

Marta Mele*

La forma sonata coreografica ne “Il Regno delle Ombre” de “La Bayadère” di Marius Petipa rivelata negli scritti di Fëdor Lopuchov

20 dicembre 2023, pp. 61-76

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18751>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

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

Abstract

Interrogandosi sulla definizione del balletto *La Bayadère* quale espressione del «più puro classicismo ottocentesco» (Marinella Guatterini), l'autrice del saggio si propone di indagare la formula precisa di tale spettacolo. Dopo aver menzionato i risultati di recenti testi e convegni, l'attenzione si concentra sugli scritti del teorico e coreografo sovietico Fëdor Lopuchov. Se nei commenti ai materiali preparatori di Petipa egli opera una distinzione tra il vertice lirico e quello drammatico del balletto, nel libro *Le rivelazioni coreografiche* (1972) Lopuchov paragona la coreografia de *Il Regno delle Ombre* a una forma sonata di movimenti indirizzata alla vista e adatta a rivelare il contenuto interiore del balletto.

Wondering about the definition of the ballet *La Bayadère* as an expression of the «purest nineteenth-century classicism» (Marinella Guatterini), the author of the essay sets out to investigate the precise formula of this production. After mentioning the results of recent texts and conferences, the focus revolves on the writings of the Soviet theoretician and choreographer Fyodor Lopukhov. If in the comments on Petipa's preparatory materials he distinguishes between the lyrical and dramatic vertexes of the ballet, in the book *Choreographic Revelations* (1972) Lopukhov compares the choreography of *The Kingdom of Shadows* to a sonata form of movements addressed to the sight and suitable for revealing the inner content of the ballet.

* Università di Roma “La Sapienza”.

Marta Mele

La forma sonata coreografica ne “Il Regno delle Ombre” de “La Bayadère” di Marius Petipa rivelata negli scritti di Fëdor Lopuchov

Il balletto *La Bayadère* è definito da critici del nostro tempo quali Marinella Guatterini come «un archetipo del formalismo tardo-romantico, capace di riassumere al pari di poche altre perle del repertorio di Petipa [...] il più puro classicismo ottocentesco in un linguaggio asciutto ed elegante, capace di trascendere la memoria e l'epoca stessa in cui era stato creato»¹. Concorde il parere del critico Roger Salas che sulle pagine di «Ballet2000» scrive: «*La Bayadère* è stata subito un successo alla sua creazione nel 1877, e almeno nel balletto russo non ha mai conosciuto l'oblio, fino a quando è stata riscoperta anche in Occidente dagli anni '60 in poi, entrando stabilmente nel repertorio corrente»². Sempre Salas definisce *La Bayadère* quale uno dei «capolavori più solidi di Marius Petipa», oltre che «opera definitiva di transizione dal tardo-romanticismo al grande accademismo russo»³.

Date queste premesse, stupisce quasi la decisione della studiosa Nadine Meisner di non dedicare un'analisi specifica al balletto *La Bayadère* nel suo fondamentale testo *Marius Petipa. The*

1. Marinella Guatterini, *Bayadère tra i papaveri*, in Ludwig Minkus, *La Bayadère. Stagione 2022-23*, Teatro dell'Opera di Roma, Roma 2023, pp. 74-95: p. 74.

2. Roger Salas, “*La Bayadère*” di Nureyev: luce e fuoco nel “Regno delle Ombre”, in «Ballet2000», n. 289, marzo 2022, pp. 20-23: p. 20. *La Bayadère* debuttò come balletto in quattro atti e sette scene, con apoteosi finale, il 23 gennaio 1877 al Bol'soj Teatr di San Pietroburgo in occasione della beneficiata di Ekaterina Vazem. La musica era di Ludwig Minkus, il libretto – come vedremo nel saggio – di Marius Petipa e Sergej Chudekov, la coreografia di Marius Petipa, le scenografie di Ivan Andreev, Michail Bočarov, Hermann Wagner, Andrej Roller, Matvej Šiškov. Nelle parti principali: Christian Johansson (Dugmanta), Marija Goršenkova (Gamzatti), Lev Ivanov (Solor), Ekaterina Vazem (Nikija), Nikolaj Gol'c (il Grande Bramino). Cfr. Irina Boglačeva (a cura di), *Peterburgskij balet. Tri veka: chronika. Tom III. 1851-1900* [Il balletto piomburghese. Tre secoli: cronologia. vol. III. 1851-1900], Akademija russkogo baleta, San Pietroburgo 2015, p. 188. Nel 1961 la scena de *Il Regno delle Ombre* fu presentata al Palais Garnier di Parigi dalla compagnia del Teatro Kirov allora in *tournee*, con Rudol'f Nureev nella parte di Solor. Sempre Rudol'f Nureev lo riallestì nel 1963 al Royal Ballet, seguito nel 1974 da Natal'ja Makarova all'American Ballet Theatre. Natal'ja Makarova allestì poi *La Bayadère* per l'American Ballet Theatre anche come balletto a serata intera nel 1980. Per ulteriori informazioni si rimanda a Natalia Makarova, *La danza, la mia vita*, Gremese International, Roma 2015 (I ed. *A Dance Autobiography*, Alfred A. Knopf, New York 1979) e a Marta Mele, *Petipa attraverso lo sguardo di Natalia Makarova*, in Donatella Gavrilovich – Annamaria Corea (a cura di), *Marius Petipa, lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, UniversItalia, Roma 2019, pp. 161-170.

3. Roger Salas, “*La Bayadère*” di Nureyev: luce e fuoco nel “Regno delle Ombre”, cit., p. 20.

Emperor's Ballet Master, pubblicato dalla Oxford University Press nel 2019. Proprio in questo testo, nel capitolo dal titolo *Questions of Style and Structure*, è racchiusa la chiave del passaggio dal balletto romantico al *ballet à grand spectacle* accademico operato dal coreografo francese nella terra degli zar. Scrive la Meisner:

Per come rappresentato sulla scena imperiale, il *ballet à grand spectacle* di Petipa era imponente, grandioso e ozioso, e sarebbe diventato più importante nel corso del secolo. Per svolgersi su tre atti o anche di più era costituito da mimo e azione che si alternavano con la danza. La coreografia era gioielleria di Fabergé in movimento, composta da *ensembles* strutturati, elaborati *pas de deux* incorniciati dal corpo di ballo e deliziose variazioni⁴.

Oltre ad aver combinato il meglio dei suoi predecessori, ovvero l'importanza della teatralità e della drammatizzazione racchiusa negli spettacoli di Jules Perrot ed il gusto per il dispiego della danza da *divertissement*, ovvero slegata da un contenuto d'azione, quale quella ampiamente utilizzata da Saint-Léon, nel veicolare la transizione al balletto accademico, Petipa rimodellò inoltre a questo scopo gli elementi già suggeriti dal balletto romantico, ovvero sogni e visioni, danze di gruppo e movimenti di massa, danze nazionali di carattere ed in genere racchiuse il tutto entro una grandiosa cornice finale costituita da un'apoteosi⁵. Elementi questi che facilmente si ritrovano nel balletto *La Bayadère* con la

4. Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, Oxford University Press, New York 2019, p. 135. Tutte le traduzioni dall'inglese e dal russo offerte nel presente saggio, salvo diversamente specificato, si devono a chi scrive.

