



TRILOGIA D'AUTUNNO
Teatro Alighieri 2-8 ottobre 2014



MARIINSKY THEATRE

**Balletto del Teatro Mariinskij
di San Pietroburgo**
Orchestra Giovanile del Teatro Mariinskij

direttore Boris Gruzin

2, 3, 7 ottobre ore 20.30

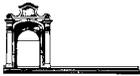
Il lago dei cigni

4, 8 ottobre ore 20.30

Trittico '900
Chopiniana "Les Sylphides"
Apollo
Rubies

5 ottobre ore 15.30 e 20.30, 6 ottobre ore 20.30

Giselle



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica
Cristina Mazzavillani Muti
Franco Masotti
Angelo Nicastro



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della
Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Ministero degli Affari Esteri

con il sostegno di



Comune di Ravenna



con il contributo di



Comune di Russi

Yoko Nagae Ceschina
Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner



sostenitori



media partner



in collaborazione con



Indice

- 13 **Immagini di una città.
Pietroburgo da Puškin a Sokurov**
di Franco Masotti
- 27 **Mariinskij, antico e sempre nuovo**
di Leonetta Bentivoglio

Il lago dei cigni

- 39 **Il soggetto**
- 41 **Lago dei cigni *for ever*, un titolo senza tramonto**
di Rossella Battisti

Trittico '900

- 53 **Tra Fokin e Balanchine con i Ballets Russes
e oltre**
di Marinella Guatterini

Giselle

- 65 **Il soggetto**
- 67 ***Giselle*, generosa e immortale**
di Elisa Guzzo Vaccarino
- 77 **Gli artisti**

Table of contents

- 13 Images of a city. Petersburg from
Pushkin to Sokurov
by Franco Masotti
- 27 The Mariinsky: ancient, yet
forever new
by Leonetta Bentivoglio

Il lago dei cigni

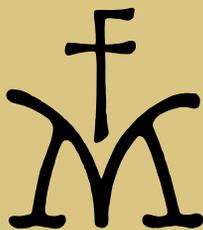
- 39 Synopsis
- 41 *Swan Lake forever* – a title that is
not going to wane
by Rossella Battisti

Trittico '900

- 53 Between Fokin and Balanchine,
with Ballets Russes and beyond
by Marinella Guatterini

Giselle

- 65 Synopsis
- 67 Generous and immortal *Giselle*
by Elisa Guzzo Vaccarino
- 77 The Artists



FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E RAVENNA

1473



Nell'era digitale
tutto si fa
con le dita.



La musica
da sempre
si esegue
con le dita.

La cultura arricchisce la qualità della vita.
A noi piace soprattutto immaginare il valore
emotivo che producono il teatro, la musica,
l'arte. Questo è il motivo per cui UniCredit
si impegna nella promozione della cultura
in tutte le sue espressioni. Perché la cultura
fa bene alla nostra vita.

unicredit.it

La vita è fatta di alti e bassi.
Noi ci siamo in entrambi i casi.

Benvenuto in
 **UniCredit**



YOOX.COM
LO STORE ONLINE DI LIFESTYLE
LEADER NEL MONDO

MODA, DESIGN E ARTE

YOOX.COM

Shop Fashion - Design - Art

Cmc via Trieste 76 · 48122 Ravenna Italy · tel. +39 0544 428111 · www.cmcgruppo.com



fabriziandja.com grafika G. Biberini foto



La natura come progetto Il progetto come danza

Costruire imparando dalla natura.
Questo è il grande progetto
da più di cent'anni di Cmc.

Questo è il progetto di uomini che
lavorano per altri uomini, per realizzare
un futuro in armonia con l'ambiente.



A woman with reddish-brown hair tied back, wearing a white sleeveless dress with a black floral pattern, is shown in profile from the waist up. She is looking through a pair of heavy red curtains, with her hands resting on the fabric. The lighting is dramatic, highlighting her face and the texture of the dress and curtains.

DIETRO AGLI
SPETTACOLI
PIÙ BELLI,
NOI CI SIAMO.

UNIPOL BANCA.
SPONSOR DI RAVENNA FESTIVAL.

www.unipolbanca.it

Unipol
BANCA

Opere dell'ingegno. Musica del cuore.



Gruppo Nettuno SpA - Via Braille, 4 - Ravenna, Fornace Zarattini
Gruppo Nettuno per Ravenna Festival





Immagini di una città. Pietroburgo da Puškin a Sokurov

di Franco Masotti

La più astratta e la più intenzionale città di tutto il globo terrestre
Fëdor Dostoevskij

In un nebbioso mattino di primavera del 1703 una dozzina di cavalieri russi percorreva il desolato paesaggio palustre che la Neva attraversa prima di sfociare nel Baltico. Stavano cercando un luogo dove erigere un forte contro gli svedesi, in quegli anni in guerra con la Russia ed ai quali appartenevano questi acquitrini.

La visione di questo fiume largo e sinuoso, nel suo percorso verso il mare, si presentò piena di speranza e promesse agli occhi dello zar di una Russia senza sbocchi su acque esterne che cavalcava alla testa del suo drappello di ricognitori. Non appena raggiunsero la riva, smontò da cavallo. Con la baionetta ritagliò due strisce di torba e le dispose a croce sul terreno molle. Poi Pietro disse: “Qui sorgerà una città”.

Con questa immagine evocata dallo storico inglese Orlando Figes¹ prende l'avvio quello che assai rapidamente si impose nel mondo come il mito di Pietroburgo. La costruzione di quella che diventerà la capitale dello sterminato impero russo significò molte cose, ma prima di tutto un atto di predominio con il quale Pietro il Grande volle imporsi alla natura e agli uomini. Mosca, la “terza Roma”, la città degli Zar era simbolo della guerra contro i tartari, della unificazione, della diffusione della fede ortodossa. Ma alle porte della Russia premeva un mondo dinamico, in cui, accanto agli interessi mercantili, fiorivano attività scientifiche e culturali. Pietro I che nutriva per l'Europa un amore pari forse all'odio per le vecchie tradizioni nazionali del suo paese, decise di occidentalizzare la Russia, e fondò Pietroburgo, proprio per aprire quella che lo scrittore e viaggiatore illuminista Francesco Algarotti definì nei suoi *Viaggi di Russia* un “un gran finestrone [...] novellamente aperto nel Norte, per cui la Russia guarda in Europa” (la definizione “una finestra sull'Europa” fu usata poi da Puškin nel suo *Cavaliere di bronzo*, ma il *copyright* è indubbiamente dell'Algarotti). Luogo d'incontro di due civiltà,

Images of a city. Petersburg from Pushkin to Sokurov

The most abstract and intentional city in the world.
Fyodor Dostoevsky

On a misty spring morning in 1703 a dozen Russian horsemen rode across the bleak and barren marshlands where the Neva river runs into the Baltic sea. They were looking for a site to build a fort against the Swedes, then at war with Russia, and the owners of these long-abandoned swamps.

The vision of the wide and bending river flowing to the sea was full of hope and promise to the Tsar of landlocked Russia, riding at the head of his scouting troops. As they approached the coast he dismounted from his horse. With his bayonet he cut two strips of peat and arranged them in a cross on the marshy ground. Then Peter said: 'Here shall be a town.'

This image, evoked by British historian Orlando Figes,¹ describes the origins of what will quickly establish worldwide as the myth of Petersburg. The construction of what will soon become the capital of the immense Russian Empire meant many things, but first and foremost it was an act of supremacy by which Peter the Great imposed himself over nature and men. Moscow, the 'Third Rome', the city of the Tsars, was a symbol of the war against the Tatars, a symbol of unification and of the spread of the Orthodox faith. But a dynamic outside world was pressing in at Russia's doorstep with commercial interests and flourishing scientific and cultural activities. Peter I, whose love for Europe was probably as deep as his hatred for the old national

traditions of his own country, decided to westernize Russia, and founded Petersburg as a “great window [...] recently opened in the north through which Russia looks on Europe” (this definition was given by 18th-century polymath Francesco Algarotti in his *Travels in Russia*, and was later used by Pushkin in his *Bronze Horseman*). As a meeting place of two civilizations, a hugely important commercial port, the capital of Russia and the residence of the Tsar, the city grew at a fantastic speed, like an enchanted city in Russian fairy tales, and soon reached the grandeur of the major European capitals from which it borrowed its urban and architectural criteria alongside its institutions, customs and traditions. And also men: scientists, mathematicians, skilled shipbuilders, architects, painters, actors, musicians, and *maitres de ballet*. Peter's reforms had urged sleepy, lazy Russia to catch up with the West over the course of few decades: the city entered literature and art. From Pushkin to Blok, from Mayakovsky to Mandelstam, from Turgenev to Dostoevsky and all the way down to Brodsky, every single poet, novelist or essayist took sides either for or against the capital in its rivalry with Moscow, seeing how these two cities embodied two fundamentally different concepts of Russia and its destiny.

Few places could have been less suitable for the capital of the largest state in Europe, and it took an outwardly arbitrary and irrational act of strong will and some bending of the rules of nature to build a city on water, without solid foundations, with stones often coming from thousands of miles away. All this gave birth to a wonderful polychrome city, the urban structure and architectural features of which echo the nervous glories of the Baroque and then freeze into icy Enlightenment neoclassicism, order and rationality. This stark contrast between order and disorder, rationality and irrationality, generates a glaring but fascinating contradiction, a mysterious and disturbing ambiguity that later stimulated the writers, poets and musicians of one of the most extraordinary periods in the history of Russian literature and art (lasting less than a century). In its mythology, Petersburg is an unreal city, a supernatural realm of fantasies



Sopra, Alfred Parland, **Veduta della Chiesa della Resurrezione di Cristo a San Pietroburgo**, 1889, San Pietroburgo, Museo Russo.

