

Concetta Lo Iacono

La bambola di Cagliostro **Una storia per immagini di *Coppélia ou La fille aux yeux d'émail***

Al Conte di Cagliostro, avventuriero guaritore e alchimista esoterico, grande incantatore e abile persuasore presso le corti europee, non può paragonarsi nel balletto l'innocuo inventore della bambola Coppelia. Eppure Coppelius vanta nobili origini: l'antecedente letterario è il racconto *Der Sandmann* (1817) di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e i suoi tratti caratteriali e fisici sono mutuati da tre figure diverse della storia: il professore di fisica Spalanzani (con una sola "l"), l'ottico e venditore di barometri Coppola, e l'avvocato Coppelius. Nel racconto, il protagonista Nathanael, giovane studente universitario, è rimasto dall'infanzia fortemente colpito dalla storia del Mago Sabbiolino¹, l'uomo nero evocato dalla madre per convincere lui e i fratelli ad andare puntualmente a letto. Nel suo sofferto peregrinare tra presente e passato, il giovane crede un giorno di riconoscere il sinistro Coppelius (cui lega la morte del padre) in Giuseppe Coppola. Il racconto si sviluppa attraverso le lettere che Nathanael scrive (in particolare all'amico Lothar) per riportare alla luce i suoi ossessivi e confusi ricordi.

Di Cagliostro, che non visse a lungo in Germania, scrissero diffusamente Schiller e Goethe, non ci stupiamo quindi se anche Hoffmann ricorse all'archetipo del maestro alchemico, dello scienziato italiano cittadino del mondo, per delineare la figura di Spalanzani: "basso e grassotto, con alti zigomi, un naso affilato, con piccoli occhi penetranti, molto simile al ritratto di Cagliostro" nell'incisione di Chodowiecki in un almanacco di Berlino. D'altronde la notorietà tra Sette e Ottocento di personaggi come Casanova e Cagliostro consentì il fissarsi nelle opere, nei romanzi, poi nel cinema e nella tv²

¹ *Der Sandmann*, l'uomo della sabbia che cava gli occhi ai bambini disobbedienti o sparge il sonno, come sabbia, negli occhi è tradotto in italiano: *Il mago sabbiolino* o più letteralmente *L'uomo della sabbia*, e persino *Il bau bau*. E.T.A Hoffmann stesso precisa che Spalanzani si scrive con una sola "l" diversamente dal celebre scienziato.

² Si pensi al film *Casanova* di Fellini (la bambola era interpretata dalla ballerina Leda Lojodice) e alle avventure di Giuseppe Balsamo (il Conte di Cagliostro) interpretate in sette puntate tv da

di scaltri venditori di elisir d'amore, di scienziati folli, di iniziati e guaritori in possesso di arcani segreti³.



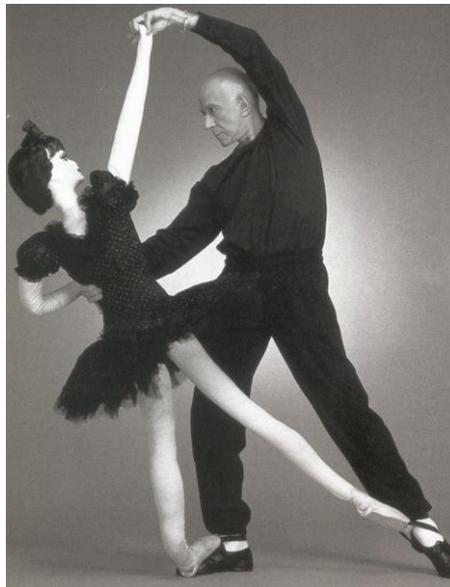
Fellini e la bambola durante le riprese del film *Casanova* (1976).
Per la scena interpretata della bambola danzante (la ballerina Leda Lojodice)
vedi: <http://www.youtube.com/watch?v=zPE-c43cOGc>

Cosa rimane del racconto di Hoffmann nel libretto *Coppélia ou La Fille aux yeux d'émail* (1870), scritto da Charles Nuitter (con la collaborazione del coreografo Saint-Léon)? Quasi nulla, a partire dal titolo: in “occhi di smalto” possono solo riflettersi le aspettative d'amore del giovane Franz; non “orbite vuote” né “occhi iniettati di sangue” ma splendidi occhioni blu su un volto di *biscuit*. Se nella trama hoffmanniana si vanificano le occasioni d'amore, la danzante Swanilda, dopo aver assunto le sembianze della bambola per imitarne passi e movenze, trionferà sulla rivale e salverà l'amato dagli incantesimi del mago. “Guarda”, sembra dire al suo Franz, “di chi ti sei innamorato... Sono anch'io capace di movimenti arditi, di leggere un libro, di danzare un'esotica danza spagnola o un vivace *jig* scozzese”. La presenza di una bambola meccanica si limita al gioco, e i dubbi sulla sua reale consistenza – espediente

un tenebroso (e scultoreo) Jean Marais alle prese con le vicende narrate da Alexandre Dumas *père* nei suoi sconfinati *Mémoires d'un médecin: Joseph Balsamo* (1846-1848).

³ Schiller, *Der Geisterseher* (1789); Goethe, *Der Groß-Cophta* (1791). Sul versante musicale, e solo tenendo presente la figura e gli anni di Delibes, citiamo di Adolphe Adam l'opéra-comique *Cagliostro* (1844), e l'operetta di Johann Strauß (*Cagliostro in Wien*, 1875).

tipico del realismo magico di Hoffmann – sono il pretesto per una energica e razionale iniziativa della capricciosa e saggia Swanilda. In egual modo, il mimo Coppelius non getta sabbia negli occhi, e il suo laboratorio di libri e meraviglie non è un antro infernale ma una *Wunderkammer* di legno e cartapesta con fantocci e soldatini pronti ad animarsi.



L'aspetto fascinoso dell'amante alla conquista dell'impossibile (una bambola, una statua, la materia inerte) o l'incubo tragico della perdita degli occhi – nei miti antichi coloro che vedono ciò che non devono vedere sono condannati alla cecità – tornerà solo in riletture contemporanee⁴. Nella versione di Roland Petit⁵, in una raffinata cornice *fin de siècle*, Coppelius è un malizioso *dandy* rubacuori che elegantemente contrasta l'amore di Franz per Coppelia solo per non dover dividere con lui la sua "invenzione": avendo ravvisato nei due giovani il materiale umano per nuove invenzioni, si innamora

⁴ Ad esempio, quelle di Amedeo Amodio e di Evgheni Polyakov in Italia, di Patrice Bart in Francia. Si distacca dai precedenti per aver scelto l'esaltazione della musica e del gioco adolescenziale dell'amore Fabrizio Monteverde: "Coppelia – egli scrive – non è altro che il punto di partenza per un viaggio che ha come meta la ricerca dell'altro, ovvero, l'Amore. E' solo con questo indispensabile ingrediente che il sangue e la vita riescono a fluire dentro ad un corpo e a dare un senso all'esistenza. La ricerca disperata di voler donare la vita è semplicemente la necessità di amare". Per i nomi russi si rispetta la grafia così come compare nei testi citati.

