

Marta Mele*

Oltre il sinfonismo musicale čajkovskiano. Note di studio sui processi compositivi di Petipa ne “La bella addormentata”

17 dicembre 2024, pp. 51-68

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20933>

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

Quando nel 1999 a San Pietroburgo venne messa in scena una ricostruzione filologica del balletto *La bella addormentata*, numerose furono le critiche avverse allo spettacolo. Secondo lo studioso Tim Scholl, tale versione aveva rivelato i limiti della danza sovietica e in particolare «il fallimento del suo dogma centrale, il sinfonismo». Dopo aver ripercorso la storia di tale spettacolo e dopo aver riletto gli studi sul sinfonismo musicale di Pëtr Čajkovskij, l'autrice del saggio si pone l'intento di approfondire la sostanza del sinfonismo puramente coreografico ideato da Marius Petipa. Fondamentali si dimostrano a questo proposito gli scritti del coreografo e teorico sovietico Fëdor Lopuchov. Le questioni da lui sollevate aprono la strada a nuove ricerche.

When a philological reconstruction of the ballet *The Sleeping Beauty* was staged in St. Petersburg in 1999, there were numerous criticisms against the production. According to the scholar Tim Scholl, this version had revealed the limits of Soviet dance and in particular «the failure of its central dogma, symphonism». After having retraced the history of this ballet and after having reread the studies on Pyotr Tchaikovsky's musical symphonism, the author of the essay aims to delve deeper into the substance of the purely choreographic symphonism created by Marius Petipa. The writings of the Soviet choreographer and theorist Fyodor Lopuchov prove fundamental in this regard. The questions he raises open the way to new research.

* Università di Roma “La Sapienza”.

Marta Mele

Oltre il sinfonismo musicale čajkovskiano. Note di studio sui processi compositivi di Petipa ne “La bella addormentata”

Quando nel 1999 a San Pietroburgo ad opera di Machar Vaziev e Sergej Vicharev fu realizzato il tentativo di ricostruzione filologica della produzione originaria de *La bella addormentata*, basato sulla revisione della coreografia a partire dalle notazioni in sistema Stepanov – portate in Occidente dall'ex *régisieur* dei Teatri Imperiali Nikolaj Sergeev e conservate nella collezione teatrale della biblioteca dell'Università di Harvard –, nella città sede del teatro in cui la stessa produzione originaria aveva visto la luce scoppiò una «guerra tra i critici»¹. Come ricorda lo studioso Tim Scholl, a contestare

1. Tim Scholl, *Sleeping Beauty. A Legend in Progress*, Yale University Press, New Haven-London 2004, p. 150. Lo spettacolo originario aveva debuttato il 3 gennaio 1890 al Teatro Mariinskij. Come scritto sulla locandina si trattava di un balletto-*féerie* in 3 atti, con Prologo. Il libretto di Ivan Vsevoložskij e Marius Petipa era basato sulla rielaborazione delle fiabe di Charles Perrault. La musica era stata scritta da Pëtr Čajkovskij, e la coreografia era stata creata da Marius Petipa. Le scenografie erano state ideate da Heinrich Levogt (Prologo), Michail Bočarov (I e II atto), Ivan Andreev (I atto), Konstantin Ivanov (II atto), Matvej Šiškov (III atto). Costumi su disegni di Ivan Vsevoložskij. La direzione musicale fu affidata a Riccardo Drigo. Tra gli interpreti principali vi erano Carlotta Brianza (Aurora), Pavel Gerdt (Desiré), Marija Petipa (Fata dei lillà), Enrico Cecchetti (Fata Carabosse). A tal proposito, si veda la locandina riprodotta in Marina Konstantinova, “*Spjaščaja krasavica*”. *Šedevry baleta*, Iskusstvo, Moskva 1990, p. 61. La ricostruzione filologica cui si fa riferimento andò in scena al Teatro Mariinskij il 30 aprile 1999. Essa nacque da uno scambio di idee tra l'allora direttore del balletto del Mariinskij Machar Vaziev (n. 1961) e il coreografo Sergej Vicharev (1962-2017). Il sistema di notazione decifrato da quest'ultimo prende il nome da Vladimir 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, e a causa della sua morte prematura il suo utilizzo fu ripreso dai colleghi Aleksandr Gorskij (1871-1924) e Nikolaj Sergeev (1876-1951). Aleksandr Gorskij scrisse due manuali sul sistema Stepanov: Aleksandr Gorskij, *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelovečeskogo tela po sisteme Artista Imperatorskich S.-Peterburgskich Teatrov V.I. Stepanova*, San Pietroburgo, Imperatorskoe S. Peterburgskoe Teatral'noe Učilišče [1899] e Aleksandr Gorskij, *Choreografija: primery dlja čtenija*, San Pietroburgo, Izdanie Imperatorskogo S.P.B. Teatral'nogo Učilišča 1899. Nikolaj Sergeev lasciò la Russia rivoluzionaria nel 1918. 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> (u.v. 16/6/2024). In italiano sul sistema Stepanov si veda il saggio di Marco Argentina, *La notazione Stepanov. Primi appunti*, in «Il Castello di Elsinore», n. 82, 2020, pp. 51-61, online: <https://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/219> (u.v. 16/6/2024) ed il saggio di Matteo Ferrareso, *Note che trascrivono il gesto: la notazione Stepanov per il balletto*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», vol. XVI, n. 15, 2023, pp. 7-36, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/18749> (u.v. 16/6/2024). Sulle questioni dell'autenticità delle ricostruzioni a partire dalle notazioni si veda invece il saggio di Elena Randi, *L'“Arlecchinata” di Petipa: fonte d'ispirazione o balletto da conservare*, in

l'operazione furono in primo luogo i professionisti di balletto cresciuti nell'epoca sovietica, che mal giudicavano il tentativo di sovrapporre una "nuova" versione, benché filologica, al lascito ricevuto in eredità tramite la revisione del 1952 ad opera di Konstantin Sergeev, divenuta ormai canonica². Poche furono le voci che si discostarono da questa tendenza, tra cui il critico del «Kommersant» Tat'jana Kuznecova e i colleghi Vadim Gaevskij e Marija Ratanova. Nella ricostruzione di Tim Scholl, secondo Marija Ratanova (così come secondo Tat'jana Kuznecova e Vadim Gaevskij) la ricostruzione del balletto aveva rivelato i limiti della danza sovietica e in particolare «il fallimento del suo dogma centrale, il sinfonismo»³. La canonizzazione della versione di Konstantin Sergeev, secondo lo studioso, trovava invece la sua spiegazione nelle costruzioni mitologiche della nuova Russia post-sovietica, che sentiva la necessità di «inventare, o reinventare, la tradizione», legandola al periodo dell'eroismo della Seconda Guerra Mondiale e, in particolare nel caso di San Pietroburgo, a quello dell'assedio di Leningrado da parte delle forze armate tedesche (settembre 1941-gennaio 1944)⁴. In ultima analisi, la storia scenica de *La bella addormentata* rifletteva, agli occhi dello studioso, il percorso della città dove era stata messa in scena la produzione originaria ed era questo il peculiare significato del titolo del suo libro che declinava l'essenza di «leggendina in cammino» del balletto *La bella addormentata* al contesto più propriamente sovietico e post-sovietico⁵.

A livello più globale, insieme al cuore della produzione classico-accademica del coreografo Marius Petipa, tale spettacolo manifesta ancora oggi la sua vitalità "leggendaria", essendo ripreso o riletto nei più disparati contesti internazionali. Soprattutto, esso costituisce una pietra miliare della storia del balletto in quanto segnò la prima collaborazione tra Marius Petipa e il compositore Pëtr Čajkovskij, nata sotto l'egida del Direttore dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo Ivan Vsevoložskij, cultore dell'epoca di Luigi XIV e fautore di una riforma teatrale che cercava di riportare in auge il teatro statale dopo la liberalizzazione concessa ai teatri privati nel 1882 e la conseguente invasione delle ballerine italiane⁶.

«Biblioteca Teatrale», numero monografico *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, a cura di Vito Di Bernardi, n. 134, 2020, pp. 97-126.