A p. 12, **La Statua del Cavaliere di Bronzo nella Deabristov Ploščad' (part.)**.

A p. 16, Anna Ostroumova-Lebedeva, **Leningrado, veduta della fortezza dei Santi Pietro e Paolo di notte**, 1946.

A p. 18, **Pietroburgo, cancellata del Giardino d'Estate**, 1909.

A p. 20, Bartolomeo Rastrelli e Giacomo Quarenghi, **Palazzo d'Inverno**, San Pietroburgo, 1764-1787.

A p. 21, **Scalone del Palazzo d'Inverno**.

A p. 24, **La Neva all'altezza dell'Angliskaja Naberežnaja**.

A p. 26, **Cancellata dei giardini di Carskoe Selo**.

porto commerciale di grande importanza, capitale della Russia e residenza dello zar, la città crebbe ad una velocità fantastica (come la città fatata di una racconto di fiabe russo) raggiungendo assai presto l'imponenza delle maggiori capitali europee da cui prese a prestito non solo criteri urbanistici e architettonici, ma anche istituzioni, usanze, costumi. E uomini: scienziati, matematici, esperti di costruzioni nautiche, architetti, pittori, attori, musicisti e *maitres de ballet*. Le riforme di Pietro avevano forzato la sonnolenta e pigra Russia a mettersi al passo con le nazioni dell'Ovest nel corso di pochi decenni: la città entrò nella letteratura e nell'arte.

Da Puškin a Blok, da Majakovskij a Mandel'stam, da Turgenev a Dostoevskij, fino a Brodskij non c'è stato poeta, narratore o saggista che non abbia preso partito pro o contro la capitale e la sua rivalità con Mosca, scorgendo dietro le due città due concezioni fondamentalmente diverse della nazione russa e dei suoi destini.

Pochi posti avrebbero potuto essere meno adatti per la capitale del più grande Stato d'Europa e questa sorta di forzatura, frutto di un atto volitivo apparentemente arbitrario ed irrazionale (una città costruita sull'acqua – e dunque senza vere e proprie fondamenta – con pietre provenienti spesso da migliaia di chilometri di distanza costituiva sicuramente una sfida all'ordine naturale), genera una città splendente e policroma la cui struttura urbanistica ed i cui tratti architettonici echeggiano i fasti nervosi del barocco per poi quietarsi in un algido neoclassicismo tutto ordine e razionalità di matrice illuminista. Da questo profondo contrasto tra disordine ed ordine, irrazionalità e razionalità proviene quella contraddizione lacerante ma pur fascinosa, quella misteriosa ed inquietante ambiguità che stimolerà scrittori, poeti, musicisti ecc. di un periodo (della durata di poco meno di un secolo) tra i più straordinari nella storia della letteratura e dell'arte russa. In quella che è la sua mitologia Pietroburgo è una città irreale, un reame soprannaturale di fantasie e spettri, un regno alieno dell'apocalisse: patria delle solitarie e tormentate figure che abitano i gogoliani *Racconti di Pietroburgo* (1835); di eccentrici e assassini come Raskol'nikov nel romanzo di Dostoevskij *Delitto e castigo* (1866). La visione di un allagamento onnidistruttivo divenne un tema costante nella ricca narrativa catastrofica sulla città, dal *Cavaliere di bronzo* di Puškin (1833) fino a *Pietroburgo* di Belyj (1913-14).

and ghosts, the alien province of apocalypse — home to the lonely and tormented characters of Gogol's *Petersburg Tales* (1835), and to such freaks and murderers as Raskolnikov from Dostoevsky's *Crime and Punishment* (1866). The vision of the city's destruction in a devastating flood became a constant theme in the rich catastrophic narrative about the city, from Pushkin's *Bronze Horseman* (1833) to Bely's *Petersburg* (1913-14).

The Bronze Horseman

*I love thee, Peter's own creation,
I love thy stern and comely face,
Nevá's majestic perfluctation,
Her bankments' granite carapace,
The patterns laced by iron railing,
And of thy meditative night
The lucent dusk, the moonless paling;
When in my room I read and write
Lampless, and street on street stand dreaming,
Vast luminous gulfs, and, slimly gleaming,
The Admiralty's needle bright.²*

The Bronze Horseman [Médnyj Vsadnik] by Alexander Pushkin is a poem published in 1837 about the equestrian statue of Emperor Peter I, sculpted by Étienne-Maurice Falconet in 1782 and erected in the centre of the Russian capital by order of Catherine the Great. The strength of Pushkin's poetic genius transformed a monument to the threatening emperor into an emblem of St. Petersburg, a symbol of its greatness and strength but also of the city's terrible suffering and sad destiny. And the poem is even greater than that, since it was *The Bronze Horseman* which started the myth of Petersburg.

The miracle of the instantaneous birth of the capital of an immense empire on an inhospitable Northern marshland had been amazing, its toll in human lives extremely high, and the personality of its founder extraordinary: Petersburg soon inspired both heartfelt praise and mystical curses. The myth of St. Petersburg would not exist without Peter the Great or Pushkin. The dual identity — benign and malignant — on which the city and its myth are founded, its essential ambivalence, were first engraved in the Russian cultural consciousness by



Pushkin. The works he wrote in St. Petersburg, suggesting the theme of the ambivalence of both the city and its founder, gradually came to describe the capital not as the heaven Peter the Great had devised but rather like hell.

Raskolnikov's Petersburg

Already in 1858, with about 500,000 inhabitants, Petersburg was the fourth largest city in Europe, after London, Paris and Constantinople. A few decades after its foundation, Petersburg was no longer the same. Surrounded by a ring of grim, sooty factories, littered with hovels and ugly tenements, the city was threatening to become a nightmare, far worse than Gogol's most horrible fantasies. This new, lugubrious Petersburg provided Dostoevsky with a powerful inspiration for the most famous murderer in Russian literature — former student Rodion Raskolnikov, the protagonist of *Crime and Punishment* (1866). This novel is the quintessential Petersburg work, and the city rises to the role of co-protagonist. Outside of Petersburg, the student fallen on hard times was unthinkable; he was the creation of the new Petersburg. A double image of the city develops in *Crime and Punishment*: on the one hand, “the marvellous panorama” of the Neva; on the other hand, the depressing sketches of an urban hell with their “disgusting and sad colours.”

Il cavaliere di bronzo

*T'amo, o città di Pietro, o creatura
armoniosa, amo le tue severe
forme, del fiume il corso maestoso;
amo il granito delle tue riviere,
dei tuoi cancelli bronzei la fattura
elegante, e il crepuscolo pensoso
delle tue notti illuni trasparenti,
quando nelle mie stanze leggo e scrivo
senza lume e son chiare le dormenti
strade deserte e luccica d'un vivo
chiaror la guglia dell'Ammiragliato.²*

Il cavaliere di bronzo (*Médnyj vsàdnik*) di Aleksàndr Puškin è il poema pubblicato nel 1837 sulla statua equestre dell'imperatore Pietro realizzata da Étienne-Maurice Falconet ed eretta nel 1782 al centro della capitale russa per ordine di Caterina la Grande. Con la forza del suo genio poetico Puškin ha trasformato un monumento al minaccioso imperatore in emblema di Pietroburgo, in segno della sua grandezza e resistenza, ma anche in simbolo delle terribili sofferenze e del triste destino riservato a questa città. Tuttavia il suo poema è ancora più importante: con *Il cavaliere di bronzo*, infatti, ha inizio il mito di Pietroburgo.

Il miracolo della nascita quasi istantanea della capitale dello sterminato impero su un terreno settentrionale, paludoso e poco ospitale, era stato talmente stupefacente, il suo prezzo in vite

umane talmente alto e la personalità del suo fondatore talmente straordinaria che ben presto Pietroburgo ispirò accorati elogi e altrettanto sentite maledizioni di carattere mistico.

Il mito di San Pietroburgo non esisterebbe senza Pietro il Grande e Puškin.

La doppia identità (fondativa) – benigna e maligna – della città e del suo mito, la sua fondamentale ambivalenza, è stata fissata per la prima volta nella coscienza culturale russa da Puškin. I testi pietroburghesi, suggerendo a Puškin il tema dell'ambivalenza della città e del suo fondatore, descrivevano sempre più la capitale non come il paradiso apparso a Pietro il Grande, ma come inferno.

La Pietroburgo di Raskól'nikov

Già nel 1858 Pietroburgo, con i suoi circa 500.000 abitanti, era per grandezza la quarta città europea, dopo Londra, Parigi e Costantinopoli. Pietroburgo, a pochi decenni dalla sua fondazione, non era più la stessa. Circondata da una fascia di cupe fabbriche fulgginose, disseminata di tuguri e mostruosi palazzi di case popolari, la metropoli minacciava di trasformarsi in una visione da incubo il cui orrore avrebbe superato di gran lunga la più terrificante fantasia di Gógol'. Questa Pietroburgo lugubre diede a Dostoevskij un potente impulso per la creazione del più famoso omicida della letteratura russa: l'ex studente Rodión Raskól'nikov, il protagonista di *Delitto e castigo*, romanzo squisitamente pietroburghese, nel quale la città assume al ruolo di coprotagonista. Quella dello studente sbandato Raskól'nikov era una figura tipica della nuova Pietroburgo, al di fuori della quale sarebbe stata inconcepibile. In *Delitto e castigo* emerge un'immagine duplice di Pietroburgo: da una parte, il “meraviglioso panorama” della Neva; dall'altra, gli squallidi scorci di un inferno urbano, con i suoi “colori tristi e stomachevoli”.