⁵ Creato nel 1975 a Parigi, con *Les Ballets de Marseille*, è stato rappresentato in varie città italiane con lo stesso Petit-Dottor Coppelius (vedi anche la versione in dvd con Karen Kain); a Palermo il coreografo ha danzato con Alessandra Ferri-Swanilda.

di Swanilda credendola la bambola Coppelia, e alla fine, deluso, stringerà fra le braccia un manichino disarticolato, quasi

un jeu cruel de l'amour: la jeune fille est aimée par un homme vieux ou disgracié [...] mais finalement elle lui préférera un jeune homme beau et sans esprit. [...] c'est le thème de la manipulation. Ainsi Copélius [*sic*] rêve d'animer la poupée, d'en faire l'objet de sa passion⁶.



Coppelia, “balletto con drammaturgia, regia e coreografia” di Fabrizio Monteverde
<http://www.youtube.com/watch?v=7zGzcHqB5Ns>

Maguy Marin – nella sua versione coreografica (con numerosi inserti filmati) del 1993 per il Balletto dell’Opéra di Lione – estremizza l’idea della bambola di carne, sino a farne un oscuro oggetto del desiderio, in un ambiente moderno, metropolitano. Coppélia non è un automa ma la *vamp* in parrucca bionda proprietà del professor Coppélius, qui un vecchio scienziato libertino, esperto in genetica, fotografo e *voyeur* di *home movies*.

⁶ Petit, Roland, cit. in *Coppélia ou La Fille aux yeux d'émail*, numero monografico de “L’Avant-scène. Ballet/Danse”, novembre-gennaio, 1981, p. 63.



“Valse de la Poupée”, Coppélia, Opéra de Lyon:
<http://www.youtube.com/watch?v=Qs3nLz7zufU>

È assente Nathanael (sostituito da un aitante e ingenuo Franz) nelle coreografie di repertorio. Le riletture novecentesche evocano a volte gli incubi o le meraviglie di automi, androidi, cloni e replicanti. Simulacri dell’umanità o dispositivi meccanici in grado di riprodurre i movimenti e l’aspetto esterno dell’uomo, si propongono come retaggio animistico o questione psicoanalitica, ultimo confine della scienza o aspirazione legittima dell’uomo a forme sempre nuove di vita: *More Life*, come recita la sceneggiatura di *Blade Runner*. *More human than human*⁷.



Harrison Ford, *Blade Runner* (l’appartamento di Sebastian).

⁷ Parigi, Stefania, *Vogliamo vivere!*, web: <http://www.doppiozero.com/dossier/anniottanta/blade-runner>.

La bambola e i sortilegi

Hoffmann vedeva dovunque fantasmi, che gli ammiccavano da ogni teiera di porcellana e da ogni parrucca berlinese; era un mago che trasformava gli uomini in bestie e questi, magari, in consiglieri della corte prussiana; poteva evocare i morti dalle tombe, ma la vita stessa lo respinse da sé come una torbida apparizione. Egli se ne accorse; sentì d'essere divenuto un fantasma; l'intera natura era adesso per lui come uno specchio mal pulito in cui, mille volte stravolta, egli vedeva soltanto la sua cadaverica maschera; e le sue opere non sono altro che un terribile grido di angoscia in venti volumi.

Heinrich Heine⁸

Hoffmann fu ritratto come un essere spiritato, con gli occhi fuori dalle orbite, o come incarnazione del Doppio, uomo inquieto dal duplice profilo. Uomo di legge e letterato, coltivò il sogno di scrivere musica⁹, con i suoi amici – i Fratelli di Serapione – scrittori come La Motte-Fouqué, Brentano e Chamisso; artisti e studiosi con i quali condivise interessi e ricerche nell'ambito dell'occulto e della mente umana. Tuttavia seppe riconoscere che l'oscurità era in lui stesso: il mistero è attorno e dentro l'uomo: *anima et similia*. Come scrisse Italo Calvino “La scoperta dell'inconscio avviene qui, nella letteratura romantica fantastica, quasi cent'anni prima che ne venga data una definizione teorica”¹⁰.



Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann in un'incisione di Johann N. Passini (da un disegno di Wilhelm Hensel, 1794-1861, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna).

⁸ Il controverso atteggiamento di Heine nei confronti di Hoffmann è citato, con dovizia di particolari, anche da Anelli, Sara, in *Fantasmii dell'Io. Il Doppio nella narrativa gotica di E.T.A. Hoffmann e di E. A. Poe*, Milano, CUEM, 2006, pp. 17 e segg.

⁹ In onore di Mozart Hoffmann scelse il suo terzo nome, Amadeus (al secondo nome, Theodor, si ispirò per dare un nome al protagonista di *Der Sandmann* Nathanaele). Purtroppo le sue opere musicali (cito ad es. *Aurora* e *Undine*) non incontrarono il successo da lui sperato: “nacque in lui lo scrittore ma fallì il musicista”. Cfr. la voce di Giovanni Guanti sul *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, Le Biografie, vol. III, Torino, UTET, p. 614.

¹⁰ Calvino, Italo, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1989, p. 42.

I motivi di un'indagine psicanalitica attorno a *L'uomo della sabbia* sono stati enunciati da Freud nel saggio sul "perturbante" (*Das Unheimliche*, 1919): "Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare"¹¹. Senza inoltrarci nella psicologia del profondo, premettiamo che cosa diversa è un'indagine estetica perché "molte cose che sarebbero perturbanti se accadessero nella vita non sono perturbanti nella poesia, e che d'altra parte nella poesia, per ottenere effetti perturbanti, esistono una quantità di mezzi di cui la vita non può disporre"¹². *Unheimlich* è ciò che un tempo fu familiare (in ted. *heimisch*) e il prefisso un- è il segno della rimozione: il rimosso ritorna a ridestare complessi infantili sopiti. Il perturbante dunque insorge quando viene mostrato ciò che era tenuto nascosto. Per Jentsch invece si tratta di "spaesamento"¹³.

Freud rintraccia nel capolavoro hoffmanniano quei temi che oggi trovano nel cinema e nelle arti visive terreno fertile per l'immaginazione. Nella fibrillazione ossessiva della mente, Nathanael rivela una vivida immaginazione poetica: dolori, paure, esperienze si cristallizzano in figure e simboli – Coppelius, Coppola, occhi, occhiali – che innescano le sue ossessioni, i suoi comportamenti distruttivi e, alla fine del racconto, autodistruttivi. Freud riassume così la sua vicenda.

Certe sere la madre aveva l'abitudine di spedire i bimbi a letto di buon'ora con l'ammonimento: «Arriva il mago sabbiolino»; e il bambino udiva davvero ogni volta il passo pesante di un visitatore che, per quella sera, si accaparrava il padre. Interpellata sul mago sabbiolino; la madre ne negava l'esistenza: «Non è che un modo di dire», affermava. Ma c'era una bambinaia in grado di dare notizie più precise: «È un uomo cattivo che viene dai bambini quando non vogliono andare a letto e getta loro negli occhi manciate di sabbia, tanto che gli occhi sanguinanti balzano fuori dalla testa. Allora li getta nel sacco e li porta nella mezzaluna e li dà da beccare ai mai piccoli, che stanno nel nido e hanno il becco

¹¹ Freud, Sigmund, *Il perturbante* (1919), in *Opere*, a cura di Cesare Musatti, Torino, Bollati e Boringhieri, 1977, 9 voll., vol. IX, p. 82.

