre restava un figlio fedele dell'estetica aristocratica. Come in molto altro, qui si rifletteva la contraddittorietà della posizione di Noverre, responsabile dei divertimenti aristocratici e coreografo dei grandi teatri di Parigi, Londra e via dicendo⁶³¹.

In ogni caso, Sollertinskij ribadiva un punto fondamentale:

Il più grande merito di Noverre è di aver per primo iniziato a parlare della danza nei termini generali del classicismo francese come di un oggetto esteticamente paritario alle altre arti. [...] Poi resta la meditata elaborazione della poetica del balletto [...] Infine, Noverre tra i primi nel XVIII secolo iniziò a parlare della necessità della sistemazione di tutti gli elementi dello spettacolo in un insieme stilisticamente unito, al quale siano sottomessi sia la musica, sia il *décor* (il "costume" nella terminologia di Noverre), sia i movimenti del corpo dei partecipanti. Nel linguaggio teatrale contemporaneo ciò prende il nome di regia, e nella storia della regia Noverre occupa il posto d'onore di un grande predecessore, che già nel XVIII secolo prevede le leggi dell'*ensemble* scenico⁶³².

⁶³⁰ *Ot redaktora*, in Ž.-Ž. Noverr, *Pis'ma o tance. Perevod s francuzskogo pod redakciej A. A. Gvozdeva. Vstupitel'naja stat'ja i primečanija I. I. Sollertinskogo. S 8 illjustracijami*, Gosudarsvennyj Institut Istorii Iskusstv. Pamjatniki starinnogo teatra. Vypusk I, «Academia», Leningrado 1927, p. 5.

⁶³¹ I. Sollertinskij, *Žizn' i teatral'noe delo Žana-Žorža Noverra*, in Ž.-Ž. Noverr, *Pis'ma o tance. Perevod s francuzskogo pod redakciej A. A. Gvozdeva. Vstupitel'naja stat'ja i primečanija I. I. Sollertinskogo. S 8 illjustracijami*, cit., pp. 42-43.

⁶³² Ivi, p. 44.

Non sempre Sollertinskij e Gvozdev erano dello stesso parere. Ne *La fanciulla di ghiaccio* Sollertinskij non aveva infatti riconosciuto per poco la prima grande messinscena coreografica in un decennio a riempire un'intera serata e ad apparire correttamente un vero spettacolo di danza. Egli scriveva:

Dopo le solite miniature di balletto è una vittoria. È risultato che attraverso la danza classica “priva di concretezza”, “astratta” e “non espressiva” si può tuttavia creare uno spettacolo intenso, benché ancora lontano dalla contemporaneità⁶³³.

Al contrario, Sollertinskij aveva visto in *Krepostnaja balerina* un rifiuto categorico di qualsiasi innovazione nella danza, una messinscena intenzionalmente pomposa del vecchio balletto classico. Più che un ritorno a Petipa, si trattava per Sollertinskij di un ritorno ai metodi de *Il cavallino gobbo* di Saint-Léon. Di analogie ve ne erano molte e con molti vecchi balletti:

Nei paragoni soprariportati che non veda il lettore l'ironia del critico nei confronti dello spettacolo contemporaneo danzato-pantomimico e del suo coreografo. Nient'affatto. Se si può parlare di ironia, si tratta piuttosto dell'ironia del potere ancora predominante dei logori *clichés* ballettistici, che hanno mandato in confusione persino un tale riformatore coreografico per vocazione, quale Fëdor Lopuchov, e che hanno trasformato il supposto spettacolo di una nuova pantomima coreografica in un fratello uterino di quello stesso *Cavallino gobbo*, solo alquanto modernizzato⁶³⁴.

Analogo alla formulazione di Gvozdev sulla riforma del balletto era invece l'articolo dal titolo *A favore di un nuovo teatro coreografico*, pubblicato su «Žizn iskusstva» il 17 giugno 1928. Qui Sollertinskij scriveva:

La danza contemporanea ha perso il segreto dell'espressività *diretta*. Essa può *significare* qualcosa, portare un significato concreto solo a condizione di una sua teatralizzazione. Al di fuori della teatralità essa sarà solo un ornamento astratto, un arabesco, un fantasioso disegno decorativo, dove il gioco delle linee in movimento sarà considerato fine a se stesso. Per diventare di nuovo espressiva, la danza deve trasformarsi in un *dramma danzato*, e il danzatore in un *attore coreografico*⁶³⁵.

Anche nella visione di Sollertinskij vi erano dei lati più discutibili e a farlo notare in risposta al suo articolo *A favore di un nuovo teatro coreografico* era il critico dallo pseudonimo Islamej, ovvero Nikolaj Malkov. Quest'ultimo si dichiarava stupito che a scrivere l'articolo potesse essere stato una

⁶³³ I. Sollertinskij, «*Ledjanaja deva*». *Jubilejnyj spektakl' baletmejestera F. Lopuchova*, «Leningradskaja pravda», 29 aprile 1927, ripubblicato in Id., *Stat' i o baletе*, cit., p. 16.

⁶³⁴ I. Sollertinskij, «*Krepostnaja balerina*», «Žizn' iskusstva», 1927, n. 51, ripubblicato in Id., *Stat' i o baletе*, cit., p. 21.

⁶³⁵ I. Sollertinskij, *Za novyj choreografičeskij teatr*, «Žizn' iskusstva», n. 25, 17 giugno 1928, p. 4.

persona che si orientava perfettamente nelle questioni dell'arte musicale, che seguiva con grande interesse tutte le correnti della nuova musica ed era un appassionato ammiratore dell'arte sinfonica di Mahler e di Bruckner. Malkov rimproverava il critico in questi termini:

Vi siete tanto appassionato delle forme teatrali dell'arte coreografica che avete completamente dimenticato dell'esistenza delle forme di danza sinfoniche e da camera, facendo un'errata generalizzazione. Avete dimenticato che se la danza viene presentata a teatro e per gran parte è legata da un qualche intreccio narrativo, non significa affatto che la *collocazione* in cui si svolgono gli spettacoli di balletto debba essere invariabilmente un teatro. Forse si può definire *Chopiniana* un balletto nel senso di uno spettacolo teatrale con un qualche perno narrativo? Avete dimenticato, compagno Sollertinskij, che l'arte della danza possiede straordinariamente molto in comune con l'arte musicale, che essa si svolge nel tempo in determinati ritmi e tempi, possiede per sua struttura dei temi, motivi e melodie, che si sviluppano secondo i principi della composizione musicale, si costruisce ora "a una voce", ora "polifonicamente", e persino i nomi delle forme coreografiche (adagio, variazioni, coda e così via) sono presi in prestito dalla terminologia dell'arte musicale.

[...] Tutto ciò che dite nel vostro articolo sulla necessità di rinnovare il contenuto e la forma dello spettacolo di balletto *drammatico* non si può non condividere con voi fino alla fine, ma perché dimenticare che la danza può essere materiale non solo per uno spettacolo coreografico, ma anche per un'originale *sinfonia* di danza! Forse solo per il fatto che la lingua dei movimenti non può essere tradotta nella lingua dei concetti verbali deve essere eliminata dall'uso artistico? Allora non bisogna per lo stesso motivo cancellare con un tratto di penna tutta la musica strumentale, da camera e sinfonica? Poiché anch'essa non possiede una *diretta* espressività verbale! O voi non osate farlo?

Io non capisco affatto [...] perché ogni arte debba immancabilmente privarsi della propria lingua [...]

Noi musicisti siamo più fortunati. Ancora non è mai capitato di leggere che qualcuno decidesse di pubblicare un progetto di soppressione della musica da camera e sinfonica a causa della sua "incomprensibilità"⁶³⁶.

Nel rispondere Sollertinskij dava ragione a Malkov, sostenendo che la sinfonia di danza dovesse esistere e ricordando come egli stesso si fosse «spolmonato» durante la polemica su *La danzasinfonia* di F. Lopuchov. Se tuttavia egli non l'aveva menzionata nel suo articolo vi erano diverse ragioni, tra cui la necessità per realizzarla di uno spazio tridimensionale e non della scatola scenica. Inoltre, era una necessità dialettica del suo articolo basarsi sulla danza teatrale. Ma soprattutto c'era una questione di principio:

Avete considerato, compagno Islamej, che la vostra analogia della danza con la musica può rivelarsi tanto ambigua per la coreografia, come la "mia" sottomissione della danza al teatro? Sì, la danza si dispone nel tempo, in ritmi determinati, ma la danza non possiede la consequenzialità delle scale, l'armonia, il colore dei timbri! E temo che accanto all'incalcolabile ricchezza della musica, e prima di tutto della musica sinfonica, la lingua del corpo danzante umano risulterà troppo povera, qualitativamente povera! [...] La questione non è l'"incomprensibilità", come mi avete imputato, ma *l'insufficienza di mezzi espressivi*. Solo questo ho inteso come "*perdita della diretta espressività*" della

⁶³⁶ Islamej [N. Malkov], *Simfonija tanca*, «Žizn' iskusstva», n. 27, 1 luglio 1928, p. 4.

danza. [...] A me personalmente, ad esempio, sembra che in analogia con la musica si possa parlare solo di un *sinfonismo ottico*, di una certa *sinfonia visiva*, che includerà in sé elementi di luce del cinema a colori e della danza: probabilmente il principio dominante in essa sarà la luce in movimento. Ma parteggiare per essa adesso significherebbe porsi sul terreno allettante delle utopie. Inoltre, adesso, la questione sta tutta proprio nel *portar fuori la danza moderna già esistente dallo stato critico in cui si è ritrovata la sua forma teatrale più grande, il nostro balletto*⁶³⁷.

Partendo dalle proprie conoscenze musicali, Sollertinskij non riconosceva dunque in generale alla danza una grande capacità espressiva. Quale era dunque la strada per rinnovare il balletto? A proporre dei sentieri erano diversi artisti che rispondevano a un'inchiesta pubblicata dalla redazione di «Žizn' iskusstva» in connessione all'articolo di Sollertinskij. Le domande fondamentali erano le sei seguenti:

- I. Considerate possibile la creazione di uno spettacolo di danza dal soggetto contemporaneo e in quali forme all'incirca?
- II. Quali degli elementi della danza adesso esistente entreranno in questo spettacolo e cosa deve essere rigettato? È possibile costruire uno spettacolo coreografico contemporaneo sulla base della danza classica?
- III. Ammettete la creazione di uno spettacolo coreografico sulla base di elementi acrobatici, di movimenti di cultura fisica e così via? Entro quali limiti possono essere usati questi elementi?
- IV. Con quali mezzi va rinnovata la pantomima del balletto? È concepibile l'utilizzo della pantomima e del gesto del teatro drammatico contemporaneo, del cinema, eccetera?
- V. Cosa deve prendere della nuova musica il coreografo contemporaneo per la creazione di uno spettacolo coreografico su temi contemporanei (fate i nomi dei compositori, delle opere o i vostri desideri in questo campo)?
- VI. Che modifiche vanno introdotte nell'organismo del teatro di balletto per un lavoro creativo più produttivo? È necessaria la creazione di uno studio sperimentale speciale presso il teatro di balletto, e in che forme concepite il suo lavoro?⁶³⁸

Il primo a rispondere era Lopuchov che suggeriva di trarre spunto dai soggetti comici. Il coreografo riteneva necessarie tutte le forme dell'arte coreografica, comprese quelle classiche, purché avessero un contenuto d'azione. Oltre a ciò, egli ricordava come avesse utilizzato elementi acrobatici fin dal 1920, raggiungendo la più elevata resa in danza di tali elementi ne *La fanciulla di ghiaccio*. Per quanto riguardava la pantomima, non ci si doveva indirizzare verso il teatro drammatico, in quanto il gesto nel dramma nasce dalla parola, mentre nella coreografia il gesto nasceva per lui dalla musica o anche in maniera autonoma. Per quanto riguardava la musica invece non c'erano limiti alle opere musicali su cui lavorare. Infine, senza rigettare l'idea della creazione di uno studio coreografico sperimentale speciale, Lopuchov ammetteva la sperimentazione anche sulla scena dei teatri accademici⁶³⁹.

⁶³⁷ I. Sollertinskij, *V sporach o tancoval'nom teatre*, «Žizn' iskusstva», n. 27, 1 luglio 1928, p. 5.

⁶³⁸ *Za novyj choreografičeskij teatr*, «Žizn' iskusstva», n. 25, 17 giugno 1928, p. 5.

⁶³⁹ *Ibidem*.

Del tutto diversa era la visione di Agrippina Vaganova, che pur non escludendo l'idea della tematica contemporanea partiva dalla constatazione di come il balletto si basasse sulle certe convenzioni e sul carattere fantastico del soggetto per poi arrivare a ribadire come la danza classica fosse il fondamento sul quale si basa tutto l'edificio dell'arte coreografica e dunque non avesse senso costruire un balletto su elementi acrobatici e di cultura fisica, anche se ammetteva che essi si potessero utilizzare in singoli numeri di un balletto. Per quanto riguardava la pantomima, la Vaganova sosteneva che bisognasse liberarla dai gesti convenzionali, invece in merito alla musica ella si limitava a dire che dovesse essere buona e adatta alla danze. Categorica era l'accusa del superficiale rifiuto di alcuni critici dilettanti di tutto ciò che è vecchio nel balletto, così come delle iniziative nuove. Auspicabile, infine, per lei l'organizzazione di uno studio sperimentale⁶⁴⁰.

Tra le altre risposte spiccava la voce del giovane danzatore Vajnonen, il quale sosteneva che per rendere in coreografia la vita di un paese che ha sperimentato una rivoluzione occorresse un nuovo linguaggio espressivo. A determinare il futuro linguaggio della danza doveva essere dunque una pantomima fondata sul gioco con gli oggetti come nel teatro di Mejerchol'd e una recitazione puramente emotiva dell'attore, libera dai gesti convenzionali. Sottomesso doveva essere per Vajnonen il carattere della musica, in quanto l'utilizzo di musica già pronta restringeva per lui le possibilità dello spettacolo. Infine, per lui era necessaria la creazione di uno studio sperimentale, ma soprattutto lo era l'innalzamento della qualità della formazione nella scuola di balletto⁶⁴¹.

A queste voci si legava indirettamente il programma di riforma di Leonid Jakobson che si lamentava di come la compagnia di balletto leningradese rappresentasse un mondo chiuso, lontano dal progresso nell'arte. Se per possibilità artistiche e per l'enorme forza artistica nascosta tale compagnia era comunque «la prima» al mondo, bisognava «coraggiosamente rompere con i *clichés*, elevare la cultura, dare una spinta agli intelletti rimasti troppo tempo immobili nella vecchia tradizione e organizzare un nuovo lavoro corrispondente ai compiti dell'arte contemporanea», infondendo nell'arte della coreografia un contenuto vicino ai sentimenti e alle idee della massa operaia⁶⁴².

Lo stesso Sollertinskij osservava come la crisi del balletto contemporaneo non fosse solo una crisi dei suoi mezzi espressivi, ma una crisi del repertorio. Vi era una carenza di drammaturghi-librettisti per il balletto. Oltre alla difficoltà di costruire un soggetto adatto a una pantomima danzata, vi era un certo disprezzo per le convenzioni dei vecchi libretti per balletto che portava i drammaturghi a preferire il cinema, considerando l'arte coreografica un genere infantile non serio. Complessa era la

⁶⁴⁰ Ivi, p. 6.

⁶⁴¹ *Ibidem*.

⁶⁴² L. Jakobson, *Associacija novogo baleta*, «Žizn' iskusstva», n. 43, 21 ottobre 1928, p. 13.

stessa questione della tematica adatta a un balletto contemporaneo, sia per il fattore della danzabilità sia sul piano del contenuto. Certo era che:

Il soggetto di un balletto contemporaneo deve dire addio per sempre al carattere astratto, al romanticismo e ai regni fantastici del balletto classico. I suoi temi sono industriali, urbanistici; la sua azione è pregna di una fabula, è materiale e concreta. Si può non rifiutare la tematica amorosa, ma bisogna presentare l'amore di un uomo moderno, e non di un androgino fantastico o di uno spirito romantico. Si può mantenere anche la forma della fiaba, ma allo stesso tempo offrire delle combinazioni inventate di pezzi di vita *contemporanei*, e non antidiluviani. Si possono percorrere i sentieri di nuovi generi, ancora non realizzati nel vecchio balletto: della commedia coreografica o della satira, del poema lirico-eroico, della rivista contemporanea. Si può percorrere il sentiero della creazione di una *féerie* industriale moderna, riempiendola di elementi acrobatici e di cultura fisica teatralizzata. Si può ampliare all'infinito il materiale etnografico della danza, introducendo nell'uso narrativo la vita quotidiana delle piccole nazionalità che popolano la nostra Unione. Si può infine ricorrere anche ai temi esotici, privandoli solamente dell'interpretazione da operetta. In breve, le possibilità non sono neanche lontanamente esaurite, e al teatro della pantomima danzata si pone una serie di interessanti richieste⁶⁴³.

Soprattutto, alla domanda *Di che balletto abbiamo in sostanza bisogno?* Sollertinskij rispondeva che il nuovo tipo di balletto dovesse essere uno spettacolo sintetico, che riuniva in sé la parola, il canto, la musica, il gesto e la danza e scaturiva dai postulati dell'estetica teatrale sovietica contemporanea⁶⁴⁴. Ci chiediamo: non aveva dunque già realizzato quest'intento Lopuchov con il suo *Il vortice rosso*? Lo stesso Sollertinskij in un suo articolo su Lopuchov del 1928 riconosceva come indiscutibile il fatto che nelle posizioni artistiche del balletto fosse stata compiuta la famigerata «svolta» e che il lavoro sperimentale di Lopuchov avesse un «serio valore artistico-sociale»⁶⁴⁵.

Tuttavia, bisognava portare avanti questa riforma e per ovviare alla carenza di drammaturghi si dovette ricorrere a un bando di concorso per un soggetto sovietico pubblicato sulla rivista «*Žizn' iskusstva*» il 13 gennaio 1929. Il libretto vincente avrebbe dovuto soddisfare i seguenti punti: 1) presentare un tema rivoluzionario, principalmente orientato verso gli eventi contemporanei: gli anni della Guerra Civile, o della costruzione sovietica; i soggetti storici erano meno desiderabili; sarebbe stato interessante che i libretti includessero non solo i temi del villaggio, ma anche quelli della città (l'urbanismo, la cultura industriale); inoltre sarebbe stato possibile costruire i libretti sul materiale etnografico dei modi di vita delle nazionalità dell'URSS; la fantasia scientifica non sarebbe stata obiettata, il misticismo sarebbe stato condannato categoricamente; 2) i temi dovevano essere sviluppati sul livello di una «concreta percezione della realtà, e non costruendo forme di danza astratte

⁶⁴³ I. Sollertinskij, *Problemy baletnogo scenarija*, «*Žizn' iskusstva*», n. 43, 21 ottobre 1928, pp. 12-13: p. 13.

⁶⁴⁴ I. Sollertinskij, *Kakoj že balet nam v suščnosti nužen?*, «*Žizn' iskusstva*», n. 40, 6 ottobre 1929, p. 5.

⁶⁴⁵ I. Sollertinskij, *Fedor Lopuchov*, «*Žizn' iskusstva*», n. 9, 28 febbraio 1928, pp. 4-5: p. 5.

dal significato simbolico o allegorico», come era avvenuto nel caso de *Il vortice rosso*; 3) era auspicabile che lo spettacolo fosse costruito sui movimenti di massa (riunioni, dimostrazioni, battaglie, folle alla stazione, scene di strada); 4) era necessario che l'intreccio nel libretto fosse sufficientemente semplice in modo da risultare comprensibile attraverso la pantomima; 5) era necessario che il librettista prendesse in considerazione i risultati della contemporanea tecnica teatrale (rapidi cambi di scenografie, l'utilizzo della radio, dei film, dell'illuminotecnica, e così via); 6) non presentando nessun genere di richieste categoriche riguardo il genere del libretto, il Teatro Accademico Statale d'Opera e Balletto indicava la possibilità di usare i seguenti generi: riviste contemporanee (rivista sovietica, poemi lirico-eroici, commedie e satire coreografiche, *féeries* contemporanee); 7) era auspicabile che il libretto del balletto desse al coreografo materiale per la pantomima, ma anche per nuove forme di danza: acrobazie, cultura fisica e nuovi gesti pantomimici; 8) il libretto del balletto doveva essere calcolato per uno spettacolo a serata intera (due o tre ore di pura attività)⁶⁴⁶.

Avrebbe spiegato Sollertinskij al Consiglio artistico del GATOB il 16 dicembre 1928 che tali condizioni erano state elaborate durante due sedute della Sezione del Repertorio. Quanto al punto sulla tematica rivoluzionaria, ciò si riferiva al fatto che fino ad allora era stato raccomandato di scrivere soggetti storici, perché ciò permetteva di usare gli esistenti *clichés*, ma ora questa pratica non era del tutto auspicabile. Inoltre, finora era stato utilizzato il tema della campagna; pertanto, era auspicabile scrivere invece un soggetto sulla città dedita al lavoro. Il punto più conflittuale era la questione del genere. Qui non si indicava un genere determinato, ma si indicava che i generi fantastico-mistici all'antica non dovevano trovare posto nel nuovo teatro di balletto⁶⁴⁷.

A vincere fu un libretto del regista cinematografico Aleksandr Ivanovskij dal titolo *Dinamiade*, titolo che in seguito fu trasformato in *L'età dell'oro*. Esso seguiva le vicende di una squadra sportiva (la parola "Dinamiade" derivava dal nome di una squadra di calcio sovietica) in un Paese borghese, che nel balletto prendeva il nome di "Fašlandia", identificandosi dunque con un paese popolato di fascisti. Il contrasto era il solito: noi e loro, i sovietici e gli antisovietici, qui declinato più propriamente nel contrasto tra un sano Paese sovietico, dedito agli sport, alla cultura fisica, alle parate, e un corrotto Occidente, patria del foxtrot e del tango, di un languido erotismo. Ciò, del resto, come nota lo studioso

⁶⁴⁶ «Žizn' iskusstva», 13 gennaio 1929, p. 2, riportato in M. G. Swift, *The Art of the Dance in the U.S.S.R.*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana) 1968, pp. 85-87 e in J. Ross, *Like a Bomb Going Off. Leonid Jakobson and Ballet as Resistance in Soviet Russia*, Yale University Press, New Haven & London 2015, pp. 106-107.

⁶⁴⁷ *Protokol n. 5. Zasedanija Chudožestvennogo Soveta Baleta pri GATOB e ot 16 dekabnja 1928 g. Porjadok dnja: 1. Doklad o rabote Chudožestvenno-Repertuarnoj Sekcii, 2. Doklad o rabote Obščestvenno-Organizacionnoj Sekcii, 3. Doklad o konkurse na libretto sovetškogo baleta, 4. Raznoe.* CGALI, f. 337, op. 1, d. 55, l. 15.

Dmitrij Braginskij, richiamava il genere del «teatro politico di rivista, brillantemente interpretato da Mejerchol'd nello spettacolo *D.E.*»⁶⁴⁸.

La musica era invece del grande compositore Dmitrij Šostakovič, convinto da Sollertinskij che dal balletto avrebbe potuto venir fuori «qualcosa di buono»⁶⁴⁹. La sola presenza di un compositore che nello stesso periodo creava le musiche per il film *La nuova Babilonia* di Kozincev e Trauberg (prima visione 18 marzo 1929) e nel 1927-1928 a casa di Mejerchol'd aveva musicato *Il naso* di Gogol', che avrebbe debuttato a Leningrado il 18 gennaio 1930 (direttore d'orchestra Samuil Samosud, regista Nikolaj Smolič, scenografie di Vladimir Dmitriev), e proprio insieme a Mejerchol'd dava vita alla messinscena de *La cimice* di Majakovskij (13 febbraio 1929, GosTiM), sembrava ricondurre questo balletto alle esperienze dell'Avanguardia. Per avere una visione completa non va poi dimenticato il successo della *Prima Sinfonia* nel 1926, in cui c'è chi riconosce prestiti da *Petruška* di Stravinskij, o dalla *Sinfonia classica* di Prokof'ev, mentre altri rilevano influssi mejercholdiani, e altri ancora come Pulcini notano influssi de *Lo schiaccianoci* di Čajkovskij, di Borodin, o di Rimskij-Korsakov⁶⁵⁰. Tuttavia, dopo il 1927 il compositore era considerato soprattutto l'autore della *Seconda Sinfonia* con la sua dedica all'Ottobre. Per comprendere meglio come fosse recepita l'arte del compositore è utile operare un paragone con la critica della produzione teatrale e operistica contemporanea. Va tenuto presente, ad esempio, come Gvozdev avesse esaltato *Il revisore* nella messinscena di Mejerchol'd, percependolo come «un segnale dell'innalzamento» del livello dell'arte teatrale dallo stato di «crisi profonda e pericolosa» in cui si trovava. In questo spettacolo Mejerchol'd aveva per Gvozdev indirizzato la satira «verso il cuore del burocratismo Pietroburghese dell'epoca dello zar Nicola I», cosa non compresa dai difensori del vecchio teatro con i suoi *clichés*. Il riso gogoliano era infatti per Gvozdev un «riso tra le lacrime», e la commediata elevata da lui creata era uno specchio della vita sociale. E questo era apparso nella sua vera luce nel teatro di Mejerchol'd⁶⁵¹. Nel giudicare invece l'opera *Il naso* di Šostakovič messa in scena da Smolič con le scenografie di Vl. Dmitriev, Gvozdev manifestava ancora una volta una visione determinata dal «sociologismo volgare». Gvozdev naturalmente intravedeva ne *Il naso* l'impronta dell'interpretazione mejerchol'djana de *Il revisore*, così come degli «umori degli espressionisti occidentali», in particolare del dramma *Der deutsche*

⁶⁴⁸ D. Braginskij, *Il balletto "calcistico" di Šostakovič*, in Aa. Vv., *Dmitrij Šostakovič. Il grande compositore sovietico*, Fondazione Mudima, Milano 2019, p. 235.

⁶⁴⁹ F. Pulcini, *Šostakovič*, EDT, Torino 1988, p. 29.

⁶⁵⁰ F. Pulcini, *Šostakovič*, cit., p. 143.

⁶⁵¹ A. Gvozdev, *Revizija «Revizora»*, in «*Revizor» v Teatre imeni Vs. Mejerchol'da*, Leningrado 1927, pp. 18-44, ripubblicato in Id., *Teatral'naja kritika*, cit., pp. 72-73.

Hinkemann di Ernst Toller, conosciuto in russo con il nome di *Eugen Nesčastnyj*⁶⁵². Tuttavia, per Gvozdev *Il naso* non andava considerata un'«opera sovietica»:

Piuttosto qui abbiamo a che fare con la putrefazione della tradizione del *grand-opéra* occidentale, con un processo di atrofizzazione di un genere che ha fatto il proprio tempo. Solo alcuni momenti formali possono in futuro essere utilizzati per la costruzione di uno spettacolo autenticamente proletario (come il trattamento musicale-scenico della lingua parlata), e ciò, naturalmente, va rapportato a un'altra tematica e un'altra tensione finalizzata⁶⁵³.

Nel tentare di spiegare la sua visione, Gvozdev avrebbe sottolineato come nell'opera non vi era la «riproduzione completa dell'epoca di Nicola I, come in Mejerchol'd». La caratterizzazione dei numerosi personaggi era proposta con un metodo estremamente semplificato, ovvero incollando dei nasi enormi alla maggior parte dei personaggi, cosa che abbassava l'intento serio «fino a renderlo una mite caricatura e un gioco scherzoso»⁶⁵⁴.

Diverso il parere di Sollertinskij che nel programma di *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* pubblicato dal Teatro Malegot di Leningrado nel 1934 avrebbe scritto che «il lavoro più importante e serio» tra quanto scritto da Šostakovič prima di tale opera era proprio *Il naso*, tratto da Gogol' e messo in scena al Malegot all'inizio del 1930. Ricordando le critiche «feroci» subite dallo spettacolo, Sollertinskij lo riconobbe come «opera estremamente sperimentale e innovativa», sottolineando il fatto che comunque sarebbe stato un errore qualificarlo esclusivamente come «un raffinato estratto del formalismo». Nell'opera era presente invece per Sollertinskij un «concetto filosofico-ideologico, sviluppato, fra l'altro, con grande profondità». Il tema sviluppato era quello del «passato della Russia, la Russia di Gogol', di Suchovo-Kobylin e di Saltykov-Ščedrin». L'«orripilante» Russia dello zar Nikolaj I era mostrata con il «metodo del grottesco», ma si trattava di un grottesco che per Sollertinskij non aveva più niente a che vedere con le «sghignazzate formali della *Suite n. 2* di Stravinskij o delle *Tre melarance* di Prokof'ev». Per il critico si trattava qui di un preciso «atto accusatorio del compositore sovietico alla Russia zarista del XIX secolo»⁶⁵⁵.

Tuttavia, ne *L'età dell'oro* Šostakovič, come scrive Franco Pulcini, avrebbe «smussato gli spigoli modernistici del *Naso*, addomesticato le scompostezze sonore e imbrigliato le dissonanze, in favore di prestiti dalla rivista, dal *musical* e dalla pantomima»⁶⁵⁶. La partitura, come nota sempre Pulcini,

⁶⁵² Tale dramma era stato presentato al Teatro Malyj il 15 dicembre 1923 con la regia di S. Radlov, la musica di M. Kuzmin, le scene di Vl. Dmitriev e la coreografia di G. Balanchine. Cfr. E. Kendall, *Balanchine and the Lost Muse*, cit., p. 206.

⁶⁵³ A. Gvozdev, «Nos» - *Opera D. Šostakoviča (Malyj opernyj teatr)*, «Krasnaja gazeta», edizione serale, 1930, 20 gennaio, ripubblicato in Id., *Teatral'naja kritika*, cit., p. 226

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ I. Sollertinskij, *Percorso creativo di Šostakovič*, in Aa. Vv., *Dmitrij Šostakovič. Il grande compositore sovietico*, cit., pp. 141-142.

⁶⁵⁶ F. Pulcini, *Šostakovič*, cit., p. 125.

rifondeva «questo mondo musicale leggero entro sviluppi sinfonici, sebbene in modo buffo e caricaturale»⁶⁵⁷. Un certo carattere modernista rimaneva comunque presente ed era confermato già dalla locandina dello spettacolo, opera di Valentina Chodasevič, che raffigurava «le piante di due piedi nudi», sulle quali erano presenti «due sorridenti volti umani»⁶⁵⁸.

Per la coreografia ci si affidò a un trio di nomi emergenti: Vasilij Vajnonen, Leonid Jakobson, Vladimir Česnakov. Ognuno di essi aveva il proprio tratto stilistico e questo fu la causa di una certa ecletticità del balletto. Accanto ad essi, anche per dare unità allo spettacolo, per la prima volta compariva il nome di un regista, Emmanuil Kaplan⁶⁵⁹, cosa che invece diverrà frequente nella successiva epoca del “coreodramma sovietico” o *drambalet*, dove al nome del coreografo si legherà spesso il nome di un regista⁶⁶⁰. Che fine aveva fatto dunque Lopuchov? Durante una riunione del Consiglio artistico del balletto svoltasi il 21 maggio 1930 ci si lamentava che il lavoro sullo spettacolo si svolgesse in condizioni non normali. Da parte di Lopuchov c’era stato il tentativo di ottenere l’affidamento della messinscena, dopo che Šostakovič aveva inviato una lettera alla direzione in cui dichiarava di rifiutarsi di lavorare con Kaplan. Del coreografo si diceva che egli manifestasse un’avversione verso lo spettacolo, che stesse da parte mantenendo la posizione di osservatore e non aiutasse la gioventù, benché il suo aiuto nell’organizzazione fosse indispensabile, vista l’inesperienza dei coreografi. Sembrava quasi che cercasse di rallentare o addirittura di far fallire la messinscena⁶⁶¹. Lopuchov in una riunione del Consiglio artistico svoltasi il 26 maggio 1930 spiegava invece i rallentamenti dello spettacolo con il fatto che c’erano state difficoltà oggettive, quali la partecipazione di alcuni artisti della scuola, e di altri che dovevano svolgere il servizio militare. Inoltre, l’opera *Il ghiaccio e l’acciaio* era stata spostata e questo aveva portato a riprogrammare tutto il piano delle prove. Allo stesso tempo, non mancava di notare come al balletto lavorassero delle persone non abbastanza esperte nell’arte del balletto e che non potevano tener conto dell’esperienza precedente.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ Ivi, p. 28 e fig. 9.

⁶⁵⁹ E. Kaplan (1895-1961). Regista del teatro musicale, insegnante, cantante (tenore), architetto-scenografo, ricercatore. Organizzò la sezione di regia d’opera del Conservatorio di Leningrado insieme a B. Asaf’ev e I. Sollertinskij (1934). Lavorò al Malyj opernyj teatr, dapprima come solista, poi come direttore artistico e regista (1931), e infine come regista principale (1947-1948). Al GATOB fu dapprima solista e poi, dal 1928, regista. Nell’aprile 1926 lavorò al GosTiM. Dal 1927 al 1929 fu collaboratore scientifico dell’Istituto Statale di Storia delle Arti, nel 1936 fu professore dell’Accademia delle Arti di Leningrado. Nel 1935 avrebbe preso parte all’allestimento mejerchol’diano de *La dama di picche*. Il suo lavoro sarebbe stato accusato di eccessivo sperimentalismo da alcuni contemporanei. Sollertinskij e Asaf’ev al contrario lo apprezzarono per aver saputo trasformare la musica in teatro e il teatro in musica. Su di lui si veda la raccolta E. Kaplan. *Žizn’ v muzykal’nom teatre*, con prefazione di I. Glikman, Muzyka, Leningrado 1969.

⁶⁶⁰ In un articolo di Sollertinskij del 22 settembre 1929 si scriveva ancora che a realizzare la messinscena del nuovo balletto *Dinamiade* sarebbe stato il regista N. Smolič insieme ad A. Čekrygin con la partecipazione di giovani tecnici della compagnia. Sempre qui si scriveva che il libretto di A. Ivanovskij era stato rielaborato da V. Boriskovič e in seguito esaminato e corretto da un’apposita commissione. Cfr. I. S. [I. Sollertinskij], *Novyj balet “Dinamiada”*, «Žizn’ iskusstva», n 38, 22 settembre 1929, p. 14.

⁶⁶¹ *Protokol n. 3. zasedanija frakcii Chud.-Polit. Soveta baleta sovместno s rabočej čast’ju Soveta. 21-go maja 1930 g.* CGALI, f. 337, op. 1, d. 71, ll. 8-10ob.

Chiariva poi che la sua direzione si doveva limitare a ciò che indicava il contratto, ovvero a dire cosa poteva andare in scena e cosa no. Non doveva essere lui a svolgere le prove. Se poi gli si fosse avvicinato un giovane coreografo a chiedergli un consiglio, egli lo avrebbe aiutato volentieri, come era successo con Česnakov e Vajnonen. Non era tuttavia possibile farlo con Jakobson, che non credeva in lui. Quanto ai principi artistici della messinscena, Lopuchov poteva avere tutt'altra visione, ma ciò non significava che non vi fosse nello spettacolo un lavoro autentico⁶⁶².

Quale fosse la verità nel mondo del balletto pietroburghese lo spiegava Vsevolodskij in un articolo pubblicato su «Žizn' iskusstva» il 14 aprile 1929. Se infatti sulla stampa da due anni si accusava Lopuchov di essere il colpevole di una situazione non del tutto favorevole nel balletto, andava detto che sicuramente non tutto andava bene, ma che la colpa fosse di Lopuchov restava da chiarire. Secondo Vsevolodskij, nel balletto c'era una lotta tra Lopuchov, Mungalova, Gusev e Gerdt da un lato, e Semenov e Vaganova dall'altro. Non si trattava tuttavia di una lotta personale, ma di una lotta tra due correnti, due ideologie. Se nel balletto c'era stata una svolta rispetto alle posizioni di arretratezza lo si doveva a Lopuchov, il quale secondo Vsevolodskij non era un riformatore tale da costruire un balletto autenticamente rivoluzionario, ma piuttosto un «compagno di strada», pari a quei letterati che avevano ricevuto quest'appellativo dal politico Trockij. Difatti, quando nel consiglio artistico del GATOB si era parlato del piano quinquennale di lavoro del balletto, Lopuchov era stato l'unico tra tutti i rappresentanti della compagnia a dichiararsi favorevole al 90% alle tesi dei relatori. Secondo Vsevolodskij, nella compagnia di balletto non c'era una coscienza autenticamente ideologica, ma si erano formati due gruppi principali: quello reazionario, favorevole alle vecchie forme classiche, e quello progressista, favorevole a una liberazione dalle tradizioni e all'accoglienza dei metodici del varietà, della cultura fisica, dell'etnografia, ma che in sostanza pur sapendo cosa rifiutare non sapeva esattamente quale strada percorrere. Tra i due gruppi una massa indifferente che ora si schierava da un lato ora dall'altro. Il primo gruppo per non perdere la sua posizione ricorreva anche a mezzi poco corretti, quali la cattiva informazione della stampa. Il gruppo progressista non lo faceva, sia perché il suo leader era a capo della compagnia di balletto, sia perché in generale più colto, sia perché come gruppo era meno compatto. A complicare la situazione i pareri diversi sulle riforme del balletto nell'opinione pubblica. Dunque, gli attacchi a Lopuchov erano un metodo della lotta del gruppo reazionario, anche se il coreografo non era privo di colpe a causa del suo carattere difficile. Il compito, dunque, di ogni pensatore progressista sovietico e di ogni partecipante alla vita pubblica e a quella artistica era di guidare Lopuchov, permettendogli di non compiere passi falsi, in quanto egli era l'unico punto di sostegno, e nel prossimo futuro, secondo Vsevolodskij, non ci sarebbe stato con

⁶⁶² *Protokol n. 12 zasedanija Chudožestvenno-političeskogo Soveta Baleta pri GOTOBe ot 26-go Maja 1930 g. [Slušali: O chode rabpt po baletu "Zolotoj Vek"]*. CGALI, f. 337, op. 1, d. 71, ll. 11-13 ob.

chi sostituirlo. Nella pratica la soluzione era per Vsevolodskij quella di non perseguire delle «fantasticherie conciliatrici», quali quelle che avevano portato alla nascita de *Il papavero rosso*, ma di dividere la compagnia in due teatri, uno dal repertorio classico e uno dal carattere sperimentale⁶⁶³. Cosa che di lì a poco sarebbe realmente avvenuta con la creazione della compagnia di balletto del Malyj opernyj teatr e la figura di Lopuchov a guidarla.

A scavare maggiormente il solco che separava i due gruppi contrapposti e a determinare l'uscita di Lopuchov dalla direzione della compagnia di balletto avvenuta tra luglio e agosto del 1931 (in seguito alla messinscena de *Il bullone*) sarebbe stata la messinscena sperimentale de *Lo schiaccianoci*⁶⁶⁴ con le scene di Vladimir Dmitriev, la cui prima si svolse al GATOB il 27 ottobre 1929. Estremamente innovativi, a parte qualche punto già trattato nelle discussioni sul balletto, erano i principi del balletto per come presentati da Lopuchov alla rivista «Iskusstvo i žizn'». Si trattava di : 1) danza-parola; 2) danza senza musica; 3) rifiuto dei movimenti di danza nello stile barocco, sorti nel teatro aristocratico nobiliare (nel balletto *Lo schiaccianoci* tali movimenti sarebbero stati usati solo in momenti satirici); 4) introduzione organica di movimenti danzati acrobatici e del grottesco; 5) introduzione dei piani mobili durante le danze; 6) colore affine alla tonalità della musica (qui, certamente, si può parlare solo di un'affinità approssimativa); 7) rifiuto della vecchia mimica e attuazione dei principi della pantomima danzata; 8) realizzazione di leitmotiv coreografici e loro elaborazione; 9) realizzazione di recitativi coreografici. Lopuchov precisava inoltre come il punto di partenza dell'allestimento fossero stati Čajkovskij e Hoffmann (principio derivato dai suggerimenti di Asaf'ev), e non il libretto di Petipa costruito con i principi e le competenze del vecchio teatro di balletto. Da qui l'esclusione di elementi estranei come la Fata Confetto e i buffoni. Il nuovo soggetto si sarebbe concentrato sulle avventure di fanciulla Maša e dello Schiaccianoci⁶⁶⁵. Dmitriev sottolineava invece come le nuove scenografie avrebbero ampliato e completato le possibilità di movimento della danza⁶⁶⁶. Nel programma di sala si sarebbe nuovamente sottolineata la distanza dalla versione originale del 1892, messa in scena nello spirito della *féerie* romantica, in cui era la danza classica con la bellezza delle proprie forme a dover attrarre lo spettatore, nonostante fosse slegata dall'azione e dal soggetto. Nello scrivere il nuovo libretto, Lopuchov inseriva un prologo in cui l'adolescente interprete del ruolo dello Schiaccianoci avrebbe presentato il soggetto e un epilogo in cui lo stesso si sarebbe tolto la maschera affermando di essere un attore. Doveva risultare chiaro che quanto mostrato sulla scena era il frutto

⁶⁶³ V. Vsevolodskij, *Pravda o baletu*, «Žizn' iskusstva», n. 16, 14 aprile 1929, p. 5.

⁶⁶⁴ Balletto-*féerie* in tre atti, ventidue episodi, prologo ed epilogo. Musica di P. Čajkovskij. Libretto di F. Lopuchov da E. T. A. Hoffmann. Coreografia di F. Lopuchov. Scenografia e costumi di V. Dmitriev. Direttore d'orchestra A. Gauk. Allo spettacolo parteciparono: O. Mungalova (Maša), P. Gusev e l'allieva O. Vsevolodskaja (Schiaccianoci), L. Leont'ev (Drosselmeier).

⁶⁶⁵ *K postanovke "Ščelkunčika" v Leningr. Gosbaletu*, «Iskusstvo i žizn'», 1929, n. 42, p. 11.

⁶⁶⁶ *Ibidem*.

dell'immaginazione infantile che si intensificava sotto l'influsso degli scherzi del padrino Drosselmeier. Da qui la suddivisione dello spettacolo in 3 atti e 22 episodi, di cui alcuni dedicati alla realtà, altri alla fiaba e altri ancora alla fantasia infantile e al sogno⁶⁶⁷. Dal punto di vista coreografico, a prevalere sarebbe sempre stata la danza classica, ma resa più fresca da movimenti acrobatici, mentre nella pantomima sarebbero stati introdotti elementi circensi. Fondamentale era l'aspetto scenografico realizzato dall'artista Vladimir Dmitriev, che consisteva in una serie di piani mobili colorati, capaci di variare all'istante la situazione scenica. Al centro dello spettacolo sarebbe stata comunque la rilettura della musica di Čajkovskij con il suo «*humour*», la sua «luminosa ironia» e la sua «leggera ed energica allegria»⁶⁶⁸.

Nonostante i richiami mejercholdiani, lo spettacolo sarebbe stato criticato da Sollertinskij che vide in esso una serie di frammenti con un soggetto sviluppato in modo poco chiaro (non si riusciva per lui a distinguere tra il sogno e la realtà) e una debole elaborazione delle scene pantomimiche dinamiche. In merito all'intenzione di portare in scena Hoffmann, come si affermava «con alterigia» sulle locandine, si era molto lontani dalla realtà. Se l'elemento fantastico hoffmanniano consisteva in eventi incredibili che capitavano a persone comuni nella vita reale, nel balletto di Lopuchov l'effetto era pregiudicato dalle «scenografie astratte realizzate con piani di tela mal colorati che viaggiavano per la scena in qualsiasi ritmo, alle volte in modo riuscito, altre no». Che dire poi della trasformazione del «flusso sinfonico» di Čajkovskij in episodi isolati a imitazione de *Il revisore* di Mejerchol'd? O della pretesa di trovare una corrispondenza tra le tonalità della musica e il colore sulla scena? Quanto al linguaggio coreografico si assisteva all'«apoteosi della spaccata», all'«apoteosi della ruota», cosa di per sé non del tutto sbagliata, ma che andava vista solo come un primo passo in avanti, in quanto ai movimenti acrobatici bisognava conferire «concretezza, pienezza di senso, direzione scenica, figuratività», in una parola bisognava renderli strumento della teatralizzazione della danza. Errore di cui si erano resi colpevoli per Sollertinskij non solo Lopuchov, ma anche gli interpreti O. Mungalova e P. Gusev. Eccellente, invece, il lavoro del direttore d'orchestra A. Gauk sull'unità incessante dei tempi, sulla drammatizzazione di alcuni momenti come la scena della battaglia, sulla sottolineatura della natura sinfonica della partitura e sull'individualizzazione dei ritmi danzati⁶⁶⁹. A determinare la stroncatura di Sollertinskij fu questa volta soprattutto il suo forte credo musicale. Egli non poteva approvare dei metodi di soluzione scenica che entravano in conflitto con la musica di Čajkovskij.

⁶⁶⁷ *O postanovke "Ščelkunčika"*, in *Ščelkunčik. Balet v 3-ch aktach i 22 epizodach s prologom i epilogom. Libretto, postanovka i tekst zaslužennogo baletmejstera F. V. Lopuchova. Sistema perezdviznyh sten, butaforija, kostjummy, grim po proektu i eskizam V. V. Dmitrieva. Muzyka P. I. Čajkovskogo*, TEAKINOPEČAT', Leningrado 1930, p. 3.

⁶⁶⁸ Ivi, pp. 4-5.

⁶⁶⁹ I. Sollertinskij, «*Ščelkunčik*» v *leningradskom Gosbalete*, «*Žizn' iskusstva*», 1929, n. 44, ripubblicato in Id., *Stat' i o balete*, cit., pp. 65-69.

Lopuchov, invece, riflettendo a distanza di tempo sul balletto nelle proprie *Memorie*, avrebbe inserito lo spettacolo nel clima di fine anni Venti-inizio anni Trenta, quando il vecchio repertorio veniva aspramente criticato sulla stampa e rifacimenti radicali si diffondevano nel dramma, nell'opera e nel balletto, quando Mejerchol'd metteva in scena *Che disgrazia l'ingegno*, *La foresta* e *Il revisore*. Nel caso de *Lo schiaccianoci*, Lopuchov era convinto che solo alcune delle singole danze di Lev Ivanov fossero degne di lode e che il libretto fosse di cattiva qualità. In particolare, gli sembrava che nello spettacolo di Ivanov il mondo dell'infanzia e le fantasie dell'infanzia fossero rappresentati in modo «piatto, banale», che fossero privi di quella «profondità e poesia», che sono proprie di Hoffmann e di Čajkovskij. A Lopuchov sembrava invece che il mondo dell'infanzia dovesse essere il mondo della «fantasia più sfrenata», grazie alla quale persino gli oggetti prendono vita. Allo stesso tempo, il balletto avrebbe dovuto essere degno dell'attenzione degli adulti. Per questo il coreografo lo aveva ideato come uno «spettacolo sintetico che includeva il canto e la parola» e aveva pensato a dei metodi di soluzione scenica ispirati al costruttivismo⁶⁷⁰. Col tempo però si era convinto che per quanto le sue intenzioni fossero buone i rifacimenti radicali fossero erronei:

Non si possono rielaborare le creazioni del passato – partiture, libretti, composizioni coreografiche – come se fossero composte adesso, a distanza di decenni o persino di un secolo. Stravinskij rielaborò per *Pulcinella* la musica di Pergolesi, ma ne nacque un balletto di Stravinskij, e non di Pergolesi. Lo stesso Stravinskij creò il balletto *Le baiser de la fée* usando i motivi musicali di Čajkovskij, Ma è un balletto di Stravinskij, e non di Čajkovskij⁶⁷¹.

Tutto ciò si sommò agli attacchi a Lopuchov da parte dei conservatori, tanto che Lopuchov dovette pubblicare come risposta una propria dichiarazione alla rivista «Žizn' iskusstva», in cui ribadiva come fosse necessaria una piena ed oculata ricostruzione del genere del balletto e come tale ricostruzione non consistesse affatto in semplici «ricerche formaliste». Inutile era però aspettare di trovare una nuova tematica. Bisognava sottoporre a «feroce critica» i vecchi canoni e sperimentare tutte le forme possibili, cercando il nuovo linguaggio espressivo nella vita politica, nei processi lavorativi, nella cultura fisica, nel circo, nel varietà, nel cinema, nei giornali viventi, nelle manifestazioni, nel teatro dilettantistico. La passione per le acrobazie rese in danza non era fine a stessa, ma rappresentava una «tappa della sperimentazione». Tutte queste fonti avrebbe offerto il linguaggio della nuova coreografia, che avrebbe risposto alla nuova tematica sovietica. Questo avrebbe permesso di avvicinare l'operaio allo spettacolo coreografico. Lopuchov ammetteva inoltre come nelle sue ricerche vi fossero degli «errori», ma faceva anche notare come tali errori fossero immancabili in ogni sperimentazione. Altrettanto colpevole di tali errori era però secondo Lopuchov la precedente

⁶⁷⁰ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletu*, cit., pp. 232-233.

⁶⁷¹ Ivi, p. 233.

impostazione del teatro di balletto, il sistema di preparazione degli artisti, la mancanza di una scena sperimentale autonoma, nonché la chiusura mentale dell'ambiente del balletto. Non da ultimo doveva poi servire all'evoluzione del balletto il sostegno della stampa, che non si sarebbe dovuta lasciata andare a «giudizi maligni, attacchi, richiami all'ordine» e pure al «travisamento dei fatti»⁶⁷².

A distanza di quasi un anno da questi eventi vide finalmente la luce lo spettacolo *L'età dell'oro*⁶⁷³. Esso era un susseguirsi di numeri, che facevano leva su alcuni protagonisti principali, come il Direttore della mostra industriale, la Diva, il Fascista, il Poliziotto (fascista), il Capo della squadra di calcio sovietica, la Komsomol'ka dell'URSS, la Komsomol'ka Occidentale, il *boxeur* nero e quello bianco. I tre atti avevano luogo il primo presso la mostra industriale, il secondo in una strada della stessa città e presso uno stadio operaio, il terzo in un music-hall. Alla mostra industriale la comparsa della squadra sovietica scatenava le ire dei fascisti, ospiti d'onore della mostra, e questo portava a delle vere e proprie azioni ostili, benché la gioventù sovietica restasse salda di fronte alle provocazioni. La Diva con le sue danze erotiche cercava di attrarre il capitano della squadra sovietica, ma questi si rifiutava gentilmente di danzare con lei e di brindare alla salute dei fascisti. Il direttore della mostra ordinava allora di picchiare il capitano della squadra sovietica, ma costui per autodifesa sollevava il pallone da calcio che veniva scambiato per una bomba dai fascisti, suscitando il riso dei sovietici. Pur trattenendo la rabbia, i fascisti si davano al baccanale del foxtrot. Seguivano i giochi e le danze allo stadio, dove la squadra sovietica mostrava la sua superiorità nella boxe, nel tennis, nella scherma. Ma quando si alzava la bandiera rossa, i fascisti decidevano di arrestare il capitano e una parte della squadra sovietica. Essi erano liberati dagli operai e il balletto si concludeva con una danza di solidarietà tra gli operai occidentali e la squadra sovietica.

Al coreografo Vajnonen spettarono i numeri *Il calcio*, *Il ballo sovietico*, le danze della Diva con il Fascista, *L'isterismo*, la scena con i poliziotti e il tip tap dal titolo *Il lucido da scarpe della migliore qualità*. Particolarmente riuscite erano le danze della Diva e del Fascista in cui i movimenti del tango e del foxtrot, arricchiti dalle invenzioni del coreografo, sembravano particolarmente eleganti, anche se nella danza era presente un atteggiamento sarcastico verso i personaggi. Ne *Il ballo sovietico* Vajnonen cercò invece di unire i soliti movimenti delle danze popolari russe a degli elementi acrobatici. Gli altri numeri presentavano un carattere pantomimico-comico, come la scena dell'isterismo in cui le signore sedute sulle poltrone lungo la ribalta, avendo scambiato il pallone da

⁶⁷² Zasluzhennyj baletmejster F. Lopuchov, *Deklaracija F. Lopuchova*, «Žizn' iskusstva», n. 51, 22 dicembre 1929, p. 8.

⁶⁷³ Balletto in tre atti. Prima rappresentazione: 26 ottobre 1930. Libretto di A. Ivanovskij e V. Vajnonen. Musica di D. Šostakovič. Coreografia di V. Vajnonen (soluzione coreografica complessiva, oltre che creazione di singoli numeri nel I, nel II e nel III atto), L. Jakobson (numeri del I atto e scena "Allo stadio" nel II atto), V. Česnakov (finale del II atto). Regista E. Kaplan. Scene e costumi di V. Chodasevič. Direttore d'orchestra A. Gauk. Nei ruoli principali: G. Ulanova (la Komsomol'ka occidentale), O. Iordan (la Diva), L. Lavrovskij (il Fascista). Prima rappresentazione: 26 ottobre 1930. GATOB. Spettacolo riservato all'Armata Rossa.

calcio per una bomba, eseguivano movimenti convulsi con le braccia e le gambe, o la scena con i poliziotti schierati in fila per ordine d'altezza e il minuto capo della polizia che per schiaffeggiarli doveva saltare sempre più in alto sugli accenti della musica⁶⁷⁴.

Jakobson creò invece la danza della *Gioventù dorata* e quasi tutto il secondo atto ambientato nello stadio (la danza dei pionieri, la boxe, il lancio del disco, i podisti inglesi, la pallavolo, il basket, il lancio del giavellotto e il lancio del peso, la danza della komsomolka e dei quattro sportivi). In quest'estesa suite utilizzò un metodo preso in prestito dal cinema: il veloce movimento degli sportivi all'improvviso si interrompeva e proseguiva in seguito in *slow motion*⁶⁷⁵.

Il balletto, come riferito nel testo *Baletmejster Vajnonen* scritto dalla moglie e dal figlio dello stesso coreografo, ebbe successo tra il pubblico⁶⁷⁶. Aspra fu però la critica. La rivista «Rabočij i teatr» (Il lavoratore e il teatro) giudicò il balletto come la «legalizzazione del conformismo» all'ideologica nemica⁶⁷⁷. Secondo il critico Gvozdev, che recensì lo spettacolo per il quotidiano «Krasnaja Gazeta», l'errore principale degli autori dello spettacolo era racchiuso in una comprensione estremamente semplificata dei compiti e delle possibilità dello spettacolo sovietico nel teatro di balletto. Il balletto era risultato «fin troppo pieno di figure danzate di carattere decadente-espressionista»⁶⁷⁸. Uno spiraglio di luce era tuttavia rappresentato dal secondo atto, la scena allo stadio operaio, anche se anche qui l'approccio alla danza restava «formale», i numeri di danza sportivi non erano drammatizzati, ma presentati «come un puro movimento astratto con ogni genere di complicazioni tecniche di acrobazie danzate»⁶⁷⁹:

Le tendenze formaliste degli autori (E. Kaplan e V. Vajnonen) inevitabilmente hanno portato al fatto che la parte narrativo-drammatica del balletto, il suo lato pantomimico, si è rivelato sviluppato in modo molto debole. Ma dalla partecipazione nella messinscena del regista di un altro tipo di teatro (E. Kaplan) ci aspettavamo proprio il rafforzamento della struttura drammatica, la scoperta di una pantomima sensata, tematicamente accentuata. Proprio questo cammino è capace di stimolare la sovietizzazione del balletto, cioè quel cammino che parte dal contenuto, dal dramma, e non dalla tendenza a novità di danza formali. Fra l'altro, nel nuovo balletto, che possiede la partitura musicale eccezionalmente teatrale e drammaticamente emozionata di Šostakovič, la pantomima è messa in luce solo in pezzi poco significativi. Tale è la scena della percussione dei poliziotti, la parte mimata sulle poltrone... Ma questo è poco, troppo poco per uno spettacolo di balletto sovietico. Quest'ultimo può nascere solo da uno sviluppo sensato della tematica sociale attuale, e non dalla composizione meccanica di ogni sorta di «giochini per il teatro»⁶⁸⁰.

⁶⁷⁴ K. Armaševskaja, N. Vajnonen, *Baletmejster Vajnonen*, Iskusstvo, Mosca 1971, pp. 65-66.

⁶⁷⁵ G. Dobrovol'skaja, *Baletmejster Leonid Jakobson*, Iskusstvo, Leningrado 1968, pp. 12-13.

⁶⁷⁶ K. Armaševskaja, N. Vajnonen, *Baletmejster Vajnonen*, cit., p. 67.

⁶⁷⁷ Ju. Brodersen, *Legalizacija prisposobljenčestva*, in «Rabočij i teatr», 1930, n. 60-61, pp. 10-11.

⁶⁷⁸ A. Gvozdev, «Zolotoj vek». *Prem'era v Gos. Balete*, in «Krasnaja gazeta», več. vyp., 29 ottobre 1930, p. 4.

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

Anche per Jankovskij, che recensì lo spettacolo per il quotidiano «Smena», l'interesse maggiore era rappresentato dalla musica di Šostakovič:

Irregolare e non tutta dello stesso valore, essa per molti versi testimonia l'allontanamento del compositore dalle posizioni artistiche de *Il naso*, che furono trattate come l'indice delle concezioni chiaramente formaliste dell'autore, che non tracciavano alcuna via per il teatro musicale sovietico. Ne *Il secolo d'oro* Šostakovič è per molti versi un altro. Egli trova vive tinte energiche nella sua partitura del 2° atto, in lui c'è molta finezza di spirito e inventiva. Ma la musica di Šostakovič non è in grado di fornire alcun influsso organizzatore. Il compositore scivola sulla superficie di un materiale narrativo mediocre, inaspettatamente si accende nella brillante orchestrazione... e in modo straordinariamente veloce si spegne. *Il secolo d'oro* non è in grado di rivelare con chiarezza i sentieri artistici del giovane compositore⁶⁸¹.

Il compositore Šostakovič non dovette considerare del tutto fallimentare quest'esperienza se a distanza di un anno si cimentò nuovamente con il genere del balletto, componendo le musiche per *Il bullone*, coreografato da Lopuchov su libretto di Viktor Smirnov, direttore dal 1929 del teatro MChAT-2, futuro organizzatore di uno studio filmico di cartoni animati (1934). Era questa l'epoca del primo piano industriale. Il contrasto qui non era tra un noi socialista e l'Occidente corrotto, ma tra i gran lavoratori e i sabotatori. In un nuovo reparto di fabbrica lavorano la segretaria della cellula del Komsomol, il brigadiere della brigata d'assalto, alcuni teppisti ubriacchi tra cui Len'ka Gul'ba, il ragazzino Goška, il burocrate amante del foxtrot Kozelkov. I fannulloni ubriacchi sostenuti dal prete Podnebesenskij sono licenziati. Per vendetta Gul'ba convince Goška a piantare un bullone nella macchina, ma i due sono visti dal brigadiere. Gul'ba allora lo colpisce con il bullone, lo chiude a chiave nel reparto e dopo l'avaria lo accusa di sabotaggio. Il ragazzino racconta però la verità e Gul'ba è arrestato. Così nel reparto si organizza un concerto dell'Armata Rossa.

A presentarci le caratteristiche del balletto *Il bullone* è il teorico e critico Sollertinskij nell'introduzione al programma di sala. Da meglio precisare è l'affermazione dello stesso critico che *Il bullone* sia la prima esperienza di costruzione di un balletto sulla base della tematica produttiva sovietica⁶⁸². Infatti, nel contesto delle avanguardie c'era stato il balletto *Le pas d'acier* di Prokof'ev per la compagnia di Djagilev, così come in Russia c'erano già state le danze delle macchine di Foregger. Certamente *Il bullone* si riferiva ormai all'epoca del primo piano quinquennale e ciò richiedeva un particolare approccio. All'esaltazione della modernità, si sostituisce qui in particolare la rappresentazione della vita del lavoratore sovietico. Tra scene di cultura fisica, intermezzi politici,

⁶⁸¹ M. Jankovskij, «Zolotoj vek». (*Prem'era v Gosbalete*), in «Smena», 1 novembre 1930, p. 4.

⁶⁸² I. Sollertinskij, «Bolt» i problema sovetskogo baleta, in *Bolt. Balet v 3-ch dejstvijach. Libretto V. V. Smirnova. Muzyka D. Šostakoviča*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Leningrado 1931, p. 3.

plakat coreografici si inserisce un episodio di corruzione, di alcolismo, di sabotaggio. A questo proposito Sollertinskij nota che i tipi presenti nel balletto, tra cui il fannullone-sabotatore, il ragazzino, il prete con il sagrestano, erano già divenuti dei cliché nel teatro drammatico e nell'opera (*Il ghiaccio e l'acciaio* di Deševov), ma sulle scene del "teatro di balletto" erano mostrati per la prima volta⁶⁸³. Un difetto riscontrato da Sollertinskij ne *Il bullone* era in ogni caso la composizione *a divertissement* ereditata dal balletto classico: nel balletto non vi era uno sviluppo trasversale, l'episodio che dava inizio all'intreccio era presentato addirittura nel terzo atto, seguito a distanza di sei-sette minuti dalla scena conclusiva. Tutto il resto era costituito da scenette di genere, alle volte serie, altre volte umoristiche⁶⁸⁴. Nuovo era però lo stile. Rifiutando le *arabesques* e le *pirouettes* del balletto classico, qui i movimenti erano costruiti sulla resa in danza dei movimenti di produzione. Ma a differenza delle danze delle macchine di Foregger, in cui venivano copiati i movimenti delle eliche o delle ruote, qui non c'era un'accezione così meccanica. Erano piuttosto resi in danza i movimenti dei lavoratori, che andavano così a costituire gli «elementi primari di una nuova danza operaia»⁶⁸⁵. Infine, Sollertinskij esaltava la musica di Dmitrij Šostakovič, compositore definito ideologicamente affine ai «compagni di strada di sinistra»⁶⁸⁶. Sollertinskij riconosceva come l'importanza del lavoro del compositore consistesse nel dedicarsi alle grandi costruzioni monumentali, quali sinfonie, opere e grandi partiture per balletto, a differenza della maggior parte dei compositori sovietici che si dedicavano prevalentemente alle piccole forme, quali le canzoni di massa e le *častuški*⁶⁸⁷. Inoltre, forse anche a seguito della collaborazione con Mejerchol'd e con il TRAM, la musica di Šostakovič per *Il bullone* era caratterizzata da un'acuta e autentica teatralità, che si esprimeva nella sua stessa sinfonizzazione:

S'intende, per sinfonizzazione non va inteso in nessun modo il dare il primo posto a compiti puramente musicali a danno della teatralità. Anzi è proprio il contrario: il sinfonismo in una partitura di balletto non è altro che la presenza nella musica di un'azione ininterrotta: i numeri non sono isolati, ma legati da un'unità di tempi e dal piano generale dello sviluppo musicale. La musica di Šostakovič è teatrale in modo concreto, è realistica (non nel senso dell'imitazione di suoni): ogni evento scenico, ogni svolta nell'azione, una nuova caratteristica del personaggio o accento mimico trovano un immediato sostegno nella musica⁶⁸⁸.

Dunque, come nel caso de *Il secolo d'oro*, la musica di Šostakovič per *Il bullone* con le sue pagine spesso energiche e coraggiose, ma a volte anche «velenosamente satiriche»⁶⁸⁹, era considerata uno

⁶⁸³ Ivi, p. 7.

⁶⁸⁴ Ivi, pp. 7-8.

⁶⁸⁵ Ivi, p. 8.

⁶⁸⁶ Ivi, pp. 8-9.

⁶⁸⁷ Ivi, p. 9.

⁶⁸⁸ Ivi, pp. 9-10.

⁶⁸⁹ Ivi, p. 10.

degli elementi più riusciti del balletto, che pur presentava numerosi difetti nella sua costruzione, non riuscendo a rispondere alle esigenze di riforma avanzate in primo luogo da Sollertinskij e Gvozdev. Ma come era costruito davvero il balletto? Estremamente utile per farcene un'idea ci è risultata la caratterizzazione coreografica dei personaggi da noi rinvenuta nell'archivio CGALI. Qui ci vengono innanzitutto presentati due membri della gioventù comunista attiva, ovvero Tanja (la segretaria della cellula del Komsomol) e Pet'ka (brigadiere della brigata d'assalto del Komsomol). La danza e la pantomima di Tanja devono distinguersi per un carattere diretto e categorico e per un certo fervore fanciullesco. Alla base dei suoi movimenti deve esservi la resa in danza di elementi dei processi lavorativi e della cultura fisica. Lopuchov intendeva rifiutare l'interpretazione femminile caratteristica dell'antica concezione prerivoluzionaria con i suoi caratteri di mollezza, bellezza, debolezza, di natura eterea, e dunque per usare le sue parole connotata da quel romanticismo di cattivo ordine di cui dotava la donna la società prerivoluzionaria. Per Lopuchov Tanja doveva presentarsi chiaramente come un compagno comunista, anche se priva di caratteri puramente maschili⁶⁹⁰. L'interpretazione coreografica del personaggio Pet'ka era fondamentalmente simile all'interpretazione di Tanja; dunque, anch'essa presentava elementi dei processi lavorativi e della cultura fisica. In più si aggiungevano degli elementi di forza rappresentati da movimenti saltati di grande intensità, oltre che movimenti etnografici di molte minoranze nazionali rappresentati attraverso il prisma dei processi lavorativi⁶⁹¹. In piena contrapposizione a Tanja e Pet'ka era la caratterizzazione coreografica di Kozelkov, segretario della direzione della fabbrica. Nei suoi movimenti non ci doveva essere accenno ai processi lavorativi e alla cultura fisica, bensì doveva essere evidente una natura foxtrotteggianti con grande inclinazione verso la sensualità⁶⁹². Complessa era la caratterizzazione del Teppista. Lopuchov voleva evitare che come già successo nel balletto *Il vortice rosso* i personaggi negativi risultassero più attraenti di quelli positivi. Doveva passare il messaggio che tale personaggio fosse un operaio incapace di recepire l'ideologia operaia e solamente intento a strumentalizzare il lavoro in fabbrica per ottenere i soldi necessari alla bisboccia. Da qui derivava la contrapposizione all'operaio Pet'ka con i suoi movimenti etnografici presentati attraverso il prisma del processo lavorativo: la particolarità coreografica del Teppista doveva essere al contrario l'etnografia locale applicata attraverso l'ubriacatura cittadina indisciplinata⁶⁹³. Ispirata alla precedente era la caratterizzazione del Ragazzino che imitava il teppista. Chiara doveva però risultare la psicologia da adolescente, la mancanza di autenticità, l'ostentazione di atteggiamenti non suoi

⁶⁹⁰ *Balet "Bolt". Libretto V. Smirnova. Režisserskaja ekspozicija F. Lopuchova.* CGALI, f. 337, op. 1, d. 73, ll. 13-13ob.

⁶⁹¹ Ivi, l. 13ob.

⁶⁹² *Ibidem.*

⁶⁹³ Ivi, l. 14.

come il vizio del fumo⁶⁹⁴. Tipi formalmente comuni dovevano risultare il Direttore della fabbrica e l'Ingegnere principale, non caratterizzati né negativamente né positivamente dal librettista⁶⁹⁵. Fortemente comico sarebbe stato il Sagrestano, solo esteriormente sottomesso al proprio servizio rappresentato dal camice. Per questo i suoi movimenti basati sull'etnografia locale erano ricercati e tradivano la natura contagiosamente allegra⁶⁹⁶. Del tutto diverso era il Prete che si identificava al cento per cento con la sua tonaca. La sua tragedia era dunque il non riuscire a frenare i suoi desideri umani, che si insinuavano furtivamente risultando fortemente visibili nei suoi movimenti. Da un lato era dunque come un particolare processo lavorativo la rappresentazione del servizio ecclesiastico con la sua dignità sacerdotale, dall'altro i soliti movimenti umani dovuti alla gioia, all'ira o a qualsiasi altro sentimento in una forte contrapposizione tra l'alto (ecclesiastico) e il basso (umano e foxtrotteggiante) della stessa figura⁶⁹⁷. Intermedia tra la caratterizzazione del Sagrestano e quella del Prete era l'interpretazione coreografica dei Pellegrini che derivavano qualcosa dall'uno e qualcosa dall'altro⁶⁹⁸. Il lato ritmico serviva a caratterizzare la resa in danza dei processi lavorativi dei Disegnatori, delle Dattilografe, dei Contabili e degli altri Burocratici, anche se i loro elementi lavorativi in sé erano tutto sommato insignificanti⁶⁹⁹. Più interessante la resa in danza dei processi lavorativi degli Addetti e delle Addette alle pulizie, anche per il loro contatto con le macchine⁷⁰⁰. Stesso discorso per gli operai, che sottomettendosi alla volontà delle macchine elaboravano in sé degli elementi comodi nel lavoro. Lopuchov riteneva comunque di essere distante da Foregger: qui non si richiedeva che i personaggi rappresentassero con i loro movimenti una macchina, bensì era necessario che l'uomo restasse uomo, ovvero che nella sua danza fondata su elementi dei processi lavorativi si avvertisse ciò che si percepiva in ogni danza etnografica, ovvero una traccia della vita quotidiana. Se già in ogni danza etnografica erano ben evidenti degli elementi dei processi lavorativi, quali la mietitura e la tessitura (danze etnografiche femminili), o l'aratura e la raccolta (danze etnografiche maschili), adesso doveva avvenire la resa in danza dei processi lavorativi contemporanei, quali quelli della fabbrica⁷⁰¹. Nella sua elaborazione si doveva tener conto di come dopo una serie di anni le abitudini professionali diventassero per un uomo la sua seconda natura, rivelandosi anche nei gesti della vita quotidiana:

⁶⁹⁴ *Ibidem.*

⁶⁹⁵ Ivi, ll. 14-14ob.

⁶⁹⁶ Ivi, l. 14ob.

⁶⁹⁷ *Ibidem.*

⁶⁹⁸ *Ibidem.*

⁶⁹⁹ Ivi, l. 15.

⁷⁰⁰ *Ibidem.*

⁷⁰¹ Ivi, ll. 15-15ob.

Bisogna essere solo degli osservatori per notare queste particolarità, e allora diventerà chiara la possibilità della resa in danza di ogni processo lavorativo, come avviene da sempre. Da questo punto di vista non cambia affatto l'essenza della danza. Abituandosi alla macchina, acquistando determinate abitudini, evidenti nei gesti persino al di fuori del lavoro, l'uomo che lavora con le macchine resta comunque un uomo, e per questo la mia impostazione della resa in danza dei processi lavorativi indubbiamente non richiamerà quella di Forregger, il quale toglieva all'uomo tutto ciò che in esso vi è di prezioso, ovvero la sua intensità emotiva umana nella danza. Togliete questa intensità a qualsiasi danza etnografica o scenica che non resterà nulla. Tutto quanto detto sopra serve da base alla costruzione di nuove danze sulla base di elementi dei moderni processi lavorativi. Da questo punto di vista posso considerare come prototipo le danze dei *coolies* nel balletto *Il papavero rosso*. Queste danze sono costruite sulla resa in danza dei processi lavorativi dei proletari cinesi, ma non si perde mai di vista la danza piena di emozioni dello stesso proletario.⁷⁰²

Derivata da *Il papavero rosso*, e ancor prima dal balletto *à la Petipa*, era la struttura del balletto con la sua alternanza di: a) scene pantomimiche volte a definire l'ambientazione del balletto, quali la scena del montaggio delle macchine o quella del riempimento della fabbrica da parte degli operai, b) momenti pantomimici o anche danzati volti a presentare i personaggi, quali la pantomima dell'Ingegnere principale, del Disegnatore e degli Operai, la pantomima dei Membri del Komsomol, la danza dei Pionieri, la mimo-danza degli Addetti e delle Addette alle pulizie, la mimo-danza del Teppista e dei suoi compagni, la mimo-danza del Prete, la pantomima dei Pellegrini, il ballo dei Membri del Komsomol, la danza di Kozelkov con un amico, la scena del Sagrestano, l'esibizione della "blusa azzurra" della fabbrica c) scene pantomimiche volte a far muovere l'azione, quali la pantomima della rissa del Teppista, la pantomima dei Teppisti e di Pet'ka, la pantomima del Prete e dei Teppisti, la pantomima di Pet'ka, Tanja e Kozelkov con gli amici, la pantomima dell'arresto di Pet'ka, la pantomima di Tanja, la pantomima dell'apparizione e della zuffa dei teppisti e la scena dell'arresto dei Teppisti. Non mancavano i momenti lirici quali la danza di Pet'ka e di Tanja, i numeri da *divertissement* come la danza dell'Armata Rossa, la coda (danza generale) e l'Apoteosi finale⁷⁰³. Di grande interesse sicuramente dovevano essere le danze dell'uomo-macchina in cui doveva essere rappresentato il ritmo ferreo del lavoro della fabbrica con le persone in movimento, le leve, le macchine, la luce, il suono. Tutto ciò doveva servire a ricordare l'essenza coreografica dello spettacolo. Di conseguenza, si voleva offrire la sensazione della fabbrica nel suo pieno processo lavorativo attraverso i mezzi della coreografia vera e propria e degli elementi alleati dello spettacolo, ovvero la luce in movimento e la scenografia costruttivista, il tutto unito dalla musica. Lopuchov voleva evitare categoricamente il nudo naturalismo, copia esatta del lavoro della fabbrica, ammettendo a tal fine nella danza molti momenti non osservabili nelle fabbriche. L'importante era che lo spettatore avvertisse il sinfonismo dell'uomo-macchina, che fosse scosso dalla rivelazione

⁷⁰² Ivi, ll. 15ob.-16.

⁷⁰³ Ivi, ll. 16-20.

scenica della potenza della fabbrica, attraverso la quale era come se l'uomo e la macchina si fondessero in un tutt'uno. Per questo tale scena era considerata da Lopuchov come il punto più alto del primo atto⁷⁰⁴.

A precisare la concezione dello spettacolo era l'impostazione scenografica con la contrapposizione tra un reparto in fermento di una fabbrica industriale basata su un sistema di catena a montaggio, e dunque costituita da macchine in movimento, da un trasportatore e dall'elemento che dava vita all'ardore del reparto, ovvero il fuoco, e la rappresentazione nel secondo atto del villaggio nei pressi della fabbrica, con la piazza di fronte alla chiesa, le isbe, una birreria, e in profondità dietro la chiesa un boschetto, il tutto senza un intento naturalistico, bensì atto a simbolizzare il contrasto tra la fabbrica e la chiesa. Lo stesso tema industriale era però poetizzato attraverso l'uso della luce sui dettagli in movimento. A prevalere doveva essere un'impressione di dinamismo generale che concordava appieno con la creazione della danza dell'uomo-macchina. Il sinfonismo proposto per lo svelamento dell'uomo-danza andava nel complesso applicato anche all'impostazione scenografica⁷⁰⁵.

Secondo la studiosa Chentova, anche nella musica Šostakovič cercò di superare la costruzione a *divertissements* attraverso «legami sinfonici»⁷⁰⁶, ma la caratteristica principale come nota Pulcini era un «esercizio del formalismo» giunto a «esiti caricaturali e burleschi, quasi da circo». Nella musica de *Il bullone* Šostakovič utilizzava infatti «ritmi di marcia» e «iridescenze metalliche»⁷⁰⁷.

Lo spettacolo fu stroncato dalla critica che come nel caso di Jankovskij parlò dell'impreparazione di Lopuchov ad affrontare temi sovietici⁷⁰⁸. Dopo la prima *Il bullone* apparse raramente sulle locandine e già il 28 giugno fu definitivamente sostituito da *Il papavero rosso*. Tuttavia, la musica fu utilizzata da Gauk per crearne una suite che ebbe molta popolarità.

Per comprendere l'insuccesso del balletto va tenuto in conto il clima storico politico. Erano gli anni che costituirono uno spartiacque tra il clima dell'Avanguardia e il realismo socialista. La politica di Stalin stava iniziando a mostrare il suo vero volto. Già il 14 novembre 1927 Trockij e Zinov'ev furono espulsi dal partito, e Kamenev dal Comitato Centrale. Nel gennaio 1928 Trockij fu deportato ad Alma-Ata e il 22 gennaio 1929, essendosi rifiutato di rinunciare all'attività politica, fu arrestato, espulso e accompagnato in Turchia. Sconfitti Zinov'ev e Trockij, come ricorda lo storico Robert Conquest, Stalin si volse dunque anche contro i suoi alleati di destra⁷⁰⁹. Lo storico Souvarine osservò

⁷⁰⁴ Ivi, l. 17.

⁷⁰⁵ Ivi, ll. 20-22.

⁷⁰⁶ S. Chentova, *Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo. Tom 1*, Sovetskij kompozitor, Leningrado 1985, p. 258.

⁷⁰⁷ F. Pulcini, *Šostakovič*, cit., p. 126.

⁷⁰⁸ M. Jankovskij, "Bolt", «Rabočij i teatr», 1931, n. 11, p. 11.

⁷⁰⁹ R. Conquest, *Il grande terrore*, Mondadori, Milano 2018 (I ed. in lingua inglese 1968, I ed. italiana 1999), pp. 28-34.

a questo proposito come il 1928 avesse segnato una «sensibile recrudescenza dell'oppressione poliziesca nel Partito e nello Stato»⁷¹⁰. Per Souvarine:

Non è la Russia zarista dell'epoca prerivoluzionaria che risuscita sotto l'apparenza sovietica, la putrida autocrazia il cui dispotismo è temperato dalla corruzione, corretto da certe consuetudini di tolleranza e da abitudini relativamente liberali, ma la Russia di un'età più barbara, nonostante la tecnica moderna⁷¹¹.

In campo culturale, come nota la studiosa Christina Ezrahi, ciò si accompagnò alla “rivoluzione culturale” parallela al primo piano quinquennale del 1928-1932⁷¹². Come spiega la studiosa Fitzpatrick si trattò di un movimento «aggressivo», «violento» e «iconoclasta» della gioventù proletaria comunista contro l'*establishment* culturale, ovvero contro l'alleanza tra il Narkompros guidato da Lunačarskij e l'*intelligencija* borghese. Essa fu vista dai suoi protagonisti come una «presa di potere da parte dei proletari sul fronte culturale». Da qui le sue campagne, «programmate e descritte in termini militari» sugli editoriali della «Pravda». La studiosa precisa però anche che tale rivoluzione culturale sfugge alla «netta etichetta dello Stalinismo», perché Stalin «usò l'arma proletaria solo fintanto che gli fu utile nella campagna contro l'ala destra del partito», ovvero dal processo agli ingegneri di Shakhty nella primavera del 1928 fino al decreto del Comitato Centrale dell'aprile 1932 che dissolveva la RAPP e le altre organizzazioni proletarie, così come aveva utilizzato la campagna antisemita nei suoi attacchi contro la sinistra di Trockij e Zinov'ev⁷¹³. Quest'ulteriore svolta portò nel campo del balletto all'affermarsi di nuovi paradigmi, paradigmi che un passo alla volta avrebbero portato alla costituzione del genere del “coreodramma sovietico” o *drambalet*.

⁷¹⁰ B. Souvarine, *Stalin*, Adelphi, Milano 1983 (I ed. in lingua francese 1977), p. 585.

⁷¹¹ Ivi, p. 609.

⁷¹² C. Ezrahi, *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, cit., p. 58.

⁷¹³ S. Fitzpatrick, *Cultural Revolution in Russia. 1928-1932*, in «Journal of Contemporary History», vol. 9, n. 1 (gennaio 1974), pp. 33-37.