“È una città di mezzi matti. [...] È raro trovare un ambiente che eserciti influssi tanto cupi, violenti e inspiegabili sull'anima dell'uomo come qui a Pietroburgo. Basti solo pensare all'influsso del clima” dice in tono beffardo l'ambiguo Arkadij Ivanovič Svidrigajlov a Raskól'nikov (e con lui l'autore al lettore).

Raskól'nikov vive nel vicolo Stoljární “degli ubriachi”, vicino a piazza Sennàja.

La Pietroburgo di Dostoevskij – che giudicava la fondazione della città un atto criminale: un gesto nichilista, un'insensata

“This is a city for the half-mad... There are few more grim, harsh, and strange influences on a man's soul than in Petersburg. Just think of the climatic influences!”, mockingly says the shady Arkady Ivanovich Svidrigailov to Raskolnikov (and the author to the reader).

Raskolnikov lives on the 'drunken' Stolyarny Alley, next to the Haymarket (Sennaya) Square. Dostoevsky, who considered the founding of the city as a crime, a nihilistic gesture, a meaningless challenge to the people's nature, traditions, spirit and welfare, created here an 'invented', literary city which manages to maintain all the traits of reality. But at the same time, it is as unreal as Raskolnikov. We are confronted with one of those paradoxes literature can generate with great incisiveness: straight from the great writer's pen, and thanks to his virtuosic handling of intricate details and to the unity and strength of the general mood and atmosphere in which the whole story is bathed, the imagined ghost town has transformed into “Dostoevsky's Petersburg”, a solid reality, familiar to all. For decades, the universally known image of the city has coincided with the representation given in *Crime and Punishment*. Dostoevsky condemned Petersburg as the most “intentional” city in the world: he meant somehow false, unnatural, with no national roots whatsoever. According to the writer, this fundamental lack of national spirit is the cause of the hostility Petersburg constantly manifested against the authentically Russian character.

A hundred times, amidst this fog, I've been struck with a strange but importunate reverie: “And what if this fog were to scatter and leave for above, wouldn't this entire rotten, slimy city take off with it, wouldn't it rise up with the fog and disappear like smoke, and the prior Finnish swamp would remain, and, in the middle of it, for beauty, I think, the bronze horseman on his hotly breathing, exhausted horse?”³

The cult of St. Petersburg began with poetic odes, the 'problem' of Petersburg was first voiced in a poem, and even the deflating of its myth was accomplished by literature. For over one hundred and thirty years, literature reigned undisputed in Petersburg. If it is true



that opera and ballet flourished in early-19th-century Imperial Petersburg, it is also true that they did not have a decisive influence: they were like exotic flowers, destined to adorn the grim reality of Nicholas's Petersburg without confronting the "damned problems" the city posed to its inhabitants. The situation began to change gradually, prepared by the general rising of Russian culture, a revolution which broke out in music in the mid-nineteenth century and in painting some time later. This revolution changed contemporary ideas on Petersburg: the city had been reflected in the mirror of literature for too long, no matter that the mirror was held up by such geniuses as Pushkin, Gogol and Dostoevsky.

The Musicality of Petersburg

According to Alexandre Nikolayevich Benois, the artist who played a major role in the revitalization of the myth of Petersburg at the beginning of the twentieth century, "...throughout Petersburg reigns an astonishingly profound and wonderful musicality".

sfida alla natura, alle tradizioni, allo spirito e al bene del popolo – è una città estremamente "elaborata" letterariamente, pur possedendo tutti i segni della realtà. Ma è irrealmente quanto lo è la figura di Raskól'nikov. Abbiamo a che fare con uno di quei paradossi che la letteratura è in grado di generare con grande efficacia: sotto la penna del grande scrittore, la città spettrale della sua fantasia si è trasformata, grazie alla virtuosistica manipolazione di dettagli minuziosi e all'unità e alla forza dello stato d'animo, dell'*atmosfera* generale in cui l'intera vicenda viene calata, nella "Pietroburgo di Dostoevskij", una realtà solida e familiare a tutti noi. Per decenni l'immagine della città è stata universalmente quella rappresentata in *Delitto e castigo*. Dostoevskij condannava Pietroburgo come la città più "intenzionale" del mondo, nel senso di artificiosa, totalmente priva di radici nazionali. Da questa fondamentale mancanza di spirito nazionale discende, secondo lo scrittore, l'ostilità costantemente manifestata da Pietroburgo nei confronti del carattere autenticamente russo.

Cento volte, in mezzo a questa nebbia, mi è venuta una fantasia strana ma insistente: "E se, quando questa nebbia si disperderà e se ne andrà verso l'alto, si portasse via anche questa città

putrida, viscida, se si alzasse la nebbia e scomparisse come fumo, e rimanesse la palude finlandese d'un tempo, e nel mezzo, magari, per bellezza, il cavaliere di bronzo sul suo cavallo spossato, dal respiro ansante".³

Il culto di Pietroburgo cominciò con odi poetiche, il “problema” di Pietroburgo fu espresso per la prima volta in un poema e anche la sua smitizzazione fu compiuta in letteratura. Per oltre centotrent'anni la letteratura ha regnato quasi incontrastata a Pietroburgo. Se è vero che nella Pietroburgo imperiale d'inizio Ottocento fiorirono l'opera e il balletto è anche vero che non ebbero un'influenza determinante: erano come fiori esotici destinati ad abbellire la cupa realtà della Pietroburgo di Nicola senza però confrontarsi minimamente con quei “maledetti problemi” che la città poneva ai suoi abitanti. La situazione cominciò a cambiare a poco a poco, preparata dal sollevamento generale della cultura russa, una rivoluzione scoppiata verso la metà dell'Ottocento nella musica e poi anche nella pittura. Questa rivoluzione riuscì a modificare le idee dei contemporanei su Pietroburgo. Per troppo tempo la città si era riflessa nello specchio della letteratura, anche se questo specchio era tenuto da geni come Puškin, Gógol' e Dostoevskij.

Musicalità di Pietroburgo

Secondo Aleksandr Nikolaevič Benois, l'artista che ebbe un ruolo da protagonista nella rivitalizzazione del mito di Pietroburgo all'inizio del Novecento, “in tutta Pietroburgo regna una musicalità straordinariamente profonda e favolosa”. La supremazia della musica nella leggenda di Pietroburgo è ancora più sottolineata dal musicologo Boris Asáf'ev:

Ormai la cultura pietroburchese non può più essere cancellata dalla storia della Russia e dell'umanità. E in questa cultura la musica ha forse il ruolo più importante. Soprattutto l'opera di Cajkóvskij, ispirata alle illusioni delle notti bianche pietroburchesi e dagli stridenti contrasti invernali: i tronchi neri degli alberi, il manto di neve, le opprimenti masse di granito e il nitore delle cancellate di ghisa. (1921)

Come è potuto accadere che la musica, la meno descrittiva delle arti, si sia dimostrata uno specchio più fedele, ancorché inquietante, della vita a Pietroburgo che non la poesia, la pittura e altre forme d'arte? La risposta va ancora una volta ricercata nell'unicità di Pietroburgo e nella non coincidenza

The supremacy of music in the legend of St. Petersburg is further emphasized by musicologist Boris Asafiev:

Petersburg's culture can no longer be erased from the history of Russia and humanity now. And music has perhaps the most important role in this culture. Tchaikovsky's work in particular, inspired as it is by the illusions of St. Petersburg's white nights and by its sharp winter contrasts: the trees' black trunks, the blanket of snow, the overwhelming masses of granite and the brightness of cast iron railings. (1921)

How could music, the less descriptive of the arts, prove to be a most faithful, albeit disturbing, mirror of life in St. Petersburg, more than poetry, painting and other art forms? Once again, the answer lies in the uniqueness of Petersburg, and in the non-coincidence between external appearance and inner content. Eighteenth- and nineteenth-century Petersburg had an external appearance of triumphing rationalism. The Baroque and Neoclassical capital was long considered as the quintessence of architectural harmony, both by its inhabitants and by foreign visitors.

According to Vladimir Toporov, the myth of Petersburg “reflects the quintessence of life in a liminal condition, on the edge, at the abyss, at the border of death...”. A turning point in its history occurred at the end of the nineteenth century with the music of Tchaikovsky, his ballets and especially his ‘Petersburg’ opera *Pikovaja Dama* (*The Queen of Spades*, based on a work of the same name by Pushkin). Tchaikovsky combined the feeling of life on the brink of the abyss with the presentiment of his own tragic fate, and added a touch of nostalgia to the myth of Petersburg, giving it its first retrospective and commemorative tone. Perhaps, never before had music played such a decisive role in changing the perception of the image of a big city.

One of the images impressed in the memory of eleven-year-old Igor Stravinsky is the entrance of the Mariinsky Theatre draped in black for Tchaikovsky's death: “I remember how the curtains billowed in the winter wind and how moved I was by the sight of them, for Tchaikovsky was the hero of my childhood.”



But if Tchaikovsky was undoubtedly the creator of a sumptuous and enveloping soundtrack (including his extraordinary ballets), which is essential in the enjoyment of the city, it is very interesting to discover the way in which the Petersburg soundscape may have forged the sound imagery of Stravinsky, who spent his childhood and adolescence in a large house near the Krukov Canal. His conversations with Robert Craft are revealing:

R.C.: What are your memories of St. Petersburg itself, the sights, sounds, smells of the city [...]?