¹² *Ivi*, p. 111.

¹³ In effetti fu Ernst Jentsch il primo ad introdurre, nel 1906, il concetto di "perturbante" al cospetto di automi ingannevoli o figure di cera. Un'analisi approfondita delle differenti asserzioni di Jentsch e Freud è nell'interessante tesi di Rossella Battisti, *Der Sandmann – Dall'Orco Insabbia alla Fille aux yeux d'émail: nascita di un balletto*, relatore Prof. Paolo Chiarini, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Roma La Sapienza, a.a. 1985-86.

ricurvo come le civette, col quale squarciano gli occhi dei bambini cattivi». [...]

Divenuto ormai studente, Nathaniel crede di riconoscere la figura spaventevole della sua infanzia in un ottico ambulante italiano, Giuseppe Coppola, che nella città universitaria gli offre in vendita degli occhiali da sole e, al suo rifiuto, ribatte: «Ah, niente occhiali, niente occhiali! ... ho anche begli occhi, begli occhi!». Il raccapriccio dello studente si placa allorché gli “occhi” che l'ottico gli offre si rivelano innocui occhiali da vista. Egli compra da Coppola un cannocchiale tascabile e con questo comincia a scrutare nella casa di fronte, dove abita il professor Spalanzani e in cui scorge la bella figlia di costui, Olimpia, misteriosamente laconica e immobile. Ben presto se ne innamora così ardentemente da dimenticare la sua saggia e prosaica fidanzata [Clara]. Ma Olimpia è un automa nel quale Spalanzani ha inserito il meccanismo e Coppola – il mago sabbiolino – gli occhi. Lo studente arriva mentre i due stanno litigando per la loro opera. L'ottico è riuscito a impossessarsi della bambola di legno priva degli occhi, e il meccanico, Spalanzani, getta sul petto di Nathaniel gli occhi sanguinanti di Olimpia che giacevano al suolo, e dice che Coppola li ha rubati a lui, Nathaniel. Costui viene colto da un nuovo attacco di follia [...].



L'illustrazione del testo di Hoffmann è di Paul Gavarni (1804-1866)
http://www.has.vcu.edu/for/hoffmann/sand_pics.html

Risollevatosi da una lunga, grave malattia, Nathaniel sembra finalmente guarito. Ha intenzione di sposare la sua fidanzata, che ha ritrovata. Un giorno attraversano la città: l'alta torre del palazzo comunale getta un'ombra gigantesca sulla piazza del mercato. [...] Giunti in cima alla torre, l'attenzione di Clara è attratta da qualcosa di strano che si muove sulla strada. Nathaniel osserva la stessa scena col cannocchiale di Coppola, che s'è ritrovato in tasca, è preso di nuovo dalla sua follia e, gridando: «Bambolina di legno, giral», vuol gettare la ragazza nel vuoto. Richiamato dalle grida della fanciulla, il fratello la salva e si affretta a riportarla giù. [...] I presenti vogliono salire sulla torre per impadronirsi dell'invasato, ma Coppelius ride: «Aspettate, aspettate, verrà giù da solo!» D'improvviso Nathaniel si arresta, si avvede di Coppelius e si getta dalla ringhiera con un grido

acutissimo: «Begli occhi, begli occhi!» Quando giace sul lastrico della strada con la testa squarciata, il mago sabbiolino è scomparso nella folla¹⁴.

Per Freud si tratta di un tipico caso di complesso di castrazione: la figura paterna appare sdoppiata nell'Uomo della sabbia/Coppelius e nell'ottico Coppola/professor Spalanzani. Incapace di amare la fidanzata reale (Klara), il giovane si fissa feticisticamente alla bambola Olimpia, un prolungamento della propria persona in quanto possiede i suoi stessi occhi ("Sei la pupilla degli occhi miei" si dice a chi ci è più caro)¹⁵.



Se la bambola o il sosia rappresentano una sorta di difesa infantile dalla paura di non esistere o di soccombere, l'attaccamento morboso ad essi in età adulta è sintomo di una regressione, del rifiuto ad abbandonare i paradisi dell'infanzia, dell'illimitato amore di sé. In un collodiano paese dei balocchi è ambientato un altro film, ispirato come il balletto al lato farsesco dei racconti di Hoffmann: *Die Puppe* (Berlino, 1919) di Ernst Lubitsch¹⁶. Anche in questo caso

¹⁴ Freud, Sigmund, *Opere*, cit., *L'Io e l'Es e altri scritti, 1917-1923*, pp. 89-91. Oscillano talvolta nelle traduzioni (e nelle citazioni) le grafie dei nomi: Clara e Nathaniel invece di Klara e Nathanael, etc. Per il nome Coppelius cfr. l'accezione antica di *coppo* come: "Cavità dell'occhio" ("E sì come visiere di cristallo, Riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo", Dante). Il nome Clara allude alla chiarezza del suo sguardo e alla razionalità del suo comportamento.

¹⁵ Ovviamente l'analisi freudiana è assai più ricca e articolata della nostra sintesi. Ricordiamo soltanto che la "bambola automatica non può essere altro che la materializzazione dell'atteggiamento femminile del piccolo Nathaniel verso il padre. [...] Olimpia è per così dire un complesso distaccatosi da Nathaniel che gli si fa incontro come persona; quanto egli sia dominato da questo complesso è espresso nell'insensato e ossessivo amore che egli nutre per Olimpia. Possiamo ben definirlo, un amore narcisistico, e comprendiamo che colui che ne è preda si estranei dall'oggetto d'amore reale" (Freud, cit., *passim*).

¹⁶ Agli albori del cinematografo, Georges Méliès realizzò una versione filmica del racconto, pare definitivamente perduta. Di questo secondo film di Méliès sugli automi si conosce solo la trama: "un jeune femme automate, Coppélia, est une danseuse de grande élégance".

una vera donna (al pari Swanilda) si sostituirà alla bambola venduta allo spaurito nipote di un barone, che invece di sposarsi vorrebbe tanto ritirarsi in convento; ma alla fine, dopo fughe travestimenti e agnizioni, il richiamo della bambola antropomorfa “per scapoli, vedovi e misogini” non dispiace al giovane, che la sposa.

Riappare nelle opere fin qui citate il motivo degli occhi: in *Der Sandmann*, occhi angosciosi, opprimenti, che perseguiteranno Nathanael sino al suicidio; occhi dilatati con riflessi e colori cangianti che tornano nel cinema ispirato alle tematiche hoffmanniane. Occhi che rompono le barriere spaziotemporali, e riflettono gli ambienti di una megalopoli degradata del 2019 sono quelli che siglano *Blade Runner* (1982), l'avveniristico film con Harrison Ford che il regista Ridley Scott trasse dal libro *Do Androids Dream of Electric Sheep?* di Philip K. Dick.