2. Konstantin Sergeev (1910-1992) fu primo ballerino e primo coreografo del Teatro Kirov. Dopo aver ripreso i balletti classici *Raimonda* (nel 1948) e *Il lago dei cigni* (nel 1950), nel 1952 realizzò la propria versione de *La bella addormentata*, cercando di avvicinare lo spettacolo alle esigenze contemporanee. Non soddisfatto dalla vecchia pantomima tradizionale, egli cercò infatti di rivelare l'azione e le caratteristiche dei personaggi attraverso la danza. Fu inoltre esaltato il carattere energico del protagonista maschile, interpretato da Konstantin Sergeev in persona. Come scenografo fu invitato Simon Virsaladze (1909-1989), dedito a restituire la poeticità dello spettacolo in corrispondenza ai requisiti del genere della *féerie*. Nei ruoli principali si esibirono Natalija Dudinskaja (Aurora), Alla Šelest (Fata dei lillà), Boris Šavrov (Fata Carabosse). Cfr. Marina Konstantinova, *"Spjaščaja krasavica". Šedevry baleta*, cit., pp. 186-191.

3. Cfr. Tim Scholl, *Sleeping Beauty. A Legend in Progress*, cit., pp. 157-159.

4. Cfr. *ivi*, pp. 131-136.

5. Cfr. *ivi*, pp. VIII-X.

6. Nel marzo 1882, sotto il regno di Alessandro III, si riaffermò il ruolo dei Teatri Imperiali come istituzione pedagogica statale e si autorizzò al contempo l'attività imprenditoriale privata nel campo teatrale. Negli anni successivi sulle scene russe debuttarono danzatrici quali Virginia Zucchi, Emma Bessone, Elena Cornalba, Luigia Algisi, Antonietta Dell'Era, Carlotta

Erede dell'antica nobiltà, laureato all'Università di San Pietroburgo, ex addetto alla Cancelleria del Ministero degli Esteri a Parigi, Vsevoložskij aveva suscitato grandi speranze con la sua mente illuminata ed il suo amore per la cultura francese ed il teatro quando ricevette l'incarico dallo zar Alessandro III nel 1881⁷. Egli vide nel balletto il genere maggiormente rispondente ai suoi intenti di riforma e tentò di convogliare al suo interno l'elemento del lirismo musicale russo che all'epoca riscuoteva un clamoroso successo⁸.

Nacque così l'intento di coinvolgere un compositore del calibro di Pëtr Čajkovskij, già autore delle opere *Evgenij Onegin*, *La Pulzella d'Orléans*, *Mazepa*, della *Quarta* e della *Quinta Sinfonia*, di opere orchestrali a programma (*Romeo e Giulietta*, *La tempesta*), di *suites*, concerti, romanze e opere per pianoforte⁹. L'impresa non era facile. Com'è noto, la musica per balletto non aveva goduto fino ad allora di grande considerazione. Le composizioni dei vari Cesare Pugni e Ludwig Minkus erano dettate dalle necessità ritmiche di accompagnamento della danza e lasciavano poco spazio al contenuto drammaturgico, rendendo pertanto le figure sceniche troppo piatte e non ascrivibili a piani di significazione universali¹⁰. Al contrario, Čajkovskij fin dalla gioventù aveva sviluppato un amore per il teatro in cui era inglobato anche il genere del balletto. Il suo ideale personale era *Giselle*, poiché in questo spettacolo il compositore vedeva una sintesi perfetta tra l'aspetto letterario, la musica e la danza. Secondo Čajkovskij, il genere del balletto doveva raggiungere le stesse finalità artistiche dell'opera e del dramma e, secondo il suo punto di vista, per realizzare quest'obiettivo occorreva che la narrazione drammatica del balletto si riflettesse nelle immagini musicali e coreografiche¹¹. Tuttavia, le trattative intavolate da Vsevoložskij nell'intento di collaborazione con Čajkovskij non andarono subito a buon fine. Dopo il tentativo non riuscito di mostrare alla famiglia imperiale un atto da *Il lago dei cigni*¹²,

Brianza, ed infine Pierina Legnani. Cfr. Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, Oxford University Press, New York 2019, pp. 189-191 e pp. 198-201.

7. Tra il 1881 e il 1886 Ivan Vsevoložskij fu Direttore dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo e Mosca, dal 1886 al 1899 egli si occupò solo dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo. Cfr. *ivi*, p. 193.

8. Fin dall'epoca dell'imperatrice Anna I a primeggiare in Russia erano state le compagnie d'opera italiane. Tuttavia, in seguito alle mire nazionaliste di Alessandro III, il Mariinskij promosse la musica del Gruppo dei Cinque (*Mogučaja Kučka*: del gruppo formatosi a San Pietroburgo negli anni Cinquanta-Sessanta dell'Ottocento facevano parte i compositori Milij Balakiriev, Modest Musorgskij, Aleksandr Borodin, Nikolaj Rimskij-Korsakov e Cezar' Kjuj) e le opere di Pëtr Čajkovskij. Cfr. *ivi*, pp. 189-193 e Donatella Gavrilovich, *Marius Petipa: un'altra storia. Il rapporto con gli scenografi e i direttori dei Teatri Imperiali*, 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. 39-64.

9. Jurij Slonimskij, *P.I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva 1956, p. 79 e p. 157.

10. *Ivi*, p. 35.

11. *Ivi*, pp. 45-46.

12. Già nel 1871 Čajkovskij aveva composto a Kamenka un balletto per bambini in un atto dal titolo *Il lago dei cigni*, ispirandosi agli studi di Aleksandr Afanas'ev e alle fiabe di Aleksandr Puškin. Successivamente egli compose un nuovo balletto dallo stesso titolo su libretto di Vladimir Begičev e Vasilij Gel'cer (da una fiaba di Johann Musäus). Il balletto coreografato da Julius Reisinger andò in scena al Teatro Bol'šoj di Mosca nel 1877, ma non ebbe successo. Solo dopo la morte di Čajkovskij, al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 1894 Lev Ivanov mise in scena una nuova versione coreografica del secondo atto del balletto. Nel 1895 fu poi ripreso e riveduto l'intero spettacolo da Lev Ivanov e Marius Petipa. Cfr. *ivi*,

al compositore fu proposto di comporre il balletto-*féerie* *Salammbô*, ma questi rifiutò. L'accordo su *Ondine*, invece, non portò ad un risultato¹³. E quando al compositore fu proposto il balletto *La bella addormentata*, egli inizialmente non rispose. Cambiò idea solo dopo aver letto il libretto ed attese di chiarire con Petipa i dettagli della musica¹⁴. A questo punto, Marius Petipa sottopose a Čajkovskij un piano compositivo molto rigido, pensato del resto anche per garantire al compositore che il suo lavoro non sarebbe stato alterato durante la messinscena, come invece era avvenuto con *Il lago dei cigni* moscovita¹⁵. Tramite tale piano compositivo al compositore furono sottoposte la suddivisione in numeri e scene e l'indicazione delle caratteristiche dei personaggi, dell'ambientazione, degli effetti scenici, oltre che dei *desiderata* del coreografo riguardanti il tempo, il metro, il carattere dei movimenti e persino la strumentazione o il ritmo di battute. Sembra, dunque, strano che Čajkovskij riuscisse a sentirsi libero nel dover seguire questo schema. Nonostante ciò, il compositore non solo riuscì a donare piena dignità alla musica per balletto, ma creò un'opera che nelle parole della musicologa sovietica Julija Rozanova si rivelava pari alle migliori creazioni operistiche e sinfoniche quanto a «profondità di contenuto» e «integrità della forma»¹⁶.

Non è casuale il fatto che Aleksandr Benois, recatosi senza convinzione alla seconda recita del balletto, dopo aver sentito dire dal fratello che la produzione era piuttosto «pesante» e la musica «confusa» e non adatta alla danza, ebbe a ricredersi totalmente uscendo dal teatro rapito proprio dalla bellezza della musica, che a suo dire aveva suscitato nella sua anima un «dolcissimo languore» e una sensazione di «gioia celestiale»¹⁷.

Fredda fu invece l'accoglienza dell'imperatore Alessandro III, che si limitò a porgere al compositore il finto complimento «Očen' milo» (Molto grazioso)¹⁸. La critica non fu più lungimirante, concentrandosi sulla valutazione negativa degli aspetti esteriori della produzione. Come fu osservato, lo spettacolo esemplificava infatti la tendenza allora imperante verso la «féerizzazione» del balletto¹⁹. A questo proposito, il critico della «Peterburgskaja gazeta» evidenziava l'origine straniera del termine *féerie* usato per esprimere il significato di fiaba. Se tale parola si adattava perfettamente alla nuova produzione, ciò per il critico significava che il teatro si stava allontanando nella sua più

pp. 78-153.