PARTE SECONDA

1. La discussione su *Le fiamme di Parigi* (dicembre 1932): la transizione verso il *drambalet* o “coreodramma sovietico”⁷¹⁴ riflessa nei dibattiti dell’epoca

L’insuccesso dello spettacolo *Il bullone* segnò l’uscita di scena di Lopuchov dalla direzione del balletto del GATOB⁷¹⁵. Gli succedeva Agrippina Vaganova, strenua difenditrice della tradizione, che si ritrovò a lavorare insieme a Sergej Radlov, erede dell’avanguardia, divenuto direttore artistico del GATOB il 1° maggio 1931. Il primo frutto della nuova direzione fu *Le fiamme di Parigi*⁷¹⁶, balletto in quattro atti e sette scene andato in scena in occasione del quindicesimo anniversario della Grande rivoluzione socialista d’ottobre, il 7 novembre⁷¹⁷ 1932. Radlov vi lavorò insieme al librettista Nikolaj Volkov (già critico teatrale e autore di una monografia in due tomi su Mejerchol’d, 1929), all’artista Vladimir Dmitriev (allievo di Mejerchol’d ai Kurmasscep⁷¹⁸ e autore della scenografia de *Le albe*⁷¹⁹, oltre che del *décor* dei balletti *Pulcinella*, 1926, e *Le renard*, 1927, di Lopuchov), al compositore Boris Asaf’ev (allievo di N. Rimskij-Korsakov e A. Ljadov al Conservatorio di San Pietroburgo, dal 1918 collaboratore della sezione musicale del Narkompros, nonché nel 1926 uno dei fondatori della sezione leningradese dell’Associazione per la musica contemporanea) e al coreografo Vasilij Vajnonen (diplomato dell’Istituto coreografico di Pietrogrado, classe di V. Ponomarëv, 1919; poi,

⁷¹⁴ Nella presente tesi, seguendo l’indicazione della studiosa Černova, per indicare gli spettacoli di balletto sovietici si preferisce al termine “drambalet” – nato dalla contrazione di *dramatičeskij balet* (balletto drammatico) – il termine “coreodramma” associato però all’aggettivo “sovietico” per distinguerlo da altri periodi storici. Il termine “drambalet” è infatti da associare più propriamente al vero contesto in cui nacque, ovvero alle scuole teatrali indipendenti sorte negli anni Venti del Novecento, tra cui lo Studio di *drambalet* di N. Gremina. Cfr. N. Černova, *Balet 1930-1940ch godov*, in V. Krasovskaja (a cura di), *Sovetskij baletnyj teatr. 1917-1967*, Iskusstvo, Mosca 1976, pp. 116-117. Inoltre, come ricorda in tempi recenti la studiosa O. Rozanova, si è iniziato a usare il termine “drambalet” per indicare gli spettacoli di balletto sovietici solo negli anni ’80 del XX secolo, e con un senso apertamente negativo e persino dispregiativo. La «cattiva reputazione» del *drambalet* fu, secondo Rozanova, la causa della mancanza di questo termine nell’enciclopedia russa *Balet* (1981). Cfr. O. Rozanova, «*Drambalet*» – *vzgljad iz XXI veka*, in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ja. Vaganovoj», n. 1, 2016, p. 79.

⁷¹⁵ A dire il vero, l’uscita di scena di F. Lopuchov fu ancor più determinata dal precedente insuccesso dell’allestimento de *Lo schiaccianoci* in stile costruttivista nel 1929 e dall’incomprensione delle sue sperimentazioni da parte degli artisti della compagnia. Cfr. G. Dobrovol’skaja, *Fedor Lopuchov*, Iskusstvo, Leningrado 1976, pp. 200-231.

⁷¹⁶ Gli autori verranno menzionati più avanti nel testo. Tra gli interpreti della prima, L. Leont’ev (il contadino Gaspard), O. Jordan e V. Fidler (Jeanne e di Pierre, i figli del contadino), G. Ulanova (l’attrice Mireille de Poitiers), K. Sergeev (l’attore Antoine Mistrel), N. Anisimova (Teresa), V. Čabukiani (Philippe, che nella seconda edizione del balletto diventerà Jerome). La prima ebbe luogo al GATOB (ex Mariinskij). Cfr. N. Zozulina, V. Mironova (a cura di), *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, Akademija russkogo baleta, San Pietroburgo 2015, p. 350.

⁷¹⁷ La rivoluzione avvenne in realtà il 25 ottobre del vecchio calendario giuliano, che fu poi aggiornato al calendario gregoriano spostandolo in avanti di tredici giorni nella notte tra il 31 gennaio 1918 e il 14 febbraio 1918 per adeguarlo all’Occidente.

⁷¹⁸ *Kursy masterstva sceničeskich postanovok*, corsi organizzati da Mejerchol’d dal giugno 1918 al marzo 1919 e dedicati a formare «non futuri attori, ma futuri registi, scenografi, tecnici del teatro» provenienti dal popolo. Cfr. B. Picon-Vallin, *Meyerhold* (1990), trad. it. *Mejerchol’d*, MTTMedizioni, Perugia 2006, p. 79.

⁷¹⁹ *Dramma* di E. Verhaeren messo in scena da V. Mejerchol’d e V. Bebutov al Teatro RSFSR I il 7 novembre 1920 in conformità ai principi dell’Ottobre Teatrale. Cfr. Ivi, pp. 88-93; V. Mejerchol’d, *L’Ottobre teatrale. 1918-1939*, a cura di F. Malcovati, Feltrinelli Editore, Milano 1977, pp. 189-193.

artista di balletto del GATOB, interprete di ruoli di carattere), che aveva già preso parte alla realizzazione de *Il secolo d'oro*. Come si sarebbero conciliati tradizione e avanguardia, istanze di conservazione e spinte propulsive? Che ruolo avrebbe giocato l'ideologia, che superata la fase della "rivoluzione culturale"⁷²⁰ si indirizzava verso un ritorno all'ordine con il decreto del 23 aprile 1932 *Sulla ristrutturazione delle organizzazioni letterarie e artistiche*⁷²¹? Che significato avrebbe preso in questo contesto la campagna sulla drammatizzazione avviata da Gvozdev e Sollertinskij?

Nella monografia in lingua russa del 1950 dedicata al balletto sovietico, lo studioso Jurij Slonimskij afferma che «gli autori de "Le fiamme di Parigi" hanno introdotto per la prima volta nel balletto il tema della contemporaneità di più scottante attualità – il tema rivoluzionario –, creando un genere, quello eroico, che mancava nel teatro coreografico» e ribadisce come sia l'eroismo a costituire in primo luogo «il contenuto della nostra epoca: la costruzione del comunismo»⁷²². Slonimskij nello stesso testo precisa come la creazione di tale balletto abbia costituito «una tappa fondamentale nel percorso di apprendimento del metodo del realismo socialista per tutti i suoi autori», i quali, rigettando gradualmente ciò che impediva lo sviluppo del balletto e accumulando quanto invece era prezioso, «per il 1932 si sono piazzati in prima fila tra le personalità dell'arte coreografica»⁷²³. Sempre Slonimskij sostiene come a partire da *Le fiamme di Parigi* il balletto non sia più «uno spettacolo, ma una pièce, non una rivista di tipo spettacolare, ma uno spettacolo in cui gli autori mettono a disposizione tutto il proprio talento e la bravura in favore di un unico fine: l'interpretazione del contenuto nel linguaggio della musica e della danza»⁷²⁴. La studiosa sovietica Natal'ja Černova, con lo sguardo più distaccato degli anni Settanta, coglieva invece maggiormente nello spettacolo «l'eco degli anni Venti», sottolineando come nel balletto si avvertisse «l'influsso degli spettacoli di massa dei primi anni rivoluzionari», benché una certa tensione narrativa preparasse in esso l'estetica del «coreodramma» o *ballet-pièce* degli anni Trenta⁷²⁵. Nei nostri giorni a fornire una prospettiva estremamente interessante è la studiosa Christina Ezrahi, che sostenuta da letture slavistiche ricorda come dietro questo spettacolo vi fosse il regista Sergej Radlov, già discepolo di Mejerchol'd⁷²⁶ e

⁷²⁰ Sul concetto di "rivoluzione culturale" si veda anche S. Fitzpatrick (a cura di), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*, Indiana University Press, Bloomington-Londra 1978; Ead., *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca-Londra 1992.

⁷²¹ Tale risoluzione comportò lo scioglimento di tutte le organizzazioni letterarie e artistiche, proletarie e non, e la creazione al loro posto di unioni pansovietiche. Cfr. G. Struve, *Russian Literature under Lenin and Stalin 1917-1953* (1971), trad. it. *Storia della letteratura sovietica. Da Lenin a Stalin*, Garzanti, Milano 1977, pp. 301-304.

⁷²² Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet. Materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra*, Iskusstvo, Mosca-Leningrado 1950, p. 115.

⁷²³ Cfr. Ivi, p. 117.

⁷²⁴ Cfr. Ivi, p. 105.

⁷²⁵ Cfr. N. Černova, *Balet 1930-1940ch godov*, in V. Krasovskaja (a cura di), *Sovetskij baletnyj teatr. 1917-1967*, cit., p. 111.

⁷²⁶ Radlov era stato allievo di Mejerchol'd allo Studio di via Borodinskaja, da quest'ultimo diretto tra il 1913 e il 1917 a Pietroburgo e associato alla rivista *L'amore delle tre melarance* (1914-1916). Attraverso la sperimentazione qui condotta Mejerchol'd, in polemica con il teatro realista contemporaneo, si proponeva di riscoprire la tradizione, in particolare il

fondatore insieme a Vladimir Solov'ëv nei primi anni Venti del Teatro della Commedia Popolare⁷²⁷, basato sui principi dell'improvvisazione verbale e da contaminazioni con l'arte del circo:

La partecipazione di un regista d'avanguardia come Radlov all'elaborazione delle ortodossie del balletto stalinista indica che le origini di tali ortodossie sono più complesse di quanto l'ipotesi della grande ritirata faccia supporre, come fa notare Boris Groys, il quale asserisce che nelle arti il realismo socialista nasce dallo spirito delle avanguardie, fornendo così una conclusione logica all'idea di una fusione fra vita e arte⁷²⁸.

Appare evidente come *Le fiamme di Parigi* costituisca uno snodo tra la coreografia sovietica degli anni Venti e quella degli anni Trenta. Tuttavia, per entrare nel merito di tale transizione è fondamentale cercare di comprendere i principi posti come base alla creazione di tale spettacolo e metterli in relazione con il relativo contesto storico-culturale. A tal fine, importanti indicazioni sono già contenute nella dichiarazione rilasciata da Radlov all'edizione serale del quotidiano «Krasnaja gazeta», organo del Comitato cittadino di Leningrado del Partito comunista, il 5 novembre del 1932:

L'eroe del nostro grande spettacolo sintetico è la massa rivoluzionaria [...] L'elevata qualità della musica, l'importanza del tema e la sua enorme novità per il balletto, abituato ai soggetti fiabeschi astratti; la tecnica del libretto, in presenza del quale le danze non appaiono mai un divertissement aggiunto dall'esterno, ma fluiscono sempre dall'andamento dell'azione in modo logico e organico; il lavoro comune del balletto con il coro e i mimi e del coreografo con il regista drammatico, tutto ciò offre al teatro la possibilità di riconsiderare le vecchie posizioni del balletto (in particolare, di cambiare sia il ruolo sia la lingua della pantomima nel balletto, eliminando completamente il discorso convenzionale del balletto) e di porre l'inizio alla conquista di nuove. In breve, la base dello spettacolo di

baraccone da fiera e la Commedia dell'Arte. A riguardo, si veda R. Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, Bulzoni, Roma 2010.

⁷²⁷ Il Teatro della Commedia Popolare fu aperto a Pietrogrado il 9 gennaio 1920 nella Sala di Ferro della Casa Popolare. Tra gli artisti circensi vi collaborarono la famiglia Del'vari e il ginnasta aereo Serž. Invitato dal critico Piotrovskij a cimentarsi con la satira politica, Radlov vi si cimentò solo una volta con *Il gran lavoratore Slovotekov* su libretto di A. Gor'kij, satira di un burocrate tutto chiacchiere. Gor'kij rimase deluso e da allora Radlov si dedicò alla messinscena di spettacoli classici "dal testo fisso". Il teatro chiuse nella primavera del 1922. Cfr. K. Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*, Thames & Hudson, 1988, pp. 57-59.

⁷²⁸ C. Ezrahi, *Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia* (2012), trad. it. *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, Gremese, Roma 2017, p. 65. L'espressione «grande ritirata» si riferisce alla teoria elaborata nel testo del sociologo russo N. Timasheff, *The Great Retreat. The Growth and Decline of Communism in Russia*, E. P. Dutton & Company, New York 1946. Qui si studiavano le diverse fasi dell'esperimento comunista, evidenziando come il passaggio dall'internazionalismo al nazionalismo e dall'ideologia marxista-leninista a quella stalinista avessero costituito il cuore di quella che Timasheff definisce «la grande ritirata». In campo culturale, ciò si accompagnò al passaggio dal favore accordato dapprima ai futuristi e al Proletkul't e successivamente ai "compagni di strada" verso la creazione del dogma del realismo socialista che avrebbe dovuto fungere da ausiliario nella costruzione della società determinata da Stalin. Allo stesso tempo, in letteratura, nell'arte, nella musica e nel teatro, la «grande ritirata» si tradusse nella glorificazione dell'arte popolare e nel revival delle tendenze dominanti alla metà dell'Ottocento. L'interpretazione di B. Groys è invece confluita nel saggio di quest'ultimo dal titolo *The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde*, in H. Günther (a cura di), *The Culture of the Stalin Period*, Palgrave Macmillan, Houndmills-New York 1990, pp. 122-148. Qui lo studioso sostiene che il realismo socialista non sia un rifiuto dello spirito delle avanguardie, ma una sua radicalizzazione, in un tentativo di identificare l'arte pura con l'arte utilitaria, l'individuale con il collettivo, il ritratto della vita con la sua trasformazione.

balletto deve restare la danza, ma una danza che non distrugge, ma rafforza e corona l'immagine creata dall'attore. Non una innovazione astratta-formale, ma l'infusione di un contenuto drammatico, ecco il sentiero per il quale andrà l'arte del balletto, arricchendosi di una tematica nuova, socialmente intensa⁷²⁹.

L'intento di portare in scena «la massa rivoluzionaria» era rispondente al percorso artistico di Radlov, che lo aveva visto partecipare delle grandi *inscenirovki* di massa messe in scena a Pietrogrado nel 1920, il cui carattere fondamentale era la monumentalità. A detta dello studioso Robert Leach, circa 4000 furono i partecipanti di *In favore di una comune mondiale* che si confrontarono con un pubblico di 45.000 persone, provocando un'«estasi religiosa» nello stesso Radlov, regista dello spettacolo insieme a K. Mardžanov, A. Piotrovskij, V. Solov'ëv e N. Petrov⁷³⁰. Messa in scena di fronte l'ex Borsa il 19 luglio in occasione del secondo congresso della Terza Internazionale, essa prevedeva una fondamentale contrapposizione: in alto alla scala dell'ex Borsa «l'orgia della borghesia», in basso «il coro degli operai»⁷³¹. Nient'altro che i «puri» e gli «impuri» di *Misterija-buff* di Majakovskij. In 110 episodi, l'*inscenirovka* ripercorreva la storia della loro lotta, dalla pubblicazione de *Il manifesto del partito comunista* nel 1848, all'instaurazione della Comune di Parigi accompagnata dal canto della Marsigliese e dal suono della Carmagnola, fino ai tempi della messa in scena stessa. Il «realismo naïf»⁷³² dell'*inscenirovka* non impedì, ma anzi fu determinante nell'incoraggiare il coinvolgimento del pubblico che restò in piedi fino alle quattro del mattino senza dar segno di stanchezza per assistere al «trionfo generale al suono dell'Internazionale»⁷³³.

Questo precedente favorisce l'individuazione del tema del nuovo spettacolo *Le fiamme di Parigi*: non più la contemporaneità sovietica come era avvenuto nel caso de *Il bullone*, ma la Rivoluzione francese – che di quella russa era stata anticipatrice –, di cui viene scelto come «evento nodale» il 10 agosto 1792, ovvero «la presa del palazzo delle Tuileries», la sconfitta definitiva del «potere dei re, che era riuscito a resistere ancora tre anni dopo la caduta della Bastiglia». Dunque, il tema dello «sconfitto feudalesimo» che Volkov faceva derivare dalla lettura di un articolo di Lenin (*Sulla frase rivoluzionaria*, in «Pravda», 1918, n. 31, 21 febbraio)⁷³⁴.

⁷²⁹ «Večernaja krasnaja gazeta», 1932, 5 novembre, cit. in K. Armaševskaja, N. Vajnonen, *Baletmejsler Vajnonen*, Iskusstvo, Mosca 1971, p. 77.

⁷³⁰ R. Leach, *Revolutionary Theatre*, Routledge, London-New York 1994, p. 41. Il 20 giugno 1920, Radlov aveva inoltre allestito *L'assedio della Russia*. Tra gli studi sulle *inscenirovki* di massa, si segnalano N. Gourfinkel, *Théâtre russe contemporain* (1930), trad. it. *Teatro russo e contemporaneo*, Bulzoni, Roma 1979, nonché il più recente studio di A. Bergamo, *Davanti l'ex Borsa di Pietrogrado (1917-1921: il teatro, la rivoluzione, la piazza)*, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Bologna 2012.

⁷³¹ N. Gourfinkel, *Théâtre russe contemporain* (1930), trad. it. *Teatro russo e contemporaneo*, cit., p. 114.

⁷³² S. Radlov, *Stat'i o teatre. 1918-1922*, Mysl', Pietrogrado 1923, pp. 41-42.

⁷³³ N. Gourfinkel, *Théâtre russe contemporain* (1930), trad. it. *Teatro russo e contemporaneo*, cit., p. 115.

⁷³⁴ N. Volkov, *Marsel'skij batal'on*, in «Sovetskoe iskusstvo», 1932, n. 48, 21 ottobre, p. 3.

Precisava questa scelta la musica di Asaf'ev, che rappresentava in parte «un montaggio dell'eredità musicale-storica, principalmente dell'epoca della Grande rivoluzione francese», in parte «una composizione nel carattere e nello stile di questo materiale», volta a trasmettere «il pathos eroico, la grandezza dell'afflizione e la gioia impetuosa dell'esultanza popolare»⁷³⁵.

Agiva su queste basi il lavoro «a quattro mani» del regista Radlov e del coreografo Vajnonen, che prevedeva una revisione qualitativa dei rapporti tra la pantomima e la danza, in accordo alla quale la prima doveva costituire il «lievito» da cui far emergere la seconda, «stimolandola, preparandone e condizionandone l'intensità drammatica»⁷³⁶.

Il coreografo, da parte sua, cercò di comprendere «lo spirito dell'epoca» anziché fermarsi a una pura conoscenza dei «fatti» storici⁷³⁷. A tal fine, lesse il romanzo-cronaca di Félix Gras *Les marceliers*, oltre che fonti di stampo storico e memorie, e studiò la pittura francese, lavorando anche all'Ermitage⁷³⁸. In base a ciò, formulò la sua idea della danza, che espresse in una dichiarazione alla «Krasnaja gazeta»:

Il balletto «Le fiamme di Parigi» nella parte coreografica è costruito sul classico e sulle danze di carattere. Dalla danza classica ho cercato di eliminare la sua manierosità aristocratica melliflua e la mancanza di contenuto, costruendo la danza sull'immagine del personaggio, senza separare la danza dalla pantomima e dall'azione. Nel secondo atto del balletto, seguendo la linea della satira, al contrario sostengo per contrasto la mancanza di contenuto della danza classica. Il materiale etnografico, sia letterario, sia illustrativo, non è quasi usato. Da due-tre incisioni, trovate negli archivi dell'Ermitage, ho dovuto farmi un'idea delle danze popolari dell'epoca. Nelle pose libere, disinvolte della «Farandola» ho voluto dare una rappresentazione della Francia che si diverte. Nelle linee irregolari della «Carmagnola» ho voluto mostrare lo spirito dell'indignazione, della minaccia, della rivolta⁷³⁹.

Le fiamme di Parigi entusiasmò il critico Gvozdev, che sulle pagine di «Rabočij i teatr» ne apprezzò la «seria tematica storica». Tuttavia, pur presentando distintamente delle «tendenze borghesi-democratiche», lo spettacolo per Gvozdev non era esente da difetti. Non vi era infatti una corretta ricostruzione ideologica della Rivoluzione francese condotta dal punto di vista della metodologia marxista, in quanto nel disegno del balletto non era mostrata «la lotta della piccola borghesia rivoluzionaria (i giacobini) con la grande borghesia», lotta che aveva caratterizzato l'epoca del terrore giacobino. Inoltre, Gvozdev osservava come, per quanto potesse essere interessante nel terzo atto la sottolineatura della «spontaneità democratica» della folla con la «gioia di vivere biologica» delle sue

⁷³⁵ I. Glebov (B. Asaf'ev), *Muzyka "tret'ego soslovija"*, in «Sovetskoe iskusstvo», 1932, n. 48, 21 ottobre, p. 3, ripubblicato in B. Asaf'ev, *O baletu. Stat'i. Recenzii. Vospominanija*, Muzyka, Leningrado 1974, p. 215.

⁷³⁶ S. Radlov, *Novyj baletnyj stil'*, in «Sovetskoe iskusstvo», 1932, n. 48, 21 ottobre, p. 3.

⁷³⁷ Cfr. K. Armaševskaja, N. Vajnonen, *Baletmejster Vajnonen*, cit., p. 75.

⁷³⁸ Cfr. *Ibidem*.

⁷³⁹ «Večernaja krasnaja gazeta», 1932, 5 novembre, cit. in K. Armaševskaja, N. Vajnonen, *Baletmejster Vajnonen*, cit., pp. 84-85.

danze, proprio qui i fili del soggetto allacciati nel primo e nel secondo atto (l'uscita del battaglione marsigliese, la congiura degli ufficiali rivoluzionari) si strappavano all'improvviso, la struttura drammaturgica del balletto si spezzava e non si ripristinava più negli atti seguenti⁷⁴⁰.

Ritroviamo Gvozdev, gli autori del balletto e diverse delle personalità fin qui incontrate, quali il critico Sollertinskij e il compositore Šostakovič, alla discussione su *Le fiamme di Parigi* svoltasi nei giorni 15 e 19 dicembre 1932 presso il Dipartimento di Teoria del Teatro e della Musica dell'Accademia Statale di Scienze delle Arti⁷⁴¹ in congiunzione con l'Unione dei Compositori Sovietici. Tale discussione, finora rimasta sostanzialmente inesplorata negli archivi russi, fu determinante nel chiarire, precisare e ribadire la portata ideologica che gli intellettuali si aspettavano dal balletto sovietico e come a tale compito si rapportassero gli autori del balletto, che si ritrovavano a maneggiare una forma artistica con una sua storia e specificità, di cui oltretutto il nuovo pubblico sembrava apprezzare particolarmente il linguaggio tecnico spettacolare ereditato dalla cultura aristocratica.

Il coagulo di istanze che si intrecciarono nel balletto *Le fiamme di Parigi* è ben manifestato nel discorso del regista Radlov, il primo a prendere la parola nella discussione. Partendo dal libretto, egli spiegò il perché gli eventi rappresentati nel balletto si fermassero al 10 agosto 1792 e di conseguenza non permettessero di mostrare l'evoluzione ideologica della Rivoluzione francese. Il balletto è infatti per Radlov «uno spettacolo muto, che non può esprimere ciò che non si esprime nell'azione diretta, che non si può esprimere attraverso formulazioni verbali, esige degli eventi concreti e conclusi». Dunque, la presa delle Tuileries forniva «il gesto più teatrale», permettendo di «mettere un punto» e soprattutto di «creare uno spettacolo gioioso»⁷⁴². Quanto poi alla costruzione drammaturgica complessiva dello spettacolo, Radlov non era d'accordo sul fatto che nei primi due atti vi fosse una crescita, mentre nel terzo – pur con le sue danze sulla piazza di Parigi – un «crollo». Ciò sarebbe vero se lo spettacolo di balletto si dovesse scrivere «secondo Lessing, Aristotele o Orazio e Boileau», ma il compito della drammaturgia di uno spettacolo di balletto «è quello di creare i presupposti più intensi per uno slancio emotivo che arrivi a un apice nel quale sia opportuno danzare». Dunque, «coronamento logico» il terzo atto, che portava alla presa delle Tuileries⁷⁴³. Sensato per Radlov e ispirato alle descrizioni di libri e romanzi anche il quarto, in cui si continuava a festeggiare l'evento danzando. L'interrogativo era piuttosto il modo in cui era rappresentato questo finale danzato. E qui

⁷⁴⁰ Cfr. A. Gvozdev, «*Plamja Pariža*» v *Gosteatre Opery i Baleta*, in «Rabočij i teat», 1932, n. 32-33, dicembre, pp. 4-5.

⁷⁴¹ La sezione leningradese di tale accademia era stata organizzata nel 1931 sulla base dell'ex Istituto di Storia delle Arti.

⁷⁴² *Stenogramma ob''edinennogo plenuma Sekcii teatrovedenija i muzykovedenija Akademii sovместno s Leningradskim Sojuzom Kompozitorov (diskussija o postanovke baleta «Plamja Pariža»)*. Archivio CGALI di San Pietroburgo. F. 82, op. 3, d. 63., ll. 3 ob.-4.

⁷⁴³ Ivi, ll. 4 ob.-5.

sorgeva quindi la questione dell'inserimento del *pas de deux* finale, tipico degli antichi balletti *à la Petipa*, che per qualcuno rappresentava il «tallone d'Achille» di questo atto⁷⁴⁴:

[...] dal punto di vista del purismo, della purezza dello stile, dal punto di vista del rinnovamento del genere del balletto che è intrapreso in questo spettacolo, è chiaro per tutti. Sembrerebbe più vantaggioso non presentarlo, ma sarebbe corretto [?]. Mi sembra che sia giunto il tempo in cui ognuno di noi vorrebbe atteggiarsi ad artista incompreso, ovvero fare un'opera d'arte del tutto esente da compromessi. Tale opera d'arte si scontra con un certo conservatorismo, con una certa immobilità, con un grado insufficiente di mobilitazione del gusto del nostro pubblico. [...] confrontando le piccole questioni teatrali con le grandi, è come dire «come poterono i bolscevichi partecipare [...] alle istituzioni ufficiali dell'Impero russo. Essi avrebbero potuto rapportarsi solo negativamente, eppure parteciparono alle elezioni nella Duma statale. [...] Sì, è un compromesso, ma è un compromesso tatticamente corretto. Protestare contro di esso è puritanesimo, è sinistrismo, è il desiderio di fare la parte dei martiri di un'idea. [...] Il nostro balletto supererà nuove Waterloo, nuovi spettacoli come *Il bullone* non [li] può [sperimentare]. Se sperimentassimo ancora una cosa del genere, allora saremmo già uniti in matrimonio con *La baiadera* per tutta la vita⁷⁴⁵.

In merito alla drammaturgia, Dmitriev proseguiva sulla linea di Radlov, insistendo sul fatto che lo scopo dello spettacolo non era quello di creare un «melodramma con dei protagonisti principali», ma quello di porre alla base del soggetto il «tema dei marsigliesi», la storia della loro marcia su Parigi e la presa delle Tuileries⁷⁴⁶. Allo stesso tempo, si volevano mostrare «quattro grandi quadri», che avrebbero dovuto «dipingere la serie di stati d'animo della rivoluzione francese»⁷⁴⁷. Quanto al *décor*, Dmitriev affermava di essersi ispirato allo «stile antico di David⁷⁴⁸», che aveva informato il rapporto degli autori con la Rivoluzione francese, e sosteneva che la parte più riuscita dell'allestimento fosse quella relativa all'«ultimo giorno della monarchia»⁷⁴⁹.

Seguiva il poco incisivo intervento di Vajnonen, che riprendeva quanto già espresso sulla «Krasnaja Gazeta»; invece molto articolata era la presentazione della parte musicale affidata al direttore d'orchestra Dranišnikov, intervenuto al posto dell'assente Asaf'ev. Egli si soffermò sulle difficoltà del metodo di composizione e «montaggio» del materiale musicale, indicando come fosse stato necessario trovare dei «segni stilistici», delle «sonorità orchestrali», con cui giustificarne l'elaborazione in modo conforme al libretto⁷⁵⁰. Asaf'ev era riuscito a non ricadere nell'errore della stilizzazione, mostrando in luce nuova la musica francese precedente l'epoca di Beethoven⁷⁵¹.

⁷⁴⁴ Ivi, ll. 5-5ob.

⁷⁴⁵ Ivi, ll. 5 ob.-6ob.

⁷⁴⁶ Ivi, l. 8.

⁷⁴⁷ Ivi, l. 8 ob.

⁷⁴⁸ Si veda ad esempio il disegno incompiuto dal titolo *Le triomphe du peuple français*.

⁷⁴⁹ *Stenogramma ob''edinennogo plenuma Sekcii teatrovedenija i muzykovedenija Akademii sovместно s Leningradskim Sojuzom Kompozitorov (diskussija o postanovke baleta «Plamja Pariža»)*, cit., l. 11.

⁷⁵⁰ Ivi, l. 13.

⁷⁵¹ Ivi, ll. 13-13 ob.

Dopo l'esposizione degli autori, ad aprire il dibattito fu Gvozdev, che ribadì le posizioni espresse su «Rabočij i teatr», approvando nel complesso la crescita di Radlov, che undici anni prima nel recensire *La presa della Bastiglia* di Romain Rolland⁷⁵² aveva considerato «estranea all'arte» l'esposizione di verità storico-politiche⁷⁵³.

In forte contrapposizione con gli autori e con lo stesso Gvozdev si pose Sollertinskij, intervenuto per primo durante la seconda sessione della discussione. Per Sollertinskij, *Le fiamme di Parigi* non costituiva «né un evento, né una grande tappa, né una svolta storica»⁷⁵⁴. Quanto alla tematica, egli ricordava ai presenti, e in particolare a Gvozdev, che quando avevano lavorato insieme al Consiglio artistico-politico dell'ex Mariinskij di balletti ispirati alla Rivoluzione Francese ne erano stati presentati diversi, «drammaturgicamente molto più corretti del libretto di Volkov e Dmitriev», ma respinti poiché «allora nel teatro di balletto regnava un programma massimalista e all'ordine del giorno era la richiesta della tematica sovietica»⁷⁵⁵. Che dire, infatti, degli appunti mossi da Radlov, a Lopuchov, che si aveva subito un insuccesso, ma si era cimentato con la tematica industriale⁷⁵⁶? Per come mostrata, la Rivoluzione francese non aveva poi niente a che fare con i lavori marxisti, ma era «attinta dagli autori nel migliore dei casi dai romanzi di Alexandre Dumas-padre o dalle pièces di Victorien Sardou»⁷⁵⁷. Né dal punto di vista drammaturgico il libretto era molto legato con la musica: le prime tre rappresentazioni avevano mostrato varianti del tutto diverse del soggetto, mentre la musica era rimasta sempre la stessa⁷⁵⁸. Pur prescindendo da tutto ciò, fondamentale restava il problema della «motivazione delle danze»:

Di nuovo solo «il cinismo che arriva alla grazia» (per usare dei versi di Nekrasov⁷⁵⁹) poteva portare ad assicurare ai nostri autori che essi hanno a che fare con delle danze motivate, senza parlare del fatto che queste danze sono motivate così come ogni entrechat, pirouette, ogni pas de deux in ogni balletto di Petipa. [...] Devo dire che tuttavia Petipa

⁷⁵² Gourfinkel definisce Romain Rolland come il «difensore più ardente del teatro del popolo», sottolineando come «le sue idee, irrealizzabili nelle condizioni politiche della fine del secolo in cui furono formulate, riapparvero ai primi giorni della rivoluzione russa, riportate alla luce dal turbine rivoluzionario». Cfr. N. Gourfinkel, *Théâtre russe contemporain* (1930), trad. it. *Teatro russo e contemporaneo*, cit., p. 92.

⁷⁵³ *Stenogramma ob'edinennogo plenuma Sekcii teatrovedenija i muzykovedenija Akademii sovmetno s Leningradskim Sojuzom Kompozitorov (diskussija o postanovke baleta «Plamja Pariža»)*, cit., l. 20 ob.

⁷⁵⁴ Si cita qui secondo il testo del singolo intervento pubblicato in I. Sollertinskij, *Stat'i o baleta*, Muzyka, Leningrado 1973, p. 158.

⁷⁵⁵ Ibidem.

⁷⁵⁶ Cfr. Ivi, p. 159.

⁷⁵⁷ Ivi, pp. 161-162.

⁷⁵⁸ Ivi, p. 161.

⁷⁵⁹ N. Nekrasov (1821-1877) fu un poeta russo che cantò le sofferenze del popolo, oltre che un brillante editore. Dal 1846 diresse *Il contemporaneo*, che trasformò nella «più viva rivista letteraria russa», «punto di raccolta dell'estrema sinistra letteraria». Cfr. D. Mirskij, *A History of Russian Literature* (1926-1927), trad. it. *Storia della letteratura russa*, Garzanti, Milano 1998, p. 201.

possedeva un grande tatto a questo riguardo e, probabilmente, non avrebbe legato le danze con la volgarizzazione dei temi politici molto complessi che sono introdotti ne «Le fiamme di Parigi»⁷⁶⁰.

A breve distanza da Sollertinskij, interveniva Dmitrij Šostakovič, il cui sintetico discorso, pur meno ironicamente graffiante di quello del brillante oratore, per molti versi ne ricalcava la linea. Se a suo tempo Radlov con gli allestimenti de *L'amore delle tre melarance*⁷⁶¹ e del *Wozzeck*⁷⁶² aveva portato «una corrente d'aria fresca» nell'ex Mariinskij⁷⁶³, adesso a Šostakovič egli sembrava invecchiato:

[...] il compagno Radlov ha detto che se non si fa un qualche compromesso, ne consegue la morte per un'idea, e la sala oggi è piena, domani a metà, dopodomani un quarto, e dopo un mese non verrà neanche una persona. In quanto artista, questa questione mi ha preoccupato, e come persona che nel suo lavoro pone sempre un'idea, ritengo che quell'idea che mi sono posto e che si è posto il compagno Radlov o qualsiasi altro artista è certamente sempre degna del fatto che si muoia per essa [...] Mi è sempre piaciuto del compagno Radlov il fatto che egli non abbia perso la sua gioventù, ma in questo suo intervento già noto come se avesse “la canizie”, una certa saggezza che non mi è piaciuta. Forse ho torto e il compagno Radlov mi spiegherà questo, poiché conosco molti importanti artisti quali Mejerchol'd, Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, che sono molto più grandi di Radlov, Vajnonen e così via, ma i quali letteralmente si battono per le proprie idee e i quali non andranno al compromesso⁷⁶⁴.

Šostakovič, tuttavia, si chiedeva se il balletto fosse in grado di raffigurare una «materia così elevata» come la Rivoluzione. Lo sarebbe stato forse, se fosse apparso «un Glinka o un Beethoven del balletto». Prima di allora, per il compositore, una tale richiesta nei confronti del balletto avrebbe comportato il cadere sulla strada del «sinistrismo», del dire: «suvvia, distruggiamo le danze e mettiamo in scena la pantomima»⁷⁶⁵.

Sia Šostakovič, sia Radlov, avvertivano l'intrinseca necessità del balletto di trovare la sua ragion d'essere nella danza. Il regista – a seguito delle lezioni tratte da Mejerchol'd sulla centralità del movimento – intuiva forse ancor più del compositore (le cui esperienze di collaborazione con Lopuchov erano state segnate dalla dura presa di posizione ideologica della critica), ma non del tutto realizzava la potenzialità della danza di veicolare i messaggi dello spettacolo, piuttosto che di porsi come puro appagamento musicale-visivo o come strumento caricaturale. La questione non era

⁷⁶⁰ I. Sollertinskij, *Stat'i o baletu*, cit., pp. 163-164.

⁷⁶¹ L'opera di S. Prokof'ev fu messa in scena da Radlov il 18 febbraio 1926 al GATOB con scenografia di V. Dmitriev. La messa in scena richiamava i metodi della Commedia Popolare che si fondevano con elementi di biomeccanica, di costruttivismo e con l'uso cinematografico delle luci. Cfr. D. Zolotnickij, *Sergej Radlov. Režissura sud'by*, RIII, San Pietroburgo 1999, pp. 93-96.

⁷⁶² L'opera di A. Berg fu messa in scena da Radlov al GATOB il 13 giugno 1927. Nella messa in scena era evidente l'influsso de *Il revisore* di Mejerchol'd (dicembre 1926). Cfr. Ivi, p. 96.

⁷⁶³ *Stenogramma ob''edinennogo plenuma Sekcii teatrovedenija i muzykovedenija Akademii sovместno s Leningradskim Sojuzom Kompozitorov (diskussija o postanovke baleta «Plamja Pariža»)*, cit., l. 58 ob.

⁷⁶⁴ Ivi, ll. 59-59 ob.

⁷⁶⁵ Ivi, l. 60.

l'inserimento o meno del *pas de deux*, ma il suo valore drammaturgico. Questione che nel 1932, soprattutto in ragione del clima politico, restò non del tutto risolta.

2. La codificazione dei processi compositivi del *drambalet* o “coreodramma sovietico”. Il caso de *La Fontana di Bachčisaraj*

Ne *Le fiamme di Parigi* la danza si era presentata giustificata solo quando si autorappresentava come momento di festa o spettacolo nello spettacolo. La strada era spianata per il “coreodramma sovietico”. Tale genere, noto comunemente come *drambalet*, si affermò in Unione Sovietica negli anni Trenta del Novecento. Nei teatri sovietici vengono messe in scena opere create sulla base di grandi testi letterari di Puškin, di Balzac, di Shakespeare, di Gogol'. Sulla danza vera e propria prevale una sorta di pantomima psicologica danzata, l'azione viene costruita logicamente e il balletto diviene allievo del teatro drammatico. Proprio per questo nella creazione degli spettacoli alle figure del coreografo, del compositore e del librettista si affianca di norma la figura del regista.

Una delle prime pietre miliari di questa affermazione del coreodramma è *La fontana di Bachčisaraj*, produzione che debuttò il 28 settembre 1934 presso il GATOB⁷⁶⁶ di Leningrado ad opera del regista S. Radlov, del librettista N. Volkov, del compositore B. Asaf'ev e del coreografo R. Zacharov⁷⁶⁷. Il libretto era tratto da un poema di A. Puškin scritto tra il 1821 e il 1823 sotto l'influsso di un viaggio nel Caucaso e definito dal critico letterario Ju. Lotman come «il più byroniano dei soggetti puškiniani»⁷⁶⁸.

Oltre a costituire una pietra miliare nella storia del “coreodramma sovietico” e il capostipite di un canone di balletti sovietici ispirati a Puškin, *La fontana di Bachčisaraj* ebbe un successo tale che, come ebbero a notare nel '62 le studiose E. Suric e A. Popova, non vi era teatro dell'Unione Sovietica che non avesse in scena questo balletto, dalla Cecoslovacchia e dalla Bulgaria alla Romania e all'Ungheria, dalla Repubblica Democratica Tedesca alla Finlandia e alla Jugoslavia⁷⁶⁹. Inoltre,

⁷⁶⁶ Gli interpreti dei ruoli principali alla prima del balletto furono G. Ulanova (Maria), K. Sergeev (Vaclav), O. Iordan (Zarema), M. Dudko (Girej), A. Lopuchov (Nurali). Le scene e i costumi erano di V. Chodasevič.

⁷⁶⁷ R. Zacharov (1907-1984) fu un coreografo, regista e insegnante sovietico. Dal 1934 al 1936 fu coreografo al Teatro Kirov; dal 1936 al 1956 coreografo e regista d'opera al Teatro Bol'šoj. Dal 1946 in poi fu direttore del Dipartimento di Coreografia dell'Istituto d'Arte Teatrale Lunačarskij di Mosca (GITIS). Tra gli altri balletti, mise in scena al Teatro Kirov di Leningrado *Le illusioni Perdute* (1936), al Teatro Bol'šoj di Mosca *Il prigioniero del Caucaso* (1938), *Taras Bul'ba* (1941), *Cenerentola* (1945), *La signorina-contadina* (1946), in entrambi i teatri *Il cavaliere di bronzo* (1949).

⁷⁶⁸ Ancor prima di un viaggio in Crimea nel 1820, durante il quale A. Puškin con l'amico N. Raevskij di cui era ospite visitò il Palazzo di Bachčisaraj, il poeta aveva sentito parlare della fontana lì presente eretta dal Khan Kerim Girej dopo il 1750 in ricordo di una donna prigioniera molto amata. Secondo lo scrittore S. Murav'ëv Apostol, autore di *Putešestvie po Tavride*, si trattava di una georgiana. Secondo la tradizione popolare si trattava invece per di una polacca dal nome Maria Potocka. Invero, si trattava di una georgiana dal nome Dilara-Bikeč e la fontana eretta in sua memoria presentava per questo un ornamento formato da una luna bicornata sormontata da una croce. In Puškin, il modello femminile si sdoppiò «da una parte in Zarema, la passionale favorita del Khan, e dall'altra in Maria Potocka, la pia fanciulla polacca». Cfr. A. Puškin, *La fontana di Bachčisaraj*, traduzione di T. Landolfi, nota introduttiva di E. Bazzarelli, in Id., *Opere*, a cura di E. Bazzarelli e G. Spendel, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1990, pp. 241-243.

⁷⁶⁹ Cfr. A. Popova, E. Suric, *P'esa-balet «Bachčisarajskij Fontan»*, in Aa. Vv., «*Bachčisarajskij Fontan» B. V. Asaf'eva*, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, Leningrado 1962, p. 17.

quando, nell'epoca del cosiddetto "disgelo", le compagnie di balletto sovietiche iniziarono a varcare la "cortina di ferro", *La fontana di Bachčisaraj* di R. Zacharov fu scelto insieme a *Romeo e Giulietta* di L. Lavrovskij per incarnare la cultura di balletto sovietica di fronte al pubblico occidentale.

Nell'accostarsi a tale spettacolo ci si scontra però con il parere critico di un coreografo sovietico del calibro di F. Lopuchov, autore del genere della "danzasinfonia", il quale a proposito de *La fontana di Bachčisaraj* scriveva nelle sue *Memorie*:

Non a caso ho iniziato il racconto dal soggetto, dal libretto, dalla musica. Mi trovo in un grande imbarazzo pensando al debutto di Zacharov come coreografo. A mettermi fortemente in difficoltà è il fatto che la sua capacità di realizzare la messa in scena e di trovare delle soluzioni pantomimiche interessanti si combini con la debolezza del puro pensiero coreografico⁷⁷⁰.

Un parere del tutto contrapposto fu espresso invece dal critico I. Sollertinskij in un suo articolo intitolato *Avanti, verso Noverre!* comparso sulla rivista «Rabočij i teatr» al tempo della prima dello spettacolo:

I ballettomani ortodossi non sono entusiasti de «La fontana di Bachčisaraj»: poche sono le danze! Non ci sono né variazioni da far girare la testa con trentadue fouéttés, né qualsivoglia perla della tecnica della «scuola italiana», né una pomposa sfilata di masse del corpo di ballo danzanti simmetricamente in lunghi tutù bianchi... Non è questo il valore della nuova produzione del Gatob «La fontana di Bachčisaraj». La sua principale qualità positiva consiste nel far risorgere la tradizione dei «balletti d'azione», che parte dal glorioso riformatore della coreografia del XVIII secolo Noverre fino a Fokin⁷⁷¹.

Per chiarire la diversità dei punti di vista è innanzitutto necessario tenere presente il contesto storico in cui tali giudizi furono formulati oltre che la genesi del "coreodramma sovietico" come genere di spettacolo. In realtà, come ben nota Sollertinskij, *La fontana di Bachčisaraj* è infatti erede della tradizione del balletto d'azione che parte dalle opere e dal pensiero di J.-G. Noverre e che in Russia, dopo esser stata rappresentata dai balletti dei coreografi stranieri ospiti quali C. Didelot e J. Perrot, trova la sua prosecuzione ideale nei principi guida dei coreografi natii A. Gorskij e M. Fokin, i due grandi riformatori del balletto di fine Ottocento-inizio Novecento.

In particolare, è Gorskij, con il suo *La figlia di Gudule* (1902) e poi con *Salammbô* (1910), l'ideale progenitore del genere in esame. Ne *La figlia di Gudule* Gorskij avrebbe potuto voler procedere a un rifacimento di *Esmeralda* di Perrot-Petipa. Tuttavia, già nel 1900 a Mosca nel riallestire il *Don Chisciotte* di Petipa Gorskij aveva tratto ispirazione per la figurazione coreografica dal lavoro degli

⁷⁷⁰ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v balete*, cit., p. 293.

⁷⁷¹ I. Sollerinskij, *Stat'i o balete*, Muzyka, Leningrado 1973, p. 90.

artisti Golovin e Korovin con i costumi diversi per ogni personaggio e una scenografia che «non solo permetteva di riconoscere il luogo dell'azione, ma creava lo stato d'animo». Gorskij qui fece sì che la folla non si muovesse per «file cerimoniose», ma che si muovesse a zigzag, incrociandosi e turbinando da un lato all'altro⁷⁷². Come scrisse infatti il coreografo Mjasin, «nel Don Chisciotte, egli cominciò ad allontanarsi dalla vecchia tradizione accademica, che imponeva rigide file di danzatori che avanzavano sulle punte in momenti specifici per rappresentare le loro sequenze stabilite, e tentò di sostituire a questo modello convenzionale degli insiemi integrati che formavano fluidi schemi di movimento»⁷⁷³. Ne *La figlia di Gudule* Gorskij si spinse ancor più avanti, creando uno spettacolo nuovo su un suo soggetto ispirato al romanzo *Nôtre-Dame de Paris* di V. Hugo e su musica di A. Simon e attraverso questo lavoro, come fa notare la studiosa E. Suric, entrò decisamente in contrasto con la tradizione del balletto accademico⁷⁷⁴. L'intento di Gorskij non era del tutto quello di creare un balletto, bensì quello di dar vita a un "mimodramma", in cui il principale mezzo espressivo doveva essere una pantomima espressiva, lontana dal gesto convenzionale dei vecchi balletti accademici, mentre la danza doveva essere usata prevalentemente nelle scene in cui la sua comparsa era prodotta da una logica di vita⁷⁷⁵. Per questo motivo non mancarono i critici che biasimarono lo spettacolo per la «non danzabilità», definendolo ironicamente con un gioco di parole in lingua russa «finto dramma»⁷⁷⁶. Con particolare cura era stato svolto da Gorskij il lavoro di preparazione della messinscena. L'allestimento rivelò inoltre una qualità storicamente attendibile dovuta alla raccolta di materiali effettuata di propria iniziativa da Gorskij e dal pittore K. Korovin⁷⁷⁷ a Parigi⁷⁷⁸. Scriveva a questo proposito il critico di «Novosti dnja»:

Si tratta di una sorta di Teatro d'Arte. Di Stanislavskij! È lo sconvolgimento delle basi, per lo meno di quelle del balletto. E non lo si può perdonare!⁷⁷⁹

In effetti, la tendenza alla drammatizzazione e al naturalismo presente nello spettacolo di Gorskij proveniva dall'influsso del Teatro d'Arte ed era emblematica del clima di sperimentazione artistica

⁷⁷² E. Suric, *Balety Mariusa Petipa v Moskve*, in M. Leonova, Ju. Burlaka (a cura di), *Balety M.I. Petipa v Moskve*, Progress-Tradicija, Mosca 2018, p. 111.

⁷⁷³ L. Massine, *La mia vita nel balletto*, a cura di L. Coppola, Fondazione Léonide Massine, Napoli 1995, p. 44.

⁷⁷⁴ Cfr. E. Suric, E. Belova (a cura di), *Baletmejster A. A. Gorskij. Materialy, vospominanija, stat'i*, Dmitrij Bulanin, San Pietroburgo 2000, p. 21.

⁷⁷⁵ Cfr. Ivi, p. 24.

⁷⁷⁶ Cfr. Ivi, p. 25.

⁷⁷⁷ K. Korovin (1861-1939) fu un pittore russo proveniente dalla cerchia moscovita di Savva Mamontov.

⁷⁷⁸ Alcuni materiali e fotografie d'archivio riguardo il lavoro di Gorskij su *La figlia di Gudule* sono riprodotti nel recente testo di E. Čurakova, T. Saburova, E. Frolova (a cura di), *Aleksander Gorskij. Baletmejster, chudožnik, fotograf*, Kučkovo pole, Mosca 2018.

⁷⁷⁹ Mim., *Nečto baletnoe*, in «Novosti dnja», 1902, n. 6991, 24 novembre, p. 4, citato da N. Koršunova, *Mysl' o tance. Kritika i moskovskij balet načala XX veka*, GII-Renome, San Pietroburgo 2019, p. 16.

dell'inizio del XX secolo, come lo sarebbero state le esigenze di rinnovamento di M. Fokin e tutte le esperienze successive delle scuole e degli studi sorti in Russia dopo l'apparizione di Isadora Duncan⁷⁸⁰. Particolarmente vicino alla concezione di Gorskij e dunque alle idee del Teatro d'Arte fu il "Gruppo di iniziativa del balletto drammatico" guidato da M. Mordkin e N. Gremina, i quali si ispiravano ai criteri di veridicità, verosimiglianza del comportamento scenico e motivazione di senso delle danze⁷⁸¹. Nel 1920 il gruppo di iniziativa di M. Mordkin fu approvato dal Commissariato Popolare per l'Istruzione, ricevette l'edificio sulla Bol'saja Dimitrovka a Mosca e iniziò a chiamarsi "Laboratorio del balletto drammatico". Qui fu invitato a insegnare lo stesso A. Gorskij⁷⁸². Nel laboratorio si aspirava ad educare «l'attore danzante». Ed era questo a differenziarlo secondo A. Messerer dalla scuola del Bol'soj Teatr: nel laboratorio per la prima volta si introdusse il sistema Stanislavskij nello studio del balletto⁷⁸³.

Dall'autunno 1919, invece, presso il Bol'soj Teatr, Gorskij iniziò a collaborare con V. Nemirovič-Dančenko all'allestimento degli spettacoli. Frutto del loro lavoro fu *Il lago dei cigni* andato in scena il 29 febbraio 1920, che oltre a contraddistinguersi per il lieto fine e lo stile realistico vedeva una forte contrapposizione tra le forze del bene e le forze del male e lo sdoppiamento in due ruoli della figura di Odette-Odile⁷⁸⁴.

A cavallo tra gli anni Venti e gli anni Trenta, a Leningrado e in generale in Unione Sovietica, dopo l'insuccesso di spettacoli come *La Danzasinfonia* e *Il vortice rosso*, dopo la campagna di drammatizzazione del balletto avviata da Gvozdev e Sollertinskij e gli attacchi agli spettacoli *Il secolo d'oro* e *Il bullone*, nel campo del balletto si determinò un'ulteriore svolta parallela a quanto avveniva nel campo politico-culturale. Ricordiamo infatti come il 1930, segnato dal suicidio di V. Majakovskij, avrebbe rappresentato il «reale spartiacque tra il modo di pensare bolscevico-rivoluzionario e quello staliniano»⁷⁸⁵ e come ciò si sarebbe affiancato al passaggio dal clima delle avanguardie al realismo socialista, la cui dottrina sarebbe stata formulata ufficialmente nel 1934 al Primo Congresso degli scrittori sovietici. Ma perché riprendere i principi di Gorskij e Stanislavskij? Perché un balletto ispirato a Puškin come *La fontana di Bachčisaraj* risultò poi così congeniale?

⁷⁸⁰ Sul contesto del primo Novecento si veda N. Mislér (a cura di), *In principio era il corpo. L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, Electa, Milano 1999 (e il recente N. Mislér, *L'arte del movimento in Russia. 1920-1930*, Allemandi, Torino 2017); I. Sirotkina, *Svobodnoe dviženie i plastičeskij tanec v Rossii*, Novoe literaturnoe obozrenie, Mosca 2011 (da cui è tratto l'articolo della stessa I. Sirotkina, *The Revolutionary Body, or Was There Modern Dance in Russia*, in *Body (R)evolution. Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, a cura di E. Anzellotti, D. Gavrilovich, E. Randi, Universitalia, Roma 2018, pp. 31-41).

⁷⁸¹ Cfr. A. Messerer, *Tanec. Mysl'. Vremja*, Iskusstvo, Mosca 1979, p. 13.

⁷⁸² Cfr. Ivi, pp. 13-16.

⁷⁸³ Cfr. Ivi, pp. 38-39.

⁷⁸⁴ Cfr. E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., pp. 116-118.

⁷⁸⁵ G. P. Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018, p. 131.

Ritorniamo al discorso di Ždanov al Primo Congresso degli Scrittori Sovietici, riunitosi il 17 agosto 1934. Qui il segretario del Comitato Centrale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica definì il compito della letteratura sovietica:

Essere ingegneri delle anime umane significa stare in piedi sul suolo della vita reale. E questo a sua volta significa rompere con il romanticismo del vecchio tipo, con quel romanticismo che raffigurava una vita inesistente e dei protagonisti inesistenti, conducendo via il lettore dalle contraddizioni e dal peso della vita nel mondo dell'irrealizzabile, nel mondo delle utopie. Per la nostra letteratura, che sta con entrambi i piedi su una solida base materialistica, non può essere estraneo il romanticismo, ma un romanticismo di tipo nuovo, un romanticismo rivoluzionario. [...] *La letteratura sovietica deve saper mostrare i nostri eroi, deve saper guardare al nostro futuro. Non si tratterà di utopia, poiché il nostro futuro è preparato già oggi da un lavoro pianificato e consapevole*⁷⁸⁶.

Si trattava dunque di una componente fondamentale di quelle «mitologie culturali sovietiche» di cui ha scritto lo studioso Piretto. Iniziava per lo studioso «la laccatura del vero, il consolatorio ma pur sempre ingannevole abbellimento artistico»⁷⁸⁷. Secondo Piretto, «delle gride sdegnate, dei sorrisi o delle irrisioni di Majakovskij non c'era più bisogno». Già nel 1931, del resto, «ci si sarebbe disfatti delle immagini accorate, così ricche di poetica suspense, che Ejzenštejn aveva dedicato al problema del passaggio al *kolchoz*, alla meccanizzazione, alla lotta contro la superstizione» nel suo film del 1929 dal titolo *General'naja linija (Linea generale)*, più noto come *Staroe i novoe (Il vecchio e il nuovo)*. A generare la messa all'indice del film sarebbe stata la tecnica di montaggio “non armonico”, in cui non vi era «egemonia del soggetto, ma interesse per il procedimento», in cui «la visione d'insieme che ne derivava non era generica e illustrativo-narrativa, bensì montaggio di dettagli», particolari che per Piretto «non rispondevano più alle nuove esigenze delle nuove masse stalinianamente organizzate ed erano considerati troppo complessi e non sufficientemente figurativi»: «troppo lungo era stato il procedimento, troppa l'attenzione dedicatagli, mentre insufficiente fu ritenuto lo spazio riservato allo scioglimento della tensione»⁷⁸⁸.

Nel frattempo, in ambito teatrale «la palma era intanto passata al regista Konstantin Stanislavskij, quasi suo malgrado». Per Piretto era stata infatti «la disgrazia in cui era caduto Mejerchol'd (che lo avrebbe portato alla fucilazione nel 1940)» a favorire Stanislavskij, che in realtà non era particolarmente coinvolto in ambito politico e fino alla propria morte nel 1938 si dedicò

⁷⁸⁶ *Stenografičeskij otčet. Pervyj Vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej. Reprintnoe vosproizvedenie izdanija 1934 goda, Ordena Družby narodov izdatel'stvo «Sovetskij pisatel'», Mosca 1989, pp. 4-5.*

⁷⁸⁷ G. P. Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, cit., p. 178. Il testo originale di G. P. Piretto poi riveduto si intitolava appunto *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*.

⁷⁸⁸ Ivi, pp. 137-138.

esclusivamente all'elaborazione del proprio metodo. Come ricorda lo stesso Piretto, la carriera di Stanislavskij non era stata tra l'altro «priva di incidenti»:

La RAPP aveva già accusato anche lui e il suo già ricordato Teatro d'arte moscovita di reazione, e solo l'intervento di Gor'kij era valso a riabilitarlo. Una caustica illustrazione di *Krokodil* del 1923 lo ritraeva caricaturalmente alla ribalta, inchinato a un pubblico di spettatori in cilindro, mentre pronunciava le parole: “*Ladies and gentlemen!* Come sono felice di non vedere più di fronte a me quella plebaglia sovietica”. Un trafiletto in testa alla pagina informava che “Il regista del Teatro d'arte moscovita K.S. Stanislavskij aveva dichiarato ai giornalisti americani: che cosa terribile era quando gli operai si intrufolavano a teatro con abiti sporchi, spettinati, non lavati, con scarpe infangate e la pretesa di rappresentare spettacoli rivoluzionari”. Lo Stalin di oggi, il Monsignore del Galateo, non avrebbe potuto essere più d'accordo⁷⁸⁹.

Ricordiamo a questo proposito la vicenda del dramma *I giorni dei Turbin* (*Dni Turbinych*) di Bulgakov rappresentato al Teatro d'Arte il 5 ottobre 1926. Problematica era la scelta tematica a partire dal titolo. Si propose per questo di cambiare l'iniziale *La guardia bianca* con *Prima della fine* o *La famiglia Turbin*, optando infine per il titolo sovramenzionato. Lunačarskij espresse delle perplessità sul lavoro. Dopo la prova generale allo spettacolo fu negata l'autorizzazione. Solo nella prova seguente del 23 settembre 1926, dopo una revisione del testo, lo spettacolo fu autorizzato, ma Stanislavskij non figurò come regista nei programmi di sala. Nonostante l'accoglienza positiva del pubblico, la critica giudicò diversamente. E lo stesso Majakovskij mise sotto accusa per motivi diversi il Teatro d'Arte. Spiega a questo proposito lo studioso Malcovati:

In una cosa indubbiamente Majakovskij aveva ragione: *I giorni dei Turbin* sia come spettacolo sia come testo era stato fatto rientrare (e certo per volere di Stanislavskij e del suo staff, non di Bulgakov) nella linea del teatro psicologico e realistico che era stata aperta dai testi cechoviani e che non era certo la linea principale e neppure la più valida del romanzo *La guardia bianca*⁷⁹⁰.

Come ricorda Piretto, per Bulgakov il severo giudizio della critica aveva comportato l'instaurarsi di una posizione difficile. L'organizzazione degli scrittori proletari lo avrebbe identificato come uno dei rappresentanti della vecchia *intelligencija* e lo scrittore si sarebbe dovuto infine rivolgere a Stalin nel 1930 per scongiurare «la minaccia di “morte civile”», ricevendo il permesso di lavorare come aiuto regista al Teatro d'arte⁷⁹¹. Ma Stanislavskij avrebbe in seguito aiutato finanche Mejerchol'd, in quanto

⁷⁸⁹ Ivi, p. 198.

⁷⁹⁰ F. Malcovati, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Laterza, Bari 2011 (I ed. 1988), p. 102.

⁷⁹¹ G. P. Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, cit., p. 197.

«avendo saputo della chiusura da parte del governo del teatro di Mejerchol'd, si affrettò ad offrire all'allievo di un tempo la possibilità di un lavoro in teatro»:

Gli propose di occuparsi dello Studio operistico intestato a suo nome, di proseguire le prove di *Rigoletto*, per lui ormai diventate troppo faticose. Così, in una situazione di emergenza, si riunirono i due massimi maestri della scena russa di questo secolo: il morente Stanislavskij e il «deviazionista» e «formalista» Mejerchol'd, che in un articolo di molti anni prima aveva esclamato «A Mosca c'è un solo difensore delle autentiche tradizioni: l'eterno, solitario Stanislavskij»⁷⁹².

Del resto, i punti di contatto tra Stanislavskij e Mejerchol'd non sono pochi, se lo studioso Robert Leach vi dedica una monografia operando in particolare un parallelismo tra gli Studi del Teatro d'Arte e lo Studio del Dottor Dappertutto, così come tra l'elaborazione della biomeccanica da parte di Mejerchol'd e il metodo delle azioni fisiche da parte di Stanislavskij⁷⁹³. Come ricorda lo studioso Malcovati, a fare il nome del proprio maestro con devozione era stato lo stesso Mejerchol'd a partire dal 1935, protestando contro la «mchatizzazione» imposta dall'alto del teatro sovietico e ribadendo come Stanislavskij avesse dato con le azioni fisiche «una spallata a tutte le reviviscenze ormai da altri, non certo da lui, canonizzate»⁷⁹⁴. Mejerchol'd riconosceva inoltre ormai che non bisognava «separare la forma dal contenuto», ma non bisognava neanche «demonizzare la forma» ed «esaltare il puro contenuto»: andava anzi rafforzato il legame tra l'una e l'altro, senza privilegiare nessuno dei due. Era questo l'errore dei suoi imitatori, ma non di certo quello di Šostakovič, anch'egli accusato di *mejerchol'dovščina*, quando la Pravda il 28 gennaio 1936 pubblicò il noto articolo *Caos anziché musica* a proposito dell'opera di Šostakovič *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*⁷⁹⁵.

A sua volta Šostakovič ebbe un rapporto complicato con il potere sovietico. Il musicologo Solomon Volkov elaborò fin dall'introduzione a *Testimonianza* (del 1979) la concezione di Šostakovič come uno *jurodivyj* dei tempi sovietici, vedendo in lui l'incarnazione di quel personaggio che nella tragedia di A. Puškin dedicata a *Boris Godunov* (1824) e poi nell'omonima rielaborazione operistica di Musorgskij (1869-1874) diceva «verità pericolose ma necessarie in faccia allo zar»⁷⁹⁶. Come ricorda Volkov, un tempo lo stesso Puškin aveva rivelato a Nicola I che se il 14 dicembre 1825 si fosse trovato a San Pietroburgo sarebbe stato tra le fila dei decabristi, «nobili rivoluzionari che avevano capeggiato il tentativo fallito il 14 dicembre 1825 di bloccare l'ascesa al trono di Nicola». Il suo

⁷⁹² F. Malcovati, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, cit., p. 137.

⁷⁹³ R. Leach, *Stanislavsky and Meyerhold*, cit.

⁷⁹⁴ F. Malcovati, «Così deve essere», in Vs. Mejerchol'd, *L'ultimo atto. Interventi, processo e fucilazione*, a cura di F. Malcovati, trad. di S. de Vidovich ed E. Guercetti, La Casa Usher, Firenze 2011, pp. 13-14.

⁷⁹⁵ Ivi, pp. 11-13.

⁷⁹⁶ S. Volkov, *Prefazione*, in Id., *Stalin e Šostakovič. Lo straordinario rapporto tra il feroce dittatore e il grande musicista*, Garzanti, Milano 2006 (I ed. 2004), p. 27.

discorso piacque allo zar che giunse alla conclusione che Puškin fosse «l'uomo più saggio della Russia». Nicola I però capiva che il popolo aveva bisogno di uno zar e come lui lo capì Stalin. Per questo, secondo Volkov, alla triade ideologica ispirata ai tre principi di ortodossia, autocrazia e nazione Stalin sostituì l'ideologia comunista, il culto della personalità e il realismo socialista⁷⁹⁷. E se Nicola I apprezzò il nazionalismo di Puškin in risposta alle rivolte antirusse del 1830-1831 in Polonia, Stalin nel 1937 «trasformò le celebrazioni del centenario della sua morte in uno show politico senza precedenti»:

Le opere del poeta furono pubblicate in edizioni speciali in circa venti milioni di copie. I giornali erano pieni di editoriali e articoli su Puškin che venivano fatti passare per notizie importanti, il cui contenuto era dettato dal Cremlino. Fattorie, kolchoz (fattorie collettive), scuole e basi militari organizzarono riunioni, letture, conferenze, concerti e mostre dedicate al poeta. Stalin usò il nome di Puškin per conseguire le proprie mete ambiziose. Le sue storie e poesie divennero il fondamento del programma di «educazione socialista» per le masse. Sotto lo slogan «Puškin, entra in ogni famiglia!», Puškin fu tradotto nelle molte lingue delle altre repubbliche dell'Unione Sovietica, compresi l'azero, il kazako e il tagiko⁷⁹⁸.

Il tutto con il vantaggio dalla prospettiva sovietica di utilizzare Puškin per «ricordare permanentemente quanto fosse stata difficile e opprimente la vita sotto gli zar, in tutte le sfere, compresa la cultura»:

Puškin era stato perseguitato, esiliato, umiliato e infine ucciso in duello alla giovane età di trentasette anni, per la gioia della corte e la sofferenza dello zar⁷⁹⁹.

Ad anticipazione delle celebrazioni puškiniane, il balletto *La fontana di Bachčisaraj* ricevette particolare successo e inaugurò un canone di balletti puškiniani a proposito dei quali si soffermò lo studioso N. El'jaš nel 1970⁸⁰⁰. Ma ritorniamo al paradigma del “coreodramma sovietico”, noto comunemente come *drambalet*. Cosa spinse dei teorici quali Gvozdev e Sollertinskij ad aderire ai dettami del realismo socialista? Rilevante è il parere della studiosa Bukina a proposito del “sociologismo volgare” di Sollertinskij. È per lei vero che molte pubblicazioni di quest'ultimo testimoniano di un approccio al balletto classico conforme ai criteri di questa tendenza, sviluppatasi negli anni Venti nell'ambito della critica d'arte proprio a partire dall'Istituto di storia delle arti dove si addottorò e dove collaborò Sollertinskij. Ma il revisionismo applicato alla cultura sovietica nel XXI

⁷⁹⁷ Ivi, pp. 31-45.

⁷⁹⁸ Ivi, p. 49.

⁷⁹⁹ Ivi, pp. 49-50.

⁸⁰⁰ Si veda N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, Iskusstvo, Mosca 1970.

secolo la spinge a «rivalutare il fenomeno dell’impegno ideologico della comunità scientifica» e a «problematizzare lo stesso discorso del “sociologismo volgare”», considerandolo una «specificata strategia intellettuale»⁸⁰¹:

L’interpretazione dell’eredità delle critiche sul balletto di Sollertinskij in qualità di un certo discorso condotto logicamente ha dei fondamenti piuttosto solidi. Com’è noto, nel giovane Stato sovietico la critica d’arte sociologica si posizionava sulle stesse fila delle altre scienze “proletarie” (come l’“ingegneria sociale”, la riflessologia, la psicoanalisi), indirizzate verso concreti obiettivi pratici. I suoi rappresentanti consideravano la loro specializzazione in larga misura come orientata praticamente e destinata non solo a spiegare i fenomeni artistici attraverso il prisma dei processi sociali, ma anche a cercare dei metodi di influsso di ritorno sulla collettività, utilizzando le potenzialità dell’arte. Nel decennio postrivoluzionario nella cultura sovietica avvenne un’intensa interpretazione del testo artistico come una forza reale e inoltre assai efficace, capace di realizzare delle trasformazioni sociali e mentali. A servire da piattaforma ideologica di tali ricerche fu il progetto antropologico su vasta scala diretto verso una trasformazione cardinale della personalità umana, o, secondo Š. Plaggenborg, a una «*riorganizzazione della persona*»: «la creazione della conditio humana sovietica» [...] ⁸⁰².

Considerato tale approccio da parte di Sollertinskij e Gvozdev, quale modello da applicare al balletto sovietico poteva dunque per loro esser migliore di Noverre, che seppur attivo nelle corti e come abbiamo visto influenzato dalla mentalità aristocratica, nelle sue *Lettres* secondo la studiosa Pappacena dimostrava di essere un «artista poliedrico e acculturato», un «giovane moderno, perfettamente integrato nella vita culturale del suo tempo», un «artista capace di convogliare in una nuova forma di balletto di azione il prezioso patrimonio culturale francese trasfondendo nella danza sia la tradizione del teatro lirico e drammatico sia le prospettive estetiche di cui erano portatori i *philosophes*»⁸⁰³? Il programma di riforma del balletto di Gvozdev e Sollertinskij sembrava ricalcare le parole di Noverre che nella sua terza lettera (secondo l’edizione del 1803) sosteneva con forza:

Un *maître de ballets* deve applicarsi a dare a tutti gli attori danzanti un’azione, un’espressione e un carattere differenti; devono tutti raggiungere lo stesso fine passando per strade diverse e concorrere unanimemente e di concerto a dipingere con la verità dei loro gesti e della loro imitazione l’azione che il compositore si è curato di indicare loro⁸⁰⁴.

⁸⁰¹ T. Bukina, «*Revolucija na puantach*» po I. I. Sollertinskomu: «*Vul’garnaja*» sociologija klasičeskogo baleta, in «*Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*», n. 5 (52, 2017, pp. 66-68.

⁸⁰² Ivi, pp. 68-69.

⁸⁰³ F. Pappacena, *La riforma di Noverre nel panorama culturale europeo della metà Settecento*, in J.-G. Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, a cura di F. Pappacena, trad. di A. Alberti, Lim, Lucca 2011, p. XI.

⁸⁰⁴ J.-G. Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, cit., p. 15.

A distanza di secoli si riprendeva la suddivisione operata da Noverre tra «danza meccanica o di esecuzione» e «danza pantomimica o in azione». Scriveva infatti Noverre nella lettera XI (secondo l'edizione del 1803):

Per non fare confusione, Signore, dividerò la danza in due categorie: la prima, *danza meccanica o di esecuzione*; la seconda, *danza pantomimica o in azione*.

La prima non parla che agli occhi e li affascina con la simmetria dei movimenti, con la brillantezza dei *pas* e la varietà dei *temps*, con l'elevazione del corpo, l'*aplomb*, la compattezza, l'eleganza degli atteggiamenti, la nobiltà delle posizioni, e la bella grazia della persona. Insomma, non presenta che il lato materiale.

La seconda, che chiameremo danza *in azione*, è se posso osare esprimermi così, l'anima della prima; le dona vita ed espressione, seducendo l'occhio avvince il cuore, e lo trascina verso le emozioni più vive; ecco ciò di cui è fatta l'arte⁸⁰⁵.

Seguendo questa traccia Rostislav Zacharov, il futuro teorico del “coreodramma sovietico” di cui avrebbe esposto i principi fondamentali nel testo *Iskusstvo baletmejsfera* (1954), nonché in diversi altri libri⁸⁰⁶, avrebbe riconosciuto tra i modelli da seguire i coreografi Charles Didelot, Adam Gluškovskij, Jules Perrot, Lev Ivanov e Aleksandr Gorskij, creatori secondo lui di balletti realistici dal ricco contenuto, in cui le azioni e i caratteri dei protagonisti erano incarnati in modo vivo e convincente, e disapprovato i modelli di un Titus o di un Saint-Léon, creatori di numeri danzati ad effetto, privi spesso di qualsiasi senso serio, di danze senz'anima volte alla sola dimostrazione della tecnica. Ricadeva in questo gruppo per Zacharov anche Fokin, indirizzato secondo lui verso una stilizzazione formalista⁸⁰⁷. Ebbe a scrivere Zacharov nel 1954:

La storia dell'arte del balletto in Russia è la storia della continua lotta di un indirizzo realistico e democratico contro la pomposità priva di contenuto coltivata dalla corte dello zar, della lotta tra l'esecuzione attorica espressiva e il nudo tecnicismo del «classico puro»⁸⁰⁸.

Diverso era stato il punto di vista di Lopuchov quando ne *Le vie del coreografo* aveva sostenuto che Marius Petipa, attraverso il tramite di Jules Perrot, aveva conservato nella sua opera i principi di Noverre, perfezionandoli nella tecnica della danza. Secondo Lopuchov, il passo successivo era stato

⁸⁰⁵ Ivi, p. 154.

⁸⁰⁶ Di R. Zacharov sono i testi: *Iskusstvo baletmejsfera*, Iskusstvo, Mosca 1954; *Besedy o tance*, Profizdat, Mosca 1963; *Rabota baletmejsfera s ispolnitel'jami*, Iskusstvo, Mosca 1967; *Zapiski baletmejsfera*, Iskusstvo, Mosca 1976; *Slovo o tance*, Molodaja gvardija, Mosca 1977; *Sočinenie tanca. Stranicy pedagogičeskogo opyta*, Iskusstvo, Mosca 1983. L'unica monografia su Zacharov è stata invece scritta da V. Ivašnev, K. Il'ina, *Rostislav Zacharov. Žizn' v tance*, Sovetskaja Rossija, Mosca, 1982.

⁸⁰⁷ R. Zacharov, *Iskusstvo baletmejsfera*, cit., pp. 14-19.

⁸⁰⁸ Ivi, p. 11.

compiuto da Michail Fokin, che raccogliendo i principi di Noverre attraverso Petipa aveva però compreso per primo come bisognasse dar vita non solo alla danza del solista, ma alla massa, al corpo di ballo, e come bisognasse unire le danze delle masse con le danze dei protagonisti in un insieme armonioso. Dunque, secondo Lopuchov, dal tempo di Fokin si erano affermate due correnti dominanti: la prima seguiva Noverre attraverso Petipa, la seconda seguiva Noverre aggiungendovi gli insegnamenti di Fokin. A queste due correnti se ne univa un'altra, che seguiva Noverre attraverso Gorskij. L'indirizzo di Gorskij era per Lopuchov opposto sia a Petipa sia a Fokin. Secondo Lopuchov, nella coreografia di Gorskij i solisti e la massa sono infatti due elementi dello stesso valore, ma del tutto diversi, e per questo aspetto si contrappongono sia alla coreografia di Petipa, per il quale essi non presentano differenze, né hanno lo stesso valore, sia alla coreografia di Fokin, per il quale hanno lo stesso valore e sono fusi in un tutt'uno⁸⁰⁹. Scrive Lopuchov:

Se in Gorskij il baricentro in un dato momento si concentra sui solisti, esso può subito spostarsi sulla massa. L'occhio non può fermarsi sullo sviluppo scenico di un pensiero. Come scintille, ora qui, ora lì, si accendono dei fuochi. Ognuno brucia, ognuno è buono a modo suo e ognuno si può guardare singolarmente. Tipiche sue creazioni: *Salammbô* e il primo *Don Chisciotte* [...] Riassumendo l'arte coreografica di Gorskij si può dire che in lui i solisti possono cavarsela senza la massa, e la massa a sua volta non ha sempre bisogno dei solisti⁸¹⁰.

Gorskij, come abbiamo visto, ebbe senz'altro un ruolo cardine ai fini della drammatizzazione della danza. Già la locandina del primo spettacolo coreografato da Gorskij, ovvero *Clorinda, la regina dei monti*⁸¹¹, presentava il lavoro come «la prima esperienza di composizione di un balletto e di una sua esposizione preliminare sulla carta nell'alfabeto dei movimenti inventato da V. I. Stepanov»⁸¹², aspetto che spinge la studiosa Gavrilovich a sostenere che Gorskij in tal modo «applicò alla coreutica quel procedimento registico, che Mamontov aveva ideato per gli allestimenti operistici e Stanislavskij per quelli drammatici divenendo, di fatto, il “regista” dello spettacolo di danza»⁸¹³. Concorde è il parere della studiosa Suric la quale afferma che «la passione per la notazione della danza, così come il metodo di insegnamento non del tutto tradizionale ricordato da molti artisti che studiarono con Gorskij, già testimoniavano dell'aspirazione a uscire dai confini stabiliti»⁸¹⁴. Allo stesso tempo però non va dimenticato come Gorskij perfezionasse e portasse a compimento l'attività di Petipa con i suoi schizzi preparatori. Inoltre, in *Clorinda* i gruppi e le danze delle dodici fate di montagna erano ancora

⁸⁰⁹ F. Lopuchov, *Puti baletmejstera*, cit., pp. 11-17.

⁸¹⁰ Ivi, pp. 17-18.

⁸¹¹ Balletto-fantasia in un atto. Prima rappresentazione: 11 aprile 1899, Teatro Michajlovskij di San Pietroburgo. Musica di E. Keller.

⁸¹² V. Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr načala XX veka. I. Chooreografy*, cit., p. 111.

⁸¹³ D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., p. 33.

⁸¹⁴ E. Suric, E. Belova (a cura di), *Baletmejster A. A. Gorskij. Materialy, vospominanija, stat'i*, cit., p. 8.

costruite secondo gli schemi simmetrici di Petipa, così come da Petipa derivavano l'alternanza tra danze classiche e danze di carattere, e alcune formule come le danze con le ghirlande e il gioco con le balestre⁸¹⁵. L'innesto in *Clorinda* delle pratiche registiche di Stanislavskij sul modus operativo di Petipa era dovuto alla sostanza del primo viaggio di Gorskij a Mosca compiuto nel dicembre 1898 al fine di allestire qui *La bella addormentata* di Petipa. Mentre presentava «l'apice del *ballet à grand spectacle* dell'Ottocento, il risultato finale delle lunghe ricerche di Petipa»⁸¹⁶, Gorskij egli entrò a contatto con la vita moscovita, città in cui giusto un mese e mezzo prima dell'arrivo di Gorskij si era aperto il Teatro d'Arte. Egli, dunque, secondo Suric vide probabilmente al Teatro d'Arte lo *Zar Fedor* e *Il gabbiano*, e fu probabilmente spettatore dell'opera *Mozart e Salieri* nell'allestimento di Vrubel' e di *Boris Godunov* nell'allestimento di Korovin all'Opera privata di Mamontov⁸¹⁷. Con il *Don Chisciotte* Gorskij poté dunque unire con successo i due influssi.

Nella stessa attività di Petipa vanno poi rintracciati dei particolari principi registici, come è stato suggerito nei diversi convegni dedicati al coreografo nel 2018 in occasione del bicentenario dalla sua nascita. Già a proposito del suo primo lavoro monumentale dopo la scrittura a *maître de ballet* dei Teatri Imperiali, ovvero a proposito del balletto *La figlia del faraone*, ebbe a scrivere nelle sue *Memorie* il coreografo francese:

Partii per Parigi con il canovaccio di un balletto per consultarmi con monsieur de Saint-Georges. Restai tre settimane nella capitale francese, andando ogni giorno da lui per lavorare al programma della *Figlia del faraone*.

Una volta terminato il libretto ripartii per San Pietroburgo. Sulla via del ritorno mi fermai a Berlino, dove visitai il Museo Egizio. Qui vidi i catafalchi dei faraoni e le pitture parietali egiziane: con le figure solamente di profilo, perché i pittori di allora non sapevano ritrarre i loro personaggi frontalmente. Così mi guardai bene, nel mio balletto, dal far danzare gli Egiziani di profilo, perché al tempo dei faraoni tutti camminavano e danzavano come noi⁸¹⁸.

Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, come ricorda la studiosa T. Nikitina, in Francia era stato direttore dell'Opéra-Comique tra il 1828 e il 1830 e aveva inoltre conseguito una carriera brillante di autore drammatico e librettista. Suoi i libretti dei balletti *Le diable amoureux* (1840) e *Le Corsaire* (1856), ma soprattutto degna di nota la collaborazione con Gautier alla creazione del libretto di *Giselle*, capolavoro del balletto romantico. Il lavoro di Saint-Georges era stato già apprezzato in Russia prima de *La figlia del faraone*. *Giselle* era stata infatti rappresentata a San Pietroburgo il 18 dicembre 1842 nell'allestimento di Antoine Titus e da *Le diable amoureux* era stato tratto il balletto *Satanilla, ovvero Amore e Ade*, messo in scena il 10 febbraio 1848 a San Pietroburgo da Jean Petipa

⁸¹⁵ V. Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr načala XX veka. I. Chooreografy*, cit., pp. 112-113.

⁸¹⁶ E. Suric, E. Belova (a cura di), *Baletmejster A. A. Gorskij. Materialy, vospominanija, stat'i*, cit., p. 12.

⁸¹⁷ Ivi, pp. 8-9.

⁸¹⁸ M. Petipa, *Memorie*, a cura di V. Bonelli, Gremese, Roma 2010, pp. 67-68.

insieme al figlio Marius⁸¹⁹. In ogni caso, la fonte letteraria de *La figlia del faraone* fu *Le Roman de la momie* di Théophile Gautier, da cui però furono tratti solo il luogo dell'azione e i protagonisti⁸²⁰. E anche la musica del balletto scritta da C. Pugnì (già autore di *Esmeralda*, *Catarina ou La fille du bandit*, *La naïade et le pêcheur*) secondo la studiosa Vasil'eva risultò solo un accompagnamento dell'azione⁸²¹. Come fu notato, essa si distingueva per un'efficace strumentazione, ma avrebbe necessitato di un colorito più orientale⁸²². Molto apprezzate le scenografie di Roller e Wagner, attraverso le quali i due secondo la studiosa Meisner «fecero sfoggio delle loro spettacolari fantasie teatrali e delle loro macchine»⁸²³. Ma fu soprattutto Petipa, secondo quest'ultima studiosa, a fare qui una prova delle «strategie» che avrebbe usato per i suoi balletti a serata intera: «l'alternanza di scene drammatiche e di danza; il ricorso a *divertissements* che spesso includono danze di carattere e appaiono durante celebrazioni di qualche sorta; una visione o una scena di sogno che tende a interrompere la linea narrativa; una processione, che di solito precede una celebrazione e serve a mostrare i protagonisti del balletto insieme a costumi e accessori pittoreschi; e un grande *ensemble* danzante per il finale, seguito da un'apoteosi»⁸²⁴.