Non solo esplicito e complesso linguaggio del corpo ma apertura al mondo, “finestra dell’anima”. Dove *l’anima* è intesa come quella “figura della psiche esperita dal maschile nel femminile (in quanto sua femminilità interiore), istanza della psiche dell'uomo stesso, portatrice per eccellenza del carattere trasformatore, il fattore che muove e spinge il maschile ad agire e creare nel mondo esterno e interiore” (Erich Neumann)¹⁷. A conferma che ogni qual volta vacillano le certezze dell’umanità su se stessa e sulla realtà che la circonda, si può ricorrere – con leggera pensosità – alla letteratura, al cinema ed al

¹⁷ Ricorro a una celebre espressione del principale studioso dell’archetipo della Grande Madre, autore tra l’altro de *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell’inconscio*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1980.

balletto, per ritrovare in una replicante l'amore vero, o in una bambola un'inquietante, perfetta e cartesiana danza senza errore.

L'anima delle cose

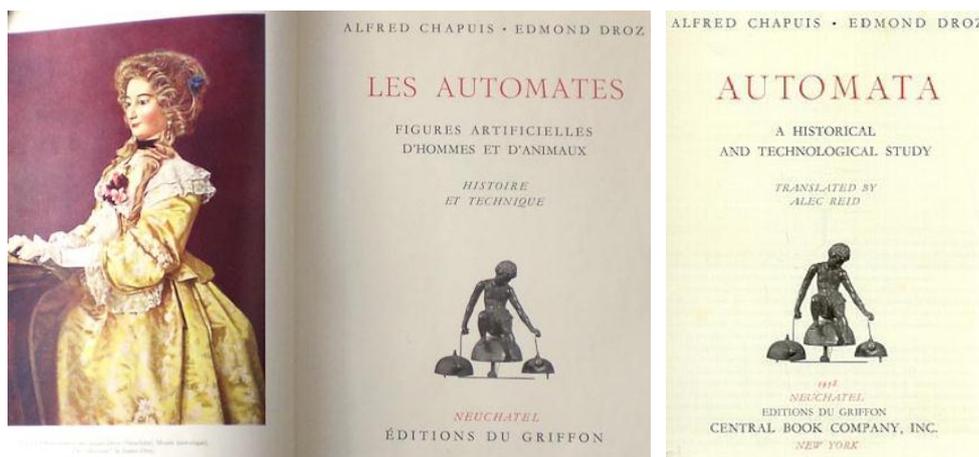
Movimenti ripetitivi, meccanici, prodotti al di fuori del flusso normale del pensiero, sono percepiti come “perturbanti”, misteriosi, quasi soprannaturali. In ciò consiste il fascino di Coppelia come protagonista di un'illusione teatrale. Privi invece di quest'aura paiono a Serge Jouhet¹⁸ i giocattoli meccanici ad orologeria e i celebri automi musicali di Vaucanson, nei quali il pubblico francese di qualche secolo fa ammirava soprattutto la precisione scientifica e l'ingegnosa tecnica degli artigiani. Una tradizione che risale al Rinascimento.

È con il Rinascimento italiano che lo sperimentalismo tecnico-scientifico si impossessa anche degli automi trasformandoli in un gioco intellettuale. Eppure anche l'artigiano cinquecentesco tiene qualcosa del mago, dell'alchimista, dell'iniziato nella costante ossessione, si direbbe alchemica, di trasformare, di metamorfosizzare la natura, della quale si ha da scoprire l'anima. Da qui la messa in forma biomorfica di una materia ritenuta solo apparentemente inerte, come dettava l'assioma neoplatonico di un mondo paragonabile a un grande animale vivente, di un mondo in cui l'anima delle cose – come era per la rivolta futuristica degli oggetti – non si rassegna al suo involucro naturale, ma insorge in nome di un pansichismo universale¹⁹.

Più tardi, in epoca romantica, le nuove invenzioni non sveleranno ma aumenteranno i dubbi: pensate per rallegrare ed aiutare l'uomo, dilateranno i suoi problemi offrendogli l'immagine frantumata di se stesso e della realtà. Così gli automi della letteratura orrido-fantastica del primo Ottocento saranno frutto di fantasie morbose e di sogni inquieti: posti tra finito e infinito, rappresenteranno l'aspetto “notturno” della scienza e vagheranno tra i fantasmi e i demoni della mente umana.

¹⁸ Jouhet, Serge, *Simulacres allemands. Poupées, marionnettes et automates dans le romantisme*, in “L'Avant-scène. Ballet/Danse”, cit., p. 7.

¹⁹ Ciofi degli Atti, Fabio, *Coppelia in Toscana*, Dal programma di sala di *Coppélia ovvero “L'uomo della sabbia”*, coreografia di Evgheni Polyakov (Maggio Danza, Teatro Comunale di Firenze, 1992), p. 41.



Due diverse edizioni del testo di Alfred Chapuis e Edmond Droz sugli automi (Neuchâtel, 1949; New York, 1958).

L'automa, quindi, legittima combinazioni e figure coreografiche marionettistiche e a scatti. Questo motivo squisitamente teatrale contribuisce alla discussione d'ordine filosofico sul mondo degli automi come ambito della ricerca della perfezione: gli automi-ballerini propongono i passi più difficili, gli automi musicali eseguono musiche celestiali e le cantanti (come Olimpia) cantano le romanze più belle. In un altro suo racconto, *L'automa*, Hoffmann afferma il potere che questi meccanismi infernali esercitano su di noi, poiché rivelano la voce della natura attraverso ciò che l'arte e la scienza captano dei suoi misteri. L'umanità infatti ha perduto il contatto con la natura, mentre un tempo “viveva in sacra, primitiva armonia” con essa, “quando non era lo spirito dell'uomo a cogliere la natura ma era lei a permeare lo spirito dell'uomo”. In casa del Professor X – una specie di laboratorio di Coppelius tra carillon che si animano uno dopo l'altro – i due protagonisti sono divisi fra attrazione e ripulsa per quelle figure che non riproducono tanto l'uomo quanto si limitano a scimmiettarlo, “vere statue di morte vivente”. Uno dei due giovani, che prova una sensazione sgradevole, di immoto, nella musica meccanica, nota a proposito di un *pas de deux* assai speciale:

Già il legame fra l'uomo e figure morte che imitano ciò che è umano, nell'aspetto e nei movimenti, per compiere gli stessi atti, ha ai miei occhi qualcosa di opprimente, d'inquietante, di terribile. Posso concepire la possibilità che le figure, grazie a un meccanismo nascosto all'interno di esse, siano in grado di danzare agilmente in modo artificiale, ma se dovessero fare un ballo insieme con esseri umani, facendo volteggi di ogni sorta, con il danzatore vivo che stringe la ballerina morta, di legno, e piroetta

con lei, potresti sopportarne la vista per più di un minuto senza sentirti inorridire?²⁰

La danza delle marionette offrì lo spunto a Heinrich von Kleist per il racconto *Über das Marionettentheater* (1810), dove un primo ballerino ammette di avere molto da imparare dalle marionette e ne indaga la dinamica.

Ogni movimento, diceva egli, ha un centro di gravità; basta governare quel centro, nell'interno della figura; le membra, che non sono altro che pendoli, seguono, senz'altro soccorso, in una maniera affatto meccanica, da sé. Aggiunse che questo movimento è molto semplice; ogni volta che il centro di gravità è mosso in "linea retta", le membra descrivono già delle "curve", e sovente, anche scossa in una maniera affatto causale, tutta la figura si mette già in una specie di movimento ritmico, simile alla danza. [...] La linea che il centro di gravità ha da descrivere, è certo molto semplice e, anzi, nella maggior parte dei casi, credeva egli retta. [...].