13. Cfr. *ivi*, pp. 163-166.

14. Jurij Slonimskij, *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka. Očerki. Libretto. Scenarii*, Iskusstvo, Moskva 1977, p. 320.

15. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, Muzyka, Moskva 1976, p. 60.

16. *Ivi*, p. 65.

17. Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, translated by Mary Britnieva, Wyman & Sons, Putnam-London 1941, pp. 122-124 (ed. russa rivista e ampliata, *Moi vospominania*, Nauka, Moskva 1990).

18. Jurij Slonimskij, *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka. Očerki. Libretto. Scenarii*, cit., p. 337.

19. Tale processo si era accelerato in Russia a partire dalla metà degli anni Ottanta dell'Ottocento, quando a guidare i Teatri Imperiali era già Vsevoložskij. Tra i primi esempi di balletto-*féerie* vi fu *Les pilules magiques*, messo in scena al Teatro Mariinskij da Petipa nel 1886 in occasione della riapertura del teatro. Tale genere di spettacolo si contraddistingueva per le spese eccessive devolute alla realizzazione di costumi e disegni sensazionali. Cfr. Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, cit., pp. 206-208.

intima essenza dalla cultura russa²⁰. Il critico del «Peterburgskij listok» si chiedeva invece dove fosse finito il balletto vero e proprio, constatando la natura estremamente sontuosa delle scenografie e dei costumi e lamentandosi dell'inesistenza della coreografia, cui del resto a suo dire la musica non forniva alcun supporto. In sostanza, secondo tale critico ci si ritrovava costretti a ricordarsi che si trattava pur sempre della messa in scena lussureggiante di una *féerie*, e non di un balletto²¹. Tale parere era ribadito persino dal colto Sergej Chudekov, il quale nel contestare le enormi somme di denaro spese giudicava lo spettacolo piuttosto come «un diorama e un'esibizione di costumi e oggetti scenici», anziché come «un balletto nel senso in cui Noverre e le altre colonne portanti di questa arte ne avevano inteso la terminologia»²². Ci vollero almeno cinque anni perché tra i vari pareri si distinguesse per acume il giudizio del critico musicale German Laroš, che definì Čajkovskij «un compositore drammatico»²³ e intravide ne *La bella addormentata* il raggiungimento di una nuova fase non solo nell'evoluzione stilistica di Čajkovskij, ma dell'arte del balletto in generale. Laroš si esprimeva in termini di autenticità, di rafforzamento dell'inventiva melodica, dello sviluppo sinfonico, e della caratterizzazione musicale²⁴. Concetti questi che furono sistematizzati teoricamente negli anni Venti del ventesimo secolo negli studi sul sinfonismo del balletto dal musicologo Boris Asaf'ev²⁵.

Interessato al rapporto tra le forme musicali e il rivelamento attraverso il loro uso di un contenuto artistico, egli si soffermò in particolare sull'arte compositiva di Čajkovskij, dedicando alla musica de *La bella addormentata* un lungo articolo pubblicato nel 1922 sull'«Eženedel'nik petrogradskich gosudarstvennych akademičeskich teatrov» («Settimanale dei Teatri Accademici Statali di Pietrogrado»). Qui Asaf'ev specificò la novità di tale creazione, definendola come una nuova «forma di azione musicale-coreografica». Secondo il musicologo, in Russia erano già stati fatti dei tentativi in

20. «Peterburgskaja gazeta», 3 gennaio 1890, in Tim Scholl, *Sleeping Beauty. A Legend in Progress*, cit., p. 174. La traduzione dal russo è ad opera di Tim Scholl.

21. «Peterburgskij listok», 4 gennaio 1890, pubblicato in traduzione inglese in Tim Scholl, *Sleeping Beauty. A Legend in Progress*, cit., pp. 174-176. La traduzione dal russo è ad opera di Tim Scholl.

22. «Peterburgskaja gazeta», 5 gennaio 1890, pubblicato in traduzione inglese in Tim Scholl, *Sleeping Beauty. A Legend in Progress*, cit., pp. 183-184. La traduzione dal russo è ad opera di Tim Scholl.

23. Il riferimento è tratto dal titolo del saggio di German Laroš [Herman Laroche], *Čajkovskij kak dramatičeskij kompozitor*, in «Ežegodnik Imperatorskich teatrov. Sezon 1893/1894 g. Prilož. 1», pp. 81-182, tradotto parzialmente in lingua inglese in Tim Scholl, *Sleeping Beauty. A Legend in Progress*, cit., pp. 195-199. La traduzione dal russo è ad opera di Tim Scholl. L'originale si può consultare sul sito: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3159-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1893-1894-gg-prilozhenie-kn-1#mode/inspect/page/1/zoom/4> (u.v. 11/8/2024).

24. Cfr. *ivi*, pp. 168-175.

25. Nel 1922 in un lavoro dedicato all'arte strumentale di Čajkovskij il sinfonismo fu definito da Boris Asaf'ev 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». Boris Asaf'ev, *O muzyke Čajkovskogo*, Muzyka, Leningrad 1972, p. 238.

questa direzione, tra cui *Il lago dei cigni* dello stesso Čajkovskij o i migliori tra i balletti di Pugni e Minkus, ma fino ad allora nessuno era mai riuscito ad elevarsi dalla natura concertistica della musica per balletto per portarla al livello di integrità di un'«azione musicale-coreografica», come invece avveniva nel dramma musicale. Al contrario, secondo Asaf'ev, la musica de *La bella addormentata* aveva segnato una nuova fase storica, poiché la sua sostanza sonora si era incarnata in un'opera monumentale e allo stesso tempo fortemente compatta. Come spiega il musicologo, a permetterlo era stato in primo luogo l'utilizzo di definite formule di danza e, in secondo luogo, la loro trasformazione ai fini dello sviluppo sinfonico globale del balletto secondo fattori di sviluppo tematico e di colorito strumentale, oltre che in conformità all'idea dei Leitmotiv²⁶.

Come si può notare, la teorizzazione di Asaf'ev spiegava bene il sinfonismo musicale del balletto, ma non si occupava del sinfonismo più propriamente coreografico di tale genere teatrale. Tuttavia, come osserva la studiosa russa Tat'jana Bukina, per realizzare l'«azione musicale-coreografica» di cui parlava lo stesso Asaf'ev occorre che sia la linea musicale sia quella coreografica si sottoponesse alle leggi dello sviluppo sinfonico²⁷. In altre parole, l'elaborazione tematico-stilistica non doveva riguardare solo le formule musicali ma anche le formule coreografiche. Rimaneva, dunque, da approfondire e riconcettualizzare il ruolo di Petipa nell'elaborazione propriamente coreografica del sinfonismo dell'azione danzante.

Nel cercare tali risposte ci accostiamo alla nota monografia dedicata ai balletti di Čajkovskij dal musicologo Roland John Wiley negli anni Ottanta. Qui Wiley sostiene che come lavoro teatrale *La bella addormentata* è del tutto inusuale e distante persino da *Il lago dei cigni*. Se nel primo balletto la tensione drammatica si sviluppa grazie all'introduzione di eventi inaspettati che conducono alla tragedia, ne *La bella addormentata* l'esito della storia è anticipato fin nel Prologo²⁸. Eppure, *La bella addormentata* è altrettanto ricca di movimento drammatico, nascosto tra le pieghe della matura struttura musicale, fondata sull'unità tematica, su una sapiente esplorazione ritmica e tonale, e su innovazioni quali la trasformazione della variazione classica²⁹. Tuttavia, anche il testo di Wiley si concentra quasi esclusivamente sullo sviluppo sinfonico musicale del balletto, senza fornire spiega-

26. Come esempio di sviluppo sinfonico musicale, Asaf'ev riporta l'utilizzo della formula musicale del valzer nel I atto del balletto e la sua trasformazione nella variazione di Aurora in Re maggiore su musica di violino nello stesso atto, o ancora l'utilizzo della formula musicale della polka nell'ultimo atto e la sua trasformazione nella variazione di Aurora in La maggiore su musica di violino nello stesso atto. Cfr. Boris Asaf'ev, *Spjaščaja krasavica*, in «Eženedel'nik petrogradskich gosudarstvennyh akademičeskich teatrov», n. 5, 1922, poi ripubblicato in Boris Asaf'ev, *O baletе. Stat'i. Recenzii. Vospominanija*, Muzyka, Leningrad 1974, pp. 76-85.