5. Cfr. *ivi*, pp. 135-150. Jules Perrot arrivò in Russia nel 1848 e iniziò a lavorare qui come danzatore di carattere. In quello stesso anno la sua prima parte sulle scene pietroburghesi fu quella di Pierre Gringoire nel balletto *Esmeralda* da lui stesso creato. Secondo la studiosa Vera Krasovskaja, in questo spettacolo Perrot riuscì come coreografo a «descrivere con pochi tratti laconici la figura divertente e commovente di Gringoire», mentre come attore «in questo ruolo si elevò ad un'autentica tragicità». Vera Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr ot voznikovenija do serediny XIX veka* [Il teatro di balletto russo dalle origini alla metà del XIX secolo], Lan': Planeta muzyki, San Pietroburgo 2008 (I ed. Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1958), p. 301. Seguì l'anno dopo il balletto *Caterina, ovvero la figlia del bandito*, nel quale Perrot interpretò la parte di Diavolino. All'attività di Jules Perrot in Russia è stata dedicata la tesi di dottorato della studiosa Ol'ga Fedorčenko dal titolo *Tvorčestvo Žjulja Perro v Peterburge (1848-1859): k probleme formirovanija muzykal'no-choreografičeskoj struktury akademičeskogo baleta* [L'attività di Jules Perrot a Pietroburgo (1848-1859): sul problema della formazione della struttura musicale-coreografica del balletto accademico], discussa presso il Rossijskij institut istorii iskusstv di San Pietroburgo nel 2006. Della stessa studiosa si ricordano i saggi: Ol'ga Fedorčenko, *Marius Petipa v baletach Žjulja Perrot* [Marius Petipa nei balletti di Jules Perrot], in Id. – Jurij Smirnov – Aleksej Fomkin (a cura di), *Baletmejster Marius Petipa. Stat'i, issledovanija, razmyšlenija* [Il coreografo Marius Petipa. Articoli, ricerche, riflessioni], Foliant, Vladimir 2006, pp. 267-274, oltre che Ol'ga Fedorčenko, *Marius Petipa dans les ballets de Jules Perrot*, in Pascale Melani (édité par), *De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage*, in «Slavica Occitania», n. 43, pp. 135-146. A proposito dello stile coreografico di Perrot risulta inoltre utile leggere quanto riferisce Nadine Meisner nel suo testo: «Vazem's memoirs define Perrot more as a "ballet dramatist" than a choreographer because he emphasized drama over dance. Khudekov also wrote about Perrot: "[he] would first seek a theme, trying to make the ballet a complete, intelligent dramatic work in which all the artists were able to shine in both the dances and the mime". As such, Perrot, in the Romantic Ballet, was the exception; in the Romantic Ballet the typical narrative, behind rather involved detailing, was essentially simple, conceived as a pretext for dance and centred on a love triangle that was problematic – usually because of social mismatch» (Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, cit., p. 137). A proposito di Arthur Saint-Léon nello stesso testo della Meisner troviamo scritto di seguito: «Saint-Léon was an expression of this genre, but he took it further. His dances often lacked narrative justification; instead they were accompanied by novel visual devices, such as the convex mirrors and electric light in *Fiametta*, used to produce an interplay of shadows. This was what might be called the *divertissementization* of ballet in Russia». *Ibidem*. A proposito dell'attività di Arthur Saint-Léon in Russia si rimanda poi al testo di Alisa Svešnikova, *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona (1859-1870)* [Le stagioni pietroburghesi di Arthur Saint-Léon (1859-1870)], Baltijskie sezony, San Pietroburgo 2008.

visione manifestata ne *Il Regno delle Ombre*, le processioni e le danze indiane della scena del fidanzamento tra Solor e Gamzatti e l'annosa questione del quarto atto originariamente dedicato all'ira degli dèi.

In effetti, è difficile trovare la formula precisa di questo balletto, comprenderne la vera essenza. E ciò spiega perché nei diversi convegni dedicati a Petipa in occasione del bicentenario della sua nascita vari siano stati gli spunti offerti da *La Bayadère* per gli interventi di diversi studiosi. Largo spazio ha avuto la questione dell'orientalismo del balletto, trattato dalla studiosa Tiziana Leucci, la quale partendo dalla descrizione delle *devadāsī* offerta da Marco Polo si soffermava sul fascino suscitato da queste figure di abili cortigiane sui viaggiatori europei, per poi passare al loro influsso sulle scene teatrali fin dall'epoca del balletto di corte *Le Triomphe de l'Amour*⁶. Più noti i riferimenti alla ballata *Der Gott und die Bajadere (Indische Legende)*, scritta da Johann Wolfgang von Goethe nel 1797 e all'*opéra-ballet Le Dieu et la Bayadère ou la courtisane amoureuse* del 1830 su musica di Daniel-François-Esprit Auber con libretto di Eugène Scribe, in cui la parte della *bayadère* Zoloé fu interpretata da Marie Taglioni⁷. Tuttora rilevante, infine, il confronto con la creazione del balletto *Sacountalâ*, messo in scena nel 1858 da Lucien Petipa su libretto di Théophile Gautier⁸. Qui, come spiega la studiosa Elena Cervellati, la protagonista omonima si presenta come «la bella e mite figlia di un sant'uomo e di una ninfa» corteggiata dal re Douchmanta. Dopo la perdita della memoria da parte di quest'ultimo, Sacountalâ si presenta «deliziosamente abbigliata e ingioiellata dalle ninfe e dalle animate fronde del bosco sacro» per farsi riconoscere, aiutata infine dall'intervento di un «provvido» pescatore che le restituisce l'anello donatole un tempo dal re⁹.

Segue in questo paradigma storico la creazione di Marius Petipa per i Teatri Imperiali, a proposito della quale lo studioso sovietico Jurij Slonimskij rilevò già negli anni Settanta del Novecento come il coreografo francese vi avesse infuso numerose caratteristiche prese in prestito senza scrupoli dallo spettacolo del fratello, arrivando tuttavia a creare uno spettacolo indipendente e nuovo. A differen-

6. Cfr. Tiziana Leucci, *L'immaginario romantico e orientalista nei due balletti a soggetto indiano di Marius Petipa: "La Bayadère" (1877) e "Il Talismano" (1889)*, in Donatella Gavrilovich – Annamaria Corea (a cura di), *Marius Petipa, lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, cit., pp. 81-95, in particolare p. 83, e Tiziana Leucci, *Dai racconti di viaggio in India alla scena teatrale europea: il personaggio della "bayadère" da Marco Polo a Marius Petipa*, in Ludwig Minkus, *La Bayadère. Stagione 2022-23*, cit., pp. 96-147, in particolare pp. 98-99.

7. Cfr. Tiziana Leucci, *L'immaginario romantico e orientalista nei due balletti a soggetto indiano di Marius Petipa: "La Bayadère" (1877) e "Il Talismano" (1889)*, cit., pp. 86-89.

8. *Ivi*, p. 90. Cfr. Tiziana Leucci, *Théophile Gautier's "Orientalist" ballet librettos and novels as Marius Petipa's silenced sources of inspiration*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, 2022, pp. 41-70, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16061/15225> (u.v. 11/6/2023).

9. Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007, p. 152. Spiega la studiosa che nell'adattare il poema di Kālidāsa dal titolo *Il riconoscimento di Sakuntala*, Gautier andò incontro alle esigenze del gusto dei parigini: «Asciuga il testo portandolo a un libretto diviso in due atti, con due sole scene, anche se davvero sontuose, una nel bosco sacro e una nel palazzo reale. Moltiplica i personaggi, avendo a disposizione il considerevole corpo di ballo dell'Opéra, anche se sopprime una figura fondamentale nel dramma originario, il figlio frutto dell'amore tra Sacountalâ e Douchmanta» (*ivi*, p. 153).

ziarsi era soprattutto la figura della protagonista, non più incline a piegarsi davanti alle ricchezze e al potere, ma spinta da amore puro. A prezzo della vita la protagonista dello spettacolo di Petipa afferma infatti, per Slonimskij, «il tema del coraggio, della bellezza morale e della purezza». All'esotismo e al colorito indiano si affianca quindi la «drammaticità del destino umano, turbato dall'ingiustizia della vita»¹⁰.

Non influente a proposito dello sviluppato livello drammaturgico la questione relativa alla vera autorialità del libretto. Si sa infatti che nel 1900 l'ottantanovenne Petipa sostenne sulle pagine della «Peterburgskaja gazeta» di essere il vero autore del soggetto del balletto e di essersi consultato con Sergej Chudekov solo per una scena del quarto atto, come del resto era stato indicato dalla stampa ai tempi del debutto della produzione¹¹. Invece, come spiega la giovane studiosa Snežana Tichonenko, fino ai nostri giorni nella letteratura scientifica al ruolo di librettista del balletto è sempre stato associato esclusivamente il nome di Sergej Chudekov, personaggio erudito che era al contempo «drammaturgo, giornalista, critico teatrale, redattore ed editore, autore di libretti per balletto, storico dell'arte coreografica», oltre che appassionato e critico di balletto¹². Confrontando diverse testimonianze, interrogandosi sulla natura del libretto originale del balletto e studiando infine lo stile di scrittura di Chudekov, la giovane studiosa arriva ad attribuirgli con buona probabilità la paternità del libretto, definendo soprattutto un profilo del letterato che lo inquadra come un buon conoscitore della cultura e della vita dell'India¹³.

Quale sarebbe dunque il merito di Petipa se, date le circostanze storiche, finanche la conclusione da lui pensata per il balletto, ovvero l'atto incentrato sulla punizione degli dèi scaturita dall'omicidio della *bayadère* Nikija, forse in ragione di una preparazione non del tutto riuscita, non fu presentato come finale dello spettacolo a partire dal 23 novembre 1919 – data di una beneficiata del danzatore Nikolaj Soljannikov che ebbe luogo durante la direzione artistica di Boris Romanov –, per

10. Jurij Slonimskij, *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka. Učebnoe posobie* [La drammaturgia del teatro di balletto del XIX secolo. Manuale], Izdanie šestoe, stereotipnoe [Sesta edizione, stereotipa], Lan': Planeta Muzyki, San Pietroburgo 2021 (I ed. Iskusstvo, Mosca 1977), p. 286. Come spiega lo studioso sovietico, al fine di offrire una tale caratterizzazione del personaggio di Nikija gli autori del libretto del balletto coreografato da Marius Petipa introdussero un motivo nuovo rispetto alla *Sacountalā* di Lucien Petipa: era qui la figura del Grande Bramino, innamorato respinto da Nikija, a favorirne la morte a causa della propria gelosia. Cfr. *ivi*, pp. 286-287.

11. Vera Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka* [Il teatro di balletto russo della seconda metà del XIX secolo], Lan': Planeta Muzyki, San Pietroburgo 2008 (I ed. Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1963), p. 338.

12. Snežana Tichonenko, *Problema avtorstva libretto k baletu «Bajaderka»* [La questione dell'autorialità del libretto del balletto «La Bayadère»], in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj», n. 6, 2018, pp. 41-51, in particolare p. 42, online: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/941/799> (u.v. 11/6/2023).

13. Cfr. *ivi*, pp. 42-49. Diverso era stato il parere della studiosa Vera Krasovskaja, secondo la quale la «Peterburgskaja gazeta» diretta da Sergej Chudekov era indirizzata a un pubblico mondano e pubblicava notizie estremamente futili. Anche la sua *Storia delle danze di tutti i tempi e i popoli (Istorija tancev vsech vremen i narodov)* si distingueva, secondo la studiosa, per una certa superficialità nella conoscenza della storia coreografica: «In questo lavoro in apparenza monumentale mancava la processualità storica, si incontravano numerosi errori, e fatti autentici si accompagnavano ad apocrifi e leggende» (Vera Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka*, cit., pp. 337-338).

poi ricomparire nuovamente e scomparire definitivamente dopo il 1924, come dimostra la studiosa Natalia Zozulina¹⁴?

Non si tratta affatto di una questione di poco peso, perché il quarto atto era stato ideato da Petipa per precisare la sua visione drammaturgica dello spettacolo dalla quale era imprescindibile l'aspetto della nemesi divina, oltre che una certa idea stilistica ispirata come abbiamo visto ai criteri del *ballet à grand spectacle*. Come si spiega, dunque, il fatto che in Occidente si sia consolidata l'abitudine di presentare il balletto facendolo concludere con il vecchio terzo atto, ovvero con la scena dal titolo *Il Regno delle Ombre*? Ricorda Roger Salas che tale atto fu presentato autonomamente fin dal 1903, anno in cui si svolse «una serata di gala a Peterhof in occasione della visita dell'imperatore tedesco»¹⁵. Furono poi Rudolf Nureev e Natal'ja Makarova a trasmetterne la poesia ai pubblici occidentali¹⁶. Come scrive il critico Marinella Guatterini in un recente programma di sala del Teatro dell'Opera di Roma, tale atto si presenta come la «parte più magica ed emozionante della coreografia», destinata ad «annichilire il tempo»:

Ciò che più colpisce in questa zona aurea della coreografia è l'azione incessante delle Ombre che vibrano, fanno eco ai protagonisti, si disperdono, compongono ghirlande e disegni spaziali, masse in un caleidoscopio di soluzioni decorative inesauribili. Il corteo delle Ombre è sospinto in un lento progredire, dal movimento semplice al più complesso; ogni danza sembra aggiungere nuove sfumature alla precedente. La lenta processione iniziale, inoltre, potrebbe addirittura proseguire all'infinito in un grande *crescendo* che sembra annichilire il tempo¹⁷.

Alla formulazione del critico Marinella Guatterini si avvicina, sul fronte degli studi sovietici, la spiegazione offerta da Vera Krasovskaja, che pur inserendo *La Bayadère* tra i balletti di Petipa dal finale tragico precisa come nell'atto de *Il Regno delle Ombre* si interrompa la linea drammatica del balletto, che si sposta adesso «nel campo della lirica danzata».