E per contro questa linea, da un altro lato, è qualcosa di molto misterioso. *Essa non è infatti se non il "cammino dell'anima del danzatore"*; ed egli manifestava il dubbio si potesse trovare altrimenti che se il macchinista si trasponga nel centro di gravità della marionetta, cioè, in altre parole, "danzi"²¹.



Heinrich Wilhelm von Kleist

Il nostro ballerino progetta infine il perfetto danzatore meccanico, che nessuno, nemmeno Vestris, potrebbe eguagliare per proporzioni e leggerezza. E con un grande vantaggio: sarebbe privo di affettazione, che appare

quando l'anima (*vis motrix*) si trovi in qualche altro punto che nel centro di gravità del movimento. Ora come il macchinista in fondo per via del filo ha in suo potere proprio questo punto, così tutte le altre membra sono quello che devono essere, morte, meri

²⁰ Hoffmann, E.T.A., *L'automa*, Roma, Theoria, 1985, pp. 53-54 e 58-59.

²¹ Kleist (von), Heinrich Wilhelm, *Santa Cecilia o la potenza della musica*, Firenze, Passigli, 1990, pp. 84-85. Il corsivo è mio.

pendoli, e seguono la pura legge di gravità, eccellente proprietà, che invano si ricerca nella massima parte dei nostri danzatori. [...] «Inoltre» disse «quei fantocci hanno il vantaggio di non essere soggetti alla legge di gravità. Della pigrizia della materia, di questa fra tutte le proprietà la più avversa alla danza, essi non sanno nulla; perché la forza, che li solleva in aria, è maggiore di quella che li incatena alla terra²².

Il ballerino di Kleist afferma, paradossalmente, che un fantoccio meccanico racchiude più grazia di un corpo umano: “nella misura in cui nel mondo organico la riflessione si fa più debole e oscura, la grazia vi compare sempre più raggianti e imperiosa”, così che “solo un dio potrebbe misurarsi in questo campo con la materia: e questo è il punto in cui i due estremi dell'anello del mondo si congiungono”²³.



Per le illustrazioni sul meccanismo di automi danzanti cfr. i siti web: [http://www.historytoy.com/Unbekannt-Automaten-Automat-mit-einfachem-Kurbelmechanismus-vorne-wenn-man-kurb](http://www.historytoy.com/Unbekannt-Automaten-Automat-mit-einfachem-Kurbelmechanismus-vorne-wenn-man-kurb;); e <http://www.mmdigest.com/Auctions/Chartres0105/chtr0105E1.html>

L'artista, imperfetto e incapace di automatismi, rivive nella dimensione teatrale il dissidio tra “coscienza” ed “istinto”, privilegiando di volta in volta l'uno o l'altro aspetto. Nei primi decenni del Novecento la supermarionetta (Craig) e la recitazione biomeccanica (Mejerchol'd) influenzarono il teatro di danza nella Russia della rivoluzione teatrale. Quando a San Pietroburgo il pubblico si stancò della messinscena di Marius Petipa (Saint-Léon, 1884) e della versione di Enrico Cecchetti (1894), ambedue da Saint-Léon, il personaggio-motore divenne il Dr. Coppélius, e i suoi interpreti: attori-danzatori-mimi grazie ai quali l'ombra di Hoffmann sembrava aleggiare sulla

²² *Ivi*, pp. 88-89.

²³ *Ibidem*.

scena. Una tradizione viva al Teatro Mariinskij anche sotto lo “zar” Petipa: ad una replica del balletto, Aleksandr Benois vide nella parte di Coppélius il celebre Stukolkin che lo colpì nella scena in cui lo scienziato, nel suo “gloomy panopticon”, tenta di estrarre da Franz il fluido vitale fingendo benevolenza: una maschera facciale da brividi. “The scene – scrisse Benois – used to be acted by Stukolkin in the real Hoffmann manner, and inspired in me a love for ‘Hoffmannism’ [...]. The spirit of Hoffmann lives in *Coppélia* in spite of the fact that the libretto is only a humorous parody of his gloomy fairy tale *Der Sandmann*”²⁴.

Una vicinanza al realismo magico attestata in Russia non solo in Benois, e non solo a San Pietroburgo²⁵.

Dal Teatro alla Scala all’Opéra di Parigi

“L’une des dernières fêtes du regime” nel Secondo Impero ha avuto luogo il 25 maggio 1870 alla presenza dell’imperatore Napoleone III.

Alla prima di *Coppélia*, Swanilda era Giuseppina Bozzacchi accanto a Eugénie Fiocre *en travesti* nella parte di Frantz: “élégante et charmante, est un jeune Sylvain, le plus léger et le plus joli du monde”. La comparsa in scena di una danzatrice nell’atto di impersonare un ruolo maschile non aveva il valore di uno scandalo, né peraltro discendeva dalle convenzioni teatrali correnti né da una codificazione di indole tecnica. Era sì prassi gradita all’influente *Jockey Club* ma collimava con le attese della capitale del piacere e della liberalità. Forse vi era un’intenzione di lata parodia delle allora emergenti voghe di emancipazione. Anni prima aveva scandalizzato Parigi e la regione del Berry, con atteggiamenti anticonformistici e in abiti maschili, Armandine-Lucile Aurore Dupin, baronessa Dudevant, ossia George Sand; allo stesso modo nel balletto, che

²⁴ Benois, Alexandr, cit. in Guest, Ivor, *Two Coppelias. A Centenary Study to mark the one hundredth Anniversary of the ballet Coppélia and accompany A Centenary production of Two Coppelias by The Royal Ballet’s Ballet for All*, London, The Friends of Covent Garden, Royal Opera House, 1970, p. 37.

²⁵ Queste versioni furono abbandonate nel periodo sovietico in favore della rivisitazione (1934) di Fedor Lopuchov con veri e propri intermezzi marionettistici. Vale ricordare il successo degli spettacoli dell’Istituto Coreografico, la scuola del Bol’šoj di Mosca, al Palazzo dei Congressi del Cremlino: il 24.12.1977 debuttò lo spettacolo coreografia di M.S. Martirosjan e A.I. Radunskij (sua la ripresa, nel 1949, della versione di Gorskij al Teatro Bol’šoj con la briosa Lepešinskaja); Swanilda era Irina Pjatkina e, nella parte di Frantz (o Franz), la rivelazione Vladimir Derevjanko.

aveva perduto le risonanze poetiche dell'era romantica, perdurava il culto della bellezza femminile, esaltata in *mises* inusitate e per di più in intriganti calzoncini.



Eugénie Fiocre en travesti nella parte di Frantz.
Caricatura di Emile Marcelin (1870).



Giuseppina Bozzacchi, *Coppélia* (1870).