27. Tat'jana Bukina, *B. V. Asaf'ev u istokov «Muzykal'nogo baletovedenija»: Technologija naučnogo otkrytija*, in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj», n. 4, 2019, p. 152, online: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1197> (u.v. 16/6/2024).

28. Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Oxford University Press, New York 1985, p. 107.

29. Cfr. *ivi*, pp. 113-150.

zioni di quanto la coreografia di Marius Petipa in sé e per sé rispecchi il sinfonismo della musica. A proposito dei metodi compositivi del coreografo di origini francesi, dopo aver ricordato i manoscritti di Petipa conservati presso l'archivio del Museo Teatrale Statale Centrale "A.A. Bachrušin" di Mosca, Wiley ne osserva il legame con un particolare processo di lavoro incentrato sulla formulazione di un libretto, la raccolta di dati storici sul soggetto, la progettazione di piani scenici specialmente per le danze di gruppo e l'insegnamento della coreografia ai danzatori. Si tratta giusto di poche righe, seguite nel testo di Wiley dalla semplice constatazione di come di regola le danze di Petipa nascessero da una particolare attenzione per le diverse qualità delle ballerine³⁰.

Non diversa la situazione nella recente monografia di Nadine Meisner dedicata a Petipa. Pur intitolando un capitolo *Grande Musica, Grande Danza* e dedicandone l'epigrafe al paziente lavoro di assemblamento di dettagli composti con gusto e intelligenza nell'imponente creazione de *La bella addormentata*, la studiosa presenta nel testo solo minimi accenni ai processi compositivi dello stesso Petipa e concentra la sua attenzione quasi esclusivamente sulla musica di Čajkovskij, senza chiedersi come le sue qualità sinfoniche si rispecchino nella coreografia di Petipa³¹.

Nei nostri propositi di approfondimento su questi temi, ci vengono invece incontro alcuni studi nati in ambito russo-sovietico, e prima di tutti quelli di Jurij Slonimskij, il quale nel suo testo sulla drammaturgia del balletto ottocentesco sottolinea quanto il coinvolgimento da parte di Čajkovskij nella creazione de *La bella addormentata* fu generato dall'influsso positivo del lavoro di Petipa nella rielaborazione del libretto. Se Vsevoložskij era partito dal presupposto di voler creare una *féerie*, nel libretto ricevuto da Čajkovskij il balletto si presentava piuttosto come una creazione fantastica basata sui temi eterni dello scontro tra il bene e il male³².

Nel tentativo di verificare la validità dei suggerimenti relativi al ruolo di Petipa nella creazione de *La bella addormentata* e di comprenderne meglio il metodo di lavoro, ci accostiamo alle note coreografiche di Petipa pubblicate in una raccolta del 1971 a cura di Anna Nechendzi e Jurij Slonimskij e commentate dal coreografo e teorico sovietico Fëdor Lopuchov. Da tali note si evince una particolare attenzione dedicata dal *maître de ballet* di origini francesi alla composizione scenica dei gruppi e alla distribuzione dei ruoli in considerazione delle diverse caratteristiche dei danzatori. Così gli schizzi e le note di Petipa relativi al Prologo de *La bella addormentata* rivelano, per come sottolineato da Lopuchov, la costruzione del compatto gruppo delle fate in modo da dar vita all'*adagio* del *Pas de six* e il suo sfaldarsi per lasciar posto alle singole variazioni, assegnate alle varie interpreti, tenendo conto della loro rispettiva abilità di danzare su diversi tempi musicali³³. Anche per quanto riguarda il primo

30. Wiley si sofferma in particolare sulla specificità della danza di Carlotta Brianza. Cfr. *ivi*, pp. 155-160.

31. Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, cit., pp. 223-229.

32. Cfr. Jurij Slonimskij, *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka. Očerki. Libretto. Scenarii*, cit., pp. 320-323.

33. Al di là della danzatrice indicata con il solo cognome di Petrova che fu poi sostituita alla prima dello spettacolo da

atto, centrale nel disegno coreografico di Petipa è il pensiero volto alla composizione scenica delle ghirlande, chiamate a rappresentare lo stile del barocco francese³⁴. Come mette in guardia Lopuchov, alle volte Petipa nel seguire queste prassi compositive sembra non valorizzare appieno la musica. Si tratta ad esempio ancora del Prologo dove la Fata dei lillà apparentemente sembra non danzare una variazione³⁵. Al contrario, in altri momenti Petipa si rivela ben capace di elevarsi al livello del pensiero musicale di Čajkovskij. È il caso della “piccola coda” delle Nereidi, in cui il coreografo, riprendendo l’idea musicale di canone-fuga utilizzata da Čajkovskij, diventa un suo pari. Secondo Lopuchov, infatti, nella coda delle Nereidi Petipa crea per la prima volta la realizzazione di un «canone coreografico a tre figure»³⁶. Spiega Lopuchov:

Le Nereidi escono in sei alla volta. Il primo sestetto imposta il tema. Il secondo sestetto lo ripete, mentre le prime sei danzatrici lo sviluppano. La coda a canone-fuga è condotta idealmente dal punto di vista dell’elaborazione dei temi coreografici: quattro *ballonnés*, e di seguito quattro *emboîtés* con giro (mezza *pirouette* con la gamba che esce all’*écarté*), *tombé*, *coupé*, *pas de chat* e *pas de bourrée* sul posto. Questo tema si incornicia in un metro quaternario suddiviso in battute, poiché la coda danzata inizia dalla seconda metà della battuta in metro binario, mentre Petipa la costruisce in un tempo quaternario: per questo danzarla è molto difficile. La coda prosegue fino alla fine sulla base della musica in metro binario. La forma a canone-fuga è condotta idealmente. Cambiare qualcosa in essa significa permettere un atto di vandalismo. Il canone coreografico è molto più perfetto ne *La bella addormentata* che in *Giselle*, dove è solo accennato. Il tema nella coda delle Villi del secondo atto di *Giselle* è un’*arabesque* cantilenante in combinazione con una *sissonne*, che di nuovo si conclude con un’*arabesque* cantilenante. Nel balletto di Čajkovskij il tema danzato dato è più ampio e riunisce rigorosamente tutti i partecipanti con il motivo del *ballonné*. Nelle cosiddette «nuove redazioni registiche» de *La bella addormentata* si trovano grossolane alterazioni di questo capolavoro di Petipa. Ricostruirlo è il compito urgente dei maestri del balletto russo. Nell’intensità dell’azione la coreografia si eleva qui allo stesso livello della musica.³⁷

Tale visione dello stretto rapporto tra la coreografia di Petipa e la musica di Čajkovskij è peculiare di una nuova fase nell’elaborazione teorica di Fëdor Lopuchov. Negli anni Venti sotto l’influsso degli studi sul sinfonismo di Asaf’ev e del simbolismo di Andrej Belyj egli si era dedicato alla teorizzazione e alla messinscena della “danzasinfonia”, genere coreografico che tentava di tradurre l’archi-

Marija Anderson nel ruolo di Fleur de farine, i ruoli delle altre cinque fate furono pensati e successivamente interpretati dalle seguenti danzatrici: Aleksandra Nedremskaja (Candide), Klavdija Kuličevskaja (Fée aux miettes), Anna Johansson (Canari qui chante), Vera Žukova (Violante), Marija Petipa (Fata dei lillà). Cfr. Anna Nechendzi – Jurij Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa, Materialy. Vospominanija. Stat’i*, Iskustvo, Leningrad 1971, p. 191.

34. Cfr. *ivi*, pp. 193-204.

35. *Ivi*, p. 191. Uno studio approfondito sulla storia della variazione della Fata dei lillà si può trovare in Natalia Zozulina, «Spjaščaja krasavica» M. Petipa v redakcijach Mariinskogo-Kirovskogo teatra, in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj», vol. XXIX, n. 2, 2017, pp. 31-60, online: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/395> (u.v. 16/6/2024).

36. Anna Nechendzi – Jurij Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa, Materialy. Vospominanija. Stat’i*, cit., p. 205.