In questo atto sono stati rimossi tutti i segni di colore nazionale. I dettagli specifici sono scomparsi, lasciando il posto a generalizzazioni liriche. L'azione è stata trasferita su un altro piano. Si è fermata, o meglio si è interrotta. Non vi sono eventi, bensì sentimenti. La danza qui si è elevata al livello della musica, trasmettendo sia lo sfondo della scena sia il suo contenuto emotivo-d'azione¹⁸.

È questa in sostanza una definizione di sinfonismo legato alla danza che va meglio precisata. Se infatti è molto più facile determinare la sostanza del sinfonismo musicale del balletto come la

14. Natalia Zozulina, «*Bajaderka*» M. Petipa: *k voprosu o četvertom akte baleta* [“*La Bayadère*” di M. Petipa: la questione del quarto atto del balletto], in «*Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*», n. 5, 2018, pp. 26-39, in particolare pp. 26-36, online: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/922/783> (u.v. 11/6/2023).

15. Roger Salas, “*La Bayadère*” di Nureyev: *luce e fuoco nel “Regno delle Ombre”*, cit., p. 20.

16. Cfr. nota 2 del presente saggio.

17. Marinella Guatterini, *Bayadère tra i papaveri*, cit., pp. 87-88.

18. Vera Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka*, cit., p. 346.

riflessione o meglio il racconto in musica dell'azione dello spettacolo e dunque la realizzazione di un'«azione musicale-coreografica»¹⁹, molto più intricata è la questione di che cosa si intenda invece come sinfonismo danzante del balletto.

Una chiave fondamentale a questo proposito la si può ritrovare nella risposta che nel 1925 il coreografo Fëdor Lopuchov offrì nel suo testo dal titolo *Le vie del coreografo* alla domanda su come potesse manifestarsi il sinfonismo della danza, sia che si trattasse di una singola variazione, o di un intero atto, di un balletto o di una danzasinfonia:

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 danzato²⁰.

Erano queste le parole dell'autore dello spettacolo del 1923 dal titolo *La danzasinfonia. La magnificenza dell'universo*²¹, che pur non riscuotendo immediato successo a causa soprattutto

19. Boris Asaf'ev, «*Spjaščaja krasavica*» [*La bella addormentata*], in «Eženedel'nik petrogradskich gosudarstvennych akademičeskich teatrov», 1922, n. 5, ora pubblicato in Boris Asaf'ev, *O baletu. Stati. Recenzii. Vospominanija* [*Sul balletto. Articoli. Recensioni. Memorie*], Muzyka, Leningrado 1974, p. 77. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo* [*I principi sinfonici dei balletti di Čajkovskij*], Muzyka, Mosca 1976, p. 65.

20. Fëdor Lopuchov, *Puti baletmejestera* [*Le vie del coreografo*], Petropolis, Berlino 1925, pp. 54-55. Sull'enciclopedia sovietica *Balet* nel 1981 comparirà infine la voce «Danza sinfonica» a cura dello studioso di balletto russo Viktor Vanslov. Tale «danza sinfonica» sarà 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 Marius Petipa e Lev 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 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 rispetto alla 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 Poel' Karp, di Vera Krasovskaja, di Jurij Slonimskij e dello stesso Vanslov. Cfr. Viktor Vanslov, *Simfoničeskij tanec* [*Danza sinfonica*], in *Balet: Enciclopedija* [*Balletto: Enciclopedia*], a cura di Jurij Grigorovič, Sovetskaja enciclopedija, Mosca 1981, *ad vocem*, online: <http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s02/e0002545/index.shtml> (u.v. 29/9/2023).

21. Lo spettacolo fu presentato al Teatro Accademico Statale d'Opera e Balletto (GATOB) di Pietrogrado il 7 marzo 1923 dopo il balletto *Il lago dei cigni*. Gli interpreti de *La danzasinfonia* erano Aleksandra Danilova, Lidija Ivanova, Lidija Tjuntina, Natalija Lisovskaja, Marietta Frangopulo, Andrej Lopuchov, Pëtr Gusev, Georgij Balančivadze (George Balan-

dell'impreparazione o di una certa malevolenza della critica ebbe il merito di traghettare l'eredità classica nella contemporaneità, preparando il sentiero per la coreografia balanchiniana all'estero e per il nuovo sinfonismo coreografico rivelatosi in Unione Sovietica nell'epoca del disgelo grazie ai coreografi Jurij Grigorovič e Igor' Bel'skij, discepoli entrambi di Lopuchov.

Oltre a una sperimentale attività coreografica che l'avrebbe portato a dar vita a creazioni avanguardistiche come *Il vortice rosso* (1924) e *Il bullone* (1931), Lopuchov fu altrettanto prolifico come teorico²². Tra le sue varie pubblicazioni ci interessa qui tuttavia segnalare il fatto che egli scrisse i commenti ai materiali scritti da Marius Petipa in preparazione ai suoi spettacoli, pubblicati in una nota raccolta del 1971 curata da Anna Nechendzi e Jurij Slonimskij (*Marius Petipa. Materialy. Vospominanija. Stat'i*)²³.

Nella prima parte di questo testo compaiono per l'appunto preziosi documenti di Petipa provenienti dal suo fondo personale conservato presso il Museo Teatrale Bachrušin. Non ne fanno parte soltanto i piani musicali-scenici dei balletti destinati ai compositori, ma anche i materiali più propriamente necessari alla messinscena, quali estratti di libri, fonti pittoriche, schizzi di gruppi e pose sorti nell'immaginazione del coreografo, elenchi di possibili interpreti, appunti sui principi della messa in scena stessa, dunque materiali sparsi non facilmente accessibili²⁴. L'intervento di Fëdor Lopuchov nei commenti a questo tipo di materiali è fondamentale per mettere in luce il pensiero coreografico di Petipa, proprio perché il coreografo sovietico è stato in grado di rivelarne con acume i più sottili meccanismi.

Quanto a *La Bayadère*, tra i materiali di preparazione di Petipa pubblicati nella raccolta sopramenzionata manca il primo atto. Del secondo atto invece è descritta la seconda scena, ovvero

chine), Leonid Lavrovskij, Michail Michajlov, Nikolaj Ivanovskij e altri. Direttore d'orchestra fu Aleksandr Gauk. Cfr. Natalia Zozulina – Valentina Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka: chronika. Tom IV. 1901-1950 [Il balletto pietroburghese. Tre secoli: cronologia. Vol. IV. 1901-1950]*, Akademija Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2015, pp. 278-279. Per maggiori informazioni si rimanda al testo di Donatella Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, UniversItalia, Roma 2012, pp. 163-192, 231-244, oltre che alla nostra tesi dottorale in Musica e Spettacolo (XXXIV ciclo) dal titolo *Il balletto a Leningrado tra avanguardia e ideologia*, discussa presso il Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza di Roma il 23 settembre 2022 (tutor Prof. Vito Di Bernardi).

22. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo Fëdor Lopuchov, *Puti baletmejstera*, cit.; Fëdor Lopuchov, *Šes'desjat let v balet* [*Sessant'anni nel balletto*], Iskusstvo, Mosca 1966; Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti [Le rivelazioni coreografiche]*, Iskusstvo, Mosca 1972; Fëdor Lopuchov, *V glub' choreografii [Nelle profondità della coreografia]*, 2-e izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe [seconda edizione, riveduta e aggiornata], Kompozitor, San Pietroburgo 2017. Estratti in traduzione dei suoi testi sono stati pubblicati per la prima volta in italiano da Donatella Gavrilovich, *Fedor Lopuchov*, in Silvia Carandini – Elisa Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo, Roma 1997, pp. 145-275. In inglese si segnala il testo pubblicato sotto il nome di Fedor Lopukhov, *Writings on Ballet and Music*, edited and with an introduction by Stephanie Jordan, translations by Dorinda Offord, The University of Wisconsin Press, Madison 2002.