I.S.: The sounds of St. Petersburg are still close to the surface of my memory. Whereas visual images are recalled, in my case, mainly by unexpected shifts and combinations of pressures, sounds, once registered, appear to remain in a state of immediacy; and while my accounts of things seen are subject to exaggeration, to mistaken observation, and to the creations and distortions of memory itself (a memory being a whole cartel of invested interests), my recollections of sound must be faithful: I am proving as much, after all, every time I compose.

tra aspetto esteriore e contenuto interiore. La Pietroburgo del Sette-Ottocento si presentava infatti esteriormente come il trionfo del razionalismo. Barocca e neoclassica, la capitale russa fu considerata per molto tempo dai suoi abitanti e dai visitatori stranieri la quintessenza dell'armonia architettonica.

Secondo Vladimír Toporóv, il mito di Pietroburgo “riflette la quintessenza della vita in condizioni estreme, sull’orlo dell’abisso, a un passo dalla morte...”. Una svolta nella sua storia si verificò alla fine dell’Ottocento attraverso la musica di Čajkovskij, che nei suoi balletti e, in particolare, nella sua opera “pietroburghese” *Pikovaja dàma* (*La dama di picche*, dall’omonima opera di Puškin), coniugando questa sensazione di vita sull’orlo dell’abisso con il presentimento del proprio tragico destino, introdusse nel mito di Pietroburgo l’elemento nostalgico, che gli conferì per la prima volta un carattere retrospettivo e commemorativo. Forse nella storia della cultura la musica non aveva mai svolto un ruolo tanto decisivo nel cambiamento di percezione dell’immagine di una grande città.



Una delle immagini più impresse nella memoria di un Igor' Stravinskij undicenne è proprio quella del teatro Mariinskij con l'ingresso drappeggiato di nero per la morte di Čajkovskij: “Ricordo i tendaggi agitati dal vento invernale e come la loro vista mi commosse. Čajkovskij era l'eroe della mia fanciullezza”. Ma se Čajkovskij può essere stato l'artefice di una sontuosa ed avvolgente colonna sonora imprescindibile nella fruizione della città – e questo anche grazie alle sue straordinarie creazioni per la danza –, è molto interessante scoprire, attraverso i suoi colloqui con Robert Craft, come il *soundscape*, il paesaggio sonoro di Pietroburgo possa aver forgiato l'immaginario sonoro stravinskiano, che visse gli anni della sua infanzia ed adolescenza in una grande casa posta nelle vicinanze del Canale Krjukov.

R.C. Che ricordi ha di Pietroburgo, la città, le bellezze, i suoni, gli odori [...]?

I.S. I suoni di Pietroburgo mi echeggiano ancora nella memoria. Mentre per me le immagini visive vengono richiamate soprattutto da cambiamenti improvvisi e combinazioni di

St. Petersburg street noises are especially vivid to me, perhaps for the reason that to my confining indoor life any sound of the outside world was memorable and attractive. The first such sounds to record themselves on my awareness were those of droshkies on cobblestone, or block-wood parquetry pavements. Only a few of these horse carriages had rubber tyres, and these few were doubly expensive; the whole city crackled with the iron-hooped wheels of the others. I also remember the sound of the horse-drawn streetcars and, in particular, the rail-scraping noise they made as they turned the corner near our house and whipped up speed to cross the Krukov Canal Bridge. [...] The noises of wheels and horses and the shouts and whipcracks of coachmen must have penetrated my earliest dreams; they are, at any rate, my first memory of the streets of childhood. [...]

The cries of vendors are vivid in my memory, too... [...] A final, *ad absurdum*, example of memorable *musique concrète* was the St. Petersburg telephone. It produced an even ruder tintinnabulation than the one we suffer today. (In fact, it sounded exactly like the opening bars of Act II of *The Nightingale*.) The first telephone call

I ever made was to Rimsky-Korsakov, incidentally, and the Stravinsky and Rimsky households were among the first in the city to install the nuisance.⁴

A Dancing City

An extremely musical city featuring a colourful soundscape, St. Petersburg is also a “stage”, loving all forms of theatre, and a theatre itself — as Sokurov’s unprecedented visual invention most suitably demonstrated (we shall see this below). Last but not least, Petersburg is the most choreographic of cities. After all, St. Petersburg’s beating heart lay in its opera and ballet theatres, the most splendid on the European scene. This is the city of immigrant Marius Petipa, of Mikhail Fokin and of Georgi Balanchivadze from Georgia, better known as George Balanchine. Solomon Volkov has explained how Petipa’s choreographies were also influenced by

the great city itself: the poetry of its white nights, the ever-present threatening breath of the stormy Baltic Sea, the harmony and grandeur of the classicist architecture, and the cult of high craftsmanship. [...] In *Swan Lake* Petipa created the fatal image of Odile, the Black Swan, the moral opposite of the White Swan, Odette, transfiguring in that way the Petersburg graphic contrast of black and white into a battle between good and evil on the ballet stage.⁵

And the embryo of the catastrophe hides in the great choreographer’s peculiar version of the grandeur of the then Russian capital. The climax of *Sleeping Beauty*, for example, the most perfect of Petipa’s works, is in fact built on a sudden catastrophe, not of personal destinies but of an entire civilization. An evil spell would soon freeze the kingdom, having it fall into a century-long sleep: a prophecy fulfilled in 20th-century Russia. Then came Fokin, who definitely contributed to export the myth of Petersburg, providing Western audiences with a very romantic, idealised image: think of his *Chopiniana* (re-named *Les Sylphides* on Western stages), considered to be the first abstract, plot-free ballet, and of his *Petrushka*, the most “Petersburg-like” of his eighty-something works. This choreography, created for Ballets Russes, the award-winning company formed

stimoli, i suoni una volta registrati sembrano permanere in uno stato di immediatezza; e mentre le mie descrizioni di cose viste sono soggette a esagerazioni, errori di osservazione, creazioni e deformazioni della memoria stessa (la memoria è tutto un cartello di interessi costituiti), i miei ricordi di suoni e rumori sono fedeli: lo dimostro, in fondo, ogni volta che compongo.

Particolarmente vivi in me sono i rumori di strada di Pietroburgo, forse perché essendo confinato in casa ogni suono del mondo esterno era attraente e memorabile. I primi suoni del genere che mi si impressero nella mente furono quelli dei *drozki* sull’acciottolato e sulla pavimentazione a blocchetti di legno. Poche carrozze a cavalli avevano le gomme, e costavano il doppio; tutta la città crepitava per le ruote cerchiare di ferro delle altre. Ricordo anche il rumore dei tram a cavalli, e in particolare lo stridio che facevano sulle rotaie girando l’angolo vicino a casa nostra e riacquistando velocità per attraversare il ponte sul Canale Krjukov. [...] Il rumore delle ruote e dei cavalli e le grida e gli schiocchi di frusta dei vetturali devono essere penetrati nei primi sogni; comunque sono il primo ricordo delle strade della mia infanzia. [...]

Mi risuonano nella memoria i richiami dei venditori ambulanti... [...] Un ultimo esempio, *ad absurdum*, di memorabile *musique concrète* erano i telefoni di Pietroburgo. Producevano uno squillo anche più rude di quello che ci affligge oggi, e mi ispirarono le battute iniziali del secondo atto del *Rossignol*. La mia primissima telefonata la feci a Rimskij-Korsakov; casa Stravinskij e casa Rimskij furono tra le prime della città a installare questa scocciatura.⁴

Una città che danza

Città estremamente musicale e caratterizzata da un variopinto paesaggio sonoro San Pietroburgo, ma anche *città palcoscenico*, amante del teatro in ogni sua forma e teatro essa stessa (e su questo l’inaudita o meglio *mai vista* invenzione visiva di Sokurov di cui si dirà poco più oltre rappresenta il miglior compendio possibile) e – *last but not least* – città coreografica se mai altre. Del resto il centro della vita di Pietroburgo erano l’opera e il balletto, di uno splendore unico nell’intero panorama europeo. È la città dell’oriundo Marius Petipa, di Michail Fokin e del georgiano Georgij Balanchivadze, meglio noto come George Balanchine. Solomon Vólkov ha ben evidenziato come sulle coreografie di Petipa abbia influito anche

la grande città stessa: la poesia delle sue notti bianche, il sempre presente respiro minaccioso del tempestoso Mar Baltico, la *grandeur* dell’architettura neoclassica e il culto dell’artigianato di pregio [...] Nel *Lago dei cigni* Petipa ha creato l’immagine fatale

di Odile, il cigno nero, l'opposto morale del cigno bianco Odette, trasfigurando in quel modo sulla scena del balletto il contrasto grafico tipicamente pietroburghese tra il nero e il bianco come simboli del male e del bene.⁵

E nella particolare versione che il grande coreografo dà della grandiosità dell'allora capitale russa, si può nascondere l'embrione della catastrofe. Il culmine della *Bella addormentata*, ad esempio, l'opera più perfetta di Petipa, è costituito infatti da un'improvvisa catastrofe, non di destini personali, ma di tutta una civiltà. L'incantesimo maligno stava per raggelare il regno in un sonno di secoli: una profezia che si è avverata nella Russia del Novecento.