Il lavoro di Petipa era in sostanza un lavoro di composizione e orchestrazione dell'azione coreografica che partendo dall'eredità del balletto romantico mirava a costituire una forma di *ballet à grand spectacle*. Dopo i tentativi di “regia del balletto” non del tutto riusciti ne *Il talismano* (1889) evidenziati dalla studiosa Randi⁸²⁵, un'ulteriore svolta sarebbe avvenuta ne *La bella addormentata*. Scrive a questo proposito lo studioso Illarionov:

Prima de *La bella addormentata*, fino alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, il genere principale di Marius Ivanovič restarono i grandi balletti drammatici, dove vi era un soggetto elaborato, un intreccio nel senso letterario e teatrale-drammatico di questi concetti, dove vi erano dei personaggi caratteri, i loro rapporti, le vicende narrative, i conflitti drammatici. Vi erano le danze, una massa di danze spesso strutturate in modo complesso come “Le Ombre” ne *La bayadère*, “Le jardin animé” ne *Il corsaro*, il “Grand Pas” in *Paquita*. I soggetti drammatici nei balletti del primo Petipa e del Petipa maturo sono senza dubbio un'eredità del romanticismo di cui lui si servì e che ebbe cara. Ma se uno degli ideali del romanticismo nel balletto era la danza d'azione, una danza con la quale si descrive vivacemente il contenuto drammatico e si porta avanti l'azione drammatica, già a partire dal suo primo originale

⁸¹⁹ T. Nikitina, *Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges et Marius Petipa: Histoire d'une collaboration*, in P. Melani (a cura di), *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur La bayadère*, MSHA. Pessac 2019, p. 56.

⁸²⁰ Si veda a questo proposito il saggio di N. Vasileva, «Doč' faraona» (1862), in O. Fedorčenko, Ju. Smirnov, A. Fomkin, *Baletmejster Marius Petipa. Stat'i, issledovanija, razmyšlenija*, Foliant, Vladimir 2006, p. 13.

⁸²¹ Ivi, p. 14.

⁸²² «Syn otečestva», 20 gennaio 1862, p. 139, citato da N. Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, Oxford University Press, New York 2019, p. 104.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ Ivi, p. 105.

⁸²⁵ E. Randi, *Prove di “regia del balletto”: Petipa, Il talismano*, in D. Gavrilovich, A. Corea, *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, cit., pp. 97-107.

grande balletto, *La figlia del faraone*, Petipa suddivise, strutturò il contenuto della fabula e l'azione danzata. Egli rivelò la fabula principalmente attraverso la pantomima, ovvero una gesticolazione convenzionale, mentre per la sua espressività avvicinò la danza sia classica che di carattere alle forme musicali. Per i contemporanei, ovvero gli artisti, i colleghi, gli spettatori, la Direzione, gli aspetti legati alla fabula, la «drammaticità», le passioni esotiche erano un segno della ricchezza di contenuto, mentre le danze un ornamento, dei mazzetti di fiori applicati a queste passioni, un segno dell'essenza della famigerata «eleganza» dell'arte del balletto. Petipa credeva onestamente negli ideali del balletto romantico, ma segretamente nella sua arte l'azione legata alla fabula diventò l'involucro «esteriore» dello spettacolo, la sua azione esteriore, mentre quella danzata l'azione interiore⁸²⁶.

Proprio questo tipo di «azione interiore» espressa attraverso la danza sarebbe stata apprezzata da Lopuchov, che oltre ad apprezzare la composizione strutturale delle danze come ai nostri giorni suggerisce Illarionov, avrebbe rintracciato i principi drammaturgici alla base dei singoli movimenti nelle variazioni delle fate⁸²⁷. E tuttavia nell'arte di Petipa anche dopo *La bella addormentata* rimaneva il problema delle danze di carattere, utilizzate dal coreografo per creare i contrasti nei suoi balletti in più atti. A differenza del balletto romantico in cui secondo Illarionov esse erano state più vicine al folclore, in Petipa erano un esempio di «abile stilizzazione» e soprattutto non presentavano un contenuto d'azione, comparando nei *divertissement* e venendo eseguite di regole da personaggi secondari⁸²⁸. Tuttavia, Petipa riuscì a trovare una soluzione drammaturgica per le danze di carattere dapprima abbozzata come abbiamo visto ne *Il lago dei cigni*, e poi del tutto compiuta in *Raymonda*, dove attraverso il contrasto tra danza di carattere e danza classica riuscì a rappresentare «lo scontro delle culture, delle civiltà»⁸²⁹.

Altro problema la pantomima criticata come abbiamo visto da Fokin in quanto composta da gesti convenzionali, comprensibili solo dagli iniziati. Scrive a questo proposito lo studioso Galkin:

La gesticolazione convenzionale era utilizzata dai coreografi dell'Ottocento in modo utilitaristico, in qualità di elemento analogo alla parola sonora. Il repertorio dei gesti non era grande. Oltre ai segni utilizzati anche nella vita quotidiana per affermare, negare, chiedere, rifiutare e così via, esso includeva dei gesti che indicavano una «bella fanciulla» (il braccio descrive un ovale attorno al viso e si abbassa), un «giovane nobile» (il braccio descrive un ovale attorno al viso e si alza), un «malfattore» o un «misfatto» (le due mani con i pugni stretti compiono un movimento minaccioso), un «giuramento» (si alza la mano con il dito indice e medio uniti), le azioni «amare» (le mani si accostano al lato sinistro del petto), «sposarsi» (il dito indice indica il dito anulare dell'altra mano), «parlare» (le mani compiono dei movimenti alternati dalle labbra in avanti), «danzare» (le due braccia si alzano, e le mani descrivono dei cerchi

⁸²⁶ B. Illarionov, *Struktura choreografičeskogo dejstvija v «Spjaščej krasavice»*, in Id., *Petipa. Etjudy*, Akademija Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2018, p. 28.

⁸²⁷ F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., pp. 86-91.

⁸²⁸ B. Illarionov, *Strukturno-dramaturgičkie funkcii xarakternogo tanca v baletach Petipa*, in «Gitis. Theatre. Fine Arts. Cinema. Music», 2019, n. 2, pp. 110-111. Cfr. B. Illarionov, *La danzas de carácter en los ballets de Petipa*, in L. Hormigón, *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico*, ADE, Madrid 2020, pp. 85-104.

⁸²⁹ B. Illarionov, *Strukturno-dramaturgičkie funkcii xarakternogo tanca v baletach Petipa*, cit., p. 114.

l'una attorno all'altra), «morire» (le due mani con i pugni stretti si abbassano e si incrociano ai polsi) e così via. Le diverse situazioni erano illustrate da uno schizzo («bere»: il braccio porta alla bocca un calice immaginario, «cucire»: maneggia un ago immaginario, «dormire»: le braccia si dispongono con la testa su di esse come durante il sonno, «sparare»: le braccia eseguono dei movimenti con una balestra immaginaria». Più di sovente, si riusciva a cavarsela con questi pochi gesti, ma a volte il libretto esige di esprimere dei concetti più astratti, e i coreografi inventavano «all'occorrenza» dei gesti speciali («Quando bisognava esprimere a gesti “fate venire il giudice”, Ivanov rimase pensoso <...>. Egli spinse con le mani davanti al viso in direzione verticale. “Sono le bilance, le bilance della giustizia... del giudice”»)⁸³⁰.

Nota però lo stesso Galkin che una parte di tali gesti passò anche agli spettacoli del cosiddetto “nuovo balletto. Ad esempio, secondo lo studioso, anche Gorskij «conservò fino alla fine della sua vita i dialoghi gestuali nelle sue redazioni de *Il lago dei cigni*, cosa che non negò le sue innovazioni registiche»⁸³¹. La vecchia pantomima aveva del resto un prezioso valore nella strutturazione drammaturgica. Eloquentemente a questo proposito la spiegazione fornita dalla danzatrice Karsavina in un articolo su «The Dancing Times» (1948) riportato dalla studiosa Annamaria Corea in una monografia sul balletto inglese. La pantomima come qui scritto era composta sia da gesti emozionali, sia gesti convenzionali che da gesti descrittivi, ma essi venivano utilizzati in maniera differente a seconda che si trattasse di dialogo, di racconto, o di *pas d'action*. La differenza col nuovo balletto consiste dunque per Karsavina nella perdita della qualità descrittiva e convenzionale della pantomima a favore di quella emozionale, che adesso «si integra col movimento danzato», caratteristica che sarà ripresa nella coreografia di Zacharov⁸³².

Ma qual era la vera cifra del balletto di Petipa? Ci stupisce leggere che alla prima de *La bella addormentata*, il balletto ricevette quasi esclusivamente critiche. I recensori «lodarono quasi esclusivamente il *décor*, criticarono aspramente l'azione (o meglio, la sua mancanza), le danze, la musica, la noia dei primi atti, la vacuità di tutto lo spettacolo»⁸³³. Secondo il critico di «Russkie vedomosti» nel balletto non vi era «intreccio, drammaticità e azione», tutto si riconduceva «solo agli effetti e a quadri del genere della *féerie*», le stesse danze non si distinguevano per originalità e non offrivano un materiale ricco di spunti all'interprete Brianza⁸³⁴. Come ricorda lo studioso Tim Scholl,

⁸³⁰ A. Galkin, *Pantomima v baletach M.I. Petipa*, in D. Rodionov (a cura di), *Marius Petipa. Imperija baleta: ot vozvyšenija do upadka. Sb. St. po mate-lam meždunarodnoj naučnoj konferencii k 200-letiju so dnja roždenija M.I. Petipa (Moskva, 6-8 junja 2018 goda)*, GCTM im. A. A. Bachrušina, Mosca 2021, pp. 6-7. La citazione interna è tratta da M. Fokin, *Protiv tečenija: 2-e izd. dop. i ispr.*, a cura di G. Dobovol'skaja, Iskusstvo, Leningrado, 1981, p. 47.

⁸³¹ Ivi, p. 7. Cfr. A. Messerer, *Tanec. Mysl'. Vremja*, prefazione di B. Achmadulina, II ed., Iskusstvo, Mosca 1990, pp. 48-50.

⁸³² Cfr. A. Corea, *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese del Novecento*, Sapienza Università Editrice, Roma 2017, pp. 144-146. L'articolo di riferimento è di T. Karsavina, *Mimetic Action. Old and New*, in «The Dancing Times», January 1948, pp. 185-187.

⁸³³ N. Zozulina, «*Spjaščaja krasavica*» M. Petipa v redakcijach Mariinskogo-Kirovskogo teatra, cit., p. 31.

⁸³⁴ Bukva. *Peterburgskie nabroski*, in «Russkie vedomosti», 1890, n. 13, 14 gennaio, p. 2.

fu proprio il termine *féerie* riportato sulla locandina del balletto il centro delle critiche. Scriveva Pleščeev nel libro *Naš balet* (Il nostro balletto):

I ballettomani, e gli amanti dell'arte coreografica in genere, non furono felici di vedere la fusione del balletto con una *féerie* nella quale benché fosse tanto elegante la danza è solo un supplemento agli effetti della produzione, che hanno invece un ruolo guida. Fortunatamente, il nostro talentuoso artista M. I. Petipa applicò tutti i suoi sforzi al fine di creare una tale serie di capolavori coreografici che la *féerie*, a dispetto del suo splendore senza precedenti, non riuscì a divorare il balletto⁸³⁵.

A fungere da modello per Petipa era principalmente l'estetica dello spettacolo di corte che ben si sposava con l'intento di Vsevoložskij di paragonare la corte russa a quella francese di Luigi XIV⁸³⁶. In effetti, nel suo "teatro di balletto" era evidente una matrice europea che non gli permise di rispondere appieno alle richieste di russificazione evidenziate nel convegno romano dedicato a Petipa dalla studiosa Gavrilovich, anche se come nota la studiosa T. Nikitina nel suo balletto *Mlada* (1879), al di là dei richiami a balletti come *L'Ombre* (1839) di Filippo Taglioni, vi era una «rappresentazione del panteon delle divinità slave»⁸³⁷, mentre il balletto *Roxana, la bella del Montenegro* (1878) si presentava come una variante slava di *Giselle*⁸³⁸.

A creare un paradigma di balletto russo erano stati nel periodo preromantico i coreografi Charles Louis Didelot con *Il prigioniero del Caucaso, o L'ombra della fidanzata* (1823) e ancor prima il russo Adam Gluškovskij con *Ruslan e Ljudmila* nel 1821. Dopo di loro il coreografo Filippo Taglioni aveva annunciato alla rivista «Severnaja pčela» l'intento di creare un balletto per la figlia Maria ispirato al poema puškiniano *La fontana di Bachčisaraj*⁸³⁹, ma apparentemente non se n'era fatto niente, anche se lo studioso Slonimskij avrebbe colto l'influsso del poema sul balletto *L'écumeur de mer (Morskoy razbojnik)* messo in scena a San Pietroburgo il 5 febbraio 1840⁸⁴⁰. Sempre da Puškin nel 1867 Arthur Saint-Léon avrebbe tratto il balletto *Il pesciolino d'oro* su musica di Minkus in cui il coreografo non cercò però di trasmettere le qualità poetiche della fiaba, concentrandosi sulle vicissitudini del soggetto fantastico, sugli effetti scenici e sulla varietà delle danze⁸⁴¹. Infine, nel 1903 dalla *Fiaba della principessa morta e dei sette bogatyri* di Puškin, intrecciata alla fiaba dei fratelli Grimm che nella

⁸³⁵ A. Pleščeev, *Naš balet (1674-1896)*, San Pietroburgo 1896, riportato da T. Scholl, *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*, Routledge, Londra-New York 1994, p. 33.

⁸³⁶ Ivi, pp. 35-39.

⁸³⁷ T. Nikitina, *El ballet Mlada, ¿Una reminiscencia del ballet Ruslán y Liudmila?*, in L. Hormigón, *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico*, pp. 121-132.

⁸³⁸ T. Nikitina, «*Roksana, krasa Černogorij*»: *slavjanskaja «Žizel'»?*, in D. Rodionov (a cura di), *Marius Petipa. Imperija baleta: ot vozvyšenija do upadka: Sb. St. po mate-lam međunarodnoj naučnoj konferencii k 200-letiju so dnja roždenija M.I. Petipa (Moskva, 6-8 ijunja 2018 goda)*, cit., pp. 260-267.

⁸³⁹ «Severnaja pčela», 1838, n. 108, p. 431, riportato in N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., p. 81.

⁸⁴⁰ Ju. Slonimskij, *Baletnye stroki Puškina*, Iskusstvo, Leningrado 1974, pp. 157-179.

⁸⁴¹ N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., pp. 86-89.

tradizione prende il nome di *Biancaneve* (*Schneewitchen*), Petipa aveva tratto il balletto *Vol'shebnoe zerkalo* (*Lo specchio magico*) con la musica di A. Koreščenko e la scenografia di A. Golovin, balletto che gli si rivelò «fatale».

Ma qual era il motivo? Tra le ipotesi, non spesso citate sono le considerazioni di Bogdanov-Berezovskij sul fatto che i sette *bogatyri* della fiaba puškiniana erano sostituiti nel balletto da una schiera di gnomi di fantasia, oltre che come era stato per *Il pesciolino d'oro* di Saint-Léon, anche *Lo specchio magico* si rivelò solo un pretesto per mettere in scena un *divertissement* brillante senza alcun legame con la fiaba, dove un valzer campagnolo si alternava a una mazurka, alle danze dei “raggi di luce” e delle “stelle”, alle danze degni gnomi e dei fiori immortali, mentre nel *grand pas* della protagonista fu introdotto un personaggio dei vecchi balletti anacreontici, Zefiro⁸⁴². Certamente, a contribuire all'insuccesso dello spettacolo fu la musica di Koreščenko, che seppur raccomandato da Glazunov creò secondo la studiosa Petrushanskaya un testo «caotico, dalle intonazioni non chiare, privo di talento e scomodo per le interpretazioni danzate»⁸⁴³. Ma soprattutto vi era una diversità di vedute tra Petipa e l'artista Golovin, il quale secondo la studiosa si rivolgeva all'estetica di «Mir iskusstva»:

Benché, si direbbe, che l'azione del balletto avvenga in Europa (a giudicare dal *locus* delle danze di carattere), Golovin rappresentò sulla scena le immagini idealizzate dell'architettura russa, dello stile neorusso, che combinava il Liberty e il *lubok*⁸⁴⁴.

Si compiva così a livello scenografico quel processo di russificazione che secondo la studiosa Gavrilovich era stato avviato dallo zar Alessandro III, con il suo «progetto di riappropriazione della propria identità nazionale e culturale»⁸⁴⁵. La matrice francese del balletto di Petipa non trovava qui una corrispondenza. Essa, del resto, aveva trovato maggiori consonanze negli spettacoli messi in scena tra il 1900 e il 1902 al Teatro dell'Ermitage⁸⁴⁶, mentre come ricorda la studiosa Bonelli sarà invece cancellato alla vigilia del debutto, previsto per il 23 gennaio 1904 il *petit ballet* *Il romanzo di un bocciolo di rosa e di una farfalla*⁸⁴⁷. Dopo la puntigliosa attenzione rivolta alle danze, alle pose,

⁸⁴² V. Bogdanov-Berezovskij, *Balety na puškinskie temy*, in Id., *Stat'i o balete*, Sovetskij kompozitor, Leningrado 1962, p. 88.

⁸⁴³ E. Petrushanskaya, *Balet Petipa Vol'shebnoe zerkalo v kontekste tendencij epochi (Il balletto di Petipa Lo Specchio magico nel contesto delle tendenze dell'epoca)*, in D. Gavrilovich, A. Corea, *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, cit., p.132.

⁸⁴⁴ Ivi, p. 136.

⁸⁴⁵ D. Gavrilovich, *Marius Petipa: un'altra storia. Il rapporto con gli scenografi e i direttori dei Teatri Imperiali*, in Ead., A. Corea, *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, cit., pp. 39-64: p. 64.

⁸⁴⁶ Per approfondimenti si rimanda a T. Scholl, *The "1900" ballets*, in Id., *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*, cit., pp. 40-43.

⁸⁴⁷ V. Bonelli, *Il tramonto di Marius Petipa. Lo Specchio magico: l'ultimo balletto tra classicismo e pre-avanguardia*, in D. Gavrilovich, A. Corea, *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, cit., pp.

alle linee dell'antico Egitto ne *Le notti egiziane* (1908) di Fokin e alla ricostruzione storica dei fasti dell'antica Cartagine in *Salammbó* (1910) di Gorskij, a portare avanti la russificazione del balletto sarebbe stato Fokin con il suo *L'uccello di fuoco*. Scrive a questo proposito la studiosa Sally Banes:

In effetti, un completo cambiamento stilistico segna intenzionalmente ogni sezione del balletto: l'Uccello di fuoco danza passi classici con gesti delle braccia spigolosi, narcisistici, Asiatici; le dodici fanciulle prigioniere camminano e saltano con una semplicità alla Duncan; i membri del seguito di Koščej o saltellano in modo grottesco (cioè, violano il canone corporeo classico) o si esibiscono in danze "etniche" orientali; e nella scena dell'incoronazione i membri della corte di Ivan escono di scena in una formazione severa, quasi militare. Fokin stesso nota: "Nella composizione delle danze ho usato tre metodi assai differenti sia nel carattere sia nella tecnica. Il regno del male era costruito su movimenti a volte grotteschi, spigolosi e sgradevoli, a volte comici.... Le principesse danzavano a piedi nudi con movimenti morbidi, naturali, graziosi e con qualche accento della danza folclorica russa. Coreografa sulle punte la danza dell'Uccello di fuoco.... [Essa] era fortemente tecnica."⁸⁴⁸

Con il suo messaggio di libertà il balletto *L'uccello di fuoco* non poteva però essere funzionale alla cultura sovietica del realismo socialista. Inoltre, la sua struttura di balletto in un atto e due scene non consentiva di realizzare uno spettacolo monumentale da prestare all'ideologia. Al balletto sovietico occorreva una drammaturgia esemplare da leggere secondo i canoni del tempo. Dopo tutti gli esperimenti degli anni Venti, la lettura data da Belinskij de *La fontana di Bachčisaraj* incentrata sull'«idea profonda» della «rinascita (se non l'illuminazione) dell'anima selvaggia attraverso l'elevato sentimento dell'amore»⁸⁴⁹ con il suo messaggio di riformulazione delle coscienze in conformità ai valori riconosciuti (che divenivano qui implicitamente quelli dell'ideologia sovietica) avrebbe offerto un tema funzionale agli autori sovietici, tra i quali figurava un coreografo fino ad allora poco conosciuto, Rostislav Zacharov. Egli si era diplomato all'Istituto di balletto teatrale accademico statale di Pietrogrado dove aveva studiato danza classica con A. Čekrygin e V. Ponomarev, danze di carattere con A. Širjaev, e mimica con I. Kšesinskij, ma in seguito aveva lavorato nelle città ucraine di Char'kov e di Kiev, figurando per lo più come solista nelle parti di carattere. Aveva poi debuttato come coreografo, ma avendo messo in scena nella città russa di Saratov *Don Chisciotte* di Petipa nella redazione di Gorskij, si convinse una volta tornato a Leningrado della

109-120: p. 119. A cura di V. Bonelli anche il recente volume *Marius Petipa. Diari 1903-1907*, DNZ Media, Milano 2018.

⁸⁴⁸ S. Banes, *Firebird and the Idea of Russianness*, in L. Garafola, N. V. Norman Baer, *The Ballets Russes and Its World*, Yale University Press, New Haven 1999, p. 123. La citazione interna è tratta da M. Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, tradotto da V. Fokine e a cura di A. Chujoy, Little, Brown, Boston 1961, p. 167.

⁸⁴⁹ V. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. VII, p. 380, riportato in N. El'jaš., *Puškin i baletnyj teatr*, cit., p.118. V. Belinskij (1811-1848) fu un noto teorico e critico letterario russo. Nella sua teoria dell'arte al servizio della società furono ravvisati i presupposti del realismo socialista.

necessità di studiare regia all'Istituto di Arti Sceniche diretto da S. Radlov⁸⁵⁰. Zacharov, che in tale Istituto aveva tra l'altro studiato sociologia delle arti con I. Sollertinskij, aveva poi collaborato con Radlov come coreografo al Molodoy Teatr e al GATOB, dove Radlov era direttore artistico dell'opera. Al GATOB Radlov affidò a Zacharov innanzitutto l'incarico di mettere in scena la danza persiana in *Chovanščina*, che era stato il suo lavoro di diploma e che fece parlare di lui perché «nei movimenti stilizzati la danza portava un contenuto d'azione»⁸⁵¹. Fu sempre Radlov nel luglio 1933 a presentare il giovane coreografo al compositore B. Asaf'ev, il quale aveva composto *La fontana di Bachčisaraj* e una volta conosciuto Zacharov approvò con convinzione che fosse lui a dover mettere in scena il balletto⁸⁵².

A conclusione del suo percorso di coreografo, nel teorizzarne il processo compositivo degli spettacoli, Zacharov avrebbe previsto che fosse il coreografo a dover comporre, sulla base del programma e di uno studio accurato dei materiali relativi all'epoca trattata nel balletto in questione, un «piano compositivo» (definito anche «soggetto musicale-coreografico»)⁸⁵³ da destinarsi al compositore. Una volta ricevuta la musica dal compositore, il coreografo si sarebbe poi dedicato alla composizione delle danze e delle scene e avrebbe lavorato alla creazione dei personaggi con gli interpreti della compagnia, parallelamente seguendo il lavoro dello scenografo e del costumista dello spettacolo⁸⁵⁴. Nel caso de *La fontana di Bachčisaraj*, ovvero all'inizio del suo percorso coreografico nel genere del coreodramma, Zacharov lavorò sotto l'«accorta supervisione»⁸⁵⁵ del regista Radlov e il processo compositivo dello spettacolo seguì uno schema diverso. Fu N. Volkov a suggerire l'idea di questo spettacolo ad Asaf'ev e il coreografo lavorò dunque su una solida base drammatica e su una partitura preesistente già ben congegnata, potendo proporre al compositore solo delle piccole aggiunte o modifiche⁸⁵⁶.

Volkov lavorò al libretto dello spettacolo fin dall'estate del 1932 ponendosi l'intento di non limitarsi a mettere in scena le vicende esteriori della trama del poema, ma nel farne arrivare al pubblico le idee che Puškin vi aveva espresso sull'amore e sull'immortalità dell'arte. Nello specifico, il drammaturgo affrontò una riflessione sul personaggio di Girej:

⁸⁵⁰ Cfr. R. Zacharov, *Slovo o tance*, cit., pp. 33-36 e V. Ivašnev, K. Il'ina, *Rostislav Zacharov. Žizn' v tance*, cit., p. 22.

⁸⁵¹ Cfr. M. Michajlov, *Žizn' v baletе*, Iskusstvo, Leningrado Mosca 1966, p. 170.

⁸⁵² Cfr. V. Ivašnev, K. Il'ina, *Rostislav Zacharov. Žizn' v tance*, cit., p. 56.

⁸⁵³ Elaborazione del programma comprendente la suddivisione in numeri musicali, l'indicazione delle scene, il loro esatto cronometraggio e brevi esempi musicali. Cfr. Ivi, p. 122.

⁸⁵⁴ Cfr. Ivi, p. 122-123.

⁸⁵⁵ Cfr. D. Zolotnisky, *Sergei Radlov. The Shakesperian Fate of a Soviet Director*, Harwood Academic Publishers, 1995, Luxembourg, p. 112. Il libro sarebbe stato tradotto solo nel 1999 in lingua russa.

⁸⁵⁶ Cfr. Ivi, pp. 171-176.

L'immagine pittoresca di Girej nella nostra opera smette di essere solo il personaggio del Khan di Crimea e diventa a suo modo un ritratto del giovane byroniano degli anni Venti del secolo scorso. Nei suoi rapporti con Zarema e Maria si affermano due stili d'amore: lo stile dell'harem, ovvero del possesso violento, e lo stile dell'amore spirituale, per il quale l'amore si conquista non con la sensualità, ma con il sentimento⁸⁵⁷.

Volkov insieme a Radlov incanalò questi elementi in uno schema compositivo estremamente chiaro: il primo atto del balletto era dedicato al mondo dei sentimenti nobili di Maria, il secondo alla passione impetuosa di Zarema, il terzo conteneva lo scontro tra questi due mondi, il quarto era incentrato sulla trasformazione interiore di Girej⁸⁵⁸. Perseguendo l'intento di trasmettere l'idea della rigenerazione dell'animo di Girej attraverso l'amore insita nel poema puškiniano, nel libretto furono inseriti personaggi che in Puškin non erano affatto presenti. Per esempio, se in Puškin Maria non conosceva ancora l'amore, nel primo atto del balletto era introdotto come suo fidanzato il personaggio di Vaclav, volto a incarnare l'idea di un sentimento elevato. Invece, per mostrare l'evoluzione spirituale di Girej, era inserita la figura del comandante e compagno d'impresе Nurali, il quale nel quarto atto restava sbigottito di fronte all'indifferenza del suo sovrano alle feroci incursioni che lo avevano infiammato in passato⁸⁵⁹. Inoltre, nel balletto la morte di Maria era ricondotta a una pugnalata di Zarema, mentre in Puškin della morte di Maria non c'erano cause certe e il gesto estremo di Zarema era solo una minaccia.

Il contrasto tra il mondo dell'amore spirituale di Maria e il mondo dell'amore passionale di Zarema è centrale anche nella drammaturgia musicale dello spettacolo in esame. Nella partitura del balletto scritta dal compositore Asaf'ev, la caratteristica musicale del mondo di Maria è data attraverso «echi della lirica romantica» d'inizio Ottocento, che comprendono forme d'*ensemble* da camera come il «duetto elegiaco dei violoncelli accompagnati dall'arpa nel prologo», sia le melodie degli strumenti solisti, «l'antico valzer cantilenante da camera» e il notturno⁸⁶⁰. Il mondo dell'istinto della violenza e delle passioni di Zarema e Girej viene invece rappresentato musicalmente da ritmi esasperati, quali il *crescendo* incessante dell'incursione tatare nel primo atto e la musica «selvaggia e infuocata» della *pljaska* dei guerrieri tatars nel quarto atto⁸⁶¹.

Gli echi di cui si parla sopra sembrano quindi voler riportare lo spettatore alla musica romantica ottocentesca russa e polacca, al mondo di M. Glinka⁸⁶² e di F. Chopin, ma in realtà aldilà della

⁸⁵⁷ Cfr. N. Volkov, *O libretto*, in Aa. Vv., «*Bachčisarajskij Fontan*» B. V. Asaf'eva, cit., p. 5.

⁸⁵⁸ Cfr. N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., p. 115.

⁸⁵⁹ Cfr. Ivi, p. 115. Zacharov nel suo testo sembra ricondurre a sé l'idea dell'introduzione di Nurali. Cfr. R. Zacharov, *Iskusstvo baletmejstera*, cit., p. 176.

⁸⁶⁰ V. Bogdanov-Berezovskij, *Balety na puškinskie temy*, cit., p. 91.

⁸⁶¹ Cfr. A. N. Dmitriev, *Baletnoe tvorčestvo B. V. Asaf'eva*, in Aa. Vv., *Muzyka i choreografija sovremennogo baleta*, Muzyka, Leningrado 1974, pp. 118-121.

⁸⁶² M. Glinka (1804-1857) compositore russo, nella cui musica si riconosce un linguaggio nuovo derivato dalla tradizione nazionale russa. Tra le sue opere maggiori *Una Vita per lo Zar* (1836) e *Ruslan e Ljudmila* (1842).

romanza di A. Gurilëv⁸⁶³ sui versi di Puškin «Fontana dell'amore, fontana viva» che risuona all'inizio e alla fine del balletto⁸⁶⁴, non vi sono citazioni dirette. L'intento di Asaf'ev, così come ci viene spiegato dal compositore stesso, non è puramente filologico:

Non è la restaurazione del romanticismo, ma il tentativo di sentire l'epoca attraverso il poema di Puškin e di trasmettere le emozioni che agitavano il poeta con una "libera trasposizione".

Il linguaggio melodico del balletto è il mio (accentuo l'aggettivo melodico, perché il *mélos* è il principio guida di tutti gli altri elementi della musica de *La fontana di Bachčisaraj*), ma nel creare ogni personaggio ho tenuto costantemente presente nella mia coscienza il discorso sonoro e poetico dell'epoca nella quale tale personaggio è nato. Così, ad esempio, non mi occupo di stilizzare la musica della Polonia anni Venti. Ma allo stesso tempo aspiro a trasmettere musicalmente il *pathos* appassionato e ardente della Polonia che lotta disperatamente per la propria indipendenza⁸⁶⁵.

La stessa lettura del poema puškiniano da parte di Asaf'ev si discosta dai tratti più intimistici e autobiografici della vita del poeta, per assurgere a una visione dalla portata ideologica più vasta:

In breve, nel romanticismo puškiniano de *La fontana di Bachčisaraj* avverto la lotta appassionata per la liberazione del pensiero artistico del poeta. Il romanticismo puškiniano rivela la crescita di una nuova coscienza individuale, la rinascita poetica dell'amore diventa il rifiuto della concezione del possesso della donna. *La fontana* di Puškin ha per me smesso di essere solo il racconto dello «spento amore personale» del poeta, ispirato da Byron, e nella splendida opera del poeta vedo il poema ottimistico sulla coscienza liberata⁸⁶⁶.

È questa lettura, al di là degli accenni libertari, a permettere ad Asaf'ev di superare l'apparente contraddizione tra la concezione romantica del poema e l'aspirazione a creare un'opera dal significato consono ai criteri del realismo sovietico. Lettura che nel suo concretizzarsi in musica si affida a un chiaro principio sinfonico, consistente nello sviluppo delle caratteristiche dei personaggi musicali, a una grande ricchezza melodica, e allo stesso tempo a un'efficacia teatrale dovuta all'utilizzo consapevole delle più svariate forme musicali destinate alla danza quali gli adagio classici, le variazioni di Maria e Vaclav, le danze nazionali polacche (*polonaise, krakovjak, mazurka*) e le danze orientali, come riassume efficacemente il critico N. El'jaš⁸⁶⁷.

Nel procedere alla costruzione coreografica, anche Zacharov, al pari di Volkov e Asaf'ev, fu guidato dall'interpretazione del poema puškiniano data da V. Belinskij. Dunque, era fondamentale far risaltare come Girej, dopo essersi confrontato con il mondo spirituale elevato di Maria, avesse preso

⁸⁶³ A. Gurilëv (1803-1858) fu un compositore russo noto per le sue romanze liriche.

⁸⁶⁴ Cfr. N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., p. 118.

⁸⁶⁵ B. Asaf'ev, *O muzyke «Bachčisarajskogo fontana»*, in Id., *O baletе*, Muzyka, Leningrado 1974, p. 219.

⁸⁶⁶ *Ibidem*.

⁸⁶⁷ Cfr. N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., p. 116-117.

coscienza della sua bassezza morale. A tal fine, bisognava dare una corretta lettura alle scene tatarie e a quelle polacche:

Non vedevo questo balletto come un'opera esotica, il cui fine sarebbe stato un orientalismo esteriore. Non aspiravo a uno spettacolo nel quale trovare un *pretesto*⁸⁶⁸ per mostrare quanto più possibili danze orientali da un lato e danze storiche etnografiche polacche dall'altro. Cercavo di guardare non solo la Crimea, ma naturalmente anche la Polonia con gli occhi di Puškin e dei suoi contemporanei⁸⁶⁹.

Ad aiutare Zacharov nell'approccio alle scene polacche fu lo studio del legame d'amicizia tra Puškin e il poeta A. Mickiewicz⁸⁷⁰; invece per le scene tatarie egli ricorse ai materiali reperiti all'Ermitage, tra i quali furono di particolare ispirazione le miniature iraniane. Molto di meno a suo dire lo favorì il suo viaggio a Bachčisaraj, dove ebbe comunque occasione di vedere il Palazzo del Khan e la "Fontana delle lacrime"⁸⁷¹.

Dopo la fase di studio dei materiali legati al poema puškiniano, Zacharov seguendo l'esempio di Gorskij si dedicò alla formulazione di un utilizzo riformato degli strumenti coreografici a sua disposizione, ovvero la danza d'azione, la danza da *divertissement* e la pantomima.

A proposito di "danza d'azione" – termine usato da Zacharov per indicare «le danze attraverso le quali si svelano il contenuto del balletto e le figure dei protagonisti»⁸⁷² –, è importante notare come per la parte di Maria Zacharov scelse come *leitmotiv* la figura dell'*arabesque*, mentre per Zarema «l'*attitude* spinta fino al limite, le linee spezzate dei salti impetuosi e dei giri»⁸⁷³. Se Lopuchov nelle *Memorie* già citate criticava la povertà del linguaggio coreografico di Zacharov⁸⁷⁴, la studiosa N. Černova con entusiasmo vedeva come modelli anticipatori della danza delle protagoniste l'eterea Maria Taglioni e la terrena Fanny Elssler⁸⁷⁵. Ne *La fontana di Bachčisaraj* Zacharov fu in realtà particolarmente ricettivo rispetto alle lezioni dell'eredità coreografica del passato al punto di ricavarne delle formule dal valore universale.

Un punto di forza dello spettacolo è poi indubbiamente riscontrabile nei duetti coreografici de *La fontana di Bachčisaraj*, che a differenza dei balletti del passato si presentano a detta dello stesso

⁸⁶⁸ Corsivo mio [N.d.A.].

⁸⁶⁹ R. Zacharov, *Iskusstvo baletmejstera*, cit., pp. 154-156.

⁸⁷⁰ A. Mickiewicz (1798-1855) fu un poeta e patriota polacco. Sui suoi rapporti con Puškin sono stati pubblicati diversi studi, tra cui quello dello slavista italiano E. Lo Gatto, *Mickiewicz e Puškin*, in Id., *Studi di letterature slave*, A. R. E., Roma 1925, vol. 1. Sul dialogo tra Puškin e Mickiewicz si veda anche M. Dixon, *Pushkin and Mickiewicz in Moral Profile*, in «Puškinskij vestnik», 2001, n. 4, s.d., pp. 15-36.

⁸⁷¹ Cfr. R. Zacharov, *Iskusstvo baletmejstera*, cit., pp. 153-158.

⁸⁷² Ivi, p. 210.

⁸⁷³ N. Černova, *Balet 1930-1940-ch godov*, cit., p. 125.

⁸⁷⁴ Cfr. F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletu*, cit., 294-298.

⁸⁷⁵ Cfr. N. Černova, *Balet 1930-1940-ch godov*, cit., p. 122.

Zacharov come veri e propri dialoghi, «discorsi visibili»⁸⁷⁶. Già il duetto di Maria e Girej nel terzo atto del balletto è di una particolare qualità: anziché esprimere attraverso una struttura formale il trionfo dell'amore reciproco come avveniva nei *pas de deux* ottocenteschi, qui viene mostrata l'avversione di Maria che tenta di sfuggire agli abbracci non desiderati di Girej. È questo uno dei primi esempi di quei «duetti di confronto» che lo studioso Slonimskij vede come una caratteristica tipica del balletto sovietico⁸⁷⁷. Il successivo duetto di Maria e Zarema sempre nel terzo atto è invece per sua natura diverso da una scena pantomimica convenzionale quale la scena della gelosia tra Gamzatti e Nikija da *La Bayadère* di M. Petipa. Giudicando dal video *Masters of Russian ballet* del 1953, in cui compaiono come interpreti iconiche dei ruoli di Maria e Zarema due artiste del calibro di Galina Ulanova e Majja Pliseckaja⁸⁷⁸, si può dare ragione alla studiosa N. Černova che nel descrivere il duetto de *La fontana* parla di un «duetto dell'incomprensione»⁸⁷⁹. Nella penombra della camera da letto destinata a Maria-Ulanova, superando con cautela in un *pas de chat* la guardiana, penetra Zarema-Pliseckaja, che ormai non riesce più a dormire. Vista Maria si getta ai suoi piedi con la preghiera di restituirle Girej. Il pensiero di Maria è distante. Nel suo linguaggio di *arabesques* melodiose in punta, Maria racconta il mondo dei puri sentimenti del suo passato. Zarema non riesce a capirne il senso. La sua è una danza angolosa e di giri veloci. Ha con sé un pugnale, ma continua a pregare Maria, che a sua volta la sente estranea a sé e la guarda impaurita. Infine, Zarema scorge il copricapo di Girej e infuocata dalla gelosia si scaglia con il pugnale su Zarema, con Girej sopraggiunto che tenta invano di fermarla. Maria, in un'interpretazione rimasta iconica della Ulanova, che del ruolo fu anche la prima interprete, dopo esser stata colpita, scivola su se stessa lungo una colonna accogliendo placidamente la sua morte.

Guardando questa scena, si riscontra come il valore del lavoro di Zacharov, opportunamente guidato da Radlov⁸⁸⁰, sia racchiuso nella capacità di rendere visibile lo sviluppo interiore dei personaggi attraverso quella che si può definire una «semidanza» o «danza nel personaggio»⁸⁸¹, nonché nell'abilità di conferire grande forza scenica ai momenti culminanti di ogni atto attraverso la gestualità e una pantomima chiara ed espressiva, lontana da quella convenzionale dei balletti ottocenteschi.

⁸⁷⁶ Cfr. R. Zacharov, *Iskusstvo baletmejestera*, cit., p. 216.

⁸⁷⁷ Cfr. Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet*, Iskusstvo, Mosca-Leningrado 1950, p. 222; N. Černova, *Balet 1930-1940-ch godov*, cit., p. 124.

⁸⁷⁸ Insieme a Ulanova e Pliseckaja, figurano P. Gusev (Girej), Ju. Ždanov (Vaclav) e I. Bel'skij (Nurali). Nel DVD attualmente in commercio *Masters of Russian Ballet*, sono presenti sotto forma di film-balletto anche le registrazioni video di *Il Lago dei Cigni* e *Le Fiamme di Parigi*, prodotte dallo studio cinematografico Lenfil'm nel 1953.

⁸⁷⁹ Cfr. N. Černova, *Balet 1930-1940-ch godov*, cit., p. 124.

⁸⁸⁰ Radlov pose accanto a Zacharov anche il regista assistente I. Kovtunov, altro suo allievo.

⁸⁸¹ Cfr. N. Černova, *Balet 1930-1940-ch godov*, cit., p. 122.

È però lo stesso termine di «semidanza» a spiegarci la ragione dei dubbi di Lopuchov, evidentemente convinto che in uno spettacolo di balletto la danza dovesse essere sviluppata appieno e che anche nei momenti di danza pura fosse racchiusa una verità drammaturgica interiore nascosta nella stessa natura del movimento e nel legame con la musica. Nella coreografia di Zacharov i momenti destinati a un maggiore dispiego dell'elemento danzante sono invece definiti significativamente «danze da *divertissement*» e devono servire a caratterizzare l'ambiente e il posto dove avviene l'azione⁸⁸². È il caso della *polonaise*, del *krakovjak* e della mazurka del primo atto de *La fontana di Bachčisaraj*, danze che Zacharov utilizza per caratterizzare la nazionalità di Maria e le caratteristiche sociali dell'ambiente circostante, non limitandosi a citare il materiale storico-folklorico pur studiato attentamente, ma trasmettendone l'essenza attraverso una propria rielaborazione artistica⁸⁸³. Nell'intento di differenziarsi dal balletto ottocentesco con i suoi momenti autoreferenziali slegati dall'azione, Zacharov in realtà ne ripeteva fin nel nome lo schema, riuscendo però ne *La fontana di Bachčisaraj* a raggiungere un elevato valore artistico. Difatti, di grande rilievo è nel balletto la *pljaska* russa dei guerrieri del quarto atto, paragonata alle *Danze polovesiane* di Fokin⁸⁸⁴. Nel ritmo infuocato della loro danza, i guerrieri incarnano la vita precedente di Girej, che ormai siede immobile perso nei suoi pensieri come nei versi di Puškin: «Girej era seduto, con lo sguardo al suolo»⁸⁸⁵. L'aspetto di maggiore interesse storico nel lavoro di Zacharov era poi la stessa fase di preparazione dei danzatori. Seguendo l'esempio del sistema Stanislavskij per il teatro drammatico, Zacharov non si limitava a insegnare loro la coreografia, ma procedeva alla preparazione dei ruoli, leggendo dapprima per intero l'esposizione del balletto alla compagnia e successivamente convocando i singoli interpreti per studiare con loro «a tavolino» la psicologia dei personaggi da creare⁸⁸⁶. Lo studio successivo della coreografia seguiva dunque quest'impostazione. A riferire nel dettaglio di questo lavoro in un proprio articolo è la stessa Ulanova:

Il coreografo R. V. Zacharov e noi interpreti, nel lavoro su «La Fontana di Bachčisaraj» cercammo di trovare la verità delle relazioni umane, senza la quale è impensabile svelare il grandioso pensiero puškiniano, impossibile ricreare le meravigliose figure del poeta. Interpretando l'opera di Puškin, non si può mostrare una danza “astratta”, una danza fine a se stessa, trasportabile con successo in qualsiasi altro balletto scritto su qualsivoglia altri motivi, sostituendo magari solo i costumi degli interpreti. No, bisogna individualizzarla, renderla coerente alla sola Maria o, supponiamo, alla sola Zarema. Conferirle la necessaria dolce tristezza in un caso, o la gelosa passionalità nell'altro. Costruire la

⁸⁸² Cfr. R. Zacharov, *Iskusstvo baletmejestera*, cit., p. 218.

⁸⁸³ Cfr. Ivi., pp. 219-220.

⁸⁸⁴ Cfr. F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletе*, cit., p. 298; N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., p. 123; N. Černova, *Balet 1930-1940-ch godov*, cit., p. 121.

⁸⁸⁵ A. Puškin, *Opere poetiche*, a cura di E. Lo Gatto, Milano, Mursia, 1959, p. 227.

⁸⁸⁶ È Zacharov stesso a fare riferimento a K. S. Stanislavskij e al suo metodo di «lavoro a tavolino» nei suoi testi e in particolare nel capitolo R. Zacharov, *Zaroždenie obraza*, in Id., *Iskusstvo baletmejestera*, cit., p. 265.

danza su movimenti fluidi, fugaci oppure impetuosi e ardenti a seconda dello stato d'animo che il personaggio deve esprimere in un dato momento.

Fu così che riuscimmo a risolvere il «dialogo» di Maria e Zarema ne «La Fontana di Bachčisaraj». In questa danza erano mimicamente espressi i sentimenti delle due donne, e nessuna pantomima ormai doveva più “spiegare” niente: la danza svelava tutto da sola.⁸⁸⁷

Condotto per la prima volta ne *La fontana di Bachčisaraj*, il “lavoro a tavolino” fu poi alla base di tutti gli spettacoli del “coreodramma sovietico” e insegnò ai danzatori un nuovo modo di approcciarsi anche ai personaggi dei balletti del vecchio repertorio prerivoluzionario, infondendo loro un'anima. Possiamo dunque partire da queste righe per ripercorrere il nostro *excursus* storico-artistico e comprendere le ragioni del successo de *La fontana di Bachčisaraj* e del lavoro svolto da R. Zacharov, nonostante le titubanze di un coreografo e teorico quale F. Lopuchov. Allievo da una parte dei più grandi insegnanti di danza classica del suo tempo che tramandavano le tradizioni di un'arte dal lungo passato ma non del tutto capace di confrontarsi con la realtà contemporanea, dall'altra di Sollertinskij che sosteneva la drammatizzazione del balletto ma sottovalutava la danza come strumento capace di convogliare significati artistici⁸⁸⁸, Zacharov sotto la guida di Radlov seppe trovare dei punti di riferimento forti negli studi di regia, del sistema Stanislavskij e nella tradizione della danza d'azione che risaliva a Noverre e in Russia a Gorskij e Fokin per trasmettere in una versione rimodellata (e funzionale all'ideologia sovietica con la sua ricerca di monumentalità) dello spettacolo di balletto *à la* Petipa la «verità delle relazioni umane»⁸⁸⁹ presenti nel poema puškiniano in un dialogo tra realtà e poesia. Un dialogo questo che nel corso della storia del balletto sovietico non sempre sarà ben bilanciato.

⁸⁸⁷ G. Ulanova, *Poezija v tance*, in «Teatr», 1949, n. 6, pp. 92-93.

⁸⁸⁸ Cfr. C. Ezrahi, *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, cit., p. 55.

⁸⁸⁹ G. Ulanova, *Poezija v tance*, cit., p. 92.

3. La riscrittura dei classici in conformità ai canoni sovietici

Tra *Le fiamme di Parigi* e *La Fontana di Bachčisaraj* vi era la questione dell'eredità del balletto classico in generale e dei balletti di Petipa in particolare. Nel 1933 Sollertinskij continuava a ribadire come il balletto fosse «arcaico nei suoi soggetti ingenui e fiabeschi, nella sua pantomima geroglifica (risalente al teatro operistico di corte dei secoli XVII-XVIII), nella sua danza accademica, straordinariamente raffinata dal punto di vista tecnico con la sua grammatica coreografica creatasi nel corso di secoli, e pieno di residui delle convenzioni feudali-aristocratiche» e come dunque esso apparisse un «teatro di casta della corte, dell'aristocrazia e dei vertici del mondo della finanza»⁸⁹⁰. In particolare, il balletto di Petipa per Sollertinskij era costituito in sostanza nient'altro che da «*divertissements* coreografici pomposi, in più atti, che mettevano in mostra il virtuosismo delle danzatrici e del corpo di ballo, nel contesto di un allestimento sfarzoso, benché spesso privo di grazia e di gusto»:

La linea narrativa, esposta dalla pantomima, è costituita solo da cuciture sovrapposte in qualche modo al *divertissement*, al fine di conferirgli una benché approssimativa unitarietà. Del resto, già all'inizio dell'ultimo atto persino la parvenza del soggetto viene abbandonata, e il principio del *divertissement* si palesa appieno (per esempio, in *Raimonda*, ne *La bella addormentata* e così via)⁸⁹¹.

Allo stesso tempo, la politica culturale dell'epoca staliniana come ha sottolineato la studiosa Christina Ezrahi ne *I Cigni del Cremlino* era all'insegna della *kul'turnost'*. Secondo la studiosa, «il regime si era garantito una posizione di potere relativo rispetto alla vecchia *intelligencija* e ora poteva usare i simboli della cultura tradizionale per dare legittimità culturale alle nuove *élites*»⁸⁹². Scrivono a questo proposito gli studiosi Catriona Kelly e Vadim Volkov:

La *kul'turnost'* non fu mai un concetto chiaramente definito, e nessuna autorità di Partito diede istruzioni coerenti su come divenire acculturati. Le applicazioni concrete del termine, sparse sulle pagine dei testi ufficiali e popolari e dei periodici tra il 1935 e il 1938 non sono conformi a un unico schema nel tentare di rispondere alla domanda 'cosa si dovrebbe fare per divenire acculturati?'. Piuttosto, essi indicano un complesso di pratiche volte a trasformare un

⁸⁹⁰ I. Sollertinskij, *Muzykal'nyj teatr na poroge Oktjabrja i problema operno-baletnogo nasledija v epochu voennogo kommunizma*, in V. Rafalovič, E. Kuznecov (a cura di), *Istorija sovetskogo teatra: Očerki razvitija*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Leningrado 1933, p. 324

⁸⁹¹ *Ibidem*.

⁸⁹² C. Ezrahi, *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, cit., p. 61.

insieme di tratti esterni ed interni dell'individuo. Se le mettiamo insieme, possiamo arrivare a un modello di persona acculturata (*kul'turnyj čelovek*). In se stesso questo modello non costituisce niente di nuovo; molti dei suggerimenti sul comportamento potrebbero essere stati tratti da qualsiasi manuale di galateo risalente al famoso *De civilitate morum puerilium* (1530) di Erasmo. La campagna per la *kul'turnost'* rappresentò una variante sovietica del processo descritto nell'analisi classica di Norbert Elias, *The Civilizing Process*, che descriveva l'evoluzione di un concetto dell'individuo necessario in una società moderna. Esternamente, quest'individuo si sarebbe conformato ai modelli normativi di comportamento; internamente, sarebbe stato devoto ai valori richiesti dallo stato. Ciò che è unico è il modo in cui questo modello funzionò nelle particolari condizioni sociali della cultura sovietica⁸⁹³.

In questo processo di desideri di acculturazione suggeriti dall'alto, la figura di Čajkovskij ebbe un ruolo chiave. Se nell'Ottocento, come nota la studiosa Gavrilovich, «il giovane musicista fu scelto dal direttore dei Teatri Imperiali come apripista per “russificare” la musica da balletto, perché rappresentava l'ago della bilancia tra i due indirizzi stilistici sorti negli anni sessanta: accademico e progressista-slavofilista»⁸⁹⁴, adesso egli assurse al ruolo di genio russo. Avrebbe infatti scritto M. Grinberg nel numero del maggio 1940 della rivista «Teatr» in occasione del centenario dalla nascita del compositore:

Questo nome è noto a ognuno. Dovunque si ami la musica (e nel nostro paese la amano ovunque), dovunque apprezzino l'arte, amano e apprezzano Čajkovskij. Il suo ruolo nello sviluppo dell'arte non solo russa, ma mondiale è enorme e fino ad oggi non è apprezzato pienamente. Non vi è stato genere musicale dove Čajkovskij non abbia lasciato una traccia profonda. Egli fu il prosecutore e l'erede del più grande sinfonista di tutti i tempi e di tutti i popoli, Beethoven. Si può coraggiosamente affermare che dal tempo della creazione nel 1866 della prima sinfonia di Čajkovskij il centro del pensiero sinfonico si spostò dall'Europa Occidentale alla Russia. In misura significativa si può dire lo stesso del teatro. Accanto a Musorgskij e Rimskij-Korsakov, Čajkovskij fu un grandissimo innovatore della drammaturgia operistica, il creatore di un nuovo teatro musicale⁸⁹⁵.

Scriveva sempre in quell'anno Asaf'ev:

La musica di Čajkovskij ha il respiro della vita, essa ha emozionato e continua a emozionare le persone con la cordialità, e la compassione per il dolore umano. L'esclusiva ricchezza delle sue melodie delicate la rende immediatamente percepibile per gli ascoltatori, introducendoli nel cerchio delle profonde idee-immagini rivelate nello sviluppo orchestrale⁸⁹⁶.

⁸⁹³ C. Kelly, V. Volkov, *Directed Desires: Kul'turnost' and Consumption*, in Ead., D. Sheperd (a cura di), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*, Oxford University Press, New York 1998, p. 295.

⁸⁹⁴ D. Gavrilovich, *Marius Petipa: un'altra storia. Il rapporto con gli scenografi e i direttori dei Teatri Imperiali*, cit., p. 55.

⁸⁹⁵ M. Grinberg, *Čajkovskij*, in «Teatr», *Iskusstvo*, Mosca-Leningrado 1940, n. 5, p. 11.

⁸⁹⁶ B. Asaf'ev, *Velikij muzykant*, pubblicato originariamente su «Leningradskaja pravda», 6/V, 1940, n. 103, ripubblicato in Id., *Izbrannye trudy. Tom II*, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Mosca 1954, p. 49.

Ma anche nel suo apprezzamento del compositore si percepiva un'eco dell'ideologia staliniana:

Čajkovskij visse in un'atmosfera di prepotenza e oppressione, in un'epoca in cui furono incatenate le forze artistiche popolari, e la personalità umana fu limitata nelle sue manifestazioni. Quest'epoca lasciò una traccia profonda nella sua musica, principalmente nell'afflizione riflessiva delle sue melodie. Ma lo sviluppo della sua musica è sempre colmo di un'appassionata intensità di forze vitali, della lotta per il pieno svelamento delle possibilità creative e dei sentimenti umani. E questo non solo nelle sinfonie, ma nelle opere, persino le più liriche. In esse non risuona l'impotenza e il decadentismo, ma l'orrore verso ogni violenza sulla crescita naturale della personalità⁸⁹⁷.

In riferimento alle analoghe celebrazioni puškiniane, di particolare rilievo era il legame tra la figura di Čajkovskij e quella del grande poeta russo. Secondo Jakovlev, il compositore «sentiva vivamente» la musicalità della poesia puškiniana, tanto da scrivere a Nadežda von Meck di non poter comprendere come ella che amava così fortemente la musica non riconoscesse Puškin, «il quale con la forza di un talento geniale molto spesso irrompe dalle strette sfere della composizione di versi nel campo sterminato della musica». Non si trattava per il compositore di una frase vuota, ma del fatto che «indipendentemente dall'essenza di quanto egli espone nella forma del verso, nello stesso verso, nella sua logica sonora vi è *qualcosa* che penetra nel profondo dell'anima. E questo *qualcosa* è proprio la musica»⁸⁹⁸. Da qui l'interesse per Puškin crebbe fino a spingere il compositore alla creazione di tre opere dai soggetti puškiniani (*Evgenij Onegin*, *Mazepa* e *La dama di picche*) che costituiscono per Jakovlev «un'epoca intera della storia del teatro operistico russo»⁸⁹⁹. Secondo Jakovlev, il sentimento personale di Tat'jana in *Evgenij Onegin* aveva per Čajkovskij un indubbio senso universalizzato: «in esso egli vedeva l'aspirazione a un ideale non chiaro, ma positivo»:

[...] la forza e la passionalità di questo sentimento giustificavano quella portata sinfonica che fu da lui tratta nella scena della lettera e comportò l'idea della creazione di tutta l'opera. Gli accordi introduttivi alla scena della lettera, probabilmente i primi nell'intervallo di composizione da parte di Čajkovskij dell'*Onegin*, si avvicinano per i loro accenti tragici alle pagine conclusive di tutta l'arte del compositore, la Sesta Sinfonia: è come se preparassero l'amara delusione che attende Tat'jana⁹⁰⁰.

Dopo la messinscena di frammenti dell'opera il 16 dicembre 1878 e la prima messinscena intera il 17 marzo 1879 al Malyj Teatr di Mosca, nella storia scenica dell'*Evgenij Onegin* ebbe grande rilievo il lavoro sull'opera da parte di Stanislavskij nel 1922 allo Studio d'opera del Teatro Bol'šoj. A questo

⁸⁹⁷ *Ibidem*.

⁸⁹⁸ V. Jakovlev, *Čajkovskij i Puškin*, in A. Šaverdjan (a cura di), *Čajkovskij i teatr*, Iskusstvo, Mosca-Leningrado 1940, p. 1.

⁸⁹⁹ *Ibidem*.

⁹⁰⁰ Ivi, p. 12.

proposito Nest'ev e Jarustovskij ebbero a scrivere che il regista pose ai suoi allievi «un'enorme compito artistico: combinare nella loro arte la cultura vocale della scuola operistica russa con la nobile arte della verità di vita coltivata dai maestri del Teatro d'Arte»⁹⁰¹. Paradossalmente, l'inadeguatezza della palazzina antica in cui fu allestito lo spettacolo ebbe secondo loro un ruolo fruttuoso nella soluzione scenica dell'allestimento, contribuendo a evitare la sontuosità invisa allo stesso Čajkovskij e a creare un *décor* allo stesso tempo modesto e nobile. Ma in particolare fu l'interpretazione di Tat'jana, Onegin e Lenskij ad avvicinare lo spettacolo alle idee d'autore di Čajkovskij:

Stanislavskij aspirava a mostrare Tat'jana, Onegin e Lenskij come persone vive, che si emozionano e soffrono, come personaggi della vita reale, e non come i soliti interpreti di un qualche *emploi* operistico. Con crudele sarcasmo il grande maestro metteva in ridicolo i *clichés* operistici stabiliti, esigendo dai suoi studenti una profonda comprensione dei pensieri e delle azioni dei protagonisti da loro rappresentati⁹⁰².

Se nell'*Evgenij Onegin* l'ispirazione arrivò a Čajkovskij dalla scena della lettera di Tat'jana, nella composizione de *La dama di picche* il momento chiave come rivelato dal compositore stesso a Kaškin era stato quello della riscoperta della scena nella camera da letto della contessa, in cui avveniva l'incontro con Hermann e la morte di lei. Secondo Jakovlev, la vecchia contessa rappresentava per Čajkovskij «l'incarnazione del destino e della morte nell'immaginazione di Hermann, profondamente sconvolto». Partendo da qui egli rilesse l'epigrafe al racconto («La donna di picche significa malevolenza segreta»), riscontrando come tale tema fosse lo stesso della Quarta e della Quinta (e poi della Sesta Sinfonia), e ne fece la base per la creazione di un'opera in cui esprimere «le sue idee recondite sulla vita e sulla morte»⁹⁰³. Ciò che ispirò il compositore fu pienamente compreso da Mejerchol'd che mise in scena *La dama di picche* al Teatro Malyj di Leningrado il 25 gennaio 1935. Anch'egli vide nell'epigrafe «la chiave di tutto», prendendo le distanze da chi «mette in scena *La dama di picche* ricorrendo a complicati macchinari teatrali per spaventare gli spettatori con il fantasma della contessa che appare nella camera di Hermann in caserma», ed affermando come nel tessuto puškiniano «il fantastico si intreccia artisticamente con il reale»⁹⁰⁴. Ai nostri fini particolarmente importante è poi notare l'approccio alla musica di Čajkovskij rivelato dal regista:

Il gesto musicale è quasi una continuazione del gesto scenico. Il gesto scenico sottolinea il gesto musicale.

⁹⁰¹I. Nest'ev i B. Jarustovskij, *Sceničeskaja istorija «Evgenija Onegina»*, in A. Šaverdjan (a cura di), *Čajkovskij i teatr*, cit., p. 70.

⁹⁰²Ivi, p. 72.

⁹⁰³V. Jakovlev, *Čajkovskij i Puškin*, cit., pp. 25-35.

⁹⁰⁴Vs. Mejerchol'd, *Puškin e Čajkovskij. 1934*, in Vs. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale. 1918-1939*, introduzione e cura di F. Malcovati, cit., pp. 340-341.

Bisogna tener conto del carattere specifico della musica e capire cosa significa “un modo libero” di accostarsi alla musica.

È molto importante e pericoloso allo stesso tempo. Perché proprio un modo non libero di accostarsi alla musica può risultare un modo libero. Questo succede quando il regista deve assolutamente penetrare lo spirito stesso, la base stessa, il nucleo stesso dei movimenti musicali. Se il lavoro sulla messa in scena si rivela indispensabile per andare a fondo di un certo avvenimento, allora, vi prego, non mettetevi al lavoro senza prima averci a lungo pensato. Il regista non deve puntare alla bellezza con la messa in scena, ma attraverso la messa in scena deve scoprire l'elemento nascosto, quello che sta fra le righe.

Abbasso i movimenti in musica, come dice Dalcroze, in sincronia: nella musica c'è un triolet, nel movimento mettiamo un triolet, nella musica c'è un arresto, sul movimento inseriamo un arresto.

All'inizio bisogna costruire un'ampia linea di movimento scenico, prevedere il suo sviluppo, e solo dopo, in un secondo momento, quando ci sarà una solida base, si potrà cominciare ad abbellirla.

Bisogna misurare la forma musicale sul movimento scenico, e viceversa.

L'idea del personaggio deve seguire quella della partitura⁹⁰⁵.

Mejerchol'd partiva dunque dal rispetto della forma musicale per arrivare all'essenza della musica, proprio come se seguisse il rivelamento dell'essenza musicale dell'arte di Puškin a partire dalla forma letteraria suggerito da Čajkovskij stesso. In questa ulteriore evoluzione della sua concezione artistica Mejerchol'd avrebbe trovato delle affinità con il lavoro svolto dal coreografo Zacharov ne *La fontana di Bachčisaraj*, presentandosi a lui insieme alla moglie Zinaida Rajch dopo il terzo atto del balletto durante una delle rappresentazioni e il giorno successivo facendogli telefonare dal Malyj opernyj teatr di Leningrado per invitarlo a divenire il coreografo delle danze de *La dama di picche*⁹⁰⁶. Nella discussione su forma e contenuto, sulla vera essenza della musica, da dove però ripartire per metter in scena i balletti di Čajkovskij? La nuova direttrice del balletto del Kirov Agrippina Vaganova seguiva una linea decisamente più conservatrice rispetto a quella di Lopuchov. Ella stessa era stata allieva dell'Istituto Teatrale al tempo in cui venivano creati *La bella addormentata* e *Lo schiaccianoci*, partecipando come gli altri bambini a diversi ruoli loro destinati. De *La bella addormentata* l'avevano colpita la messinscena di Petipa e la musica di Čajkovskij. De *Lo schiaccianoci* l'eccellente messinscena di Lev Ivanov, nella quale «i movimenti si fondevano con la musica», «i fiocchi di neve vorticavano, si spargevano come se mossi dal vento per poi nuovamente riunirsi», dando vita a una scena incantevole. L'interprete del ruolo di Clara era allora una sua amica, la danzatrice dodicenne Stasja Belinskaja, che eseguiva deliziosamente le danze non complesse, suscitando inoltre una particolare impressione nelle scene mimiche grazie al suo talento attoriale.

⁹⁰⁵ Ivi, p. 348.

⁹⁰⁶ R. Zacharov, *Slovo o tance*, Molodaja Gvardija, Mosca 1979, pp.49-50. Sul lavoro di Mejerchol'd a *La dama di picche* si veda il testo di G. Kopytova (a cura di), *V. E. Mejerchol'd. Pikovaja Dama. Zamysel, Voploščenie, sud'ba. Dokumenty i materialy*, Izdatel'stvo Kompozitor, San Pietroburgo 1994.

Vaganova aveva poi visto un'unica volta durante una delle prove de *Lo schiaccianoci* Čajkovskij ed era stata anche testimone del successo della Legnani ne *Il lago dei cigni*, in cui come una regina la danzatrice risultava maestosa e morbida, incantando tutti per come inclinava il capo ad imitazione di un lungo collo cignesco⁹⁰⁷. Dopo la fine dell'Istituto (allo spettacolo di diploma eseguì la parte della Perla nera in una versione ridotta del balletto *La perla leggiadra*), Vaganova aveva fatto ingresso nella compagnia di balletto della capitale – era il 1897 –, rivolgendo il suo primo inchino proprio a Marius Petipa, seduto «cerimoniosamente» nello stesso posto che in epoca sovietica avrebbe occupato lei. Aveva dunque danzato nel sestetto delle zingane e nel *grand pas* di *Paquita* e aveva assistito alla messinscena di *Raimonda*. Del lavoro di Petipa apprezzava in particolar modo la fusione della danza con la musica, giudicando però alle volte irritante la gesticolazione convenzionale presente nei suoi balletti⁹⁰⁸. Dopo l'uscita di scena di Petipa, del resto ella era stata testimone del processo di riforma avviato da Gorskij e da Fokin, elogiando del primo la svolta verso il realismo e la collaborazione con Korovin e Golovin. Anche del secondo elogiava il lavoro di modernizzazione della danza classica e l'evitamento dei *clichés*. In generale, Vaganova non riteneva che la vecchia scuola fosse decaduta, ma che Fokin l'avesse sviluppata e perfezionata, come aveva mostrato in *Chopiniana*⁹⁰⁹. Decisamente meno positivo invece il giudizio su Nikolaj Sergeev, che Vaganova riteneva «un cattivo attore, un intrigante dietro le quinte, e un cattivo organizzatore». Nel giudizio di Vaganova, costui non avrebbe potuto dare niente al balletto «né come regista, né come insegnante, né come coreografo, né come artista»⁹¹⁰. Dopo la sua carriera di danzatrice, che l'avrebbe vista danzare per la prima volta *Il lago dei cigni* il 30 ottobre 1913, acclamata sulle recensioni come «martire del balletto» e «sacerdotessa della danza classica»⁹¹¹, dopo essersi accostata all'insegnamento in cui ella avrebbe elaborato un metodo utilizzato e stimato ancora oggi in tutto il mondo, Agrippina Vaganova si dedicò infine con passione al lavoro di direttrice della compagnia di balletto. Ella però non ritenne di dover prendere parte in prima persona ai nuovi allestimenti sovietici, dedicandosi esclusivamente al riallestimento dei classici. Tuttavia, fu certamente influenzata dalle tendenze del tempo, dalle spinte alla drammatizzazione e dalla ricerca di contenuti sovietici. E fu con questo spirito che nel 1933 ella mise in scena un nuovo allestimento de *Il lago dei cigni*. Come si potevano conciliare l'intento di rileggere in modo più autentico la musica di Čajkovskij, liberandola dagli interventi di Drigo, con una politica

⁹⁰⁷ N. Volkov, Ju. Slonimskij (a cura di), *Agrippina Jakovlevna Vaganova. Stat'i, Vospominanija, Materialy*, Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1958, pp. 42-48.

⁹⁰⁸ Ivi, pp. 45-52.

⁹⁰⁹ Ivi, pp. 54-56.

⁹¹⁰ Ivi, p. 57.

⁹¹¹ L. Blok, *Agrippina Jakovlevna Vaganova*, «Rabočij i teatr», 1937, n. 9, ripubblicato in ⁹¹¹ N. Volkov, Ju. Slonimskij (a cura di), *Agrippina Jakovlevna Vaganova. Stat'i, Vospominanija, Materialy*, cit., p.219.

culturale per la quale la letteratura doveva tornare a esercitare un'egemonia su tutte le altre forme espressive e il contenuto di esse doveva essere «*chiaramente* esprimibile con le parole»⁹¹²?

Innanzitutto, bisognava chiedersi come fece lo studioso Slonimskij, cosa, come e perché rinnovare. Sono attuali le considerazioni dello studioso sul fatto che bisogna prima chiedersi cosa ci si aspetta da un rinnovamento. Se si pensa di ricostruire degli episodi musicali precedentemente tagliati, il loro ripristino da solo, anche se di qualità, non sarà fortunato se non svilupperà le idee degli autori. Ma anche il tentativo di ricoreografare singole danze particolarmente invecchiate non ridarà vita al tessuto scenico. Né da sola l'operazione di rinnovamento di scene e costumi può rendere attuale uno spettacolo coreografico antiquato⁹¹³.

Alcune lezioni su *Il lago dei cigni* si potevano trarre dai precedenti riallestimenti di Gorskij. Egli si era accostato a *Il lago dei cigni* nel 1901, subito dopo il debutto della sua redazione del *Don Chisciotte*, collaborando nuovamente con Golovin per le scene del I e II atto, e con Korovin per le scene del III e del IV atto. Le maggiori innovazioni avevano riguardato il *décor*, ma fin da allora si era avvertito un nuovo spirito anche nelle danze. In particolare, come osserva la studiosa Suric, Gorskij aveva infranto con successo lo stile cerimonioso del valzer dei contadini, conferendogli un tratto di carattere, creando così un contrasto tra il primo e il secondo atto. Lo stesso era avvenuto con il *pas de trois*, benché si continuasse a danzarlo sulle punte. In conformità poi alle scelte artistiche di Golovin che nel primo atto aveva tentato di offrire un «quadro severamente medioevale», Gorskij introdusse un ballo con le fiaccole. Gorskij poi non si limitò alla rielaborazione del I e del III atto (le danze spagnole del terzo atto nella redazione di Gorskij si affermarono non solo sulle scene moscovite, ma dal 1913 entrarono a far parte delle redazioni Pietroburghesi), ma fin dal 1901 modificò anche le scene dei cigni, cambiando il numero di interpreti delle danze dei grandi e dei piccoli cigni e del *grand pas* del II atto. Egli cambiò anche il disegno della danza, cercando di evitare la simmetria delle costruzioni di Lev Ivanov. Il risultato fu quello di una maggiore drammaticità, anche se secondo Suric era evidente un diverso approccio alla musica rispetto a Lev Ivanov: nella coreografia di Ivanov l'armonia degli *ensembles* serviva ad «esprimere le idee di Čajkovskij», nella coreografia di Gorskij invece vi era una «concreta raffigurazione di quelle emozioni che il coreografo sentiva nella musica». Anche il duetto di Odette e Siegfried presentava un rafforzamento emotivo dovuto a una maggiore concretezza delle pose. A questo proposito Suric concordando con Krasovskaja, osservava però come ciò portasse alla perdita della «pluralità di significati delle composizioni musicali-coreografiche», in quanto l'apporto drammatico e realistico entrava in

⁹¹² G. P. Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, cit., p. 189. Cfr. V. Papernyj, *Cultura due. L'architettura ai tempi di Stalin*, trad. it Artemide, Roma 2017 (ed. originale 1996), p. 225.

⁹¹³ Ju. Slonimskij, *Chranit' nasledstvo*, in Id., *V čest' tanca*, Iskusstvo, Mosca 1968, pp. 160-162.

conflitto con il carattere astratto delle immagini. In effetti, come ricorda Suric, dopo la seconda redazione di Gorskij realizzata nel 1912 con le scene di Korovin il critico Čerepnin ebbe a scrivere che alla base dell'allestimento vi era «non tanto il lavoro di un coreografo, quanto quello di un regista». Suric dona particolare rilievo a questa definizione, notando come sulla base delle idee legate alla scenografia Gorskij cercasse un'unità di visione e una motivazione psicologica dell'azione, cosa di per sé pregevole, ma causa a volte di conflitti con la musica di Čajkovskij⁹¹⁴. Questo aspetto si sarebbe amplificato nella messinscena preparata da Gorskij fin dall'autunno del 1919 insieme a Nemirovič-Dančenko, in cui le danze dei cigni secondo Suric persero del tutto la loro «qualità astratta», e con essa il dramma coreografico interiore, per aderire ad un «diverso tipo di dramma, realistico ed espresso esteriormente»⁹¹⁵. L'interprete del ruolo di Odile (sdoppiato per una maggiore chiarezza da quello di Odette) ricordò inoltre come Nemirovič-Dančenko avesse provato con lei il quarto atto:

Egli voleva realizzare una scena di follia e provò a convincere Rejzen che questa scena sarebbe stata un successo per lei come il simile episodio nel primo atto di *Giselle*. In quel frangente, Rejzen restò naturalmente perplessa sul fatto che nel balletto si potessero esprimere sentimenti non supportati dalla musica: dopotutto, in Čajkovskij non c'era alcuna scena della follia di Odile. “Reciti in contrasto con la musica”, insistette Nemirovič-Dančenko⁹¹⁶.

Come ricorda Suric, in tale allestimento il ruolo di Odile non era più limitato al terzo atto, ma compariva già nel secondo atto di seguito ad Odette e Siegfried, per poi divenire nel quarto atto «testimone del loro trionfo»:

La nuova interpretazione richiese un nuovo lineare *happy ending*. Prima di allora, il balletto si era concluso con la morte di Odette e il Principe e il loro successivo trionfo nella vita ultraterrena. Nella prima produzione del balletto (1877), Čajkovskij aveva dedicato molta attenzione alla scena finale che mostrava una tempesta proveniente dalle sponde del lago e la morte di Odette e Siegfried tra le onde. Dopodiché, “per l'apoteosi spuntava l'alba e, poco prima che il sipario venisse giù, gli alberi erano illuminati dai primi raggi del sole nascente”. L'idea finale della scena era il trionfo degli amanti dopo la morte, poiché non si erano arresi al male.

Nella variante successiva del libretto, scritta per la produzione del 1895, Siegfried “accorre in aiuto di Odette e si getta nel lago con lei”. In aggiunta, il sacrificio dell'eroe porta la morte a Rothbart. È vero che le ultime rischiarate battute della musica erano accompagnate da un'apoteosi senza gusto, il regno sottomarino in cui “ninfe e naiadi incontrano gli amanti e li portano nel tempio della felicità e della beatitudine eterne”. Ma il tema dell'amore fedele fin dopo la

⁹¹⁴ Cfr. E. Suric, E. Belova (a cura di), *Baletmejster A. A. Gorskij. Materialy, vospominanija, stat'i*, cit., pp. 15-19. Il riferimento a V. Krasovskaja è tratto da Ead., *Russkij baletnyj teatr načala XX veka. I. Choreografy*, cit., p. 241. Il riferimento ad A. Čerepnin è tratto da Id., «Lebedinoe ozero», in «Teatral'naja gazeta», 1915, n. 48, 29 novembre, p. 9.

⁹¹⁵ E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., p. 117.

⁹¹⁶ Ivi, p. 129.

morte era preservato. A partire dal 1901 tutte le produzioni di Gorskij si conclusero senza esclusioni con la morte dei protagonisti negli abissi del lago.

La produzione del 1920 cambia per la prima volta questa tradizione. Odette e il Principe trionfano su Rothbart e Odile. Si trattava di nuovo di una tendenza alla didattica, una diretta espressione dimostrativa dell'idea della vittoria dei giusti. Tra l'altro, non appena il teatro abbandonò la produzione di Nemirovič-Dančenko anche il finale fu modificato⁹¹⁷.

Tra i tagli di Drigo alla musica di Čajkovskij che Vaganova voleva ripristinare nel 1933 era proprio l'episodio della tempesta. Ma, oltre a ciò, permaneva il desiderio di enfatizzare la trama, come era già avvenuto nella produzione di Gorskij. Come conciliare le due tendenze: essere fedeli alle intenzioni del compositore o apportare una maggiore drammaticità? Come inoltre rapportarsi alla coreografia di Petipa e Ivanov? La problematicità del lavoro di rinnovamento dei classici consiste per lo studioso Slonimskij nel fatto che pur volendo prender come base le idee autoriali, esse si trovano a volte espresse nella musica, a volte nella coreografia, a volte nel soggetto. Ma quando sono espresse principalmente nella musica i rimaneggiamenti divengono inammissibili, a meno che non si tratti di partiture che abbiano sofferto dei difetti della drammaturgia letteraria. Dunque, qual è il caso della musica de *Il lago dei cigni*? Secondo Slonimskij il lavoro del coreografo Rejzinger nel 1877 in alcuni momenti apportò dei danni alla partitura di Čajkovskij (un terzo della musica de *Il lago dei cigni* fu allora sostituito da aggiunte tratte da altri balletti) e la redazione del 1894-1895 fu realizzata da Drigo con l'intento di eliminare queste interferenze, di leggere le intenzioni iniziali dalla musica. Per questo, pur non essendo priva di difetti, non è del tutto auspicabile modificarla ulteriormente, cosa che significa allo stesso tempo alterare, magari peggiorandola, la coreografia classica nata da quella redazione:

Lì dove esiste uno stupendo tessuto danzato, non bisogna infrangere la sua integrità, non si deve sacrificarlo a favore di un pieno ritorno al testo musicale originario⁹¹⁸.

E tuttavia ci suggerisce la studiosa Suric che nella produzione di Vaganova «i valori della danza furono preservati»⁹¹⁹. E lo stesso Slonimskij rileva poi come particolare pregio della produzione del 1933 il fatto che la scena danzata del primo incontro del principe e di Odette per come la si conosce, ovvero senza la partecipazione di una folla di cacciatori e dello scudiero Benno, e soprattutto senza la «gesticolazione priva di senso» è merito non di Ivanov o di Petipa, né tantomeno di Gorskij o

⁹¹⁷ Ivi, pp. 119-120.

⁹¹⁸ Ju. Slonimskij, *Chranit' nasledstvo*, cit., p. 166. Cfr. V. Krasovskaja, *Obnovlenie tradicij. (Vaganova-baletmejster)*, in N. Volkov, Ju. Slonimskij (a cura di), *Agrippina Jakovlevna Vaganova. Stat'i. Vospominanija. Materialy*, cit., p. 274.

⁹¹⁹ E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., p. 131.

Messerer, bensì di Agrippina Vaganova, che a sua volta trasse spunto da una danza presentata nei varietà degli anni Venti⁹²⁰. Per comprendere il valore della produzione del 1933 leggiamo quali fossero le intenzioni della direttrice del balletto del Kirov nel riallestire *Il lago dei cigni* come da lei stessa dichiarate in un articolo pubblicato sull'edizione serale della «Krasnaja gazeta» il 13 aprile 1933. A mostrare il valore artistico de *Il lago dei cigni* e la necessità di conservarlo era per la direttrice del balletto del Kirov il fatto stesso che pur sembrando in apparenza estraneo alla contemporaneità si fosse rivelato uno degli spettacoli più amati anche dopo la Rivoluzione. La questione era dunque come conservarlo, poiché risalendo al 1895 molto in esso era invecchiato. Vaganova intendeva comunque conservare ciò che di meglio era stato creato dalla fantasia dei coreografi Marius Petipa e Lev Ivanov, in particolare ciò che lei considerava la «perla» del balletto, ovvero la scena ambientata nel regno dei cigni (la seconda scena del primo atto). Da cambiare secondo Vaganova era invece il «programma» del balletto composto negli anni 70 dell'Ottocento. Da esso sarebbe stato escluso lo «spirito cattivo» che trasformava le fanciulle in cigni e poneva ogni sorta di ostacoli agli innamorati. La figura di Odette-Odile (come già nell'allestimento degli anni Venti realizzato da Gorskij) sarebbe stata sdoppiata e Odette avrebbe perso il suo nome, divenendo semplicemente il «Cigno», per indicare come la sua natura umana non fosse reale, bensì fosse una proiezione delle fantasie di Siegfried. Il «misticismo» doveva essere evitato⁹²¹. L'antico libretto fiabesco di Begičev e Gel'cer doveva essere sostituito con il racconto di un «giovane uomo del XIX secolo» rivelatosi prigioniero delle proprie illusioni romantiche. Ciò era del tutto consonante con lo spirito dei tempi. Come ricorda la studiosa Vera Krasovskaja, all'inizio degli anni Trenta su iniziativa di M. Gor'kij fu pubblicata una grande serie di romanzi sotto la comune rubrica dal titolo *Storia di un giovane uomo del XIX secolo*, la cui idea comune era l'estraneità del personaggio principale all'ambiente circostante⁹²². Secondo la studiosa, questo influsso non impedì che l'interpretazione del carattere del protagonista proposta da Vaganova fosse vicina alla musica di Čajkovskij e che rendesse comprensibile l'incontro con il Cigno, «sogno ideale del giovane romantico»⁹²³. Secondo il nuovo libretto di V. Dmitriev, il Conte entrava in scena in un antico parco con il fogliame degli enormi alberi secolari che già tendeva ad appassire, in un'«atmosfera di tristezza rasserenata», vestito con un modesto costume, con il capo coperto da un basco da studente e in mano un piccolo tomo di versi aperto. Avvicinatosi a una panca, portava il libro al petto, rivolgendo lo sguardo lontano. E quando la madre lo invitava a fare una passeggiata a

⁹²⁰ Ju. Slonimskij, *Chranit' nasledstvo*, cit., pp. 164-165.

⁹²¹ A. Vaganova, «Lebedinoe ozero». *K segodnjašnej prem'ere v GATObE*, «Krasnaja gazeta», 13 aprile 1933, ripubblicato in N. Volkov, Ju. Slonimskij (a cura di), *Agrippina Jakovlevna Vaganova. Stat'i. Vospominanija. Materialy*, cit., pp. 69-70. Cfr. A. Vaganova, *Balet «Lebedinoe ozero» (k vozobnovleniju ego na scene Gos. Teatra opery i baleta)*, [iz fondov LGTM], pubblicato in A. Demidov, *Lebedinoe ozero*, Iskusstvo, Mosca 1985, p. 259.

⁹²² V. Krasovskaja, *Obnovlenie tradicij. (Vaganova-baletmejster)*, cit., p. 276.