23. Anna Nechendzi – Jurij Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa. Materialy. Vospominanija. Stat'i [Marius Petipa. Materiali. Memorie. Articoli]*, Iskusstvo, Leningrado 1971.

24. Cfr. Jurij Slonimskij, *Predislovie [Prefazione]*, in *ivi*, pp. 7-20, in particolare p. 14.

l'incontro dapprima tra il Grande Bramino e il Rajah, e successivamente quello tra Gamzatti e Nikija, ovvero la famosa scena della gelosia. Le frasi si susseguono scorrevoli. Petipa indica verbalmente i protagonisti e le emozioni provate o le azioni compiute o meditate, quali la vendetta nei confronti di Nikija²⁵. Nel commentare tale scena, Lopuchov sostiene che la composizione dettagliata dei dialoghi da parte del coreografo francese anticipa il *drambalet* sovietico, genere in cui predominerà una pantomima psicologica danzata e uno studio dei personaggi ispirato al metodo Stanislavskij²⁶. Tuttavia, Lopuchov sottolinea allo stesso tempo come Petipa sia ancora fermo al livello di un'interpretazione attoriale costituita da gesti tradizionali e non sempre comprensibili. Nelle pose e nella pantomima non è inoltre indicato dal coreografo niente di tipicamente indiano. A deludere il coreografo-teorico sovietico è soprattutto la scena della gelosia di Gamzatti conclusa con il giuramento dell'uccisione di Nikija. Secondo Lopuchov, proprio questa scena risulta facilmente «volgare» e scarsamente conciliabile con l'alta poesia de *Il Regno delle Ombre*, a meno che non sia eseguita da interpreti brillanti²⁷.

Passando alla processione presentata da Petipa nella terza scena in occasione del fidanzamento tra Solor e Gamzatti con tutta la sua schiera di sacerdoti, bambini di colore, schiavi, portatori e corifei, Lopuchov precisa poi il mero intento di dar luogo a uno sfoggio di costumi. Per il coreografo sovietico vi manca un principio d'azione, così come non è insito neanche un rilevante principio figurativo. L'unico risvolto positivo di tale scena ai tempi di Petipa era secondo Lopuchov costituito dalla possibilità ivi presente di fare conoscere agli spettatori dei Teatri Imperiali i costumi degli abitanti indiani²⁸.

Di seguito, tra gli appunti di Petipa relativi alla scena de *Il Regno delle Ombre* si indica solo come l'ispirazione derivasse al coreografo francese dall'opera di Carl Maria von Weber *Der Freischütz*, messa in scena all'Opéra di Parigi negli anni Trenta dell'Ottocento²⁹. Più importante il commento di Lopuchov, il quale spiega che le Ombre messe in scena da Petipa non erano né «fantasmi» reali, né personaggi volti a interpretare un contenuto d'azione, bensì una «metafora poetica», un'«immagine di bellezza e di gioia dell'esistenza»³⁰.

Più dettagliata inoltre sia da parte di Petipa, sia da parte di Lopuchov la descrizione dell'antico quarto atto legato al matrimonio tra Solor e Gamzatti e provvisto sia di una *Danse des fleurs de lotus*, sia di un'Ombra che si insinua tra Solor e Gamzatti. Al termine di tale atto fanno la loro comparsa

25. Marius Petipa, *Baletmejesterskie eksplikacii. Kommentarii F. V. Lopuchova. «Bajaderka» (1877)* [Spiegazioni del coreografo. Commenti di F. V. Lopuchov. «La Bayadère» (1877)], in *ivi*, pp. 169-170.

26. *Ivi*, p. 170. Per approfondimenti si rimanda a Marta Mele, *La codificazione dei processi compositivi del coreodramma sovietico. Il caso de «La fontana di Bachčisanaj»*, in «Biblioteca Teatrale», n. 134, *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, a cura di Vito Di Bernardi, 2020, pp. 127-146.

27. Marius Petipa, *Baletmejesterskie eksplikacii. Kommentarii F. V. Lopuchova. «Bajaderka» (1877)*, cit., p. 170.

28. *Ivi*, pp. 171-172.

29. *Ivi*, p. 173.

30. *Ibidem*.

«fulmini, pioggia, scoppi e fuoco celeste», che distruggono tutto quanto presente in scena³¹. A questo proposito Lopuchov spiega che, quando dopo la Rivoluzione russa scomparve il quarto atto, la musica di esso e una variante ridotta della coreografia del *pas d'action* (alleggerita soprattutto dall'assenza del ruolo della *bayadère-ombra*) furono spostate nel secondo atto dello spettacolo. Nel 1940 fu infine Vachtang Ćabukiani a comporre con una soluzione nuova il *pas d'action*, lasciando solo dei frammenti della messinscena originale di Petipa. Come risultato però, secondo Lopuchov, la logica scenica ivi racchiusa risultò «infranta», e la coreografia di Petipa si rivelò «insensata»³². Secondo Lopuchov, la vera questione drammaturgica del balletto si precisava infine nella distinzione da operare tra la scena de *Il Regno delle Ombre* in quanto composizione dedicata alla «danza pura» che di fatto costituiva il «vertice lirico» del balletto, incarnando la «bellezza» e la «gioia della vita», e il *pas d'action* dell'ultimo atto quale culmine drammatico dello spettacolo. Parafrasando Dostoevskij, nella logica scenica di Petipa al delitto doveva seguire un castigo³³.

In un proprio testo dal titolo *Le rivelazioni coreografiche*, di poco successivo alla raccolta curata da Slonimskij, Lopuchov sarebbe andato avanti nelle sue considerazioni su Petipa, notando del coreografo francese una qualità precipua espressa quasi inconsapevolmente nei momenti di danza pura, ovvero una tendenza al sinfonismo danzante che lo elevava al di sopra dei coreografi del suo tempo. E uno dei più riusciti esempi coreografici in cui si era potuta manifestare tale inclinazione era per l'appunto la scena de *Il Regno delle Ombre* da *La Bayadère*³⁴.

In quest'ultimo scritto, Lopuchov si chiede innanzitutto perché tale scena danzata piaccia a persone di formazione ed estrazione sociale diversa, così come piace loro la musica di Beethoven. Non lo soddisfano infatti le recensioni «superficiali» sui diversi cast, anche se scritte da critici influenti come Akim Volynskij³⁵ e Valerian Svetlov³⁶. Né tantomeno ritiene adeguati i pareri di alcuni coreo-

31. *Ivi*, pp. 173-174.

32. *Ivi*, pp. 174-175.

33. *Ivi*, p. 175.