Fokin poi, con il suo *Chopiniana* (che in Occidente prenderà il nome di *Le silfidi*), concepì quello che è considerato il primo balletto astratto, completamente privo d'intreccio, e con la sua coreografia di *Petruška*, la più pietroburghese tra le sue oltre ottanta coreografie, realizzata per la "premiata ditta" dei Ballets Russes di Stravinskij-Benois-Diaghilev e Fokin stesso, presentata con una sensazionale *première* al teatro Châtelet di Parigi il 13 giugno 1911, contribuì in modo decisivo all'esportazione del mito di Pietroburgo, dando al pubblico europeo un'immagine idealizzata e romantica della città. Sarà George Balanchine, insieme agli altri due grandi émigrés russi, Igor' Stravinskij e Vladimir Nabokov, a ridare smalto all'immagine un po' intorbidita di quella "Nuova Atlantide che era stata annegata dalle acque del tempestoso ventesimo secolo".⁶

Una "lezione di forma": Osip Mandel'stam

Tra le testimonianze novecentesche più penetranti c'è sicuramente quella di Osip Mandel'stam, per il quale, negli anni cruciali di apprendistato in cui cercava la propria voce, la città di Pietro fu innanzitutto "lezione di forma". Una lezione di realtà e concretezza, efficace antidoto alle brumose, paludate astrazioni cui era giunto il tardo simbolismo.

Così scrive Serena Vitale:

Paradossalmente quella medesima città che la letteratura aveva eletto a spazio deputato, parabola dell'angosciante labilità dell'essere (con décor di nebbie, corteggi di spettri e sosia, maligne magie speculari delle acque), per Mandel'stam divenne simulacro e modello di saldezza esistenziale. La città *féerie* nata dal superbo sogno di un uomo geniale, lo zar-carpentiere, sembrava dire di

by Stravinsky, Benois, Diaghilev & Fokin himself, made a sensation at the Théâtre du Chatelet, Paris, on 13 June 1911. Some time later, it was George Balanchine along with two other great Russian émigrés, Igor Stravinsky and Vladimir Nabokov, who polished up the somewhat tarnished image of "the New Atlantis that sank beneath the sea in the stormy twentieth century".⁶

A "lesson in form": Osip Mandelstam

One of the most penetrating witnesses of the twentieth century is undoubtedly Osip Mandelstam: during the crucial years of his apprenticeship, when he was looking for his own voice, Peter's city was first and foremost a "lesson in form" for him. It was a lesson in reality and concreteness, the effective antidote to the misty, swamy abstractions reached by late Symbolism.

In Serena Vitale's words:

Paradoxically, it was the very city that literature had chosen as its favourite venue, the parable of the distressing inconstancy of being (with a décor made of fog, a cast of spectres and doubles and the malign mirroring magic of the waters), that for Mandelstam became the simulacrum and the model of existential solidity. The faerie city born of the superb dream of a genius, the carpenter Tsar, seems to be saying: "I'm here and otherwise I cannot do." It taught necessity, the categorical imperative of beauty, of how natural it is, deriving from an extenuating labour with material, using all the tools available to art – not least of which the plumb-line of ethics. Built on the water despite the water, the city spoke to him about the victory of *homo faber* over the natural elements, over chaos – thus did the poet contain, in words of granite, the untidy flow of feelings, emotions, acoustic obsessions; thus came about harmony.⁷

Sokurov's Russian Ark

We are obviously forced to skip a lot of pages and key players in the history of the great Russian city. We mention but few names: the inventor of 'formalism' and of the concept of *ostranenie* (estrangement), Viktor Shklovsky; poet Anna Akhmatova, whose excruciating lyrical cycle *Requiem* is probably the greatest contemporary testimony about the Stalinist regime, which climaxed in Petersburg with the



'Great Terror' in the late thirties; composer Dmitri Shostakovich, whose Symphony No. 7, titled *Leningrad*, refers to the same horrible period and to the terrible siege by the German army, during which about one-third of Leningrad's population (more than a million people) died. These tragic events created the conditions for a decisive change in the myth of Petersburg, which became a "martyr city". Then came the second post-war period, marked by such extraordinary figures as poet Joseph Brodsky.

We conclude with some images which can sum up the history of this unique city with great visionary power and better than a lot of words. In *Russian Ark* (2002), a head-spinning, refined film directed by the most brilliant contemporary Russian filmmaker, Aleksandr Nikolayevich Sokurov, with a single dizzy and alienating sequence shot, a thousand characters lurk in the majestic halls of the Hermitage in an uninterrupted 300-year ride, while the audience is projected into an irretrievable past. This film-long dream opens against a black screen brought to life by a voiceover: it's the film's invisible narrator and protagonist, saying, "I open my eyes

sé: "Io sto qui, e altrimenti non posso". Insegnava la necessità, l'imperativo categorico del bello, la sua naturalezza, esito di un estenuante lavoro sulla materia con tutti gli strumenti di cui l'arte necessita – non ultimo il filo a piombo dell'etica. Costruita sull'acqua a dispetto dell'acqua, gli parlava della vittoria dell'homo faber sugli elementi naturali, sul caos – così il poeta contiene con parole di granito il flusso disordinato di sentimenti, emozioni, ossessioni acustiche; così nasce l'armonia.⁷

L'Arca russa di Sokurov

Necessariamente dobbiamo saltare a piè pari pagine e protagonisti fondamentali nella storia della grande città russa. Pochi nomi fra tutti: l'inventore del "formalismo" e del concetto di *ostranenie* (straniamento) Viktor Sklòvskij, la poetessa Anna Achmàtova il cui lancinante ciclo poetico *Requiem* rappresenta probabilmente la più grande testimonianza artistica contemporanea sul terrore staliniano, che raggiunse il suo culmine anche a Pietroburgo con il "Grande Terrore" della fine degli anni Trenta, il compositore Dmitrij Šostakovič, la cui *Settima Sinfonia*, che prese il nome di "Leningradese" rimanda a quel medesimo orribile periodo, a cui si aggiunse il tremendo assedio da parte delle truppe tedesche che provocò la morte di circa un terzo dell'intera popolazione di Leningrado, oltre un milione di vittime. Questi

tragici eventi crearono le condizioni per un cambiamento decisivo del mito di Pietroburgo, che divenne una “città martire”. E poi il secondo dopoguerra, all’insegna di figure straordinarie come quella del poeta esule Iosif Bródskiĵ.

Concludiamo con immagini che sembrano compendiare, con grande potenza visionaria e più di tante parole, la storia di questa città unica al mondo.

Nell’*Arca russa*, film vorticoso e rarefatto realizzato nel 2002 da Aleksandr Nikolaevič Sokurov, il più geniale dei registi russi di oggi, con un unico vertiginoso e straniante piano sequenza, mille personaggi si aggirano nelle auguste sale dell’Hermitage, in un’ininterrotta cavalcata attraverso tre secoli, lo spettatore viene proiettato all’interno d’un mondo irrimediabilmente passato. Un sogno lungo un film, che si apre su un’immagine nera resa viva da una voce fuori campo, attrice principale e invisibile del film, che dice: “Apro gli occhi e non vedo niente. Nessuna finestra, nessuna porta... ricordo che è accaduta una disgrazia e tutti si mettevano in salvo come potevano”. È già sogno e incubo, bellezza e paura. E come per magia, in una lucente atmosfera onirica, ci troviamo nella San Pietroburgo del 1700. Nel grandioso finale siamo nel 1913 e l’esodo dei fantasmi dal palazzo verso il nulla delle nebbie sull’acqua della Neva diventa una potente metafora dell’uscita dalla storia, mentre udiamo le ultime parole: “Tutti conoscono il futuro, ma nessuno conosce il passato ... Siamo destinati a navigare eternamente, a vivere eternamente”.

and I see nothing. No windows, no door... I only remember there was some accident. Everybody ran for safety as best they could.” It is a dream and a nightmare, beauty and fear. And in a shiny dreamlike atmosphere, we are brought back to 18th-century St. Petersburg as if by magic. The grand final takes us to 1913, when the crowd of ghosts leaves the building in a sort of exodus towards the misty waters of the Neva: it is a powerful metaphor for an exodus from history on the narrator’s closing words: “Everyone can see the future, but no one remembers the past... We are destined to sail forever, to live forever.”