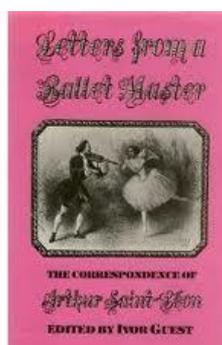
Nel secolo del primato della scuola italiana e dell'accademia scaligera voluta da Carlo Blasis erano sovente italiane le prime interpreti dei balletti nei

principali teatri del mondo. Graziosa e piccola di statura Giuseppina Bozzacchi²⁶ fu scoperta in Italia dallo stesso coreografo Saint-Léon, dopo che Léo Delibes, inviato in Italia dal direttore dell'Académie Royale de Musique, Émile Perrin, alla ricerca di una sostituta delle *étoiles* parigine, tornò a mani vuote. In possesso di una veloce tecnica italiana, si perfezionò con Madame Dominique trovando un punto d'incontro tra la scuola italiana e quella francese: La Bozzacchi, anzi *La Bozzachinette*, si scrisse, ha una desinenza italiana ma possiede tutto "l'esprit" del paese di La Fontaine e Voltaire. Scrittori e critici teatrali – da Janin a Barbey d'Aurevilly – ne hanno delineato il ritratto: "Fille de la pauvreté, elle a chèrement payé tant de grâce et de gentillesse"; infatti, "cette enfant inachevée, qui n'a pas encore le corps avec lequel on parle au corps", si è mantenuta esile, e sarà giudicata alla pari della Taglioni, "l'âme", e della Elssler, "le corps"²⁷. Poche settimane durò il suo successo: dopo lo scoppio della guerra tra Francia e Prussia (19 luglio), danzò la parte di Swanilda per l'ultima volta il 31 agosto. Poi l'Opéra chiuse e smise di pagare i salari, Giuseppina soffrì la fame e si ammalò nei mesi dell'Assedio di Parigi. Morì esattamente il giorno del suo diciassettesimo compleanno. Théophile Gautier ne stese commosso l'epitaffio parafrasando quello per una danzatrice romana: *saltavit biduo et placuit*. Con il Secondo Impero scomparvero, assieme ai sogni di *grandeur* dell'Opéra, i suoi protagonisti: oltre alla Bozzacchi, anche Arthur Saint-Léon e Dauty.

²⁶ Su Giuseppina Bozzacchi (23 novembre 1853 – 23 novembre 1870) vedi i libri di Guest (nota seguente) e la voce di Karen Dacko in *International Dictionary of Dance*, Detroit-London, St. James Press, vol. I, pp. 196-197: "Studied in Milan, becoming protégée of Milan prima ballerina Amina Boschetti; studied with Mme. Dominique (Caroline Lassiat), Paris, and at L'Académie royale de musique (Paris Opéra), from 1865. [...] Although Bozzacchi's style had not yet crystallized, she evidently demonstrated a mastery of nineteenth-century technical developments and innovations in ballet, refined to suit Parisian tastes. Supple, delicate, yet tireless, Bozzacchi possessed the assurance of a seasoned ballerina, and was hailed for her technical strength, steadiness, agility, and facility of movement [...]. What she lacked in elevation and "ballon", she compensated with natural verve and acting ability. The Parisian critics, always quick to condemn the flamboyant Italian miming style, found Bozzacchi to be a witty actress. Unlike many of Bozzacchi's successors, who portray Swanilda as aggressive and sulky, her character, more of a minx than a brat, aptly reacted with hope, uneasiness and anger to the ear of corn's silence. In Act II Bozzacchi excelled in the transformation from a mechanical automaton to a lively, mischievous lass, playfully (rather than cruelly) wreaking havoc on Dr. Coppélius's workshop".

²⁷ Tutte le critiche dell'epoca sono riportate nel numero citato de "L'Avant-scène. Ballet/Danse" alle pp. 40-41.

Arthur Saint-Léon compose il balletto al tempo del suo contratto con i Teatri Imperiali Russi; coreografo conteso dalle capitali europee, era violinista (in grado di suonare mentre danzava) scrittore versatile e poliglotta, librettista prolifico, e tradusse in toni briosi e un po' frivoli i temi di successo della letteratura romantica. Da virtuoso e compositore di scuola paganiniana quale si professava (era anche membro onorario dell'Accademia Filarmonica Romana) promosse lo sviluppo delle forme accademiche, soprattutto dell'assolo che con lui si avvicina all'idea di "variazione" di un tema coreografico esposto e messo in rapporto o in contrasto con altri temi. E soprattutto pensato ogni volta sul corpo della ballerina, sulle sue caratteristiche stilistiche e tecniche, sul suo particolare "timbro".



Il titolo scelto da Nutter era in origine *La poupée de Nuremberg*, che rimarrà all'opéra-comique di Adolphe Adam²⁸, ma l'azione fu spostata in Galizia per ragioni coreografiche: come d'abitudine, dai paesi che attraversava traeva liberamente la sua ispirazione – coreografica e musicale²⁹. Il pubblico parigino fu subito conquistato dal senso di vitalità che nasceva spontaneo dalle danze popolari della regione contesa in passato tra Ungheria e Polonia, anche se decade proprio a partire dal 1870 la loro notorietà nei *salons* parigini. In *Coppélia* vedremo danze depurate dei forti accenti etnografici: dalla pianura chiamata Mazovia prende il nome la *mazurka*, mentre dalla terra magiara la *csárdás*, il

²⁸ L'autore di *Giselle* aveva composto la sua opera su libretto di Adolphe de Leuven e Victor Arthur Rousseau de Beauplan.

²⁹ Al ritmo *à la tzigane* della ballata della spiga segue un tema slavo, Allegretto non troppo in La maggiore, preso da *Echos de Pologne* di Moniuszko: una sua canzone fu usata inconsapevolmente da Delibes, il quale venutolo a sapere scrisse una nota in calce alla partitura riconoscendo il suo debito. In effetti alcune delle melodie popolari di *Coppélia* gli erano state suggerite da Saint-Léon, che le aveva ascoltate in Russia nel decennio della sua permanenza: 1859-1869. Cfr. "L'Avant/scène", cit., p. 35.

“ballo di osteria”, ambedue divenute danze di sala nella seconda metà dell’Ottocento. Con i magnifici interpreti ungheresi e polacchi del Mariinskij, Saint-Léon contribuì alla nascita in Russia di una metodologia delle danze popolari a fini scenici, le cosiddette danze di carattere, ma stimava anche la scuola di Mosca come risulta da una lettera a Charles Nuitter nella quale afferma che “Mosca possiede il miglior *corps de ballet* del mondo, che si muove con intelligenza e stile. Essi danzano i *pas slaves* – la mia mania, come tu sai – in modo meraviglioso”³⁰.

La Spiga e la Pace

Dalle principali versioni ottocentesche derivano le versioni odierne dell’Opéra di Parigi di Lacotte e del Bol’šoj di Mosca, alle quali attingere per cogliere appieno gli spunti del libretto, altrimenti soltanto futili e kitsch, e il gusto di un balletto *boulevardier* tuttora affidato agli occhi spalancati e alle movenze bamboleggianti della ballerina.