34. Cfr. il saggio intitolato *Choreografičeskaja scena «Teni» v balette «Bajaderka»* [La scena coreografica de "Il Regno delle Ombre" nel balletto "La Bayadère"] presente in Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskije otkrovennosti*, cit., pp. 69-79. Il saggio è stato tradotto in inglese in Fedor Lopukhov, *Writings on Ballet and Music*, cit., pp. 173-185.

35. Akim 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 Karamazovyh* [Il regno dei Karamazov], 1901; *Kniga velikogo gneva* [Il libro della grande ira], 1904; *F. M. Dostoevskij*, 1906). Cfr. Stanley Rabinowitz, *Introduction. Akim Volynsky and His Writings on Dance*, in Akim Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom. Selected Writings on Dance in Russia 1911-1925*, Translated, Edited, and with an Introduction and Notes by Stanley J. Rabinowitz, Yale University Press, New Haven-London 2008, pp. XVII-XLIII, in particolare pp. XVIII-XX.

36. Valerian Svetlov (1860-1935). Letterato, critico di balletto e di teatro, drammaturgo e librettista. Pubblicò su «Birževye vedomosti», «Peterburgskaja gazeta», «Slovo», «Peterburgskij dnevnik teatrala», «Teatr i iskusstvo», «Zvezda», «Ežegodnik imperatorskich teatrov». Sostenne l'attività di Isadora Duncan e di Michail Fokin e partecipò all'organizzazione delle *Saisons russes* a Parigi nel 1909. Recente l'edizione italiana di Valerian Svetlov, *Il balletto del nostro tempo. La danza ai tempi di Djagilev*, introduzione, traduzione dal russo e cura di Michaela Böhmig, Gremese, Roma 2023.

grafi sul fascino delle *arabesques*, delle pose *à la seconde*, dei *jetés* o dei *tours*. Ciò, infatti, secondo lui non spiegherebbe perché gli stessi passi «non producono lo stesso effetto in opere coreografiche diverse»³⁷. Ritenendo la coreografia un'arte di grande valore, Lopuchov tenta quindi di offrire una risposta ben più articolata, provando a muoversi anche sul piano della figuratività. Se per lui è vero che il balletto *La Bayadère* richiama il pubblico soprattutto per il suo «esotismo indiano», nella scena de *Il Regno delle Ombre* non nota tratti che rimandino direttamente all'India. Studiandola però più attentamente, Lopuchov coglie qui dell'India un certo aspetto relativo alla vita spirituale, a relazioni umane improntate alla «benevolenza» e al «rispetto per gli interlocutori», espresse visivamente nelle pose con le mani raccolte sul petto adottate dagli indiani in occasione di incontri e conversazioni³⁸. Dunque, per Lopuchov, occorre trovare nella coreografia de *Il Regno delle Ombre* delle caratteristiche che senza copiare le pose indiane, siano consonanti allo stato d'animo da esse espresso. E tale carattere è per lui racchiuso già nella prima entrata delle Ombre, il cui nome è di per sé molto indicativo³⁹. Scrive a questo proposito Lopuchov:

L'ombra riproduce il più piccolo movimento dell'uomo e in questo modo riflette il suo mondo spirituale, mancando al contempo della naturalezza di un'immagine concreta. Nel balletto di Petipa è presente una certa rappresentazione astratta delle ombre, espressa senza alcuna concretizzazione che in un modo o in un altro tenderebbe pur sempre al naturalismo, eterno nemico dell'autentico realismo del balletto⁴⁰.

Per Lopuchov lo spettatore nel guardare la scena de *Il Regno delle Ombre* può coglierne l'«essenza» allo stesso modo in cui un ascoltare può provare «grandi emozioni» nell'ascoltare la musica di Beethoven, ovvero può arrivare a vedere con l'immaginazione «ciò che risponde al proprio stato d'animo interiore», sperimentando dunque un'«eco spirituale difficile da spiegare a parole». È questo per Lopuchov il vero realismo del balletto, che non ha bisogno di strumenti di sussidio quali il soggetto o la pantomima e che ne *Il Regno delle Ombre* a suo dire supera persino gli atti bianchi de *Il lago dei cigni* composti da Lev Ivanov o *Chopiniana* di Michail Fokin⁴¹.

Si tratta per Lopuchov del «contenuto interiore» del balletto, anziché del suo fascino esteriore. Ma di esso per il coreografo-teorico sovietico è estremamente importante rintracciare la formula, al pari di quanto facciano i critici musicali con la loro arte di riferimento. Ed è proprio la musica a suggerire a Lopuchov la chiave di lettura della forma sonata. Scrive Lopuchov:

La forma sonata della musica con la sua esposizione, la sua elaborazione e la sua ripresa – in altre parole con l'*incipit*, lo sviluppo e lo scioglimento del tema – è tenuta ad incarnare un

37. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., p. 69.

38. *Ivi*, pp. 69-70.

39. *Ivi*, p. 70.

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*.

contenuto profondo che di solito si manifesta al di fuori del soggetto. Allo stesso modo si sviluppa la coreografia de *Il Regno delle Ombre*, sebbene gli esperti di coreografia – ahimé! – non l'abbiano notato: in nessuna delle recensioni esistenti ho mai incontrato alcun accenno di questo tipo⁴².

Lopuchov si accinge dunque a spiegare la specificità della forma sonata racchiusa nella scena coreografica de *Il Regno delle Ombre*, individuando l'«esposizione», l'«elaborazione» e la «ripresa» dei suoi «temi coreografici». È nel loro intreccio che si precisa, secondo lui, il vero contenuto di questa scena, che si rivela ben più significativo di quanto ogni tentativo di narrazione avrebbe potuto comportare. E tuttavia Lopuchov tiene a precisare la differenza dalla «forma sonata musicale» composta da suoni e rivolta all'udito: nella coreografia sono fondamentali i movimenti, chiamati ad esercitare il loro influsso nei confronti del senso della vista. Comune alle due forme d'arte è tuttavia la presenza nella forma sonata non solo di un «tema principale», ma di temi «secondari» destinati a svilupparsi parallelamente a quello principale, facendogli da contrappunto. Nella seconda parte della forma sonata, ovvero nell'elaborazione, tali temi possono essere «tonalmente separati», ovvero – per quanto riguarda l'arte coreografica – eseguiti in «angolazioni» (*épaulements*) diverse o diversificati dall'«incursione di nuovi temi coreografici derivanti da quelli precedenti o emergenti al loro interno»⁴³. Spiega Lopuchov:

Per esempio, un *assemblé simple* senza batterie può includerle al suo interno o può trasformarsi da un *petit assemblé* in un *grand assemblé* e persino in un *assemblé en tournant*, ovvero può essere diversificato dall'utilizzo di *tours en l'air*, eseguiti come sempre in rapporto a diversi *épaulements*: in *effacé*, in *croisé*, di spalle, *en face* o di fianco rispetto al proscenio⁴⁴.

I temi della seconda parte con la loro raffinata virtuosità possono quindi «interagire con dei nuovi temi secondari, per poi essere condotti fianco a fianco nella ripresa». Del resto, secondo Lopuchov, anche nell'arte coreografica è necessaria una coda della forma sonata che non sia una «raccolta casuale di movimenti vincenti», ma un vero e proprio «scioglimento» come nel caso de *Il Regno delle Ombre*, dove «il *crescendo* virtuosistico è motivato dallo sviluppo coreografico»⁴⁵.