1 O. Figes, *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (xviii-xx secolo)*, Torino, Einaudi, 2008.

2 Trad. it. di Tommaso Landolfi.

3 F. Dostoevskij, *L’adolescente*, 1874.

4 Da I. Stravinskij e R. Craft, *Ricordi e commenti*, Milano, Adelphi, 2008.

5 S. Vólkov, *San Pietroburgo*, Milano, Mondadori, 1998.

6 S. Vólkov, *op. cit.*

7 A. Battaglini, S. Vitali, *St. Petersburg*, Milano, Mazzotta, 2002.

1 O. Figes, *Natasha’s Dance. A Cultural History of Russia*, Penguin Press, 2002.

2 English translation by Walter Arndt.

3 F.M. Dostoevsky, *The Adolescent*, 1874

4 From: I. Stravinsky and R. Craft, *Expositions and Developments*, University of California Press, 1981.

5 S. Volkov, *St. Petersburg: A Cultural History*, Simon & Schuster, 2010.

6 S. Volkov, *Op. cit.*

7 A. Battaglini, S. Vitali, *St. Petersburg*, Milan, Mazzotta, 2002.



Mariinskij, antico e sempre nuovo

di Leonetta Bentivoglio

Con il suo secolo e mezzo di vita, le sue molte generazioni di coreografi e insegnanti fertili e incisivi, la sua facoltà di modellare danzatori eccelsi e la sua impostazione stilistica profondamente legata al linguaggio accademico, ma anche pronta a tenere conto delle nuove tendenze (lo hanno dimostrato gli sviluppi più recenti), il Balletto del Mariinskij di San Pietroburgo incarna una leggenda teatrale unica e un punto di riferimento “sacro” per la danza classica. Tanto da indurre il critico Roger Salas a coniare per il Mariinskij (sulla rivista «Ballet 2000») la definizione di “Vaticano del balletto”. L’investitura non è un azzardo, considerando quanto il prestigioso ensemble sia connesso da secoli al decorso e alla diffusione della danza classica non solo in Russia, ma in tutta Europa, negli Stati Uniti e in Oriente (oggi Cina e Giappone contano su scuole ballettistiche molto evolute, per le quali l’influenza russa è stata fondante). Lo testimoniano tra l’altro le imponenti avventure culturali dei Ballets Russes di Diaghilev e del neoclassicismo americano di George Balanchine, russo di origini georgiane e con radici artistiche ben piantate nella tradizione del Mariinskij. È stato lui, probabilmente, il massimo genio coreografico del Novecento. L’appellativo del teatro che dà il nome alla compagnia deriva dall’Imperatrice Maria Aleksandrovna, moglie di Alessandro II, e la sua apertura venne festeggiata il 2 ottobre 1860 dal debutto dell’opera di Michail Glinka *Una vita per lo zar*. Ma il gruppo di ballo nacque assai prima del mirabile edificio, considerato uno dei più fastosi monumenti pietroburghesi. Fin dal 1766, Caterina la Grande aveva istituito una Direzione Imperiale per tenere le redini di un complesso operistico e di uno coreutico, i cui spettacoli furono destinati al palcoscenico del Teatro Bolshoi Kamennyi, appositamente costruito e con una capienza di circa duemila posti (poi, a metà Ottocento, sarebbe stato distrutto da un incendio). Per la danza, nel Settecento, furono operativi a San Pietroburgo soprattutto maestri stranieri, dall’austriaco Franz Anton Christoph Hilverding al grande Gasparo Angiolini e a Charles LePiqq, allievo di Noverre. Nella Venezia affacciata sul Baltico approdò

The Mariinsky: ancient, yet forever new

With one and a half century of history, several generations of fertile, outstanding choreographers and ballet teachers, a proven ability in creating sublime dancers, a stylistic approach which conjugates the academic language with the newest trends (as demonstrated by its most recent developments), the Ballet of the Mariinsky Theatre in St. Petersburg embodies a unique theatrical legend and a “sacred” landmark of ballet. Which induced Roger Salas to coin a definition for the Mariinsky, dubbed “the Vatican of ballet” on the pages of *Ballet 2000*. It is not a rash comparison, if one considers the prestigious ensemble’s influential and century-long established role in the history and diffusion of classical ballet, not only in Russia, but throughout Europe, the United States and the Far East (China and Japan can boast very advanced ballet schools today, for which the Russian influence was fundamental). The theatre also played a central role in the impressing adventure of Diaghilev’s Ballets Russes and in the American neo-classicism of George Balanchine, a Russian choreographer of Georgian origins whose artistic roots were firmly planted in the tradition of the Mariinsky, and probably the greatest choreographic genius of the 20th-century.

The theatre which gives the company its title was named after Empress Maria Alexandrovna, wife of Tsar Alexander II. It opened on October 2, 1860, with the premiere of Mikhail Glinka’s opera *A Life for the Tsar*. But the ballet company had been established long before the completion of the building, considered to



be one of the most magnificent monuments in Petersburg. In 1766, Catherine the Great had established an Imperial Directorate for opera and ballet performances to be staged at the purpose-built Bolshoi Kamenny Theatre, accommodating some two thousand people (the theatre was destroyed by fire mid nineteenth century). Several foreign ballet masters were active in St. Petersburg during the eighteenth century: the Austrian Franz Anton Christoph Hilverding, the great Gasparo Angiolini and Charles LePiq, a disciple of Noverre. At the dawn of the nineteenth century, the "Venice of the North" welcomed Charles-Louis Didelot, who effectively reorganized the educational system. Jules Perrot was *maître de ballet* in St. Petersburg in the 1850s; after mounting several creations, he was replaced by Arthur Saint-Léon, who worked with the Imperial Ballet from 1859 to 1869. But it was Marius Petipa, from Marseilles, who created a most significant and distinguishing cycle for the identity of the Mariinsky ballet company. Petipa, the most influential creator of late-romantic ballets, arrived from Paris in 1847. He worked in St. Petersburg for almost sixty years, dominating the scene of the Imperial Theatres until 1903 (he died in 1910). His creative talent and his enlightened leadership shifted the axis of ballet from France to Russia. While in the rest of Europe

anche, all'alba dell'Ottocento, Charles-Louis Didelot, il quale riorganizzò efficacemente il sistema didattico. Alla metà del secolo Jules Perrot fu *maître* a San Pietroburgo e vi rimontò alcune creazioni; gli successe Arthur Saint-Léon, che lavorò con il Balletto Imperiale dal 1859 al 1869.

Ma è al marsigliese Marius Petipa che si deve il ciclo più rivelatorio e significativo per l'identità della compagnia. Glorioso artefice del tardo-romanticismo ballettistico, Petipa giunse da Parigi nel 1847, e sarebbe rimasto a San Pietroburgo per quasi sessant'anni, dominando la scena dei Teatri Imperiali fino al 1903 (morì nel '10). Grazie al suo talento compositivo e alla sua guida illuminata, l'asse del balletto si spostò dalla Francia in Russia. Mentre nel resto d'Europa i valori romantici sembravano declinare, l'arte di Petipa ne decretò una nuova esaltazione, unendo quei contenuti a un estro generoso e a una prospettiva strutturale in grado di aprire la strada a molti futuri orientamenti. Nei primi anni rimontò titoli storici come *Giselle*, *Coppelia* e *La Sylphide*, e realizzò *La figlia del Faraone* (1862), un kolossal d'ambientazione esotica e dal clima fiabesco, animato da personaggi sospesi tra dimensione onirica e reale. Difficile tracciare la storia del Balletto del Mariinskij isolandola dal contesto di un'arte che, tra Ottocento e Novecento, avrebbe trovato la sua espansione massima nell'intero territorio degli zar, assumendo la popolarità e il peso culturale parallelamente meritati dall'opera lirica in Italia. Nel suo ruolo (mai tramontato) di arte nazionale russa,

la danza conquistò anche Mosca, e la sfida tra i complessi delle due città avrebbe raggiunto il culmine verso la metà del ventesimo secolo: i pietroburghesi avrebbero rimproverato ai moscoviti uno sfacciato esibizionismo virtuosistico, mentre i primi sarebbero stati accusati dai secondi di un eccesso d'accademismo. La rivalità, ma pure certi intrecci salutari e alcuni scambi riguardanti sia gli artisti sia le impostazioni stilistiche, avrebbe contrassegnato la vita culturale delle due capitali russe della danza.

È indubbio che la supremazia toccasse inizialmente a San Pietroburgo, dove il balletto, specchio ideale di una città fiera della propria magistrale configurazione architettonica di stampo europeo, con i suoi fantastici palazzi barocchi e i suoi armoniosi giardini plasmati in stile mediterraneo, prosperava soprattutto grazie alle imprese di Petipa. Il suo periodo d'oro coincide con quello degli astri italiani che vi trionfarono nell'ultima fetta di secolo, come la "Ballerina Assoluta" Pierina Legnani e star quali Carlotta Brianza, Carolina Rosati, Virginia Zucchi e Claudina Cucchi. Per le produzioni di Petipa nessuna cornice sarebbe stata più adeguata del Mariinskij, divenuto nel frattempo sede principale del Balletto Imperiale. Con i suoi sfolgoranti candelabri e le sue combinazioni di colori raffinate e suadenti, il teatro rappresentava la dimora perfetta di un ensemble ballettistico che aveva edificato la propria fisionomia su un'estetica nobile e sontuosamente spettacolare.

A fine secolo debutta sulla scena pietroburghese l'italiano Enrico Cecchetti, la cui presenza sarebbe stata determinante per consentire al balletto classico, imperniato fino a quel momento sull'apoteosi della prima ballerina, di sviluppare teatralmente e tecnicamente le parti maschili. Decisivo, in particolare, fu il suo ruolo di didatta: rinomato maître presso l'Accademia Imperiale dal 1896 al 1902, Cecchetti divenne in seguito il maestro dei divi più acclamati del nascente ventesimo secolo, come Anna Pavlova, Tamara Karsavina e Vaslav Nijinskij, lanciati internazionalmente dall'avanguardistico progetto interdisciplinare di Diaghilev. *La Bayadère*, una delle opere più emblematiche del genio di Petipa, nasce a San Pietroburgo nel 1877. Ancora una volta la trama rende omaggio agli orientismi allora tanto in voga, ma nel quadro abbagliante s'inserisce la geometrica purezza di movimenti corali pienamente astratti, come nella scena del Regno delle Ombre: Petipa traspone lo spirito romantico delle fantasmatiche fanciulle in bianco, eredi delle angeliche e

the Romantic values seemed to decline, the art of Petipa decreed their new exaltation, combining them with a generous inspiration and a structural perspective capable of opening up the way for future developments. In the first years he re-mounted such historical titles as *Giselle*, *Coppelia* and *La Sylphide*; he created *The Pharaoh's Daughter* (1862), an exotic blockbuster set in a fairy-tale atmosphere, whose characters are suspended between dream and reality.

It would be difficult to trace a history of the Mariinsky Ballet in isolation from the context of an art that, in the nineteenth and twentieth century, found its maximum expansion in the land of the Tsars, where its popularity and cultural weight make it comparable to opera in Italy. The role of ballet as a Russian national art never waned: it first spread to Moscow, and the rivalry between the theatres of the two cities reached a climax in the mid-twentieth century, when Petersburg reproached Moscow for its blatant virtuosic exhibitionism, only to be accused of an excess of academicism in return. This competition, along with some beneficial exchanges involving both artists and stylistic choices, marked the cultural life of the two Russian capitals of ballet.