Olga Lepeshinskaya nella parte di Swanilda
http://www.youtube.com/watch?v=z_4fhAj8ei4

La storia di questo balletto deve molto agli storici. A loro è affidata la ricostruzione, la conservazione e la diffusione delle diverse versioni. Nel 1970, centenario dalla prima rappresentazione, Ivor Guest pubblica *Two Coppelias*, la storia delle due più celebri versioni sino ad allora rappresentate e tramandate. Il

³⁰ Cfr. Guest, Ivor, *Two Coppelias*, cit.; e sempre di Guest, *The Ballet of the Second Empire*, London, 1974; Id., *Fanny Cerrito: The Life of a Romantic Ballerina*, London, Phoenix House, 1956, e l’epistolario da lui curato: Id. (ed. by), *Letters from a Ballet Master. The Correspondance of Arthur Saint-Léon*, London, Dance Books, 1981, che include l’elenco delle composizioni musicali del coreografo.

testo è contemporaneamente saggio storiografico e programma dello spettacolo basato sul lavoro di ricostruzione filologica, rappresentato in teatro e ripreso dalla televisione. La cornice era storicamente attendibile: un'accurata scenografia, costumi ben fatti, merito delle ricerche d'archivio dello stesso Guest. Furono ricostruiti brani dalle due principali versioni allora esistenti: quella dell'Opéra di Parigi dalla coreografia originale di Saint-Léon tramandata grazie ai vari interpreti – il cui ricordo è in parte sopravvissuto senza soluzione di continuità sino al 1961 – e la messa in scena della coreografia di Marius Petipa ed Enrico Cecchetti dalle annotazioni di Nikolaj Sergejev³¹. Una *querelle* molto viva anche sul New York Times a seguito della versione di Vikharev:

Where there are divergences between the pre-Revolutionary Russian ballet and its Soviet successor, a great many cling to the Soviet version.

But Mr. Vikharev's production of this old "Coppélia" is less historically controversial, simply because most Russian companies have not maintained a tradition of dancing the ballet. Instead it is the West that has long kept "Coppélia" alive. The Royal Ballet's "Coppélia" is based on a 1933 staging by Nicholas Sergejev, former *régisiseur* to the St. Petersburg ballet; New York City Ballet's is the work of Alexandra Danilova and George Balanchine, who both knew "Coppélia" in St. Petersburg, as well as from the touring Ballets Russes production.

There are details of steps in each act where the Vikharev version is extraordinarily close to one or both of these Western texts (which themselves have much in common but also striking differences), as well as many moments when it persuasively shows us a completely separate text. Dance scholars should parse these details³².

Nei teatri del mondo Coppelìa veniva riprodotta in versioni più danzanti e gaie. Tra gli anni '60 e '70 del Novecento, *Coppélia* rinnovava la sua fisionomia anche nei teatri italiani: abbiamo visto le versioni di Danilova e soprattutto Martinez con una luminosissima ed elegante Carla Fracci, e la rivisitazione in chiave virtuosistica del russo Vinogradov. Il libretto è stato semplificato,

³¹ Peter Brinson, con la sua compagnia di *ballet-plays* ispirati alla storia – *Ballet for All* – di Londra, aveva già rappresentato con elementi del Royal Ballet nel 1967 *Two Coppelias*, ossia brani della versione originale di Saint-Léon, messi a confronto con estratti della coreografia di Petipa (1884) rimontata da Cecchetti nel 1894, sempre sotto la guida dell'anziano maestro. Grazie agli appunti in notazione Stepanov questa versione era stata ricostruita nel 1933 da Nikolaj Sergejev per il Vic-Wells Ballet, e poi rimontata da Ninette de Valois per il Royal Ballet (1954). Cfr. Guest, Ivor, *Two Coppelias*, cit.

³² Dall'articolo di Alistair Macaulay, *Recreating Lost Instants in a Reconstructed Ballet*, pubblicato il 30 maggio 2012 sul New York Times.

sostituendo o tagliando in primo luogo le scene pantomimiche: ad esempio, al primo atto, quelle della farfalla inseguita da Franz, trafitta e poi applicata al colletto.



Franz e Swanilda nella versione Lacotte per la scuola di ballo dell'Opéra di Parigi
<http://www.youtube.com/watch?v=uT43Ow5L7rY&feature=related>



Natalia Osipova nella scena della spiga. Si osservi sempre su youtube l'interpretazione di Carlos Acosta e Marianela Nuñez con la compagnia del Royal Ballet di Londra
<http://www.youtube.com/watch?v=PQw0SUvIcx0&feature=fvwrrel>

E poi la “ballade de l'épi”, simile all'analogica scena della margherita in *Giselle*. Un simbolo non da poco, vediamo perché: Swanilda porge a Franz la spiga, in segno di buon auspicio per le nozze volendo offrire sia il seme che il nutrimento. I giovani si pongono in ascolto per udire il responso; ma Franz non sente nulla, al contrario di un amico che pretende di sentire distintamente

il messaggio. Swanilda, addolorata, spezza in quel momento sia la spiga che il fidanzamento. Un modo per non rimangiarsi la parola, per fissare un patto d'onore. Oggi possiamo osservare questa e altre scene pantomimiche nelle versioni parigine (Lacotte) o filologiche russe, che la leggenda fosse nota in qualche modo è testimoniato da un brano riportato da Jules Janin, e dall'espressione figurata “*rompre la paille*” che sta per “sciogliere l'accordo”. Ecco un brano da un testo popolare, un dialogo tra due innamorati:

Pour couper tout chemin à nous rapatrier,
 Il faut rompre la paille. Une paille rompue /
 Rend entre gens d'honneur une affaire conclue./[...]
 Romps; voilà le moyen de ne s'en plus dédire³³.

Nel II atto, dopo aver ridicolizzato la bambola Coppelia agli occhi di Franz, una capricciosa Swanilda mette a soqquadro il laboratorio dando la carica agli altri automi, una “rivolta degli oggetti” pretesto per sovvertire i movimenti stereotipati delle varie tipologie umane lì rappresentate. Matrimonio e *divertissement* finale si svolgono in piazza dopo la benedizione e la festa della campana. Ha inizio la *valse des heures* e un *Divertissement* delle Ore – del Tempo dell'amore e dell'odio – non sempre conservato nella sua scansione originaria:

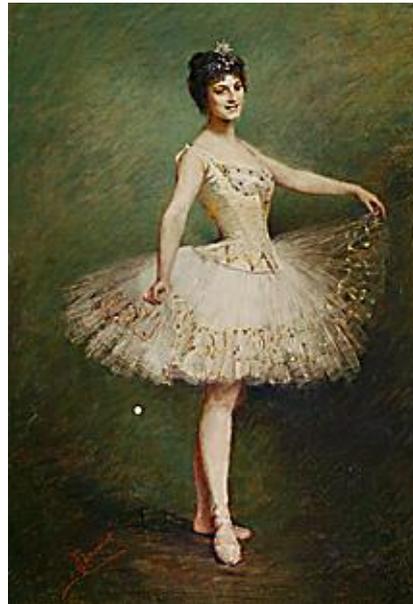
- 1 - Il valzer delle ore. Le ore del mattino.
- 2 - L'aurora appare circondata dai fiori.
- 3 - La preghiera saluta il nuovo giorno e sale al cielo.
- 4 - Le ore del giorno. Il lavoro: la filatrice.
- 5 - Hymen (colei che protegge il sacro imeneo). Le nozze del villaggio.
- 6 - La discordia e la guerra.
- 7 - La pace³⁴.
- 8 - Le ore della sera e della notte. Galop.