⁹²³ Ivi, p. 278.

cavallo, egli manifestava la sua estraneità rispetto a ciò che lo circondava. Il Cigno appariva dunque solo come la visione di un uomo che sognava ad occhi aperti, perdendo dunque secondo Krasovskaja i suoi connotati fiabeschi, ma allo stesso tempo concreti. Era piuttosto questa concezione della protagonista femminile secondo la studiosa a entrare in conflitto con la musica, poiché proprio nella musica era dipinta una figura simile a Tat'jana dell'*Evgenij Onegin* o a Lisa de *La dama di picche* oltre che ai «modelli di luminosa abnegazione poetizzati nella loro grande varietà dalla letteratura e dall'arte russa dell'Ottocento»⁹²⁴. Se poi la scena dell'incontro del Cigno con il Conte restava una delle più significative, lasciava dubbi il terzo atto in cui Odile era una figura di donna reale e Odette una sconosciuta sfuggente intravista tra danzatrici in maschera. A testimoniare quest'incongruenza fu anche il giudizio di Ulanova, prima interprete del Cigno, che non riusciva a trovare la chiave giusta al ruolo, constatando come in Čajkovskij fosse «l'errore del principe, e non il tradimento a portare il cigno alla morte, e attraverso la morte alla liberazione dagli incantesimi del genio cattivo»⁹²⁵. Del tutto discutibile poi il finale in cui lo sparo di Rothbart feriva il Cigno: la sua agonia portava alla disperazione e al suicidio del principe, e a conclusione di tutto sulla scena restava uno spaventapasseri, ultima traccia del Cigno ucciso. Certo qui, a differenza dell'allestimento del 1920 di Gorskij e Nemirovič-Dančenko o della successiva produzione moscovita di Messerer del 1937, il finale tragico era mantenuto, ma si trattava di una tragicità diversa da quella concepita da Čajkovskij che, come ricorda Krasovskaja, suggeriva una vittoria attraverso la morte⁹²⁶.

Come giustificarono dunque gli autori una tale revisione drammaturgica rispetto alla musica di Čajkovskij? Estremamente interessante a questo proposito è la lettura della musica de *Il lago dei cigni* data dal compositore e teorico Asaf'ev, che partecipò al nuovo allestimento di Vaganova e pubblicò un suo articolo in testa al programma di sala. In questo testo Asaf'ev colloca la musica de *Il lago dei cigni* in un periodo di ascesa creativa che va dal poema sinfonico *La tempesta* e dalla *Seconda Sinfonia* all'*Evgenij Onegin* e alla *Quarta Sinfonia*. In tutte queste opere «il melos di Čajkovskij vibra di un'eccezionale pienezza emotiva»⁹²⁷. Allo stesso tempo in tutte le azioni e le dichiarazioni di questo periodo, in Čajkovskij si notano un'«inquietudine», «un'acuta sensazione di solitudine, il richiamo e la paura della morte», dei tormenti interiori⁹²⁸. Ne *Il lago dei cigni* si riflettono tutti i lati positivi e negativi di questo periodo, ma più di tutto in esso è presente per Asaf'ev una «sincerità lirica» che riconduce alle migliori pagini di Glinka, Schubert e Bellini, ovvero alla musica degli anni

⁹²⁴ Ivi, pp. 277-278.

⁹²⁵ G. Ulanova, *Lebed'*, in A. Šaverdjan (a cura di), *Čajkovskij i teatr*, cit., p. 242, passo citato da V. Krasovskaja, *Obnovlenie tradicij. (Vaganova-baletmejsler)*, cit., p. 283.

⁹²⁶ Cfr. Ivi, p. 284.

⁹²⁷ B. Asaf'ev, «K postanovke baleta P. I. Čajkovskoho "Lebedinoe ozero"», in *Lebedinoe ozero*, Bjuro obsluživanja rabočego zritelja pri Upravlenii len. Gos. Teatrov, Leningrado 1933, ripubblicato in Id., *O baletu*, cit., e in A. Demidov, *Lebedinoe ozero*, cit., pp. 245-246.

⁹²⁸ Ivi, p. 246.

Venti-Trenta del XIX secolo. Tutti questi compositori sono per Asaf'ev dei «romantici sognatori», le cui immagini non chiamano alla guerra o alla rivoluzione, ma vivono della «realtà» delle emozioni, del «contenuto dell'animo umano». In questa musica non vi è per Asaf'ev ironia cattiva, non vi è scetticismo. La tristezza non diventa disperazione, fuga dalla realtà. Anche nei momenti più tristi della musica, si canta della felicità dell'esistenza, vi è una «tristezza limpida» come in Puškin⁹²⁹. Tuttavia, secondo il musicologo, nel corso del XIX secolo le contraddizioni del romanticismo si acuirono e suscitarono una crisi morale. Ciò si nota secondo lui in Chopin rispetto a Bellini, in Schumann rispetto a Mendelssohn. E sebbene la melodia elegiaca de *Il lago dei cigni* vada ricondotta alle origini del romanticismo, in essa vi è per Asaf'ev l'influsso dei romantici delle sensazioni autunnali, del dolore⁹³⁰. In mezzo a queste due tendenze secondo Asaf'ev Čajkovskij subisce l'influsso di Hoffmann con il suo contrasto tra il filisteismo quotidiano e la realtà rivelata dall'immaginazione artistica. Per Asaf'ev, «tutta la concezione musicale originale de *Il lago dei cigni* ad ogni passo rivela l'hoffmannismo di Čajkovskij, l'applicazione del metodo creativo hoffmanniano alla drammaturgia del balletto»⁹³¹. Il risultato di questa lettura della musica di Čajkovskij, come nota lo studioso Demidov, è alquanto contraddittorio, in quanto l'eliminazione dell'elemento fantastico dalla drammaturgia letteraria del balletto non la avvicinava affatto a Hoffmann, anzi al contrario la allontanava sia dall'opera di questo scrittore, sia dalla poetica romantica in generale⁹³². Ma, del resto, si trattava come ebbe a scrivere Potapov della «fantasia della fiducia», di una «fantasia “seria”», ovvero non della «studiata fantasia del sogno», ma di una «probabile fantasia dell'improbabile»⁹³³. Se nella produzione del 1933 era presente un valore progressista, per Demidov lo si doveva quasi esclusivamente alla rivalutazione del ruolo di Siegfried. Esempio che sarà seguito anche dai coreografi successivi quali Burmejster e Grigorovič⁹³⁴.

Pronto a riconoscere lati positivi e negativi del nuovo allestimento fu già nel 1933 il critico Ivan Sollertinskij in un suo articolo pubblicato su «Rabočij i teatr». Egli partiva da un riassunto caricaturale del contenuto della nuova redazione del balletto per sottolineare come lo sviluppo del soggetto fosse «il punto più vulnerabile di questa messinscena nel complesso non malvagia e in alcuni punti semplicemente eccellente»⁹³⁵. Come nel caso della discussione su *Le fiamme di Parigi*, anche qui l'oggetto delle sue critiche era nel concreto il lavoro del regista consulente Radlov. Al balletto,

⁹²⁹ Ivi, p. 247.

⁹³⁰ Ivi, pp. 247-248.

⁹³¹ Ivi, p. 248.

⁹³² Ivi, p. 275.

⁹³³ V. P[otapov], «*Lebedinoe ozero*» v *Teatre imeni Kirova*, in «*Večernjaja Moskva*», 1940, n. 120, 27 maggio, p. 3, citato da V. Krasovskaja, *Obnovlenie tradicij. (Vaganova-baletmejster)*, cit., pp. 273-274.

⁹³⁴ A. Demidov, *Lebedinoe ozero*, cit., pp. 284-285.

⁹³⁵ I. Sollertinskij, «*Lebedinoe ozero*», «*Rabočij i teatr*», 1933, n. 12, ripubblicato in Id., *Stat'i o baletе*, cit., p. 75.

secondo Sollertinskij, serviva un drammaturgo che comprendesse la specificità della coreografia⁹³⁶. L'aspetto più riuscito dell'allestimento era invece per Sollertinskij, oltre alla crescita artistica dei solisti e del corpo di ballo, «l'autentica capacità di restaurare in modo critico la partitura di danza dello spettacolo»⁹³⁷. Molto discutibile per il critico era al contrario la nuova redazione musicale che recepiva le tensioni contrastanti di intenti diversi⁹³⁸. Così come discutibile era per Sollertinskij anche il lavoro dello scenografo e costumista V. Dmitriev, il cui risultato più apprezzabile era il paesaggio lirico del lago equivalente ai «paesaggi musicali» di Čajkovskij, mentre quello più deludente era il secondo atto con le sue vetrate decorate da gigantesche figure di cavalieri e demoni: era quasi «un comune atto di una qualsiasi opera standard “dal soggetto medioevale”, grossolano e pesante»⁹³⁹. E tuttavia, secondo Sollertinskij, nonostante i singoli difetti, nel complesso la nuova redazione de *Il lago dei cigni* rappresentava indubbiamente un risultato positivo del teatro, il cui insegnamento per il futuro doveva essere una maggiore attenzione alla drammaturgia letteraria del balletto, onde evitare di ripetere «gli errori di Petipa»⁹⁴⁰.

Due furono le famose interpretazioni dei ruoli protagonisti femminili del balletto. Secondo il critico D. Tal'nikov, Galina Ulanova si distinse per una certa «inibizione lirica interiore», per un «timido fascino dei movimenti», per un certo carattere fragile, intimo, da camera. Per questo a corrisponderle maggiormente fu la parte lirica di Odette (e soprattutto nel II atto, anziché nel IV dove erano presenti degli elementi di lotta drammatica). Quando invece interpretò Odile non riuscì a conferirle il necessario contenuto emotivo. Al contrario Marina Semënova con la sua facilità d'esecuzione tecnica, la stupenda ritmicità dei movimenti, la precisione del disegno, la sua forza e sicurezza fu particolarmente convincente in Odile, ma contribuì in seguito a conferire delle caratteristiche più attive anche al ruolo di Odette. Erano queste due interpretazioni corrispondente alla diversa caratterizzazione della musica di Čajkovskij, per alcuni come l'Asaf'ev dell'introduzione al libretto un romantico, o addirittura un decadente simile a Čechov, per altri (e come abbiamo visto da altri testi anche per Asaf'ev) un realista amante della vita vicino per «limpida tristezza» a Puškin. Così, se Ulanova era la diretta erede di Maria Taglioni, Semënova era l'erede della tradizione di danza drammatica esaltata da Puškin nell'arte di Istomina⁹⁴¹.

⁹³⁶ *Ibidem*.

⁹³⁷ Ivi, p. 76.

⁹³⁸ Ivi, p. 77.

⁹³⁹ Ivi, pp. 78-79.

⁹⁴⁰ Ivi, p. 79.

⁹⁴¹ D. Tal'nikov, *Kompozitor i dve baleriny*, «Teatr», 1940, n. 5, pp. 51-62. La frase «la mia tristezza è limpida» è stata usata da A. Puškin per la prima volta nella lirica *Sui monti di Georgia notte fonda si stende* (1829).

Anche ne *Lo schiaccianoci*, realizzato da Vajnonen nel 1934, il coreografo si pose l'intento di seguire più da vicino la musica, senza perdere, ma anzi trarre vantaggio dalle lezioni dei predecessori (Petipa, Ivanov, Gorskij, Lopuchov). Egli scriveva: «la musica di Čajkovskij è talmente ricca di immagini poetiche, danzabile e fonte di emozioni, che riprodurla scenicamente era per me di grande interesse. Proprio a partire dalla musica ho ristrutturato il libretto, elaborando al massimo i dettagli dell'intreccio». A non soddisfarlo era soprattutto il libretto creato da Petipa, «a causa della mancanza di un'interpretazione realistica del primo atto, della discontinuità dell'intreccio e della patina dolciastra»⁹⁴². Anche il critico Sollertinskij notava una scissione tra la partitura «geniale» di Čajkovskij con la sua «ricchissima e ricercatissima arte orchestrale», le «brillanti trovate timbriche (per la prima volta nella storia della musica russa sono usate la celesta, il fagotto in un registro alto e molto altro)», la «rara inventiva ritmica», un «metodo sinfonico condotto coerentemente nei primi due atti», delle «splendide caratterizzazioni musicali del vecchio Drossel'meier, della battaglia dei topi», e al contrario un soggetto «straordinariamente sconnesso, che risulta alternativamente ora un miraggio hoffmanniano, ora una favoletta borghese edificante per bambini piccoli, con cassette di pan pepato, maialini di marzapane e un albero di Natale tratto dai canti scolastici tedeschi», in cui a riempire la scena sono «piccolo borghesi, ragazze agghindate con riccioli sontuosi, bambole, macchine automatiche in movimento, figure oleografiche di donne spagnole e di cinesi con le dita sollevate, venute giù dalle etichette degli imballaggi da tè della ditta Čerepennikov e figli», e in cui soprattutto «l'azione, cucita con fili bianchi, si spezza ad ogni passo e si disperde definitivamente nell'ultimo atto: un palese *divertissement* con usuali “*entrées*” e quadriglie»⁹⁴³.

Per comprendere però il valore dell'allestimento di Vajnonen, cerchiamo di riscoprire alcuni tratti della produzione originale. Il progetto, che riuniva l'opera *Iolanta* al balletto *Lo schiaccianoci*, apparteneva al Direttore Vsevoložskij, al quale come osserva la studiosa Dobrovol'skaja esso era stato suggerito dall'esempio dell'Opéra di Parigi, dove le opere aprivano le serate, ma erano i balletti ad attrarre gli spettatori. Secondo la studiosa, Vsevoložskij aveva in mente una *féerie* spettacolare in cui era la prima ballerina a dover brillare sullo sfondo del corpo di ballo. Čajkovskij era invece convinto che l'opera e il balletto, seppur distinti per modalità espressive, dovessero comporre uno spettacolo unico, e dunque un'opera in più atti, il cui tema comune era secondo Dobrovol'skaja quello dell'acquisizione della vista. In *Iolanta*, secondo la studiosa, non si trattava solo della «guarigione dalla cecità», ma della «partecipazione alla bellezza e all'armonia del mondo», cosa che regalava alla protagonista la felicità. Ne *Lo schiaccianoci* il viaggio di Clara costituiva anch'esso per

⁹⁴² «*Ščelkunčik*», izd. Leningradskogo gosudarstvennogo akademičeskogo teatra opery i baleta, 1934, pp. 36-38, riportato in K. Armaševskaja, N. Vajnonen, *Baletmejster Vajnonen*, cit., pp. 108-109.

⁹⁴³ I. Sollertinskij, «*Ščelkunčik*», in «Rabočij i teatr», 1934, n. 6, riportato in Id., *Stat'i o balete*, cit., pp. 69-70.

Dobrovol'skaja un'illuminazione, ovvero la «comprensione dei misteri fino ad allora sconosciuti di una vita che allettava per la possibilità della felicità»⁹⁴⁴. A comporre il libretto e l'esposizione coreografica fu poi Petipa che si basò sul racconto di E. T. A. Hoffmann dal titolo *Schiaccianoci e il re dei topi* nella trasposizione di Alexandre Dumas-père (*Storia di uno schiaccianoci*). In realtà, la studiosa Dobrovol'skaja suppone che Petipa conoscesse bene il racconto originale di Hoffmann e che nel suo libretto lo seguisse chiaramente, a parte alcune divergenze, come l'esclusione della “fiaba della noce dura”. Per Dobrovol'skaja, il coreografo voleva evitare di sovraccaricare l'intreccio, passando direttamente al viaggio a Konfiturenburg, che gli permetteva di sviluppare il *divertissement* dei dolciumi tratto da Hoffmann e confacente alla moda degli spettacoli parigini degli anni Ottanta dell'Ottocento. Ciò che però distingueva nettamente Hoffmann da Petipa era «l'intromissione del fantastico nella realtà». Secondo la studiosa, infatti, Petipa voleva creare una comune fiaba tradizionale, nella quale gli eventi fantastici possono capitare a ciascuno. Per Hoffmann, invece essi capitano solo agli eletti, ovvero a persone il cui mondo interiore non si adatta alla realtà di tutti i giorni, aspirando a un mondo elevato. Inoltre, se in Petipa gli episodi fantastici si svolgono nella dimensione del sogno, in Hoffmann essi possono avvenire anche ad occhi aperti⁹⁴⁵.

Bisogna notare comunque che il progetto di Petipa non era così scontato e banale, se Lopuchov studiando gli appunti di Petipa vi trova degli accenni alla Rivoluzione Francese, tra cui una Carmagnola. La stessa espressione “rifugio dell'armonia” presente nella prima pagina degli appunti di Petipa si intreccia per Lopuchov con le fantasie di Robespierre sull'armonia della società e della natura⁹⁴⁶. Nella versione che andò in scena questi riferimenti andarono perdendosi, ma la colpa in ogni caso non sarebbe (almeno per intero) di Lev Ivanov, ma del fatto che secondo Lopuchov lo stesso Petipa comprendeva che le sue fantasie erano irrealizzabili nelle condizioni del Teatro Mariinskij⁹⁴⁷. Tra le possibili prove che questo progetto fosse reale è secondo la stessa Dobrovol'skaja il fatto che Čajkovskij scrisse di suo pugno nel libretto che l'entrata dei genitori doveva avvenire con indosso i costumi dell'epoca del Direttorio, anche se gli accenni alla Rivoluzione Francese derivavano per la studiosa allo stesso Petipa dal racconto hoffmanniano⁹⁴⁸. Dobbiamo altresì notare che in uno scritto posteriore Lopuchov avrebbe riesaminato la sua idea, riferendo una certa sua categoricità alla concisione del testo precedente. Tuttavia, anche qui Lopuchov ribadisce come fosse impossibile mostrare il “rifugio dell'armonia” attraverso la concezione coreografica dell'ultimo secolo dell'Ottocento, e come ciò fosse soprattutto inconciliabile con l'intento di Vsevoložskij di offrire uno

⁹⁴⁴ G. Dobrovol'skaja, “Ščelkunčik”. *Šedevry baleta*, Rossijskij institut istorii iskusstv, San Pietroburgo 1996, pp. 4-6.

⁹⁴⁵ Ivi, p. 12.

⁹⁴⁶ A. Nechendzi, Ju. Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa. Materialy, vospominanija, stat'i*, cit., p. 207.

⁹⁴⁷ Ivi, p. 209.

⁹⁴⁸ G. Dobrovol'skaja, “Ščelkunčik”. *Šedevry baleta*, cit., p. 20.

spettacolo da *divertissement*. Diverso era il caso della musica di Čajkovskij, che nella sua sostanza drammatica rivelò per Lopuchov un influsso dell'idea iniziale di Petipa, distanziandosi in parte dall'impostazione di Vsevoložskij⁹⁴⁹.

È certo in ogni caso, come nota Dobrovol'skaja, che la composizione de *Lo schiaccianoci* da parte di Čajkovskij andò a rilento. Il compositore ebbe una crisi creativa che la studiosa spiega con diverse cause, tra cui la rottura del legame d'amicizia con Nadežda von Meck alla fine del 1890, la freddezza dello zar Alessandro III nei confronti de *La dama di picche*, la morte della sorella Aleksandra⁹⁵⁰. Quest'ultimo evento fu segnalato anche dallo studioso Wiley, che ritenne che i ricordi della sorella confluirono nell'immagine musicale della Fata Confetto e di Konfiturenburg, mentre il prototipo di Clara sarebbe stata Tat'jana, la nipote del compositore⁹⁵¹. È certo anche che la musica fu apprezzata al debutto, anche se considerata non del tutto danzabile, specialmente da parte dei ballettoman. Meno studiati come nota Dobrovol'skaja sono i rapporti della musica čajkovskiana con Hoffmann, anche se nel 1948 il musicologo e compositore Boris Asaf'ev ebbe a scrivere che *Lo Schiaccianoci* è una «sinfonia sull'infanzia», o meglio sulla fine dell'infanzia, ovvero sul momento in cui si è agitati dalle speranze giovanili, senza ancor aver perduto le abitudini e le paure infantili⁹⁵². Di suo Dobrovol'skaja nota come Hoffmann oltre ad essere un grande scrittore, fosse un brillante musicista, e come i suoi personaggi fossero spesso anch'essi dei musicisti. Comune a Čajkovskij secondo la studiosa era in Hoffmann il romanticismo, il legame con la natura e la presenza di un eroe lirico, che pur vivendo nella realtà di tutti i giorni, presenta delle qualità spirituali fuori dal comune e soprattutto una sensibilità per il bello. Inoltre, così come nelle opere di Hoffmann il destino dell'uomo dipende da forze sconosciute, in Čajkovskij è presente un interesse per il misterioso, lo sconosciuto, l'irreale⁹⁵³. Così, per la studiosa la musica de *Lo schiaccianoci* è caratterizzata dal fatto che la festa di Natale presente nella prima scena prosegue e si trasforma nella festa di Konfiturenburg attraverso un legame che ha attinenze con il misterioso: la scena della crescita dell'albero di Natale, la battaglia dei topi, il valzer dei fiocchi di neve. E a conclusione la studiosa ricorda come Asaf'ev legasse il misterioso ne *Lo schiaccianoci* a *La dama di picche* e alla *Sesta Sinfonia*⁹⁵⁴.

Come si comportò rispetto a questa musica Vajnonen? Egli stesso riferì che la musica gli suggerì la suddivisione dello spettacolo in tre parti, anziché in due atti. Nel primo atto egli si pose come intento

⁹⁴⁹ F. Lopuchov, *Muzykal'no-Choreografičeskie razmyšlenija i poisk, svjazannye s baletom «Ščelkunčik»*, in Id., *V glub' choreografii. 2-e izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe*, Kompozitor, San Pietroburgo 2017, pp. 131-132.

⁹⁵⁰ G. Dobrovol'skaja, "Ščelkunčik". *Šedevry baleta*, cit., pp. 22-24.

⁹⁵¹ R.-J. Wiley, *On meaning in Nutcracker*, «Dance Research», vol. 3, n.1, 1984, p. 15, citato da G. Dobrovol'skaja, "Ščelkunčik". *Šedevry baleta*, cit., p. 24.

⁹⁵² B. Asaf'ev, *Russkaja muzyka o detjach i dlja detej*, «Sovetskaja muzyka», 1948, n. 6, ripubblicato in Id., *O baletе*, cit., pp. 194-197, e citato da G. Dobrovol'skaja, "Ščelkunčik". *Šedevry baleta*, cit., p. 29.

⁹⁵³ Ivi, p. 32.

⁹⁵⁴ Ivi, p. 34.

principale quello di offrire una sensazione della vita reale, mostrando la presentazione dei giochi ai bambini da parte di Drossel'meier. Il punto centrale del secondo atto era la battaglia dei topi, in cui egli voleva offrire l'impressione dello scontro dei due gruppi attraverso una pantomima danzata, costruita ritmicamente sulla base dello sviluppo musicale. Tra la battaglia dei topi e il valzer dei fiocchi di neve Vajnonen coreografò inoltre un adagio sulla musica dell'*entr'acte*, ritenendo «inammissibile» che una musica così «stupenda» non fosse utilizzata scenicamente. Questo adagio doveva rappresentare secondo lui il passaggio per la protagonista femminile Maša dalla pantomima alla danza, ovvero dalle danze inserite nella vita quotidiana del primo atto al classico della parte successiva, e il coreografo lo percepiva giustificato dalla musica, chiamata a distendere l'atmosfera dopo la battaglia dei topi⁹⁵⁵.

Anziché dall'allestimento di Lopuchov del 1929 in cui la suddivisione dell'azione coreografica in ventidue episodi aspirava a riprodurre la fusione tra realtà e fantasia come in Hoffmann, traendo spunto oltretutto, come ebbe a notare la studiosa Dobrovol'skaja, dalla messinscena mejerchol'diana de *La foresta*⁹⁵⁶, Vajnonen trasse alcune lezioni dalla revisione del balletto messa in scena da Gorskij il 21 maggio 1919, anche se concepita fin dal 1912. Qui il coreografo, aspirando all'unità stilistica, prese come tema quello dell'infanzia, rendendo protagonista il personaggio della fanciulla qui chiamata ancora Clara come nel progetto di Petipa, ed escludendo la Fata Confetto. Da ciò derivava anche il fatto che quanto avveniva nello spettacolo era presentato come il frutto della fantasia dell'infanzia. Drossel'meier perdeva il suo alone di mistero, per divenire soltanto un bravo padrino capace di divertire i bambini. Ed era Clara invece con la sua sensibilità fanciullesca a immaginarlo apparire di notte da un grande orologio della sala da pranzo al posto dell'usuale civetta⁹⁵⁷. Tra le scene meno conciliabili con l'ispirazione čajkovskiana era però nell'allestimento di Gorskij quella ambientata nel bosco:

Qui appariva una serie di Nonni Gelo con piccoli abeti tra le braccia, e poi i fiocchi di neve, coperti da corti pellicciotti azzurrognoli e da cuffie invernali, come la stessa Clara. Come Clara essi avevano gli stessi manicotti. Secondo l'idea originale (come si può comprendere dagli schizzi conservatisi), i fiocchi di neve dovevano in seguito togliersi di dosso i pellicciotti e restare in tutù luccicanti. Nello spettacolo questa trasformazione non fu realizzata. Si conservarono quei costumi che corrispondevano all'idea principale di Gorskij: Clara vede i fiocchi di neve simili a se stessa, come se fossero le sue amiche sull'albero di Natale. La fiaba si innestava sulla realtà nota al bambino.

L'aspetto esteriore dei fiocchi di neve determinò anche il carattere delle danze. I movimenti corrispondevano alla loro esteriotà infantile, da giocattoli. Gorskij non si mise a coreografare un grande *ensemble* classico come L. Ivanov, né

⁹⁵⁵ «*Ščelkunčik*», izd. Leningradskogo gosudarstvennogo akademičeskogo teatra opery i baleta, 1934, pp. 36-38, riportato in K. Armaševskaja, N. Vajnonen, *Baletmejster Vajnonen*, cit., p. 109.

⁹⁵⁶ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., pp. 208-209.

⁹⁵⁷ E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., pp. 107-109.

tantomeno utilizzò la tecnica delle punte. I fiocchi di neve si spostavano saltellando, tenendo vicino al viso i manicotti con le mani nascoste dentro⁹⁵⁸.

Più accorto era stato lo spostamento del duetto destinato originariamente alla Fata Confetto e al suo partner nella seconda scena, con l'intento di mostrare la personalità di Clara, anche se persino qui, secondo Suric, Gorskij non era uscito dai confini di un idillio infantile, facendo partecipare all'adagio i Nonni Gelo e i nani che nel momento più ispirato della musica sollevavano in alto Clara, che così poteva osservare la bellezza del bosco invernale⁹⁵⁹. Direttamente da questo punto dell'allestimento di Gorskij aveva tratto spunto Vajnonen, utilizzando però la musica dell'Andante. Più in generale, anche Vajnonen tratta gli eventi del secondo e del terzo atto (seguendo la suddivisione di Gorskij) come il frutto del sogno di Maša, lasciando da parte gli intrighi di Drossel'meier e le paure infantili, e presentando la fantasia come destata dalle impressioni suscitate nella mente della protagonista dalle impressioni, pur reali, lasciate in lei dalla festa natalizia. Più ricettivo rispetto alle lezioni di Ivanov, egli crea inoltre il *Valzer dei fiocchi di neve* sulla base della danza classica tradizionale, puntando attraverso un utilizzo laconico dei movimenti a ricreare sia l'immagine della nevicata, sia l'alternanza degli stati d'animo qui suggeriti. Spiegano infatti la moglie e il figlio del coreografo:

Vajnonen determina per sé i seguenti momenti principali, a partire dai quali nella sua opinione va costruito l'inizio della danza: nella ripetizione quadrupla del primo tema egli percepisce il momento della tensione e lo traduce nel linguaggio della coreografia attraverso un graduale aumento del numero dei danzatori – è come se avvenisse un lento infiltrarsi della "nevicata". Il disegno della danza fin dall'inizio si determina come ogivale, e fondato sulla forma dei fiocchi di neve, geometrica e varia nella sua simmetria. A trasmettere questa impressione di forma ogivale deve essere anche il movimento⁹⁶⁰.

Rimane poi nell'ultima scena il *pas de deux*, affidato a Maša e al principe Schiaccianoci e costruito in modo saldamente accademico. Si tratta di un'«apoteosi» dell'amore e dell'amicizia, in cui secondo Armaševskaja e N.Vajnonen il coreografo riesce a «elevare coreograficamente la danza fino all'elevato pathos della sua risonanza musicale»⁹⁶¹. C'è però da dire che se il coreografo è almeno nelle intenzioni fedele alla sua comprensione della musica di Čajkovskij, egli è del tutto influenzato dalla mentalità sovietica che teme pericolose prese di coscienza individuali, relegando la fantasia al mondo rassicurante dell'infanzia. E dunque possiamo dire insieme al critico B. Korolëk che riesamina lo spettacolo nel 2012 (la redazione di Vajnonen va in scena al Teatro Mariinskij con gli allievi

⁹⁵⁸ E. Suric, E. Belova (a cura di), *Baletmejster A. A. Gorskij. Materialy, vospominanija, stat'i*, cit., p. 57.

⁹⁵⁹ *Ibidem*.

⁹⁶⁰ K. Armaševskaja, N. Vajnonen, *Baletmejster Vajnonen*, cit., pp. 122-123.

⁹⁶¹ Ivi, p. 129.

dell'Accademia Vaganova fino ai nostri giorni) che lo spettacolo non si eleva fino ad «astrazioni filosofiche», rappresentando dunque non un «poema sull'infanzia», ma un balletto adatto ad pubblico composto da bambini o poco pretenzioso rispetto ad esempio a chi preferisce l'attuale allestimento di Michail Šemjakin⁹⁶².

In base ai nuovi canoni sovietici furono in seguito realizzati anche altri rifacimenti dei balletti classici, come l'allestimento di *Esmeralda*⁹⁶³, messo in scena il 23 aprile 1935 al GATOB da Agrippina Vaganova. Il balletto creato originariamente da Jules Perrot per le scene dell'Her Majesty's Theatre di Londra⁹⁶⁴ dove debuttò il 9 marzo 1844 con Carlotta Grisi nel ruolo di Esmeralda, Jules Perrot stesso nel ruolo di Pierre Gringoire e Arthur Saint-Léon nel ruolo di Phoebus, era stato ripreso a Pietroburgo il 21 dicembre 1848 con Fanny Elssler nel ruolo di Esmeralda e Perrot nel ruolo di Gringoire. e infine riallestito in una nuova redazione da Petipa il 17 dicembre 1886 con l'aggiunta di un *pas de six* su musica di Drigo (l'interprete del ruolo di Esmeralda in quell'occasione fu Virginia Zucchi). Nell'epoca del "coreodramma sovietico" il balletto presentava una certa rilevanza, in quanto come osservato da Sollertinskij era costruito su «una forte azione melodrammatica, piena di brillanti scene di massa, di impetuosi scontri e di crudeli passioni»⁹⁶⁵. Il soggetto tratto dal noto romanzo di Victor Hugo dal titolo *Notre-Dame de Paris* (1831) presentava degli evidenti contrasti sociali sullo sfondo del carnevale Parigino con la sua folla di giullari e giocolieri, anche se nel balletto il baricentro si era spostato fortemente sulla figura di Esmeralda (da cui il cambiamento del titolo) con il suo dramma personale. Differente dal finale del romanzo con la morte di Esmeralda appesa a una forca e il matrimonio di Phoebus con la fidanzata era poi il finale del balletto, in cui Phoebus liberava Esmeralda, anche se tale finale era stato introdotto dallo stesso Hugo per il libretto d'opera tratto nel 1836 dal romanzo e destinato alla musica di Louise Bertin⁹⁶⁶. Significativo nel balletto il ruolo della pantomima, e motivate dalla natura di zingara della protagonista le sue danze. Solo nella scena ambientata nel giardino di Fleur-de-Lys predominava una danza classica di natura decorativa, ancor più sottolineata dal rimaneggiamento di Petipa. Ma proprio qui la danza di dolore di Esmeralda

⁹⁶² B. Korolek, *Nikakich illuzij. «Ščelkuncik» v Marinskom teatre*, «Vestnik ARB», n. 28 (2), 2012, pp. 289-297: p. 293. A proposito dello spettacolo di Šemjakin si veda: mariinsky.ru/news/1/2021/2/19_1/

⁹⁶³ Nuova redazione del balletto con l'aggiunta del duetto *Diane et Actéon*, Musica di C. Pagni rielaborata da R. Glière. Registi S. Radlov, A. Berezova, I. Ivanov. Scene e costumi di V. Chodasevič. Direzione d'orchestra di E. Dubovskoj. Nei ruoli principali: T. Večeslova (Esmeralda), M. Dudko (Claude Frolo), B. Šavrov (Phoebus de Châteaupers), L. Leont'ev (Pierre Gringoire), G. Ulanova (Diane), V. Čabukiani (Actéon), A. Bočarov (Quasimodo), A. Raupenas (Fleur-de-Lys).

⁹⁶⁴ Per approfondimenti si rimanda a I. Guest, *The Romantic Ballet in England*, Wesleyan University Press, Middletown 1972, pp. 101-108.

⁹⁶⁵ I. Sollertinskij, *Neskol'ko slov o baletе «Esmeral'da»*, in *Esmeral'da*, Upr. Leningr. Gos. Teatrov, Leningrado 1934, ripubblicato in Id., *Stat'i o baletе*, cit., p. 97.

⁹⁶⁶ V. Krasovskaja, *Obnovlenie tradicij. (Vaganova-baletmejsler)*, cit., pp. 285-288.

davanti alla persona amata e alla sua fidanzata era per Sollertinskij pervasa da un'autentica drammaticità derivante dalla tradizione della danza d'azione di Noverre⁹⁶⁷.

Difficile fu secondo la studiosa Krasovskaja il compito di Vaganova che nel desiderio di avvicinare il balletto all'originale letterario si doveva confrontare con la musica preesistente di Pugni e con una coreografia fortemente radicata in questa musica. Già la rielaborazione musicale di Glière con il suo prologo solenne contrastava con la leggerezza della musica di Pugni, definita da Sollertinskij «la più accettabile» delle partiture del compositore⁹⁶⁸. Non riuscite alcune delle innovazioni coreografiche di Vaganova, come la decisione di far indossare ad Esmeralda in molte scene delle scarpe col tacco, privandola secondo Krasovskaja della caratteristica coreografica poetica, romantica ed elevata derivante dalla danza sulle punte. Tra i momenti più riusciti era il duetto di *Diane et Actéon* realizzato sulla musica di Pugni per *Le roi Candaule* e introdotto all'inizio del secondo atto (ambientato nel palazzo di Fleur-de-Lys) al posto del *grand pas* classico con i cestini. Traendo spunto dai balletti di corte rinascimentali, Vaganova vi innestò una tecnica virtuosistica contemporanea che ben risaltò soprattutto le caratteristiche dell'interprete maschile Čabukiani. Nel duetto era inoltre leggibile un significato metaforico, in quanto la conclusione tragica scaturita nel mito dall'amore del giovane Atteone per la dea Diana è come osserva Krasovskaja un'anticipazione del destino di Esmeralda innamorata dell'ufficiale Phoebus⁹⁶⁹. Strettamente derivante dai canoni sovietici il nuovo finale del balletto, che sarebbe stato poi eliminato nella successiva redazione del 1948 (in cui fu ripristinato il finale originario). Riporta Krasovskaja:

Adesso l'eroina era sottoposta a una prova. Sulla piazza dinnanzi alla cattedrale si fermava una processione oscura. Tra le mani dei monaci ardevano delle candele, le guardie trattenevano il popolo che si precipitava verso Esmeralda. Alla ragazza venivano bendati gli occhi, e al centro della scena erano posti due cuscini: su uno di loro era appoggiato un giglio bianco, sull'altro un pugnale. Esmeralda doveva effettuare la scelta tra gli emblemi della vita e della morte. La musica di questo episodio melodrammatico apparteneva al compositore Ju. Kočurov⁹⁷⁰.

Non era dunque nessuno a salvare Esmeralda, se non il destino. L'interprete di questo ruolo, distintasi in realtà in questo balletto fin dal 29 marzo 1931, era Tat'jana Večeslova⁹⁷¹, che qui dimostrava di

⁹⁶⁷ I. Sollertinskij, *Stat' i o baletе*, cit., p. 99.

⁹⁶⁸ V. Krasovskaja, *Obnovlenie tradicij. (Vaganova-baletmejster)*, cit., p. 288. Cfr. I. Sollertinskij, *Stat' i o baletе*, cit., p. 100.

⁹⁶⁹ V. Krasovskaja, *Obnovlenie tradicij. (Vaganova-baletmejster)*, cit., pp. 290-291.

⁹⁷⁰ Ivi, p. 292.

⁹⁷¹ T. Večeslova (1910-1991). Danzatrice sovietica. Artista emerita dell'URSS (1957). Si diplomò all'Istituto Coreografico di Leningrado nel 1928 (classe di A. Vaganova). Danzò al Teatro Kirov fino al 1953. Fu direttore artistico (1952-1954) e insegnante (1969-1970) dell'Istituto Coreografico di Leningrado. Nei periodi 1955-1969 e 1970-1971 fu maître-ripetitrice del Teatro Kirov.

avere un talento drammatico-lirico, nonostante la predisposizione per i ruoli comici poco esplorati nel repertorio sovietico (all'Istituto coreografico si era distinta ne *La fille mal gardée*)⁹⁷².

Conforme ai canoni sovietici fu anche la nuova messa in scena di *Rajmonda*, realizzata nel 1938 al Teatro ormai definito Kirov con coreografia di Vajnonen e regia-consulenza di V. Solov'ev⁹⁷³ su libretto dello stesso Vajnonen e di Jurij Slonimskij e con scene e costumi di Valentina Chodasevič. Nonostante la preziosa musica di Glazunov e le danze di Petipa, il lato debole del balletto era secondo gli autori del nuovo allestimento il vecchio libretto di Lidija Paškova e Marius Petipa, che tra i difetti non presentava un'azione sviluppata coerentemente dall'inizio alla fine, ma anzi si concludeva nel secondo atto, destinando il terzo a un *divertissement* che non presentava legami con il soggetto⁹⁷⁴. Ecco che nel tentare di conferire maggior spessore drammaturgico e sociale al soggetto, Vajnonen e Slonimskij si rivolsero ai racconti di Walter Scott ispirati al Medioevo⁹⁷⁵. L'azione, come ricorda Sollertinskij, è spostata «dalla Provenza dei tempi dei *troubadours* in una torrida Siria, dove spadroneggiano degli avidi cavalieri crociati»⁹⁷⁶. Significativamente rivedute furono le figure dei protagonisti: Jean De Brienne che cambiò il nome in Koloman e da valoroso crociato si trasformò in un personaggio perfido e sleale, il saraceno Abderachman che veniva qui configurato come passionale in amore, ma nobile in guerra, e la protagonista Rajmonda che cresciuta tra i pregiudizi dell'ambiente dei crociati imparava a riconoscere le virtù di Abederachmann innamorandosi di lui⁹⁷⁷. Per quanto riguardava invece la coreografia, anche in *Rajmonda* di Vajnonen come ne *Il lago dei cigni* di Vaganova vi era l'intento di conservare quanto di più prezioso creato da Petipa (come il *grand pas classique*), rendendo però attuale il testo coreografico conferendo un senso e un peso psicologico a movimenti e pose che in precedenza si dimostravano puramente astratti e formali⁹⁷⁸. Spiega Vajnonen:

In *Rajmonda*, ad esempio, Koloman accompagnandosi con l'arpa dichiara il suo amore alla protagonista. Il castello semifantastico, le piante esotiche, la notte lunare. Niente dettagli di vita quotidiana, nessuna caratteristica di genere. Si tratta di una scena romantica di amore poetico. Convenzionale è la posa del genuflesso Koloman, convenzionale la posa di Raimonda che ascosta il proprio amato. Infine, egli ha concluso. Raimonda si alza, si appoggia sulla spalla di

⁹⁷² I. Sollertinskij, *Zametki o novoj «Esmeral'de»*, «Rabočij i teatr», 1935, n. 9, ripubblicato in Id., *Stat'i o baletе*, pp. 101-106. Cfr. T. Večeslova. *Ja – balerina*, Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1964, pp. 64-71.

⁹⁷³ V. Solov'ev (1907-1978). Drammaturgo, poeta e traduttore sovietico.

⁹⁷⁴ *Novaja Rajmonda*. CGALI, f. 337, op. 1, d. 149, l.6

⁹⁷⁵ *Ibidem*.

⁹⁷⁶ I. Sollertinskij, «*Rajmonda*». *Prem'era v Teatre opery i baleta im. S. M. Kirova*, «Leningradskaja pravda», 24 marzo 1938, ripubblicato in Id., *Stat'i o baletе*, cit., p. 126.

⁹⁷⁷ K. Armaševskaja, N. Vajnonen, *Baletmejster Vajnonen*, cit., pp. 164-167.

⁹⁷⁸ Ivi, pp. 168-169.

Koloman, e piena del sentimento d'amore la sua anima trova espressione in un'antica romanesca, una danza sulle punte. Qui essa è appropriata e corrisponde perfettamente allo stile complessivo dello spettacolo⁹⁷⁹.

Tra gli aspetti più discutibili dell'allestimento era però la rilettura della musica di Glazunov, qui modificata da M. Štejnberg⁹⁸⁰ con la partecipazione di Asaf'ev. Scrive a questo proposito il musicologo Sollertinskij:

Tra il testo musicale di Glazunov e il nuovo libretto non c'è una piena coincidenza. È spiacevole che si sia scisso a metà il maestoso e monolitico primo atto della partitura, una delle migliori creazioni di Glazunov. Inoltre, la sua splendida musica è un po' diluita dall'inserimento di quattro variazioni di carattere salottiero nel II atto. Non trovano conferma nella musica anche le nuove caratteristiche psicologiche del cavaliere e dell'arabo, dotate, per così dire, di qualità morali opposte: nel nuovo libretto il personaggio positivo e quello negativo hanno cambiato posto. Nell'orchestra invece il perfido crociato è come in precedenza accompagnato da una musica eroica, mentre il nobile e riservato arabo da una musica accanitamente furiosa. Inoltre, nel finale del balletto Abderachmann si è dovuto acquistare la musica del proprio rivale: nella partitura di Glazunov il finale è costruito su una melodia cavalleresca esultante di suoni⁹⁸¹.

Risultava vincente l'interpretazione di Galina Ulanova nel ruolo di Raimonda. Grazie alle caratteristiche del personaggio la danzatrice acquisiva qui secondo una nuova diversa intensità drammatica rispetto ai ruoli lirico-elegiaci tipici del suo repertorio. «Poetica» era invece Natal'ja Dudinskaja nel secondo cast del balletto. «Esteriormente affascinante» Dudko nel ruolo di Abderachmann, «coraggioso e appassionato» Šavrov nella stessa parte. Impediti della possibilità di mettere in mostra la propria magnifica bravura nella danza Konstantin Sergeev e Vachtang Čabukiani nel ruolo pantomimico di Koloman, delineato come «crociato caparbio, sfrenatamente crudele e che non obbedisce a nessuno»⁹⁸². Proprio gli interpreti avrebbero sottolineato i limiti dell'allestimento rispondendo a un'inchiesta della rivista «Iskusstvo i žizn'». Ulanova, avrebbe parlato di un disperato adattamento dei balletti antichi, affermando che se uno spettacolo presentava una musica e delle danze interessanti, ma un soggetto dal valore artistico inferiore, sarebbe stato il caso di non metterlo in scena del tutto o di ripristinarne la forma originale, poiché i rifacimenti non potevano portare che al risultato di *Raimonda* nella sua ultima versione. Čabukiani avrebbe inoltre parlato di un inevitabile carattere affettato e artificiale di tali rifacimenti⁹⁸³.

⁹⁷⁹ V. Vajnonen, *Zametki o jazyke choreografii*, «Teatr», 1940, n. 9, p. 78.

⁹⁸⁰ M. Štejnberg (1883-1946). Compositore e direttore d'orchestra russo-sovietico. Sulla musica di *Le metamorfosi* scritta da lui Fokin creò il balletto *Midas* per la compagnia di Djagilev (2 giugno 1914, Opéra di Parigi).

⁹⁸¹ I. Sollertinskij, *Stat'i o baletu*, pp. 126-127.

⁹⁸² Ivi, pp. 127-128.

⁹⁸³ *Spornye voprosy baletnogo teatra*, «Iskusstvo i žizn'», 1939, n. 4, pp. 23-24.

Negli stessi anni al Malyj opernyj teatr si formava una propria compagnia di balletto, di cui diveniva direttore artistico Lopuchov. Pur avendo compiuto negli anni Venti un percorso sperimentale, anche la sua attività al Malyj risentì sicuramente del clima artistico dei primi anni Trenta, come si può notare dalle intenzioni che lo guidarono nel rifacimento di due balletti comici ottocenteschi quali *Arlequinade* su musica di Drigo e *Coppélia* su musica di Delibes. In *Arlequinade*⁹⁸⁴, come rivela lo stesso Lopuchov nelle sue *Memorie*, il coreografo cercò di caratterizzare e dare un senso sociale alle figure sceniche, discostandosi però dalla linea del *drambalet* con la sua pantomima psicologica danzata, e scegliendo invece come principale mezzo espressivo la danza, in cui egli riscontrava «la più alta manifestazione del realismo nel balletto»⁹⁸⁵. L'azione che nell'originale vedeva protagonisti i personaggi della Commedia dell'Arte si trasferisce qui nella Parigi della metà dell'Ottocento durante un carnevale. I protagonisti diventano persone reali: la figlia di un borghese, il povero studente che aspira alla sua mano, e altri. Inoltre, se nella versione originale di Petipa tutte le incomprensioni erano risolte da una fata buona con l'aiuto di una bacchetta magica, qui sono gli studenti amici del protagonista maschile ad aiutare gli innamorati ad avere la meglio sul padre della ragazza, che desiderava dare la figlia in moglie a una persona che non amava⁹⁸⁶. Per quanto riguardava invece la musica, Lopuchov cercò di restaurare l'idea iniziale di Petipa e Drigo, utilizzando la partitura originale, dalla quale ai tempi di Petipa erano state tagliate le scene con più contenuto d'azione per rendere lo spettacolo più breve e veloce⁹⁸⁷. In generale, come notò il critico Sollertinskij, lo spettacolo di Lopuchov era una «commedia danzata che tendeva al genere sintetico-teatrale», presentando l'intervento di cantanti, di acrobati-professionisti e di un mimo coreografico⁹⁸⁸. Secondo Sollertinskij in *Arlequinade* Lopuchov era riuscito a superare le «tendenze formalistiche» precedenti, passando a un «realismo coreografico» che non si esplicava nell'«imitazione meccanica-ritmata dei movimenti della vita quotidiana di quelli sportivi», ma in un «metodo di costruzione sociale-psicologica dei personaggi, attraverso il quale la traduzione di essi nel linguaggio convenzionale delle immagini danzate-pantomimiche» non risultava mai «innaturale»⁹⁸⁹.

In *Coppélia* Lopuchov cercò di realizzare ancor più coraggiosamente il desiderio di soggetti reali, di caratteri ben definiti, di accenti sociali e folclorici, di uno stile democratico, di situazioni veritiere, di episodi scenici comprensibili, di una massima presa del pubblico, di allegria, di festosità⁹⁹⁰. Ecco che

⁹⁸⁴ Balletto in due atti. Prima rappresentazione: 6 giugno 1933, Malyj opernyj teatr. Musica di R. Drigo. Libretto e coreografia di F. Lopuchov. Scene e costumi di M. Bobyšov. Direttore d'orchestra I. Šerman. Tra i protagonisti M. Rostovcev nel ruolo di Cassandro.

⁹⁸⁵ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletе*, Iskusstvo, Mosca 1966, p. 266.

⁹⁸⁶ Ivi, pp. 266-267.

⁹⁸⁷ Ivi, p. 266.

⁹⁸⁸ I. Sollertinskij, *Muzykal'nyj dnevnik*. «Arlekinada», «Rabočij i teatr», 1933, n. 16, ripubblicato in Id., *Stat'i o baletе*, cit., p. 80.

⁹⁸⁹ Ivi, p. 81.

⁹⁹⁰ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v baletе*, cit., p. 268.

con l'aiuto di Piotrovskij, egli ricostruì il soggetto e l'azione del balletto. Coppélius perse il suo alone mistico hoffmanniano, divenendo un allegro proprietario di un teatro di bambole che viaggia di fiera in fiera che non è contrario al bere e al fare scherzi. Con l'aiuto di Swanilda e del suo servitore, Coppélius prende in giro il borgomastro e il soldato Franz innamoratisi di una bambola scambiata per un'aristocratica arrivata da fuori. In conclusione, Swanilda perdona il suo Franz e lo spettacolo si conclude con un grande carosello di danza⁹⁹¹.

Nel balletto, Lopuchov cercava di realizzare l'intenzione di Delibes di raffigurare la vita di una cittadina nei pressi dei Carpazi, conferendo a tutta l'azione un colorito nazionale⁹⁹². Dal soggetto di *Coppélia* scaturiva poi come ricorda Sollertinskij il fondamentale compito coreografico: la riproduzione da parte della ballerina dei movimenti meccanici di una bambola automatica. Tuttavia, questo compito non gli sembrava per niente specifico del "balletto altamente tecnico dell'epoca del capitalismo industriale", come indicato nell'opuscolo pubblicato dal Malegot in occasione della prima. Al contrario, l'imitazione di una bambola risaliva per il critico alle marionette del teatro feudale e delle antiche rappresentazioni di bambole. Questo non impediva alla giovanissima artista Z. Vasil'eva di dimostrare le sue doti brillanti, la sua mimica espressiva e il suo buon temperamento scenico. Ad interpretare in modo straordinariamente dolce Coppélius era l'attore universale Rostovcev, mentre perfetto era P. Gusev nel ruolo di Franz: danzatore forte, elastico e di buon livello culturale, un collaudato "cavaliere" (nel duetto classico)⁹⁹³.

⁹⁹¹ Ivi, pp. 268-269.

⁹⁹² Ivi, p. 269.

⁹⁹³ I. Sollertinskij, *Balety Deliba na sovetskoj scene*, «Rabočij i teatr», 1934, n. 11, riportato in Id., *Stat'i o baletе*, cit., pp. 84-87.

4. Il “coreodramma sovietico” tra prosa e poesia

Come ebbe a scrivere lo studioso Slonimskij nel suo libro sul balletto sovietico (1950), fu al Primo Congresso degli Scrittori Sovietici del 1934 che si insistette sulla necessità di un’assimilazione critica dell’eredità letteraria⁹⁹⁴. Nel campo del balletto già nel 1932 con *Le fiamme di Parigi* si prese a modello il racconto di Félix Gras *Les Marceliers*, mentre come abbiamo visto fu *La fontana di Bachčisaraj* il vero capostipite del “coreodramma sovietico” o *drambalet*. Ancor prima di questo spettacolo, il 21 marzo 1934 l’Istituto coreografico di Leningrado portava in scena al GATOB il balletto *Fadette*⁹⁹⁵, ispirato al racconto di George Sand *La piccola Fadette*. Quale fonte poteva essere migliore dell’opera di una donna che, come ricorda la studiosa Galateria, era stata la «Musa» della rivoluzione parigina del 1848, in cui i suoi amici erano divenuti commissari della Repubblica e a lei stessa veniva affidata la redazione del Bulletin del Ministero degli Interni della Repubblica, nel cui numero 16 aveva scritto «un testo piuttosto incendiario», incitando a una nuova sommossa. Rischiò dunque di essere arrestata ed ebbe voglia di ritirarsi in campagna, a Nohant⁹⁹⁶. Fu qui che ebbe l’idea di *Fadette*:

Nohant in realtà era più di una casa. Erano le radici di un mondo rurale incontaminato e destinato a scomparire; raccontarlo era un gesto d’attenzione verso il popolo della Francia profonda, che equivaleva a un gesto rivoluzionario⁹⁹⁷.

Più insolita la scelta da parte degli autori del balletto sovietico di associarlo alla musica di Léo Delibes composta per il balletto *Sylvia ou La nymphe de Diane*, che aveva debuttato originariamente il 14 giugno 1876 a Parigi con la coreografia di Louis Mérante⁹⁹⁸, e la cui nuova progettazione tra il 1900 e il 1901 per i Teatri Imperiali era stata tra le cause della rottura di Djagilev con i Teatri Imperiali⁹⁹⁹. In apertura dell’articolo su Delibes, pubblicato sul programma di sala del balletto *Fadette* in occasione

⁹⁹⁴ Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet*, cit., p. 120.

⁹⁹⁵ Spettacolo in tre atti. Libretto di V. Solov’ev e L. Lavrovskij da G. Sand. Musica di L. Delibes da *Sylvia*, con aggiunte tratte da musiche di A. Thomas, D. Auber, R. Drigo, J. Massenet. Coreografia di L. Lavrovskij. Consulenza registica di V. Solov’ev. Assistente coreografo B. Fenster. Scene e costumi di N. Nikiiforov. Conduzione d’orchestra di E. Dubovskoj. Nel ruolo di Fadette N. Krasnošeeva. Lo spettacolo fu ripreso sulla scena del Malyj opernyj teatr il 9 giugno 1936 con la conduzione d’orchestra di P. Fel’dt. Nel ruolo di Fadette V. Rozenberg, nel ruolo di André S. Dubinin.

⁹⁹⁶ D. Galateria, *Introduzione* a G. Sand, *La piccola Fadette*, traduzione di A. Calvanese, Neri Pozza Editore, Vicenza 2014, pp. 5-7.

⁹⁹⁷ Ivi, p. 9.

⁹⁹⁸ A proposito si veda il saggio di A. Corea, *Sylvia, una ninfa danzante nella Parigi fin de siècle*, in P. Bertolone, A. Corea, D. Gavrilovich, *Trame di meraviglia. Studi in onore di Silvia Carandini*, cit., pp. 109-118.

⁹⁹⁹ Cfr. D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., pp. 51-52; A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, cit., pp. 210-218.

di un riallestimento dello stesso spettacolo al Malyj opernyj teatr nel 1936, il musicologo Druskin citava ancora una volta Čajkovskij. Proprio Čajkovskij scrisse a Nadežda von Meck da Vienna il 23 novembre 1877:

«Ho ascoltato di recente la musica di Delibes al balletto *Sylvia*, una musica nel suo genere geniale. Già in precedenza avevo preso conoscenza della riduzione per pianoforte di questa musica meravigliosa, ma nell'esecuzione eccellente dell'orchestra viennese mi ha semplicemente incantato, in particolare nella prima parte. *Il lago dei cigni* è una pura stupidaggine se paragonata a *Sylvia*»¹⁰⁰⁰.

Due settimane dopo, il 7 dicembre 1877, Čajkovskij scriveva all'amico S. Taneev:

«Ho ascoltato il balletto *Sylvia* di Léo Delibes: l'ho proprio "ascoltato", perché è il primo balletto nel quale la musica costituisce non solo il principale, ma l'unico interesse. Che delizia, che eleganza, che ricchezza melodica, ritmica e armonica. Ho provato vergogna. Se avessi conosciuto questa musica, certamente non avrei scritto *Il lago dei cigni*»¹⁰⁰¹.

Di per sé, il musicologo Druskin non riteneva però che la produzione musicale complessiva di Delibes fosse al livello delle idee progressiste del suo tempo. Anche se il compositore era stato un contemporaneo della Comune parigina, nella sua musica era piuttosto presente un'inclinazione verso il passato storico (egli compose le danze per la pièce di Victor Hugo *Le roi s'amuse*) o verso i soggetti esotici (l'opera *Lakmé* era ambientata in India). Dunque, la sua musica era per Druskin priva di quel realismo che nel 1875 aveva dato vita all'opera *Carmen* di Bizet. E tuttavia, in particolare nella sua produzione ballettistica, era presente una tendenza alla motivazione realistica-psicologica della danza che si manifestava già nel balletto *La source* (1866), per divenire ancor più sottolineata e colorita in *Coppélia* (da cui secondo il musicologo erano eliminati gli elementi grotteschi hoffmanniani e sottolineati quelli folcloristici) e in *Sylvia*, ancor più ricca e sontuosa per idee musicali e per la loro elaborazione, anche se la sua costruzione era drammaturgicamente meno fondata soprattutto a causa delle mancanze del soggetto. Questo spiegava per Druskin il fatto che all'epoca la musica di *Sylvia* fosse stata eseguita solo come una *suite* di frammenti danzabili, ma ciò non gli impediva di affermare che il merito indiscutibile di Delibes fosse stato quello di porre il problema della sinfonizzazione del balletto, poi risolto da Čajkovskij¹⁰⁰².

¹⁰⁰⁰ M. Druskin, *Leo Delib*, in *Fadetta. Balet v 3 dejstvijach. Muzyka Leo Deliba. Sbornik statej k postanovke baleta v Gosudarstvennom Akademičeskom Malom opernom teatre*, Leningrado 1936, p. 7.

¹⁰⁰¹ Ivi, p. 8.

¹⁰⁰² Ivi, pp. 8-12.

Per creare un balletto consonante ai canoni sovietici fondamentale fu il lavoro sul libretto di *Fadette* realizzato da V. Solov'ëv¹⁰⁰³. Il materiale tematico presente nel racconto di George Sand fu legato organicamente alla musica di *Sylvia*, cosa che secondo il drammaturgo se da un lato limitò le possibilità di sviluppo del soggetto, dall'altro permise alla musica di ricevere una nuova interpretazione proprio grazie all'influsso di George Sand. Dal racconto di George Sand furono in fin dei conti tratti pochi elementi, ma allo stesso tempo si delineò gradualmente il tema principale del balletto: l'amore di André (figlio di un contadino benestante) per la povera Fadette sullo sfondo dei conflitti sociali nella campagna francese. Al fine di rafforzare tali conflitti il tempo dell'azione venne fatto coincidere con gli anni iniziali della Restaurazione, e il luogo dell'azione fu spostato nel sud della Francia, dove erano più evidenti le tendenze reazionarie-clericali degli strati benestanti della popolazione¹⁰⁰⁴.

Secondo il direttore d'orchestra Fel'dt, dissociandosi dal vecchio libretto con i suoi tratti pastorali la musica di Delibes trovò risalto per i suoi tratti emotivi umani, acquistando un nuovo fascino¹⁰⁰⁵. In ogni caso il compito della trasposizione musicale di Delibes in un nuovo balletto fu molto complicato. Secondo lo studioso Slonimskij, gli autori non cercarono di far combaciare a stento il nuovo soggetto con la partitura, ma tentarono di trarre dalla musica la nuova idea drammaturgica, prestando attenzione alle sue caratteristiche. Così, ad esempio, se nel primo atto di *Sylvia* il culmine dell'azione era rappresentato dal ferimento della protagonista, nel primo atto del nuovo balletto lo stesso momento musicale ispirò l'aggressione di Fadette. Invece, nell'ultimo atto, traendo spunto dalle risonanze nazionali francesi presenti nella tradizionale *suite* di danze conclusiva, si realizzò una festa popolare al posto delle celebrazioni mitologiche presenti nel vecchio balletto¹⁰⁰⁶.

Per rendere il conflitto sociale presente nella nuova drammaturgia del balletto il coreografo Lavrovskij si sforzò di rendere le figure dei personaggi più realistiche e piene di vita. Fu messo in scena il contrasto tra il mondo dei benestanti di campagna e la famiglia della povera Fadette. Ma soprattutto ci si pose come obiettivo il superamento delle forme stereotipate della danza classica, sottomettendole al lavoro sul personaggio¹⁰⁰⁷. Prendendo coscienza dell'«impressionismo» racchiuso nei suoi primi lavori concertistici, e in particolare negli *Studi sinfonici* su musica di Schumann messi in scena al Malyj opernyj teatr nel 1930 con gli studenti dell'Istituto coreografico, Lavrovskij tentò adesso di unire il lato emotivo della danza all'utilizzo della pantomima:

¹⁰⁰³ Vedi nota 83 de *La riscrittura dei classici in conformità ai canoni sovietici*.

¹⁰⁰⁴ V. Solov'ëv, *Rabota nad libretto*, in *Fadetta. Balet v 3 dejstvijach. Muzyka Leo Deliba. Sbornik statej k postanovke baleta v Gosudarstvennom Akademičeskom Malom opernom teatre*, cit., pp. 19-20.

¹⁰⁰⁵ P. Fel'dt, *O muzyke "Fadetty"*, in *Fadetta. Balet v 3 dejstvijach. Muzyka Leo Deliba. Sbornik statej k postanovke baleta v Gosudarstvennom Akademičeskom Malom opernom teatre*, cit., pp. 21-22.

¹⁰⁰⁶ Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet*, cit., p. 121.

¹⁰⁰⁷ L. Lavrovskij, «*Fadetta*». *Baletmejster o spektakle*, in L. Lavrovskij. *Dokumenty, stat'i, vospominanija*, con articoli introduttivi di B. Pokrovskij e B. L'vov-Anochin, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Mosca 1983, pp. 107-108.

Nella creazione di una figura attoriale danzante mi sforzai di attribuirle dei movimenti caratteristici e tipici solo per quel dato personaggio e di fare in modo che la danza non apparisse un linguaggio astratto, ma il discorso vivo di ogni personaggio, adatto a rivelarne le caratteristiche nella situazione in cui si trova.

La danza pervasa da un definito contenuto emotivo e l'azione pantomimica fusa organicamente con essa in un tutt'uno costituiscono il filo conduttore dell'intreccio dello spettacolo e della sua idea principale¹⁰⁰⁸.

Secondo Slonimskij, lo spettacolo *Fadette* era pienamente rispondente all'idea della drammatizzazione della danza diffusa al tempo e la cosa che conquistava di più nello spettacolo era il fatto di non poter restare indifferenti agli eventi che succedevano nella scena, tanto più che a differenza dai balletti dal finale tragico qui la concezione dello spettacolo era profondamente ottimista e spingeva gli spettatori a credere nella possibile felicità dei protagonisti dopo aver rotto con il loro ambiente di provenienza¹⁰⁰⁹. Inoltre, a differenza degli spettacoli antichi con la loro pomposità delle scene d'insieme che facevano da sfondo ai numeri dal carattere virtuosistico, in *Fadette* era evidente la natura da camera delle scene intime, realizzate con «grande intensità emotiva, calore e fascino poetico»¹⁰¹⁰. Tale era ad esempio la scena in cui la protagonista, dopo gli scherni alla nonna da parte dei cacciatori amici del benestante André, e dopo aver a sua volta preso in giro la fidanzata di quest'ultimo, viene colpita da una pietra. Dopo un certo scompiglio, André prende le difese della ragazza.

Quando la folla chiassosa si allontana dal bosco e Fadette tremando e piangendo a diretto cade a terra, fa ritorno André che ha dimenticato il suo fucile. Egli si siede accanto alla ragazza in lacrime, ormai quasi adolescente, e la accarezza affettuosamente. La prima reazione, ovvero il desiderio di respingere il consolatore non richiesto, viene sostituita da un'altra: Fadette è stupita. Il giovane passa una mano tra i suoi capelli arruffati, ride senza cattiveria del disordine nel vestiario e nell'acconciatura, scherza sulla sciatteria del suo aspetto esteriore. Due-tre movimenti della mano, il sorriso benevolo, lo sguardo aperto e una chiara simpatia disarmano Fadette, già pronta a opporre resistenza. Ella non ha mai provato prima un tale sentimento. In un tempo rallentato risuona il ben noto valzer di Delibes da *Sylvia*. Il giovane si alza per andarsene e la ragazza gli va dietro. Lottando contro il desiderio di fermarlo, di prolungare l'incanto dell'incontro inaspettato, ella lo trattiene afferrando il fucile¹⁰¹¹.

Altrettanto riuscito è l'adagio di André e Fadette nell'ultimo atto, quando al ballo contadino il giovane lancia una sfida al mondo che lo ha cresciuto, baciando davanti a tutti Fadette. In un adagio che precede le vette di *Romeo e Giulietta*, André solleva Fadette, ormai trasformata sia esteriormente che

¹⁰⁰⁸ Ivi, p. 108.

¹⁰⁰⁹ ¹⁰⁰⁹ Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet*, cit., p. 122.

¹⁰¹⁰ Ju. Slonimskij, *O dramaturgii i choregrafii "Fadetty"*, in *Fadetta. Balet v 3 dejstvijach. Muzyka Leo Deliba. Sbornik statej k postanovke baleta v Gosudarstvennom Akademičeskom Malom opernom teatre*, cit., pp. 24-25.

¹⁰¹¹ Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet*, cit., p. 123.

interiormente, in un impeto di felicità. Secondo Slonimskij, è ormai chiaro a tutti che i due si sono elevati sul mondo piccolo borghese circostante¹⁰¹². Per lo studioso e critico di balletto, è anche chiaro però che Lavrovskij, proveniente dall'esperienza del "Molodoj balet"¹⁰¹³, è un vero «coreografo», piuttosto che un «regista», ovvero è un esperto nella cultura della danza e nella regia propriamente coreografica, capace di fondere danza e pantomima al fine di sviluppare appieno il soggetto e di creare dei personaggi pieni di vita¹⁰¹⁴.

Dopo l'esperienza alla rielaborazione coreografica dell'opera letteraria di George Sand, sulle scene sovietiche non poteva mancare Honoré de Balzac, la cui figura «titanica» occupava secondo Sollertinskij un posto del tutto esclusivo nella storia della letteratura europea, avendo dato origine a un *corpus* di materiali indispensabile per comprendere «la natura umana all'epoca del capitalismo». Grandiosa era stata in particolare l'idea avuta nel 1834 di creare un'«epopea del mondo capitalistico a lui contemporaneo sotto il titolo di *La Comédie humaine*» per distinguerla dalla *Divina Commedia* medioevale di Dante. Secondo Sollertinskij, Balzac era «inebriato» della sua contemporaneità, della crescita dell'industria capitalistica, delle scoperte e delle invenzioni scientifiche. E soprattutto era «innamorato» di Parigi, il «cervello della civiltà moderna». Allo stesso tempo, le vere «illusioni perdute» erano state quelle autobiografiche dell'autore. Proveniente da una famiglia intellettuale di estrazione non nobile, arrivò a Parigi nel 1814 per mettersi alla prova nella drammaturgia, lavorando parallelamente da un notaio e cercando di guadagnarsi fama e soldi. Per questo scrisse una serie di romanzi dalla tematica storica, e poi comprò una tipografia per la quale pubblicò edizioni economiche di La Fontaine e Molière, ma andò in bancarotta nel 1827 riempiendosi di debiti. Per ripagarli fece del lavoro letterario il centro della sua esistenza, lavorando a ritmi infernali. Morì infine il 18 agosto 1850, proprio quando era riuscito a consolidare la sua posizione e a sposare l'aristocratica polacca Éyeline Hańska. Apprezzato da Marx, che lo citò due volte ne *Il capitale*, e da Engels, che lo considerò «uno scrittore realista assai più grande di tutti gli Zola del passato, del presente e del futuro», nell'Unione Sovietica Balzac diventò il simbolo del realismo borghese. Dunque, Sollertinskij non era stupito del fatto che sulla base delle sue opere il teatro sovietico cercasse di creare uno spettacolo realistico di denuncia¹⁰¹⁵.

¹⁰¹² Ivi, pp. 123-124.

¹⁰¹³ Per approfondimenti si veda M. Michajlov, *Molodye gody leningradskogo baleta*, Iskusstvo, Leningrado 1978, pp. 122-128.

¹⁰¹⁴ Ju. Slonimskij, *O dramaturgii i choregrafii "Fadetty"*, in *Fadetta. Balet v 3 dejstvijach. Muzyka Leo Deliba. Sbornik statej k postanovke baleta v Gosudarstvennom Akademičeskom Malom opernom teatre*, cit., p. 26.

¹⁰¹⁵ I. Sollertinskij, *Onore Bal'zak (1799-1850)*, in *Utračennye illuzii. Choreografičeskij roman. Muzyka B. V. Asaf'eva*, Izdanie Len. Gos. Akad. Teatra Opery i Baleta im. S. M. Kirova, Leningrado 1936, pp. 12-22.

Meno scontato il fatto che in realtà l'allestimento de *Le illusioni perdute*¹⁰¹⁶ nel 1936 divenne un «balletto sul balletto», riflettendo l'epoca della fioritura del romanticismo nella Parigi teatrale degli anni Trenta dell'Ottocento. Tuttavia, secondo Slonimskij gli autori dello spettacolo non si appassionarono di tale epoca teatrale nel suo valore artistico assoluto, ma ne presentarono i protagonisti nelle concrete condizioni storiche. A tal fine, Slonimskij ricorda come il direttore dell'Opéra di Parigi Louis Véron (in carica dal 1831 al 1835) avesse una mentalità imprenditoriale. Dopo essersi dedicato senza particolari profitti alla letteratura e alla professione di medico, si era arricchito con la carica di direttore dell'Opéra. Nella suddivisione dei ruoli egli rispettò in primo luogo la posizione sociale delle artiste, e soprattutto dei loro protettori, così ad esempio la maggior parte di tali ruoli furono affidati a Lise Noblet, protetta dal generale Claparède. Troppo impegnato dagli affari, Véron era secondo Slonimskij poco interessato alla «lotta tra le tendenze artistiche», tanto meno alla musica, che per lui non doveva contrastare la spettacolarità delle produzioni. Il suo principio era per Slonimskij la varietà degli spettacoli. L'importante era trovare una danzatrice che presenti delle caratteristiche diverse dalle precedenti. Fu per questo, ad esempio, che alla Taglioni fece seguito la Elssler¹⁰¹⁷.

Il libretto de *Le illusioni perdute* è elaborato da V. Dmitriev che giudica riduttivo soffermarsi a una messa in scena del romanzo omonimo di Balzac, tentando invece attraverso Balzac di riprodurre appunto l'epoca del teatro di balletto degli anni Trenta dell'Ottocento. Il titolo viene invece mantenuto per definire al meglio il contenuto del nuovo balletto, che dunque non mira a mostrare l'ampio quadro della vita francese in tutte le sue contraddizioni sociali, poiché Dmitriev non ritiene che a tale scopo possa bastare la pantomima del balletto. Tra tutte le stratificazioni sociali della Francia del tempo viene scelto l'ambiente teatrale, in quanto più si presta ad essere trasmesso attraverso la coreografia e oltretutto offre le più vaste possibilità per la motivazione delle danze. Così, il «tema del “giovane di talento” che si scontra con la società» è ricondotto al problema del destino dell'artista nei suoi rapporti con i committenti, e allo stesso problema della creazione artistica in un sistema borghese. Su questo tema si innesta l'influsso del balletto romantico, solo che al posto degli eroi divisi tra il mondo terreno e quello soprannaturale, qui la contrapposizione è riportata sul piano realistico dello scontro tra il mondo degli ideali e la realtà¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁶ Romanzo coreografico in tre parti. Prima rappresentazione: 3 gennaio 1936, Teatro Kirov. Libretto di V. Dmitriev da Balzac. Musica di B. Asaf'ev. Coreografia di R. Zacharov. Scenografie di V. Dmitriev. Costumi disegnati da V. Charkievič. Direzione d'orchestra di E. Mravinskij. Nel ruolo di Coralie G. Ulanova, nel ruolo di Lucien K. Sergeev, nel ruolo di Florina T. Večeslova, nel ruolo di Camuso L. Leont'ev, nel ruolo del Direttore del teatro P. Gončarov, nel ruolo del Coreografo A. Lopuchov, nel ruolo del Primo ballerino V. Čabukiani. Il balletto è stato riallestito in una nuova versione coreografica dal coreografo A. Ratmanskij su musica di L. Desjatnikov e libretto di V. Dmitriev rimaneggiato da G. Gallienne. La prima si è svolta il 24 aprile 2011 al Teatro Bol'šoj di Mosca.

¹⁰¹⁷ Ju. Slonimskij, *Teatral'nyj Pariž 30-ch godov*, in *Utračennye illjuzii. Choreografičeskij roman. Muzyka B. V. Asaf'eva*, cit., pp. 23-36.

¹⁰¹⁸ V. Dmitriev, *Avtor o libretto*, in *Utračennye illjuzii. Choreografičeskij roman. Muzyka B. V. Asaf'eva*, cit., pp. 80-82.

A comporre la musica per il balletto è Asaf'ev, dal cui interesse per la cultura musicale francese era nato già *Le fiamme di Parigi*. Per il compositore e musicologo le contraddizioni psicologiche dei protagonisti di Balzac erano del tutto riflesse nella vita dei compositori del tempo, come Berlioz, Liszt e Chopin. Da qui l'idea di trasformare Lucien da giornalista in un compositore dalla psicologia complessa, che inavvertitamente perde la sua natura ideale e sincera per sottomettersi al sistema seduttivo della compravendita, finendo però per ritrovarsi in una posizione profondamente drammatica. La musica di Asaf'ev è tuttavia per definizione dello stesso compositore lontana dalla stilizzazione. Pur prendendo come base la musica del teatro parigino degli anni Trenta dell'Ottocento, e pur avendo tra le caratteristiche la ritmicità, non è astrattamente danzabile, ma è legata alle vicende sceniche dei protagonisti, ponendosi l'intento di esprimere il destino della donna artista che crede nell'illusione del puro amore e quello del giovane compositore che sogna di conquistare gli ascoltatori con le emozioni espresse nella propria arte e si scontra con gli interessi finanziari dei potenti protettori artistici¹⁰¹⁹.

Neanche il coreografo Zacharov aspirò a riprodurre esattamente nel balletto i personaggi di Balzac. Importante fu invece per Zacharov mettere in scena il contrasto sociale tra i protettori da una parte (il Duca e il banchiere Camuso, che rappresentano l'unione di aristocrazia e capitalismo), e Coralie e Lucien, «ingenui sognatori», dall'altra. Nel balletto sono presenti due «balletti nel balletto», ovvero *La sylphide* e *Sulle montagne di Boemia*, mentre all'apice del successo di Lucien e prima della sua caduta, durante un ballo in maschera, su un tavolo da roulette ricoperto d'oro compare la rivale di Coralie, Florina, che danza una *Cachucha*. Almeno apparentemente Zacharov si pose dei compiti condivisibili, puntando a realizzare uno spettacolo dal grande contenuto in cui fosse centrale l'abilità attoriale dei danzatori attraverso il rifiuto della pantomima convenzionale e la ricerca di un gesto motivato. Ciò non si doveva ripercuotere secondo lui sulla danza, che doveva restare l'elemento centrale dello spettacolo, utile a «esprimere le emozioni in movimento». Lo spettacolo doveva rappresentare una prosecuzione de *La fontana di Bachčisaraj*, e in particolare del suo III atto con i suoi monologhi e i suoi dialoghi. Più difficile capire cosa Zacharov intendesse dire, quando definiva *La fontana di Bachčisaraj* come un «poema coreografico», e invece *Le illusioni perdute* come un «romanzo coreografico», ma il coreografo stesso lo spiegava con la natura realistica piuttosto che romantica del secondo balletto¹⁰²⁰. Emblematica era poi la conclusione del balletto, che vedeva Lucien stringere a sé ormai solo come ricordo un pezzo del costume di Coralie: le ali della Silfide.

¹⁰¹⁹ B. Asaf'ev, *Muzykal'naja dramaturgija spektaklja*, in *Utračennye illjuzii. Choreografičeskij roman. Muzyka B. V. Asaf'eva*, cit., pp. 60-70.

¹⁰²⁰ R. Zacharov, *K postanovke spektaklja*, in *Utračennye illjuzii. Choreografičeskij roman. Muzyka B. V. Asaf'eva*, cit., pp. 71-78.

Più dubbiosi ci lascia però il rapporto dell'esposizione del balletto da parte di Zacharov conservato nell'archivio CGALI con la sua presentazione di circa 25 protagonisti e il racconto dettagliato delle scene piene di dettagli realistici durato un'ora e mezzo per il primo atto e 25 minuti per il secondo. Rielaborando l'approccio seguito ne *La fontana di Bachčisaraj*, il coreografo pregno dell'ideologia sovietica e della metodologia del realismo socialista si proponeva adesso di lavorare con ancor più serietà e onestà¹⁰²¹.

E tuttavia, a testimoniare il valore artistico dello spettacolo nonostante i suoi difetti è la stessa interprete del ruolo di Coralie Galina Ulanova in un articolo pubblicato nel 1955 sulla rivista «Sovetskaja muzyka». La danzatrice qui afferma come il lavoro sul ruolo di Coralie ancora una volta dimostrò come «lo sviluppo delle possibilità espressive della danza» fosse un reale processo avvenuto nella coreografia sovietica. A garantire il successo dello spettacolo fu per la ballerina *in primis* la musica realistica e piena di vita di Asaf'ev con la sua inventiva e la varietà nella strumentazione. Riuscita era l'introduzione dell'assolo del pianoforte per caratterizzare Lucien come compositore romantico. Interessanti le trovate ritmiche del valzer del “raduno delle silfidi”. Di rilievo le caratteristiche prosaiche di un personaggio come Camuso, protettore di Coralie, la cui figura era sottolineata da motivi da canzonette. Influiiva il fatto che nello spettacolo non vi fosse il solito utilizzo del corpo di ballo: tutti danzavano (anche se alcuni meno, e in particolare Lucien) e allo stesso tempo recitavano¹⁰²². Scrive Ulanova:

La danza monologo e la danza-dialogo, il gesto e la pantomima, tutto era sottomesso alla rivelazione del contenuto attraverso i mezzi espressivi del balletto. L'elaborazione delle scene mimiche, le ricerche dell'espressività del gesto, dei singoli passi, dei *pas couru*, delle rotazioni della testa e del corpo ci furono estremamente utili, arricchirono la nostra padronanza coreografica¹⁰²³.

Nello spettacolo non vi era una stretta suddivisione tra la danza e la pantomima, e la stessa pantomima era tanto musicale e pervasa dalle idee del compositore che il pubblico la percepiva fusa in un insieme armonico con la danza. Era questa per Ulanova la «nuova caratteristica» del balletto sovietico. Se nel balletto accademico la pantomima era composta da gesti convenzionali ridicoli chiamati a spiegare gli eventi il cui contenuto emotivo era espresso poi dalla danza, nello spettacolo contemporaneo la pantomima era parte integrante della danza, fondendosi impercettibilmente con essa al fine di conferire allo spettacolo una grande espressività musicale-drammatica e una grande motivazione di

¹⁰²¹ *Stenogramma doklada R. V. Zacharova o postanovke baleta “Utračennnye illjuzii”*. 20 sentjabrja 1935 g. CGALI, f. 337, op. 1, d. 110, ll. 21.

¹⁰²² G. Ulanova, *Vyrazitel'nye sredstva baleta*, «Sovetskaja muzyka», 1955, n. 4, p. 74.

¹⁰²³ Ivi, p. 75.

sensu allo sviluppo dell'azione. Ulanova portava come esempio la terza scena del secondo atto cui partecipavano Coralie e il banchiere Camuso:

Il ricco protettore della danzatrice si presenta da lei proprio quando ella accoglie il suo innamorato, il giovane compositore Lucien. Coralie nasconde Lucien, ma sul tavolo rimane il cilindro da lui dimenticato. Per ingannare il sospettoso Camuso, la ragazza afferra spensieratamente dalla tavola il cilindro e dà inizio a una danza inventata, come se stesse provando il suo nuovo numero. L'appassionata improvvisazione termina con una posa provocatoria: puntando una mano sul fianco, con l'altra Coralie indossa baldanzosamente il cilindro. Ma è troppo grande e... le scivola a tradimento, coprendole il viso. Camuso glielo toglie lentamente, e qui lo spettatore deve vedere il viso trasformato della giovane danzatrice: è stata smascherata! Il pericolo minaccia sia lei che il suo caro... La danza si trasforma in pantomima: le braccia abbassate, lo sguardo spento, le spalle ritratte, tutto deve trasmettere il terrore e l'amarezza di Coralie, e dopo con altri strumenti espressivi della mimica e della danza ella deve mostrare la ferma decisione di romper con Camuso, la sua fedeltà a Lucien, la gioia del primo amore puro... Così l'unione della pantomima e della danza aiuta a trovare un'esatta caratterizzazione scenica¹⁰²⁴.

Oltre Ulanova ad esaltare *Le illusioni perdute* è anche Sergej Radlov che in un articolo pubblicato sulla «Leningradskaja pravda» il 5 gennaio 1936 scrive:

Cosa ci hanno dimostrato *Le illusioni*? Prima di tutto che il successo del coreografo ne *La fontana di Bachčisaraj* non è stato affatto casuale. Nella persona di R. V. Zacharov abbiamo senza dubbio un giovane coreografo di prima grandezza. La cosa migliore nel suo lavoro, come ne *La fontana*, risulta l'arte puramente coreografica di una grande intensità drammatica. Alla danza classica è restituita tutta la forza di un'enorme espressività emotiva. In questo senso il punto più alto del balletto non è la brillante scena del ballo in maschera, né tantomeno il balletto *La sylphide* splendidamente messo in scena a conclusione del I atto, dove Zacharov è riuscito a trovare una forma grande e semplice, ma la danza della disperazione di Coralie e dei tre amici di Lucien alla fine del II atto. Qui il balletto fa proprio l'autentico «linguaggio delle passioni»¹⁰²⁵.