37. *Ivi*, pp. 205-206. Ove non diversamente specificato, le traduzioni sono state curate dall’autrice del presente saggio. Relativamente agli scritti di Fëdor Lopuchov si fa poi presente che 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. 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 Lopuchov, *Writings on Ballet and Music*, edited and with an introduction by Stephanie Jordan, translations by Dorinda Offord, The University of Wisconsin Press, Madison 2002.

tettura sinfonica musicale nella danza secondo rigorosi criteri di oggettività. Secondo Lopuchov, il sinfonismo si sarebbe potuto manifestare non solo a livello musicale ma nella stessa arte coreografica quando i movimenti danzati non fossero stati semplicemente eseguiti a ritmo di musica, ma avessero costituito parte integrante di un'elaborazione coreografica tematica³⁸. Il suo spettacolo del 1923 dal titolo *La danzasinfonia. La magnificenza dell'universo* sulla musica della *Quarta Sinfonia* beethoveniana non ebbe successo, ma il paradigma cui diede vita sarebbe stato sviluppato già negli anni Trenta all'estero da George Balanchine (Georgij Balančivadze) e Léonide Massine (Leonid Mjasin) e si sarebbe imposto in patria nell'epoca del "disgelo" grazie al lavoro di Jurij Grigorovič e Igor' Bel'skij³⁹. Nel testo coevo all'esperimento sulla danzasinfonia dal titolo *Le vie del coreografo (Puti baletmejsiera, 1925)*⁴⁰ Lopuchov aveva espresso un parere ben diverso sull'operato di Petipa, lamentandosi del suo approccio alla musica di Čajkovskij. Secondo il teorico sovietico, ne *La bella addormentata* Petipa 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»⁴¹. In particolare, nel capitolo dedicato alle «Danze attorno alla musica, sulla musica, sotto la musica e nella musica»⁴², Lopuchov aveva analizzato nel dettaglio i momenti del Prologo dello spettacolo che rivelavano le criticità di tale approccio. Ad esempio, secondo il teorico sovietico, il momento dell'entrata della Fata dei lillà era stato sottolineato con forza da Čajkovskij con un cambio di tonalità che distingueva la Fata dei lillà dalle altre fate per indicare come la sua apparizione portasse un «principio luminoso» nell'episodio iniziale. Tuttavia, per Lopuchov, nella messinscena di Petipa ciò non fu in alcun modo estrinsecato. Più in generale, secondo il teorico, nella messinscena di Petipa l'intera entrata delle fate con il suo libero carattere di passo «da parata»⁴³ si rivelò in contrasto con la musica di Čajkovskij, che l'aveva distinta sensibilmente dall'entrata degli ospiti, conferendole un carattere «semidanzato»⁴⁴. E neanche le variazioni delle fate rispecchiavano per lui nella danza l'andamento della musica. Per quanto concerneva invece l'arrivo della Fata Carabosse, se nella musica di Čajkovskij la sua «malvagia apparizione» era sottolineata da una pausa che ne rifletteva l'impressione suscitata tra i presenti, nella messinscena di Petipa non vi era nulla del genere: lo stesso

38. Fëdor Lopuchov, *Puti baletmejsiera*, Petropolis, Berlino 1925, pp. 54-55.

39. Per approfondimenti si rimanda a Marta Mele, *La forma sonata coreografica ne "Il regno delle Ombre" de "La Bayadère" di Marius Petipa rivelata negli scritti di Fëdor Lopuchov*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», vol. XVI, n. 15, 2023, pp. 61-76, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/18751> (u.v. 16/6/2024), e a Marta Mele, *Discutendo sull'eredità sinfonica di Fedor Lopuchov: alla riscoperta de "Il vortice rosso" (1924)*, in «SigMa – Rivista di Letterature Comparete, Teatro e Arti dello Spettacolo», n. 7, 2023, pp. 357-375, online: <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/article/view/10530> (u.v. 16/6/2024).

40. Per i rimandi bibliografici all'edizione del testo si veda la nota n. 38 del presente saggio.

41. Fëdor Lopuchov, *Puti baletmejsiera*, cit., p. 29.

42. *Ivi*, pp. 61-102.

43. Cfr. *ivi*, p. 83.

44. *Ibidem*.

apparire della fata cattiva su di una carrozza sembrava a Lopuchov una scelta alquanto «discutibile»⁴⁵.

A tale proposito va ricordato come Lopuchov si dedicò concretamente ad una ripresa de *La bella addormentata* negli anni 1922-1923, ovvero all'inizio del suo incarico in qualità di assistente alla direzione e coreografo-direttore del balletto del GATOB⁴⁶. In tale occasione egli diede effettiva priorità all'integrità della musica di Čajkovskij, ricostruendo danze ed episodi pantomimici in precedenza scomparsi. In verità, egli giudicò «eccezionalmente buone» le danze e le *mises-en-scène* realizzate da Petipa, limitandosi ad esprimere il proprio disappunto relativamente ai tagli musicali⁴⁷. Secondo Lopuchov, alcuni di essi erano stati operati in occasione della messinscena del 1914 con le nuove scenografie di Konstantin Korovin⁴⁸. Essi avevano privato lo spettacolo delle danze del principe Desiré durante la caccia, così come dell'adagio di Desiré con la Fata dei lillà nel secondo atto, nonché dell'*entrée* e della sarabanda dell'ultimo atto. Sempre in questo atto, la variazione eseguita nel 1890 da Pavel Gerdt nel ruolo di Desiré era nel 1914 passata alle Pietre Preziose. Altri tagli risalivano invece all'epoca della stessa messinscena originaria di Petipa. Era questo il caso della variazione della Fata dei lillà nel Prologo, tagliata perché assegnata alla danzatrice Maria Petipa che nelle parole di Lopuchov «non danzava il classico», con la conseguenza che «la *suite* di danze delle fate non aveva conclusione né musicale, né danzata»⁴⁹. Inoltre, prima della messinscena di Lopuchov, non erano mai state eseguite le «meravigliose» pagine musicali dell'*entr'acte* sinfonico che introduceva nell'atmosfera del sonno di Aurora⁵⁰. Dunque, nella sua ripresa Lopuchov cercò di riportare alla luce i pregi della versione musicale originaria, reinventando *ex novo* le danze mancanti nello stile che egli attribuiva a Petipa. Per le danze degli aristocratici durante la caccia, egli si ispirò alle danze de *La prova di Damis*. 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, come racconta Lopuchov, in precedenza si usava un'altra musica)⁵¹. Infine, per la variazione della Fata dei lillà nel Prologo Lopuchov partì dal ritratto della fata delineato da Čajkovskij nella musica, oltre che dalla caratterizzazione offertane dallo stesso Petipa in altri episodi del balletto:

45. *Ivi*, pp. 82-84.

46. La ripresa de *La bella addormentata* andò in scena inizialmente l'8 ottobre 1922 al teatro GATOB e fu poi perfezionata il 31 ottobre 1923 nello stesso teatro con la trasformazione del *pas de quatre* del terzo atto nel *pas de deux* di Aurora e Desiré. Nei ruoli principali: Elizaveta Gerdt (Aurora), Michail Dudko (Desiré). Cfr. Natalia Zozulina – Valentina Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka: chronika. Tom IV. 1901-1950*, Akademia Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2015, p. 270 e p. 285. GATOB era la sigla con cui si indicava il Teatro accademico statale d'opera e balletto di Pietrogrado/Leningrado. L'ex Teatro Mariinskij assunse tale nome tra il 1920 e il 1935, prima di essere rinominato Teatro Kirov.

47. Fëdor Lopuchov, *Šest'desjat let v baleta*, Iskusstvo, Moskva 1966, p. 225.

48. Secondo alcune fonti a riprendere la coreografia nel 1914 fu Nikolaj Sergeev, secondo altre fu invece Aleksandr Gorskij. Cfr. Marina Konstantinova, "*Spjaščaja krasavica*". *Šedevry baleta*, cit., p. 144.

49. Fëdor Lopuchov, *Šest'desjat let v baleta*, cit., p. 226.

50. *Ivi*, p. 227.

51. *Ibidem*.