Dopo questo *excursus* teorico, Lopuchov passa all'analisi vera e propria della coreografia de *Il Regno delle Ombre*, nel cui rapporto rispetto a una forma sonata la prima parte, ovvero l'esposizione, è rappresentata dall'*entrée* e dal valzer, suddivisibili essi stessi in più parti:

Il vero inizio dell'*entrée* consiste di due passi semplici e di un'*arabesque* in *plié*. Si tratta di un *plié* poco pronunciato, quasi di passaggio. Dopodiché la gamba si poggia a terra *en arrière*, mentre il busto si china all'indietro con le braccia in terza posizione. Questi movimenti – i passi, l'*arabesque* e l'abbandono del busto uniti allo spostamento delle danzatrici lungo una linea

42. *Ivi*, pp. 70-71.

43. *Ivi*, p. 71.

44. *Ibidem*.

45. *Ibidem*.

serpeggiante – si prolungano per un certo intervallo di tempo. Ma non si avverte il prolungarsi della danza, così come non si avverte per dire una certa monotonia nel *Boléro* di Ravel, dove a ripetersi è un unico tema. Al contrario, questo processo produce un godimento estetico; la crescente tensione è qui creata dall'aumento del numero delle danzatrici in scena⁴⁶.

La stessa *entrée* de *Il Regno delle Ombre* ha per Lopuchov un'elaborazione:

Da questo andamento arabescato nasce lenta una posa *à la seconde* affine all'*arabesque*, visto che la gamba compie quasi lo stesso percorso, solo che non *en arrière*, bensì di lato, seguito da un'*arabesque en pointe*. Seguono dei lenti *pas de bourrée* spostandosi indietro, ovvero si tratta pur sempre di passi ma connotati da una raffinatezza classica grazie all'uso delle punte al posto dell'intera pianta del piede. Il *relevé* sulle punte appare qui per la seconda volta. Se nella prima parte dell'*entrée* era presente l'*arabesque effacée*, in seguito l'*arabesque* si presenta in diverse forme ed *épaulements*. Va ricordato che l'*arabesque effacée* in coreografia è la posa più tranquilla. L'*arabesque croisée*, invece, comportando l'incrocio delle gambe, non è affatto tranquilla poiché da essa si può facilmente passare a un movimento *en tournant*, e tale giro è l'avvio della *pirouette*, ovvero di un movimento nel quale più o meno lentamente si riversa l'energia⁴⁷.

Anche il *cambré* all'indietro della prima parte dell'*entrée* ha per Lopuchov una sua fase di variazione nella seconda parte di essa. Scrive infatti Lopuchov:

I *pas de bourrée* eseguiti retrocedendo sulle punte si alternano con il *cambré* del busto che ha già avuto luogo all'inizio, ma questa volta in *crescendo*: le danzatrici non inclinano semplicemente il busto con le braccia in terza posizione, ma si piegano in ginocchio su una gamba, mentre l'altra si pone in avanti con la punta tesa⁴⁸.

L'esposizione de *Il Regno delle Ombre* consiste per Lopuchov di due parti. Se la prima parte è rappresentata dalla coreografia finora analizzata, la seconda è costituita da un «valzer in cui compaiono variati i movimenti presentati all'inizio». A variare è lo stesso disegno della coreografia, in cui al corpo di ballo posto ai lati fanno da contrappunto le tre soliste che pur eseguono gli stessi movimenti delle loro colleghe. L'utilizzo della pianta del piede si vede qui sempre di meno, lasciando ampio margine alla tecnica delle punte e al piccolo-medio sbalzo costituito da *ballonnés* eseguiti in diverse angolazioni e con grande difficoltà tecnica anche *à la seconde*, ma anche da piccole *sissonnes*⁴⁹.

Segue l'*adagio* di Nikija e Solor, caratterizzato dai *sauts de basque* della danzatrice sostenuta dal partner, *sauts de basque* che terminano comunque in *écarté* o con *tour* in *arabesque*. Dopo che i due scompaiono tra le quinte, con Nikija-ombra che esegue dei *jetés entrelacés*, si arriva all'ultima parte dell'esposizione de *Il Regno delle Ombre*. Qui sono le soliste a proporre il tema coreografico, ripetuto dal corpo di ballo. Si tratta principalmente di *ports de bras*, seguiti da *jetés entrelacés*⁵⁰.

46. *Ivi*, p. 72.

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*.

49. *Ivi*, pp. 72-73.

50. *Ivi*, p. 73.

Nel finale vero e proprio dell'esposizione si ha poi il corpo di ballo disteso per terra che coprendosi con un braccio esegue con l'altro dei *ports de bras*, rimandando secondo Lopuchov alle danze indiane. Spiega infatti il coreografo:

Ciò produce un'impressione così forte e poetica da "mettere in ombra" la solista, nonostante esegua dei movimenti assai virtuosistici: si tratta di morbidi *battements à la seconde* e di *attitudes* eseguite insieme a dei raffinati *tours sur place*, o di doppi *tours* finiti sempre in *arabesque* o in *attitude* e così via. Proprio qui, nel *port de bras*, attraverso la danza classica si rimanda alle danze dell'India o più in generale alle danze del Vicino e del Medio Oriente, cui sono proprie le danze delle braccia. I coreografi europei senza dubbio hanno preso queste danze in Oriente, rielaborandole in consonanza allo spirito classico. Petipa stesso ha genialmente introdotto questi *ports de bras* nelle sue danze de *Il Regno delle Ombre*, ma molti esperti di coreografia non vi hanno prestato attenzione⁵¹.

Secondo Lopuchov, oltretutto si tratta di un «canone coreografico a due voci con la proposta coreografica di Nikija solista e le risposte coreografiche del corpo di ballo». Ma non si tratta più, per il teorico sovietico, della Nikija-bayadère cui ci ha abituato la coreografia negli atti precedenti, bensì di una Nikija-ombra dal contenuto interiore incomparabilmente più ampio di quanto possa offrire un singolo personaggio. E secondo Lopuchov Petipa può raggiungere questo livello proprio perché formato alla musica, e dunque capace di ricreare in coreografia sia la struttura della forma sonata, sia la struttura del canone musicale. Soprattutto, con i suoi *ports de bras* Petipa è capace di creare una magia che incanta lo stesso Lopuchov, oltremodo abituato a vederli in scena⁵².

Riferendosi poi alla struttura dell'intera scena de *Il Regno delle Ombre*, Lopuchov osserva come la parte corrispondente all'elaborazione della forma sonata sia qui costituita dalle quattro variazioni, composte a loro volta da movimenti presentati nell'esposizione, ma variati da nuovi elementi da loro derivati o a loro affini. Si tratta, secondo il teorico, di movimenti «sviluppati, elaborati» rispetto all'esposizione, ma da eseguirsi sempre danzando nel personaggio, senza una sterile ricerca di originalità, e ricordando che in tutto *Il Regno delle Ombre* il corpo di ballo ha una funzione altrettanto importante delle danzatrici soliste⁵³.