Secondo Slonimskij, le lezioni de *Le illusioni perdute* non si limitavano alla questione del rapporto tra rappresentazione scenica e fonte letteraria, ma riguardavano piuttosto il rapporto tra la «poesia della danza» soprattutto nella sua rappresentazione metateatrale e la «verità della vita»¹⁰²⁶. In questo senso, una soluzione diversa fu fornita dal balletto *Katerina*¹⁰²⁷, basato sulla realtà di vita del popolo dei servi della gleba, oltre che su numerose fonti letterarie come *L'artista del toupet* di N. Leskov (1883). Qui Lavrovskij secondo Slonimskij riuscì a «riabilitare» il tema del balletto *Krepostnaja*

¹⁰²⁴ *Ibidem*.

¹⁰²⁵ S. Radlov, *Utračennye illjuzii*, «Leningradskaja pravda», n. 4, 5 gennaio 1936, p. 4.

¹⁰²⁶ Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet*, cit., p. 151.

¹⁰²⁷ Balletto in tre atti presentato come spettacolo di diploma dell'Istituto Coreografico il 25 maggio 1935 al GATOB. Musica di A. Adam e A. Rubiņštejn. Libretto e coreografia di L. Lavrovskij. Scene e costumi di B. Erbštejn. Direzione d'orchestra di M. Karpov. Nei ruoli principali: N. Baltačeeva (Katerina), N. Tregubov (Vladimir).

balerina di Lopuchov, creando uno spettacolo intessuto attorno a «personaggi vivi e dal destino realmente drammatico»¹⁰²⁸. Nel balletto era infatti presentata una tenuta degli anni Dieci o Venti dell'Ottocento, in cui il proprietario fondiario possedeva un teatro dove si esibivano i servi della gleba, tra cui il lacchè Vladimir e la cameriera Katerina. Per un capriccio il corrotto governatore desiderava possedere Katerina, e Vladimir nel tentativo di difenderla finiva frustato a morte in una stalla, mentre l'attrice si suicidava.

Oltre a rappresentare con intensità i conflitti sociali, lo spettacolo offriva come già in *Krepostnaja balerina* la possibilità di mostrare delle scene di “teatro nel teatro”, presentando la messa in scena di un balletto anacreontico nello spirito di Didelot. Ma nel complesso, secondo il critico Sollertinskij, Lavrovskij si mostrava diverso dal «razionalista» Lopuchov, rivelando la sua natura lirico-romantica, affinata negli *Studi sinfonici* su musica di Schumann. Senza scivolare nell'impressionismo degli stati d'animo, qui Lavrovskij riusciva secondo Sollertinskij a costruire uno spettacolo «realistico», evitando allo stesso tempo un «pedante naturalismo pantomimico». In effetti, rispetto all'estremismo degli spettacoli costituiti da una densa pantomima e poche danze, Lavrovskij riuscì secondo Sollertinskij a trovare il giusto punto d'equilibrio, cogliendo con successo i momenti di passaggio dalla pantomima alla danza. Riuscita era secondo il critico anche la composizione musicale realizzata da E. Dubovskij sulla base di frammenti di Rubištejn (per le scene narrative e di vita quotidiana) e Adolf Adam (per le scene di teatro nel teatro), senza mancare di organicità. Completava il lavoro la scenografia di Boris Erbštejn¹⁰²⁹, caratterizzata da vivacità, e allo stesso tempo da ariosità, in modo da non «paralizzare» l'effetto della danza. Lo spettacolo fu inizialmente rappresentato con le forze dell'Istituto Coreografico di Leningrado, che utilizzò l'occasione per mostrare i suoi giovani talenti¹⁰³⁰.

Sull'onda del successo de *La fontana di Bachčisaraj*, nel 1938 furono messe in scena due diverse versioni del balletto puškiniano *Il prigioniero del Caucaso*, entrambe con la musica di Boris Asaf'ev: una con la coreografia di Rostislav Zacharov, il libretto di Nikolaj Volkov e la scenografia di Petr

¹⁰²⁸ Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet*, cit., p. 154.

¹⁰²⁹ B. Erbštejn (1901-1963). Pittore e scenografo. Amico dall'infanzia di V. Dmitriev, e in seguito di D. Charms e di D. Šostakovič. Poliglotta, studiò al VCHUTEMAS con K. Petrov-Vodkin. Dal 1918 al 1920 studiò ai KURSMASCEP di Vs. Mejerchol'd. Dal 1920 lavorò per i teatri di Leningrado, e nel 1921 realizzò i disegni dei costumi per gli allievi della scuola di balletto. Fu arrestato nel 1932 ed esiliato a Kursk. Nel 1936 ricevette il permesso di tornare a Leningrado. Arrestato di nuovo nel 1941, fu esiliato nella regione di Krasnojarsk. Fu liberato nel 1947, ma riabilitato solo nel 1958.

¹⁰³⁰ I. Sollertinskij, *Baletmejster Lavrovskij i ego spektakl' «Katerina»*. *Vypusknij spektakl' Choreografičeskogo tehnikuma*, «Rabočij i teatr», 1935, n. 11, ripubblicato sia in Id., *Stat'i o balete*, cit., pp. 106-112, sia in L. Lavrovskij, *Dokumenty, stat'i, vospominanija*, cit., pp. 159-162.

Williams¹⁰³¹ (Vil'jams) al Teatro Bol'šoj di Mosca¹⁰³², l'altra con la coreografia di Leonid Lavrovskij, il libretto di Volkov rimaneggiato dallo stesso Lavrovskij e da I. Zil'berštejn¹⁰³³, e la scenografia di Valentina Chodasevič¹⁰³⁴ al Malyj opernyj teatr di Leningrado¹⁰³⁵. Secondo il critico Bogdanov-Berezovskij, I due spettacoli si presentavano come «due varianti musicali coreografiche di un'unica concezione drammaturgica», derivante dal voler superare i limiti del romanticismo presente nel poema puškiniano attraverso l'uso di elementi realistici, rendendo esplicito ciò che nel poema era suggerito in modo oscuro¹⁰³⁶. A proposito del protagonista del poema puškiniano scriveva il critico Belinskij:

Il prigioniero è l'eroe di quel tempo. I critici di allora trovarono giustamente nella sua persona un'indefinitezza e una contraddittorietà che lo rendevano quasi privo di personalità, ma non compresero che proprio attraverso questo carattere il prigioniero suscitò un tale entusiasmo nel pubblico. I giovani restarono particolarmente rapiti da lui, perché ognuno vide in lui, chi di più chi di meno, il proprio riflesso¹⁰³⁷.

La scrittura del poema coincise con l'epoca in cui i giovani libertari finivano deportati nel Caucaso, rischiando la morte ad opera delle popolazioni del luogo, per reazione al clima di oppressione politica e alla persecuzione intellettuale del tempo. Niente di più attuale durante i ricorsi storici dell'epoca delle persecuzioni staliniane. Tuttavia, gli autori del balletto sovietico più che denunciare la contemporaneità si chiedevano come presentare in modo chiaro secondo i dettami del realismo socialista le “illusioni perdute” del Prigioniero puškiniano, vittima dell'ipocrisia e delle convenzioni mondane, tradito dagli amici e ignorato dalla donna amata. Gli accenni del poema puškiniano andavano per loro sviluppati in modo da costruire uno spettacolo drammaturgicamente fondato. Per questo, sia Zacharov sia Lavrovskij inserirono delle scene relative alla vita pietroburghese precedente la condizione di prigionia nel villaggio circasso del protagonista, ma procedettero in modo diverso.

¹⁰³¹ P. Williams (1902-19047). Pittore e scenografo sovietico, nipote di un ingegnere americano. Dal 1919 al 1924 studiò al VCHUTEMAS con V. Kandinskij, K. Korovin, D. Šterenberg. Nel 1922 partecipò alla creazione del Museo della cultura pittorica. Tra il 1922 e il 1924 entrò nel gruppo dei “concretivisti”. Dal 1941 fu lo scenografo principale del Teatro Bol'šoj.

¹⁰³² Balletto in tre atti con prologo. Prima rappresentazione: 20 aprile 1938. Direzione d'orchestra di Ju. Fajer.

¹⁰³³ I. Zil'berštejn (1905-1988). Critico letterario e d'arte, collezionista, fu tra i fondatori di «Literaturnoe nasledstvo», nonché il fondatore del Museo delle collezioni private di Mosca.

¹⁰³⁴ V. Chodasevič (1894-1970). Pittrice e scenografa sovietica, nipote del poeta V. Chodasevič. Studiò all'Istituto Stroganov, oltre ché a Monaco e a Parigi. Dal 1912 lavorò nello studio di V. Tatlin. Tra il 1918 e il 1922 lavorò al Teatro della Commedia Popolare di S. Radlov e al Primo Studio del MCHT. Tra il 1924 e il 1928 visse in Europa. Dopo il ritorno in URSS riprese a lavorare con S. Radlov e per la compagnia di balletto di V. Kriger (1935). Fu lo scenografo principale del GATOB negli anni 1932-1936. Dopo l'evacuazione a Perm', nel 1945 tornò a Leningrado. Dal 1953 si stabilì a Mosca. Dal 1956 abbandonò il teatro e si dedicò alla letteratura, pubblicando tra l'altro il libro di memorie dal titolo *Portrety slovami*.

¹⁰³⁵ Balletto in tre atti con prologo. Prima rappresentazione: 14 aprile 1938. Direzione d'orchestra di P. Fel'dt. Nei ruoli principali: E. Čikvaidze (la Circassa), S. Dubinin (Bachmetev, ufficiale), G. Kirillova (principessa Nina).

¹⁰³⁶ V. Bogdanov-Berezovskij, *Balety na puškinskie temy*, in Id., *Stat'i o baletе*, cit., pp. 96-102.

¹⁰³⁷ V. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. VII, pp. 374-375, citato da N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., p. 166.

Lo spettacolo di Zacharov, teoricamente rispettando l'originale puškiniano, iniziava nel Caucaso e presentava la vita pietroburghese come il racconto del Prigioniero alla Circassa innamoratasi di lui. Lo spettacolo di Lavrovskij si apriva invece con la scena pietroburghese e proseguiva nel Caucaso, anche se persino qui era inserita una scena ambientata nel Caucaso di ricordi della vita passata. Nei due spettacoli la stessa musica era eseguita secondo un ordine diverso, contribuendo a conferire ai balletti un diverso carattere emotivo. Di per sé, Asaf'ev si era posto l'intento di non ripetere la concezione musicale de *La fontana di Bachčisaraj*:

Decisi di inculcare alla mia immaginazione un nuovo compito: creare un «balletto delle impressioni dei poeti e degli scrittori russi» sul «romantico Caucaso mortale», attenendomi principalmente alla «drammaturgia o all'azione drammatica delle immagini sonore» puškiniana, racchiusa in tale poema e da me studiata attentamente da tempo. Ma a quel tempo avevo sufficientemente osservato il Caucaso per sapere che la meravigliosa «varietà musicale», la varietà di intonazioni popolari dei dialetti musicali non avrebbe permesso al «Caucaso universalizzato», al Caucaso delle osservazioni e delle impressionabili sintesi puškiniane di accostare il «linguaggio musicale» ad una qualsiasi nazionalità. Trovai una nuova soluzione. Partire dal ritmo, dal «linguaggio delle braccia e dei movimenti del corpo», dal linguaggio plastico, dai ritmi della camminata, dell'arrampicata, della corsa, dell'andatura dal carattere plastico classico, delle corse sui cavalli, delle acrobazie equestri e così via, rendendo in musica tutto questo. Il «linguaggio musicale» del mio *Prigioniero* si formò dalla musica composta su una tale base classica con l'inclusione dei suoni della natura, delle melodie popolari, dei gridi e delle melodie danzabili da me ascoltati durante i viaggi in montagna. Gradualmente si formarono delle curiose «sintesi sonore», delle immagini sonore che io avolsi con uno stile lirico-romantico¹⁰³⁸.

Come però procedere musicalmente con le scene pietroburghesi? Senza scendere troppo nei dettagli scrisse Asaf'ev:

Poiché tutta la composizione era costruita secondo la linea delle impressioni e dei ricordi romanticamente universalizzati, fu naturale concepire l'idea di un poema sulla Pietroburgo puškiniana da condurre parallelamente al poema musicale sul Caucaso, intrecciandolo all'azione nel Caucaso. Mi comportai di conseguenza. Tentando di non infrangere l'idea puškiniana e di non spostare l'accento drammatico dal Caucaso a Pietroburgo, composi il primo e il terzo atto interamente pensando al Caucaso, e persino dando inizio al balletto con un coro maschile sul Caucaso, mentre strutturai il secondo atto alternando scene caucasiche e pietroburghesi (le scene degli incontri con la circassa e i ricorsi del prigioniero)¹⁰³⁹.

Nonostante questo, il balletto ebbe due redazioni:

¹⁰³⁸ B. Asaf'ev, *Mysli i dumy. Čast' I - «O sebe»*, 1942, pp. 318-320, manoscritto riportato da N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., pp. 167-168.

¹⁰³⁹ Ivi, p. 168.

Vi furono delle discussioni con i coreografi sulla questione di far iniziare il balletto da Pietroburgo o dal Caucaso e come «intrecciare» queste due linee drammaturgiche. Nella redazione leningradese *Il prigioniero del Caucaso* inizia dal prologo a Pietroburgo. A Mosca dal Caucaso, ma escludendo l'introduzione [...] ¹⁰⁴⁰

Per la sua elaborazione coreografica, Zacharov partì da intenzioni estremamente scrupolose, recandosi per molto tempo nel Caucaso al fine di studiare i *chorovody*, le danze abituali e quelle di guerra, e di osservare le abitudini caucasiche. Inoltre, egli cercò non solo di riprodurre fedelmente l'epoca puškiniana, ma di rappresentare in modo evidente i conflitti sociali alla base delle scene pietroburghesi, che «crebbero in maniera smisurata». Nel secondo atto, infatti, il Prigioniero (Vladimir) per spiegare alla Circassa la sua malinconia le raccontava il suo passato. Nell'orchestra risuonava allora il tema di Pietroburgo e in scena, in mezzo a una tempesta di neve, compariva la statua del Cavaliere di bronzo. L'azione si spostava su una pista da ghiaccio vicino al fiume Neva, dove tra gli eleganti vetturini, gli ufficiali in divisa e le ragazze che pattinavano al ritmo di un valzer, si distingueva Polina, una nota danzatrice pietroburghese. Pur avendo dichiarato il suo amore al protagonista Vladimir in un adagio, nella scena successiva ella si presentava a una serata da ballo in compagnia di Sergej, brillante ufficiale amico di Vladimir. Tra i protagonisti figurava qui un decrepito ministro, del quale Vladimir seduto in disparte disegnava la caricatura, spingendosi poi a scrivere un epigramma contro di lui. Tra le varie vicissitudini in scena compariva un agente della terza sezione della cancelleria di Nicola I che suscitava uno scandalo, mostrando al ministro la caricatura disegnata da Vladimir. Con ciò, secondo El'jaš, Zacharov intendeva riportare in vita Faddej Bulgarin (1789-1859), un giornalista polacco al servizio di Beckendorff che, dopo aver ostacolato la pubblicazione della tragedia *Boris Godunov*, nell'inverno 1829-1830 aveva trascinato Puškin in una bassa polemica letteraria, pubblicando sulle pagine della *Severnaja pčela* un articolo sulla decadenza letteraria, a cui Puškin rispose dalla *Literaturnaja gazeta* con repliche sempre più personali e offensive, finendo per apostrofare Bulgarin come una spia. Nel balletto dopo la delusione di Vladimir, la scena si spostava nuovamente sulla piazza del Senato, con la Neva che straripava. Risolutivo nello spettacolo di Zacharov era il terzo atto, in cui dopo il richiamo alle incursioni da parte delle popolazioni caucasiche, la Circassa arrivava a liberare Vladimir dalle catene. Risuonava infine una canzone dei soldati (*Ty, reka li moja, rečen'ka*) che infondeva in Vladimir il richiamo della patria. Rimasta sola, la circassa si lanciava in un torrente ¹⁰⁴¹.

Nel balletto, come ebbe a notare Slonimskij, non mancavano degli aspetti riusciti, come la scenografia poetica di Williams che univa il romanticismo del paesaggio caucasico alla sontuosità delle scene

¹⁰⁴⁰ Ivi, p. 169.

¹⁰⁴¹ N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., pp. 169-179.

pietroburghesi, o l'interpretazione ben calata nel personaggio da parte di M. Bogoljubskaja nel ruolo della Circassa. Ma già da solo il finale mostrava secondo il critico i limiti della concezione registica di Zacharov, in quanto benché la musica richiedesse una soluzione danzata, Zacharov in virtù di una «verità scenica interpretata in modo errato», tenendo presente che ai piedi il prigioniero portava delle catene, ne limitò la possibilità di danzare. Inoltre, nel complesso, tutto il balletto, operando una rigorosa suddivisione tra momenti narrativi da affidare alla pantomima e momenti decorativi da affidare alla danza riconduceva lo spettacolo ai cliché del balletto accademico¹⁰⁴². E, se come nota El'jaš prezioso era ne *Il prigioniero del Caucaso* l'utilizzo del folclore autentico a differenza della stilizzazione condotta nella *pljaska* tatarica de *La fontana di Bachčisaraj*, estremamente riduttivo era per lo studioso l'utilizzo del classico puro, per non parlare del fatto che per permettere a Polina di danzare la si dovette come al solito presentare in qualità di danzatrice di professione. Spenti erano anche secondo El'jaš i momenti lirici e le scene intime, eccessivamente dettagliate le scene di massa, non sviluppata la parte del protagonista maschile Vladimir. Eppure, El'jaš apprezzò di Zacharov il carattere plasticamente vivo della pantomima, il legame delle danze caucasiche con il tema dell'audacia guerresca, e quello della scena di pattinaggio con la spensieratezza della società mondana, giustificando in fondo le carenze dello spettacolo con le difficoltà di dover trovare un nuovo sentiero per l'arte coreografica¹⁰⁴³.

Ben diversa anche secondo il parere di El'jaš era tuttavia la redazione leningradese messa in scena da Lavrovskij. Nel discutere dell'idea insieme a Zil'berštejn, il redattore di «Literaturnoe nasledstvo», anche Lavrovskij giunse alla conclusione che fosse necessario oltrepassare i limiti del soggetto puškiniano, contrapponendo le scene nel Caucaso a quelle pietroburghesi per spiegare le ragioni della fuga del protagonista nel Caucaso. Nacque così il prologo, oltre alle scene dei ricordi durante l'incontro con la circassa. Qui diviene protagonista il giovane ufficiale Bachmetev, accolto con fatica in una società in cui conta solo il rango e l'albero genealogico. Di questo risente il suo amore per la principessa Nina, da lui divisa sia per ragioni sociali sia perché non ne comprende la natura idealista e appassionata. Ridicolizzato da tutti e malvisto dal fidanzato di Nina che lo sfida a duello, Bachmetev resta solo ai margini della società, dirigendosi infine nel Caucaso. Il successivo svolgimento dell'azione nel Caucaso segue l'andamento del poema puškiniano, e per un attimo, nel dialogo con la circassa, riappaiono i ricordi del periodo pietroburghese. Lavrovskij però, a differenza di Zacharov, non si pose solo l'intento di far venire fuori le contraddizioni sociali racchiuse nel soggetto del poema puškiniano, ma anche di interpretare scenicamente la sostanza dei «versi geniali del poeta». Per questo, già nel prologo, lo scontro tra Bachmetev, Nina e il principe si presenta sotto forma di una

¹⁰⁴² Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet*, cit., pp. 180-185.

¹⁰⁴³ N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., pp. 184-187.

danza, o meglio di un *pas d'action* in cui sono presentate le caratteristiche dei personaggi e dei loro rapporti. Ad offrire il materiale per le danze nel prologo è il linguaggio classico, anche se un classico liberato dai cliché e filtrato attraverso le danze di sala degli anni Venti dell'Ottocento. Diversamente, negli atti ambientati nel Caucaso, Lavrovskij, pur sostenendo l'importanza delle danze popolari, non le cita letteralmente, reinterpretandole in modo universalizzato. Più facile per sua stessa ammissione trovare gli elementi delle danze maschili, tra cui si distingue la danza del *džigit* con il suo richiamo alle incursioni e alla guerra. Più difficile trovare il materiale delle danze femminili, per la cui realizzazione Lavrovskij si ispirò al modo di camminare e alle abitudini delle donne di montagna (per esempio al bagno nei fiumi, o al camminare sostenendo con le braccia delle brocche). Ma per caratterizzare la Circassa fu decisiva la contrapposizione con Nina. Da qui la decisione di non utilizzare per lei le punte, adottando invece la danza sulle mezze punte. Quando la circassa danza con il fidanzato non amato, i movimenti scaturiscono dalla danza popolare *lekuri*, presentata come un *pas de deux* dal contenuto d'azione, in cui più che l'attrazione prevale un'orgogliosa resistenza. Quando invece la Circassa danza con il Prigioniero, i suoi movimenti si discostano dal linguaggio folcloristico. In particolare, il duetto finale del balletto è realizzato attraverso un linguaggio coreografico libero in cui non vi sono passi tradizionali. Fondamentale è per Lavrovskij mostrare l'evoluzione della Circassa che da ragazza timida diventa una donna che soffre profondamente per amore, al punto da togliersi la vita¹⁰⁴⁴.

Il critico Sollertinskij ritenne la redazione di Lavrovskij de *Il prigioniero del Caucaso* uno degli spettacoli più riusciti del tempo e affermò che il coreografo era riuscito a conservare tutto il fascino dei versi e delle immagini poetiche puškiniane, oltre che a costruire uno spettacolo drammaturgicamente saldo, capace di mantenere l'interesse degli spettatori nel succedersi degli atti, senza permettere che l'intreccio diventasse un'appendice per danze da *divertissement*, bensì utilizzando le possibilità espressive della danza per creare dei personaggi vivi e del tutto umani¹⁰⁴⁵. Particolarmente originale era per il critico la parte della circassa e il duetto finale con il protagonista Bachmetev:

Da lontano, oltre il fiume, giunge alle orecchie un canto cosacco che ricorda la patria al prigioniero. Svincolandosi dagli abbracci d'addio della ragazza, si dirige verso la patria. Sull'orlo della roccia, la Circassa lo accompagna a lungo con lo sguardo. Un vento di montagna muove le sue trecce e i suoi nastri. L'ultima curva del sentiero: il prigioniero è

¹⁰⁴⁴ L. Lavrovskij, «Kavkazskij plennik». *Libretto i postanovka baleta*, in L. Lavrovskij. *Dokumenty, stat'i, vospominanija*, cit., pp. 116-119.

¹⁰⁴⁵ I. Sollertinskij, «Kavkazskij plennik». *Prem'era v leningradskom Malom opernom teatre*, «Leningradskaja pravda», 23 aprile 1938, riportato in L. Lavrovskij. *Dokumenty, stat'i, vospominanija*, cit., p. 165.

scomparso dietro ai monti. Lo ricorda solo il canto che continua a risuonare nell'aria della sera. Un movimento improvviso, e la Circassa cade precipitosamente nell'abisso. Il sipario viene calato con rapidità¹⁰⁴⁶.

A distinguersi nel ruolo della Circassa era Elena Čikvaidze¹⁰⁴⁷, fino ad allora conosciuta come talentuosa danzatrice di carattere. Qui ella si rivelò un interprete tragica, capace secondo Sollertinskij di donare anima alla danza. Apprezzata sia per capacità tecniche sia per l'interpretazione poetica anche Kirillova¹⁰⁴⁸ nel ruolo della principessa Nina. Più debole Dubinin¹⁰⁴⁹ nel ruolo di Bachmetev, e alquanto monotono nella pantomima. Leggermente spenta per il critico la musica di Asaf'ev. Delicata e di gusto la scenografia di V. Chodasevič, nonché del tutto adatta allo stile lirico dello spettacolo. Ma soprattutto per il critico maturo era il talento di Lavrovskij, rivelatosi secondo lui non solo un inventivo «coreografo» delle danze, ma anche un abile «regista»¹⁰⁵⁰. Corrispondente anche la definizione di El'jaš, che apprezza nel coreografo la capacità di pensare soprattutto attraverso immagini danzate e di cercare soluzioni puramente coreografiche delle singole scene, infondendovi allo stesso tempo un contenuto d'azione e discostandosi dai *divertissements*. Pregevoli nello spettacolo di Lavrovskij secondo lo studioso i duetti lirici con il loro carattere intimo e le sfumature psicologiche. Anche se, secondo El'jaš, Lavrovskij non era riuscito a mostrare in modo del tutto chiaro il conflitto del protagonista con la società. Per lo studioso, lo spettacolo di Zacharov tendeva all'«epopea», quello di Lavrovskij al lirismo¹⁰⁵¹.

C'era comunque una differenza fondamentale tra Zacharov e Lavrovskij. Se il primo aveva studiato regia e cercava di adattarne i metodi al “teatro di balletto”, Lavrovskij invece riteneva che in un balletto dovesse essere immancabilmente presente la drammaturgia, ma che le leggi dello spettacolo coreografico fossero senza dubbio diverse da quelle del teatro drammatico, per cui nel fondere la pantomima e la danza non si dovesse pensare all'esempio drammatico, ma trarre ispirazione dalla musica¹⁰⁵². Inoltre, per il coreografo la danza anche quando non rapportata alla linea narrativa non

¹⁰⁴⁶ Ivi, pp. 165-166.

¹⁰⁴⁷ E. Čikvaidze (1910-1996). Danzatrice, coreografa e insegnante sovietica. Artista emerito dell'URSS (1948). Studiò privatamente a Tbilisi, ma si diplomò all'Istituto coreografico di Leningrado (classe di M. Romanova e A. Vaganova). Danzò al Teatro Kirov tra il 1929 e il 1941. Nel 1938 danzò anche al Malyj opernyj teatr. Dal 1941 al 1943 fu a Erevan, e dal 1943 al 1957 al Teatro Bol'šoj, dove nel 1956 divenne coreografo-ripetitore. Fu la prima interprete di Jacinta nel balletto Laurencia di V. Čabukiani.

¹⁰⁴⁸ G. Kirillova (1916-1986). Danzatrice e insegnante sovietica. Artista emerito dell'URSS (1940). Dopo il diploma all'Istituto coreografico di Leningrado (classe di A. Vaganova, dal 1935 al 1942 danzò al Malyj opernyj teatr. Dal 1942 al 1961 danzò al Teatro Kirov, e negli anni 1956-1961 fu qui la direttrice della compagnia di balletto. Dal 1962 al 1970 fu insegnante dell'Istituto coreografico di Mosca e dal 1972 direttrice artistica dell'Istituto coreografico di Kiev.

¹⁰⁴⁹ S. Dubinin (1912-1943). Danzatore sovietico. Dopo il diploma all'Istituto coreografico di Leningrado (classe di V. Ponomarev), dal 1930 al 1933 danzò a Tbilisi, e dal 1933 al 1941 al Malyj opernyj teatr.

¹⁰⁵⁰ Ivi, pp. 166-167.

¹⁰⁵¹ N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., pp. 200-202.

¹⁰⁵² L. Lavrovskij. *Dokumenty, stat'i, vospominanija*, cit., pp. 80-82.

era mai priva di contenuto, in quanto in essa trovava sempre espressione il mondo spirituale dell'uomo, con i suoi sentimenti, le sue sofferenze e i suoi stati d'animo¹⁰⁵³.

E probabilmente era più il modello di Zacharov a suggerire nel 1939 a Slonimskij l'ironico titolo *I "prigionieri" del repertorio di balletto* per un articolo pubblicato sulla rivista «Iskusstvo i žizn'», dove il critico ricordava come ne *Il prigioniero del Caucaso* moscovita Messerer danzasse una variazione inserita di un solo minuto nel ruolo di pattinatore e Gabovič si limitasse a mimare, a gesticolare, e a sostenere la partner per tutto lo spettacolo, senza mai danzare¹⁰⁵⁴. Indubbiamente, anche nel paradigma sovietico il balletto restava il «regno della danza femminile». Ma anche da questo punto di vista relativamente a *Il prigioniero del Caucaso* Slonimskij si chiedeva quale fosse questo regno se ogni ballerina danzava un solo assolo e due adagio:

I nostri danzatori è come se danzassero molto, ma in realtà molto spesso queste danze si rivelano solo un "danzerellare", degli episodi fugaci, una "danzomima", come non senza finezza di spirito la definiscono gli artisti del Teatro Bol'soj. E cosa principale le danze femminili nei nuovi balletti sono estremamente analoghe, limitate nel lessico coreografico, ricondotte a numerose forme di giri e a fastidiose e inopportune *arabesques*¹⁰⁵⁵.

In un altro articolo, pubblicato nel 1938 sulla rivista «Teatr» con il titolo eloquente *Il coreografo contro il regista*, il critico lamentava come a causa delle carenze culturali dei coreografi il "teatro di balletto" fosse andato incontro al predominio dei registi. Questo a sua volta aveva portato al fatto che nella ricerca di una motivazione di senso dei comportamenti scenici i registi avessero proposto di ridurre il ruolo della danza nei balletti, riconducendola a forma di divertimento della vita quotidiana. I coreografi erano stati allontanati dalla metaforicità della danza e i registi drammatici non avrebbero potuto aiutarli¹⁰⁵⁶.

Tra gli scritti che più ci hanno colpito di Slonimskij è infine l'articolo *La poesia e la prosa nello spettacolo di balletto*, pubblicato sulla rivista «Iskusstvo i žizn'» nel 1939. Qui il critico insiste sul fatto che quando il «timore della danza» portò a introdurre quest'elemento centrale del balletto solo nelle situazioni giustificate dalla vita quotidiana come in una festa popolare, in un festival, o durante le parate di cultura fisica, danzando «come nella vita», l'arte coreografica sovietica si ritrovò su un sentiero erroneo. L'invito al realismo inteso come «la rappresentazione di fenomeni di vita e di emozioni secondo le leggi della logica di vita» aveva per il critico inevitabilmente condotto al

¹⁰⁵³ Ivi, pp. 83-84.

¹⁰⁵⁴ Ju. Slonimskij, "Plenniki" baletnogo repertuara, «Iskusstvo i žizn'», 1939, n. 3, p. 18. Dei due artisti menzionati si ricordano le *Memorie*: A. Messerer, *Tanec. Mysl'. Vremja*, Iskusstvo, Mosca 1979; M. Gabovič, *Dušoj ispolnennyj polet*, Molodaja gvardija, Mosca 1966.

¹⁰⁵⁵ Ivi, p. 19.

¹⁰⁵⁶ Ju. Slonimskij, *Baletmejster protiv režissera*, «Teatr», 1938, n. 4, pp. 99-101.

«naturalismo accanito». Proprio il carattere convenzionale, non naturale dei mezzi espressivi danzati, anche se illogico dal punto di vista della fotografia della vita quotidiana, è per Slonimskij la vera fonte di un grande godimento artistico, la «verità» del balletto. Egli scrive:

Non nella riproduzione letterale della vita, ma nella sua trasformazione poetica è racchiuso il segreto dell'influsso dello spettacolo coreografico. La forza del balletto, la sua potenza è nella convenzionalità, nella non somiglianza alla vita quotidiana, nella propria logica di vita scenica, che suscita figure brillanti, nel carattere convincente e nella profonda verità di vita delle passioni e delle emozioni. Ignorare questa logica scenica, tentare di realizzare uno spettacolo di balletto secondo le leggi di ferro della logica di vita quotidiana, secondo le regole esatte del comportamento quotidiano, in una condizione copiata dalla vita e in un aspetto di vita significa privare la coreografia di senso artistico, liquidarla come arte. Non ci sono parole – la lotta contro le vecchie forme divenute antiquate, contro i metodi tradizionali, trasformati in cliché, in routine, è legittima. Essa è stata, è e sarà presente. Ma distruggendoli, non si può attentare alla base di ogni fenomeno artistico, distruggere la differenza principale tra l'arte e la vita, trasformare l'arte in una illustrazione fotografica amatoriale della vita¹⁰⁵⁷.

Per questo motivo, ad esempio, Lev Ivanov ha creato un capolavoro non attraverso la riproduzione del cigno del giardino zoologico, ma attraverso il suo riflesso nella coscienza poetica umana, offrendo un'immagine di «uccello regale, straordinariamente superbo, lirico, tremolante, impetuoso, che si libra in alto nel cielo o scivola sullo specchio di cristallo del lago boschivo». Una tale figura è per Slonimskij molte volte più forte e viva di un «manichino in un abito da cigno», non solo perché più artistica, ma anche perché apre uno spazio all'immaginazione, alla fantasia dello spettatore. Scrive Slonimskij:

Questo fattore – la necessità della percezione artistica dello spettatore – non si può ignorare in tali arti, come la musica e la coreografia. Lì, dove non ci sono pensieri liberi, l'intuizione, la fantasia dello spettatore, dove non è suscitata la sua immaginazione artistica, non sono toccate le corde poetiche della percezione, là non ci può essere grande godimento artistico¹⁰⁵⁸.

Riesaminando poi il balletto *Le fiamme di Parigi* messo in scena nel 1932, Slonimskij osserva come tale spettacolo offra sia brillanti esempi di insuccesso della messa in scena sia altrettanto validi esempi di trionfo poetico. Così, ad esempio, la presentazione del tema dell'oppressione nel balletto non è riuscita, perché scene come quella in cui sotto gli zoccoli del cavallo del Marchese muore un bambino lasciano gli spettatori indifferenti. Neanche la rappresentazione del tema della rivolta con la scena dell'irruzione del popolo nel castello suscita forti emozioni, essendo piuttosto ridicola anziché eroica.

¹⁰⁵⁷ Ju. Slonimskij, *Poezija i proza v baletnom spektakle*, «Iskusstvo i žizn'», 1939, n. 7, p. 10.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*.

Poco convincenti nel terzo atto sono sia il passaggio delle lance sulle quali sono appese le teste di Luigi XVI e di Maria Antonietta, sia il discorso del giacobino che esorta a distruggere le Tuileries, sia i combattimenti a sciabola dei marsigliesi con gli aristocratici. In tutti questi episodi non compare infatti la possibilità di sviluppare le «tinte potenti dell'arte coreografica». Per contrasto un episodio molto breve ricompensa di tutta la noia precedente. Scrive Slonimskij:

Dalla folla turbata che si muove in varie direzioni con un movimento agitato sorgono le figure dei danzatori, va in scena la danza dei baschi. Essa non contiene niente di concreto nel senso del folclore basco e descriverla è impossibile. Ma una cosa è indiscutibile: improvvisamente sulla scena è come se divampasse il fuoco, che avvolge tutti i partecipanti e prende il volo con alte lingue di fuoco, non risparmiando la sala degli spettatori. Ed ecco già non ci sono spettatori indifferenti, tra la scena e la sala si stabilisce un contatto invisibile, le fiamme di Parigi ardono dappertutto: nelle figure dei solisti danzanti, nei gruppi oscuri della massa che procede a passo di danza, nei numerosi spettatori dello spettacolo che avvertono acutamente ogni battuta, ogni gesto, ogni balzo.

Cos'è successo? Quasi niente: gli autori hanno girato la leva, hanno compiuto una deviazione impercettibile dalla norma, dalla messinscena della vita forse casualmente sono passati all'interpretazione poetica, all'espressione altamente artistica dell'idea nel linguaggio della coreografia, e in questo momento è pervenuta una piena chiarezza, un pieno contatto, una vera vittoria¹⁰⁵⁹.

¹⁰⁵⁹ Ivi, p. 11.

5. La rinascita della danza all'interno dei canoni del balletto sovietico

A scrivere l'introduzione al testo *Le basi della danza classica* (1934) di Agrippina Vaganova fu Ivan Sollertinskij. La cosa sembra strana, dato che fin dalla quarta riga del suo articolo dal titolo *La danza classica e la sua teoria* Sollertinskij ricorda come le radici di tale arte risalgano ai teatri di corte italiani e francesi del Cinquecento. Eppure, secondo Sollertinskij, la danza classica costituisce un'eredità culturale imprescindibile per l'Unione Sovietica, perché a partire dal Settecento è proprio in Russia che la danza classica si propaga in modo massiccio, nutrita dalla politica culturale zarista. Sono gli allievi di Noverre a mettere in scena qui i primi spettacoli, e le stesse *Lettres* vengono qui pubblicate per la prima volta nel 1803-1804 per volere di Alessandro I. È dunque evidente secondo il critico una politica d'importazione che trova il suo riflesso nelle *tournées* della Taglioni, della Elssler, di Lucile Grahn, prima che nel lavoro dei coreografi Perrot e Petipa. Ed è quest'ultimo secondo Sollertinskij a creare uno stile indipendente russo sulla base degli elementi francesi e italiani. Con l'epoca di Djagilev, il balletto russo secondo Sollertinskij conquista una fama mondiale, proprio quando il balletto classico in Occidente è in piena decadenza. E quelle che all'epoca erano per Sollertinskij le ultime esperienze nell'ambito della coreografia classica erano dovute ad emigrati russi. Diverso era dunque il destino della danza classica in Unione Sovietica, dove la politica del Partito oltre a preservare l'arte del balletto l'aveva trasformato da arte aristocratica in patrimonio delle masse lavoratrici. Serviva però adesso una «scienza della danza» che richiedeva una grande erudizione, una base metodologica e soprattutto una conoscenza pratica. I testi di Noverre e di Blasis non erano adatti alle esigenze contemporanee soprattutto perché la danza scenica cui si riferivano rappresentava per Sollertinskij un livello tecnico elementare rispetto a quello contemporaneo di una danzatrice come Semenova o di un danzatore come Čabukiani. Nessuno poteva dedicarsi alla sistematizzazione e alla descrizione degli elementi della tecnica della danza classica nel suo livello contemporaneo meglio di Agrippina Vaganova, insegnante di allieve del calibro di Semenova e Ulanova nella prestigiosa scuola coreografica di Leningrado (esistente fin dal 1738). Come spiegava Sollertinskij, il testo del libro di Vaganova analizzava la lezione di danza classica in modo sistematico dai concetti più semplici a quelli più complessi. Sollertinskij si soffermava però in particolare sull'origine francese della terminologia della danza classica, ricordando come il coreografo Feuillet, autore nel 1699 di *Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, avesse in sostanza rielaborato l'esperienza dei maestri italiani come Fabrizio Caroso e Cesare Negri. Erano stati poi Noverre alla fine del Settecento e Blasis nell'Ottocento a consolidare l'egemonia della terminologia francese. Il carattere forbito e lezioso di tale terminologia era una

conseguenza dell'ambiente sociale che aveva nutrito la danza classica. Allo stesso tempo, Sollertinskij ricordava la differenziazione stilistica tra la scuola francese con il suo stile nobile e quella italiana con il suo virtuosismo tecnico, spiegandone sociologicamente l'origine con la chiusura nei confini dell'aristocrazia di corte per la danza francese e al contrario con l'apertura della danza italiana al mondo dei professionisti, portatori dell'eredità culturale della famosa Commedia dell'Arte. Elementi della cultura contadina sono riscontrati da Sollertinskij nel termine *cabriole* (dall'italiano "capriola") o nel termine *entrechat* (dall'italiano "capra intrecciata"). Tale significato si perde poi nel Settecento con l'introduzione di tali elementi di danza nel balletto aristocratico; il movimento diventa astratto e decorativo. Importante è dunque per Sollertinskij rivalutare il ruolo della scuola italiana nella formazione della danza classica e in particolare del balletto russo, e anche in questo senso essendo stata allieva di Cecchetti l'esperienza di Agrippina Vaganova è fondamentale. Secondo il critico, al lavoro di Vaganova avrebbe dovuto far seguito lo studio sociologico della danza classica a partire da posizioni marxiste, ma allo stato attuale il libro aveva comunque per lui un valore indiscutibile¹⁰⁶⁰.

Dello stesso stampo era l'introduzione al testo *Le basi della danza di carattere* (1939, autori A. Lopuchov, A. Širjaev, A. Bočarov) scritta da Jurij Slonimskij. Anche Slonimskij ricorda come non tutti i passi della danza classica erano stati inventati all'interno del teatro aristocratico di corte. Una parte derivava dalle danze popolari con i loro elementi di espressività realistica. Tra gli esempi il *pas de bourrée* o il *pas de basque*, ma anche interi numeri di danza come il minuetto, la farandola, la gagliarda. A portare poi il nome di "danza di carattere" nei balletti di corte del Seicento sono le *entrées* di natura grottesca e comica. Se però ai balletti del Seicento prendevano parte degli aristocratici, le *entrées* di carattere richiedevano dei professionisti. A dare particolare importanza alla danza di carattere è Noverre, che nella sua attività di riforma difende il valore artistico del genere da lui definito "comico". Nell'atmosfera che precede la Rivoluzione francese si diffondono sempre più i termini *danse de caractère*, *ballet demi-caractère*, genere i cui protagonisti sono contadini, soldati, artigiani. Nel 1830 è Blasis, in consonanza alle istanze romantiche, a introdurre un capitolo sulle danze nazionali nel suo *Manuel complet de la danse*. Mentre sulle scene è Maria Taglioni ad avere in repertorio diversi balletti in cui sono presenti le danze di carattere (come il balletto *La Gitana*), seguita da Fanny Elssler che prende la rivincita con la sua *cachucha*. Si arriva però a un punto morto nella seconda metà dell'Ottocento, e lo stesso Blasis nel suo *Tancy voobščë* edito a Mosca nel 1864 rivede le sue posizioni, arrivando a considerare le danze popolari come il gradino più basso dell'arte. A definire una nuova fase di evoluzione della danza di carattere è Arthur Saint-Léon, che fissa

¹⁰⁶⁰ I. Sollertinskij, *Klassičeskij tanec i ego teorija*, in A. Vaganova, *Osnovy klassičeskogo tanca*, OGIZ GICHL, Leningrado 1934, pp. 5-14.

definitivamente il principio di composizione della danza di carattere attraverso la combinazione di un classico stilizzato con alcuni movimenti etnografici. Marius Petipa e Lev Ivanov semplicemente si impadroniscono del principio di Saint-Léon aggiungendo nuove varianti alle danze di carattere. Una terza fase di sviluppo della danza di carattere si raggiunge per Slonimskij all'inizio del XX secolo con M. Fokin e meno con A. Gorskij. In particolare, Fokin crea delle *suites* di danze di carattere (*Jota aragonese* di Glinka) e costruisce degli spettacoli interamente fondati sulla danza di carattere (*Schéhérazade*, *Islamej*, *Sten'ka Razin*). Cosa dunque restava da fare alla coreografia sovietica? Per Slonimskij, nell'epoca della fratellanza dei popoli dell'URSS e della migrazione di elementi danzati nazionali il coreografo sovietico aveva il compito di studiare con attenzione il materiale della danza popolare in stretto legame con la storia specifica delle varie nazionalità, per poi riprodurlo non in una forma "universalizzata" ma con un preciso taglio storico-sociale¹⁰⁶¹.

Erano questi dei segnali che dimostravano come la danza cercasse il proprio posto all'interno del canone dei balletti sovietici. Ma come coniugare la danza classica o quella di carattere nel loro splendore tecnico all'esigenza sempre più sentita di realizzare un balletto dalla tematica propriamente sovietica? Tra i tentativi più degni di nota e allo stesso tempo più discussi vi fu il balletto *Il limpido ruscello*¹⁰⁶² realizzato da Lopuchov dalla nuova base operativa, il Malyj opernyj teatr, balletto che però avrebbe fatto pervenire ai suoi autori l'accusa di formalismo e «falsità ballettistica» dalle pagine della «Pravda». Apparentemente, nonostante le vicissitudini subite, le intenzioni di Lopuchov per come esposte dal coreografo nelle proprie *Memorie* erano genuine, non vi era traccia di risentimento per le vicende subite all'epoca de *Lo schiaccianoci* e de *Il bullone*. Fu lo stesso lavoro condotto su *Arlequinade* e *Coppélia* a spingerlo verso la creazione di un balletto dedicato alla contemporaneità, e soprattutto a voler dimostrare il carattere infondato dei pregiudizi contro la capacità della danza classica con la sua natura convenzionale di relazionarsi a un intento realistico. Lopuchov riteneva infatti un errore proseguire sul sentiero della pantomima a scapito della danza, intravedendo come il risultato di tutto ciò avrebbe condotto a snaturare l'arte del balletto, per quanto valida potesse essere la regia degli spettacoli. La difficoltà era però secondo lui quella di comporre un libretto dalla solida drammaturgia che fosse allo stesso tempo adatto a creare un'azione danzata, piuttosto che una messinscena con l'inclusione della danza, oltre al fatto che la stessa composizione di tale azione

¹⁰⁶¹ Ju. Slonimskij, *Put' charakternogo tanca*, in A. Lopuchov, A. Širjaev, A. Bočarov, *Osnovy charakternogo tanca*, Iskusstvo, Leningrado 1939, pp. 3-32.

¹⁰⁶² Balletto in tre atti e quattro scene. Prima rappresentazione: 4 aprile 1935, Malyj opernyj teatr. Libretto di F. Lopuchov e A. Piotrovskij. Musica di D. Šostakovič. Coreografia di F. Lopuchov. Scene costumi di M. Bobyšov. Direttore d'orchestra: P. Fel'dt. Nei ruoli principali: Z. Vasil'eva (Zina), P. Gusev (Petr), G. Isaeva (Galja), F. Balabina (Danzatrice classica), N. Zubkovskij (Danzatore classico), E. Lopuchova (Villeggiante), M. Rostovcev (Villeggiante), A. Lopuchov (Montanaro), A. Orlov (Fisarmonicista).

danzata richiedeva l'abilità di usare tutta la ricchezza del linguaggio classico al fine di creare dei personaggi che fossero delle figure sì piene di vita, ma allo stesso tempo diremmo noi dal valore universale, piuttosto che semplici estrapolazioni dal quotidiano¹⁰⁶³. Scriveva Lopuchov:

La danza classica è la più alta espressione di un'intensa emozione, come scrissi a quei tempi, è la lirica del movimento umano. Come la poesia, come un canto. Verrà un tempo in cui tutta la sua complessità troverà posto nello spettacolo. Allora nessuno si imbarazzerà, a nessuno sembrerà strano che un membro del Komsomol, una kolchosiana e persino qualsiasi ingegnere o professore parlino nel linguaggio della danza classica. Ma negli anni Trenta, nel sognare di mettere in scena i nostri contemporanei, ci sentivamo incapaci di risolvere questo problema¹⁰⁶⁴.

Spiega infatti Lopuchov che i tentativi fatti in *Arlequinade* e *Coppélia* erano del tutto ingenui e sostanzialmente errati. In *Arlequinade*, per permettere ai protagonisti di danzare il classico li si faceva indossare durante il carnevale i costumi della Commedia dell'arte. In *Coppélia*, Swanilda oltre a domare le tigri e dunque a svolgere una professione teatrale, dopo un dissapore con Franz si vestiva da danzatrice per eseguire una variazione¹⁰⁶⁵. Da questi balletti derivava comunque l'intento di creare uno spettacolo comico e pervaso da allegria, e dunque come osservato dalla studiosa Ezrahi, consonante con l'ideologia staliniana, che ai tempi diffondeva lo slogan: «La vita è diventata migliore, compagni. La vita è diventata più allegra»¹⁰⁶⁶. Scrive ancora Lopuchov:

Piotrovskij mi propose di concludere lo spettacolo in modo tradizionale per il teatro di balletto, ovvero con una festa, però con una festa della nuova vita, con una festa della gioventù del nascente socialismo di campagna. «Il limpido ruscello»! In questo titolo vedevamo la solarità, l'allegria, la giovinezza che dovevano colmare le scene danzate tratte dalla nostra vita¹⁰⁶⁷.

L'idea non sembrava infondata anche da un punto di vista storico artistico. Lo studioso Slonimskij in un articolo pubblicato sul programma di sala ricordava come il genere comico avesse suscitato in diverse epoche una sorta di antipatia, e spiegava come al contrario il genere comico sia in ambito operistico, sia in ambito puramente teatrale (Beaumarchais) fosse nella Francia prerivoluzionaria del Settecento un potente mezzo di propaganda della giovane borghesia. La lotta per la nuova interpretazione realistica dell'azione scenica e dell'accompagnamento, il tentativo di creare figure veritiere rispondevano in questi ambiti alle idee di riforma teatrale di Diderot e Rousseau, mentre

¹⁰⁶³ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v balete*, cit., pp. 270-271.

¹⁰⁶⁴ Ivi, p. 271.

¹⁰⁶⁵ Ivi, pp. 271-272.

¹⁰⁶⁶ C. Ezrahi, *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia Sovietica*, cit., p. 73. Cfr. G. P. Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, cit., p. 234.

¹⁰⁶⁷ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v balete*, cit., p. 272.

un'autentica rivoluzione è compiuta secondo Slonimskij nella teoria del balletto da parte di Noverre. Tuttavia, dal punto della messa in scena il balletto trova numerose difficoltà soprattutto perché ad avere il monopolio degli spettacoli coreografici era a Parigi l'Académie Royale de Musique et Danse. Fu invece a Bordeaux, pochi giorni prima della presa della Bastiglia, che Dauberval, il migliore allievo di Noverre, mise in scena *La fille mal gardée*. Con una tematica sociale e attuale per l'epoca, dei personaggi dai vivi tratti sociali, e soprattutto con l'utilizzo del genere comico Dauberval diede vita secondo Slonimskij a un evento raro nel balletto. Solo intorno al 1830 *La fille mal gardée* riuscì infatti a farsi strada all'Académie de Musique et Danse. I seguenti tentativi nel genere comico furono molto rari. Tra essi si annovera *Coppélia* di Saint-Léon già rivisto da Lopuchov. Nel "teatro di balletto" sovietico era proprio questo genere secondo Slonimskij ad avere il compito di risolvere il problema del realismo socialista, per questo l'intento di creare uno spettacolo comico contemporaneo era del tutto azzeccato¹⁰⁶⁸.

Da *Coppélia* (soprattutto nella versione di Lopuchov) è parafrasato secondo la studiosa Dobrovol'skaja il soggetto de *Il limpido ruscello*, la cui azione si svolge nella regione del Kuban', in un kolchoz dal nome "Il limpido ruscello". Se al centro di *Coppélia* era una coppia di due fidanzati, qui i protagonisti sono lo studente-agronomo Pëtr e sua moglie, la direttrice delle feste del kolchoz Zina. Se in *Coppélia* il protagonista maschile si interessa della bambola meccanica, qui Pëtr si interessa della ballerina arrivata dalla capitale per festeggiare il raccolto, che tra l'altro si rivela essere stata compagna di Zina all'Istituto coreografico. Al borgomastro in *Coppélia* si sostituisce qui un'anziana coppia di villeggianti in cerca di diversivi. La loro superficialità insieme a quella di Pëtr è presa in giro anche qui con un travestimento. Infine, Pëtr si convince della genialità della propria compagna¹⁰⁶⁹. Secondo gli stessi Lopuchov e Piotrovskij si trattava in sostanza di un *vaudeville*, concepito affinché il «materiale legato al kolchoz» non schiacciasse l'azione del balletto con la sua «seriosità», con il suo «peso»¹⁰⁷⁰. Eppure, fin da principio, il critico Sollertinskij ha molto da ridire sul libretto del balletto, non perché esiga che in esso si risolvano dei complessi problemi sociali, ma perché dal punto di vista della verità scenica riscontra alcune mancanze di logicità (nel trio dell'ultimo atto a sollevare la partner in una difficile presa è Pëtr, che non ha studiato nella scuola coreografica) e soprattutto perché secondo lui il protagonista non è un personaggio vivo, ma un finto ottimista, del

¹⁰⁶⁸ Ju. Slonimskij, *Komičeskij žanr v baletě*, in "Svetlyj ručej". *Komedijnyj balet v 3 dejstvijach i 4 kartinach. Muzyka Dm. Šostakoviča. Libretto F. Lopuchova i Adr. Piotrovskogo. Sbornik statej i materialov k postanovke baleta v Gosudarstvennom Akademičeskom Malom Opernom teatre*, Leningrado 1935, pp. 16-26.

¹⁰⁶⁹ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., pp. 251-252.

¹⁰⁷⁰ F. Lopuchov, A. Piotrovskij, *Balet "Svetlyj ručej"*, in "Svetlyj ručej". *Komedijnyj balet v 3 dejstvijach i 4 kartinach. Muzyka Dm. Šostakoviča. Libretto F. Lopuchova i Adr. Piotrovskogo. Sbornik statej i materialov k postanovke baleta v Gosudarstvennom Akademičeskom Malom Opernom teatre*, cit., p. 10.

genere del protagonista del film *La vita privata di Pëtr Vinogradov* (1934, regia di Aleksandr Mačeret, sceneggiatura di Lev Slavin)¹⁰⁷¹.

Diverso il giudizio sulla musica dell'amico Šostakovič, definita da Sollertinskij «viva, piena di temperamento, dalla costruzione semplice, strumentata sempre con virtuosismo, a volte sarcastica e sferzante, a volte dolcemente umoristica, non troppo profonda, a volte segnata da autocitazioni e da un certo semplicismo propagandistico, ma sempre divertente e allegra»¹⁰⁷². Ma era proprio Sollertinskij a segnalare a nostro avviso uno dei punti “pericolosi” da un punto di vista ideologico a causa di tali autocitazioni del compositore:

Alla metà del II atto, ad esempio, è introdotto l'esteso finale dal II atto de *Il bullone* (in una forma alquanto accorciata, cosa che lo danneggia). Ne *Il bullone* su questa musica andava in scena una disgustosa orgia piccolo borghese, con un' enfasi da ubriacatura trasmessa magnificamente nella musica, con lacrime isteriche, in un tempo che accelera febbrilmente; il culmine era la comparsa ridicolmente drammatica e contemporaneamente parodiata del motivo “o baiadera, facciamo baccano!”. Se ne otteneva una scena musicale irriverente e grottesca. Ne *Il limpido ruscello* su questa stessa musica ballano con bonarietà l'alunna Galja, il fisarmonicista – anche lui un altro «finto ottimista» - e il membro del kolchoz travestito da cane. Tutto il carattere satirico micidiale della musica è subito paralizzato da ciò che si fa sulla scena¹⁰⁷³.

Di per sé il compositore, giunto al suo terzo balletto, considerava il soggetto «molto semplice e ingenuo», ma elaborato con talento da A. Piotrovskij¹⁰⁷⁴, «il più colto esperto di teatro e di drammaturgia del balletto», e riteneva che la partecipazione di un coreografo originale come Lopuchov e dell'artista M. Bobyšov¹⁰⁷⁵ avrebbe reso lo spettacolo «vivido e colorito»¹⁰⁷⁶. Per quanto riguarda la sua musica, ne ricercava la principale qualità nella danzabilità, sostenendo che «danzare su un materiale ritmicamente e melodicamente fiacco» fosse «non solo difficile ma semplicemente impossibile». Inoltre, anche in questo caso (come già nella discussione su *Le fiamme di Parigi*) egli affermava che non fosse corretto «sostituire a un autentico balletto un surrogato di pantomima drammatizzata», solo che in questo caso egli appariva più convinto del valore della danza:

¹⁰⁷¹ I. Sollertinskij, «Svetlyj ručej» v Gos. Malom opernom teatre, «Rabočij i teatr», 1935, n. 12, ripubblicato in Id., *Stat'i o teatre*, cit., pp. 114-115.

¹⁰⁷² Ivi, pp. 115-116.

¹⁰⁷³ Ivi, p. 116.

¹⁰⁷⁴ A. Piotrovskij (1898-1937). Filologo, traduttore, drammaturgo, critico letterario, teatrale e cinematografico. Diresse la Sezione Letteraria del Malyj opernyj teatr. Fu anche il direttore artistico di Lenfil'm. Il 10 luglio 1937 fu accusato di spionaggio e arrestato. Fu condannato dunque alla fucilazione, eseguita il 21 novembre 1937. Fu riabilitato solo nel 1957, dopo la morte.

¹⁰⁷⁵ M. Bobyšov (1885-1964). Scenografo e pittore russo sovietico. Fu professore dell'Istituto Repin di Leningrado e membro dell'Unione degli Artisti di Leningrado.

¹⁰⁷⁶ Dm. Šostakovič, *Moj tretij balet*, in “Svetlyj ručej”. *Komedijnyj balet v 3 dejstvijach i 4 kartinach. Muzyka Dm. Šostakoviča. Libretto F. Lopuchova i Adr. Piotrovskogo. Sbornik statej i materialov k postanovke baleta v Gosudarstvennom Akademičeskom Malom Opernom teatre*, cit., p. 14.

Parlando francamente, ogni volta che guardo la cosiddetta “pura pantomima” non posso sbarazzarmi dalla sensazione di avere di fronte a me una conversazione di sordomuti. Vi è in questo apparente “realismo” una certa insormontabile mancanza di naturalezza. Così come nell’opera non si può fare a meno del canto (anch’esso una convenzione), non si può sopprimere la danza dal balletto. Non bisogna lottare con questo carattere convenzionale, ma giustificarlo¹⁰⁷⁷.

A dimostrazione del fatto che l’elemento danzato fosse pienamente rappresentato ne *Il limpido ruscello*, è il parere di Rostislav Zacharov, il quale in un articolo intitolato *La vittoria del balletto sovietico* per una volta si discostava dalle sue solite posizioni affermando:

Lo spettacolo si guarda con interesse, avvince e appassiona così tanto che lo spettatore si dimentica dell’agronomia, dell’ispettore di qualità, del soggetto, dell’azione, del kolchoz e vede solo degli attori stupendi – Balabina, Vasil’eva, Gusev e gli altri sulla scena del Malyj opernyj teatr.

Le danze splendidamente coreografate ed eseguite fanno dimenticare l’esistenza del soggetto. La maestria del coreografo e degli interpreti è al primo posto, quella del drammaturgo e del regista all’ultimo¹⁰⁷⁸.

Per Zacharov non si doveva qui giustificare la convenzionalità del balletto, poiché secondo Zacharov si tratta di uno «spettacolo di pura danza e di continuo *divertissement*», che non esigeva delle motivazioni. Emergevano dunque due concezioni di balletto altrettanto valide:

Lo spettacolo di balletto – dal mio punto di vista, - è una rappresentazione, nella quale l’idea dell’opera, il suo contenuto, si narrano con i mezzi della danza. Lo stato d’animo umano – l’ira, la gioia, la tristezza e il resto – può essere espresso nella forma artistica coreografica, poiché la danza è l’espressione dell’emozione. La danza può e deve essere ricca d’azione e di contenuto.

Si tratta di una modalità di spettacolo per la quale l’arte del balletto esprime il pensiero riposto nell’opera, usando tutte le sfumature e le tinte del movimento. Ma c’è un’altra modalità. Si tratta della danza come tale. Qui il coreografo sviluppa sinfonicamente il movimento e si appassiona ad esso nella forma pura.

La gioiosità, la giovinezza, l’ottimismo, - sono queste le idee dello spettacolo *Il limpido ruscello*.

L’emerito coreografo Fedor Lopuchov si è mostrato uno straordinario maestro. Da questo punto noi, giovani coreografi, abbiamo di che imparare¹⁰⁷⁹.

Leggermente diverso il parere del compositore Bogdanov-Berezovskij, che contestava con più asprezza la mancanza di precisione realistica del soggetto, dovendo però ammettere come in qualità di singoli numeri da *divertissement* vi fosse «una serie di momenti brillanti»:

¹⁰⁷⁷ Ivi, p. 15.

¹⁰⁷⁸ R. Zacharov, *Pobeda sovetskogo baleta*, «Več. Krasnaja gazeta», 8 giugno 1935, p. 2.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*.

Prima di tutto la splendida danza dei montanari e degli abitanti del Kuban' nel primo atto, «capeggiata» dal passionale Andrej Lopuchov. Poi il «chorovod tessile», una trascrizione molto morbida dei metodi precedentemente usati dal coreografo per rendere in danza i processi produttivi; sul piano della danza classica il grande adagio ricco di idee e le variazioni nell'ultimo atto¹⁰⁸⁰.

Anche per Brodersen «in aiuto al Lopuchov-librettista era arrivato il Lopuchov-coreografo», che «aveva raggiunto l'espressività drammatica con i mezzi della danza lì dove il libretto si era rivelato impotente», dando vita a uno «spettacolo comico realisticamente colorito, raccontato con il linguaggio vivo ed emozionato della danza». Da questo punto di vista, secondo Brodersen, Lopuchov si era distaccato persino da *Le fiamme di Parigi*, e da *La fontana di Bachčisaraj* dove «l'affermazione del realismo aveva seguito principalmente la linea del rafforzamento della parte pantomimica dello spettacolo a costo della riduzione delle danze classiche o della loro sostituzione con quelle popolari, dette di carattere». Dunque, secondo Brodersen, Lopuchov si era anche distaccato dal suo formalismo precedente per porsi irreversibilmente dalla parte del teatro realistico¹⁰⁸¹. Finanche Sollertinskij apprezzava il livello altamente professionale della coreografia, le danze magistralmente coreografate, delle quali secondo il critico la danza degli abitanti del Kuban' e dei montanari e il quintetto classico nella forma di una fuga danzata potevano annoverate tra le migliori creazioni di Fedor Lopuchov. Tuttavia, secondo Sollertinskij mancava la cosa più importante ovvero l'azione danzata. Tutto si riconduceva a un puro *divertissement*, a una serie di numeri isolati che avrebbero potuto essere rimontati in qualsiasi ordine e spostati in qualsiasi balletto classico, in mancanza di una “danza nel personaggio”. Dunque, per il critico non era *Il limpido ruscello* la soluzione al balletto sovietico¹⁰⁸². Per certi versi affine alla posizione di Sollertinskij sarebbe stata la stroncatura ricevuta il 6 febbraio 1936 sulla «Pravda» in un articolo dal titolo *La falsità nel balletto*. Qui si parlava di un «atteggiamento falso verso la vita», della necessità di mettere in scena persone vere e non bambole, di conoscere sul serio la vita e le danze del Kuban'¹⁰⁸³. Di fatto, secondo Slonimskij, dopo le accuse della «Pravda» i coreografi «misero in dubbio la stessa natura del balletto e la sua capacità di rispondere ai temi attuali», la «convenzionalità» della danza classica fu considerata sinonimo di «formalismo». E tuttavia la colpa non era per Slonimskij della danza classica, ma della mancanza di corrispondenza tra le forme usate, e il contenuto, il genere, lo stile e i protagonisti del balletto¹⁰⁸⁴. Più esattamente,

¹⁰⁸⁰ V. Bogdanov-Berezovskij, *Pervaja repeticija*, «Več. Krasnaja gazeta», 8 giugno 1935, p. 2.

¹⁰⁸¹ Ju. Brodersen, *Sovetskaja tancoval'naja komedija*, «Sovetskij teatr», 1935, n. 8, p. 10.

¹⁰⁸² I. Sollertinskij, «Svetlyj ručej» v Gos. Malom opernom teatre, «Rabočij i teatr», 1935, n. 12, ripubblicato in Id., *Stat'i o teatre*, cit., pp. 113-119.

¹⁰⁸³ *Baletnaja fal'sh'. O baletе «Svetlyj ručej» (libretto F. Lopuchova i Piotrovskogo, muzyka D. Šostakoviča. Postanovka Bol'sogo teatra)*, «Pravda», 6 febbraio 1936, reperibile online: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/257839-baletnaya-falsh-o-balete-svetlyj-ručey-d-shostakovicha#mode/grid/page/1/zoom/5>.

¹⁰⁸⁴ Ju. Slonimskij, *V čest' tanca*, cit., pp. 37-38.

diremmo noi, si trattava di trovare una formula meno suscettibile di destare sospetti di non conformismo all'ideologia sovietica, cosa che avrebbero tentato di fare i coreografi Vajnonen e Čabukiani, di cui parliamo in seguito. In ogni caso, l'attacco della «Pravda» avrebbe rappresentato per Lopuchov la fine della sua esperienza di lavoro al Malyj Opernyj Teatr e l'allontanamento temporaneo da Leningrado. Šostakovič non avrebbe più composto musiche per balletto. Sarebbe stata la sua musica strumentale a essere presa in prestito dai coreografi nell'epoca del disgelo, quando sarebbe risorto il sinfonismo coreografico. Sarebbe stato dunque il caso de *La sinfonia di Leningrado* (14 aprile 1961, coreografo I. Bel'skij).

Sicuramente più rispondente all'ideologia fu il balletto *I giorni dei partigiani*¹⁰⁸⁵ messo in scena dal coreografo Vajnonen e dallo stesso gruppo che aveva dato vita a *Le fiamme di Parigi* al Teatro Kirov nel 1937 in occasione del ventesimo anniversario della Rivoluzione. In un suo articolo pubblicato sulla «Leningradskaja pravda» Sollertinskij esaltava il balletto come «prima esperienza di un balletto eroico sovietico sul tema della guerra civile e del movimento partigiano», in cui con gli strumenti della danza e della pantomima erano create delle figure di autentici cittadini sovietici come la «coraggiosa Nastja, figlia di un cosacco» interpretata con grande temperamento ed espressività da Nina Anisimova, il suo «compagno di viaggio Kerim, già cavallerizzo della “divisione selvaggia”, e adesso un combattente-partigiano sfrenatamente valoroso», o il soldato Grigorij, «convinto bolscevico, nonché intelligente ed energico organizzatore del distaccamento». Secondo il critico il pubblico applaudiva estasiato quando alla fine del primo atto dalla steppa comparivano i partigiani a cavallo, o quando nel finale del balletto facevano la loro entrata nel villaggio le sezioni dell'Armata Rossa con le bandiere che sventolavano. La scena più drammatica era secondo Sollertinskij quella in cui Nast'ja si strappava di dosso il velo nuziale e la fede e si univa ai partigiani dopo l'oltraggio da parte dei ricchi contadini (*kulaki*) amici dello sposo non amato Andrej nei confronti del povero Fedor e la liberazione da parte dei partigiani guidati da Kerim del bolscevico Grigorij che aveva invitato i cosacchi a combattere contro i bianchi. Tuttavia, a distinguersi sul piano della coreografia era il secondo atto ambientato in un villaggio di montagna, in cui i montanari per fraternizzare con i partigiani davano vita a diverse danze caucasiche in cui si mettevano in mostra i talenti di Vachtang Čabukiani e di Andrej Lopuchov (che interpretava il ruolo del padre di Kerim). Secondo Sollertinskij, qui Vajnonen allontanandosi dalla stilizzazione delle pseudo-danze di carattere, mostrava con

¹⁰⁸⁵ Balletto in tre atti, cinque scene. Prima rappresentazione: 10 maggio 1937, Teatro Kirov. Libretto e regia di V. Vajnonen e V. Dmitriev. Musica di B. Asaf'ev. Coreografia di V. Vajnonen. Scene e costumi di V. Dmitriev. Direttore d'orchestra E. Dubovskoj. Allo spettacolo partecipavano: N. Anisimova (Nastja), M. Dudko (Grigorij), V. Čabukiani (Kerim), A. Lopuchov (padre di Kerim).

esattezza etnografica le danze popolari mostrate non molto tempo prima alla Filarmonica di Leningrado da un coro georgiano. E tuttavia il coreografo non era riuscito secondo il critico a rivelare i caratteri umani dei protagonisti attraverso la danza popolare, limitandosi a usarla come *divertissement*. La colpa andava attribuita però in primo luogo al libretto ingenuo costituito da entrate ed uscite di scena dei partigiani e da diversi episodi che abbassavano il livello dello spettacolo. Né era funzionale la musica priva di temperamento e di «respiro sinfonico» di Asaf'ev, che a sua volta aveva sofferto dei numerosi rifacimenti del libretto venendo costantemente tagliata. Nel complesso, però, l'allestimento de *I giorni dei partigiani* secondo il critico rappresentava una tappa fondamentale nella creazione di un repertorio sovietico eroico¹⁰⁸⁶.

Favorevole sarebbe stato anche il parere di Fedor Lopuchov che in Vajnonen riconosceva una maniera simile alla propria, riuscendo a trasmettere sia le situazioni che la costituzione dei personaggi rappresentati attraverso la danza popolare, creando non delle illustrazioni, ma delle immagini danzate, e tentando di fondere il classico con la danza di carattere¹⁰⁸⁷.

Di diverso parere era il critico V. Golubov (Potapov) che in un suo articolo dal titolo *La contemporaneità e la fantasia. Riflessioni sul balletto* pubblicato nel 1938 sulla rivista «Teatr» a proposito de *I giorni dei partigiani* parlava di «una fredda fiamma di fuochi d'artificio», di «un bagliore privo di vita», di una «raffinatezza ostentata» che accecava gli occhi stanchi, ma a cui non si poteva credere, di un fuoco che non riscaldava, di un «rituale solenne» che non portava al successo, di un «appassionato gioco infantile “alla guerra vera”», di «ghiribizzi capricciosi», di «sconclusionate applicazioni degli strumenti teatrali» accolti tiepidamente e con accondiscendenza da parte del pubblico. Senza prendere di «tormentare i lettori con una minuziosa descrizione dello spettacolo», rifletteva come in realtà questo avesse poco in comune con la contemporaneità e fosse invece un «vago miraggio» suscitato da un'«illusione ottica». Secondo Golubov, per «infiammare» gli spettatori ci si sarebbe prima dovuti appassionare della realtà, divenendo capaci di «universalizzarla», di «ricrearla nella propria immaginazione artistica». In breve, non bisognava essere «illustratori delle battaglie», «turisti sui campi di combattimento», «copisti dell'ordine del giorno», o «cacciatori di novità interessanti», bensì «complici interessati» e «poeti emozionati» degli eventi. Per Golubov anche quanto esteriore aveva un senso irripetibile e il compito dell'artista era quello di scoprirlo e di mostrarne la grandezza interiore. Rifacendosi alle *Lezioni di estetica* di Hegel scriveva infatti che «la nuda imitazione degli eventi esteriori in quanto tali non costituisce lo scopo dell'arte»¹⁰⁸⁸.

¹⁰⁸⁶ I. Sollertinskij, «Partizanskije dni». *Prem'era v Teatre opery i baleta im. S. M. Kirova*, «Leningradskaja pravda», 30 maggio 1937, ripubblicato in Id., *Stat'i o balete*, cit., pp. 119-125.

¹⁰⁸⁷ F. Lopuchov, *Šest'desjat let v balete*, cit., pp. 279-280.

¹⁰⁸⁸ V. Golubov (Potapov), *Sovremennost' i fantazija. Razmyšlenija o balete. Stat'ja pervaja*, «Teatr», 1938, n. 12, pp. 48-49.

Per comprendere meglio il valore dello spettacolo è utile riesaminare quanto affermato dallo stesso Vajnonen nel 1940 sulla rivista «Teatr». Egli cercava sia di distaccarsi dalle ricerche formali che avevano portato all'allestimento de *Lo schiaccianoci* di Lopuchov, sia da quella falsità ballettistica che introduceva solo un nuovo tipo di personaggi senza cambiare il linguaggio coreografico. Senza azzardarsi a fornire una risposta definitiva, Vajnonen spiegava che nella sua pratica cercava di utilizzare tutte le forme della danza, dal classico alle forme contemporanee, sforzandosi soprattutto di far arrivare allo spettatore le figure dei protagonisti attraverso il linguaggio della danza¹⁰⁸⁹. A proposito de *I giorni dei partigiani* Vajnonen scriveva:

Penso particolarmente alla forma solo come un mezzo per trasmettere il contenuto di tutto il balletto e di ogni suo singolo episodio. Ogni movimento, costruito sulla musica e capace di esprimere un'emozione o un'azione è da me considerato come una danza. Si può trattare sia di una complessa *revoltade* sia di un semplice passo. Nella prima variante de *I giorni dei partigiani* vi era ad esempio un episodio del genere. La partigiana Nastja, intrufolata nel campo dei bianchi, cerca di accertarsi di cosa sia successo a Kerim. Le occorre accattivarsi le simpatie dei soldati. Uno di loro inizia a suonare la fisarmonica. Facendosi pensosa, Nastja inizia automaticamente a danzare dolcemente e lentamente *à la russe*. Gradualmente il tempo del ballo si infittisce, diventando sempre più impetuoso e infuocato. Infine, nel momento culminante la danza popolare inavvertitamente diventa bellicosa. I movimenti di Nastja acquistano una sempre maggiore forza dinamica, contagiano chi la circonda, il ballo diventa di massa. Nastja ottiene ciò che vuole: i soldati appassionati dalla danza la seguono¹⁰⁹⁰.

Quanto alla danza di carattere egli però chiariva di non essersi limitato a una riproduzione fotografica dell'etnografia:

Da noi si discute molto di verità e di un certo carattere dolciastro. L'autentica etnografia è di solito contrapposta alla danza di carattere convenzionale del vecchio balletto classico, e per contrasto viene trasportata in scena inalterata nel suo aspetto folclorico la danza popolare, e poi ci si stupisce del perché questa verità fissata con esattezza fotografica venga accolta dallo spettatore cento volte peggio della famigerata danza dei cosacchi degli Urali ne *Il cavallino gobbo*. Combattendo contro la natura da *paysans*, che va certamente abolita, ci si dimentica della teatralità necessaria per qualsiasi spettacolo. Personalmente cerco di mantenere gli aspetti quotidiani, ma di trasmetterli nel linguaggio del teatro. Così, ad esempio, ne *I giorni dei partigiani* si svolge un matrimonio in un villaggio del Kuban'. L'etnografia servizievvolmente suggerisce l'esistenza di un'usanza antica: posare le pellicce dei nuovi sposi davanti al terrazzino d'ingresso in simbolo della futura vita agiata. Ma gettare semplicemente due o tre cappotti pesanti di pelle di montone ai piedi degli sposini può essere veritiero, ma non è teatrale. Io lo sostituii con un'altra cosa. Ha luogo una danza delle ragazze, le amiche della fidanzata. Ognuna di loro ha un fazzoletto dal variopinto colore luminoso. Ciò è

¹⁰⁸⁹ V. Vajnonen, *Zametki o jazyke choreografii*, «Teatr», 1940, n. 9, pp. 75-76.

¹⁰⁹⁰ Ivi, p. 76.

intenzionalmente da me sfruttato a mio vantaggio nella danza, ed è il fazzoletto ad essere posto ai piedi degli sposi. Così rimane il carattere dell'usanza popolare, ma acquista la teatralità necessaria per la scena¹⁰⁹¹.

Nonostante le affermazioni di Vajnonen e la stima riposta in lui da parte di Lopuchov, a protestare contro il carattere fotografico delle danze de *I giorni dei partigiani* era il danzatore e coreografo V. Čabukiani¹⁰⁹², che però rispondendo ad un'inchiesta della rivista «Iskusstvo i žizn'» al pari di Vajnonen affermava allo stesso tempo di non essere interessato alla danza classica canonica. L'importante per Čabukiani non era scegliere tra il classico, le acrobazie o le danze di carattere, ma utilizzare una forma corrispondente al contenuto, evitando inoltre di legare le danze artificialmente tra loro. Importante per lui era soprattutto lavorare ad un balletto con una figura centrale maschile, poiché nel balletto classico questi ruoli mancavano. Questo lo portò a creare il balletto *Il cuore delle montagne*¹⁰⁹³ nel quale egli fece il primo tentativo di creare una danza maschile risoluta¹⁰⁹⁴. Nel balletto Čabukiani portò a compimento la propria arte interpretando lui stesso il ruolo del protagonista Džardži. Come danzatore infatti, secondo il critico Rozen'feld, Čabukiani si era contraddistinto per la forza, l'impetuosità, la precisione dei movimenti e il talento drammatico, contrapponendosi pertanto a Konstantin Sergeev con la sua dolcezza plastica, il suo carattere lirico, tenero, quasi poeticamente femminile, e un talento definito prevalentemente lirico. Se Sergeev si distingueva in *Giselle*, ne *Il lago dei cigni*, ne *La fontana di Bachčisaraj*, Čabukiani faceva risaltare le sue qualità ne *Il corsaro*, in *Don Chisciotte*, in *Raimonda*. Ma il suo ultimo successo fu senz'altro secondo il critico l'interpretazione del contadino Džardži ne *Il cuore delle montagne*, di cui Čabukiani era allo stesso tempo anche il coreografo. Secondo Rozen'feld, avendo debuttato in quest'attività ancora nel pieno delle forze, Čabukiani aveva apportato allo spettacolo una forza spumeggiante, temperamento e fuoco creativo. Unendo a questo fuoco la sua tecnica elevata, egli era poi riuscito a fondere con arte i motivi classici e il folklore nelle danze nazionali georgiane. Ne *Il cuore delle montagne* Čabukiani non utilizzava quasi per niente la pantomima, il gesto convenzionale, i movimenti di balletto tradizionali, rendendo la danza il principio d'azione dello spettacolo e affidandovisi fino alla fine. Nelle sue pose scultoree, negli alti voli vi era la forza di un coraggioso montanaro, e nell'incontro

¹⁰⁹¹ Ivi, p. 80.

¹⁰⁹² V. Čabukiani (1910-1992). Danzatore, coreografo e insegnante di origine georgiana. Artista popolare dell'URSS (1950). Gli furono conferiti tre Premi Stalin (1941, 1948, 1951). Si era diplomato a Tbilisi nel 1924. Dal 1926 al 1929 si perfezionò all'Istituto Coreografico di Leningrado (classe di V. Semenov, V. Ponomarev, A. Širjaev). Lavorò al Teatro Kirov dal 1929 al 1941.

¹⁰⁹³ Balletto in tre atti. Prima rappresentazione: 28 giugno 1938, Teatro Kirov. Libretto di N. Volkov e G. Leonidze. Musica di A. Balančivadze. Coreografia di V. Čabukiani. Regista consulente N. Petrov. Scene e costumi di S. Virsaladze. Direttore d'orchestra: M. Karpov. Nel ruolo di Džardži V. Čabukiani. Nel ruolo di Maniže T. Večeslova. Il balletto era stato pensato inizialmente per il Teatro Paliašvili di Tbilisi.

¹⁰⁹⁴ *Spornye voprosy baletnojo teatra*, «Iskusstvo i žizn'», 1939, n. 4, p. 24.

con l'amata la sua danza acquisiva nuove tinte e nuovi movimenti¹⁰⁹⁵. Persino lo scettico Golubov (Potapov) lodava Čabukiani per aver restituito alla danza la sua predominanza ne *Il cuore delle montagne*. Abituato a vivere nell'«elemento alato della danza» grazie alle sue splendide qualità di danzatore, secondo Golubov a Čabukiani risultava difficile vivere e muoversi nell'«atmosfera arida» del *drambalet*. Senza operare una differenza tra il «privilegiato» classico e la «democratica» etnografia, nella sua arte coreografica la vita quotidiana diveniva indivisibile dalla fantasia. Secondo il critico, al coreografo sarebbe stato utile certamente lavorare su un tema contemporaneo e su un libretto migliore, ma il suo merito indiscusso era stato per Golubov quello di liberare le scene del balletto dalla «volgarità» e dalla «falsità»¹⁰⁹⁶.

Tra le recensioni del balletto una delle più complete è quella del critico Druskin, il quale definiva *Il cuore delle montagne* come il primo spettacolo gioioso e festoso dopo alcuni anni di esistenza grigia e prosaica del Teatro Kirov d'opera e balletto di Leningrado. L'ultima grande vittoria del collettivo era stata per il critico *La fontana di Bachčisaraj*, ma nel corso di quattro anni erano andati in scena solo spettacoli ordinari e riammodernamenti delle vecchie produzioni. Sebbene non accompagnata da proclami altisonanti e da dichiarazioni solenni, la messa in scena de *Il cuore delle montagne* aveva posto nuovamente e risolto una serie di importanti problemi della coreografia sovietica. Scrive infatti Druskin:

Dello spettacolo si imprime alla mente non la pantomima, né il colorito quotidiano ricostruito naturalisticamente. Prima di tutto gli spettatori sono conquistati dalle danze poetiche, dall'altrettanto poetica musica e dalle tinte tenere e romantiche dei costumi e delle scenografie. Gli autori del nuovo balletto hanno consumato molte energie per troncare con i metodi già divenuti stereotipati della creazione di spettacoli «muti», pantomimici, nei quali gli episodi puramente danzati erano importunamente «giustificati» da un qualsiasi intreccio scenico ingarbugliato¹⁰⁹⁷.

Diverso il caso de *Il cuore delle montagne*, che agli amanti dei soggetti «sociologici» poteva sembrare per il critico primitivo. Si trattava di qualcosa a metà tra una storia vera e una leggenda, un racconto popolare su una rivolta sollevata da un coraggioso cacciatore nel villaggio natio. Al tema classico dell'amore e della vendetta si univa qui la lotta sociale. E tuttavia non ne risultava uno spettacolo del tutto eroico, soprattutto a causa dell'inserimento di cuciture drammatiche stereotipate da parte del drammaturgo N. Volkov nel soggetto di G. Leonidze¹⁰⁹⁸. Si trattava per Druskin, ad esempio, della

¹⁰⁹⁵ S. Rozenfel'd, *Vachtang Čabukiani*, «Iskusstvo i žizn'», 1939, n. 1, p. 32.