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 lilla.⁵²

Se negli anni Venti, Lopuchov contestò piuttosto aspramente l'approccio al sinfonismo musicale di Čajkovskij da parte di Petipa sia discutendone i difetti nell'attività teorica sia cercando di correggerli nella propria attività di coreografo-ricostruttore, il giudizio più mite su Petipa contenuto nelle proprie *Memorie* (*Šest'desjat let v baletě*, 1966) in relazione alla ripresa de *La bella addormentata* va riferito ad una revisione delle proprie opinioni da parte di Lopuchov a distanza di circa cinquanta anni dalla prima teorizzazione. Nel contestualizzare tale cambiamento ci appare opportuno ricordare che il genere coreografico del "coreodramma sovietico" (noto anche come *ballet-pièce* o *drambalet*; in esso sulla danza prevaleva una sorta di pantomima psicologica danzata) aveva ormai ampiamente dimostrato i suoi limiti⁵³. Grazie al clima di libertà riconquistata nel periodo successivo alla morte del segretario generale del PCUS Iosif Stalin nel 1953, giovani coreografi come Jurij Grigorovič e Igor' Bel'skij ripresero gli esperimenti di Lopuchov degli anni Venti proponendo un nuovo paradigma di "sinfonismo coreografico" che avrebbe ribaltato il precedente rapporto tra la pantomima e la danza, affidando a quest'ultima in una forma rielaborata la centralità assoluta nello spettacolo di balletto⁵⁴. Conservando del "coreodramma sovietico" i meriti dell'avvicinamento del balletto al teatro drammatico, si puntava adesso ad ottenere tale risultato tramite il riflettersi dello sviluppo musicale sinfonico nelle immagini danzate⁵⁵. L'opportunità di constatare i nuovi risultati coreografici diede probabilmente modo a Lopuchov di ripensare il proprio approccio all'operato di Petipa, correggendo alcuni giudizi espressi negli anni Venti.

Oltre alla teorizzazione del "canone coreografico" rintracciabile nella coda delle Nereidi formulata nelle note di commento ai materiali di Petipa, in un proprio volume del 1972 dal titolo *Le rivelazioni coreografiche* (*Choreografičeskie otkrovennosti*) Lopuchov arriverà a sostenere che ne *La bella addormentata* Petipa avesse compreso appieno il lavoro di Čajkovskij e che avesse apportato dei tagli musicali solo perché costretto. Secondo Lopuchov, la presenza di questi tagli certamente alterò il corretto sviluppo delle figure dello spettacolo, ma nel complesso il *modus operandi* di Petipa aprì la

52. *Ibidem*.

53. Sul genere del "coreodramma sovietico" si veda Marta Mele, *La codificazione dei processi compositivi del coreodramma sovietico. Il caso de "La fontana di Bachčisaraj"*, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, a cura di Vito Di Bernardi, n. 134, 2020, pp. 127-146 e Marta Mele, *La discussione su "Le fiamme di Parigi" (dicembre 1932): la transizione verso il "coreodramma sovietico" riflessa nei dibattiti dell'epoca*, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico *Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale. Annuario del Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo della Sapienza Università di Roma – Parte prima*, a cura di Aleksandra Jovičević, n. 136, 2021, pp. 87-105.

54. Sul nuovo emergere del sinfonismo coreografico nel periodo del "disgelo" si veda Christina Ezrahi, *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, trad. it. Marta Mele, Gremese, Roma 2017, pp. 123-130.

55. Cfr. Viktor Vanslov, *Balety Grigoroviča i problemy choreografii*, Iskusstvo, Mosca 1968, p. 22.

strada a Gorskij e Fokin⁵⁶. Più significativamente, in questo testo Lopuchov sostiene che Petipa, utilizzando la danza classica al livello di sviluppo in cui 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 *effacée* e i movimenti *en dehors* per rivelare «l'apertura», «il principio luminoso» che corrisponde alle tonalità maggiori della musica⁵⁷. Nello scritto Lopuchov analizza poi nel dettaglio le singole variazioni delle fate nel Prologo per comprenderne i temi coreografici e spiegarne le riprese drammaturgiche all'interno del balletto, facendo dunque risaltare la sostanza sinfonica della coreografia cui diede vita il *maître de ballet* di origini francesi. Nel seguire Lopuchov, scopriamo dunque come i doni delle fate nel Prologo de *La bella addormentata* abbiano una componente propriamente coreografica. Lo dimostra già la variazione della prima fata nella cui coreografia è racchiuso il dono della tenerezza. Se nella musica il tema della tenerezza risuona nella melodia dell'oboe, accompagnato dal clarinetto e dagli archi, la coreografia per come analizzata da Lopuchov riflette tale sentimento nella morbidezza e nell'apertura dei movimenti:

Con un passo sulla gamba destra in punta solleva la sinistra in *demi-attitude en arrière*, con le braccia in su. Questo movimento si ripete su entrambe le gambe sette volte. Il secondo movimento è una camminata lungo il proscenio con l'accento sul *plié* della gamba sinistra (se la camminata è a sinistra), senza scendere dalle punte. Qui Petipa permise alle interpreti di improvvisare i movimenti delle braccia. La terza parte, quella finale, è la più importante. La gamba «esce» in *écarté effacé* – la posa più aperta della coreografia – diverse volte con entrambe le gambe. Sarebbe più giusto dire che la prima fata dona ad Aurora un amore tenero, per questo nelle successive variazioni di Aurora, per esempio dopo l'adagio con i fidanzati, e persino nell'ultimo atto compare lo stesso *écarté*, benché reso più difficile dal *tour en dehors*. In questo modo, una volta divenuta adulta, Aurora possiederà il dono dell'amore e della tenerezza ricevuto dalla prima fata.⁵⁸

Decisamente più movimentata e scattante è la danza della seconda fata, la quale premia Aurora con il dono dell'amore nella sua pienezza. Al ritmo della tarantella e al moto vorticoso della melodia musicale si associa il movimento del *rond de jambe* e l'energia del *pas de bourrée*:

Ella compie dei passi «all'indietro» in punta con una gamba, mentre l'altra si trova nella posizione *sur le cou-de-pied* [...], e dopo *pas de bourrée en avant*. Nella ripetizione dei passi «all'indietro» al posto dell'ultima posa *sur le cou-de-pied* si effettua un *rond de jambe en l'air* [...]. Con questi movimenti diretti *en arrière* e *en avant* si crea l'impressione di una determinazione energica.⁵⁹

Più complessa è la costruzione della variazione della terza fata. All'eleganza melodica musicale e al pizzicato degli archi si intreccia il carattere civettuolo della coreografia eseguita senza quasi mai

56. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, Iskusstvo, Moskva 1972, p. 81.

57. Cfr. *ivi*, pp. 83-84.

58. *Ivi*, pp. 87-88. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., p. 70.

59. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., p. 88. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., p. 70. Cfr. Jurij Slonimskij, *P.I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, cit., p. 205.

scendere dalle punte:

I movimenti della prima parte della variazione sono tre *emboités* sulle punte, di cui il terzo prolungato nel tempo. La seconda parte è rappresentata dallo stesso indietreggiare in *emboité*, ma la sfumatura di artificiosità è accentuata da un particolare movimento delle braccia, che ricorda l'avvolgimento di un gomito. La terza parte della variazione è costituita da tre *sautés* sulle punte con una gamba in posa *demi-attitude tire-bouchon*; al quarto *sauté* la gamba è portata in *demi-arabesque*; la direzione, come nella prima parte, è in diagonale. La quarta parte è costituita dall'indietreggiare sulle punte lungo una linea sinuosa. Gerdt sosteneva che nella prima messa in scena Petipa aveva coreografato degli *emboités* lungo tale linea sinuosa. Ma la difficoltà d'esecuzione lo costrinse a semplificare il movimento con un semplice indietreggiare sulle punte, come nella variazione di Esmeralda. L'ultima parte è una piena ripetizione della terza parte con un tipico finale – il *couru* sulle punte fermato in posa *attitude tire-bouchon*, la posa fondamentale della variazione.⁶⁰

Meno dettagli servono a Lopuchov per descrivere la variazione della quarta fata che porta in dono ad Aurora l'eloquenza. Il suono del flauto e dei campanelli trova la sua corrispondenza coreografica nella velocità delle punte e nel movimento delle braccia che rendono l'idea del volo:

La quarta variazione, il cui tema è condotto nell'orchestra dal flauto, per qualche ragione era eseguita dalla fata Canarino vestita con un costume di color giallo tenue, benché sia difficile immaginare che la fata donasse ad Aurora la capacità di fischiare come un fringuello. Ed ecco che una leggera civetteria si avverte sia nella musica di Čajkovskij, sia nel *couru* sulle punte coreografato da Petipa. Le fate offrono ad Aurora dei doni di cui beneficiare nella vita, cosa perfettamente compresa da Petipa. La sua soluzione, si capisce, è assai più convincente del soggetto di Vsevoložskij.⁶¹

Segue la variazione della quinta fata che porta in dono ad Aurora l'energia. Gli impetuosi intrecci del violino e del clarinetto sono sottolineati nella coreografia dalle *pirouettes* e dai salti:

L'ultima fata dona ad Aurora energia e volontà. Alcuni artisti di un passato non lontano definivano questa variazione “pungente” a causa dei movimenti genialmente inventati da Petipa, in base ai quali infrangendo di tutti i canoni accademici che richiedono la posizione arrotondata del polso, il dito indice è steso e spostato in avanti; inoltre, ai movimenti delle braccia corrisponde un energico scavalcarsi delle gambe.⁶²

Segue la variazione della sesta fata, che secondo la musicologa Rozanova rappresenta il climax musicale della *suite* di variazioni delle fate donandole una particolare solennità pur nella semplificazione melodica e ritmica⁶³. Per quanto riguarda la coreografia, Lopuchov ne *Le rivelazioni coreografiche* riferisce invece che Petipa non avesse coreografato tale variazione e che tale compito fosse spettato

60. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., pp. 89-90. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., p. 70. Cfr. Jurij Slonimskij, *P.I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, cit., p. 205.

61. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., p. 90. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., pp. 70-71. Cfr. Jurij Slonimskij, *P.I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, cit., pp. 205-206.

62. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., p. 90. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., p. 71. Cfr. Jurij Slonimskij, *P.I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, cit., p. 206.

63. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., p. 71.

per la prima volta a lui stesso nel 1914 quando gli fu richiesto dalla danzatrice Ljubov' Egorova⁶⁴. Si tratterebbe dunque di una discrepanza oltremodo consistente tra la musica e la coreografia, risolta nel seguente modo da Lopuchov:

La variazione da me composta serve effettivamente solo come esposizione del personaggio della Fata dei lillà. La Fata dei lillà non fa in tempo a porgere un dono ad Aurora, ed in questo consiste l'incipit del soggetto nel complesso. A ciò si lega il fatto che la sua variazione [...] è stata da me costruita sulla base delle successive variazioni di Aurora, le quali sono state a loro volta costruite da Petipa sui temi dei doni delle fate nel Prologo, cosa in cui è racchiuso un grande significato. Nel comporre io la variazione della Fata dei lillà, che esprime la fioritura della primavera, ho conservato appieno il principio dell'*effacé*. Solo lì dove sembra voglia allertare Aurora, prevedendo le azioni della Fata Carabosse, compaiono due volte dei *tours en dedans*, ma sempre con le braccia libere verso l'alto, e concludendo in una posa sviluppata in *effacé*. Tutti i movimenti sono aperti ed ampi: ora à la seconde, ora in *écarté*. La variazione della Fata dei lillà predetermina la liberazione preparata per la piccola Aurora dai doni delle fate e difesa dalla Fata dei lillà [...].⁶⁵

Nel complesso, dalla brillante analisi di Lopuchov si nota come i temi coreografici finora evidenziati nelle variazioni delle fate siano ripresi in altri punti della coreografia di Marius Petipa per esplicitare dei legami drammaturgici, e dunque per donare una peculiare qualità sinfonica alla coreografia de *La bella addormentata*. Da tale analisi si evince come Petipa riuscì a creare uno stretto legame tra danza e musica, pur senza porsi ancora l'intento di tradurre rigorosamente in danza le architetture sinfoniche musicali come avrebbe invece cercato di fare il coreografo sovietico negli anni Venti con l'esperimento della "danzasinfonia". Tale idea è confermata dal proseguimento dell'analisi di Lopuchov. Secondo il teorico sovietico, se le variazioni delle fate costituiscono il climax del Prologo, il momento culminante del primo atto è formato dal valzer con le ghirlande e dall'*Adagio della rosa*, in cui Aurora danza con i pretendenti. Segue subito dopo la variazione di Aurora, che alla calorosa ricchezza d'emozioni espressa dal violino accompagnato dal glissando dell'arpa e dal pizzicato degli archi fonde il lirismo di una danza costruita sui temi delle variazioni delle fate nel Prologo, rappresentati in diversi *épaulements*⁶⁶. Spiega Lopuchov:

La prima parte [della variazione di Aurora] inizia dalla *glissade*, seguita da un passo in *arabesque* con transizione in *failli e attitude*. Petipa coreografo a questo punto un *renversé*, ma in seguito lo tolse per semplificare la difficile variazione in cinque parti. Dopo c'è un *pas de bourrée* sul posto, per fare una nuova *glissade* con l'altra gamba e ripetere la combinazione dall'altro lato. Questi movimenti si hanno in tutte le fate, e io li utilizzai anche per la variazione della Fata dei lillà nel Prologo. La seconda parte della variazione con i *sautés* su una gamba sulle punte, durante i quali l'altra esegue un *rond de jambe en l'air*, è un movimento derivato dalla seconda fata. La terza parte della variazione di Aurora è costruita sulle *pirouettes en dehors*, che si hanno in tutte le fate. La quarta parte è "consonante" con la variazione della prima fata nel Prologo e l'ultima parte – i *tours en manège* – sono un'eco del tema della fata Carabosse, che lo esegue nel Prologo del balletto. I *tours en manège* si eseguono *en dedans*, sono come delle ombreggiature (la base della

64. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., pp. 91-92.

65. *Ivi*, pp. 92-93.

66. *Ivi*, pp. 93-94.

parte di Carabosse), mentre tutti i tours delle fate si eseguono *en dehors*.⁶⁷

Dopo aver ripercorso lo scritto del teorico sovietico ci rendiamo conto che in esso solo poche righe sono dedicate ad una riconsiderazione in termini sinfonici della parte pantomimica della messinscena. Secondo il teorico, del resto, la danza occupa il novantacinque per cento dello spettacolo *La bella addormentata* e la pantomima il restante cinque per cento, ma è vero anche che a differire è il loro stesso valore all'interno dello spettacolo⁶⁸. Scrive infatti Lopuchov:

Persino nel caso in cui l'interprete del ruolo di Carabosse avesse dovuto solo mimare (poiché la Fata Carabosse è vecchia e sembrerebbe che la sua età escluda la possibilità di danzare), Petipa si decise ad esprimere la sua cattiveria in un monologo, perché sapeva che nessuna mimica può essere comparata alla danza.⁶⁹

Secondo il teorico, ne *La bella addormentata* la pantomima subì però un'evoluzione:

Ne *La bella addormentata* Petipa si rivelò un regista riflessivo e capace di anticipare gli altri. La differenza de *La bella addormentata* dagli altri vecchi balletti, anche se di buona qualità, consiste proprio nel fatto che qui non c'è una mimica pura, ovvero la gesticolazione convenzionale dei "sordomuti". L'eccezione è costituita dai due "racconti" insensati della Fata dei lillà che hanno tagliato tutto il tessuto coreografico del balletto. So dalle parole di Širjaev che Petipa non aveva alcun rapporto con questi "racconti"; a crearli furono altre persone, tra cui la stessa Marija Petipa. Tali "racconti" sono costruiti con metodi divenuti antiquati. Ne *La bella addormentata* Petipa li rifiutò trovandone altri innovativi, suggeritigli dalla musica di Čajkovskij, anch'essa scritta in modo innovativo rispetto al balletto del tempo.⁷⁰

Spostandoci per un momento in ambito italiano, la studiosa Elena Randi in un recentissimo testo sull'epoca del balletto di Petipa ci ricorda come ai tempi la questione delle «dosi di danza e di pantomima da inserire in un balletto» fosse una questione di capitale importanza. Secondo la studiosa, in un capolavoro quale *Giselle*, realizzato nella prima metà dell'Ottocento, «tra danza *stricto sensu* e pantomima si scopre un equilibrio assai armonioso e misurato, in cui, fra l'altro, la distinzione fra i due linguaggi è piuttosto sfumata, l'uno innestandosi quasi sempre nell'altro»⁷¹. Al contrario, secondo la studiosa, nel balletto accademico del secondo Ottocento capita più spesso che la parte narrativa diventi più esigua e «non di rado poco coerente», in quanto «concepita come un pretesto per esibire la danza», dunque «la partitura gestuale che rende questa fabula, si rivela piuttosto oscura e poco comprensibile»⁷².