No doubt that the challenge was first won by St. Petersburg, where ballet flourished thanks to Petipa's achievements, becoming the ideal mirror of a city proud of the European flavour of its masterful architecture, lavish baroque palaces and graceful Mediterranean gardens. St. Petersburg's golden era coincided with the late 19th century, when such Italians stars as Pierina Legnani, "Ballerina Assoluta", Carlotta Brianza, Carolina Rosati, Virginia Zucchi and Claudina Cucchi triumphed on the stage of the Mariinsky, which served as the principal theatre of the Imperial Ballet, and which was the most suitable setting for Petipa's creations. With its glittering chandeliers and sophisticated colour combinations, the theatre was the perfect home for a ballet ensemble that had established its own profile on lofty and sumptuously spectacular aesthetics. The end of the century saw the Petersburg debut of Italian Enrico Cecchetti, whose presence was crucial in transforming classical ballet, traditionally dominated by the



apotheosis of the prima ballerina. He changed the choreography of the male variations, developing new technically and theatrically challenging men's parts. He had a critical role as a teacher: he held the position of *maître de ballet* at the Imperial Academy from 1896 to 1902, and then was the mentor of the most acclaimed stars of the early twentieth century — Anna Pavlova, Tamara Karsavina and Vaslav Nijinsky, who gained international renown through Diaghilev's pioneering Ballets Russes. *La Bayadère*, one of the most emblematic achievements of Petipa's genius, saw the light in St. Petersburg in 1877. Once again, the plot pays homage to the Oriental vein then in vogue, but this dazzling context is complemented by the geometrical purity of fully abstract choral movements, as in the scene of the Kingdom of the Shades: Petipa transposes the romantic spirit of the ghostly white-clad maidens — the heirs to the angelic but funereal Willis — into a broader, far-reaching language, extremely formalized and projected into the future. The architecture of steps and figures is enhanced by repetition, and sometimes seems to evoke the

funebri Villi, in un idioma di vasto respiro e di formalizzazione estrema, proiettato nell'avvenire. L'architettura dei passi è intensificata dalla reiterazione, e a tratti sembra rievocare la solennità marziale dei grandiosi balli della corte zarista. Nel 1890 va in scena al Mariinskij *La bella addormentata nel bosco*, primo dei tre balletti su musica di Čajkovskij che sarebbero stati incoronati come pietre miliari del repertorio nonché come simboli della più felice risoluzione del rapporto tra musica e danza. Il balletto tardo-romantico tocca i suoi vertici più elevati sul piano tecnico ed espressivo, rafforzandosi nel tessuto drammatico, proprio nell'era dei gioielli čaikovskiani: oltre alla *Bella addormentata*, sono lo *Schiaccianoci* (1892), coreografato da Lev Ivanov e inizialmente preparato da Petipa, e *Il lago dei cigni*, la cui versione definitiva, di Petipa e Ivanov, vede la luce a San Pietroburgo nel 1895. Fiorisce intanto il mito della danzatrice autoctona: la sublime Avdot'ja Il'inična Istomina, celebrata dai versi di Puškin, è la prima grande ballerina russa nella storia del Paese. Un'altra figura molto favoleggiata è Matil'da Kšesinskaja, Ballerina Assoluta al Mariinskij dopo la Legnani. Amante dell'ultimo zar e cortigiana di altissimo rango, lavorò brevemente anche a Parigi con Diaghilev, costituendo un anello di congiunzione tra gli

sfarzi imperiali e le travolgenti novità diaghileviane. Certe opere coreografiche nate durante il regno di Petipa avrebbero formato una parte consistente della tradizione ballettistica occidentale nel secolo successivo. Non solo quelle già citate, ma anche *Paquita*, *Le Corsaire*, *Don Chisciotte* e *Raymonda*, costruita sulle splendide musiche di Glazunov. Aspetti tipici della Russia imperiale, come la gerarchia, l'ordine e gli ideali aristocratici, confluirono nella danza classica, contribuendo a farne un lessico compiutamente russo. Dopo il ciclone Petipa emerge una generazione di valenti maestri russi, tra cui il pietroburchese Aleksandr Gorskij, diplomatosi nella sua città natale e in seguito solista al Mariinskij, prima di trasferirsi (a inizio Novecento) al Bolshoi di Mosca. Un altro frutto del Mariinskij fu Michail Fokin, poi naturalizzato francese col nome di Michel Fokine: passò alla storia come primo coreografo della rivoluzione teatrale sancita all'alba del Novecento (cuore del trionfo del fenomeno fu Parigi) dai Ballets Russes di Diaghilev. Nacque e studiò a San Pietroburgo anche Agrippina Vaganova, che approntò un metodo sistematico d'insegnamento capace di diffondersi capillarmente a livello internazionale, e attiva come didatta fino alla morte, nel 1951, quando già da tempo la città era stata ribattezzata con l'appellativo di Leningrado. Intanto, fin dagli anni Trenta, il teatro era stato rinominato Kirov, come il primo segretario del Partito Comunista di Leningrado, assassinato nel 1934.

Dal momento in cui la Rivoluzione del 1917 prese a cambiare le sorti e il volto del Paese, anche le prospettive e i messaggi della sua arte-guida si modificarono. Ma resta il fatto che, dall'era degli zar a quelle di Lenin e Stalin (e il discorso vale ancora oggi), la danza in Russia non ha mai perso la sua funzione di vessillo culturale. Via via sono variati fattori e contenuti, ma non il peso prioritario del linguaggio in sé. Nel 1922 il direttore del balletto del Teatro Kirov è Fëdor Lopuchov, che introduce nelle messe in scena principi acrobatici e rielabora le danze di carattere, e in questa stessa fase brilla una fuoriclasse come la ballerina Galina Ulanova. Irrompe l'ideologia sovietica, valorizzando temi eroici e realistici applicati alle forme neoclassiche. Durante gli anni Trenta, sono forti gli influssi del teatro di prosa sul balletto, con la conseguente intrusione di elementi mimici e descrittivi, come ne *Le fiamme di Parigi* di Vasilij Vajnonen (1932), e ne *La fontana di Bachčisaraj* di Rostislav Zacharov (1934). Una coreografia narrativa quale il *Romeo e*

martial solemnity of the great balls at the court of the Tsars.

In 1890, the Mariinsky staged *The Sleeping Beauty*, the first of three works by Tchaikovsky soon to be crowned as the cornerstones of ballet repertoire and the symbols of the most successful resolution of the music/dance relationship. Late-Romantic ballet reached its highest technical and expressive peaks in the era of Tchaikovsky's jewels, when it gained dramatic strength: *The Sleeping Beauty* was followed by *The Nutcracker* (1892), choreographed by Lev Ivanov and initially prepared by Petipa, and by *Swan Lake*, the final version of which, signed by Petipa and Ivanov, premiered in St. Petersburg in 1895. In the meantime, the myth of local dancers established: the sublime Avdotja Ilijnicna Istomina, celebrated by Pushkin's verses, was the first great ballerina in Russian history. Another fabled star was Mathilde Kschessinskaya, "prima ballerina assoluta" at the Mariinsky after Pierina Legnani. A mistress of the last Tsar and a courtesan of the highest rank, she briefly worked in Paris with Diaghilev, serving as a link between the imperial splendour and the overwhelming novelties by Diaghilev.

A considerable part of 20th-century Western ballet tradition was formed by works born during the reign of Petipa: besides those already mentioned, *Paquita*, *Le Corsaire*, *Don Quixote* and *Raymonda*, built on the beautiful music of Glazunov, are worth remembering. Several signature aspects of Imperial Russia — hierarchy, order and aristocratic ideals — merged into classical ballet, helping to make a fully Russian lexicon of it.

The Petipa-cyclone was followed by a generation of talented Russian masters, including Alexander Gorsky, who graduated in St. Petersburg and became a soloist at the Mariinsky before moving to the Moscow Bolshoi at the beginning of the twentieth century. Another child of the Mariinsky was Mikhail Fokin, later naturalized in France by the name of Michel Fokine, who went down in history as the first choreographer of the early 20th-century theatrical revolution, that is, Diaghilev's hugely successful Paris-based Ballets Russes. Agrippina Vaganova was also

born and educated in St. Petersburg: she developed a systematic teaching method that spread widely at international level. She was active as a teacher until her death in 1951, in a city that had long since changed its name to Leningrad. The city's theatre had also been renamed Kirov after a secretary of the Leningrad Communist Party assassinated in 1934.

When the Revolution of 1917 began to turn the tide and change the face of the country, the prospects and the messages of its leading art were modified, too. But it is a fact that, from the time of the Tsars to the era of Lenin and Stalin (and to this day), ballet has never lost its function as a cultural banner in Russia. Its factors and contents were gradually modified, but its priority weight was unchanged. Fyodor Lopukhov was the director of the Kirov Ballet in 1922: he introduced acrobatic movements and revived character dance. This was also the period when the divine Galina Ulanova enchanted the crowd. The Soviet ideology then burst in, introducing heroic and realistic themes moulded on neo-classical forms. Drama had quite a strong influence on ballet during the Thirties, and introduced such mimic and descriptive elements as can be seen in *The Flames of Paris* by Vasily Vainonen (1932), and in *The Fountain of Bakhchisarai* by Rostislav Zakharov (1934). Leonid Lavrovsky's narrative choreography *Romeo and Juliet* (1940) interpreted Shakespeare's tragic power set to the music of Prokofiev.