¹⁰⁹⁶ V. Golubov (Potapov), *Sovremennost' i fantazija. Razmyšlenija o balete. Stat'ja pervaja*, «Teatr», 1938, n. 12, pp. 64-65.

¹⁰⁹⁷ M. Druskin, *Radostnyj spektakl'. «Serdce gor» v Leningradskom teatre im. Kirova*, «Teatr», 1938, n. 12, pp. 80-84: p. 80.

¹⁰⁹⁸ G. Leonidze (1899-1966). Poeta georgiano. Negli anni 1939-1951 fu il direttore del Museo Letterario Statale della Georgia. Fu amico di B. Pasternak.

banale motivazione della morte dell'eroina Maniže che nel giorno del matrimonio con il giovane principe Zaal riceveva il colpo di pugnale indirizzato verso il cacciatore Džardži, innamorato di lei ma in conflitto con il principe feudale Eristavi. Inoltre, il prologo era drammaturgicamente fiacco, estendendosi su un intero atto (due scene su cinque di tutto il balletto). Infine, il dramma personale amoroso prevaleva su quello sociale. Il valore artistico dello spettacolo non si perdeva, ma da eroico si trasformava in lirico¹⁰⁹⁹. Di particolare spessore il lavoro del giovane compositore Andrej Balančivadze¹¹⁰⁰ che aveva studiato con cura il folclore georgiano, inserendo nella partitura molte melodie popolari da lui sviluppate in modo fresco e originale. Più riusciti nella sua musica gli episodi lirico-drammatici, caratterizzati da intensità emotiva e dinamismo, come l'adagio destinato al duetto coreografico di Maniže e Džardži nella quarta scena. Meno riusciti dal punto di vista dell'orchestrazione gli episodi eroici come la danza *Chorumi* nella quarta scena (definita invece uno dei migliori episodi dal punto di vista coreografico). Adatta a uno spettacolo di balletto la drammaturgia musicale, della quale convincevano in particolare l'elaborazione e la contrapposizione dei temi e delle caratteristiche principali (il tema del sogno della felicità, il tema di Džardži, il tema dei montanari in rivolta)¹¹⁰¹. Corrispondente al calore lirico e all'originalità del colorito nazionale era secondo Druskin la coreografia di Vachtang Čabukiani che da virtuoso danzatore portava nel suo lavoro coreografico un forte credo nelle possibilità espressive della danza classica, sostituendo alla «pantomimica recitazione da sordomuti» delle vivide danze d'azione, il cui contenuto emotivo non aveva bisogno di spiegazioni. Inoltre, Čabukiani non riproduceva con esattezza etnografica le danze di carattere, ricordandosi della natura teatrale dell'arte del balletto. In fondo, per Druskin, anche se le danze de *Il prigioniero del Caucaso* sia nella variante di Zacharov sia in quella di Lavrovskij erano più naturalistiche delle danze di carattere di Petipa, la loro funzione drammaturgica era pur sempre quella di un *divertissement* costituito da danze folcloristiche. Čabukiani invece teatralizzava le danze di carattere arricchendole del rapporto con la danza classica. Così, nella sua enciclopedia di danze georgiane la danza a *chorovod Perchuli* si alternava a un *Peruli* eseguito sulle punte, una danza con un tamburello si alternava a una *lezginka* di montagna. I movimenti della danza georgiana penetrano poi nella danza classica, i cui esempi migliori oltre al duetto di Maniže e Džardži già menzionato erano gli assolo di Maniže e le danze delle ragazze con le sciarpe su una sorta di valzer georgiano nella terza scena. Di elevata cultura registica anche le *mises-en-scène* del matrimonio e della battaglia,

¹⁰⁹⁹ Ivi, pp. 80-81.

¹¹⁰⁰ A. Balančivadze (1906-1992). Compositore georgiano. Vincitore di due Premi Stalin (1946, 1947). Figlio del compositore M. Balančivadze e fratello del coreografo G. Balanchine. Negli anni 1941-1948 fu il direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica Statale della Georgia.

¹¹⁰¹ Ivi, p. 81.

realizzate con l'aiuto del regista consulente N. Petrov¹¹⁰². Secondo Druskin, Čabukiani donava la sua arte anche all'interpretazione scenica del ruolo del protagonista maschile Džardži, lasciando da parte la sua passione per il virtuosismo maschile e prendendo spunto dal lirismo della musica per dar vita con una profonda emotività e una grande drammaticità a una delle migliori creazioni del repertorio sovietico. Di pari rilievo l'interpretazione del ruolo di Maniže da parte di T. Večeslova, anche se non del tutto trasmessa era l'immagine di una figura al tempo testo sognatrice e volitiva. Completava lo spettacolo la pittoresca scenografia di S. Virsaladze¹¹⁰³ che secondo Druskin coniugava semplicità e monumentalità nel rappresentare l'idea dello sconfinato spazio caucasico¹¹⁰⁴.

Concordante con il parere di Druskin era quello di Ljubov' Blok, la quale sosteneva che lo spettacolo avesse risolto due questioni scottanti del teatro di balletto sovietico, ovvero l'assimilazione creativa degli elementi di danza nazionale al posto di una loro riproduzione meccanica, e il rendere la danza il momento più alto dello spettacolo coreografico. Nonostante il rischio rappresentato dal riproporre il tema caucasico a breve distanza da *I giorni dei partigiani* e da *Il prigioniero del Caucaso*, Čabukiani era riuscito a distinguersi, filtrando le stesse danze attraverso la sua individualità di danzatore classico. Scrive Blok:

Egli non solo le vede in forme grandi e chiare, ma sa fare in modo che i suoi interpreti le eseguano in modo del tutto originale, con la severità e l'esattezza dei *pas* classici, portando il movimento fino a uno schema espressivo. Così si crea la piena unità delle danze di tutto lo spettacolo. Non c'è una frattura evidente tra il «classico» dei primi ballerini e gli *ensembles* del corpo di ballo. Essi sono organicamente compatti. Questo facilita molto la ricezione dello spettatore. Nel passaggio dalle danze di carattere al classico non vi sono bruschi e sgradevoli scossoni, come su una strada piena di buche, che non siano finora eliminati¹¹⁰⁵.

Soprattutto, Blok considera *Il cuore delle montagne* come una «tragedia popolare» in cui le file di guerrieri che danzano con intensità e concentrazione e i *chorovod* severi distesi per tutta l'ampiezza della scena riportano alla mente i cori dell'antica tragedia. In particolare, è la danza bellicosa *chorumi* a rappresentare il momento di massima tensione dell'azione, l'«accordo conclusivo della tragedia».

Scrive Blok:

¹¹⁰² Ivi, pp. 81-83. N. Petrov (1890-1964). Regista teatrale sovietico. Dal 1908 al 1910 studiò al MChT sotto la guida di Vl. Nemirovič-Dančenko. Dal 1910 al 1933 lavorò come aiuto-regista e regista al Teatro Aleksandrinskij. Nel 1928 divenne direttore artistico dello stesso teatro. Lavorò come regista presso *Letučaja myš'*, *Dom intermedij*. *Brodjačaja sobaka*, *Prival komediantov*. Dal 1921 al 1922 fu il regista principale del Bol'shoj Dramatičeskij Teatr. Avrebbe poi diretto la Facoltà di Regia e di Recitazione del GITIS.

¹¹⁰³ S. Virsaladze (1908-1989). Scenografo di origine georgiana. Lavorò al Teatro Kirov dal 1937 e negli anni 1940-1941, 1945-1962 ne fu lo scenografo principale. Avrebbe realizzato tutte le scenografie dei balletti di Ju. Grigorovič.

¹¹⁰⁴ Ivi, p. 83.

¹¹⁰⁵ L. Blok, «*Serdce gor*» v *Teatre opery i baleta imeni S. M. Kirova*, ripubblicato in Ead., *Klassičeskij tanec. Istorija i sovremennost'*, Iskusstvo, Mosca 1987, pp. 483-484.

I compagni di Džardži, preparandosi all'incursione sulla tenuta del principe, danzano a conclusione dell'atto un *chorumi* ed escono dalla scena in una fila danzante, compatta, con i pugnali minacciosamente alzati.

Dopo il combattimento, durante la festa nuziale, dopo la morte della principessa e l'incendio della casa, il ritorno sulle montagne. La scena si vela tutta di nero. Solo in profondità si alzano in volo le lingue di fuoco sullo sfondo del cielo notturno. In un tremolante bagliore rosso d'incendio appare dal fondo la stessa fila del *chorumi* con a capo Džardži, spossato per le ferite. I guerrieri attraversano in diagonale tutta la scena, sostenendosi a fatica l'un l'altro, ma con lo stesso ritmo forte e intenso scandito febbrilmente dalle sole percussioni nell'orchestra.

Questo breve momento conclusivo è il culmine di tutto lo spettacolo. Il teatro non riesce spesso a raggiungere una tale intensità sbalorditiva. E che questo momento sia puramente danzato, costruito sul materiale della danza popolare, è il migliore risultato del coreografo V. M. Čabukiani¹¹⁰⁶.

Per certi versi simile è il parere di Jurij Slonimskij che nel suo articolo dal titolo *La poesia e la prosa nello spettacolo di balletto* nota come in alcuni momenti *Il cuore delle montagne* ripeta l'errore de *Le fiamme di Parigi* dimostrando il tema dell'oppressione e della violenza attraverso «episodi tormentosamente lunghi», percepiti con noia dallo spettatore (la distruzione della baracca, il trascinarsi dei sacchi con il grano, il pianto delle donne «in cui non crede nessuno», il combattimento con i guerrieri del principe). E tuttavia a testimoniare di una «quarta dimensione» de *Il cuore delle montagne* è per il critico la danza *chorumi*, messa in scena dapprima per mostrare l'invito alla rivolta da parte di Džardži e poi ripresa alla fine dello spettacolo, dopo il saccheggio del castello. Sullo sfondo convenzionale del velluto nero illuminato da raggi rossi, lo schieramento dei montanari si muove anch'esso in modo convenzionale. Ed è proprio in questa convenzionalità che per Slonimskij si rivela la «misteriosa onnipotenza della coreografia, liberata dalla concretezza quotidiana della drammaturgia». Secondo il critico, il *chorumi* universalmente noto si rivela qui inaspettatamente come «uno splendido simbolo realistico, un canto di invito alla lotta, alla vittoria»¹¹⁰⁷.

In un suo articolo del 1940 e nel testo dedicato al balletto sovietico pubblicato nel 1950 Slonimskij avrebbe poi esteso il giudizio positivo a tutto lo spettacolo facendo notare come se ne *Il prigioniero de il Caucaso* (in particolare nella redazione di Zacharov) vi era una pluralità e una riproduzione dettagliata delle azioni dei personaggi che si esplicava in messe in scena pantomimiche, ne *Il cuore delle montagne* le azioni erano invece riprese in primo piano ed espresse nel linguaggio della danza. Così, se ad esempio in entrambi i balletti vi era una scena in cui le ragazze portavano dell'acqua reggendo delle anfore, nella redazione di Zacharov de *Il prigioniero de il Caucaso* si utilizzava un'andatura quotidiana, mentre ne *Il cuore delle montagne* le danzatrici si muovevano da dietro le quinte utilizzando le punte. Ben caratterizzata attraverso la danza era la parte dell'eroina femminile

¹¹⁰⁶ Ivi, pp. 486-487.

¹¹⁰⁷ Ju. Slonimskij, *Poezija i proza v baletnom spektakle*, «Iskusstvo i žizn'», 1939, n. 7, p. 11.

Maniže che ora esprimeva lo struggimento primaverile in una variazione, ora la nascita del sentimento d'amore in un adagio, ora il rifiuto di andare in sposa a una persona non amata attraverso un duetto di contrapposizione, ora la dichiarazione d'amore a Džardži in un duetto dalle caratteristiche contrapposte. Era questo adagio a dare lo slancio a un assolo del protagonista maschile, in cui egli esprimeva tutta la gioia della vita e dell'amore attraverso la propria caratteristica danzata, definita da Slonimskij in modo eloquente come «il volo dell'aquila». In questo modo il balletto sovietico secondo lo studioso si liberava dalla «paura della danza» che lo aveva avviluppato dopo l'accusa di formalismo diretta nei confronti de *Il limpido ruscello*¹¹⁰⁸.

Meno ricettivo nei confronti del balletto si dimostrò invece Radlov che in una discussione al Teatro Kirov nel 1939 espresse all'allora direttore del balletto Lavrovskij (Vaganova era stata fatta dimettere da questo incarico il 19 dicembre 1937¹¹⁰⁹) dei dubbi sullo spettacolo affermando tra l'altro che se ne *La fontana di Bachčisaraj* le scene di combattimento erano state messe in scena al livello più elevato dal maestro Koch e dallo stesso Zacharov, ne *Il cuore delle montagne* si era ritornati ad incroci uniformi delle sciabole. A proposito di questo momento per Radlov molto importante egli affermava:

Il combattimento qui è lungo e narrativamente complesso. Vi è una forma scenicamente monotona. Bisogna rendere questo momento più espressivo¹¹¹⁰.

A *Il cuore delle montagne* fece seguito la messinscena del balletto *Laurencia*¹¹¹¹ tratto dalla celebre pièce dello spagnolo Lope de Vega dal titolo *Fuente ovejuna* e realizzato dal Teatro Kirov in onore del XVIII congresso del Partito. A questo proposito, peculiare dell'ideologia sovietica era stata l'interpretazione data globalmente all'attività di Lope de Vega dai critici Bojardžiev e Perepletčikova sulla rivista «Teatr» nel 1937. Partendo dal ricordo della sepoltura del drammaturgo rivestito da una veste talare con in petto la croce di San Giovanni che avvolse tutta la Spagna in un profondo lutto, i due critici sostenevano che il più grande genio del teatro spagnolo si fosse già sepolto in vita in una cella monacale, non avendo saputo evitare l'influsso pernicioso delle idee feudali e dei pregiudizi cattolici. I due critici passavano poi a un'estesa analisi sociologica di come tra la fine del XV secolo

¹¹⁰⁸ Cfr. Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet*, cit., pp. 186-189; Id., «*Serdce gor*» i *Vachtang Čabukiani*, in Id., *V čest' tanca*, cit., pp. 32-45.

¹¹⁰⁹ Sull'uscita di scena di A. Vaganova dalla direzione del balletto del Teatro Kirov si veda I. Vaganova, *Na izlome sud'by: 1937 god v žizni A. Ja. Vaganovoj*, «*Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*», n. 5 (58), 2018, pp. 18-25.

¹¹¹⁰ *Vystuplenie o spektakle "Laurensija", "Ivan Susanin", "Serdce gor"*. *Iz stenogrammy obsuždenija. 1939*. CGALI, f. 337, op. 1, d. 188, l. 222.

¹¹¹¹ Balletto in tre atti. Prima rappresentazione: 22 marzo 1939, Teatro Kirov. Libretto di E. Mandel'berg da Lope de Vega. Musica di A. Krejn. Coreografia di V. Čabukiani. Regista E. Kaplan. Scene e costumi di S. Virsaladze. Direttore d'orchestra I. Šerman. Nei ruoli principali: N. Dudinskaja (Laurencia), V. Čabukiani (Fronoso), E. Čikvaidze (Jacinta), T. Večeslova (Pascuala), M. Dudko (Commendatore), M. Michajlov (Mengo).

e tutto il XVI secolo fosse profondamente cambiato il profilo della Spagna. La scoperta dell'America, la conquista dell'egemonia sul mare con la presa di Granada (1492) e la sconfitta dell'autocrazia feudale avevano portato alla crescita delle città, allo sviluppo del commercio e dell'industria, al rafforzamento e all'unione del Paese. Si era aperto il sentiero alle forme capitalistiche dello sviluppo economico. Tuttavia, questo processo si era svolto nelle condizioni particolari per le quali, trovandosi il potere in mano ai nobili feudali sottomessi alla monarchia, la crescita della borghesia era trattenuta dalla mancata concessione di diritti politici e privilegi sociali. Nel tentativo di rinforzare l'assolutismo, il potere monarchico aveva diretto la sua lotta principalmente contro le città e la borghesia. A causa delle guerre di Carlo V e Filippo II la Spagna aveva inoltre dovuto affrontare delle grandi perdite, scontrandosi con il declino del commercio e dell'industria. E così, all'inizio del XVII secolo il Paese si era ritrovato in piena bancarotta. A patire la fame non erano solo i contadini e gli artigiani, ma persino i nobili. Involontariamente per questo motivo la nobiltà impoverita si unì alle masse nell'espressione dell'insoddisfazione verso le condizioni di vita. E a riflettere la fede ingenua verso la possibilità di un miglioramento sociale furono gli umanisti del Rinascimento, tra cui Lope de Vega. Anche se nella sua visione permanevano l'idealizzazione del potere monarchico, il culto dell'onore aristocratico, l'esaltazione dell'amore cavalleresco, allo stesso tempo si esaltavano le qualità morali e i sentimenti dei ceti più bassi. Per questo in *Fuente Ovejuna* il Grande Commendatore dell'Ordine di Calatrava con la sua natura usurpatrice e violenta si contrappone ai contadini del borgo omonimo, e a dimostrare autenticamente il proprio onore non è il membro dell'aristocrazia, ma sono i contadini dalle nobili qualità morali. A prevalere non sono dunque le utopie sulla grandezza monarchica, ma la verità realistica della solidarietà popolare nella rivolta. Lope de Vega si mostra inoltre un autentico poeta nazionale, elevando il linguaggio letterario fino a vette mai raggiunte grazie all'utilizzo dei tesori della poesia popolare spagnola. Le sue commedie si distinguono per una chiarezza che le accosta al linguaggio di tutti i giorni¹¹¹².

La Spagna di Lope de Vega acquisiva poi una nuova attualità per i russi sovietici che rivolgevano lo sguardo alla guerra civile spagnola contro il fascismo. Come nota la studiosa Zozulina, a divenire dei veri eroi per i russi erano ora i repubblicani spagnoli e gli internazionalisti giunti in loro soccorso fin dall'URSS. E in ogni caso *Fuente Ovejuna* aveva richiamato l'attenzione delle scene russe fin dal 1876, quando a interpretarne la protagonista Laurencia al Malyj Teatr di Mosca fu la famosa Marija Ermolova¹¹¹³.

¹¹¹² G. Bojadžiev, N. Perepletčikova, *Narodnost' teatra Lope de Vega*, «Teatr», 1937, n. 5, pp. 18-28.

¹¹¹³ N. Zozulina, «*Laurensija*» - balet na sjužet «*Oveč'ego istočnika*», in Ead., *Zov Terpsichory. Stat'i o balete*, cit., pp. 131-132.

Tuttavia, a proposito della resa ballettistica della *pièce*, i critici si chiedevano se Vachtang Čabukiani, pur essendo riuscito a mettere in scena una produzione brillante de *Il cuore delle montagne* grazie alla sua perfetta conoscenza del materiale folclorico del Caucaso, sarebbe riuscito altrettanto bene a incarnare con i metodi dello spettacolo danzato l'opera del grande Lope de Vega.

A un anno dal debutto di *Laurencia*, il critico musicale Kiselev sulle pagine di «Sovetskaja muzyka» definiva lo spettacolo uno dei più popolari balletti sovietici, essendo stato già messo in scena in una serie di città dell'Unione Sovietica. Il successo di *Laurencia* era dovuto per lui al lavoro congiunto del coreografo e del compositore, ma anche all'autore del libretto E. Mandel'berg¹¹¹⁴ che nel cercare di semplificare e di acuire la linea drammatica di *Fuente Ovejuna* (basato sulla lotta contro il feudalesimo sia da parte dei contadini del villaggio omonimo, sia da parte del re di Castiglia che cerca di stabilire un potere unico in Spagna), aveva scelto solo l'aspetto della lotta dei contadini contro il Commendatore. Secondo Kiselev, nel libretto tutti i momenti drammatici arrivavano dopo scene allegre di vita quotidiana, utilizzando il principio del contrasto per sottolineare il conflitto principale come era d'uso nella drammaturgia spagnola e inglese, piuttosto che la drammaturgia tradizionale del balletto dove la festa era di solito un pretesto per un *divertissement*. Capace per Kiselev anche il compositore Aleksandr Krejn¹¹¹⁵, nonostante scrivesse per la prima volta un balletto. Krejn si era preparato studiando la musica popolare spagnola e le leggi dello spettacolo coreografico, arrivando secondo Kiselev a comporre una partitura profondamente interessante anche laddove fosse stata eseguita in forma concertistica. Tra i pregi la corretta trasmissione del carattere del folclore spagnolo e di autentiche melodie popolari tratte da raccolte di canti e di danze spagnoli. Molto riuscite le caratterizzazioni musicali dei protagonisti Frondoso, Laurencia, Mengo, del Commendatore, anche se nel balletto non era presente un sistema sviluppato di leitmotiv. In particolare, però ad attraversare il balletto erano il tema di Frondoso (una melodia popolare spagnola), rappresentante dell'eroismo popolare, e quello del Commendatore (una marcia unita ad echi ecclesiastici), rappresentante del feudalesimo. Essi erano presentati per contrasto nell'introduzione del balletto quasi a ricordare *La bella addormentata*. A risuonare come esplosione dell'ira popolare nelle scene di massa del balletto (come il finale del II atto) era poi il tema del popolo, anche se meno formalizzato. Nel complesso la musica di *Laurencia* era per Kiselev pervasa da un particolare romanticismo legato sia alla lotta popolare, sia ai sentimenti giovanili, sia alla rappresentazione della natura spagnola. La sua drammaturgia musicale del balletto era molto semplice: le scene di vita quotidiana erano presentate come grandi *suites* danzate, mentre i momenti drammatici avevano una forma libera. In sintesi,

¹¹¹⁴ E. Mandel'berg (1900-1966). Scenografo e librettista. Avrebbe diretto l'allestimento della Piazza Puškin a Mosca durante le celebrazioni puškiniane del 1937.

¹¹¹⁵ A. Krejn (1883-1951). Compositore di origine ebraica. Negli anni 1918-1927 lavorò alla Sezione Musicale del Narkompros.

secondo Kiselev nel balletto si riusciva a presentare un soggetto dal significato sociale seguendo per certi versi le tradizioni classiche di Čajkovskij e Glazunov, per poi distanziarsene nel momento in cui la danza classica diveniva non solo il materiale di *divertissement* artificiali, bensì uno strumento espressivo per le scene più drammatiche¹¹¹⁶.

Diverso il parere di Ljubov Blok, che pur apprezzando *Laurencia* per la pienezza e la gioiosità delle danze classiche e di carattere, riteneva che al cospetto della fonte originale si trattasse solo di un «semisuccesso». Il primo errore che le saltava agli occhi era radicato nella stessa ossatura dello spettacolo, nella sua costruzione drammaturgica. Se in Lope de Vega l'eroina era una sola e tutto il peso del conflitto tra il Commendatore e gli abitanti di Fuente Ovejuna ricadeva sulle spalle di Laurencia, il cui famoso monologo era un momento eccezionale, nel balletto Laurencia a risaltare con la stessa forza della protagonista erano le amiche Jacinta e Pascuala che nell'adagio centrale del secondo atto danzavano all'unisono, ognuna con il proprio partner. Anche la scena in cui il Commendatore tentava di possedere con la forza Laurencia era bilanciata dalla scena in cui i soldati del Commendatore si facevano beffe di Jacinta, distogliendo l'attenzione dalla protagonista. Così, secondo Blok, quando la scena si concludeva con la dichiarazione d'amore di Laurencia nei confronti di Frondoso, gli spettatori non pensavano più a Laurencia, bensì a Jacinta affranta dal dolore. Infine, il monologo di Laurencia risultava come un semplice episodio ordinario nel fluire regolare della *pièce*, di livello persino inferiore in confronto ai precedenti momenti di danza. Tuttavia, Blok non mancava di riconoscere come anche nel caso di *Laurencia* le danze nascessero nell'immaginazione di Čabukiani con grande generosità. Si trattava di danze molto spontanee, ma che non riuscivano a esprimere il carattere dei personaggi e l'insorgere della rivolta. Anzi, secondo Blok avveniva il contrario: i «salti selvaggi» e i «giri sfrenati» di Laurencia facevano perdere la sensazione della natura orgogliosa e discreta della protagonista, mentre le danze di Frondoso ricordavano Basilio in *Don Chisciotte*. Infine, le danze di massa create da Čabukiani con grande temperamento non smettevano mai di essere uno sfondo generale poco delineato. E quando ad emergere dalla folla erano due o tre solisti, i loro movimenti non riuscivano a cristallizzarsi e a precisarsi fino alla chiarezza di una definita frase danzata¹¹¹⁷.

Il critico Sollertinskij evidenziava i difetti del libretto che non riusciva a rappresentare tutta la ricchezza del pensiero drammaturgico di Lope de Vega, descrivendo unilateralmente i rapporti tra la campagna (con le danze dei contadini) e il castello feudale (con le puntuali irruzioni di guerrieri barbuti armati di alabarde intenti a rapire le ragazze). A differenza di Blok, Sollertinskij rilevava però

¹¹¹⁶ M. Kiselev, "Laurensija" – balet A. Krejna, «Sovetskaja muzyka», 1940, n. 2, pp. 45-51.

¹¹¹⁷ A. Blok, "Laurensija" v Teatre Opery i Baleta im. S. M. Kirova, «Iskusstvo i žizn'», 1939, n. 5, pp. 36-37, ripubblicato in Ead., *Klassičeskij tanec. Istorija i sovremennost'*, cit., pp. 488-495.

come la mediocrità del libretto fosse abbondantemente compensata dalle danze eccellenti in cui trovava espressione il temperamento di un intero popolo. A risaltare nello spettacolo era in primo luogo l'intero corpo di ballo del teatro, capace per Sollertinskij di «reincarnarsi realisticamente negli eroi anonimi della campagna spagnola». Eccellente per forza lirica era poi Natal'ja Dudinskaja¹¹¹⁸ nel ruolo principale, anche se secondo Sollertinskij alla sua danza mancavano alle volte delle tinte autenticamente eroiche. Dotato di grande temperamento artistico e di perfezione tecnica era invece lo stesso Vachtang Čabukiani nel ruolo del giovane Frondoso. D'effetto e coloriti i costumi e le scenografie di Virsaladze, anche se a volte non esatti dal punto di vista storico¹¹¹⁹.

¹¹¹⁸ N. Dudinskaja (1912-2003). Artista popolare dell'URSS (1957). Dopo il diploma all'Istituto Coreografico di Leningrado nel 1931 (classe di A. Vaganova), entrò al Teatro Kirov. Dopo aver preso parte agli allestimenti de *Le fiamme di Parigi* e *Le illusioni perdute*, si distinse nel ruolo di Laurencia. Dal 1951 al 1970 insegnò nella classe di perfezionamento del Teatro Kirov, di cui fu anche maître-ripetitrice. Dal 1964 insegnò all'Istituto Coreografico di Leningrado.

¹¹¹⁹ I. Sollertinskij, «*Laurensija*». *Prem'era v leningradskom Teatre opery i baleta imeni S. M. Kirova*, «Izvestija», 24 marzo 1939, ripubblicato in Id., *Stat'i o teatre*, cit., pp. 133-136.

6. *Romeo e Giulietta* dalla *pièce* al balletto. La riscoperta della specificità coreografica nell'ambito del "coreodramma sovietico"

A conclusione del percorso non sempre lineare del "coreodramma sovietico" negli anni Trenta, l'11 gennaio 1940 viene messo in scena al Teatro Kirov il balletto *Romeo e Giulietta*¹¹²⁰. Anche in questo caso, la messa in scena dell'opera shakespeariana ha assonanze con l'ideologia. Eloquente a questo proposito l'articolo pubblicato dal critico Ju. Spasskij sulla rivista «Teatr» nel 1939, inserito in uno specifico dossier dedicato al 375° anniversario dalla nascita di Shakespeare. Seguendo l'esempio di un saggio di Goethe redatto in due parti tra il 1813 e il 1816 e pubblicato tra il 1815 e il 1826, Spasskij intitola il suo articolo *Shakespeare senza fine*. Qui fin dall'inizio il critico evidenzia come i temi shakespeariani nella loro essenza eterna siano particolarmente importanti nella realtà sovietica, perché accostandosi all'opera del grande drammaturgo si può comprendere meglio il sentiero che porta al comunismo e il superamento delle passioni legate ad un mondo che per Spasskij non è più consonante con la contemporaneità. Secondo il critico, nella sua «poesia drammatica dell'epoca precapitalistica» Shakespeare parla alla coscienza dei cittadini sovietici. E i motivi sono tanti. Primo tra tutti la sua «inclinazione rinascimentale verso la vita». Secondo il critico, gli uomini del Rinascimento non tentennavano di fronte alla domanda "Essere o non essere?", scegliendo senza esitazioni l'esistenza. E lo stesso Amleto nella scena del cimitero guardava in faccia con ironia la morte senza averne paura. Stesso discorso per Lear, Cordelia, Bruto, Romeo e Giulietta, ma anche per Macbeth, Riccardo III e Jago. Scrive Spasskij:

I cumuli di corpi morti sorgono disordinatamente nelle tragedie di Shakespeare, ma a dispetto di ciò il loro sentimento predominante è il trionfo della vita.

Lo stesso discorso vale anche per Falstaff, anche se nello scontro con Douglas cade fingendosi morto. Egli, infatti, si chiede se ha realmente simulato, rispondendosi di no. È la morte per lui ad essere una simulazione, così come si finge morto colui che non ha in sé vita umana. Ma fingersi morti quando si è vivi è in realtà per Falstaff l'immagine più autentica e perfetta della vita, perché la cautela è la parte migliore del coraggio e a lui ha permesso di salvarsi la vita. Secondo Spasskij, in Falstaff agisce l'ironia che gli fa disprezzare la società borghese non meno del mondo feudale. Rifiutando ogni

¹¹²⁰ Balletto in tre atti e tredici scene, con prologo. Libretto di A. Piotrovskij, S. Prokof'ev, S. Radlov, L. Lavrovskij da Shakespeare. Musica di S. Prokof'ev. Coreografia di L. Lavrovskij. Scene e costumi di P. Williams (Vil'jams). Direttore d'orchestra I. Šerman. Nei ruoli principali: G. Ulanova (Giulietta), K. Sergeev (Romeo), A. Lopuchov (Mercuzio), R. Gerbek (Tibaldo), N. Soljannikov (Capuleti), B. Šavrov (Paride), E. Biber (Nutrice).

idealismo, Falstaff recita la parte della persona nobile senza esserlo davvero. Il disprezzo per il coraggio aristocratico, così come per la vita quotidiana borghese, è secondo Spasskij tipico dei personaggi shakespeariani e rende Falstaff nel suo ruolo di cavaliere simile al Re Enrico nel ruolo di vagabondo dissoluto. La vita è un'illusione e (come scritto in *As you like it*) «tutto il mondo è un palcoscenico». Illusori sono per Spasskij nella concezione shakespeariana tutti i valori di cui si vanta la borghesia, dalla famiglia, alla cultura, all'arte, alla scuola, allo Stato. E dunque l'illusione teatrale ha la meglio in Shakespeare sull'illusione della vita borghese. Allo stesso tempo, Spasskij ricorda come i personaggi shakespeariani siano estremamente contrapposti tra loro dal punto di vista morale e dunque il genio di Shakespeare fa sì che lo spettatore provi delle risonanze emotive quando si mettono in moto le macchinazioni di Claudio nei confronti di Amleto, o di Jago nei confronti di Otello. Secondo Spasskij, tra i personaggi negativi e quelli positivi vi è comunque in Shakespeare un abisso, che riflette l'inconciliabilità delle contraddizioni storiche e sociali. E anche quando il drammaturgo si rivolge al mondo antico, ad agire nelle sue opere non è il destino come nel teatro antico o delle forze misteriose, bensì la coscienza umana, il carattere dei protagonisti originato dalla posizione sociale, così come in *Macbeth*. Certamente, in Shakespeare è presente secondo Spasskij un tratto popolare che permette di sentire la voce del popolo del XV e del XVI secolo, periodo in cui ci si liberava dalle catene feudali per sostituirle con quelle del capitalismo. E dunque la solitudine tragica degli eroi shakespeariani è dovuta all'infrangersi degli ideali della libertà popolare. Per questo né Amleto, né Lear, né il mago Prospero nella loro natura ideale appaiono sul trono, e sono piuttosto i personaggi negativi e individualisti a riflettere lo spirito dell'epoca. Dunque, anche se Shakespeare non condivide secondo Spasskij le visioni utopiche di un Tommaso Moro o di un Francesco Bacone, egli osserva con disprezzo il nascente capitalismo, che gli appare come la peggiore delle disgrazie. Né cerca la soluzione nell'idealizzazione del passato, facendo muovere i suoi personaggi piuttosto in direzione del futuro, facendoli lottare con un fuoco vivo per la loro individualità, per la loro libertà, per la propria indipendenza e per l'espressione dei loro sentimenti. È in questo senso che il soggetto di una *pièce* come *Romeo e Giulietta* ha un valore eterno anche per le generazioni comuniste, grazie all'eroico disinteresse, alla ricerca difficoltosa della verità, e al desiderio di bere fino in fondo il calice della vita umana dei suoi protagonisti¹¹²¹.

Estremamente importanti sono le dichiarazioni contenute nello stesso numero della rivista «Teatr» in un articolo dal titolo *Il lavoro su Shakespeare* di Sergej Radlov, autore insieme a Piotrovskij, Prokof'ev e Lavrovskij del libretto del balletto *Romeo e Giulietta*. Anche Radlov sostiene una certa consonanza tra Shakespeare e la società sovietica, partendo dalla constatazione del fatto che negli

¹¹²¹ Ju. Spasskij, *Šekspir bez konca*, «Teatr», 1939, n. 4, pp. 13-32.

ultimi anni le opere shakespeariane erano state imperiosamente rappresentate sulle scene russe, offrendo importanti lezioni agli spettatori e agli attori. Radlov si riferisce in particolare alla rappresentazione di *Molto rumore per nulla* al Teatro di Vachtangov e de *La bisbetica domata* al Teatro Centrale dell'Armata Rossa, così come all'interpretazione del ruolo di Lear da parte di Michoels e del ruolo di Otello da parte di Ostužev, nonché alla propria esperienza personale di messa in scena di *Romeo e Giulietta*, *Otello*, *Amleto*. Nel chiedersi, dunque, come ci si dovesse preparare alla messa in scena dell'opera shakespeariana, Radlov si rispondeva che bisognava comprendere la profonda conoscenza dell'anima umana da parte del grande drammaturgo con la sua rivelazione dell'uomo e delle molle segrete da cui ne scaturiscono le azioni, con la sua intuizione di come si dovesse comportare un preciso personaggio in certe circostanze e con la geniale fantasia che offriva soluzioni del tutto inaspettate a questa domanda. Secondo Radlov, per mettere in scena le opere shakespeariane bisognava abbandonare gli schemi e le teorie e partire direttamente da Shakespeare anziché dalla letteratura su di lui. Allo stesso tempo bisognava conoscere l'epoca e lo stile di vita in cui egli scriveva per non incorrere in interpretazioni sbagliate. Ad esempio, per quanto riguarda *Romeo e Giulietta*, Radlov ricordava come certi registi fossero stati allettati dall'idea di rappresentare Padre Lorenzo come un personaggio immancabilmente negativo, furbo e vile. A tal proposito, Radlov ricordava però che la *pièce* fu creata da Shakespeare negli anni in cui l'Inghilterra era «inebriata» dai ricordi della prima sconfitta dell'Invincibile Armata e pregustava la sconfitta definitiva dell'invasione spagnola. Per questo i patrioti inglesi si rivolgevano con riconoscenza ad Elisabetta che con i suoi discorsi aveva convinto l'esercito a difendere la patria. A sostenere Elisabetta nella sua impresa di demolizione dei residui feudali e del regime sanguinario della cattolica Maria Tudor era però secondo Radlov la Chiesa anglicana di Stato, e per questo secondo lui era più corretto intravedere nel ruolo di Padre Lorenzo un personaggio coscienzioso, sensibile e premuroso, uno studioso della natura e un filosofo. Soprattutto, secondo Radlov, per mettere in scena Shakespeare bisognava percepire l'autore come un poeta, un creatore di personaggi pieni di vita, oltre che come un grande esperto della scena. Andavano dunque comprese le idee puramente registiche di Shakespeare, senza però tentare di riprodurne i metodi. Se si pensava infatti a come in *Romeo e Giulietta* il protagonista maschile non partecipasse per niente al IV atto, per poi ricomparire all'inizio del V atto in una scena ambientata a Mantova, diveniva chiara secondo Radlov l'importanza per Shakespeare del respiro, della necessaria alternanza di maggiore e minore intensità, caratteristica di tutte le sue opere. Infine, bisognava tener presente come nell'epoca elisabettiana, non essendovi stata la possibilità di creare delle grandi illusioni scenografiche, gli spettacoli fossero del tutto convenzionali e condotti con assoluta libertà. Per questo secondo Radlov non era necessario accostarsi alla messa in scena di un'opera shakespeariana in modo naturalisticamente dettagliato. Non aveva molto senso, ad esempio, chiedersi

se l'azione di *Romeo e Giulietta* si svolgesse in Inghilterra o in Italia, perché di fatto ad essere rappresentate contemporaneamente erano sia l'Inghilterra, sia l'Italia. Vi erano scene e figure fondate su quanto Shakespeare vide e assorbì in Inghilterra, ve ne erano altre nate dai racconti sull'Italia. Dunque, nello stesso lavoro dello scenografo era racchiuso il compito di esprimere lo spirito sia del Rinascimento italiano, sia di quello inglese, unendo gli elementi tratti dai diversi Paesi in modo libero e autonomo. Importante doveva essere l'alternanza di scene impetuose e altre più tranquille, di scene tragiche e scene allegre, rispettando il ritmo e il tempo da Shakespeare magistralmente padroneggiati. E oltretutto, riferendosi in particolare al teatro drammatico, Radlov sosteneva come i personaggi shakespeariani non potessero parlare nel linguaggio di tutti i giorni, richiedendo piuttosto ricche metafore e l'uso dei versi. Né ci si poteva accostare alla messa in scena di Shakespeare senza comprenderne la profonda "filosofia", le idee sull'amore e sull'odio, sulla morte e sulla vita. Per Radlov, infatti, Shakespeare non era stato mai un «astratto contemplatore della vita». In tutta la sua opera egli appariva come un combattente a favore delle migliori idee e dei migliori sentimenti dell'umanità. Incapace di rapportarsi con neutralità ai personaggi e alle loro azioni, Shakespeare contribuì anche secondo Radlov a determinare il senso delle sue opere grazie all'atteggiamento di amore e di odio nei confronti delle figure nate dalla sua fantasia¹¹²².

Nonostante il grande rispetto per Shakespeare in epoca sovietica, la messa in scena del balletto *Romeo e Giulietta* incontrò numerose difficoltà. L'idea della creazione del balletto, come spiega in un suo saggio la studiosa Dobrovol'skaja, risale al 1934 ed era legata al nome di Radlov, il quale come abbiamo visto aveva realizzato delle messinscene shakespeariane al Teatro Drammatico im. Lensovet da lui diretto, così come in altri teatri, e si era interessato alla musica di Prokof'ev, mettendo in scena già nel 1926 l'opera *L'amore delle tre melarance*¹¹²³. Radlov coinvolse nel progetto anche il teorico teatrale Piotrovskij, il quale aveva partecipato già all'elaborazione dei nuovi libretti di *Arlequinade* e *Coppelia* per il Malyj opernyj teatr. Come coreografo invece Radlov pensò inizialmente al nome di Zacharov, che aveva studiato alla Facoltà di Regia del Technikum Teatrale da lui diretto e aveva già collaborato con lui alla messinscena di lavori teatrali, operistici e del balletto *La Fontana di Bachčisaraj*¹¹²⁴. Sempre Radlov in un articolo pubblicato sulla rivista «Sovetskoe iskusstvo» espose per primo la concezione estetica del balletto, ovvero la necessità di esprimere attraverso la danza quanto di più sostanziale vi era nella drammaturgia shakespeariana e di rendere le due parti di Romeo

¹¹²² S. Radlov, *Rabota nad Šekspirom*, «Teatr», 1939, n. 4, pp. 61-69.

¹¹²³ G. Dobrovol'skaja, *Iz istorii sozdanija «Romeo i Džul'etty» S. S. Prokof'eva*, in L. Raaben, Ju. Slonimskij, A. Sochor (a cura di), *Muzyka sovetskogo baleta. Sbornik statej, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Mosca 1962*, pp. 237-238.

¹¹²⁴ Ivi, p. 238.

e Giulietta le migliori parti danzate del repertorio¹¹²⁵. La danzabilità era un particolare obiettivo di Prokof'ev, che sognava una piena corrispondenza tra musica e danza¹¹²⁶. Dal ritrovamento di una delle prime versioni del soggetto del balletto presso l'Archivio Centrale di Letteratura e Arte, la Dobrovol'skaja nota poi le divergenze rispetto all'originale shakespeariano, di cui la più significativa è il finale del balletto, in cui diversamente da Shakespeare Romeo non faceva in tempo a pugnalarsi, perché interveniva Padre Lorenzo a fermarlo. Quando Giulietta riprendeva vita, i due innamorati coronavano il loro amore danzando. Alla conclusione tragica si sostituiva l'*happy end*, determinato dalla logica della verosimiglianza che allora guidava il "coreodramma sovietico": i morti non possono danzare e dunque era impossibile concludere il balletto con la danza in presenza di un finale tragico¹¹²⁷. Nella primavera del 1935 Prokof'ev iniziò a scrivere la musica del balletto e a concludere un accordo con il compositore fu quell'anno il Teatro Bol'soj di Mosca¹¹²⁸. Tuttavia, il balletto non fu incluso nei piani di repertorio del teatro. Proprio in quel periodo l'*happy end* del balletto presentato da Prokof'ev presso la Sala Beethoven del Teatro Bol'soj e presso la redazione della rivista «Sovetskoe iskusstvo» fu oggetto di accese discussioni sulla stampa¹¹²⁹. Oltre a sembrare incompatibile con la costruzione dei personaggi e con il loro sviluppo, si fece notare a Prokof'ev, come ricordò egli stesso nelle proprie *Memorie*, che la sua musica non esprimeva un'autentica felicità nel finale¹¹³⁰. Dunque, gli autori si predisposero a modificare il soggetto, ma il balletto non fu rappresentato. Nella primavera del 1936 a interessarsi all'allestimento di *Romeo e Giulietta* fu poi l'Istituto Coreografico di Leningrado, che intendeva metterlo in scena nel 1938 per festeggiare il proprio duecentesimo anniversario. La proposta trovò Prokof'ev alquanto scettico, ma fu in quell'occasione che si avanzò il nome del coreografo Leonid Lavrovskij, che aveva già realizzato con gli allievi dell'istituto le messinscene di *Fadetta* nel 1934 e di *Caterina* nel 1935¹¹³¹. Quasi in contemporanea con l'Istituto Coreografico di Leningrado, a Prokof'ev arrivò un'altra proposta di messinscena da parte del Teatro Statale di Brno in Cecoslovacchia e fu lì che il balletto venne rappresentato per la prima volta il 30 dicembre 1936 con la coreografia di Ivo Vanja Psota, che fu anche interprete del ruolo di Romeo¹¹³². In seguito poi alla corrispondenza con il coreografo Lavrovskij e il direttore d'orchestra Šerman, Prokof'ev dopo aver realizzato due *suites* e nove *pièces*

¹¹²⁵ Ivi, pp. 239-240.

¹¹²⁶ Ivi, p. 240.

¹¹²⁷ Ivi, p. 241.

¹¹²⁸ Ivi, p. 243.

¹¹²⁹ Ivi, p. 244.

¹¹³⁰ Ivi, p. 245.

¹¹³¹ Ivi, p. 246.

¹¹³² *Ibidem*.

per pianoforte sui temi del balletto, si dedicò infine a una rielaborazione del soggetto di *Romeo e Giulietta* per il Teatro Kirov, ormai pronto ad accogliere il balletto¹¹³³.

A conclusione di questo *excursus*, importante è capire la divergenza di vedute tra il compositore Prokof'ev e il coreografo Lavrovskij, che a detta della studiosa Dobrovol'skaja, giudicava la maggior parte degli episodi del balletto non danzabili, richiedendo la composizione di nuove danze e variazioni, e che inoltre basandosi sulle esigenze naturalistiche del “coreodramma sovietico” riteneva indispensabile inserire nel soggetto qualsiasi scena e persino qualsiasi frase della tragedia originale shakespeariana¹¹³⁴. Lavrovskij stesso scriveva che la musica di Prokof'ev era del tutto diversa dalle solite musiche per balletto, definendola più adatta all'esecuzione orchestrale e sottolineando come oltre alla complessità ritmica e melodica e alla ricchezza di tinte orchestrali essa presentasse un preciso sviluppo sinfonico, cosa che rendeva difficile sia tagliarne dei brani, sia accelerarne o rallentarne il tempo. E oltretutto a Lavrovskij sembrava troppo trattenuta e a volte fredda nel presentare le tragiche vicende amorose dei protagonisti. Difficile era poi legare tra loro le scene del balletto. Per questo, Lavrovskij si sentì chiamato ad utilizzare la musica degli *entr'actes* per dar vita a degli intermezzi danzati, chiamati a legare le singole scene. Ma, nonostante ciò, il coreografo infine comprese l'importanza della musica, definendola un prezioso e splendido contributo alla cultura musicale del teatro in generale e del teatro di balletto in particolare¹¹³⁵.

Neanche Ulanova all'inizio fu molto convinta della musica di Prokof'ev. La danzatrice in un suo articolo pubblicato su «Sovetskaja muzyka» spiegava come per gli interpreti di uno spettacolo di balletto fosse molto importante lavorare su una musica melodica, dal ritmo chiaro, su una musica che disegnasse con precisione i caratteri dei protagonisti. Per Ulanova la danza nasceva dalla musica, nasceva per renderla visibile, incarnava il movimento della musica, lo rivelava plasticamente. Per la creazione della danza secondo Ulanova si hanno a disposizione i movimenti più diversi, ma l'importante è che dai singoli movimenti si riescano a comporre delle parole e delle frasi che rivelino il senso poetico del racconto coreografico. Il singolo movimento non ha in sé per Ulanova nessun significato concreto. È la combinazione dinamica dei movimenti che nella sua consequenzialità logica ha il potere di esprimere i sentimenti umani più diversi. E per farlo c'è bisogno di un interprete che padroneggi alla perfezione la tecnica, riuscendo non solo ad esprimerne alla perfezione il carattere ritmico e plastico, ma elevandosi fino alla cantilena, al legato, alla naturalezza dei passaggi da un movimento all'altro. A volte succede però che la musica non riesca a rivelare la profondità degli stati

¹¹³³ Ivi, p. 247.

¹¹³⁴ Ivi, p. 252.

¹¹³⁵ L. Lavrovskij, «*Romeo i Džul'etta*». *K postanovke baleta v teatre imeni Kirova*, in Id., *Dokumenty, stat'i, vospominanija*, cit., p. 130.

d'animo umani. E allora occorre rispettarne il ritmo e il tempo, cantando però dentro di sé una melodia che colmi la mancanza di passione, che renda lo slancio dei sentimenti. Anche nella musica di *Romeo e Giulietta* vi erano per Ulanova delle pagine da riscaldare con i sentimenti degli interpreti, con la loro melodia interiore, per far sì che tale melodia trovasse espressione nella danza e nella mimica. Era questo il caso del primo adagio del balcone, che secondo Ulanova aveva un carattere piuttosto corale. E allo stesso tempo la danzatrice arrivò infine a comprendere come nella sua contemporaneità la musica di Prokof'ev fosse nel complesso consonante con l'opera shakespeariana. Fu per questo secondo Ulanova che le melodie interiori pensate dai danzatori non solo non si contrapposero all'idea del compositore, ma si fusero con la sua musica, lasciando percepire al pubblico che quanto visto sulla scena era il riflesso sia delle idee di Shakespeare, sia di quelle di Prokof'ev¹¹³⁶.

In un articolo precedente, Ulanova spiegava inoltre come la musica di Prokof'ev per *Romeo e Giulietta* fosse estremamente diversa da quella de *La fontana di Bachčisaraj*. Se lì era la costruzione drammatica del libretto a determinare la drammaticità della musica, in *Romeo e Giulietta* la musica si fondeva pienamente con Shakespeare. Tuttavia, nel definire il personaggio di Giulietta come la sua eroina preferita, l'incarnazione luminosa della purezza e dell'elevazione spirituale, Ulanova esprimeva quella particolare visione della musica di Prokof'ev che l'aveva portata a pronunciare la famosa frase: «non c'è racconto al mondo di più triste disperazione della musica di Prokof'ev nel balletto»¹¹³⁷.

Anche per Konstantin Sergeev, l'interprete del ruolo di Romeo, l'incontro con Sergej Prokof'ev fu l'evento centrale della sua vita. Il balletto *Romeo e Giulietta* gli sembrava il punto d'arrivo delle ricerche condotte nel campo del balletto negli anni Trenta per rendere l'autenticità delle grandi passioni. E tuttavia la musica complessa e inusuale di Prokof'ev gli sembrò inizialmente non adatta a una danza che già per come concepita da Lavrovskij non presentava forme tradizionali. L'atteggiamento di Prokof'ev non facilitò il lavoro. In un articolo pubblicato su «Sovetskaja muzyka», Sergeev lo ricordava presente durante una prova degli episodi di massa ed intento a battere le mani in contrasto con il ritmo della danza e con il modo di suonare della pianista. Secondo Sergeev, Prokof'ev richiedeva dei cambiamenti di tempo inconciliabili con il ritmo della danza, inoltre sembrava severo ed ostile. A suscitare particolari incomprensioni fu l'orchestrazione della musica. A Prokof'ev sembrava che se sulla scena vi erano pochi interpreti, anche la composizione dell'orchestra dovesse essere da camera, pur se non corrispondeva al dinamismo delle passioni shakespeariane. Infine, Sergeev dovette lottare perché il suo Romeo avesse la possibilità di danzare, non essendo stata

¹¹³⁶ G. Ulanova, *Vyrazitel'nye sredstva baleta*, «Sovetskaja muzyka», 1955, n. 4, pp. 68-76.

¹¹³⁷ G. Ulanova, *Avtor ljubimych baletov*, in S. Šlifštejn (a cura di), *S. S. Prokof'ev, Materialy. Dokumenty. Vospominanija, izdanie vtoroe, dopolnennoe*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Mosca 1961, pp. 431-437.

scritta per lui all'inizio nessuna variazione. La variazione di Romeo sul tema dell'Adagio fu dunque il risultato di lunghe discussioni. Discussioni che furono dimenticate quando apparve lo spettacolo nella sua forma completa. Sergeev interpretò il ruolo di Romeo nel corso di due stagioni, ma poi iniziò la Seconda guerra mondiale. Il Teatro dovette evacuare a Perm', dove a causa della mancanza di scene e costumi *Romeo e Giulietta* non fu più rappresentato. Neanche dopo il ritorno a Leningrado Sergeev ebbe voglia di riprendere il ruolo, poiché la sua partner Ulanova era ormai a Mosca. Solo in occasione dell'anniversario del danzatore Gerbek, Sergeev e Ulanova danzarono di nuovo insieme due scene da *Romeo e Giulietta*¹¹³⁸.

A suggerirci un'interpretazione dei conflitti tra la concezione di Lavrovskij e quella di Prokof'ev è poi il critico Sollertinskij, che nel recensire lo spettacolo del 1940 confronta l'intento di creare un «dramma intimo-lirico» da parte del compositore con quello di dar vita a una «tragedia dalle vaste dimensioni» da parte del coreografo¹¹³⁹. In ultima analisi, anche Lavrovskij nella sua maggiore attenzione per la danza rispetto a Zacharov era erede della linea del «coreodramma sovietico» con le sue esigenze di monumentalità e di naturalismo. Fu dunque Prokof'ev ad apportare nuova linfa vitale a questo genere di spettacolo, infondendovi la ricchezza e la profondità dei sentimenti umani, come ci suggerisce anche il critico Gaevskij che nel dedicare un capitolo del suo testo *Dom Petipa* allo spettacolo *Romeo e Giulietta* lo intitola *La corsa di Giulietta*. In questo testo Gaevskij riconosce per l'appunto come centro del balletto l'improvvisa decisione di Giulietta di recarsi da padre Lorenzo andando incontro alla propria morte, suggerita proprio dalla tumultuosa musica di Prokof'ev¹¹⁴⁰.

Prokof'ev fu però inizialmente rimproverato di non aver saputo esprimere un'autentica felicità, Lavrovskij ne trovò fredda la musica, e Ulanova vi riconobbe una triste disperazione. Qual era la verità? Tra i pareri più interessanti sullo spettacolo espressi all'epoca della prima è quello del musicologo Druskin, pubblicato su «Sovetskaja muzyka». Veicolando un punto di vista influenzato dall'ideologia, Druskin ritiene che in *Romeo e Giulietta* Prokof'ev passi da uno «sperimentalismo senz'anima» alla ricerca di una «nuova semplicità melodica» che si combina con una «grande profondità delle emozioni»¹¹⁴¹. Druskin ritiene che sia proprio il tema della morte violenta a costituire lo sfondo emotivo del balletto e della musica, non l'improvvisa esplosione del sentimento d'amore. I protagonisti non sono però per Druskin visti dall'interno, bensì dall'esterno, con l'occhio di un tranquillo osservatore quale padre Lorenzo. Da qui secondo Druskin il carattere riservato e illuminato delle migliori pagine di questa musica con il suo velo di «tristezza inafferrabile» e la predominanza

¹¹³⁸ K. Sergeev, *Vysokoe vozdejstvie*, «Sovetskaja muzyka», 1966, n. 4, pp. 59-61.

¹¹³⁹ I. Sollertinskij, *Šekspir na baletnoj scene. «Romeo i Džul'etta» v Teatre opery i baleta im. S. M. Kirova*, «Iskusstvo i žizn'», 1940, n.1, riportato in Id., *Stat'i o baletе*, cit., pp. 147-148.

¹¹⁴⁰ V. Gaevskij, *Dom Petipa*, ART, Mosca 2000, p. 257.

¹¹⁴¹ M. Druskin, Balet «Romeo i Džul'etta» S. Prokof'eva, in «Sovetskaja muzyka», n. 3, 1940, pp. 10-11.

dei tempi lenti nella caratterizzazione dei protagonisti¹¹⁴². Si tratta insomma di una lettura ispirata a quel carattere di «limpida tristezza» che dai versi di Puškin si era già trasferita nelle pagine dei musicologi sovietici alla musica di Čajkovskij. Le pagine più tragiche di *Romeo e Giulietta* secondo Druskin sono dedicate a coloro che si oppongono al chiaro amore degli innamorati: le famiglie dei Montecchi e dei Capuleti, e Tibaldo con la sua arroganza che lo conduce alla morte¹¹⁴³. Soprattutto, a differenza dalle abitudini dei coreografi sovietici, Prokof'ev non è secondo Druskin tanto interessato alla trasmissione dei singoli episodi, alla motivazione logica dello sviluppo dell'azione, all'espressione del «colorito locale»¹¹⁴⁴. Per questo, secondo il critico, non sembra che il dramma si svolga sotto il cielo meridionale dell'Italia, ma in una nordica atmosfera fredda e limpida. Il compositore non segue lo sviluppo dell'azione. Il suo compito è di trasmettere le figure dei personaggi e delle forze che animano la tragedia per come si compongono nella sua coscienza. Tali figure si rivelano come temi, ma ancor più come interi frammenti, che costituiscono una sorta di «*Leit-episodi*»¹¹⁴⁵. Da qui l'originalità del pensiero drammaturgico-musicale di Prokof'ev.

Diversa la concezione di Lavrovskij, che non appena ricevuto l'incarico di lavorare al balletto si mise non solo a studiare la *pièce* shakespeariana, ma anche i commenti che aveva ricevuto e i lavori storici sull'Italia del Rinascimento, cercando di determinare quale fosse il posto dell'individuo in quel tipo di società e quali fossero i conflitti sociali. A suo dire, questo gli permise di dare un nuovo significato ai concetti di nobiltà e di profondità di sentimenti, che da caratteristiche astratte si trasformarono per lui nell'essenza dei personaggi da rappresentare. Ciò non significa che al coreografo interessasse ridurre il soggetto a un caso privato dovuto a una serie di circostanze storiche, conferendogli dunque un carattere di cronaca illustrativa. Lavrovskij intendeva elevare *Romeo e Giulietta* al livello tematico della lotta contro i pregiudizi sociali a favore della libertà individuale. In questo consisteva per lui la consonanza con la realtà sovietica, che allora appariva a lui come l'incarnazione del sogno della felicità umana, della sfida all'immobilismo, del pathos creativo¹¹⁴⁶. Scriveva il coreografo:

Romeo e Giulietta sono delle persone vive del Rinascimento, maturate prima della propria epoca e capaci di aprire la strada a nuovi rapporti umani attraverso la loro tragica morte. In ciò è racchiusa l'enorme forza ottimistica e trionfante della tragedia di Shakespeare. Allo stesso tempo si tratta di un poema immortale, dell'immagine eroica dell'amore umano che ci educa e ci eleva verso gli elevati compiti della vita di oggi, verso la liberazione dell'umanità da tutto ciò

¹¹⁴² Ivi, p. 11.

¹¹⁴³ *Ibidem*.

¹¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹¹⁴⁵ Ivi, pp. 11-12.

¹¹⁴⁶ L. Lavrovskij, «*Romeo i Džul'etta*». *Istorija spektaklja*, in Id., *Dokumenty, stat'i, vospominanija*, cit., pp. 120-121.

che ha fatto il suo tempo, da ciò che è immobile, mostruoso. Per questo il racconto tragico di Romeo e Giulietta è per noi contemporaneo e attuale al massimo livello¹¹⁴⁷.

A questo scopo poco gli potevano servire gli esempi derivanti dai balletti del passato dedicati a Shakespeare che mal rispettavano il senso della drammaturgia shakespeariana. Nel *Romeo e Giulietta* messo in scena da Galeotti nel 1811 mancava finanche il principio tragico dell'inimicizia tra i Montecchi e i Capuleti. Nel *Romeo e Giulietta* di Bournonville, rappresentato alla metà dell'Ottocento, tutto l'intreccio girava attorno alla mancata efficacia immediata del sonnifero, che entrava in azione poco prima che Giulietta andasse in sposa a Paride, permettendole però nel frattempo di partecipare alle danze di carattere legate ai festeggiamenti delle nozze¹¹⁴⁸.

Rispetto ai precedenti, Lavrovskij si pose il chiaro intento di contrapporre il mondo medioevale al mondo del Rinascimento, facendo scaturire da questo contrasto tutta l'architettura dello spettacolo, per la cui costruzione risultarono indispensabili dei cambiamenti nella preesistente partitura di Prokof'ev e nel libretto. Oltre al finale del balletto furono modificati altri momenti del soggetto. Fu il caso del finale del secondo atto, in cui fu sviluppato il tema dell'inimicizia tra i Montecchi e i Capuleti per preludere al finale tragico di tutto lo spettacolo. Ma soprattutto fu cambiata la dinamica scenica. Il Medioevo sarebbe stato caratterizzato da un ritmo statico e lento, mentre il Rinascimento da un ritmo intenso e impetuoso. Il disegno plastico dello spettacolo fu poi cercato nel principio della corrispondenza della forma esteriore al contenuto interiore attraverso uno studio dei personaggi e dei nodi drammatici dello spettacolo condotto sotto l'ispirazione di Leonardo da Vinci e Botticelli che si trasformarono per il coreografo in un'«ossessione». La danza classica rimase la base dello spettacolo, destinata a esprimere lo stato d'animo dei protagonisti, ma vi si infusero dei movimenti di danza originali per definirne meglio le caratteristiche. Le danze di Mercuzio furono invece costruite sulla base delle danze popolari italiane, per trasmetterne la natura allegra e il carattere pieno di vita¹¹⁴⁹. Tra le scene di massa figuravano elementi della gagliarda e della tarantella, utilizzati per conferirgli un colorito locale. Nella scena del ballo dai Capuleti fu invece inserita una danza inglese del Cinquecento, ovvero la danza con i cuscini, per trasmettere la sensazione di un ritmo di vita pesante e rallentato. Legata a questa danza era l'usanza del bacio delle dame da parte dei cavalieri, che Lavrovskij utilizzò per rappresentare il primo incontro tra Romeo e Giulietta. Nella *pièce* shakespeariana Giulietta restava affascinata dalla voce di Romeo. Nel balletto era invece un involontario spostamento della maschera che copriva il viso di Romeo a smuovere qualcosa

¹¹⁴⁷ L. Lavrovskij, «*Romeo i Džul'etta*». *Vysokie zadači. Šekspir v sovetskom baletе*, in Id., *Dokumenty, stat'i, vospominanija*, cit., p. 132.

¹¹⁴⁸ L. Lavrovskij, «*Romeo i Džul'etta*». *Istorija spektaklja*, in Id., *Dokumenty, stat'i, vospominanija*, cit., p. 121.

¹¹⁴⁹ Ivi, pp. 122-123.

nell'animo di Giulietta, provocando un'alterazione del ritmo e della melodia della danza per dare avvio a un adagio che incarnava la nascita del sentimento¹¹⁵⁰.

La danza classica agiva dunque in stretta connessione con la pantomima. A differenza del linguaggio prosaico solitamente in uso nel "coreodramma sovietico", per Lavrovskij non si trattava di limitarsi a delle semplici *mises-en-scène*, ma di far percepire al pubblico la profondità del contenuto della *pièce* shakespeariana attraverso una pantomima dal carattere universalizzato, una pantomima dello stesso livello della danza. Importante, ad esempio, era far percepire il passaggio di Giulietta da fanciulla a donna. Il carattere giocoso e disinvolto della scena con la Nutrice scompariva non appena nella stanza entrava la madre di Giulietta desiderosa di osservarne le buone maniere. Con la combinazione di danza e pantomima erano poi risolti i dialoghi di Romeo e Giulietta nella loro evoluzione dal primo incontro all'addio. A un bassorilievo plastico doveva assomigliare la scena dello sposalizio, mentre estremamente complesso era risolvere il dialogo tra Giulietta e padre Lorenzo, il monologo di Giulietta prima dell'assunzione del potente sonnifero, e la scena di Romeo presso la tomba di Giulietta. Andavano trovati dei movimenti e dei gesti esatti che esprimessero lo stato d'animo dei protagonisti, un linguaggio plastico esatto da rivestire della forma della danza classica per poi ammorbidirla, rendendola più adeguata ad esprimere i sentimenti. Tra i momenti più difficili e allo stesso tempo più riusciti era la scena della morte di Mercuzio, in cui l'interprete mostrava la sua gioia di vivere fino all'ultimo secondo, raccogliendo le sue ultime forze per sorridere e sollevare la spada quando il suo corpo si stava ormai piegando, lasciandolo cadere a terra¹¹⁵¹.

Anche Lavrovskij cercava di discostarsi da un puro carattere illustrativo per mettere a fuoco la specificità dello spettacolo di balletto, ma erano ancora dei tentativi "primitivi". Così, ad esempio, dopo la morte di Tibaldo alla fine del secondo atto non appariva in scena il duca. Ai fini dello spettacolo era più efficace la presenza dell'editto che vietava i combattimenti. Benvolio lo mostrava a Romeo, invitandolo a partire per evitare la condanna. Si preparava così il finale tragico dello spettacolo, ma anche Lavrovskij non voleva che Romeo andasse incontro a Giulietta avvolto da un velo di tristezza. Anche nella visione del coreografo, come nella lettura sovietica di Shakespeare offerta da Spasskij, vi doveva essere un sentimento di gioia persino in presenza della morte, doveva essere affermata l'idea dell'amore eterno. Prendendo tra le braccia il corpo di Giulietta ed avvicinandosi alla ribalta, Romeo imprimeva un bacio sulle labbra dell'amata, ricordando il momento dell'addio prima della fuga a Mantova attraverso un leitmotiv coreografico¹¹⁵².

¹¹⁵⁰ L. Lavrovskij, «Romeo i Džul'etta». *K postanovke baleta v teatre imeni Kirova*, in Id., *Dokumenty, stat'i, vospominanija*, cit., pp. 127-128.

¹¹⁵¹ Ivi, pp. 126-127.

¹¹⁵² Ivi, pp. 129-130.

Come Zacharov, anche Lavrovskij impostò poi il lavoro con gli interpreti sull'esempio del "lavoro a tavolino" stanislavskiano, ma si pose come primo obiettivo da raggiungere una perfetta padronanza della tecnica della danza in congiunzione con l'elemento musicale. Scrive Lavrovskij:

L'interprete che non padroneggia alla perfezione la tecnica non è capace di conferire all'immagine una vita interiore, la sua arte corrisponderà a quello stampo dilettantistico che l'accademico B. V. Asaf'ev ha brillantemente definito come la "sgrammaticatura delle buone intenzioni". E solo quando ogni movimento e ogni gesto saranno tecnicamente perfetti e musicali, l'interprete acquisterà quella libertà interiore ed esteriore tanto necessaria per la creazione del personaggio¹¹⁵³.

Solo dopo questa fase seguiva l'immersione nella psicologia del personaggio e nella logica del suo sviluppo, e infine nella drammaturgia dello spettacolo nel complesso. Il contenuto spirituale dei personaggi rappresentati doveva essere rivelato chiaramente attraverso la forma danzata¹¹⁵⁴.

Corrispondente a questa visione era secondo Lavrovskij la danza di Galina Ulanova, capace nel ruolo di Giulietta di rivaleggiare con le interpreti del teatro drammatico per forza espressiva, armonia e musicalità del disegno, pathos e slancio tragico. Secondo il coreografo, estremamente nobile e coraggioso si presentava Konstantin Sergeev nel ruolo di Romeo, capace di unire un tratto poetico alla volontà di lottare per la propria felicità. Ma nel complesso era tutto il collettivo del balletto del Kirov a meritare secondo il coreografo un elogio per la ricerca realistica che predisponeva alla creazione di opere coreografiche elevate dal contenuto sovietico¹¹⁵⁵.

A precisare le dichiarazioni di Lavrovskij è un lungo articolo di Slonimskij dal titolo *La pièce e il balletto. Note a margine del libretto del balletto «Romeo e Giulietta»*, conservato tra i documenti d'archivio della Biblioteca Teatrale di San Pietroburgo. Qui lo studioso spiega come per molti aspetti il balletto di Lavrovskij riesca a reggere il confronto con le messe in scena della *pièce* shakespeariana nell'ambito del teatro drammatico. È soprattutto la figura di Giulietta a non apparire nel balletto stereotipata e a presentare nella sua lotta per la felicità una serie di stati d'animo diversi. Dal suo iniziale e spensierato volo di farfalla arrivava a meditare sulla vita. Agli occhi di Slonimskij, Ulanova si rendeva immortale nella sua espressione di un amore più forte della paura per la morte, identificandosi non solo con il personaggio shakespeariano ma anche con le donne sovietiche contemporanee. Il carattere russo delle melodie di Prokof'ev pensate per Giulietta aiutava inoltre

¹¹⁵³ L. Lavrovskij, «Romeo i Džul'etta». *Istorija spektaklja*, in Id., *Dokumenty, stat'i, vospominanija*, cit., p. 124.

¹¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵⁵ L. Lavrovskij, «Romeo i Džul'etta». *Vysokie zadači. Šekspir v sovetskom baleti*, in Id., *Dokumenty, stat'i, vospominanija*, cit., pp. 134-135.

Ulanova a esprimere una luce interiore che la accomunava alla Tat'jana di Puškin, alla Lisa di Turgenev e alla Nataša di Tolstoj¹¹⁵⁶.

Riferendosi alla frase pronunciata da Puškin nei confronti delle *pièces* shakespeariane, Slonimskij notava come anche nel balletto di Lavrovskij il destino umano corrispondesse al destino popolare¹¹⁵⁷. Secondo Slonimskij, seguendo le tradizioni della coreografia sovietica gli autori di *Romeo e Giulietta* ricreavano nello spettacolo l'immagine del popolo, elevando l'amore dei protagonisti a simbolo della lotta di chiunque abbia in odio il fantasma del passato. Il popolo variopinto di Verona con la sua antipatia per Tibaldo e la simpatia per Mercuzio, con la sua autentica allegria trasmessa nelle danze popolari, nelle scene pantomimiche, nel gioco degli acrobati, nelle processioni rituali, costituisce del resto per Slonimskij quello sfondo senza il quale è impossibile ricostruire la verità della drammaturgia shakespeariana¹¹⁵⁸.

E tuttavia per il critico nel balletto di Lavrovskij non vi erano solo dei pregi, ma anche dei difetti da non trascurare. Prima di tutto, nella sua rielaborazione del libretto e negli interventi richiesti al compositore, Lavrovskij si era a volte fatto prendere la mano non solo dal voler riprodurre la sostanza di Shakespeare, ma anche la lettera, aspirando a illustrare con i gesti e i passi di danza i dialoghi dei protagonisti. Ad esempio, dopo l'affascinante scena adolescenziale di Giulietta con la Nutrice, incomprensibile e non necessaria era la scena in cui la madre faceva avvicinare Giulietta allo specchio per mostrarle che era ormai diventata adulta¹¹⁵⁹. Ben riuscita era invece la scena del ballo in cui Giulietta, dopo aver danzato con Paride, eseguiva un assolo. Faceva quindi la sua entrata in scena Romeo, presentato da una musica che contrastava con la precedente atmosfera spensierata, offrendo pertanto un presentimento degli eventi futuri. Quando Romeo rivolgeva lo sguardo a Giulietta per Slonimskij era ben chiara la nascita di un sentimento d'amore. Ma la sostanza shakespeariana, si perdeva quando la Nutrice suggeriva all'orecchio a Giulietta che Romeo era il figlio di un nemico di suo padre¹¹⁶⁰. Non del tutto riuscita era anche la scena del balcone, anche se apparentemente nata per la musica, il canto, la danza. Qui per Slonimskij avrebbero dovuto essere espressi i dubbi dei protagonisti, la disperazione data dall'essere venuti a conoscenza dell'inimicizia tra le loro famiglie, il terrore e allo stesso tempo la felicità dell'amore condiviso, la decisione di combattere per il proprio

¹¹⁵⁶ Ju. Slonimskij, *P'eca i balet. Zametki na poljach libretto baleta "Romeo i Džul'etta"*. Archivio SPBGTB, f. 22, op. 2, d. 371, l. 6.

¹¹⁵⁷ Scriveva Puškin: «Cosa si sviluppa nella tragedia? Qual è il suo scopo? L'uomo e la nazione. Il destino personale, il destino popolare. Ecco perché è grande Racine, nonostante la forma limitata della sua tragedia. Ecco perché è grande Shakespeare, nonostante l'ineguaglianza, la trascuratezza, la deformità della rifinitura». A. Puškin. *Sobranie sočinenij v 10 tomach. Tom šestoj. Kritika i publicistika*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Mosca 1962, p. 359. <https://rvb.ru/pushkin/01text/07criticism/02misc/1035.htm>

¹¹⁵⁸ Ju. Slonimskij, *P'eca i balet. Zametki na poljach libretto baleta "Romeo i Džul'etta"*. Archivio SPBGTB, f. 22, op. 2, d. 371, l. 8.

¹¹⁵⁹ Ivi, ll. 13-14.

¹¹⁶⁰ Ivi, ll. 14-15.

sentimento. Non si trattava di un semplice numero danzato, ma di una scena atta ad esprimere l'alternanza degli stati d'animo. Tuttavia, secondo il critico il coreografo qui non fornì al compositore una elaborazione dettagliata dell'azione suggerita dai motivi del testo shakespeariano, limitandosi ad utilizzare uno schema mediocre¹¹⁶¹.

Tra i momenti più riusciti dello spettacolo era invece la scena dello sposalizio nella cella di Padre Lorenzo. Anche se apparentemente la somiglianza con il dramma si limitava alla partecipazione dei tre personaggi, senza arrivare a una riproduzione dei dialoghi shakespeariani, era la specificità del balletto a rivelarsi proprio lì dove trovava fine l'impostazione del teatro drammatico. Secondo il critico, se si prova a tradurre nel linguaggio del teatro drammatico quanto espresso dalla danza in questa scena non se ne ricava nulla. Vi sono solo Romeo e Giulietta che si muovono lentamente verso l'altare. Tutto qui. Cala il sipario. Ma nel modo in cui si muovono è racchiusa per Slonimskij la specificità dell'arte coreografica:

Ora Giulietta si eleva lentamente sulle punte, ora si abbassa in ginocchio, ora incrociando le braccia con quelle di Romeo le innalza verso l'alto.

Cosa c'è qui del testo shakespeariano, quando nella *pièce* una tale scena manca del tutto? Forse solo le parole del monaco: "Un piede tanto leggero non ha mai attraversato queste pietre". Ma, in primo luogo, non c'è niente in questo verso che si presti alla messa in scena letterale; in secondo luogo – cosa fondamentale –, siamo di fronte a una metafora poetica. Non è forse questo il motivo per cui essa s'imprime nella coscienza di colui che pensa in termini coreografici? Non è difficile figurarsi come sarebbe apparso questo rito se fosse diventato un'illustrazione: una serie di genuflessioni si alterna facilmente con il rivolgersi in preghiera verso la raffigurazione di Cristo. In Lavrovskij l'immagine coreografica è nata da questi motivi quotidiani, ma una volta nata si è subito elevata su di essi. Grazie al rifiuto della riproduzione puramente illustrativa del rito, la coreografia acquista qui profondità ed elevazione. La danza di Romeo e Giulietta è percepita come un sacro giuramento di fedeltà al sentimento che vincerà su tutti gli ostacoli. Il legame diretto con la natura qui si perde: il fatto quotidiano è innalzato ad immagine artistica¹¹⁶².

In questa scena così come nella scena della morte di Mercuzio era del resto la musica a suggerire una chiave per superare l'elemento mimico attraverso la sua «espressiva melodia»¹¹⁶³, come ci suggerisce lo studioso Nest'ev. È il compositore secondo Nest'ev a distanziarsi dai numeri di danza illustrativi, limitati alle danze di strada del primo e del secondo atto, alla scena del ballo nel primo atto, e alla *Danza delle giovani fanciulle con i gigli* nell'ultimo atto. L'intento del compositore è secondo Nest'ev piuttosto quello di ritrarre le emozioni dei due amanti con un'abbondanza di temi (più di dieci) atti a veicolare «le diverse sfumature dei loro sentimenti». Disegnando il ritratto musicale di Giulietta

¹¹⁶¹ Ivi, ll. 16-17.

¹¹⁶² Ivi, l. 22.

¹¹⁶³ I. Nestyev, *Prokofiev*, tradotto dal russo da F. Jonas, con un'introduzione di N. Slonimsky, Stanford University Press, Stanford 1961, p. 273.

Prokof'ev accentua l'intensità della nascita del sentimento d'amore per conferire più drammaticità alle scene successive. Mentre secondo Nest'ev Romeo passa dall'«anelito romantico» alla «passione infuocata» e al «coraggio di un guerriero». Nella sua lettura, a bilanciare queste due figure è Padre Lorenzo con la sua «saggezza» e la sua «nobiltà spirituale». E più in generale a bilanciare l'elemento tragico sono gli elementi comici relativi alle «allegre bravate» di Mercuzio e ai «lazzi grossolani» della Nutrice. Ma secondo Nest'ev non è né lo spirito comico, né quello tragico delle faide familiari a costituire il tema principale del «poema coreografico» di Prokof'ev, bensì il tema lirico del trionfo dell'amore nobile sopra la morte¹¹⁶⁴. Quando la musica di Prokof'ev si sposa con la sapienza coreografica di Lavrovskij ecco nascere un capolavoro.

¹¹⁶⁴ Ivi, pp. 266-275.

PARTE TERZA

1. *Gajané*: la coreografica sovietica ai tempi della Grande Guerra Patriottica

Il 22 giugno 1941 la Germania dichiarava guerra all'URSS e dava avvio all'invasione del Paese. Un paio di settimane dopo, il 3 luglio 1941, Stalin si sarebbe appellato alla nazione dai microfoni di Radio Mosca «per chiedere solidarietà e abnegazione totali». Utilizzando gli appellativi di «Fratelli e sorelle!», oltre che di «Compagni! Cittadini! Combattenti del nostro esercito e della nostra flotta!», nonché quello più familiare di «amici miei!», Stalin avrebbe fatto seguire un riferimento alla terra, ovvero – come nota lo studioso Piretto – «alla più sacra delle categorie per l'uomo russo»:

“Il nemico è crudele e impietoso. Si pone come scopo di impadronirsi delle nostre terre, fecondate dal nostro sudore, di impadronirsi del nostro grano e del nostro petrolio, ottenuti col nostro lavoro” (Stalin, 1941). Poi, in sintonia con un discorso più consueto, la solita identificazione di bravi e cattivi, la ben nota necessità, oggi più urgente che mai, di stanare traditori e sabotatori ed eliminarli con prontezza assoluta, identificando nuove categorie “belliche” di immancabili nemici interni: “È indispensabile che nelle nostre file non ci sia posto per piagnoni e codardi, persone facili al panico e disertori, che la nostra gente non conosca paura nella lotta e proceda con spirito di abnegazione per questa guerra patriottica di liberazione contro i fascisti soggiogatori” (*ibidem*)¹¹⁶⁵.

Molti dei concetti contenuti nel discorso staliniano si possono rintracciare nel balletto *Gajané*¹¹⁶⁶ del compositore Aram Chačaturjan messo in scena il 9 dicembre 1942, mentre il Teatro Kirov si trovava evacuato a Molotov (oggi nota come Perm'), e realizzato sulla base del precedente balletto *Ščast'e* (*La felicità*) scritto nel 1939 per una decade dell'arte armena (la prima si svolse il 24 ottobre 1939 sulla scena del Teatro Bol'šoj di Mosca con la compagnia del Teatro d'opera e balletto di Erevan) su libretto di G. Ovanesjan incentrato sull'amore della kolchoziana Karine per la guardia di frontiera Armen. Come ricorda lo studioso Tigranov, il balletto *Ščast'e* era stato apprezzato per la musica, che pur mancava di uno sviluppo sinfonico trasversale, ma criticato per l'inconsistenza del libretto¹¹⁶⁷.

Il compositore di Tbilisi Chačaturjan, che aveva studiato con M. Gnesin e N. Mjaskovskij, si era già distinto per la Prima Sinfonia, scritta nell'anno di diploma (1934) e dedicata al quindicesimo anniversario dell'Armenia sovietica, e in seguito per il Concerto per pianoforte e orchestra (1936), nonché per il *Poema su Stalin* (poema sinfonico con coro). Come ricorda la studiosa Straženková, si trattava di generi nuovi per la musica armena, ma allo stesso tempo grazie alla novità delle intonazioni, dei ritmi, delle tinte armoniche e orchestrali si trattò di un arricchimento per la cultura

¹¹⁶⁵ G. P. Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, cit., pp. 289-291.

¹¹⁶⁶ Balletto in quattro atti. Nei ruoli principali: N. Dudinskaja (Gajane), B. Šavrov (Giko). Compagnia del Teatro Kirov. Teatro d'opera e balletto di Molotov. Direttore d'orchestra P. Fel'dt. Scene di N. Al'tman. Costumi di T. Bruni.

¹¹⁶⁷ G. Tigranov, *Balety A. Chačaturjana. Izdanie 2-e, dopolnennoe*, Muzyka, Leningrado 1974, p. 36.

musicale sovietica nel complesso¹¹⁶⁸. La musica del balletto *Gajané* acquistò popolarità mondiale in forma di suite sinfonica, mentre il balletto fu messo in scena in molte città dell'Unione Sovietica (Leningrado, Erevan, Mosca, Kiev) e anche all'estero (Berlino e Parigi) e nel 1943 ricevette un premio statale.

Il balletto presentava per l'appunto un tema contemporaneo. Nella sua prima versione realizzata con la collaborazione del librettista K. Deržavin esso si incentrava sul processo di emancipazione della giovane Gajané, membro di un kolchoz armeno, che per trovare la libertà doveva scontrarsi con il marito Giko, un buono a nulla dall'anima cattiva che le impediva di lavorare e di avere contatti con i membri del kolchoz. Tentando di impedire un atto di sabotaggio del marito che voleva incendiare i magazzini di cotone, per poco Gajané non ci rimetteva la vita. Il balletto si concludeva con l'annuncio dell'attacco nazista all'Unione Sovietica e con l'ingresso nell'esercito dei membri del kolchoz.