Senza addentrarsi nell'analisi della sostanza coreografica di ogni singola variazione, Lopuchov ne riassume l'essenza. Così la prima variazione ci viene presentata da Lopuchov come un «piccolo scherzo», in cui ai movimenti derivati dall'esposizione si aggiungono i *jetés pas de chat* seguiti da un *tour* finito in posa *attitude* sulle punte. Nella terza parte della variazione di nuovo vi è poi un *plié-relevé* sulle punte in posa *arabesque* spostato in avanti che arricchisce la coreografia. La danzatrice qui sembra «fluttuare» in diagonale, richiamando alla mente l'*entrée* del corpo di ballo nell'esposizione. Nonostante sia uno scherzo, questa prima variazione ha per Lopuchov in fondo un «carattere lirico-

51. *Ibidem*.

52. *Ivi*, p. 74.

53. *Ibidem*.

romantico», destinato a suscitare un «leggero sorriso». Ad eseguirla deve essere dunque una danzatrice dall'*emploi* lirico-romantico⁵⁴.

La seconda variazione ha invece per Lopuchov un carattere «lirico-eroico» ed è costruita nella prima parte da *grandes cabrioles* in diagonale ripetute per quattro volte, e nella seconda parte da quattro *balancés* finiti in *arabesque*. Si tratta dunque di un richiamo al motivo del valzer e dell'*arabesque* presenti nell'esposizione. La terza parte della seconda variazione invece richiama la terza parte della prima variazione con i suoi *plié-relevé* in posa *arabesque*. Qui però troviamo delle *attitudes en avant* dal «colorito eroico». Infine, compaiono nuovamente le *cabrioles* e la variazione si conclude con dei *sauts de basques* e degli *chaînés*. Ben eseguita da Agrippina Vaganova, questa variazione fu secondo Lopuchov perfezionata da Marina Semënova⁵⁵.

Il coreografo sovietico riassume brevemente anche la terza variazione dal «carattere lirico». Secondo Lopuchov non vi compaiono movimenti nuovi, ad eccezione della piccola *sissonne*. A variare sono dunque i movimenti già presentati nell'esposizione, anche se eseguiti in diverse angolazioni. A prevalere sono soprattutto la posa *à la seconde* e l'*arabesque*, movimentate da *sissonnes* di passaggio. La variazione si conclude con un *couru* impetuoso sulle punte in diagonale fermato all'improvviso. Quindi se nella prima variazione si aveva una danzatrice «fluttuante», qui per Lopuchov si ha una «visione», un'«ombra» di una figura sovranaturale nel cui *couru* è presente un tratto di «distacco dalla terra» che ne costituisce l'essenza.

Molto dettagliata è invece la descrizione che Lopuchov opera della quarta variazione, ovvero di quella eseguita da Nikija, che per altro nello sguardo del coreografo sovietico costituisce la fine e il *climax* della seconda parte di quello che per Lopuchov è l'analogo in coreografia della forma sonata. Tale variazione, per come descritta dal teorico, inizia con dei semigiri in posa *attitude*. Lopuchov osserva che è stato proprio Petipa a prevedere un semigiro anziché un giro intero, per suscitare l'effetto di un movimento «scorrevole» e «fluttuante», susseguito da una discesa dalle punte e da un successivo *relevé* in preparazione a un nuovo semigiro da effettuarsi senza pausa. I *relevés* ulteriori possono procedere inoltre anche da un terzo o da un quarto di giro per dare l'apparente illusione della continuità attraverso la rotazione dei giri. Tale impressione secondo Lopuchov è inoltre rafforzata dal volo in alto del tulle stretto tra le mani della ballerina. È questo, secondo lui, il motivo per cui le ballerine che, per mostrare il loro virtuosismo, eseguono un giro completo, in realtà scardinano l'«effetto di pace» previsto da Petipa, infrangendo il «carattere lirico-romantico dell'opera» e la qualità cantilenante dell'esecuzione. Inoltre, a livello tecnico è più difficile eseguire lentamente un semigiro in *attitude*, anziché un giro intero, perché si affievolisce la forza centripeta che prolunga per inerzia il movi-

54. *Ivi*, pp. 74-75.

55. *Ivi*, p. 75.

mento⁵⁶.

La seconda parte della variazione secondo il teorico sovietico è costituita invece sul *jeté entrelacé*, riprendendo così uno dei temi dell’esposizione. Segue, dopo una preparazione di *pas de bourrée* sulle punte, un doppio *tour en dehors* finito in *arabesque*. Infine, la terza parte della variazione è costituita da un *pas couru* in cui bisogna stare attenti a non spezzare l’impressione generale della variazione. I passi sulle punte e i *pas de bourrée* finiti *sur le cou-de-pied* sono in effetti movimenti di passaggio, in quanto la variazione si conclude con un impetuoso *pas de bourrée* diretto verso il proscenio con le braccia aperte, che si conclude in posa *attitude* per trasmettere la sensazione della continuità del *couru*, quasi come se la danzatrice si ritrovasse a muoversi «tra le nuvole»⁵⁷.

Concisamente nelle parole di Lopuchov segue poi l’analisi della ripresa (scioglimento) dell’intera scena de *Il Regno delle Ombre*, in cui si ricorda come qui vengano elaborati i temi finora presentati in un’alternanza tra soliste e corpo di ballo. Sia nella danza delle soliste sia in quella del corpo di ballo si hanno dei *climax* di grande effetto. Questa breve spiegazione serve per lo più a Lopuchov per spiegare come non bisogna modificare tale coda a piacimento (sostituendo ad esempio *cabrioles* e *sauts de basque* con altri movimenti di danza classica, oppure eseguendo movimenti tratti dalle danze popolari al posto dei *jetés en tournant* finiti in un’*attitude* che dovrebbe ricordare la «posa del dio Mercurio»), in modo da non alterare l’essenza di tutta la scena. Spiega Lopuchov:

Il Regno delle Ombre di Petipa si conclude con le stesse pose delle danzatrici del corpo di ballo presentate nell’*adagio* dell’esposizione: il coreografo le dispone distese e fa ripetere loro il *port de bras* con un braccio, facendole quasi sollevare sull’altro poggiato sul pavimento. In questo momento i solisti ripetono la posa principale: Solor sostiene Nikija in *attitude*⁵⁸.

In sostanza, per Lopuchov *Il Regno delle Ombre* non è una raccolta casuale di movimenti ben riusciti, ma un’opera pervasa da un’unica idea che si riflette nella sua forma, da lui paragonata a una forma sonata. Ed è questa a nostro avviso la chiave del successo del balletto *La Bayadère* fino ai nostri giorni. Oltre allo sfarzo e all’esotismo indiano, nel 1877 Petipa riusciva ad unire la musica e la coreografia in una formula tra il poetico e il matematico, consentendo al pubblico di cogliere secondo un’eco interiore il vero contenuto del balletto, ovvero quello realistico spirituale. Ciò risulta consonante con un ulteriore tentativo di teorizzazione operato da Fëdor Lopuchov negli anni Settanta del Novecento. Scriveva il coreografo sovietico ne *Le rivelazioni coreografiche*:

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 spetta-

56. *Ivi*, pp. 76-77.

57. *Ivi*, p. 77.

58. *Ivi*, pp. 78-79.

tore 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 mediocre⁵⁹.

59. *Ivi*, pp. 111-112.