Alla fine del balletto sfilano sul carro allegorico del Tempo – non il tempo mitico, ma quello scandito dai numerosi orologi di un'operosa borghesia – tutti i temi sociali, religiosi e morali dell'epoca; domina la raffigurazione con falce e clessidra, il trionfo del tempo positivo e del lavoro, di contro le malsane sovrapposizioni hoffmanniane, con il suo mondo magico e superstizioso.

³³ Cfr. “L'Avant-scène. Ballet/Danse”, cit., p. 44.

³⁴ E tuttavia uno dei momenti più ispirati musicalmente rimane “La Pace”, con il solo della viola e la variazione della prima ballerina: nel 1870, il momento più irriso dai membri dell'esercito prussiano presenti nel parterre.

Dopo *La Bozzachinette*, un'altra danzatrice italiana ha segnato la fortuna scenica di *Coppélia* in Francia: Carlotta Zambelli, la Zambellina (chiamata così dalla Zucchi) l'allieva della Scala che conquistò con la sua verve di *comédienne* la più grande *danzatrice* del tempo, Virginia Zucchi. Chiamata al Mariinskij si rifiuterà di rimanervi per tornare nella sua nuova patria: Parigi, dove rimarrà anche in veste d'insegnante amatissima, maestra indiscussa della scuola francese. Era per tutti ormai: *Mlle Zambelli*. Nel 1973, Pierre Lacotte, l'allievo della Zambelli e di Lubov Egorova, ha fatto tesoro dei loro ricordi e, collazionando quaderni e memorie delle edizioni antiche del balletto, è pervenuto alla sua *Coppélia* (1973) definita da qualcuno "più vera di quella di Saint-Léon", con una raffinata Ghislaine Thesmar e Michael Denard. Uno spettacolo fortunato che vide nelle riprese anche Rudolf Nureyev, e oggi le promesse della scuola.



A sinistra Carlotta Zambelli giovanissima al Teatro Mariinskij (archivio Concetta Lo Iacono).
A destra un pastello (1897) di Claudie Chamerot conservato alla Bibliothèque-Musée de l'Opéra (Parigi).

Dalla Zucchi alla Zambelli, per molti decenni le ballerine italiane hanno esportato *Coppélia* nelle piazze teatrali del mondo. Ma quando fu rappresentato per la prima volta in Italia? Una certa confusione a questo proposito è da addebitarsi alla complessa storia delle case editrici musicali Ricordi e Sonzogno

e delle loro dispute³⁵ a favore rispettivamente dell'opera italiana e della musica francese, tra cui le opere e i balli di Delibes. In un paese dove i balli continuavano a essere scritti da compositori di *routine*, la musica di Delibes non venne subito compresa in tutto il suo valore innovativo e di modello nel genere. Balli riprodotti senza un eccessivo rispetto del diritto d'autore, da quella di Giuseppe Mendes danzata con la Zucchi nel 1885 a Torino, alla prima rappresentazioni al Metropolitan di New York con Maria Giuri³⁶.



Attilia Radice e Ugo Dell'Ara con Aurel Milloss in Coppelia (Roma, 1939).

A Roma, nel 1939, Aurel Milloss torna a stilemi espressionistici di matrice germanica con il suo spettrale, essenziale, incisivo trucco di Coppelius, un'edizione che si avvaleva delle scene fiabesche di Nicola Benois; scene che

³⁵ E alla prassi teatrale del secolo Ottocento (i balli spesso erano dati alla prima in forma integrale e alle repliche in forma ridotta, in assenza di controlli della società degli editori e in ossequio alle leggi dell'audience di allora). Nel 1874 Casa Sonzogno aveva acquistato i diritti di rappresentanza delle opere e dei balli di Delibes, si diffondono versioni (forse non tutte autorizzate). D'altronde in quegli anni Delibes era noto in Italia per le operette e l'*opéra-comique* *Le roi l'a dit* (cui si aggiunse dal 1883 la *Lakmé*).

³⁶ Grazie alla consulenza di Carlo Marinelli Roscioni ho compiuto anni fa questa ricerca avvalendomi dei suoi archivi. Secondo la cronologia del Teatro Regio curata da Alberto Testa (Basso, Alberto (a cura di), *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di Risparmio, 1976-1988, 5 voll., vol. V) la prima rappresentazione italiana si deve a Giuseppe (o José) Mendes, Torino, 26 febbraio 1885. Sempre nel 1885 Mendes la allestisce al Teatro Apollo di Roma con Maria Giuri: fu fischiata e alle repliche si dovette procedere a una selezione dei soli brani graditi al pubblico. Nel 1892 al Teatro San Carlo di Napoli, durante la gestione di Casa Sonzogno, vi furono 45 rappresentazioni della coreografia di Saint-Léon [sic] con Maria Giuri, Virginia Morlach e Ludovico Saracco. Per la coreografia di Giorgio Saracco (1896) per il teatro della Scala, cfr. la cronologia di Carlo Gatti in *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte: 1778-1963*, Milano, Ricordi, 1964, 2 voll., vol. II, e il volume curato da Mario Morini – Nandi Ostali – Piero Ostali jr., *Casa musicale Sonzogno: cronologie, saggi, testimonianze*, Milano, Sonzogno, 1995.

non si discostano dalle cassette di marzapane con finestre a cuore che fanno da sfondo alla scena *clou* del film *Biraghin* (1946) con la regia di Carmine Gallone³⁷.



Due anni dopo, esce *Scarpette rosse* (*The Red Shoes*, 1948) il *cult-movie* ispirato alla fiaba di Andersen con la regia di Michael Powell ed Emeric Pressburger. Il film – al quale presero parte gli artisti della danza più celebri degli anni quaranta tra cui Léonide Massine – fa tuttora riflettere sugli effetti che ebbe in Gran Bretagna la permanenza dei *Ballets Russes*, con la nascita di una speciale ballettomania anglosassone, e sul culto per la figura di Djagilev. Moira Shearer, celebre interprete di *Coppelia* in teatro, dedica al balletto una scena di danza, senza controfigure di sorta.



³⁷ Principali interpreti del film *Biraghin* (che vedeva impegnati anche un giovane Guido Lauri ed artisti del Teatro dell'Opera di Roma) erano Lilia Silvi e Andrea Checchi. Ria Teresa Legnani (1913-1991) è accreditata nei titoli di coda per le coreografie.



Moira Shearer in *Scarpette rosse*.

Commedia parigina *par excellence*, la creazione promossa dal Théâtre de l'Opéra nel 1870 di *Coppélia ou La Fille aux yeux d'émail* resta imprescindibile punto di partenza per ricostruzioni o *remake*, che ci sembra soddisfare un bisogno di piacevolezza in un contesto storico caratterizzato da gravi conflitti tra i paesi europei. Paure del dissidio esorcizzate celebrando la *joie de vivre* della nascente metropoli cosmopolita – ed europea – mediante danze polacche, ungheresi, e il *galop* dei *salons* parigini. L'Europa degli accordi, della Spiga e della Pace alla quale aspiriamo ancora.



Natalia Osipova nella variazione del III atto di *Coppélia* (Teatro Bolshoi)

http://www.youtube.com/watch?v=3StcOpUfUnk&playnext=1&list=PL5EH1E35D9949453&feature=results_video