Costruito musicalmente sui leitmotiv, il balletto alternava i monologhi coreografici di Gajané alle scene drammatiche degli scontri col marito, presentando una natura sinfonica ispirata a Čajkovskij e mostrando il talento melodico del compositore. Centrali erano le scene di massa in cui era riflesso un colorito orientale. Nella musica, come ricorda Tigranov, Chačaturjan conservò le parti migliori del balletto *Sčast'e*, ma essa fu arricchita dallo sviluppo sinfonico. In particolare, il compositore riscrisse il III atto e molti nuovi numeri musicali, tra cui la famosa Danza con le sciabole. Fu arricchita l'immagine musicale della protagonista femminile e sviluppati i leitmotiv¹¹⁶⁹. Ripreso dal Teatro Kirov a Leningrado nel 1945¹¹⁷⁰, il balletto avrebbe poi ricevuto qui una nuova impostazione drammaturgica che ne rinforzava i motivi politici nel 1952¹¹⁷¹. Infine, il balletto sarebbe stato rielaborato al Teatro Bol'šoj di Mosca nel 1958 con l'aggiunta di molte pagine musicali e un nuovo libretto di B. Pletnev, incentrato sulla vita dei cacciatori sulle montagne armene e ispirato al tema morale dello scontro tra l'amore, l'amicizia, il coraggio e la fedeltà da una parte, il tradimento, l'egoismo, e il delitto dall'altra¹¹⁷². Oltre a presentare forme tradizionali come adagio, variazioni, momenti pantomimici, *divertissements*, il balletto si rivolgeva in particolare alle danze nazionali, che contribuivano a conferire allo spettacolo una natura realistica.

Soprattutto il balletto era stato coreografato da una donna, N. Anisimova, evento raro nella storia del balletto come ricorda M. Frangopulo¹¹⁷³. Ammessa alla sezione classica dell'Istituto Coreografico di Leningrado dove aveva studiato con A. Vaganova, era stata in seguito notata da A. Širjaev che ne

¹¹⁶⁸ I. Straženková, "Gajane" – Balet A. Chačaturjana, *Sovetskij kompozitor*, Mosca 1959, pp. 3-5.

¹¹⁶⁹ G. Tigranov, *Balety A. Chačaturjana. Izdanie 2-e, dopolnennoe*, cit., p. 37.

¹¹⁷⁰ Ripresa del 20 febbraio 1945. Teatro Kirov. Nuove scene e costumi di V. Ryndin.

¹¹⁷¹ Ripresa del 13 giugno 1952. Teatro Kirov. Nuove scene e costumi di V. Dorrer.

¹¹⁷² G. Tigranov, *Balety A. Chačaturjana. Izdanie 2-e, dopolnennoe*, cit., p. 78.

¹¹⁷³ M. Frangopulo, *Gosudarstvennyj ordena Lenina akademičeskij teatr opery i baleta im. S. M. Kirova*, in T. Karskaja (a cura di), *Leningradskie teatry v gody Velikoj otečestvennoj vojny*, VTO, Leningrado 1948, p. 78.

aveva subito intravisto le doti di danzatrice di carattere, facendola passare nel suo corso. Come ricorda la stessa Anisimova, in realtà Vaganova oltre che favorire lo sviluppo dei talenti individuali rivolgeva molta attenzione alle danze di carattere, conoscendone i segreti più nascosti e dopo le lezioni di danza classica lavorava individualmente con Anisimova per rifinirne i movimenti di carattere, specialmente quando all'Istituto furono messi in scena dei frammenti da *La bayadère* e Anisimova dovette interpretare la danza indiana. Ma naturalmente Anisimova non mancò di lavorare con gli specialisti A. Širjaev, A. Monachov e A. Lopuchov. Dopo il diploma all'Istituto nel 1926, Anisimova aveva poi lavorato al Malyj opernyj teatr dove era stata ispirata dall'attività del direttore d'orchestra S. Samosud, del regista N. Smolič e dello scenografo V. Dmitriev, finché nel 1927 non era entrata a far parte della compagnia di balletto del Teatro Kirov. Anisimova ricordava come i danzatori di primo piano della sua generazione, quali Ulanova, Večeslova, Čabukiani, Semenova, Sergeev, Iordan fossero in primo luogo dei danzatori classici, ma anche dei danzatori che all'occorrenza sapevano padroneggiare perfettamente la danza di carattere, riconoscendole gli stessi diritti della danza classica nella struttura del balletto¹¹⁷⁴.

Per Anisimova in particolare la danza di carattere diventò la base vera e propria dello spettacolo di balletto. Si chiedeva infatti la coreografa:

Si può oggi pensare il teatro di balletto senza la danza di carattere? La nostra scena senza la danza nazionale? Certo che no. Queste forme brillanti ed espressive della danza vivono ed esistono accanto al glorioso balletto classico. Non si tratta solo di tinte usuali, ma di tinte necessarie della tavolozza del balletto¹¹⁷⁵.

E a proposito del balletto *Gajané* spiegava:

Il balletto *Gajané* è coreografato con gli strumenti della danza classica e della danza di carattere. In esso sono anche presenti elementi della danza plastica e grottesca. Il balletto è composto sulla base dei movimenti di danza nazionali dei balli armeni. In esso sono espressi tratti di carattere e usanze popolari. Autentiche danze armene nel balletto *Gajané* non ve ne sono. Tutte le danze, le scene, i balli di massa, gli assolo, gli adagio e le variazioni sono permeati dalla percezione del materiale musicale. Studiando il folclore danzato armeno, l'ho utilizzato come tinta aggiuntiva che mi ha aiutata a creare le figure. Quando ho messo in scena *Gajané* ad Erevan nel Teatro Spendiarov, le mie danze nell'esecuzione degli artisti armeni mi sono sembrate autenticamente nazionali, per come gli stessi danzatori hanno colorato la danza con la loro impronta nazionale!

Il balletto *Gajané* da me coreografato è esistito per più di venti anni nei teatri del nostro Paese e all'estero.

Particolarmente riuscite dal mio punto di vista sono state le danze curde. Io le ho create sulla base delle autentiche danze nazionali, prendendo spunto dalla musica, basandomi sulla colorita ricchezza della partitura ricca di emozioni

¹¹⁷⁴ N. Anisimova, *I charakternyj tanec neobchodim!*, in A. Sokolov (a cura di), *Mastera baleta – samodejatel'nosti*. Vyp. I, Iskusstvo, Mosca 1973, pp. 41-43.

¹¹⁷⁵ Ivi, p. 44.

di Chačaturjan. Le danze curde sono eseguite tuttora dalla compagnia del Teatro Kirov durante i concerti sia nel nostro Paese sia durante le *tournées* all'estero¹¹⁷⁶.

Le danze, maschili e femminili, d'assolo o di massa, erano così tante nel balletto che in seguito furono ridotte. Ad interpretare il ruolo di Gajané furono N. Dudinskaja e A. Šelest che vi conferirono due tinte individuali diverse, distinguendosi la prima per il brio delle danze e la seconda per il temperamento scenico. Ad interpretare il ruolo di Giko era invece B. Šavrov che riusciva a creare una figura molto viva¹¹⁷⁷.

Lo studioso Tigranov ricordava come secondo alcuni critici al compositore non fosse riuscito il finale, che sembrava escluso dallo sviluppo trasversale dell'azione presentando il carattere di un *divertissement*. Per lo studioso ciò non era vero, in quanto il *divertissement* non contraddiceva la drammaturgia musicale-coreografica, anzi piuttosto ne appariva come uno degli elementi più forti e impressionanti quando contribuiva a rivelare l'idea centrale dell'opera. Proprio tale gli appariva il *divertissement* finale di *Gajané*, incentrato sulla competizione di danze di diverse nazioni che serviva qui a incarnare l'eroe collettivo del balletto¹¹⁷⁸.

Tra i giudizi critici dello spettacolo rilevante è però un articolo di Ju. Slonimskij conservato presso l'archivio della Biblioteca Teatrale di San Pietroburgo. Qui il critico invitava gli spettatori a non aspettarsi da *Gajané* né una parola nuova nella coreografia sovietica, né che quanto avveniva in scena fosse comprensibile senza spiegazioni. Come capire ad esempio senza l'aiuto del libretto che Armen è il fratello della protagonista e non un suo innamorato, o che la folla degli artisti presso il radiotrasmittitore è composta da membri del kolchoz che ascoltano il discorso del capo del governo il 22 giugno 1941? Per farlo bisognava comprare il libretto, come del resto si faceva per i vecchi balletti. Ma per Slonimskij non bisognava nemmeno ascoltare i discorsi degli specialisti che si lamentavano di come nella coreografia vi fossero molte citazioni. Per Slonimskij gli autori del balletto erano infatti riusciti a creare una festa di fiori, di suoni, di movimento. Secondo il critico, tra loro si era distinta N. Anisimova, che al suo debutto nella coreografia aveva dimostrato la capacità di saper costruire uno spettacolo variopinto grazie alla predilezione per le danze di carattere. Di diverso valore il lavoro del librettista K. Deržavin che aveva introdotto nelle scene del kolchoz i motivi del marito sfaticato e tiranno della protagonista, dell'arrivo nel kolchoz dei sabotatori e della Grande guerra patriottica. Troppi motivi per un solo balletto, che senza essere sviluppati a fondo non dicevano nulla. Da solo il tema della felicità nel kolchoz avrebbe suscitato più sentimenti patriottici di quelli percepiti

¹¹⁷⁶ Ivi, pp. 58-59.

¹¹⁷⁷ M. Frangopulo, *Gosudarstvennyj ordena Lenina akademičeskij teatr opery i baleta im. S. M. Kirova*, in T. Karskaja (a cura di), *Leningradskie teatry v gody Velikoj otečestvennoj vojny*, cit., pp. 78-79.

¹¹⁷⁸ G. Tigranov, *Balety A. Chačaturjana. Izdanie 2-e, dopolnennoe*, cit., pp. 62-63.

nel balletto, oltre che il desiderio di combattere contro i nemici. A emergere per Slonimskij era stato comunque il lavoro di A. Chačaturjan, che sebbene al debutto nel balletto aveva mostrato in ogni frase musicale un ritmo di danza flessuoso e capricciosamente mutevole. La sua musica era tanto potente che bastava chiudere gli occhi per immaginare la danza. Oltre alla danzabilità nella musica di A. Chačaturjan era presente per Slonimskij un chiaro principio sinfonico che contribuiva a conferire al suo lavoro una profondità metaforica e una vita autonoma. La musica non intendeva spiegare quanto avveniva sulla scena, bensì mirava a rendere partecipe il pubblico grazie alle emozioni comunicate. E soprattutto era una musica nazionale, che trovava nel compositore un talentuoso propagandista dei ritmi, delle melodie e delle armonie del popolo armeno. Non si trattava per Slonimskij di un arrangiamento o di un commento delle fonti folcloristiche, ma dell'opera di un artista elevatosi al di sopra delle citazioni popolari per arricchirle delle tradizioni classiche russe. Se il balletto *Sčast'e* era una felicità per le orecchie, ma non per gli occhi, in *Gajané* entrambi gli aspetti erano comunque sviluppati alla perfezione¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁹ Ju. Slonimskij, *Gajane. (Prem'era v teatre Opery i Baleta im. Kirova)*, Archivio SPBGTB, f. 22, op. 2, d. 161, ll. 1-2.

2. Il ritorno della fiaba sulle scene sovietiche nel clima postbellico

L'8 aprile 1946, nel clima postbellico, va in scena al Teatro Kirov il balletto in tre atti *Cenerentola*¹¹⁸⁰, con libretto di N. Volkov da Ch. Perrault, musica di S. Prokof'ev, coreografia di K. Sergeev e scenografie di B. Erdman. La fiaba ritornava sulle scene russe, ricollegandosi al «clima di trionfalismo, di *lakirovka* (laccatura della realtà) che Stalin aveva nuovamente promosso su larga scala, anche se con spirito, atteggiamento e sistemi diversi da quelli utilizzati prima della guerra»¹¹⁸¹. Scrive a questo proposito lo slavista Piretto:

Tutto ciò che di triste, spaventoso, negativo, demoralizzante o inquietante restava degli anni bellici (e della loro gestione) doveva sparire dalla memoria. Leningrado era una prova troppo tangibile ed eloquente. Il nazionalismo efferato, suscitato dalla vittoria sui tedeschi, il successivo e conseguente ottimismo radioso miravano a consolare i superstiti rilanciando la superiorità della Russia rispetto a ogni altra nazione¹¹⁸².

La fiaba trovava dunque spazio per risorgere, ma in un'accezione diversa rispetto a quella adottata dal balletto tradizionale. Operando un confronto con *La bella addormentata*, scrive a proposito di *Cenerentola* la studiosa Krasovskaja:

L'azione de *La bella addormentata* di Čajkovskij-Petipa avviene nel regno fiabesco del re Florestano, dove le fate sono invitate e accolte insieme alla nobiltà, e gli onesti contadini danzano prendendosi per mano con gli aristocratici. Così doveva essere in un'opera priva di caratteri di vita quotidiana, e tanto più di satira, dove la grande magnificenza barocca serviva solo da sontuosa cornice nei cui limiti il bene trionfava sul male.

In *Cenerentola* di Prokof'ev-Sergeev il regno magico e la vita delle persone – il mondo della fiaba e della vita quotidiana – sono ben separati. E in *Cenerentola* non agiscono gli abitanti del Secolo d'oro; no, essi conoscono perfettamente le differenze di ceti e l'etichetta nobiliare¹¹⁸³.

Come spiega il drammaturgo Volkov, il soggetto di *Cenerentola* era particolarmente adatto al balletto e secondo noi anche al contesto sovietico, in quanto «ogni volta che si pensa a quei sentimenti e a quei pensieri, a quell'umanità incarnata dalla modesta fanciulla ricoperta di ceneri, si percepisce di nuovo quella immediata freschezza che proviene da immagini e temi autenticamente pacifici»¹¹⁸⁴.

¹¹⁸⁰ Direttore d'orchestra P. Fel'dt. Allo spettacolo parteciparono: N. Dudinskaja (*Cenerentola*), K. Sergeev (*Principe*), E. Biber (*Matrigna*), T. Večeslova (*Smorfiosa*), A. Šelest (*Cattiva*), B. Šavrov (*Insegnante di danza*).

¹¹⁸¹ G. P. Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, cit., p. 327.

¹¹⁸² *Ibidem*.

¹¹⁸³ V. Krasovskaja, 1946. *Zoluška*, in Ead., *Balet skvoz' literaturu*, ARB im. A.Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2005, p. 131.

¹¹⁸⁴ N. Volkov, *Skazka dlja baleta*, in S.S. Prokof'ev. *Zoluška. Choreografičeskaja skazka v 3 dejstvijach i 7 kartinach*, Gosudarstvennyj ordena Lenina Akademičeskij Teatr Opery i Baleta im. S.M. Kirova, Leningrado 1946, p. 33.

Creando la figura di Cenerentola, il librettista aspirava pertanto ad «affermare il diritto degli umiliati e offesi a una vita migliore e stupenda, a riconoscere che la vera nobiltà si nasconde sotto un aspetto semplice e a ricordare che non tutto l'oro brilla»¹¹⁸⁵. L'idea di mettere in scena un balletto su questo soggetto era nata già nel 1939, mentre il lavoro sul libretto era iniziato nell'inverno del 1940-1941. Alla metà di luglio 1941 Volkov insieme a Sergej Prokof'ev si erano poi rivolti al coreografo V. Čabukiani, che aveva elaborato una serie di danze dei primi due atti. Fu dunque la guerra a interrompere il lavoro, e nel 1943 mentre il Kirov era evacuato a Molotov lo si riprese. Fu infine Konstantin Sergeev il coreografo designato a mettere in scena il balletto.

Volkov non intendeva trattare il soggetto di Cenerentola dal punto di vista della «virtù ricompensata». Per lui Cenerentola era l'incarnazione di una «giovane anima romantica, in attesa di un grande e autentico amore». Neanche il principe era un «raffinato cavaliere tradizionale», ma una figura dalle «caratteristiche coraggiose e appassionate», estraneo al formalismo dell'etichetta. Nel complesso il balletto doveva essere un «elevato poema lirico sull'amore», un «racconto drammatico sull'incontro di due cuori giovani e puri»¹¹⁸⁶.

A livello stilistico forte era il contrasto tra la linea realistica e grottesca della grettezza rappresentata dalla matrigna con le sue due figlie, e la linea fiabesca e leggera del mondo delle fate e della fiaba antica. E allo stesso tempo anche il mondo fiabesco, dopo tutto l'influsso del «coreodramma sovietico», doveva presentare delle caratteristiche verosimili. Da qui l'apparizione della fata-mendicante, delle fate delle stagioni e dei nani delle ore; da qui anche il viaggio del principe attraverso tutto il globo terrestre, da nord a sud, da oriente a occidente¹¹⁸⁷. La vita quotidiana andava però rappresentata in modo più colorato. Da qui le scene delle litigate tra le sorelle, la prova degli abiti prima del ballo, quando in casa compare finanche un maestro di danza. E come sfondo un grande amore, un canto di giovinezza e felicità¹¹⁸⁸.

Dal punto di vista coreografico, Konstantin Sergeev faceva presente come fosse difficile trovare una forma di movimento corrispondente all'essenza dei personaggi e al disegno musicale. Certamente, non si aspirava a giustificare ogni singolo passo, attribuendogli un significato concreto, ma a far sì che la danza non fosse una parte accessoria, bensì costituisse la stessa essenza del personaggio¹¹⁸⁹. Sergeev precisava come tutto il balletto fosse costruito sui principi del linguaggio classico, adattato a ogni singolo personaggio in conformità alle sue caratteristiche individuali. Per questo, il linguaggio di Cenerentola si differenziava sia da quello delle sorellastre, sia da quello delle fate. Il linguaggio

¹¹⁸⁵ Ivi, p. 34.

¹¹⁸⁶ Ivi, p. 38.

¹¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸⁸ Ivi, p. 39.

¹¹⁸⁹ K. Sergeev, *Naša skazka*, in *S.S. Prokof'ev. Zoluška. Choreografičeskaja skazka v 3 dejstvijach i 7 kartinach*, cit., p. 42.

coreografico di Cenerentola era pertanto estremamente chiaro e semplice. Quello delle sorellastre era artificiale e pretenzioso, nonché grottesco. La sorellastra di nome Cattiva adoperava linee taglienti, quella di nome Smorfiosa linee più arrotondate, anche se spezzate. Le fate delle stagioni si ispiravano nel loro linguaggio alla natura stessa. Così, la Primavera era associata al volo degli uccelli, l'Estate al profilo di una rosa, l'Autunno alle foglie spinte dal vento, l'Inverno ai fiocchi di neve¹¹⁹⁰. Grande era lo spazio riservato alla danza maschile e alla figura del principe che danzava dall'inizio alla fine del balletto. Se la danza dei due cavalieri che corteggiavano le sorellastre si ispirava al mondo aristocratico, quella del principe era del tutto diversa:

Come un uragano, entra in volo nella sala il Principe e con grandi salti a forma di marcia trasmette il fervore e l'audacia del suo carattere bellicoso¹¹⁹¹.

Particolarmente importante era poi trasmettere nel linguaggio coreografico non solo le singole individualità, ma lo sviluppo dei loro rapporti, in particolare di quelli tra Cenerentola e il Principe. Per questo, all'inizio dello spettacolo i movimenti di Cenerentola sono presentati in semitoni, evitando ampi gesti. Di lei si vuole sottolineare una certa freschezza e bellezza infantile. Tuttavia, nel secondo atto ella è già una principessa. Nel finale dello spettacolo i movimenti fluidi dell'adagio parlano infine del suo amore trionfante per il Principe. E quest'ultimo passa da una danza virtuosistica e piena di spensieratezza giovanile a un ampio volo, infiammato dal fuoco dell'amore per Cenerentola¹¹⁹².

A favorire il tutto è la musica di Prokof'ev che offre una forma precisa per la costruzione delle danze, evitando di ricorrere a scene pantomimiche e presentandosi piena di ritmi contrastanti. In una lettera del 24 dicembre 1940 al Direttore del Teatro Kirov, conservata nel fondo del Teatro Kirov presso l'Archivio Centrale Statale di Letteratura e Arti di San Pietroburgo, Prokof'ev esprimeva la sua concezione del balletto:

Il balletto *Cenerentola* lo vedo come un balletto classico contemporaneo con le sue particolarità caratteristiche. Le forme come il *pas d'action*, il *grand pas* e via dicendo. Allo stesso tempo ho voglia di vedere nell'eroina non un personaggio fiabesco, semireale, ma una persona viva con emozioni umane, ovvero ho voglia di approfondire il suo ruolo per come possibile. Considero *Cenerentola* prima di tutto come una fiaba russa e intendo parlare dell'eroina con il linguaggio musicale russo. Tuttavia, poiché la fiaba di Afanas'ev su Cenerentola si riferisce al

¹¹⁹⁰ Ivi, p. 44.

¹¹⁹¹ *Ibidem*.

¹¹⁹² Ivi, p. 46.

18° secolo, mi sembra possibile usare anche le danze da sala come il minuetto, la mazurka, il valzer. In modo particolare ho voglia di presentare alcuni valzer estesi, non meno di 2 o 3. [...] ¹¹⁹³

Nella dicotomia tra musica danzabile e musica sinfonica, la musica di *Cenerentola* occupa secondo il direttore d'orchestra Fel'dt un posto particolare. Prokof'ev qui aspira a creare uno spettacolo puramente di danza, un balletto nel senso vero e proprio della parola, a differenza di quanto già realizzato in *Romeo e Giulietta*. Pur non prescindendo da un pensiero sinfonico, qui Prokof'ev accoglie tutte le forme tradizionalmente associate alla danza. Eppure, quello che si crea non è un semplice *divertissement*. Vi è una evidente drammaturgia musicale che mira a sottolineare il trionfo della modestia della protagonista. Utilizzando un linguaggio melodico semplice ed espressivo, nonostante la complessità ritmica e armonica, Prokof'ev riesce a creare una galleria di personaggi e di scene dal carattere estremamente variegato ¹¹⁹⁴.

Già all'epoca della discussione sul balletto *Cenerentola* presso la Direzione del Teatro Kirov (2 aprile 1946), dello spettacolo si metteva in risalto la natura danzata, che rappresentava un passo in avanti rispetto al paradigma del "coreodramma sovietico" o *drambalet*. Ebbe a dire ad esempio Burlačenko:

Su di me lo spettacolo ha prodotto in generale una buona impressione. Il suo significato e il suo merito è il seguente: adesso è d'uso che gli spettacoli di balletto si allontanino fortemente da quest'arte e che ad uno spettacolo di balletto ci si senta come se si assistesse a uno spettacolo drammatico. In essi vi è un abuso della pantomima. Qui invece è realizzato un vero spettacolo di danza, dove nel suo genere specifico si fanno arrivare allo spettatore dei sentimenti e dei pensieri espressi nel linguaggio di balletto. È questo il suo merito principale. Forse esso è alquanto tradizionale, ma si tratta di buone tradizioni. Dal punto di vista della forma danzata, esso è molto trattenuto. Si tratta di un vero spettacolo di danza buono, realizzato nelle migliori tradizioni accademiche ¹¹⁹⁵.

Lo spettacolo sarebbe stato finanche proposto per partecipare al Premio Stalin ¹¹⁹⁶. Ecco che dopo la Seconda Guerra Mondiale risorge nel balletto sovietico la fiaba, chiamata a sollevare gli animi e ispirare la rinascita, e con essa anche le forme di danza tradizionali.

Oltre a *Cenerentola*, diversi furono i balletti dedicati alle fiabe e al folclore, tra i quali *La fiaba primaverile* ¹¹⁹⁷, ispirato alla figura fiabesca russa della Fanciulla di Neve, che fu messo in scena da

¹¹⁹³ CGALI, f. 337, op. 1, d. 200, l. 9.

¹¹⁹⁴ P. Fel'dt, *Muzyka Baletnogo spektaklja*, in *S.S. Prokof'ev. Zoluška. Choreografičeskaja skazka v 3 dejstvijach i 7 kartinach*, cit., pp. 49-54.

¹¹⁹⁵ *Protokol obsuždenija baleta "Zoluška" pri Direkcii Leningradskogo ordena Lenina Akademičeskogo teatra opery i baleta im. S.M. Kirova ot 2-go aprelja 1946 goda*. CGALI, f. 337, op. 1, d. 198, l. 58.

¹¹⁹⁶ CGALI, f. 337, op. 1, d. 309, l. 4.

¹¹⁹⁷ Balletto in tre atti. Prima rappresentazione: 8 gennaio 1947, Teatro Kirov. Libretto di Ju. Slonimskij. Musica di B. Asaf'ev (da Čajkovskij). Coreografia di F. Lopuchov. Scene e costumi di S. Virsaladze. Direttore d'orchestra E. Dubovskoj. Nei ruoli principali: N. Dudinskaja (Fanciulla di Neve), K. Sergeev (Bravo giovine), B. Šavrov (Nonno gelo).

Lopuchov su libretto di Slonimskij e su musica di Čajkovskij nell'elaborazione di Asaf'ev, e *Šurale*¹¹⁹⁸ del coreografo Jakobson su musica di Jarullin ispirato a una fiaba della letteratura tataro. Nel caso de *La fiaba primaverile* si trattava di una trasformazione del tema de *La fanciulla di ghiaccio* di Lopuchov che però non partecipò alla creazione della musica e del libretto, imponendo successivamente delle correzioni. Se la Fanciulla di ghiaccio era in qualche modo l'incarnazione del male, la Fanciulla di neve era l'incarnazione del bene, dell'amore e della vita. Innamoratasi del Bravo giovine, per lui rinunciava alla sua essenza, scegliendo di amare e dunque di sciogliersi (anche se secondo la volontà di Slonimskij il finale inizialmente prevedeva che lei si trasformasse in una nuvoletta bianca con il Bravo Giovine che le volava intorno come un falco grigio). Per la creazione del balletto, Lopuchov elaborò un piano musicale-scenico incentrato attorno a dei numeri coreografici legati tra loro. Grande ruolo ebbe la collaborazione con Virsaladze per la creazione di scene e costumi. Da qui sarebbe scaturita la futura attività dello scenografo in collaborazione con Grigorovič, che partecipò anche lui al balletto¹¹⁹⁹.

Anche Jakobson si trovò a imporre dei cambiamenti al lavoro del librettista e del compositore nel lavoro su *Šurale*, originariamente preparato nel 1941 per il Teatro d'opera e balletto di Kazan' e qui mostrato solo alla prova generale e poi abbandonato a causa della guerra. La musica in realtà era un lavoro composto con successo da Jarullin, il quale avrebbe trovato la morte nella lotta contro i fascisti. Tale musica si distingueva per la natura melodica, oltre che per l'utilizzo del folclore tataro, anche se questo non impedì a Jarullin di utilizzare forme tradizionali come il valzer e di subire l'influsso di Čajkovskij e Glazunov. Grande fu il lavoro sul libretto. Se all'inizio il *plot* prevedeva che un tagliaboschi riuscisse a farla franca con il mostruoso spirito del bosco che dava il nome al balletto, successivamente si trasformò in un racconto più complesso. Il cacciatore tataro Batyr era qui tenuto lontano dalla foresta da una tempesta che gli impediva di scavalcare i confini dell'ignoto, lasciando spazio alla comparsa di *Šurale* e alle sue mostruosità e ai suoi scherzi crudeli. La fanciulla-uccello Sjumbike lasciava le sue ali nel bosco, ma al momento opportuno veniva salvata dal baccanale degli spiriti del bosco grazie all'intervento di Batyr con il quale si sposava nel secondo atto. Nel terzo atto Sjumbike veniva richiamata nel bosco, Batyr accorreva a salvarla, ma non gli restava che appiccare il fuoco. Nella redazione di Kazan', nel momento in cui Sjumbike gettava le ali nel fuoco, l'incendio terminava, la prontezza a morire per amore vinceva su tutto. Nella redazione leningradese invece questo episodio fu tolto e a salvare i due innamorati erano gli amici¹²⁰⁰.

¹¹⁹⁸ Balletto in tre atti. Prima rappresentazione: 28 maggio 1950, Teatro Kirov. Libretto di L. Jakobson e A. Fajzi da G. Tukaj. Musica di F. Jarullin. Coreografia di L. Jakobson. Scene e costumi di A. Ptuško, L. Mil'čin e I. Vano. Direttore d'orchestra P. Fel'dt. Nei ruoli principali: N. Dudinskaja (Sjumbike), A. Makarov (Batyr), I. Bel'skij (Šurale).

¹¹⁹⁹ G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, cit., pp. 291-301.

¹²⁰⁰ G. Dobrovol'skaja, *Baletmeister Leonid Jakobson*, cit., pp. 33-49.

Sul fronte coreografico Jakobson stesso parlava già qui di sinfonismo, intendendo come tutti i personaggi fossero risolti attraverso il linguaggio coreografico e come vi fosse una fusione tra il libretto, la musica e il linguaggio plastico, oltre che la fine della contrapposizione tra danza e pantomima. Partito da posizioni opposte a Lopuchov per il suo rifiuto dell'eredità classica, Jakobson arrivava a recepire il patrimonio classico vedendo in esso un linguaggio flessibile da adattare alle emozioni e ai personaggi, unendo le lezioni di Petipa a quelle di Fokin come già fatto da Lopuchov e aprendo la strada al nuovo sinfonismo coreografico del periodo del "disgelo". Più in generale attraverso la fiaba si riaffermava sulle scene russe la danza, che non aveva più bisogno di pretesti legati alla vita quotidiana per essere messa in scena¹²⁰¹.

¹²⁰¹ Ivi, pp. 35-51.

3. *Il cavaliere di bronzo* e la sconfitta del *drambalet*

Il 14 marzo 1949 al Teatro Kirov di Leningrado fu infine rappresentato l'ultimo balletto sovietico basato su un'opera puškiniana, ovvero il balletto in quattro atti e otto scene più un prologo dal titolo *Il cavaliere di bronzo*, con la musica di R. Glière, il libretto di P. Abolimov, la coreografia di R. Zacharov e la scenografia di M. Bobyšov. La creazione di questo nuovo balletto fu legata alla ricorrenza dei 150 anni dalla nascita del grande poeta, ma fu anche la continuazione e lo sviluppo dei balletti sovietici dedicati a Puškin. Se, infatti, *La Fontana di Bachčisaraj* era stato presentato come una forma di poema coreografico, *Il cavaliere di bronzo* era un tentativo di creare uno «spettacolo filosofico di risonanza epica»¹²⁰².

La scelta di questo poema puškiniano come soggetto di uno spettacolo di balletto fu una grande prova di coraggio. Scritto nell'ottobre del 1833 a Boldino, e pubblicato integralmente solamente nel 1841, dopo la morte dell'autore, poiché la pubblicazione era stata proibita dall'imperatore Nicola I, *Il cavaliere di bronzo*, secondo il parere di Lo Gatto, «segnò il punto più alto della creazione di Puškin poeta lirico ed epico insieme ed anche di Puškin pensatore e storico: fu il risultato non soltanto delle continue e talvolta anche faticose ricerche di espressione del proprio pensiero e sentimento, ma anche dello sforzo compiuto per intendere il significato e il valore della storia russa in forza delle riforme di Pietro il Grande»¹²⁰³.

La figura di Pietro il Grande, che era stata al centro di una serie di ricerche storiche di Puškin, e che aveva ispirato alcune opere come *Il negro di Pietro il Grande* (il racconto in cui rievocava la storia del suo antenato etiope), o *Poltava* (poemetto dedicato alla ribellione e alla sconfitta dell'atamano ucraino Mazepa), diviene qui il protagonista del poema, che deriva il suo titolo dal monumento fatto erigere a Pietroburgo dallo scultore E. Falconet in onore dell'imperatore per volere di Caterina II, e che proprio per questo motivo recava l'iscrizione *Petro Primo Catharina Secunda*.

Questa figura nel poema è straordinariamente complessa e assume diversi significati. Nell'introduzione del poema, dedicata alla grandezza di Pietroburgo e all'amore del poeta per questa città, l'imperatore appare come colui che risolveva la Russia dal caos, che trionfa sugli elementi avversi della natura e protegge la Russia dai nemici. Egli viene immaginato da Puškin sulle rive del Golfo di Finlandia a meditare sul suo destino personale e su quello della patria russa, riflettendo su come creare un forte baluardo contro il nemico più agguerrito della Russia – la Svezia –, su come

¹²⁰² Cfr. N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, Mosca, Iskusstvo, 1970, p. 247.

¹²⁰³ A. S. Puškin, *Opere poetiche*, a cura di E. Lo Gatto, Milano, Mursia, 1959, p. 810.

aprire “una finestra sull’Europa”¹²⁰⁴, e su come «stare con piede fermo sulla riva del mare», costruendo un grande porto che avrebbe permesso di accogliere vascelli da tutto il mondo. Il suo volere infine si compie. Puškin nota come siano passati cento anni e come la città sia nata, cresciuta, e possa da lui essere descritta «con toni da innamorato». “Ti amo, o creazione di Pietro”, le dice Puškin, e la descrive come una «giovane regina che, con la sua bellezza, offusca ormai la bellezza della regina madre, la vedova antica e grande, Mosca»¹²⁰⁵. Come dice Bazzarelli, Pietroburgo è, per Puškin, «città di misteri e di sogni. Di prodigi: come il prodigio delle notti bianche: quando il poeta poteva scrivere senza lampada, alla luce di quelle notti. E il poeta ama anche i crudeli inverni della città, le feste, le bevute con gli amici (molti versi riecheggiano il primo canto dell’*Evgenij Onegin*). E piacciono a Puškin, ormai cantore del potere (almeno, anche cantore del potere), le parate militari, la città militare, il vasto Campo di Marte con l’esercito schierato. Ama tutto ciò, e ricorda la grande Caterina, e i trionfi militari dell’Impero»¹²⁰⁶. Dunque, l’introduzione è un inno patriottico a Pietroburgo, alla Russia e alla monarchia che la rappresenta, e che è riuscita a domare la forza degli elementi. “Possano i flutti finnici scordare”, ammonisce il poeta, “/ e non, con rabbia vana, / L’eterno sonno di Pietro turbare!”¹²⁰⁷.

Ma la forza di questa creatura di Pietro, apparentemente invincibile, la forza della Storia, si incrina all’apparire del secondo protagonista del poema, la Natura, con la caotica potenza dei suoi elementi. Come avverte Puškin nella prefazione, “l’avvenimento descritto in questo racconto è fondato sulla verità”¹²⁰⁸. Si parla infatti dell’inondazione del 1824, che Puškin non poté vedere direttamente, in quanto confinato a Michajlovskoe, ma di cui ebbe notizie, come avvisa egli stesso sempre nella prefazione dall’opera di V. N. Berch, *Particolareggiata notizia storica su tutte le inondazioni avvenute a Pietroburgo, con particolareggiate descrizioni di quella del 7 novembre 1824*¹²⁰⁹.

In una lunga notte di dicembre, il vento, “ululando tristemente”, fa agitare la Neva “come un malato nel suo giaciglio”¹²¹⁰. La Neva “per tutta la notte” si spinge “verso il mare contro la furia del vento... senza vincere il suo burrascoso capriccio”¹²¹¹, ma non è in grado di “mantener la lotta”, e a un tratto, mentre “già sorge il pallido giorno”, un “terribile giorno” (“Ужасный день!”), “esasperata come una belva”, si lancia sulla città. Davanti a questa Petropoli che “galleggia come un tritone”, all’assalto dei

¹²⁰⁴ Frase che sarebbe diventata proverbiale, venendo presa in prestito dal libro *Viaggi in Russia* di Francesco Algarotti (1712-1764), che visitò la Russia nel 1739.

¹²⁰⁵ E. Bazzarelli, *Il cavaliere di bronzo*, in A. S. Puškin, *Opere*, a cura di Eridano Bazzarelli e Giovanna Spendel, Milano, Mondadori, 1990, p. 300.

¹²⁰⁶ Ivi, pp. 300-301.

¹²⁰⁷ A. S. Puškin, *Opere*, a cura di Eridano Bazzarelli e Giovanna Spendel, cit., p. 315.

¹²⁰⁸ A. S. Puškin, *Opere poetiche*, a cura di E. Lo Gatto, cit., p. 329.

¹²⁰⁹ Cfr. Ivi, p. 811.

¹²¹⁰ Ivi, 331.

¹²¹¹ Ivi, 332.

flutti che si arrampicano come ladri fino alle finestre, alle case crollate, ai ponti, alle barche, alle merci e finanche alle bare, che navigano per le strade, il popolo può solo assistere “all’ira divina” e “aspettare il castigo” (“Народ зрИт божИЙ гнев и казни ждет”), mentre il defunto zar, che “ancora governava gloriosamente la Russia”¹²¹², Alessandro I, ammette la superiorità degli elementi di Dio rispetto al potere imperiale.

In questo contesto, intanto, aveva fatto la sua comparsa un “piccolo uomo”, l’altro protagonista del poema, un giovane come tanti, che abita a Kolomna, un quartiere di Pietroburgo, ha un piccolo impiego, appartiene a una famiglia nobile, ma decaduta, e di cui sappiamo solo il nome, Evgenij, poiché il cognome “sebbene nei tempi passati forse avesse brillato e fosse risuonato sotto la penna di Karamzin nelle tradizioni patrie, adesso era dimenticato dal mondo e dalla fama”¹²¹³.

Egli durante quella fredda e tempestosa sera di novembre, che aveva preceduto l’inondazione, era rientrato a casa e si era abbandonato al suo modesto sogno: sposarsi con l’amata Paraša e vivere tranquillamente con lei fino alla fine giusta dei suoi giorni. Il suo sogno viene infranto dalla furia degli elementi. Egli si ritrova sulla Piazza del Senato, a cavallo di un leone di marmo, spaventato non tanto per se stesso, quanto per la sua amata. Egli si chiede se la vita stessa non sia un sogno, “una beffa del cielo alla terra”, ma se dapprima egli appare soltanto l’oggetto della rabbia del mare, alla fine della prima parte comincia a profilarsi il suo vero antagonista, “l’idolo sul cavallo di bronzo”¹²¹⁴.

Nella seconda parte del poema, la furia degli elementi si è ormai placata; la Neva “sazia di distruzione e spossata dalla sfrontata furia”¹²¹⁵, si è ormai ritirata; i suoi flutti, paragonati a “briganti”, “si affrettano alla loro tana”¹²¹⁶. Evgenij corre disperatamente, sperando di ritrovare in vita le persone care, e incolume la casetta. Ma di tutto ciò che rappresentava la sua felicità sono rimasti soltanto i due salici; la ragazza è sparita; lei, la madre, la casa, sono state travolte dalle acque infuriate.

Ecco allora che Evgenij non regge a questa perdita, “la sua mente turbata non resistette alle scosse”¹²¹⁷, e allora vagabonda, senza un lavoro né una casa, per la città ritornata ormai tranquilla, “né bestia né uomo, né abitante del mondo, né morto fantasma”¹²¹⁸, fino a che non si ritrova davanti alla causa di tanto male, l’idolo sul cavallo di bronzo, “colui, per la cui volontà fatale la città era stata fondata presso il mare”¹²¹⁹. Dunque, Pietro I smette di essere quella figura positiva che avevamo visto

¹²¹² *Ibidem*.

¹²¹³ *Ivi*, p. 331.

¹²¹⁴ *Ibidem*.

¹²¹⁵ *Ivi*, p. 334.

¹²¹⁶ *Ibidem*.

¹²¹⁷ *Ivi*, p. 335.

¹²¹⁸ *Ibidem*.

¹²¹⁹ *Ivi*, p. 336.

nell'introduzione, per trasformarsi in un "potente signore del destino", che con la sua volontà ha provocato tante sciagure. Scopriamo quindi perché Nicola I aveva proibito la pubblicazione di questo poemetto, del quale nel 1834 apparve la sola introduzione, col titolo *Pietroburgo*, sulla rivista *Biblioteka dlja čtenija*. Come nota Bazzarelli, «il monarchico Puškin, ammiratore di Pietro il Grande, ne sente, contemporaneamente, e mirabilmente, il peso opprimente, lo schiacciamento autocratico del piccolo uomo»¹²²⁰.

A questo punto, come nota Laura Satta Boschian, «la realtà trapassa in surrealtà»¹²²¹: "Evgenij tremante per l'ira minaccia il cavaliere di bronzo. Ma la testa di bronzo, «ardendo di rabbia», si volta verso di lui e lui scappa e il cavaliere lo insegue, scalpitando. Fuga e inseguimento senza alcuna soluzione. Il cadavere di Evgenij viene ritrovato più tardi da alcuni pescatori e seppellito «per grazia di Dio»"¹²²².

Tanti sono dunque i fili e le tematiche che si intrecciano in questo poema, in questo *Racconto Pietroburghese*, come lo chiama Puškin, e tante furono le interpretazioni date dai critici. Tra esse quella di V. Belinskij, per il quale il senso del poema sarebbe da vedere nel contrasto tra la volontà collettiva e la volontà singola, tra la personalità e il corso inevitabile della storia. Altrettanto valido lo studio di I. Tretjak sulla dipendenza del "racconto" dalle satire del poeta polacco Adam Mickiewicz contro il dispotismo russo: *Oleszkiewicz e Il monumento a Pietro il Grande*. Puškin, come russo di antica nobiltà e come patriota, si sarebbe sentito colpito dalle invettive di Mickiewicz, che vedeva Pietroburgo come "città empia, maledetta, fondata su una terra straniera, Babilonia delle navi"¹²²³, e avrebbe risposto con un inno d'amore alla sua città¹²²⁴.

Ma come rappresentare tutta questa complessità filosofica sotto forma di balletto? Gli autori del balletto capivano perfettamente quanto era difficile il compito che si erano proposti. Nell'articolo *Filosofskaja tema* apparso sulla rivista «Sovetskij artist» del 13 maggio 1949 P. Abolimov, l'autore del libretto, parlava del poema come di un'«opera geniale» e del balletto come «uno dei primi tentativi di esporre un tema filosofico attraverso la coreografia»:

I temi puškiani, vicini all'uomo russo, allo spettatore sovietico, occupano un posto particolare nel repertorio di balletto. Tuttavia, il tema storico non ha ancora trovato una sua soluzione nel balletto e questo ha generato in me l'idea di usare la storia russa come soggetto di un balletto. Alla base del libretto da me ideato c'è l'opera geniale di A. S. Puškin, il poema *Il cavaliere di bronzo*. Accanto a questo poema sono stati usati dei frammenti da *La casetta di Kolonna* e da

¹²²⁰ E. Bazzarelli, "Il cavaliere di bronzo", cit., p. 304.

¹²²¹ L. Satta Boschian, *Ottocento russo. Geni, diavoli e profeti*, Roma, Edizioni Studium, 1994, p. 131.

¹²²² *Ibidem*.

¹²²³ E. Bazzarelli, "Il cavaliere di bronzo", cit., p. 307.

¹²²⁴ Cfr. Ivi, pp. 302-311.

Il negro di Pietro il Grande, così come dei materiali storici su Pietro il Grande. La creazione del balletto *Il cavaliere di bronzo* è un compito complesso. È uno dei primi tentativi di esporre un tema filosofico attraverso la coreografia¹²²⁵.

Il coreografo Zacharov sul numero del 6 maggio della stessa rivista faceva notare come *Il Cavaliere di bronzo* fosse il primo tentativo di affrontare un tema patriottico in un balletto:

Ricevuto nel 1946 il corto libretto di P. F. Abolimov, [...] ho lavorato per più di un anno alla composizione di un futuro spettacolo per R. M. Glière. [...] *Il cavaliere di bronzo* è il mio quarto balletto puškiniano, e, naturalmente, *La fontana di Bachčisaraj*, *Il prigioniero del Caucaso* e *La signorina-contadina* mi sono serviti da preparazione a questo difficile lavoro. Cosa c'è di nuovo ne *Il cavaliere di bronzo*? Prima di tutto, il tema patriottico russo. Non c'è quasi nessuno spettacolo di balletto russo nazionale, e in questo sta la differenza principale del balletto *Il cavaliere di bronzo* da molti altri. In secondo luogo, sembrerebbe insolito per uno spettacolo di balletto il suo contenuto filosofico¹²²⁶.

Il compositore Glière dichiarava invece sulla stessa rivista il 3 giugno come, proprio per la natura dei temi trattati, a una prima parte di carattere danzabile, avesse dovuto far seguito nella musica una parte di carattere sinfonico:

[...] se all'inizio la musica del balletto è danzabile, nella seconda parte di esso è sinfonica. Dalla fine del secondo atto il soggetto dello spettacolo richiede proprio una tale costruzione del materiale musicale. La tempesta, l'inondazione, le sofferenze di Evgenij determinano il carattere della musica¹²²⁷.

A livello di messa in scena, *Il cavaliere di bronzo* pose numerosi problemi. Uno di questi era come mostrare un personaggio storico realmente esistito. Come fa notare bene El'jaš, ignorare la figura di Pietro il Grande sarebbe stato un tradimento della struttura ideologica del poema di Puškin; inoltre, nella musica di Glière il tema musicale legato alla figura di Pietro I era molto forte ed esplicito¹²²⁸. Zacharov e il primo interprete di questo ruolo, A. Radunskij, ricorsero ai mezzi espressivi della pantomima, cercando di portarla alla precisione scultorea. Essi cercarono per i movimenti di Pietro un ritmo particolare, impetuoso, dei passi ampi, un'andatura precipitosa. Secondo il parere di N. El'jaš, il personaggio non fu risolto pienamente, ma in compenso il coreografo e il ballerino trovarono un brillante disegno plastico, che faceva venire in mente il quadro dedicato dal pittore V. Serov (1865-1911) a Pietro I¹²²⁹.

¹²²⁵ Cfr. N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., p. 248.

¹²²⁶ *Ibidem*.

¹²²⁷ *Ivi*, p. 249.

¹²²⁸ Cfr. *Ivi*, p. 250.

¹²²⁹ *Ivi*, p. 251.

C'era inoltre il problema posto dalla figura di Evgenij. La danza maschile nell'Ottocento era passata in secondo piano rispetto a quella femminile, e soltanto con il teatro di balletto sovietico aveva ripreso a svilupparsi¹²³⁰.

Il ruolo di Evgenij ne *Il cavaliere di bronzo* era ancora più complesso, poiché oltre a una complessità psicologica, richiedeva all'interprete la ricerca di un'esatta caratterizzazione. Evgenij era, infatti, un povero, umile impiegato, diverso per El'jaš dal solito personaggio dell'innamorato romantico¹²³¹.

Per la sua parte furono previsti diversi elementi di danza: due adagio, tre variazioni, dei corti monologhi danzati, in cui venivano usati diversi elementi di danza maschile: *piroettes*, *sauts de basque*, *jetés*, grandi salti in difficili combinazioni tra loro. Ma la cosa più interessante da notare nel suo ruolo è che negli episodi più drammatici, ad esempio nella scena prima dell'inondazione e nella scena della follia, si ripetevano gli stessi passi delle variazioni e dei passi a due, ma con un diverso carattere, più impetuoso e dinamico¹²³². Inoltre, anche nei momenti più drammatici, non si perdeva mai di vista la poeticità di questo personaggio, il che secondo El'jaš permetteva ai danzatori di rimanere nella sfera dell'"alta danza", evitando di cadere nel naturalismo o nella nevrastenia. I migliori interpreti di questo ruolo erano, appunto, come nota El'jaš, dei danzatori classici accademici, come K. Sergeev e M. Gabovič¹²³³.

Ma il problema principale del balletto *Il cavaliere di bronzo* era quello di combinare le scene storiche legate a Pietro il Grande con gli episodi legati alla storia d'amore tra Evgenij e Paraša.

Seguendo la struttura del poema, il librettista e il compositore introdussero all'inizio del balletto delle scene legate all'imperatore: *Il porto* e *L'assemblea*, che però secondo El'jaš nel balletto risultarono meno organiche rispetto a quanto avveniva nel poema.

Infatti, se nel poema, le figure di Evgenij e di Pietro, erano secondo lo studioso entrambe molto drammatiche e si imprimevano allo stesso modo nell'immaginazione del lettore, nel balletto la figura di Evgenij, come anche quella di Paraša, si esprimeva attraverso la danza e dava origine a delle scene di danza d'azione, mentre la figura di Pietro si esprimeva solamente attraverso la pantomima, e le scene a lui legate non erano molto riuscite, presentando un carattere di puro illustrativismo¹²³⁴.

A essere coscienti delle mancanze del balletto erano gli stessi creatori, visto che in un articolo del 18 marzo 1949, apparso sulla rivista «Za sovetskoe iskusstvo», Glière arrivava a dire:

¹²³⁰ *Ibidem*.

¹²³¹ *Ibidem*.

¹²³² Ivi, p. 252.

¹²³³ *Ibidem*.

¹²³⁴ Ivi, p. 253.

La linea lirica, il tema personale sono stati da noi maggiormente sviluppati; non si poteva fare diversamente in uno spettacolo di balletto¹²³⁵.

Ma vediamo da vicino la struttura del balletto. Nel prologo si profila la figura di Pietro Il Grande in lontananza, su una riva deserta, immerso in profondi pensieri sul futuro della Russia.

Segue la prima scena del primo atto, in cui l'azione si sposta a Pietroburgo. Qui, in un cantiere navale nel porto, si sta ultimando la costruzione di una nave, e fervono i preparativi per il suo battesimo in mare. Intanto, sulla riva, approda una barca che trasporta Pietro I e Menšikov, il suo consigliere. L'imperatore esamina con orgoglio la nuova nave e dà le ultime disposizioni.

Arrivano gli ospiti d'oltremare. Essi rimangono stupiti della bellezza della città e ammirano i nuovi acquisti della flotta russa. Ma arriva il momento tanto atteso: Pietro taglia la fune e la nave lentamente si muove dalla piattaforma. Il popolo esulta.

Nella seconda scena di quest'atto, gli ospiti attraverso un sentiero del Giardino d'Estate si recano all'assemblea, dove inizia un ballo. Tra i partecipanti sono il negro di Pietro il Grande e una donna che viene definita "la regina del ballo". Appare quindi Pietro, che, anche in mezzo all'allegria generale, si preoccupa solamente di curare gli affari di stato: riceve gli ambasciatori stranieri, dà nuove disposizioni. Quindi finisce il ballo. Gli ospiti se ne vanno, Pietro resta da solo e, pensieroso, guarda il progetto di Pietroburgo. Davanti a lui, come prendendo vita, appare la capitale della grande potenza russa.

La terza scena è ambientata nell'autunno del 1824. Sulla piazza del Senato, accanto al Cavaliere di Bronzo, c'è una festa popolare. Qui si trova il giovane Evgenij, che aspetta di incontrare la sua amata Paraša, che infine arriva e ascolta con trepidazione la dichiarazione d'amore del giovane. Ma si fa buio ed ella deve correre a casa.

Nel secondo atto (quarta scena), appare una casetta sulla riva del golfo, in cui vive Paraša con la madre. In un giardino, all'ombra di un salice piangente, Paraša danza con le amiche. La madre della ragazza fa vedere alle fanciulle come danzavano al suo tempo, e queste guardano con curiosità la sua danza solenne. Quindi si incontrano Evgenij e l'amata, presi da un puro e tenero sentimento. Lui le regala un anello e riceve in cambio un medaglione. Intanto il vento aumenta e si avvicinano delle nubi nere. Evgenij saluta l'amata e inizia la tempesta.

Nel terzo atto (scena quinta), l'azione si sposta nella stanza di Evgenij, che guardando il medaglione, regalatogli da Paraša, ricorda con tenerezza il loro incontro.

¹²³⁵ Cfr. Ivi, p. 254.

All'improvviso si spalanca la finestra ed entra il vento nella stanza. Risuonano dei colpi di cannone, segno che è avvenuta l'inondazione. Evgenij è agitato; pensa alla casa di Paraša, che si trova proprio sulla riva del golfo, e corre da lei.

Nella sesta scena, folle di cittadini terrorizzati sono riunite lungo la Neva. Ma, straripando, l'acqua si rovescia sulla strada, e li costringe a scappare. Appare quindi Evgenij, che sta correndo dall'amata, ma viene fermato dalle onde. Aggrappatosi allora a un leone di pietra, egli osserva con terrore la scena dell'inondazione. Sulla scena si muovono tronchi d'albero, la cabina del guardiano, e una barca con un pescatore, su cui si lancia Evgenij. Lottando contro le forze della natura, egli dirige la barca verso il golfo, verso la casa di Paraša.

Nella settima scena (quarto atto), la tempesta si è calmata, ma intorno è tutto diverso. Non c'è più la vecchia casetta, il salice, all'ombra del quale poco tempo prima Evgenij e Paraša si erano dichiarati il loro amore. E non c'è più neanche lei, la sua amata.

Sconvolto dal dolore, Evgenij impazzisce ed immagina che compaia di nuovo Paraša con le sue amiche.

L'ultima scena, infine, è ambientata nella piazza del Senato. Vestito di stracci, vaga l'ormai folle Evgenij, circondato da fanciulli, ed ecco che si trova davanti al Cavaliere di Bronzo. Evgenij guarda il monumento con odio e minaccia l'imperatore, ma viene preso dal terrore: gli sembra, infatti, che il monumento prenda vita. Egli fugge, sentendo dietro di sé lo scalpitio del cavallo, ma il suo ultimo pensiero è rivolto a Paraša. Egli la vede morire tra le onde e cade a terra morto lui stesso¹²³⁶.

Rispetto all'intenzione iniziale di creare un balletto filosofico, illustrativo e sfarzoso ma incapaci di illuminare il significato filosofico del poema risultavano secondo Krasovskaja le scene ambientate all'epoca di Pietro I, che anche se ricche di particolari non riuscivano a rappresentare lo scontro tra la Storia e la sorte del "piccolo uomo"¹²³⁷.

E in modo particolare era proprio la figura di Pietro il Grande, che era impossibile da incarnare. Non a caso, in tempi più moderni, essa fu sostituita da proiezioni luminose del monumento¹²³⁸.

Tra le scene più riuscite del balletto era secondo El'jaš quella del secondo atto, ambientata presso la casa di Paraša, dove le amiche di Paraša, Paraša stessa e la madre giocavano, leggevano le carte e danzavano. Qui le amiche di Paraša eseguivano un *chorovod* in cui erano armonicamente fusi

¹²³⁶ La trama è riportata in AA.VV., *Sovetskie balety. Kratkoe soderžanie*, Moskva, Sovetskij kompozitor, 1985, pp. 54-55.

¹²³⁷ Cfr. V. Krasovskaja, *Balet skvoz' literaturu*, cit., p. 64.

¹²³⁸ *Ibidem*.

elementi di danza classica e elementi di danza popolare. Al loro elegiaco *chorovod* faceva seguito l'umorismo della danza della madre di Paraša, e tutto si concludeva in un'allegria danza generale¹²³⁹. Erano qui presenti, inoltre, delle variazioni di Paraša, interpretata nella versione del Kirov da Natalja Dudinskaja e di tre amiche-soliste; il tutto per realizzare una scena che, anche se basata principalmente sul classico, secondo El'jaš, riusciva a rendere lo spirito nazionale e la bellezza della danza russa femminile¹²⁴⁰.

Nel *chorovod* si introduceva anche Evgenij, interpretato a Leningrado da Konstantin Sergeev che poi, rimasto solo con l'amata, continuava a danzare con lei un valzer.

Il principale difetto di questa scena, da quanto riferisce la Krasovskaja, era il fatto che la danza e la musica qui avevano un carattere puramente illustrativo, e non riuscivano a penetrare nel mondo interiore dei protagonisti¹²⁴¹.

Secondo questa studiosa, anche nella scena ambientata nella stanza di Evgenij, l'agitazione di questo personaggio a causa dell'inondazione si poteva capire soltanto attraverso il libretto. La variazione eseguita nella stanza, costruita con giri e "voli", sembrava infatti un elemento estraneo alla caratterizzazione del protagonista, e confondeva sia lui, che gli spettatori¹²⁴².

Molto illustrativa era sicuramente la scena dell'inondazione, in cui, mentre Evgenij era seduto su un leone di pietra, attraverso un grande telo, agitato con maestria dagli operatori di scena, sul palcoscenico e dietro le quinte fluttuavano cesti, panieri, e altri oggetti finti¹²⁴³.

In seguito, il folle Evgenij vagava per l'allagata Pietroburgo. A partire da Konstantin Sergeev, gli interpreti trovarono per questa parte dei dettagli mimici-plastici, che però, secondo Krasovskaja, poco avevano a che fare con la coreografia¹²⁴⁴.

Il compito più difficile in questo spettacolo fu sicuramente quello affidato allo scenografo M. Bobyšov, che oltre a dover mostrare la scena dell'inondazione, doveva trasmettere la grandezza della giovane Pietroburgo e ricreare il colorito dell'epoca, o meglio di due epoche: quella di Pietro e quella di Puškin. Egli adoperò in modo massiccio il sistema del panorama mobile, grazie al quale, ad esempio, alla fine della scena dell'assemblea, si alzava un grandioso quadro della futura città. Lo utilizzò anche nella scena della pazzia di Evgenij, dove il panorama mobile, insieme all'ombra del monumento di Pietro il Grande, serviva a rendere la disperazione del protagonista, agli occhi del quale era come se tutto intorno a lui tremasse per la terribile catastrofe avvenuta¹²⁴⁵.

¹²³⁹ Cfr. N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., p. 254.

¹²⁴⁰ Cfr. Ivi, p. 255.

¹²⁴¹ Cfr. V. Krasovskaja, *Balet skvoz literaturu*, cit. pp. 64-65.

¹²⁴² Cfr. Ivi, p. 65.

¹²⁴³ *Ibidem*.

¹²⁴⁴ *Ibidem*.

¹²⁴⁵ Cfr. N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, cit., p. 257.

Da un punto di vista puramente coreografico, questo spettacolo presentava, sicuramente, diversi pregi, come la molteplicità delle forme di danza, che andavano dalle pure forme classiche (l'adagio, le variazioni), a quelle popolari (una danza russa nel primo atto, un *chorovod* nel secondo), dalle danze di carattere (una danza olandese) a quelle storiche (il minuetto, la contraddanza, nella scena del ballo durante l'assemblea)¹²⁴⁶.

Vi era inoltre la presenza di una moltitudine di dettagli di vita quotidiana che ben rappresentavano il colorito dell'epoca, come ad esempio l'introduzione nella seconda scena di un modellino di una nave, simbolo della grande importanza data da Pietro alla costruzione della flotta russa; o la stessa figura dell'imperatore nella scena dell'assemblea, dove egli, interrompendo la danza, si avvicinava a un mappamondo, esaminava il modello di un cannone, e infine guardava il progetto della futura città¹²⁴⁷. Verosimile era la scena sulla piazza del Senato, dove ogni singola persona della folla «viveva nel suo personaggio»¹²⁴⁸.

Tuttavia, da un punto di vista ideologico, questo spettacolo secondo El'jaš era ben lontano dal rendere la fitta trama di significati del poema puškiniano. Il nucleo centrale del balletto era infatti diventato la storia di amore tra Evgenij e Paraša, che invece, in Puškin, era usata solo a esemplificazione dei sogni di un "piccolo uomo", e trattata laconicamente. Le scene di Pietro il Grande non potevano in alcun modo competere con l'inno d'amore alla città, che abbiamo visto presente nell'introduzione del poema. La scena dell'inondazione, infine, era più un omaggio alle tecniche teatrali, che la resa della potenza degli elementi naturali, quale appariva in Puškin. Il *drambalet* con la sua carica di illustrativismo non poteva in alcun modo rendere un tema filosofico così importante, e, del resto nel 1949 tale genere coreografico stava ormai arrivando al punto conclusivo della sua storia. Si concludeva così un'epoca di storia del balletto in cui tante energie erano state dedicate alla messinscena delle opere di Puškin, e toccava proprio a *Il cavaliere di bronzo* segnare il termine d'arrivo. Secondo la studiosa V. Krasovskaja, infatti, *Il cavaliere di bronzo* rappresentava "un melodramma pantomimico con diverse danze", ed era solo "una timida trasposizione del soggetto, che non si avvicinava neanche lontanamente al senso dell'originale"¹²⁴⁹.

Secondo Slonimskij alcune componenti dello spettacolo erano del tutto riuscite, come la musica di Glière che nel complesso intrecciava con raffinatezza lo sviluppo sinfonico musicale, o come le danze nella scena ambientata presso il cortile di Paraša. A livello drammaturgico, evidente era però il distacco dall'originale puškiniano. Scrive infatti Slonimskij:

¹²⁴⁶ Cfr. Ivi, p. 254.

¹²⁴⁷ Cfr. Ivi, p. 256.

¹²⁴⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹²⁴⁹ Cfr. V. Krasovskaja, *Balet skvoz literaturu*, cit., p. 65.

Dov'è l'incarnazione nel balletto delle idee del poema, dov'è l'elemento puškiniano nel nuovo spettacolo? È questa la disgrazia. Il balletto, parlando in modo delicato, ha un rapporto del tutto distaccato dal contenuto del poema, che si distingue per un'eccezionale profondità e acume del pensiero politico dell'artista. Di fronte a noi vi sono solo delle illustrazioni sceniche ad alcuni episodi del poema, per lo più legate alla vita quotidiana, alcune brillanti, altre senza colore. Lo spettacolo non può in alcun modo pretendere di essere paragonato alla fonte o assimilato ad essa. I suoi meriti sono per lo più isolati, periferici in rapporto alla cosa principale, ovvero al tema puškiniano e ai suoi eroi. La creazione dello spettacolo ha seguito principalmente la linea della repressione della natura propriamente ballettistica dello spettacolo coreografico¹²⁵⁰.

¹²⁵⁰ Ju. Slonimskij, *Uroki spektaklja "Mednyj vsadnik"*, SPBGTB, f. 22, op. 2, d. 38, l. 5.

4. Il “disgelo” nell’arte coreografica sovietica: *Spartacus* e *Il fiore di pietra*

Tra il 1954 e il 1955, in seguito alla morte di Stalin, lo scrittore Il’ja Erenburg pubblicò il romanzo *Il disgelo (Ottepel’)* che venne a incarnare l’epoca di Chruščëv. Per la prima volta dopo tanto tempo si tornava a parlare di sentimenti, evitando di ricondurre tutto all’ottica dogmatica del realismo socialista. Tuttavia, su tutti i fronti questa nuova era pose dei “dilemmi” da affrontare, come ricorda la studiosa Polly Jones:

I dilemmi della destalinizzazione coinvolsero tutti gli ambiti della vita sovietica, dalle politiche di partito all’economia, dall’arte e dalla letteratura alla scrittura della storia, dalla giustizia criminale al mantenimento dell’ordine sociale. In ognuno di questi ambiti, l’improvvisa assenza di Stalin, la cui autorità carismatica aveva sostituito sul serio la legittimità politica, forzò i suoi successori a vagliare l’eredità dello Stalinismo per determinare quanto di esso andava preservato, e quanto abbandonato¹²⁵¹.

Cosa sarebbe avvenuto nel campo del balletto? Si sarebbero rinnegate le conquiste dell’epoca del “coreodramma sovietico”? Se ne sarebbero al contempo superati i limiti? In che modo sarebbe stata considerata l’eredità del vecchio balletto tradizionale *à la* Petipa? Per rispondere a queste domande mi sono concentrata sull’approfondimento di due importanti spettacoli relativi all’epoca del “disgelo”, quali *Spartacus* del compositore A. Chačaturjan nella versione del coreografo L. Jakobson e *Il fiore di pietra* del compositore S. Prokof’ev nella versione del coreografo Ju. Grigorovič, al fine di comprendere come sia avvenuto lo scardinamento dei paradigmi del *drambalet*, quali spinte e necessità abbiano portato all’avvento di una nuova era per la coreografia sovietica, e in che modo i coreografi giovani (quali Grigorovič) e meno giovani (Jakobson) abbiano offerto dei modelli, delle strade nuove da percorrere.

Da questo punto di vista, lo spettacolo *Spartacus* messo in scena per la prima volta nel 1956 da Leonid Jakobson al Teatro Kirov di Leningrado¹²⁵² è sicuramente emblematico. La sua genesi è una storia complessa che per quanto riguarda il libretto risale già agli anni ’30, mentre la messinscena originale avrebbe dovuto essere realizzata a Mosca al Teatro Bol’šoj ad opera del coreografo Moiseev, che però la portò a termine solo nel 1958 dopo la produzione leningradese di Jakobson,

¹²⁵¹ P. Jones, *Introduction. The dilemmas of de-Stalinization*, in Ead. (a cura di), *The Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating cultural and social change in the Khrushchev era*, Routledge, Londra-New York 2006, p. 1.

¹²⁵² Prima rappresentazione: 27 dicembre 1956, Teatro Kirov. Allestimento di L. Jakobson. Musica di A. Chačaturjan. Libretto di N. Volkov. Assistenti alla coreografia Ju. Družinin, I. Bel’skij, T. Baltačëev. Scenografia di V. Chodasevič. Direttore d’orchestra P. Fel’dt. Nei ruoli principali: A. Makarov (*Spartacus*), I. Zubkovskaja (*Frigia*, moglie di *Spartacus*), A. Šelest (*Egina*), S. Kuznecov (*Armodio*), R. Gerbek (*Crasso*).

seguito a sua volta da Jakobson che operò una seconda rielaborazione del balletto al Teatro Bol'šoj di Mosca nel 1962 e infine da Grigorovič che allestì la sua nota versione nel 1968¹²⁵³.

Nel definire le caratteristiche della produzione leningradese, Jakobson si scontrò spesso con il libretto di Volkov e la musica di Chačaturjan, aprendo per primo le strade per una sperimentazione che scardinò i dogmi del “coreodramma sovietico” o *drambalet*, sebbene – come ricorda la studiosa Dobrovol'skaja nel suo testo su Jakobson – non vi fu poi chi seguì direttamente le sue orme¹²⁵⁴.

Prima di comprendere quale fosse l'origine di tali conflitti e di approfondire i tratti fondanti della produzione leningradese, è necessario interrogarsi sul valore stesso della comparsa in epoca sovietica di uno spettacolo dedicato allo schiavo romano artefice di una grande rivolta. Da questo punto di vista ci vengono in aiuto diversi materiali rinvenuti nell'archivio CGALI di San Pietroburgo. Tra di essi, nel contenuto di un vecchio programma di sala di *Spartacus* ci vengono presentati i pareri espressi sulla figura leggendaria di Spartaco dagli stessi Marx e Lenin. In una lettera a Engels del 27 febbraio 1861, Marx scrisse di aver letto durante le sere di riposo *Le guerre civili* di Appiano nell'originale greco e di aver apprezzato la figura di Spartaco: grande generale, di carattere nobile, autentico rappresentante del proletariato antico (Soč. t. XXIII)¹²⁵⁵. Lenin, invece, intervenendo a un incontro al Museo del Politecnico di Mosca il 23 agosto 1918, dunque dopo la Rivoluzione d'ottobre, alla domanda sul perché si facessero le guerre rispose che la maggior parte delle volte esse erano intraprese a difesa degli interessi delle dinastie, ma alle volte ne venivano intraprese anche a difesa degli oppressi, quale proprio la guerra sollevata da Spartaco a difesa degli schiavi. Queste ultime erano delle guerre giuste e non dovevano rivelarsi degli insuccessi. (V. I. Lenin, t. 28, p. 61)¹²⁵⁶. Sempre Lenin tornò a parlare di Spartaco quando l'11 luglio 1919 all'Università di Sverdlovsk lesse una lezione sul tema “Lo Stato”. Riferendosi agli Stati dove era presente la schiavitù, Lenin sottolineò come vi fossero state delle guerre per la liberazione da tale condizione che si erano protratte per decenni ed evidenziò in particolare la figura di Spartaco, notando come egli fosse stato uno dei più distinti protagonisti di una delle più grandi rivolte di schiavi circa duemila anni addietro. (t. 29, p. 444)¹²⁵⁷.

Se tale era il significato della figura di Spartaco nell'immaginario di Marx e Lenin, non sorprende che su di essa si affissasse lo sguardo del librettista Volkov attivo negli anni Trenta, quando si sentiva fortemente il bisogno di uno spettacolo dal tema eroico e consonante con gli ideali sovietici. A tal proposito, dallo stesso programma di sala conservato tra i materiali dell'archivio CGALI possiamo

¹²⁵³ La storia dello spettacolo è stata ripercorsa nel recente testo di S. Potemkina, «*Spartak*» na scene i za kulisami Bol'šogo Teatra, Progress-Tradicija, Mosca 2018.

¹²⁵⁴ Cfr. G. Dobrovol'skaja, *Baletmejster Leonid Jakobson*, Iskusstvo, Leningrado 1968, p. 103.

¹²⁵⁵ CGALI, f. 337, op. 1, d. 377, l. 146.

¹²⁵⁶ *Ibidem*.

¹²⁵⁷ *Ibidem*.

leggere quanto scritto dal librettista in persona. Volkov qui nota come il tema del balletto sia la lotta di Spartaco per la libertà, la rivolta contro le catene della schiavitù, l'aspirazione ad offrire ai popoli oppressi il diritto alla libertà e all'indipendenza e come questo tema, a dispetto dell'origine antica, resti attuale anche ai tempi sovietici e acquisti una risonanza politica contemporanea anche senza una modernizzazione del soggetto¹²⁵⁸. Volkov spiega poi qui quali siano state le sue fonti. Senz'altro tra i vari drammi, poemi, racconti su Spartaco, la fonte più popolare è per Volkov il romanzo dell'italiano Giovagnoli edito per la prima volta nel 1874 e poi tradotto anche in russo¹²⁵⁹. In esso però secondo lo storico sovietico A. V. Mišulin vi erano una serie di inesattezze e non rispondenze con i dati delle fonti più antiche, tra cui principalmente gli intrecci amorosi del romanzo¹²⁶⁰. Questo risvolto del romanzo di Giovagnoli secondo Volkov viene poi ancor più sottolineato nei tentativi di messinscena del romanzo, tra cui la tragedia di Jaroslavcev realizzata nel 1918 della quale si era indignato il poeta Aleksandr Blok, che dalla sua posizione di guida della sezione del repertorio teatrale del Narkompros notò allora come i più complessi nodi politici e psicologici fossero stati sciolti con l'aiuto dei più volgari romanzetti tra i valorosi barbari e i romani¹²⁶¹. Volkov riportava quindi le parole conclusive di Blok: «Vi sono soggetti e soggetti. Si può pure perdonare la deturpazione di molti soggetti, ma è imperdonabile che si deturpino soggetti necessari come il pane, quando è proprio il pane "spirituale" a mancare»¹²⁶². Se sono evidenti le difficoltà della messinscena della storia di Spartaco nel teatro drammatico, ancor più difficoltosa è per Volkov la messinscena sotto forma di balletto, genere teatrale che non si può avvalere della parola scenica, e deve servirsi del gesto, della danza e della pantomima¹²⁶³. Nel balletto non c'è modo di mostrare del tutto il genio militare di Spartaco o il tramonto della Roma repubblicana nelle sue contraddizioni, ma senz'altro deve esservi una rappresentazione "plastica" dei sentimenti eroici, dell'amore per la patria e per la libertà, dell'odio per gli oppressori, della potenza della rivolta¹²⁶⁴. A questo scopo, non potendo trovare valido appoggio in Giovagnoli, Volkov si rivolge alle testimonianze degli storici antichi, tra cui la storia delle guerre civili romane di Appiano e la biografia di Crasso scritta da Plutarco, in cui vi era un dettagliato resoconto della guerra tra Crasso e Spartaco¹²⁶⁵. Da Plutarco era tratta anche la figura della moglie di Spartaco, donna dal grande intelletto e degna compagna dell'eroe che nel balletto prendeva il nome di Frigia¹²⁶⁶. Tuttavia, anche se in Plutarco si trovavano le figure di Spartaco, di sua moglie

¹²⁵⁸ Ivi, l. 155.

¹²⁵⁹ Ivi, l. 153.

¹²⁶⁰ *Ibidem*.

¹²⁶¹ Ivi, ll. 153-154.

¹²⁶² Ivi, l. 154.

¹²⁶³ *Ibidem*.

¹²⁶⁴ *Ibidem*.

¹²⁶⁵ Ivi, l. 155.

¹²⁶⁶ Ivi, l. 156.

e di Crasso, per Volkov non erano sufficienti per tessere la trama dello spettacolo¹²⁶⁷. Da qui l'introduzione dell'amante di Crasso, la danzatrice greca Egina, e del giovane compagno di Spartaco dalla debole volontà di nome Armodio¹²⁶⁸. Alla luce del coraggio e dell'eroismo di Spartaco si opponeva per Volkov la tenebra del tradimento. Secondo il librettista il balletto doveva risaltare per il contrasto tra due mondi diversi e comporsi come la tragedia di Spartaco, come il racconto dell'ascesa e della caduta della sua rivolta¹²⁶⁹. Le varie fonti erano fuse da Volkov con l'intento di dare la possibilità al compositore di creare una musica nella quale trovasse espressione il passo pesante delle legioni romane, la tempesta della rivolta, la varietà delle tinte e dei sentimenti dei protagonisti e nella quale risorgesse infine il mondo variopinto dell'antico Mediterraneo¹²⁷⁰.

Tanto tempo trascorse tra la composizione del libretto e la sua realizzazione scenica. Per comprendere quali idee si agitassero dietro la sua messinscena, prima ancora di rintracciarne i tratti caratteristici e di rilevare le differenze dal libretto di Volkov diventa estremamente interessante vedere come tale libretto fosse giudicato quando la direzione del Teatro Kirov lo sottopose al Comitato Artistico del Consiglio dei Ministri dell'URSS e alla Direzione Centrale dei Teatri Musicali.

Presso l'archivio CGALI a questo proposito abbiamo rintracciato una lettera del 30 ottobre 1952 indirizzata da questi organi al direttore del Teatro Kirov Orlov, nonché in copia al compositore Chačaturjan e al librettista Volkov. Qui la Direzione Centrale dei Teatri Musicali, dopo aver preso conoscenza del libretto di *Spartacus*, indirizzava al Teatro Kirov le proprie conclusioni e la recensione del consulente storico. Le conclusioni, a firma del redattore letterario V. Tichonov e del recensore N. Gur'eva, evidenziavano come la principale qualità positiva del libretto del balletto *Spartacus* fosse che il suo autore nel proprio lavoro avesse tratto il materiale non dalle più recenti rielaborazioni letterarie del dato soggetto storico (tra cui il romanzo di Giovagnoli), ma dalle fonti originali¹²⁷¹. Secondo i recensori Volkov era riuscito in maniera significativa ad evitare la narrazione soggettiva della lotta eroica di Spartaco e a mostrare la base storica degli eventi¹²⁷². Tuttavia, secondo la Direzione dei Teatri Musicali, nel libretto vi erano anche delle mancanze che andavano corrette nella prosecuzione del lavoro. In primo luogo, avendo mostrato la rivolta degli schiavi dal suo sorgere fino alla sconfitta, l'autore non riusciva a dare una concreta rappresentazione dei momenti culminanti della rivolta, a mostrarne la forza e la portata, sminuendone dunque il significato¹²⁷³. In secondo luogo, secondo la Direzione dei Teatri Musicali, la figura di Spartaco stesso non era del tutto risolta. Egli

¹²⁶⁷ *Ibidem*.

¹²⁶⁸ *Ibidem*.

¹²⁶⁹ *Ibidem*.

¹²⁷⁰ Ivi, l. 157.

¹²⁷¹ Ivi, l. 51.

¹²⁷² *Ibidem*.

¹²⁷³ *Ibidem*.

era mostrato poco come l'espressione dei pensieri, dei sentimenti e dei desideri della massa degli schiavi. Bisognava mostrare il suo legame organico con le classi ridotte alla servitù, con il popolo oppresso. Non era sufficiente mostrarlo come l'organizzatore della rivolta. Era indispensabile rivelare il suo carattere, il suo mondo interiore, la sua relazione con ciò che lo circondava, il suo rapporto con Armodio¹²⁷⁴. In terzo luogo, bisognava rivedere il finale del balletto. Di esso, infatti, la risonanza tragica era mostrata con i mezzi più potenti: l'azione, la danza, la morte di Spartaco, il pianto di Frigia, la marcia funebre. Al contrario, il tema ottimistico dello stesso finale era risolto con mezzi statici e convenzionali: la figura gigantesca di Spartaco sullo sfondo del cielo. Di conseguenza, a prevalere era la risonanza del tema tragico¹²⁷⁵. In quarto luogo, secondo la Direzione dei Teatri Musicali, nelle scene "Il mercato degli schiavi", "Il circo", "Il banchetto da Crasso" l'attenzione drammaturgica non era correttamente indirizzata¹²⁷⁶. Seguiva poi la recensione del consulente storico Lencman, Candidato di Scienze Storiche dell'Istituto della Storia dell'Unione Sovietica, con dettagliati appunti non legati propriamente al lato artistico dello spettacolo¹²⁷⁷. Una preoccupazione di natura storica era dimostrata anche dalla direzione del Teatro Kirov che il 12 novembre 1955 indirizzava una lettera alla direzione del Museo Ermitage con la richiesta di affidare al coreografo del balletto, Leonid Jakobson, un consulente specialista di cultura antica affinché lo aiutasse nella messinscena del balletto¹²⁷⁸.

A muovere però il coreografo Jakobson nella messinscena del balletto erano importanti considerazioni sulla drammaturgia del balletto e sulla plastica coreografica, da noi ritrovate ne *Le lettere a Noverre (Pis'ma Noverru)* scritte dallo stesso coreografo Jakobson e pubblicate in russo nel 2001 dalla casa editrice Hermitage Publishers. Qui il coreografo per spiegare il senso della propria creazione si rivolgeva a Noverre, che riteneva il proprio maestro (da qui il riferimento alle *Lettres*) insieme a Fokin¹²⁷⁹. Per questo di Noverre Jakobson sottolineava l'opera riformatrice, il tentativo di elevare il teatro di balletto dallo status di *divertissement* apposto all'opera al livello delle arti autentiche con la creazione della "danza d'azione"¹²⁸⁰. Secondo Jakobson, era stato poi Fokin l'unico coreografo nei due secoli successivi ad avvicinarsi maggiormente alla soluzione di questo compito complesso¹²⁸¹. L'insegnamento contenuto nelle *Lettres* di Noverre, ma molto difficile da mettere in pratica, era la fusione della danza e della pantomima e la nascita su questa base di un nuovo linguaggio

¹²⁷⁴ *Ibidem.*

¹²⁷⁵ *Ibidem.*

¹²⁷⁶ *Ibidem.*

¹²⁷⁷ Ivi, ll. 52-53.

¹²⁷⁸ Ivi, l. 69.

¹²⁷⁹ L. Jakobson, *Pis'ma Noverru*, Hermitage Publishers, Tenafly 2001, p. 98.

¹²⁸⁰ *Ibidem.*

¹²⁸¹ *Ibidem.*

del balletto¹²⁸². Jakobson si proponeva di proseguire su questa strada, affermando il principio della «plastica coreografica»¹²⁸³. E nel mettersi in relazione con Noverre, nasceva la necessità di svelare la genesi dello spettacolo *Spartacus* e la storia della sua critica, avendo questo spettacolo per l'appunto risvegliato le più accese discussioni sulla “plastica coreografica”¹²⁸⁴.

Nella sua analisi, Jakobson partiva dal rilevare le mancanze del libretto di Volkov e della partitura di Chačaturjan. Per il coreografo, il libretto era schematico e sembrava scritto senza una vera comprensione delle leggi dell'azione coreografica. Le scene non si sviluppavano l'una dall'altra, i protagonisti non erano dotati di caratteristiche personali, né di azioni concrete¹²⁸⁵. La scena centrale e la più sviluppata dal punto di vista musicale era “Il banchetto di Crasso” e questo faceva sì che il perno drammaturgico del balletto fosse il tema della corruzione di Roma, cosa che metteva in secondo piano il tema dell'eroismo e della rivolta¹²⁸⁶. Il pensiero dell'autore del libretto non era coreografico secondo Jakobson: esso implicava l'utilizzo di molta pantomima incomprensibile, situazioni non teatrali, danze che avevano il carattere di *divertissement*¹²⁸⁷. Non vi era inoltre la reale contrapposizione di due mondi. Spartaco per Jakobson non si presentava infatti come l'eroe della rivolta, né Crasso come il suo potente avversario. Frigia (la moglie di Spartaco) appariva raramente nello spettacolo, mentre le figure più espressive erano quella di Egina (l'amante di Crasso) e quella di Armodio (il compagno di Spartaco, che sedotto da Egina lo tradiva)¹²⁸⁸.