67. *Ivi*, pp. 94-95.

68. Cfr. *ivi*, p. 84.

69. *Ibidem*.

70. *Ivi*, p. 85.

71. Cfr. Elena Randi, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, Dino Audino, Roma 2022, p. 21.

72. Cfr. *ivi*, p. 22.

Ricollegando tali argomentazioni alle osservazioni espresse dalla critica in occasione della messa in scena nel 1999 a San Pietroburgo della ricostruzione filologica de *La bella addormentata*, ci chiediamo dunque quale fosse il reale rapporto tra le dosi pantomimiche di questo spettacolo, pur con i loro deprecabili difetti, e la qualità sinfonica della coreografia del balletto originario.

Del resto, se come abbiamo visto all'inizio di questo saggio l'operazione effettuata da Vaziev e Vicharev mise in crisi la concezione di "sinfonismo coreografico" portata avanti nell'epoca del "disgelo" che donava piena centralità alla danza, già a proposito della messa in scena moscovita de *La bella addormentata* realizzata dal coreografo Jurij Grigorovič nel 1963 erano state espresse importanti riserve. Secondo lo studioso sovietico Vanslov, Grigorovič coreografò tale versione del balletto come uno «spettacolo-concerto» basato su una «suite ininterrotta di numeri danzati», il cui legame drammaturgico è molto debole. Naturalmente Grigorovič lo fece per esprimere al meglio le idee coreografiche a lui contemporanee, ma secondo Vanslov sbagliò nel rifiutare categoricamente la pantomima e le danze di carattere. Così facendo, in realtà dallo spettacolo scomparve «il confronto tra la poesia e prosa, il sogno e la realtà», tipico del balletto romantico ed essenziale per *La bella addormentata*⁷³.

Nel tentare, dunque, di comprendere meglio la qualità sinfonica veicolata nella creazione coreografica originaria di Petipa e di percepire come nel ventesimo secolo la danza abbia preso il sopravvento sulle altre componenti sceniche, rileggiamo quanto scritto dallo studioso Jurij Slonimskij sui processi compositivi di Marius Petipa e, nello specifico, sul ruolo che nel sistema di narrazione utilizzato da tale coreografo occupava il *pas d'action*.

Come suggerisce Slonimskij, Petipa elaborò autonomamente e nei dettagli il piano del Prologo e degli atti successivi ancor prima di incontrare Čajkovskij, costruendo lo spettacolo di balletto in modo del tutto innovativo. Nell'analisi di Slonimskij, in ogni atto era presente un incipit e uno scioglimento, e il punto nodale di ogni atto offriva una caratteristica diversa della protagonista. Secondo tale studioso, il ricorso alle analogie strutturali non testimoniava una povertà d'immaginazione da parte di Petipa, bensì permetteva che allo sviluppo sinfonico della musica si associasse una particolare qualità sinfonica della coreografia, costituita dall'elaborazione dei temi danzati al fine di donare integrità al loro sviluppo drammaturgico. Per realizzare tale proposito, l'intensità drammatico-emotiva di ogni atto era pianificata sulla base di uno schema fisso. L'inizio dell'atto era affidato al recitativo pantomimico o alla danza di carattere. Seguivano una grande danza e dopo un *pas d'action*, ovvero un *ensemble* danzato con un adagio al centro. La danza e la pantomima in questo tipo di costruzione smisero dunque di essere in antagonismo e gli aspetti virtuosistici acquisiti tramite il contatto

73. Viktor Vanslov, *Balety Grigoroviča i problemy choreografii*, cit., pp. 145-147.

con le danzatrici italiane vennero ad acquisire un senso nella costruzione dell'immagine coreografica⁷⁴.

In occasione di recenti convegni dedicati a Petipa, l'analisi di Slonimskij è stata ampliata nella Russia post-sovietica dallo studioso Boris Illarionov. Secondo la sua formulazione sia il *Pas de six* delle fate nel Prologo, che il *Pas d'action* d'Aurora nel I atto, o il *Pas d'action* delle Nereidi del II atto sono una forma classica destinata ad esprimere il momento culminante dell'azione interiore, il cui sviluppo è preparato dalla scena danzante del Prologo, dal valzer nel primo atto e dalla scena della caccia nel secondo atto, che lo studioso descrive come grandi composizioni dalle molte figure o altrimenti come *divertissement*. La marcia del Prologo o la scena delle filatrici nel primo atto altro non sono che scene pantomimiche atte ad esprimere l'esposizione e l'incipit dell'azione esteriore. La scena di Carabosse alla fine del Prologo, la crescita del bosco alla fine del I atto, il panorama e la scena nella stanza di Aurora alla fine del II atto, così come l'apoteosi alla fine del III atto, altro non sono che composizioni scenografiche che includono elementi di pantomima. Esse servono a sciogliere l'azione esteriore e a ripristinare l'ordine iniziale. In sostanza l'azione del balletto si sviluppa specularmente in ogni atto prevedendo un movimento rispetto alla stasi iniziale, e si scioglie poi ritornando in una situazione di staticità⁷⁵.

Naturalmente, tale formulazione critica non appare definitiva, aprendo la scia a una serie di domande sulla reale dimensione statica o dinamica del sinfonismo coreografico di Petipa. Nel tentare di aprire una strada a futuri studi su un classico che non perde mai di attualità, ci tornano alla mente le considerazioni maturate dalla danzatrice russa Natal'ja Makarova, emigrata in Occidente nel 1970, in rapporto alla personale lunga esperienza nell'interpretazione dei balletti classici. Testimoniando il proprio approccio al ruolo di Aurora ne *La bella addormentata*, nella sua autobiografia la Makarova spiega come tale personaggio si costruisca “in crescendo” nei diversi atti del balletto e come di fatto le sfumature impresse da ogni interprete ridefiniscano ogni volta in modo nuovo il rapporto della danza con la musica⁷⁶.

Al momento attuale ci sentiamo tuttavia di ribadire che la coreografia originaria de *La bella addormentata* ideata da Petipa presentava una qualità sinfonica che senza cercare di tradurre rigorosamente in danza l'architettura musicale riusciva comunque ad intrecciarsi saldamente con la musica. Il sinfonismo della coreografia si fondava in sintesi sull'elaborazione dei temi danzati e sulla loro ripresa

74. Jurij Slonimskij, *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka. Očerki. Libretto. Scenarii*, cit., pp. 326-331.

75. Cfr. Boris Illarionov, *Struktura choreografičeskogo dejstvija v «Spjaščej krasavice» M. I. Petipa*, in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj», vol. XLIX, n. 2, 2017, pp. 16-30, online: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/394> (u.v. 16/6/2024).

76. Natalia Makarova, *La danza, la mia vita*, Gremese International, Roma 2015, pp. 166-168 (ed. in lingua russa, *Biografija v tance*, Artist.Režisser.Teatr, Moskva 2011). La testimonianza della danzatrice è particolarmente importante in quanto ella ebbe la possibilità di confrontare direttamente la versione di Konstantin Sergeev con la tradizione inglese che prese qui vita originariamente da Nikolaj Sergeev, benché l'esperienza più significativa per la danzatrice fu il confronto con la versione del balletto realizzata da Kenneth MacMillan nel 1973. Cfr. *ivi*, pp. 124-125.

nei momenti più opportuni della drammaturgia coreografica al fine di donarle integrità e profondità di contenuto. Inoltre, la struttura drammaturgica usata era capace di comporre i diversi elementi pantomimici e di danza al fine di predisporre i momenti culminanti dell'azione coreografica. Tale sapiente organizzazione riusciva a creare un'armonia di fondo che sembrava voler ricondurre dal movimento alla stasi. Affidando però alla danza i momenti culminanti dell'azione, Petipa ne sprigionava il potere evocativo e non univocamente traducibile a parole. Unendosi con la ricchezza di sentimenti espressi dalla musica, la danza diveniva fonte di ispirazione per innumerevoli letture interpretative, tuttora da esplorare.