Secondo Jakobson, anche la musica del balletto presentava molte mancanze. Ad esempio, nella prima scena (“Il trionfo di Roma”) Chačaturjan aveva scritto una marcia in tre parti, di cui la prima e la terza erano dedicate alla processione vittoriosa dei romani, mentre la seconda al tema degli schiavi, eppure, nonostante la grandiosità del disegno melodico, negli otto-nove minuti della marcia non vi era neanche una battuta destinata a tratteggiare uno qualsiasi dei protagonisti, né tantomeno Spartaco: era una marcia «astratta»¹²⁸⁹. Invece, nella seconda scena (“Il mercato degli schiavi”) non vi era corrispondenza tra il materiale letterario destinato a scatenare la più fervida immaginazione e il materiale musicale rappresentato da un valzer sentimentale¹²⁹⁰. Questo perché secondo Jakobson a mancare era la cosa principale per un balletto: la rielaborazione coreografica del libretto, detta anche “composizione coreografica”, ovvero la traduzione del pensiero letterario nel linguaggio della coreografia che doveva precedere la creazione della musica¹²⁹¹. Gli errori del compositore seguivano

¹²⁸² Ivi, p. 99.

¹²⁸³ *Ibidem*.

¹²⁸⁴ Ivi, p. 101.

¹²⁸⁵ Ivi, p. 118.

¹²⁸⁶ *Ibidem*.

¹²⁸⁷ *Ibidem*.

¹²⁸⁸ *Ibidem*.

¹²⁸⁹ Ivi, p. 104.

¹²⁹⁰ *Ibidem*.

¹²⁹¹ Ivi, pp. 104-105.

del resto quelli del librettista, colpevole di creare non la drammaturgia di un'azione coreografica, bensì un quadro letterario¹²⁹². Meravigliosa era invece per Jakobson la musica della scena “Il circo”, dove vi era il sangue dei gladiatori, il ribollire delle passioni, la lotta non per la vita, ma per la morte¹²⁹³. Secondo il coreografo, tutti e tre i combattimenti qui presenti erano potenti per portata musicale, ma non presentavano uno sviluppo, non essendo legati né con l'azione precedente, né con quella successiva¹²⁹⁴. Né a Spartaco che partecipava al combattimento, né a Frigia che accorreva verso di lui erano poi attribuite delle caratteristiche musicali. Solo nel finale della scena, quando Spartaco si rifiutava di uccidere l'ultimo avversario, nella musica suonava un tema vittorioso che sembrava presentare Spartaco come un personaggio coraggioso. Eppure, come notava Jakobson, proprio in quel momento sulla scena a Spartaco non restava che avviarsi verso l'uscita¹²⁹⁵. In generale, secondo Jakobson, nel pensiero di Volkov e nella musica di Chačaturjan non vi era una logica scenica¹²⁹⁶. Il discorso non verteva qui sulla “danzabilità” o meno della musica. In alcuni momenti, come nel punto in cui Spartaco sollevava la rivolta, la musica per Jakobson non era infatti danzabile, essendo piuttosto “recitativa”, ed era proprio questa la sua forza. Una delle mancanze della musica era però quella di non presentare le caratteristiche dei personaggi principali, il cui significato scenico restava a volte un enigma¹²⁹⁷. Secondo Jakobson, tra le pagine più significative della musica di Chačaturjan per lo spettacolo *Spartacus* vi era senz'altro la “Danza delle fanciulle di Cadice”, dove era presente il contrasto tra un principio elevato religioso e un altro terreno sensuale¹²⁹⁸. Seguivano purtroppo secondo il coreografo pagine musicali molto più banali. Così, la scena centrale del balletto, ovvero “Il banchetto da Crasso”, si presentava complessivamente come un *divertissement* pensato tradizionalmente e in cui mancava il tema della contrapposizione dei patrizi al mondo degli schiavi¹²⁹⁹. Inoltre, anche nella scena finale del balletto la musica non era tutta dello stesso valore: essa conquistava potenza nei momenti di battaglia per poi perderla e di nuovo riacquistarla, e raggiungeva l'apice nel Requiem finale¹³⁰⁰.

Tale era il materiale su cui si ritrovò a lavorare Jakobson. Per niente perfetto secondo lui. Eppure, quale spettacolo sarebbe potuto venir fuori secondo Jakobson da un tema del genere: la potenza di Roma, i condottieri, le legioni, i patrizi, gli schiavi-gladiatori, la corruzione da un lato e la lotta per la libertà, per il diritto di essere considerati persone dall'altro, e tutto questo sulla base del materiale

¹²⁹² Ivi, p. 105.

¹²⁹³ Ivi, p. 106.

¹²⁹⁴ *Ibidem*.

¹²⁹⁵ *Ibidem*.

¹²⁹⁶ Ivi, p. 107.

¹²⁹⁷ Cfr. Ivi, p. 108.

¹²⁹⁸ Ivi, p. 111.

¹²⁹⁹ *Ibidem*.

¹³⁰⁰ Ivi, p. 117.

scultoreo antico¹³⁰¹. Tutto ciò spingeva per il coreografo verso dei caratteri vivi, verso l'eroismo dell'azione, verso delle potenti scene di massa, verso una nuova coreografia¹³⁰². Finalmente una sfida per lui che era legittimato ad allontanarsi dalla monotonia della danza classica e a cimentarsi con lo stile della plastica antica¹³⁰³.

Il processo della messinscena fu difficoltoso. Fin da subito Jakobson si scontrò con il compositore e il librettista che consideravano il loro lavoro intoccabile e non permettevano cambiamenti¹³⁰⁴. Dopo lo studio del materiale Jakobson si convinse che vi erano due strade alternative: o creare un'epopea eroica sulla base delle fonti antiche, o realizzare un melodramma sul romanzo di Giovagnoli¹³⁰⁵. Tuttavia, poiché per realizzare uno spettacolo epico sarebbero stati necessari dei cambiamenti radicali al libretto e alla musica che secondo lui risultavano impossibili, Jakobson si rivolse dunque al romanzo di Giovagnoli (anche se con rammarico, come scrive idealmente a Noverre, sostenitore della tragedia nel balletto) e in questa chiave presentò l'esposizione dello spettacolo alla compagnia di balletto, sostenuto dal direttore Lopuchov e dagli assistenti alla coreografia (tra cui I. Bel'skij)¹³⁰⁶. Solo quando Jakobson presentò poi dei frammenti della coreografia la lotta con Chačaturjan e Volkov sembrò interrompersi, sebbene dei cambiamenti radicali continuarono ad essere impossibili e lo spettacolo risultò il frutto di un compromesso¹³⁰⁷.

Addentrando un po' più nei dettagli, ecco che Jakobson lasciò intatta la prima scena, "Il trionfo di Roma", costruendovi sopra l'accoglienza dei vincitori e l'entusiasmo della folla romana. Su un carro entrava trionfante Crasso, mentre Spartaco – che trasportava il carro – stupiva tutti con la sua potenza¹³⁰⁸.

Lentamente, con diffidenza, egli alza la testa, esaminando il freddo sfarzo circostante, le persone piene di un'estasi straordinaria. Davanti a lui è la folla che gli spetterà divertire, lo Stato con il quale in seguito egli entrerà in combattimento.

In tal modo, Jakobson non si affretta a contrapporre Spartaco a Roma. Il futuro eroe occupa all'inizio un posto assai modesto. Come nella musica, la prima scena del balletto è l'inno di Roma a se stessa¹³⁰⁹.

La seconda scena, "Il mercato degli schiavi", fu invece molto ridimensionata da Jakobson che ne fece solo un breve momento da svolgersi sul proscenio. A differenza del disegno originale di Volkov, nella

¹³⁰¹ Ivi, pp. 118-119.

¹³⁰² Ivi, p. 119.

¹³⁰³ *Ibidem*.

¹³⁰⁴ *Ibidem*.

¹³⁰⁵ *Ibidem*.

¹³⁰⁶ Ivi, p. 120.

¹³⁰⁷ Ivi, p. 121.

¹³⁰⁸ *Ibidem*.

¹³⁰⁹ G. Dobrovol'skaja, *Baletmejster Leonid Jakobson*, cit., p. 83.

coreografia di Jakobson Egina comprava qui Frigia, mentre Spartaco e Armodio erano acquistati dal proprietario di una scuola di gladiatori. Armodio fin dal primo sguardo si innamorava di Egina e il momento centrale era la tragica separazione di Spartaco e Frigia¹³¹⁰.

La seconda scena dello spettacolo di Jakobson, come la prima, è dedicata a Roma. Ma se nella prima appare la Roma in pompa magna, nella seconda appare il suo risvolto, dove la mancanza di umanità, la crudeltà, l'indifferenza si manifestano in tutta la propria crudeltà. E qui Spartaco è ancora una figura episodica, una delle migliaia di persone diseredate, sofferenti¹³¹¹.

La terza scena, "Il circo", era poi dedicata ai combattimenti brutali dei gladiatori. Qui Spartaco conquistava l'ammirazione degli spettatori con il proprio coraggio e la propria forza¹³¹².

Spartaco appare sulla scena al culmine del combattimento, appare senza farsi notare, senza gli effetti teatrali dell'"entrata" del protagonista. All'inizio egli si fonde con la massa generale dei gladiatori. L'attenzione si concentra su Spartaco solo quando muoiono tutti i suoi compagni e lui resta solo contro cinque avversari. Adesso si rivela la sua arte di guerriero: egli si gira inaspettatamente e trafigge il nemico, cade quando due gladiatori tentano di attaccarlo, ovvero adotta alla perfezione l'astuzia guerresca. Spartaco esce vincitore e, coprendo con il suo corpo l'ultimo oppositore, si rifiuta di pugnalarlo, lanciando con ciò la sua prima sfida a Roma¹³¹³.

Il secondo atto nello spettacolo di Jakobson inizia ora con una scena scritta *ex novo* da Chačaturjan, dal titolo "La festa dei Saturnali". Qui Spartaco approfittando della libertà di breve durata degli schiavi in occasione dei Saturnali organizza la rivolta. Nella stessa scena si sviluppa l'amore di Armodio per Egina e avviene l'incontro di Spartaco con Frigia, nel quale egli le promette la liberazione¹³¹⁴.

Nello spettacolo leningradese Armodio incontra per la prima volta Egina durante i Saturnali e, non sospettando della sua posizione, la considera una comune romana. Preso dalla passione, Armodio fugge con lei dal campo di Spartaco, seguito da distaccamenti di schiavi. L'azione di Armodio è frutto di leggerezza, e solo dopo aver visto i compagni crocifissi, egli comprende tutta la raffinatezza della perfidia di Egina e la gravità della sua colpa. Secondo la concezione di Jakobson, Armodio è uno strumento cieco nelle mani di Roma, un'arma e una vittima allo stesso tempo¹³¹⁵.

¹³¹⁰ L. Jakobson, *Pis'ma Noverru*, cit., p. 121.

¹³¹¹ G. Dobrovol'skaja, *Baletmejster Leonid Jakobson*, cit., p. 85.

¹³¹² L. Jakobson, *Pis'ma Noverru*, cit., p. 121.

¹³¹³ G. Dobrovol'skaja, *Baletmejster Leonid Jakobson*, cit., p. 88.

¹³¹⁴ L. Jakobson, *Pis'ma Noverru*, cit. pp. 121-122.

¹³¹⁵ G. Dobrovol'skaja, *Baletmejster Leonid Jakobson*, cit., p. 89.

Come nota la studiosa Dobrovol'skaja, secondo l'idea iniziale di Volkov la scena "Il banchetto da Crasso" doveva essere la terza scena del secondo atto, collocandosi immediatamente dopo "La caserma dei gladiatori" (scena in cui iniziava la rivolta), e "La via Appia" (scena in cui ai rivoltosi si univano pastori e contadini, ma che fu tagliata da Jakobson). Dunque, secondo questa concatenazione Crasso poteva non sapere ancora della rivolta o non avergli attribuito grande importanza¹³¹⁶. Jakobson spostò invece "Il banchetto da Crasso" nel terzo atto: dunque, secondo questa nuova concatenazione, Crasso e i patrizi romani non erano in alcun modo turbati del fatto che le truppe di Spartaco ottenessero una vittoria dopo l'altra e godevano invece della ricchezza e del potere¹³¹⁷. La scena era poi costruita sotto forma di *divertissement* e raggiungeva il suo apice con "la danza delle fanciulle di Cadice"¹³¹⁸. "Il banchetto di Crasso" nello spettacolo leningradese si alternava inoltre con gli episodi del ritorno di Egina dal campo di Spartaco e della punizione di Armodio¹³¹⁹.

Secondo la Dobrovol'skaja, il significato di Egina nello spettacolo di Jakobson era alquanto esagerato. Proprio a lei, l'amante di Crasso, era venuta in mente l'idea di dividere l'esercito di Spartaco, ed era stata lei a realizzare in modo brillante questo piano. La Dobrovol'skaja osservava come invece nel libretto di Volkov il ruolo di Egina fosse più modesto¹³²⁰. Ad ingrandire il significato di questo ruolo contribuì però senz'altro il lavoro svolto con l'interprete Alla Šelest, capace secondo Dobrovol'skaja di creare una figura enormemente complessa e dalla profondità tragica¹³²¹.

A proposito dell'interpretazione di Alla Šelest, significativo è poi il parere dello studioso L'vov-Anochin:

Egina non è solo una cortigiana, ella è, se così si può dire una "cortigiana-filosofo", una cortigiana politico, intelligente, osservatrice, dal sangue freddo. È un'avventurista per vocazione, oculata e ispirata¹³²².

E ancora:

La Šelest crea una figura tragica. La sua Egina non è solo disgustata, ella è svuotata, straziata dal disgusto, la vita è per lei un fardello pesante, e niente costituisce per lei una promessa, tutte le gioie dei sensi le sono note, sono esaurite, mentre la felicità dell'umanità e dell'amore sono sconosciute e inaccessibili alla sua anima vuota e solitaria¹³²³.

¹³¹⁶ *Ibidem*.

¹³¹⁷ *Ibidem*.

¹³¹⁸ Ivi, p. 90.

¹³¹⁹ Ivi, p. 89.

¹³²⁰ Ivi, p. 92.

¹³²¹ *Ibidem*.

¹³²² B. L'vov-Anochin, *Alla Šelest*, Iskusstvo, Mosca 1964, p. 82.

¹³²³ Ivi, p. 83.

Se nello spettacolo di Jakobson Egina usa Armodio per dividere e distruggere l'esercito di Spartaco, Frigia (che qui è stata comprata da Egina) manda uno degli schiavi ad avvisare Spartaco, il quale pur tardando a salvare i suoi compagni di lotta, con un'incursione subitanea arriva a distruggere il nido dei patrizi e a liberare Frigia e gli altri schiavi.

Allo stesso modo in cui la parte di Egina era disegnata su Alla Šelest, la parte di Spartaco era pensata sulle caratteristiche del suo primo interprete A. Makarov, le cui qualità spirituali – come nota la studiosa Dobrovol'skaja – erano indivisibili dal fisico straordinario con la sua altezza monumentale e il gesto ampio e convinto¹³²⁴. Persino le sue debolezze erano secondo la Dobrovol'skaja trasformate da Jakobson in virtù, come ad esempio l'insufficiente emotività che nel balletto serviva a rendere la riservatezza nobile del combattente¹³²⁵. A Spartaco-Makarov erano riservate due variazioni legate all'incitamento alla rivolta, che però secondo Dobrovol'skaja presentavano uno slancio del tutto concreto, e che perciò non si elevavano sino all'autentica astrazione¹³²⁶. La statuarietà di Spartaco-Makarov si inscriveva poi bene secondo la Dobrovol'skaja nei “*tableaux vivants*” del balletto che imitavano gli antichi altorilievi¹³²⁷. Essi erano utilizzati specialmente nell'ultimo atto, in cui si raffiguravano i momenti della lotta degli eserciti di Crasso e di Spartaco. Qui le due forze in campo non si rivelavano della stessa portata. Spartaco e Frigia capivano che era giunta la fine. Seguiva l'amaro addio, la lotta, la morte di Spartaco, il requiem finale eseguito da Frigia.

Quando lo spettacolo andò in scena per la prima volta nel 1956 i pareri furono molto contrastanti: c'era chi acclamava lo spettacolo, e chi invece lo demoliva. Criticato era soprattutto il mancato uso della danza classica o persino l'“assenza” delle danze¹³²⁸. Eppure, lo spettacolo ebbe una lunga vita sulle scene del Teatro Kirov, a differenza delle successive versioni del Teatro Bol'shoj di Mosca. Da qui l'esigenza di Jakobson di spiegare, di confrontarsi con la critica, di fare la critica della critica nel suo dialogo immaginario con Noverre.

Tra i pareri più interessanti da lui citati vi era senz'altro quello di Lopuchov, che era allora ritornato ad essere il direttore artistico della compagnia di balletto del Kirov e aveva affidato a Jakobson l'incarico di coreografare il balletto, quel Lopuchov i cui insegnamenti legati al sinfonismo coreografico sarebbero stati ripresi dai coreografi Grigorovič e Bel'skij nel periodo immediatamente successivo alla messa in scena dello *Spartacus* leningradese di Jakobson.

Nelle sue *Memorie*, Lopuchov spiega come dopo l'iniziale rifiuto di Vachtang Čabukiani di mettere in scena *Spartacus*, egli abbia pensato di rivolgersi a Jakobson, vedendo in lui un coreografo capace

¹³²⁴ G. Dobrovol'skaja, *Baletmejster Leonid Jakobson*, pp. 96-98.

¹³²⁵ Ivi, p. 98.

¹³²⁶ *Ibidem*.

¹³²⁷ *Ibidem*.

¹³²⁸ L. Jakobson, *Pis'ma Noverru*, cit., pp. 123-124.

di pensare lo spettacolo in modo plastico, capacità questa che offriva l'unica possibilità di rendere lo spettacolo artisticamente convincente¹³²⁹. Secondo Lopuchov, se lo spettacolo fosse stato soltanto una pantomima con l'inclusione di alcune danze, cosa di moda presso la maggior parte dei coreografi del tempo, esso non sarebbe vissuto a lungo¹³³⁰. La musica colorita ed elevata di Chačaturjan richiedeva anch'essa un'insolita immaginazione da parte del coreografo. L'immaginazione coreografica di Jakobson era per Lopuchov in grado di suggerire un'originale incarnazione delle figure del leggendario Spartaco, dei suoi compagni, dei patrizi e dei condottieri di Roma¹³³¹.

Tuttavia, Lopuchov spiega anche come da parte del Consiglio Artistico del Teatro la candidatura di Jakobson non fosse stata accolta con entusiasmo, a causa del carattere non facile del coreografo, del lungo e difficile processo di lavoro da lui utilizzato, a causa della sua cifra stilistica, dei rapporti complessi con gli altri autori del balletto, nonché dalla mancanza di desiderio da parte del coreografo di tenere in considerazione gli interessi dei ballerini¹³³². Aldilà di questo, quando Jakobson montò i primi numeri del balletto il suo lavoro si rivelò convincente, giustificando così la fiducia in lui riposta. Certo, non mancarono gli scettici, specialmente chi avrebbe voluto vedere lo spettacolo coreografato sulla base della danza classica¹³³³.

E qui vi è una divergenza anche tra Jakobson e Lopuchov stesso. Lopuchov che aveva sperimentato molto in ambito coreografico, ma era sempre partito dalla base classica, riteneva che in fin dei conti *Spartacus* potesse essere messo in scena anche nel linguaggio della danza classica¹³³⁴. Per Jakobson invece ciò era impossibile, perché non rispondente al materiale su cui stava lavorando, che richiedeva dei riferimenti alla plastica antica.

Lopuchov nel complesso riteneva che la prima dello spettacolo di Jakobson fosse stata un successo. Certo, durante gli intervalli aveva sentito ripetutamente la frase: «Non è un balletto». Ma la stessa frase era risuonata ogni qual volta si fosse cercato di creare qualcosa di nuovo in ambito coreografico. Era stato il caso de *Il padiglione di Armida*, del *Carnaval*, di *Petruška*, di *Shéhérazade*, della maggior parte dei lavori di Fokin, e poi tale frase si era sentita durante la prima de *La fanciulla di ghiaccio* dello stesso Lopuchov, e tredici anni dopo durante la prova generale di *Romeo e Giulietta*¹³³⁵. Del resto, secondo Lopuchov non si possono applicare vecchi stampi a nuovi avvenimenti. Ecco perché secondo lui Fokin si rallegrava quando i suoi lavori non erano riconosciuti come balletti, per Fokin ciò significava che era riuscito a trovare una forma adatta a un nuovo contenuto¹³³⁶.

¹³²⁹ F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletu*, Iskusstvo, Mosca 1966, p. 319.

¹³³⁰ *Ibidem*.

¹³³¹ *Ibidem*.

¹³³² *Ivi*, pp. 319-320.

¹³³³ *Ivi*, p. 320.

¹³³⁴ Cfr. *Ibidem*; L. Jakobson, *Pis'ma Noverru*, cit., pp. 216-218.

¹³³⁵ F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletu*, cit., p. 320.

¹³³⁶ *Ivi*, p. 321.

Secondo Lopuchov, andava fatta però una precisazione: il fatto che i nuovi spettacoli non fossero considerati un “balletto” non era sempre una lode. La disgrazia di molti spettacoli degli anni Trenta-Quaranta secondo lui era proprio stata quella di non essere dei balletti, ma delle copie del teatro drammatico, pur senza presentare le possibilità della voce¹³³⁷. Questo secondo Lopuchov non si poteva dire di Jakobson. Jakobson si rifiutava di creare degli spettacoli che non fossero dei “balletti” e voleva pensare le sue figure attraverso la danza, anche la danza di Jakobson secondo Lopuchov era in realtà una “semidanza” e “un quarto di danza”¹³³⁸.

Più precisamente, nel parere di Jakobson, la danza era una componente ornamentale che serviva a creare un personaggio scenico privo di caratteristiche comuni con le persone reali, mentre la pantomima era una componente capace di esprimere l’azione e di mostrare la persona nella sua concretezza, di individualizzarla dunque. Tuttavia, anche se nel balletto fokiniano prima e nel “teatro di balletto” sovietico poi la pantomima si era arricchita di elementi danzati, essa restava però distaccata dalla musica, coincidendo con essa solo esteriormente. Quello che si proponeva dunque di fare Jakobson era l’intento di rivelare la musica attraverso la pantomima, elevandola da recitativo a semidanza. Se dunque per Lopuchov l’arte di Jakobson non costituiva né un’aria né tantomeno un arioso coreografico (da lui identificati con composizioni di stampo puramente classico), bensì uno sviluppato recitativo coreografico, per Jakobson è invece la stessa musica del balletto con la sua modernità a richiedere una plastica non tipicamente ballettistica, oltre al fatto che i suoi bassorilievi plastici si propongono di prendere per base i modelli migliori della scultura antica, di avere un sottotesto emotivo e di proporsi come strumento drammaturgico. Ecco perché per Jakobson (così come riconosce lo stesso Lopuchov) alcune scene, come per esempio quella della rivolta, risultano migliori di un’autentica coreografia e dunque per il coreografo il linguaggio plastico del balletto *Spartacus* è in fondo un’autentica danza¹³³⁹.

Se lo spettacolo *Spartacus* lanciò una prima sfida ai canoni del “coreodramma sovietico” o *drambalet*, ma essendo nato su un libretto che proveniva dagli anni Trenta ed era stato scritto dal librettista più noto di tale genere Nikolaj Volkov risultò dunque frutto di un compromesso, lo spettacolo che segnò in modo vero e proprio la nascita di una nuova tendenza nella coreografia fu *Il fiore di pietra*¹³⁴⁰ su musica di Sergej Prokof’ev nella versione coreografica di Jurij Grigorovič messo in scena al Teatro Kirov nel 1957. Estremamente importante è stato dunque lo studio delle caratteristiche di tale

¹³³⁷ *Ibidem*.

¹³³⁸ *Ibidem*.

¹³³⁹ L. Jakobson, *Pis'ma Noverru*, cit., pp. 219-227.

¹³⁴⁰ Balletto in tre atti. Prima rappresentazione: 25 aprile 1957. Coreografia di Ju. Grigorovič. Scenografia di S. Virsaladze. Direttore d’orchestra Ju. Gamalej. Nei ruoli principali: A. Gribov (Danila), I. Kolpakova (Caterina), A. Osipenko (Signora della Montagna di rame), A. Gridin (Sever’jan).

spettacolo, per il quale mi sono servita principalmente della perspicace analisi dello studioso Viktor Vanslov, che a sua volta riprende molte delle posizioni già esaminate di Slonimskij, confrontando tale analisi con altri rilevanti pareri critici, tra cui quello del coreografo Fedor Lopuchov.

Come nota lo studioso Vanslov, lo spettacolo *Il fiore di pietra* nella realizzazione coreografica di Jurij Grigorovič presentava dei principi opposti a *Il racconto del fiore di pietra* messo in scena da Leonid Lavrovskij al Teatro Bol'šoj di Mosca nel 1954 sulla stessa partitura di Prokof'ev. Dalle recensioni riportate da Vanslov risulta che lo spettacolo di Lavrovskij avesse un carattere illustrativo, facendo risaltare poco il suo principio poetico, e ricorresse molto all'uso della pantomima per la soluzione dei conflitti drammatici. La danza era poco sviluppata sia per quanto riguardava i personaggi principali, sia nelle scene di massa, e i due personaggi femminili principali non presentavano delle caratteristiche coreografiche contrapposte¹³⁴¹. La colpa dell'insuccesso di tale produzione non risiedeva secondo Vanslov nella mancanza di talento del coreografo, che aveva pur prodotto uno dei capolavori dell'arte coreografica sovietica con il suo *Romeo e Giulietta*. Ad essere entrati in crisi erano gli stessi principi coreografici che in precedenza avevano prodotto dei significativi successi¹³⁴².

Da qui la digressione di Vanslov che tocca i presupposti dell'arte coreografica e la situazione venutasi a creare nel teatro di balletto al momento della comparsa dello spettacolo di Grigorovič. Il balletto, come ricorda Vanslov, è infatti un'opera sintetica che include il libretto, la musica, la coreografia, l'arte figurativa, ma il cui centro è racchiuso nella coreografia, ovvero nell'espressione plastica danzata del contenuto. Il balletto è sì un dramma, ma non un dramma scritto a parole, bensì un dramma scritto in musica, che a sua volta viene incarnata dalla coreografia. Se uno dei componenti del balletto prevale sulla coreografia, il valore artistico dello spettacolo dunque si infrange¹³⁴³. Nel periodo precedente l'opera di Grigorovič tali tendenze «erronee» come ricorda Vanslov erano la norma. In particolare, secondo lo studioso, regnava una concezione molto stretta di realismo che veniva a coincidere con il naturalismo. Nel balletto la verità veniva a coincidere con la sua somiglianza esteriore alla vita. Così anziché presentare la verità emotiva dell'immagine danzata, quest'arte puntava piuttosto alla somiglianza della coreografia con i movimenti di vita quotidiana¹³⁴⁴. La pantomima prevaleva qui sulla danza portando in sé una funzione d'azione, mentre la danza assumeva un valore di sfondo. Le danze in occasione degli eventi spesso sostituivano qui il riflettersi nella danza degli eventi stessi¹³⁴⁵. L'avvicinamento al teatro drammatico che costituiva in sé e per sé una conquista secondo Vanslov portava però con sé l'errore del voler sostituire le leggi dello

¹³⁴¹ V. Vanslov, *Balety Grigoroviča i problemy choreografii*, Iskusstvo, Mosca 1968, p. 8.

¹³⁴² *Ibidem*.

¹³⁴³ Ivi, p. 9.

¹³⁴⁴ Cfr. Ivi, p. 15.

¹³⁴⁵ Ivi, p. 14.

spettacolo drammatico a quelle dello spettacolo coreografico, ignorando la specificità dell'arte del balletto. Ma, alla lunga quest'atteggiamento veniva a minare la rappresentazione della contemporaneità, creando l'impressione di una falsità artistica¹³⁴⁶. Secondo Vanslov, furono però i primi spettacoli di Grigorovič a liberare il campo dagli errori, continuando a far avanzare l'arte del balletto: nell'arte di Grigorovič si conservarono tutte le conquiste raggiunte grazie all'avvicinamento del balletto al teatro drammatico e allo stesso tempo si ripresero i risultati del passato nel campo della soluzione danzata dell'azione¹³⁴⁷.

Per chiarire il suo punto di vista, Vanslov passa dunque all'analisi specifica de *Il fiore di pietra* nella versione coreografica di Grigorovič. Come i migliori spettacoli sovietici degli anni Trenta-Quaranta, questo balletto ha una base letteraria di rilievo (le fiabe di P. Bažov) che porta con sé un'idea profonda e possiede una drammaturgia piena che contiene delle immagini vivide e dei caratteri umani incisivi¹³⁴⁸. Ad essere diversa rispetto agli spettacoli degli anni Trenta-Quaranta è la coreografia, che si presenta qui ricca e variegata, oltre ad essere l'espressione della drammaturgia del balletto: le immagini danzate sorgono sulla base dello sviluppo musicale sinfonico e incarnano l'essenza dell'azione, al contrario di quanto avveniva nella precedente realizzazione dello stesso spettacolo da parte di Lavrovskij¹³⁴⁹. Secondo Vanslov, tra le altre cose nella precedente versione moscovita il libretto con la sua suddivisione in molteplici episodi impediva la creazione di ampie scene coreografiche dal valore generalizzato-metaforico e spingeva verso l'uso della pantomima. Inoltre, i personaggi principali erano poco attivi, e le scene di massa avevano un carattere di mero sfondo¹³⁵⁰. Come nota Vanslov, tutti questi erano però principalmente dei difetti derivanti dal libretto scritto da L. Lavrovskij stesso insieme a M. Mendel'son-Prokof'eva, ma non derivanti dalla musica di Prokof'ev, dove ad esempio la figura della Signora della Montagna di Rame aveva un ruolo centrale¹³⁵¹.

Grigorovič, pertanto, riuscì a incarnare nell'azione coreografica la drammaturgia musicale del balletto, ma per farlo dovette ricorrere ad alcuni tagli, spostamenti e ripetizioni del materiale musicale, oltre che alla riduzione degli atti del balletto da quattro a tre¹³⁵². Secondo Vanslov, i cambiamenti introdotti da Grigorovič nel balletto di Prokof'ev portarono così al rinforzamento delle scene coreografiche dello spettacolo e permisero di dare una soluzione coreografica più completa ai

¹³⁴⁶ Ivi, p. 20.

¹³⁴⁷ Ivi, p. 22.

¹³⁴⁸ *Ibidem*.

¹³⁴⁹ *Ibidem*.

¹³⁵⁰ Ivi, p. 23.

¹³⁵¹ *Ibidem*.

¹³⁵² *Ibidem*.

momenti portanti dell'azione, oltre che di creare delle figure protagonistiche dal contenuto interiore profondo¹³⁵³.

Prima di studiare le soluzioni adattate da Grigorovič e la loro novità, è senz'altro utile leggere quanto lo stesso coreografo scrisse della sua visione del balletto in un documento da noi ritrovato presso l'archivio CGALI. Grigorovič spiega qui come il soggetto del balletto di Prokof'ev ispirato alle fiabe dello scrittore P. Bažov narra del destino dell'artista di montagna Danila, il quale vuole carpire il segreto della pietra per mostrarlo alle altre persone. Egli cerca dappertutto l'incarnazione del proprio sogno e alla fine lo trova nel regno della Signora della Montagna di Rame. Tuttavia, di tale regno egli avverte la freddezza e per questo vuole infine tornare dagli altri uomini e soprattutto dalla sua amata Caterina, e a tutti loro porta in dono la grande arte appresa nel regno della natura¹³⁵⁴.

La ricerca continua della perfezione artistica diventa quindi il tema dello spettacolo, il cui genere si definisce dall'incontro del reale con il fantastico¹³⁵⁵. Le scene reali sono costruite sulla base delle danze popolari, tenendo però conto della particolarità dei personaggi principali. Le scene fantastiche sono invece risolte con i mezzi della danza classica, mentre ai movimenti delle pietre viene conferita una certa angolosità¹³⁵⁶. Le figure di Danila e Caterina, come spiega il coreografo, sono poi risolte con i mezzi della danza classica nelle scene in cui si rivela il loro mondo interiore. Invece, nelle scene in cui i due protagonisti sono accomunati al popolo si cerca di raggiungere una certa unità attraverso la danza di carattere¹³⁵⁷. A livello psicologico la caratteristica principale di Danila è per Grigorovič la forza di volontà, mentre quella di Caterina è la purezza morale e una certa qualità lirica, anche se nei momenti difficili anche Caterina rivela una forte volontà, come nell'episodio in cui riesce a respingere l'insolente fattore Sever'jan o come quando si presenta dalla Signora della Montagna di Rame a salvare Danila¹³⁵⁸. La figura di Sever'jan che secondo Grigorovič riassume i tratti di molti personaggi negativi delle fiabe di Bažov è invece risolta con i mezzi del grottesco, mentre la figura fantastica della Signora della Montagna di Rame è definita coreograficamente dalla sua flessuosità¹³⁵⁹.

Quali furono dunque più da vicino le soluzioni trovate da Grigorovič per riformare il paradigma del "coreodramma sovietico" in consonanza al clima del "disgelo"? Ci viene in aiuto qui l'analisi dettagliata di Vanslov che spiega come nel balletto dopo l'introduzione musicale contenente i temi della Signora della Montagna di Rame e di Danila, già ad apertura di sipario si veda Danila passare

¹³⁵³ Ivi, p. 24.

¹³⁵⁴ CGALI, f. 337, op. 1, d. 442, l. 32.

¹³⁵⁵ *Ibidem*.

¹³⁵⁶ Ivi, ll. 32-33.

¹³⁵⁷ Ivi, l. 33.

¹³⁵⁸ *Ibidem*.

¹³⁵⁹ *Ibidem*.

dalla pantomima alla danza in una scena in cui egli si presenta al lavoro dietro la parete di una scatola di malachite¹³⁶⁰. L'artista degli Urali lavora di preciso ad un vaso, cercando di fare in modo che ricordi un fiore di pietra: ecco che di tanto in tanto prende in mano un giglio e confronta con esso il suo lavoro, mentre nella musica risuonano i primi tre temi di cui il primo lega la figura di Danila all'immagine del popolo e gli altri due sono dedicati al tema del lavoro¹³⁶¹; su un quarto nuovo tema musicale che rappresenta la ricerca del fiore di pietra Danila inizia poi una variazione dal carattere aereo con ampi salti e giri nell'aria che rappresentano la sua tensione artistica spirituale¹³⁶². Secondo Vanslov, dunque, già nella sua esposizione da parte di Grigorovič la figura di Danila ci viene presentata attraverso la danza, che incarna plasticamente quanto espresso dalla musica.

A Danila si accosta poi Caterina, con la quale egli dà il via a un primo duetto dal carattere lirico che vuole incarnare la purezza del loro amore¹³⁶³. Segue quindi la scena del fidanzamento, in cui ai due protagonisti si unisce la massa del popolo. Come nota Vanslov, qui a differenza del *drambalet* non vi è la rappresentazione esteriore delle danze eseguite durante il fidanzamento, bensì viene offerta attraverso la danza l'espressione dell'essenza del fidanzamento¹³⁶⁴. Inoltre, nelle danze di Danila e di Caterina alla base classica si uniscono elementi popolari, mentre nelle danze di massa le danze popolari si fondono con dei movimenti classici¹³⁶⁵.

Nel momento culminante del fidanzamento irrompe quindi Sever'jan con il suo seguito, introducendo il primo conflitto del balletto: Sever'jan, un oppressore odiato dal popolo vorrebbe impossessarsi del vaso fatto dall'artista, ma quando nella discussione si inserisce Caterina Sever'jan rimane colpito dalla sua bellezza e decide di allontanarsi da Danila¹³⁶⁶.

Si interrompe così la scena del fidanzamento e allo spettatore vengono ripresentati Danila e Caterina in un secondo duetto lirico con il quale Caterina cerca di tranquillizzare Danila¹³⁶⁷. Segue la variazione di Danila, in cui trovano espressione la sua inquietudine e la sua disperazione: nel momento culminante Danila rompe il vaso da lui stesso realizzato mentre nella musica risuona il primo tema della Signora della Montagna di Rame che dopo l'introduzione dell'orchestra compare qui per la prima volta¹³⁶⁸. Secondo Vanslov, Danila si sottomette così simbolicamente al potere della Signora della Montagna di Rame, mentre nella scena seguente questo stesso personaggio si

¹³⁶⁰ V. Vanslov, *Balety Grigoroviča i problemy choreografii*, cit., p. 24.

¹³⁶¹ Ivi, pp. 25-26.

¹³⁶² Ivi, pp. 27-28.

¹³⁶³ Ivi, pp. 28-31.

¹³⁶⁴ Ivi, p. 32.

¹³⁶⁵ Ivi, p. 34.

¹³⁶⁶ Ivi, pp. 35-36.

¹³⁶⁷ Ivi, p. 38.

¹³⁶⁸ *Ibidem*.

materializza ora come un'agile lucertola, ora come una donna seducente, ora come la maestosa sovrana del regno sotterraneo¹³⁶⁹.

Con la Signora della Montagna di Rame Danila danza quindi quello che per Vanslov è un esempio brillante di duetto d'azione, un duetto basato sì su complesse "prese" acrobatiche ma in cui figurativamente la Signora della Montagna di Rame sottomette a sé Danila per poi rivelargli il regno sotterraneo¹³⁷⁰. A questo proposito, da sottolineare è la considerazione di Vanslov su quello che il critico considera un paradosso: il balletto drammatizzato e reso simile alla realtà quotidiana (*drambalet*), quel balletto che cercava di sostituire la parola con il gesto, in realtà non raggiungeva l'impressione di una conversazione, perché era come se ai protagonisti mancassero le parole, mentre il balletto con una soluzione danzata delle figure e dell'azione, pur essendo ben lontano da simili aspirazioni, crea invece l'impressione di una conversazione dei protagonisti che sorge per associazione con il loro disegno plastico¹³⁷¹.

Tra i momenti più significativi dello spettacolo è poi l'ultima scena del primo atto, dedicata al regno sotterraneo e composta da quattro episodi: l'esposizione delle Pietre (un valzer e uno scherzo), la variazione della Signora della Montagna di Rame con il corpo di ballo, la variazione di Danila e la coda generale. Una scena che nel complesso si avvicina alla forma compositiva tradizionale del *grand pas* e che si realizza nell'unione musicale-coreografica¹³⁷². Scena che fu tra le più criticate, in particolare dai difensori del "coreodramma sovietico" o *drambalet*, che accusarono Grigorovič di formalismo, di modernismo, di estetismo, di imitazione dell'Occidente corrotto¹³⁷³. Ben diverso l'intento di Grigorovič per come spiegato da Vanslov. Così, se nella prima scena del regno sotterraneo Danila danza una variazione sullo sfondo delle Pietre immobili e ad esse risulta estraneo pur ritrovandosi da loro circondato, nella seconda scena del regno sotterraneo Danila danza davvero insieme a loro, avendo ormai conosciuto il segreto delle Pietre preziose. In questo modo, l'idea dell'impadronirsi da parte di Danila dei segreti della natura secondo Vanslov viene resa nello spettacolo di Grigorovič in modo puramente coreografico e non attraverso una resa pantomimica-naturalistica¹³⁷⁴.

Attraverso la resa coreografica Grigorovič riesce infine a far arrivare allo spettatore uno dei messaggi impliciti del balletto, ovvero il perché la Signora della Montagna di Rame decida di rivelare a Danila i segreti della natura. Secondo Vanslov, non si tratta solo del desiderio generoso della sovrana di compensarlo per il proprio lavoro, ma piuttosto di una forma d'amore che non si configura come una

¹³⁶⁹ Ivi, p. 39.

¹³⁷⁰ Cfr. Ivi, pp. 40-43.

¹³⁷¹ Ivi, p. 41.

¹³⁷² Ivi, pp. 43-44.

¹³⁷³ Ivi, p. 44.

¹³⁷⁴ Ivi, pp. 60-61.

semplice infatuazione, bensì come un sentimento generatosi nell'animo della potente sovrana del regno sotterraneo grazie al talento dell'artista¹³⁷⁵. Ancor più importante recepire il messaggio per cui a poco serve conoscere i segreti del fiore di pietra, l'incarnazione del più alto dono artistico, senza possedere in sé il calore umano. Dunque, se nel secondo duetto di Danila e della Signora della Montagna di Rame all'inizio vi è una fusione giacché l'anima di Danila è piena delle bellezze del regno sotterraneo, a un certo punto il ricordo di Caterina fa sì che lui abbassi con tristezza la testa e le braccia, mentre la Signora della Montagna di Rame scivola in basso accanto a lui¹³⁷⁶. Nel seguente duetto-dialogo di Caterina e della Signora della Montagna di Rame, quest'ultima rende infine Danila alla sua amata, elevandosi per Vanslov fino all'umanità grazie all'esperienza del sentimento d'amore¹³⁷⁷. Infine, il balletto si conclude con un duetto di Danila e Caterina pieno di felicità¹³⁷⁸.

A sintetizzare le conquiste del balletto di Grigorovič ci aiuta Lopuchov nelle sue *Memorie*. Riassumendo le ragioni dell'insuccesso della prima produzione di Lavrovskij, Lopuchov nota che il Lavrovskij-coreografo fu portato al fallimento dal Lavrovskij-librettista¹³⁷⁹. Con questo Lopuchov non intende sminuire il significato del libretto nel balletto. Tuttavia il libretto per Lopuchov non deve essere il progetto letterario di uno spettacolo preconfezionato in cui la coreografia abbia un mero valore illustrativo, come è avvenuto nello spettacolo di Lavrovskij e in molti altri spettacoli del suo tempo¹³⁸⁰. Nel caso del balletto *Il fiore di pietra* è per Lopuchov lo stesso sinfonismo della musica a richiedere dei principi sinfonici di esposizione coreografica¹³⁸¹. Il merito di Grigorovič è dunque per Lopuchov quello di aver riaffermato il valore della narrazione sinfonica, una narrazione in cui si compongono le azioni, gli stati d'animo, le meditazioni liriche, le immagini della natura, il quadro complesso della vita dell'uomo, con i suoi pensieri e le sue aspirazioni¹³⁸².

E a difendere le ragioni di Grigorovič e della sua versione de *Il fiore di pietra* è poi lo studioso Jurij Slonimskij, che vede nello spettacolo il tentativo portato avanti con successo di restituire il balletto a se stesso, riportando in auge la danza e non la pantomima, anche se si tratta comunque di una danza che recepisce l'intento sovietico di essere pienamente una "danza nel personaggio", discostandosi allo stesso tempo dai gesti di vita quotidiana di natura estranea al balletto e dalle cuciture drammatiche sotto forma di *mises-en-scène*, per avvicinarsi finalmente alla musica, leggendo da essa i movimenti interiori dei personaggi¹³⁸³.

¹³⁷⁵ Ivi, p. 46.

¹³⁷⁶ Ivi, p. 61.

¹³⁷⁷ Ivi, pp. 61-62.

¹³⁷⁸ Ivi, p. 62.

¹³⁷⁹ F. Lopuchov, *Šest' desjat let v baletе*, cit., p. 336.

¹³⁸⁰ *Ibidem*.

¹³⁸¹ Ivi, p. 337.

¹³⁸² *Ibidem*.

¹³⁸³ Ju. Slonimskij, *Pogovorim o "Kamennom cvetke" (1957 g.)*, in Id., *V čest' tanca*, Iskusstvo, Mosca 1968, pp. 290-298; p. 294.

Conclusione

A conclusione della nostra tesi possiamo rispondere agli interrogativi che ci siamo posti fin dall'introduzione. Cosa hanno rappresentato le due linee del "coreodramma sovietico" e del balletto tradizionale? Come si sono formate e che lezioni hanno tratto l'una dall'altra? Qual è stato il vero scarto tra il periodo dell'avanguardia e quello dell'ideologia sovietica? Come si è ricomposta questa frattura durante il disgelo?

Nonostante la Rivoluzione fu confrontando le lezioni tratte dal balletto *à la* Petipa oltre che dal balletto fokiniano con gli stimoli derivanti dal clima culturale degli anni XX e dal teatro biomeccanico di Mejerchol'd che Lopuchov riuscì ad offrire un modello di balletto consonante con la contemporaneità che si esplicò non solo ne *La danzasinfonia*, ma ancor più nel finora non pienamente apprezzato *Il vortice rosso*. Tra la matrice musicale e la matrice teatrale del balletto non vi era una inconciliabile dicotomia, ma un rapporto di reciproci influssi, che approfondito da Lopuchov nell'esperienza di ripresa dei balletti di Petipa fu poi portato avanti nella propria attività creativa oltre che sintetizzato nei propri scritti.

Grazie allo stretto rapporto con la musica si presentavano in una luce diversa a Lopuchov gli stessi passi di danza e le stesse pose del balletto *à la* Petipa che confrontati nel loro valore finemente drammaturgico con gli spunti offerti dal teatro biomeccanico di Mejerchol'd servivano a creare la base per un nuovo paradigma di balletto in cui a veicolare contenuti astratti era la danza nella sua valenza di elemento costruttivista.

La critica contemporanea non recepiva tale paradigma o perché soffriva di pregiudizi strettamente personali come nel caso della critica idealista di Volynskij, i cui pregiudizi gli impedivano di vedere nell'attività di Lopuchov la realizzazione stessa delle proprie nebulose fantasie, o perché soffriva di preconcetti ideologici come nel caso di Gvozdev, portato dal "sociologismo volgare" a negare qualsiasi applicazione fruttuosa della danza pura, vedendo in essa meramente un retaggio aristocratico prerivoluzionario allo stesso modo in cui non arrivava a percepire come il teatro biomeccanico di Mejerchol'd non fosse altro che l'evoluzione del suo teatro teatrale tradizionalista prerivoluzionario. Il clima politico e le divisioni all'interno della compagnia dell'ex Teatro Mariinskij facevano il resto. Lopuchov veniva allontanato dalla direzione della compagnia e paradossalmente a prevalere era proprio la linea tradizionalista di una conservatrice come Agrippina Vaganova. Nel suo legarsi a un erede dell'avanguardia come Sergej Radlov erano nascoste tutte le contraddizioni del periodo del realismo socialista.

Mentre la politica cercava visibilmente di imporre il proprio controllo sulla produzione culturale, gli artisti e i critici aderivano ai nuovi valori sovietici nella maggiore o minore convinzione (tra i più acuti e lungimiranti era sicuramente Sollertinskij come dimostrato dalla discussione su *Le fiamme di Parigi*) che l'auspicato influsso sociale fosse il compimento degli ideali rivoluzionari degli anni Venti.

Ecco anche perché un regista come Radlov, proveniente dalla scuola di Mejerchol'd, anziché legarsi a un Lopuchov che di Mejerchol'd aveva ripreso diversi influssi nelle sue produzioni (non ultimo l'intreccio tra *La foresta* nella messa in scena mejerchol'diana e *Lo schiaccianoci* nell'allestimento del 1929 da parte di Lopuchov), si legava piuttosto a un coreografo come Zacharov di cui Lopuchov lamentava la scarsa inventiva coreografica.

L'errore era racchiuso nella mancata comprensione della natura della danza. Lo stesso Radlov pur provenendo dalla scuola di Mejerchol'd ed avendo dato ampio spazio nel suo teatro popolare all'attività di artisti come i *jongleurs*, tentennava a riconoscere il valore fondante dei momenti di danza pura all'interno dello spettacolo di balletto, pur sentendone la necessità. L'ampio spazio offerto nei corsi mejerchol'diani allo studio delle pantomime lo portava piuttosto a scommettere su quest'elemento dello spettacolo danzato, imprescindibile per donare concretezza al personaggio da portare in scena.

Lo stesso Mejerchol'd, come notato dagli studiosi russi, era però passato dal gesto figurativo al gesto espressivo in una pantomima come *La sciarpa di Colombina*, in cui recepiva l'influsso della miniatura fokiniana *La morte del cigno*. Qui, come già ne *Il lago dei cigni* di Petipa-Ivanov essenziale non era "rappresentare" il personaggio, ma "esprimerne l'essenza". Cosa che era resa possibile dal legame sinfonico con la musica che nell'unione con la danza permetteva – come ebbe a sostenere Lopuchov – di recepire attraverso la propria individualità il contenuto del balletto, anziché restare vincolati alle descrizioni contenute nel libretto.

Quante più insidie poteva presentare questo aspetto per il potere sovietico, che nel suo legame con la parola e in una narritività imposta dall'alto tentava di assicurarsi la sua sopravvivenza. Da qui la campagna antiformalista che respingeva come aberrante uno spettacolo come *Il limpido ruscello* di Lopuchov, in cui pur si sarebbero potute facilmente riconoscere le tracce dell'ottimismo staliniano.

Ben diversa era la narritività di uno spettacolo come *La fontana di Bachčisaraj*, in cui attraverso una drammaturgia molto meno foriera di interpretazioni devianti dalla norma si cercava di veicolare in maniera conforme all'ideologia sovietica la lettura offerta da Belinskij del poema puškiniano. La forte capacità teorizzatrice di Zacharov portava il coreografo a canonizzare un nuovo modello di balletto, che prendendo spunto dalle riforme avviate nel Novecento in Russia da Gorskij e ancor prima dal

balletto d'azione di Noverre sviluppava il lato pantomimico del balletto, apprezzato nella sua natura realista-democratica.

Quello che però ne risultava era in sostanza una versione rimodellata del balletto *à la* Petipa, in cui la danza per affermare il proprio diritto ad esistere andava ricondotta giusto alla natura di semplice *divertissement*. Anziché portare avanti gli aspetti migliori delle produzioni del coreografo francese se ne ripetevano gli errori. E se la magia puškiniana unendosi alle lezioni del balletto romantico e al magistero delle interpreti permetteva a Zacharov di realizzare al suo esordio un capolavoro, i sempre maggiori influssi dogmatici del realismo socialista lasciavano trionfare infine una piena prosaicità nelle produzioni successive, da cui gli artisti come Čabukiani tentavano di svincolarsi ampliando quanto più possibile i momenti di danza pura, pur mantenendoli inseriti nel paradigma dominante.

Ad offrire un sentiero percorribile era il *Romeo e Giulietta* di Lavrovskij, in cui a tratti la specificità coreografica riceveva nuova luce dalle lezioni sovietiche. Ma i tempi imponevano dei cambiamenti. La guerra richiamava maggiormente al folclore e alle danze di carattere in *Gajané*. Il clima di laccatura postbellico faceva rifiorire la fiaba, sviluppando comunque in essa le lezioni sovietiche come in *Cenerentola*. Lo stesso “coreodramma” mostrava infine i limiti della sua natura ideologica, quando si confrontava con la portata filosofica di un'opera come *Il cavaliere di bronzo* puškiniano. Per arrivare a una sintesi fruttuosa del cammino fin qui percorso dal balletto occorreva comunque il clima più rilassato del “disgelo”, in cui le narrazioni soggettive trovavano maggior possibilità d'esistenza.

E qui nascevano i “dilemmi”. Sviluppare ulteriormente la pantomima collegandola alla musica come mirava a fare Jakobson in *Spartacus* attraverso la “plastica coreografica”? O lasciare finalmente spazio alla danza, arricchendola delle lezioni sovietiche, ma ribadendo la sua natura sinfonica come aspirava a realizzare Grigorovič ne *Il fiore di pietra*? In realtà, entrambe le strade erano valide, ma se si preferì il linguaggio più astratto della danza classica fu soprattutto perché in essa non si vide più solo una componente ornamentale, ma un elemento atto ad “esprimere” l'interiorità e l'essenza del personaggio. Come affermava Mejerchol'd, era la marionetta con i suoi gesti espressivi, con il gesto inventato, con il movimento convenzionale a creare la realtà e a dar vita alla maschera, in un processo dall'esteriore all'interiore che accomunava il Dottor Dappertutto all'ultimo Stanislavskij, quello delle azioni fisiche. Attraverso Grigorovič trionfava dunque la rilettura del balletto tradizionale *à la* Petipa offerta inizialmente da Lopuchov tramite il rapporto con l'Avanguardia, ma arricchita delle lezioni del realismo socialista.

Bibliografia

- Aa. Vv., *Balet: Enciclopedia*, Sovetskaja enciclopedia, Mosca 1981.
- Aa. Vv., *Betchoven (1827-1927)*, Leningradskaja Gosudarstvennaja akademičeskaja filarmonija, Leningrado 1927.
- Aa. Vv., *Dmitrij Šostakovič. Il grande compositore sovietico*, Fondazione Mudima, Milano 2019.
- Aa. Vv., *Igor' Stravinskij i ego balet «Pul'činella». Stat'i Igorja Glebova, Fedora Lopuchova i P. Rjazanova*, Academia, Leningrado 1926.
- Aa. Vv., *Muzyka i choreografija sovremennogo baleta*, Muzyka, Leningrado 1974.
- Aa. Vv., *«Teatr». Kniga o novom teatre*, Šipovnik, San Pietroburgo 1908.
- A. Anikst, A. Štejn, *Šekspirovskij sbornik*, VTO; Mosca 1961.
- K. Armaševskaja, N. Vajnonen, *Baletmejster Vajnonen*, Iskusstvo, Mosca 1971.
- B. Asaf'ev, *Izbrannye trudy. Tom II*, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Mosca 1954.
- B. Asaf'ev, *Izbrannye trudy. Tom IV*, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Mosca 1955.
- B. Asaf'ev, *Muzykal'naja forma kak process. Knigi pervaja i vtoraja*, Muzyka, Leningrado 1971 (II edizione).
- B. Asaf'ev, *O balete. Stat'i. Recenzii. Vospominanija*, Muzyka, Leningrado 1974.
- B. Asaf'ev, *O muzyke Čajkovskogo*, Muzyka, Leningrado 1972.
- C. Beaumont, *The Ballet called Swan Lake*, Dance Books, Alton 2012 (I ed. 1952).
- P. Bekker, *Beethoven*, versione dal tedesco all'italiano a cura di F. Busi, revisione e prefazione di A. Fassone, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2020.
- P. Bekker, *Simfonija ot Betchovena do Malera*, Triton, Leningrado 1926.
- A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, trad. di Mary Britnieva, Wyman & Sons, Putnam-Londra 1941.
- L. Blok, *Klassičeskij tanec. Istorija i sovremennost'*, Iskusstvo, Mosca 1987.
- V. Bogdanov-Berezovskij, *Stat'i o balete*, Sovetskij kompozitor, Leningrado 1962.
- M. Böhmig, *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)*, UniversItalia, Roma 2016.
- M. Böhmig, *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche dal cubofuturismo al costruttivismo*, De Donato, Bari 1979.
- M. Böhmig, *L'opera cubo-futurista La vittoria sul sole: una creazione a-logica di Aleksej Kručënych*, in A. Kručënych, *La vittoria sul sole*, La Mongolfiera, Doria di Cassano Jonico 2003, pp. 33-58.
- G. Bojadžiev, M. Zagorskij, M. Morozov, *Šekspirovskij sbornik*, VTO, Mosca 1947.

- J. Bowlt (a cura di), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. 1902-1934*, The Viking Press, New York 1976.
- J. Brooks Platt, *Greetings, Pushkin! Stalinist Cultural Politics and the Russian National Bard*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2016.
- N. Buks, E. Penskaja (a cura di), *Russkaja razvlekatel'naja kul'tura Serebrjanogo veka. 1908-1918*, VŠE, Mosca 2017
- O. Calvarese, *Russia anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, in «Teatro e Storia», Anno XVII, n. 24, 2002-2003.
- S. Carandini, E. Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo Editore, Roma 1997.
- E. Casini Ropa, *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990.
- E. Cervellati, *Romeo e Giulietta. Nascita e vita di un capolavoro*, in S. Prokof'ev, *Romeo e Giulietta*, Fondazione Teatro Comunale di Bologna, Edizioni Pendragon, Bologna 2008.
- E. Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007.
- S. Chentova, *Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo. Tom 1*, Sovetskij kompozitor, Leningrado 1985.
- M. Colucci, R. Picchio (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa. Vol. II. Il Novecento*, UTET, Torino 1997.
- R. Conquest, *Il grande terrore*, Mondadori, Milano 2018 (I ed. in lingua inglese 1968, I ed. italiana 1999).
- A. Corea, "Romeo e Giulietta". *Un perfetto case-study per il balletto narrativo del Novecento*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 7 (6), 2015, pp. 19-29. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/4969>.
- A. Corea, *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese del Novecento*, Sapienza Università Editrice, Roma 2017, pp. 144-146.
- A. Corea, *Sylvia, una ninfa danzante nella Parigi fin de siècle*, in P. Bertolone, A. Corea, D. Gavrilovich, *Trame di meraviglia. Studi in onore di Silvia Carandini*, UniversItalia, Roma 2016.
- E. Čurakova, T. Saburova, E. Frolova (a cura di), *Aleksander Gorskij. Baletmejster, chudožnik, fotograf*, Kučkovo pole, Mosca 2018.
- C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze 1988.
- M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000.
- C. De Michelis, *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*, Marsilio, Venezia 2009.
- A. Demidov, *Lebedinoe ozero*, Iskusstvo, Mosca 1985.
- V. Di Bernardi, *Corpi in scena. Esempi novecenteschi tra danza e teatro*, in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca. Atti del Convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009)*, Bonanno Editore, Acireale-Roma 2011

- V. Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012.
- V. Di Bernardi (a cura di), *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, Bulzoni Editore, Roma 2020.
- G. Dobrovol'skaja, "Ščelkuncik". *Šedevry baleta*, Rossijskij institut istorii iskusstv, San Pietroburgo 1996
- A. N. Dmitriev, *Baletnoe tvorčestvo B. V. Asaf'eva*, in Aa.Vv., *Muzyka i choreografija sovremennogo baleta*, Muzyka, Leningrado 1974.
- G. Dobrovol'skaja, *Baletmejster Leonid Jakobson*, Iskusstvo, Leningrado 1968.
- G. Dobrovol'skaja, *Fedor Lopuchov*, Iskusstvo, Leningrado 1976.
- G. Dobrovol'skaja, *Michail Fokin. Russkij period*, Giperion, San Pietroburgo 2004.
- A. Egidio, *Aleksandr Tairov e il Kamernyj Teatr di Mosca. 1907-1922*, Bulzoni, Roma 2005.
- N. El'jaš, *Puškin i baletnyj teatr*, Iskusstvo, Mosca 1970.
- C. Ezrahi, *Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia* (2012), trad. it. *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, Gremese, Roma 2017.
- O. Fedorčenko, Ju. Smirnov, A. Fomkin, *Baletmejster Marius Petipa. Stat'i, issledovanija, razmyšlenija*, Foliant, Vladimir 2006.
- S. Filippova (a cura di), *Peterburgskie teatry, kotorych net. Vypuski 2-3*, Izdatel'stvo «Levša. Sankt-Peterburg», San Pietroburgo 2020.
- S. Fitzpatrick (a cura di), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*, Indiana University Press, Bloomington-Londra 1978.
- S. Fitzpatrick, *Cultural Revolution in Russia. 1928-1932*, in «Journal of Contemporary History», vol. 9, n. 1 (gennaio 1974).
- S. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*, Cambridge University Press, Cambridge 1970.
- S. Fitzpatrick, *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca-Londra 1992.
- M. Fokin, *Protiv tečenija. Vospominanija baletmejstera. Stat'i, Pis'ma*, Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1962.
- M. Fokin, *Umirajuščij lebed'*, a cura di Ju. Slonimskij, con introduzione e note di G. Dobrovol'skaja, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Leningrado 1961.
- V. Gaevskij, *Divertiment. Sud'by klassičeskogo baleta*, Iskusstvo, Mosca 1981
- L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, New York 1989.
- L. Garafola, N. V. Norman Baer, *The Ballets Russes and Its World*, Yale University Press, New Haven 1999.

- D. Gavrilovich, *Aleksandr Širjaev e lo studio del movimento. Dalla danza all'invenzione del filmato d'animazione con marionette*, in P. Bertolone, A. Corea, D. Gavrilovich (a cura di), *Trame di meraviglia. Studi in onore di Silvia Carandini*, UniversItalia, Roma 2016.
- D. Gavrilovich, *Alla ricerca del Modulor: Aleksandr Širjaev, Vsevolod Mejerchol'd e l'attore danzante*, in P. Degli Esposti (a cura di), *Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento*, Edizioni di Pagina, Bari 2020.
- D. Gavrilovich, *La linea analitica del teatro russo-sovietico*, in E. Mari et al. (a cura di), *Un radioso avvenire? L'impatto della Rivoluzione d'Ottobre sulle scienze umane*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2019.
- D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, UniversItalia, Roma 2012.
- D. Gavrilovich, A. Corea (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, UniversItalia, Roma 2019.
- D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici. 1860-1920*, Bulzoni Editore, Roma 1993.
- N. Gourfinkel, *Théâtre russe contemporain (1930)*, trad. it. *Teatro russo e contemporaneo*, Bulzoni, Roma 1979.
- L. Grossman, *Puškin v teatral'nykh kreslach. Kartiny russkoj sceny 1817-1820 godov*, Azbuka-Klassika, San Pietroburgo 2005.
- B. Groys, *The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde*, in H. Günther (a cura di), *The Culture of the Stalin Period*, Palgrave Macmillan, Houndmills-New York 1990.
- A. Gvozdev, *Teatral'naja kritika*, a cura di N. Taršis, Iskusstvo, Leningrado 1987.
- A. Gvozdev, *Teatr imeni Vs. Mejerchol'da. 1920-1926*, Academia, Leningrado 1927.
- L. Hormigón, *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico*, ADE, Madrid 2020
- B. Illarionov *Petipa. Etjudy*, Akademija Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2018.
- V. Ivašnev, K. Il'ina, *Rostislav Zacharov. Žizn' v tance*, Sovetskaja Rossija, Mosca, 1982.
- L. Jakobson, *Pis'ma Noverru*, Hermitage Publishers, Tenafly 2001.
- P. Jones (a cura di), *The Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating cultural and social change in the Khrushchev era*, Routledge, Londra-New York 2006.
- T. Karsavina, *Teatral'naja ulica*, Iskusstvo, Leningrado 1971.
- C. Kelly, D. Sheperd (a cura di), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*, Oxford University Press, New York 1998
- E. Kendall, *Balanchine and the Lost Muse. Revolution and the Making of a Choreographer*, Oxford University Press, New York 2013.

- P. Keržencev, *Tvorčeskij teatr. 5-e izd., peresm. i dop.*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Mosca-Pietrogrado 1923.
- J. Kiblitsky, *Sulla ricostruzione dell'opera Vittoria sul sole*, in *Revolutija. Da Chagall a Malevič da Repin a Kandinsky. Capolavori dal Museo di Stato Russo, San Pietroburgo*, Catalogo della mostra a cura di E. Petrova e J. Kiblitsky presso MAMbo di Bologna (12 dicembre 2017-13 gennaio 2018), Skira Editore, Milano 2017, pp. 33-38.
- L. Kleberg, *Theatre as Action. Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*, The MacMillan Press, Houndmills-Londra 1993 (I ed. in lingua svedese nel 1980).
- M. Konstantinova, «*Spjaščaja krasavica*». *Šedevry baleta*, Iskusstvo, Mosca 1990.
- G. Kopytova (a cura di), *V. E. Mejerchol'd. Pikovaja Dama. Zamysel, Voploščenie, sud'ba. Dokumenty i materialy*, Izdatel'stvo Kompozitor, San Pietroburgo 1994.
- N. Koršunova, *Mysl' o tance. Kritika i moskovskij balet načala XX veka*, GII-Renome, San Pietroburgo 2019.
- E. Kovtun, *Vittoria sul sole*, in *Malevič*, Catalogo della mostra a cura di E. Petrova e G. Di Pietrantonio presso GAMEC di Bergamo (2 ottobre 2015-17 gennaio 2016), Giunti Arte Mostre Musei, Firenze 2015, pp. 184-191.
- V. Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr načala XX veka. I. Chooreografy*, Iskusstvo, Leningrado 1971.
- V. Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny devjattnadcatogo veka*, Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1963.
- V. Krasovskaja (a cura di), *Sovetskij baletnyj teatr. 1917-1967*, Iskusstvo, Mosca 1976.
- V. Krasovskaja, *Stat'i o balete*, Iskusstvo, Leningrado 1967.
- V. Krasovskaja, *Vachtang Čabukiani*, Iskusstvo, Mosca 1956.
- M. Kšesinskaja, *Vospominanija*, ART, Mosca 1992.
- L. Lavrovskij. *Dokumenty, stat'i, vospominanija*, con articoli introduttivi di B. Pokrovskij e B. L'vov-Anochin, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Mosca 1983.
- R. Leach, *Revolutionary Theatre*, Routledge, London-New York 1994.
- R. Leach, *Stanislavsky and Meyerhold*, Peter Lang, Berna 2003.
- M. Leonova, Ju. Burlaka (a cura di), *Balety M.I. Petipa v Moskve*, Progress-Tradicija, Mosca 2018.
- R. Letellier, *The ballets of Ludwig Minkus*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008.
- E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. II., Sansoni Editore, Firenze 1963.
- C. Lo Iacono, *Il Balletto in Russia*, in Aa. Vv., *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da A. Basso, vol. V, UTET, Torino 1995.
- F. Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, Iskusstvo, Mosca 1972.
- F. Lopuchov, *Puti baletmejstera*, Petropolis, Berlino 1925.

- F. Lopuchov, *Šest'desjat let v balete*, Iskusstvo, Mosca 1966.
- F. Lopuchov, *V glub' choreografii. 2-e izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe*, Kompozitor, San Pietroburgo 2017.
- A. Lunačarskij, *V mire muzyki. Stat'i i reči*, Vsesojuznoe izdatel'stvo Sovetskij kompozitor, Mosca 1971 (II edizione).
- A. Lunaciarskij, *Teatro e Rivoluzione*, Samonà e Savelli, Roma 1968.
- K. Malevič, *Scritti*, a cura di A. Nakov (nuova ed. it. a cura di F. Lazzarin), Mimesis, Sesto San Giovanni 2013.
- L. Mally, *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Berkeley 1990.
- N. Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, Oxford University Press, New York 2019.
- Vs. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, a cura di F. Malcovati, Cue Press, Imola 2019.
- Vs. Mejerchol'd *La rivoluzione teatrale*, a cura di D. Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma 2001 (I ed. 1962).
- Vs. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale. 1918-1939*, a cura di F. Malcovati, Feltrinelli Editore, Milano 1977.
- Vs. Mejerchol'd, *L'ultimo atto. Interventi, processo e fucilazione*, a cura di F. Malcovati, trad. di S. de Vidovich ed E. Guercetti, La Casa Usher, Firenze 2011.
- P. Melani (a cura di), *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur La bayadère*, MSHA. Pessac 2019.
- P. Melani (a cura di), *De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage*, in «Slavica Occitania», Tolosa, 2016, n. 43.
- M. Mele, *La codificazione dei processi compositivi del coreodramma sovietico. Il caso de La fontana di Bachčisaraj*, in V. Di Bernardi (a cura di), *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, Bulzoni Editore, Roma 2020.
- M. Mele, *La discussione su "Le fiamme di Parigi" (dicembre 1932): la transizione verso il coreodramma sovietico riflessa nei dibattiti dell'epoca*, in *Annuario del Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo della Sapienza Università di Roma. Parte Prima*, a cura di A. Jovičević, «Biblioteca Teatrale», n. 136, luglio-dicembre 2021.
- A. Messerer, *Tanec. Mysl'. Vremja*, Iskusstvo, Mosca 1979.
- M. Michajlov, *Molodye gody leningradskogo baleta*, Iskusstvo, Leningrado 1978.
- M. Michailov, *Žizn' v balete*, Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1966.
- N. Mislér, *Coreografia e linguaggio del corpo fra avanguardia e restaurazione: il Laboratorio Coreologico della RACHN*, in F. Ciofi degli Atti, D. Ferretti (a cura di), *Russia 1900-1930. L'Arte della Scena*, Electa, Milano 1990.
- N. Mislér (a cura di), *In principio era il corpo. L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, Electa, Milano 1999.

- N. Misler, *L'arte del movimento in Russia. 1920-1930*, Umberto Allemandi, Torino 2017.
- M. Molina Alarcon, *Sound Experiments in the Russian Avant Garde*, ReR Megacorp, Londra 2008.
- A. Nechendzi, Ju. Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa. Materialy, vospominanija, stat'i*, Iskusstvo, Leningrado 1971.
- B. Nijinska, *Early Memoirs*, a cura di I. Nijinska e J. Rawlinson, con un'introduzione di A. Kisselgoff, Duke University Press, Durham-Londra 1992.
- Ž.-Ž. Noverr, *Pis'ma o tance. Perevod s francuzskogo pod redakciej A. A. Gvozdeva. Vstupitel'naja stat'ja i primečanija I. I. Sollertinskogo. S 8 illjustracijami*, Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstv. *Pamjatniki starinnogo teatra*. Vypusk I, «Academia», Leningrado 1927.
- Ju. Novik, S. Lavrova (a cura di), *Sovremennyj choreografičeskij diskurs*, Izdatel'stvo Akademii Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2019.
- F. Pappacena, *La riforma di Noverre nel panorama culturale europeo della metà Settecento*, in J.-G. Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, a cura di F. Pappacena, trad. di A. Alberti, Lim, Lucca 2011.
- B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, prefazione di F. Malcovati, MTTMedizioni, Perugia 2006 (I ed. in francese 1994).
- G. Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018.
- D. Posner, K. Bartig (a cura di), *Three Loves for Three Oranges*, Indiana University Press, Bloomington 2021.
- S. Potemkina, «*Spartak*» *na scene i za kulisami Bol'shogo Teatra*, Progress-Tradicija, Mosca 2018.
- S. Prokof'ev, *Materialy. Dokumenty. Vospominanija. Izdannie vtoroe, dopolnennoe*, a cura di S. Šlifštejn, Gosudarstvennoe Muzyjal'noe Izdatel'stvo, Mosca 1961.
- F. Pulcini, *Šostakovič*, EDT, Torino 1988.
- A. Puškin, *Opere*, a cura di E. Bazzarelli e G. Spindel, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2001 (I ed. 1990).
- A. Puškin, *Opere poetiche*, a cura di E. Lo Gatto, Milano, Mursia, 1959.
- S. Radlov, *Stat'i o teatre. 1918-1922*, Mysl', Pietrogrado 1923.
- V. Rafalovič (a cura di), *Istorija sovetskogo teatra. Očerki razvitija*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Leningrado 1933.
- M. Raku, *Muzykal'naja klassika v mifotvorčestve sovetskoj epochi, Novoe literaturnoe obozrenie*, Mosca 2014.
- E. Randi, *L'Arlecchinata di Petipa: fonte d'ispirazione o balletto da conservare*, in V. Di Bernardi (a cura di), *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, Bulzoni Editore, Roma 2020.

- E. Randi, *Nižinskij*, "L'Après-midi d'un faune", in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca. Atti del Convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009)*, Bonanno Editore, Acireale-Roma 2011.
- E. Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci Editore, Roma 2014.
- E. Randi, *Prove di "regia del balletto": Petipa, Il talismano*, in D. Gavrilovich, A. Corea (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, UniversItalia, Roma 2019.
- R. Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, prefazione di F. Malcovati, Bulzoni Editore, Roma 2010.
- A. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002 (I ed. 1965).
- A. Ripellino; *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1959.
- D. Rizzi, *La rifrazione del simbolo. Teorie del teatro nel simbolismo russo*, Edizioni GB, Bologna 1989.
- D. Rodionov (a cura di), *Marius Petipa. Imperija baleta: ot vozvyšenija do upadka: Sb. St. po materialam meždunarodnoj naučnoj konferencii k 200-letiju so dnja roždenija M.I. Petipa (Moskva, 6-8 ijunja 2018 goda)*, GCTM im. A. A. Bachrušina, Mosca 2021.
- J. Ross, *Like a Bomb Going Off. Leonid Jakobson and Ballet as Resistance in Soviet Russia*, Yale University Press, New Haven & London 2015.
- Ju. Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, Muzyka, Mosca 1976.
- K. Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*, Thames & Hudson, Londra 1988.
- R. Russell, *Russian Drama of the Revolutionary Period*, Barnes & Noble, Totowa 1988.
- L. Satta Boschian, *Tempo d'avvento. Alle origini culturali, religiose e sociali della prima rivoluzione russa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1981.
- A. Šaverdjan (a cura di), *Čajkovskij i teatr*, Iskusstvo, Mosca-Leningrado 1940.
- M. Schino, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Viella, Roma 2017.
- T. Scholl, *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*, Routledge, Londra-New York 1994.
- T. Scholl, *Sleeping Beauty. A legend in progress*, Yale University Press, New Haven-Londra 2004.
- B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia. 1917-1970*, Barrie & Jenkins, Londra 1972.
- A. Shiryayev, *Master of Movement*, a cura di B. Beumers, V. Bocharov, D. Robinson, *Le giornate del cinema muto*, Pordenone 2009.
- A. Širjaev, *Vospominanija. Stat'i. Materialy*, Akademija Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2018.

- I. Sirotkina, *Svobodnoe dviženie i plastičeskij tanec v Rossii*, Novoe literaturnoe obozrenie, Mosca 2011.
- I. Sirotkina, *The Revolutionary Body, or Was There Modern Dance in Russia*, in *Body (R)evolution. Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, a cura di E. Anzellotti, D. Gavrilovich, E. Randi, Universitalia, Roma 2018.
- L. Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde. 1900-1929*, Greenwood Press, Westport-Londra 1994.
- Ju. Slonimskij, *Baletnye stroki Puškina*, Iskusstvo, Leningrado 1974.
- Ju. Slonimskij, *P. I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Mosca 1956.
- Ju. Slonimskij, *Put' charakternogo tanca*, in A. Lopuchov, A. Širjaev, A. Bočarov, *Osnovy charakternogo tanca*, Iskusstvo, Leningrado 1939.
- Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet. Materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra*, Iskusstvo, Mosca-Leningrado 1950.
- Ju. Slonimskij, *V čest' tanca*, Iskusstvo, Mosca 1968.
- I. Sollertinskij, *Klassičeskij tanec i ego teorija*, in A. Vaganova, *Osnovy klassičeskogo tanca*, OGIZ GICH, Leningrado 1934.
- I. Sollertinskij, *Muzykal'nyj teatr na poroge Oktjabrja i problema operno-baletnogo nasledija v epochu voennogo kommunizma*, in V. Rafalovič, E. Kuznecov (a cura di), *Istorija sovetskogo teatra: Očerki razvitija*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Leningrado 1933.
- I. Sollertinskij, *Stat'i o baletu*, Muzyka, Leningrado 1973.
- E. Souritz, *Constructivism and Dance*, in N. Van Norman Baer (a cura di), *Theatre in Revolution. Russian Avant-Garde Stage Design 1913-1935*, Thames and Hudson, New York 1991.
- E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, traduzione inglese di L. Visson, edizione a cura di S. Banes, Duke University Press, Durham 1990.
- B. Souvarine, *Stalin*, Adelphi, Milano 1983 (I ed. in lingua francese 1977).
- Stenografičeskij otčet. Pervyj Vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej. Reprintnoe vosproizvedenie izdanija 1934 goda*, Ordena Družby narodov izdatel'stvo «Sovetskij pisatel'», Mosca 1989.
- G. Struve, *Russian Literature under Lenin and Stalin 1917-1953* (1971), trad. it. *Storia della letteratura sovietica. Da Lenin a Stalin*, Garzanti, Milano 1977.
- E. Suric, E. Belova (a cura di), *Baletmejster A. A. Gorskij. Materialy. Vospominanija. Stat'i*, Ex Libris Tatashin, San Pietroburgo 2000.
- M. G. Swift, *The Art of the Dance in the U.S.S.R.*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana) 1968.
- V. Teljakovskij, *Vospominanija*, con introduzione di D. Zolotnickij, Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1965.

- N. Timasheff, *The Great Retreat. The Growth and Decline of Communism in Russia*, E. P. Dutton & Company, New York 1946.
- V. Vanslov, *Balety Grigoroviča i problemi choreografii*, Iskusstvo, Mosca 1968.
- V. Varunc (a cura di), *Prokof'ev o Prokof'ev. Stat'i, interv'ju*, Sovetskij kompozitor, Mosca 1991.
- N. Volkov, Ju. Slonimskij (a cura di), *Agrippina Jakovlevna Vaganova. Stat'i, Vospominanija, Materialy*, Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1958.
- S. Volkov, *Balanchine's Tchaikovsky. Conversations with Balanchine on His Life, Ballet and Music*, Doubleday, New York 1992 (I ed.: Simon and Schuster, New York 1985).
- S. Volkov, *Stalin e Šostakovič. Lo straordinario rapporto tra il feroce dittatore e il grande musicista*, Garzanti, Milano 2006 (I ed. 2004).
- A. Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom*, a cura di S. Rabinowitz, Yale University Press, New Haven-Londra 2008.
- R. Wiley, *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Oxford University Press, Oxford-New York 2003 (I ed. 1985).
- R. Zacharov, *Besedy o tance*, Profizdat, Mosca 1963.
- R. Zacharov, *Iskusstvo baletmejestera*, Iskusstvo, Mosca 1954.
- R. Zacharov, *Rabota baletmejestera s ispolnitel'jami*, Iskusstvo, Mosca 1967.
- R. Zacharov, *Slovo o tance*, Molodaja gvardija, Mosca 1977.
- R. Zacharov, *Sočinenie tanca. Stranicy pedagogičeskogo opyta*, Iskusstvo, Mosca 1983.
- R. Zacharov, *Zapiski baletmejestera*, Iskusstvo, Mosca 1976.
- D. Zolotnickij, *Sergej Radlov. Režissura sud'by*, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv, San Pietroburgo 1999 (I ed. in inglese del 1996 con titolo *Sergei Radlov. The Shakespearian Fate of a Soviet Director*).
- N. Zozulina, V. Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, ARB im. A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2015.
- N. Zozulina, *Zov Terpsichory. Stat'i o balete*, ARB im. A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2019.

Videografia essenziale

«Fadetta». Translacija iz Permskogo teatra opery i baleta.
<https://www.youtube.com/watch?v=8nkhTvB3ySA>

Fil'm-balet "Laurensija". 1955 god. Vera Cignadze (Laurensija) i Vachtang Čabukiani (Fronoso).
<https://www.youtube.com/watch?v=yjcTPzIzbwI>

Kamennyj cvetok (*The Stone Flower*), Videofil'm, 1990.

Lesnaja skazka. Fil'm-balet po motivam spektaklja Leningradskogo Gosudarstvennogo Akademičeskogo teatra opery i baleta imeni S.M. Kirova "Šurale".
<https://www.youtube.com/watch?v=iNCzNL-dVKs>

Mastera ruskogo baleta (*Masters of Russian Ballet*), Lenfil'm, 1953.

Otkrovenija baletmejstera Fedora Lopuchova, Vozroždenie, 1991.

Romeo & Juliet (Mosfil'm, 1954), VAI, 2003.

Indice

Ringraziamenti	p. 1
Introduzione	p. 3
Parte Prima	
La Rivoluzione vista dalla compagnia di balletto dell'ex Mariinskij	p. 10
Il ruolo di Lunačarskij, Benois e Asaf'ev. Le riprese di Lopuchov e le lezioni apprese da Petipa e Fokin	p. 30
Fondamenti, realizzazione e accoglienza de <i>La danzasinfonia</i>	p. 53
L'approccio alla contemporaneità e il richiamo alla drammatizzazione del balletto	p. 84
Parallelismi storici: elementi drammaturgici dal balletto di Petipa al teatro biomeccanico di Mejerchol'd	p. 105
La presa di posizione della critica e lo scacco a Lopuchov	p. 129
Parte Seconda	
La discussione su <i>Le fiamme di Parigi</i> (dicembre 1932): la transizione verso il <i>drambalet</i> o "coreodramma sovietico" riflessa nei dibattiti dell'epoca	p. 169
La codificazione dei processi compositivi del <i>drambalet</i> o "coreodramma sovietico". Il caso de <i>La Fontana di Bachčisaraj</i>	p. 179
La riscrittura dei classici in conformità ai canoni sovietici	p. 204
Il "coreodramma sovietico" tra prosa e poesia	p. 228
La rinascita della danza all'interno dei canoni del balletto sovietico	p. 247
<i>Romeo e Giulietta</i> dalla <i>pièce</i> al balletto. La riscoperta della specificità coreografica nell'ambito del "coreodramma sovietico"	p. 268
Parte Terza	
<i>Gajané</i> : la coreografia sovietica ai tempi della Grande Guerra Patriottica	p. 284
Il ritorno della fiaba sulle scene sovietiche nel clima postbellico	p. 289
<i>Il cavaliere di bronzo</i> e la sconfitta del <i>drambalet</i>	p. 295
Il "disgelo" nell'arte coreografica sovietica: <i>Spartacus</i> e <i>Il fiore di pietra</i>	p. 306
Conclusione	p. 325
Bibliografia	p. 328
Videografia essenziale	p. 338