After 1945, the emphasis on ballet gradually shifted towards the Moscow Bolshoi, but the Kirov soon regained its superiority through a tour in Paris, London and New York in 1961. The emphasis was on the preservation of the classics, and the leading couple was formed by Konstantin Sergeyev and Natalia Dudinskaya, two myths of the Fifties. Leonid Yakobson imposed his personality with *Spartacus* in 1956: he violated all the canons of classical ballet, substituting pointe shoes and tutus for sandals and tunics to paint a ponderous Communist fresco in an ancient Roman frame. That was about the time when Yuri Grigorovich, the author of such choreographies as *The Stone Flower* (1957) and *The Legend of Love* (1961), was appointed director of the Kirov



Giulietta di Leonid Lavrovskij, nel 1940, interpreta la tragica potenza shakespeariana sulla musica di Prokof'ev. Dopo il 1945 l'enfasi ballettistica tende a spostarsi verso il Bolshoi di Mosca, ma il Kirov può riguadagnare la sua suprema reputazione con la tournée del 1961 a Parigi, Londra e New York. L'accento è posto sulla conservazione dei classici, e la coppia leader ha i nomi di Konstantin Sergeev e Natalia Dudinskaya, mitizzati negli anni Cinquanta. Con *Spartacus*, nel 1956, s'impone la personalità di Leonid Jakobson, che viola a suo modo i canoni accademici, eliminando le punte e i tutù a favore di tuniche e sandali per questo ponderoso affresco comunista, incorniciato dalla romanità classica. Più o meno in contemporanea si afferma Jurij Grigorovich, autore di coreografie quali *Il fiore di pietra* (1957) e *La leggenda dell'amore* (1961), ed eletto guida del Kirov nel '62. Ma solo due anni dopo si trasferisce a Mosca, come direttore del Bolshoi. Il periodo post-rivoluzionario, a Leningrado, è anche quello delle clamorose fughe in Occidente. Sull'esempio del carismatico Rudolf Nureyev, artisticamente cresciuto al Kirov, emigrano negli Stati Uniti danzatori eccezionali come Natal'ja Makarova e Mikhail Baryshnikov. Gli anni Sessanta vedono a San Pietroburgo l'ascesa di stelle come Irina Kolpakova e Gabriela Komleva, contraddistinte da una tecnica formidabile, e nei Settanta la compagnia, con un'importante sterzata innovativa, accoglie le collaborazioni dei coreografi francesi Roland Petit e Maurice Béjart. Oleg Vinogradov governa la danza al Kirov dal 1977 al 1996 (negli anni Novanta il teatro torna a chiamarsi Mariinskij), proponendo spettacoli ponderosi e populistici (*La corazzata Potëmkin*, 1986), e interessanti rivisitazioni (*Petruška*, 1989). Caratterizza la sua conduzione un atteggiamento riformistico e più spregiudicato di quello attribuibile a gestioni precedenti. Tra la fine degli anni Settanta e gli Ottanta, il Mariinskij forgia interpreti di fama mondiale quali Al'tynaj Asylmuratova e Farukh Ruzimatov (la circolazione internazionale si è fatta molto più elastica), e nel 1989 porta in scena per la prima volta i sensazionali titoli neoclassici dell'americanizzato Balanchine. Il disgelo è compiuto. Nel repertorio entrano anche i migliori coreografi occidentali contemporanei: Kenneth McMillan, Harald Lander, John Neumeier, William Forsythe e Hans van Manen. Monumenti come *La bella addormentata* e *La Bayadère* vengono riesumati e restaurati in tutta la loro magnificenza. Dal 1993 al 2003 danza al Mariinskij Svetlana Zakharova,

(1962), only to move to the Moscow Bolshoi two years later.

The post-revolutionary period, in Leningrad, was marked by several clamorous defections from the USSR. Following the example of the charismatic Rudolf Nureyev, artistically raised at the Kirov, such exceptional dancers as Natalia Makarova and Mikhail Baryshnikov emigrated to the United States. The Sixties in St. Petersburg saw the rise of such stars as Irina Kolpakova and Gabriela Komleva, renowned for their formidable technique, while in the Seventies the Mariinsky Ballet took an important innovative turn with the collaboration of French choreographers Roland Petit and Maurice Béjart.

Oleg Vinogradov was in charge of the Kirov ballet from 1977 to 1996, while the theatre once again changed its name to Mariinsky, in the Nineties. He proposed such ponderous and populist titles as *Battleship Potemkin* (1986) alongside such interesting revivals as *Petrushka* (1989). His direction was characterized by a reformist attitude, more open-minded than in the previous administrations: from the late Seventies to the Eighties, the Mariinsky forged several internationally acclaimed performers like Al'tynai Asylmuratova and Farukh Ruzimatov (international travelling regulations had become more elastic), and in 1989 it started to stage the first sensational neo-classical titles by the "Americanized" Balanchine. The thaw was complete. The repertoire started to include the best contemporary choreographers from the West: Kenneth McMillan, Harald Lander, John Neumeier, William Forsythe and Hans van Manen. Such monuments as *The Sleeping Beauty* and *La Bayadère* were revived and restored to their magnificence. From 1993 to 2003 Svetlana Zakharova, an international diva in the last years of the twentieth century, performed with the Mariinsky Ballet. Also from St. Petersburg is Alexei Ratmansky, the most appreciated contemporary choreographer specializing in classical ballet: he graduated at the Moscow Bolshoi ballet school, and his works are staged in St. Petersburg, New York, Paris and Milan. So this is how this wonderful company made its entrance into the new millennium, with an



diva planetaria nell'ultimo spicchio di Novecento, ed è pietroburghese di nascita il coreografo d'impronta classicista più richiesto del presente, Aleksej Ratmanskij, che ha studiato al Bolshoi di Mosca e i cui lavori figurano in scena a San Pietroburgo, a New York, a Parigi e a Milano.

Così, con passo autorevole e sempre più diversificato nelle scelte, la meravigliosa compagnia ha fatto il suo ingresso nel nuovo millennio. Oggi guidato dal direttore d'orchestra Valerij Gergiev, musicista di estremo potere culturale e politico, il Teatro Mariinskij offre al mondo la visione di danzatori preziosi quali l'insuperabile Uljana Lopatkina, e ancora Vladimir Škljarov, Diana Višneva, Ekaterina Kondaurova e Oksana Skorik. Nel 2013 è stata inaugurata una seconda, modernissima sala, il Mariinskij II, che amplia il prestigio e l'attività della "casa" principale. Il complesso di danza ha aumentato i suoi elementi, in modo da poter raddoppiare il numero degli spettacoli tanto nei due teatri cittadini quanto nelle tournée. La sua energia si espande, la sua gloriosa storia continua.

authoritative gait and an increasingly diverse choice of contents. Under the direction of Valery Gergiev, a musician of great cultural and political power, the Mariinsky Theatre offers the world the vision of such precious dancers as the unrivalled Ulyana Lopatkina, Vladimir Shklyarov, Diana Vishneva, Yekaterina Kondaurova and Oxana Skorik. A second, modern building, the Mariinsky Theatre II Stage, opened in 2013 to increase the prestige and the activity of the main "house". The ballet company was enlarged, so that the number of shows can be doubled, in both Petersburg theatres and on tour. Its energy expands, its glorious history continues.

Il lago dei cigni



Il soggetto

Atto primo

Scena prima. Il parco del castello (prologo) – Assieme agli amici, il principe Siegfried festeggia il suo compleanno in una festa privata. Gli ospiti brindano mentre il giullare intrattiene l'allegria comitiva. Alcuni paggi accorrono per annunciare l'arrivo della regina madre e tutti si affrettano per far sparire le tracce del festino. La regina rimprovera bonariamente il figlio per averle nascosto la festa, ma gli annuncia che l'indomani verrà dato un ballo solenne in onore della sua raggiunta maturità. Vi sono state invitate le fanciulle dei migliori casati nobiliari, e fra loro il principe dovrà scegliere la propria fidanzata. In segno di riconciliazione, Siegfried porge un mazzo di rose alla madre, che si allontana, mentre la festa riprende. Scende la notte e gli ospiti se ne vanno, lasciando il principe solo nel parco. Uno stormo di cigni bianchi attraversa il cielo risvegliando in Siegfried il desiderio di cacciare. Preso l'arco, il principe si inoltra nella foresta.

Scena seconda. Un lago in mezzo alla foresta illuminato dalla luna – Alcuni cigni bianchi nuotano nel lago. Si tratta in realtà di fanciulle trasformate in volatili dal crudele mago Rothbart. Solo di notte possono assumere sembianze umane e unicamente il voto di un amore fedele potrebbe spezzare l'incantesimo. Compare Siegfried. Vede un cigno avvicinarsi a riva e tende l'arco per colpirlo, ma il cigno si trasforma all'improvviso in una splendida fanciulla. È Odette, regina delle fanciulle-cigno. La sua bellezza colpisce il principe che cerca di catturarla. Ma lei, temendo la reazione del mago, lo evita e si confonde fra le altre fanciulle. Siegfried la insegue e, raggiuntala, le giura eterno amore e fedeltà. Odette corrisponde al suo slancio passionale. All'alba, Odette lo saluta e, tramutatasi di nuovo in cigno, riattraversa il lago assieme alle sue compagne di sventura.

Atto secondo

Scena terza. Un ballo al castello – Nella sfolgorante sala da ballo del castello sfilano le principesse invitate alla festa, ma

Synopsis

Act I

Scene I. The park of the Castle (prologue) – Prince Siegfried is having a private party, celebrating his birthday with friends. The guests exchange toasts while a jester entertains the merry party. But some pages announce the arrival of the Queen Mother, and they hurriedly try to hide the traces of the party. The Queen kindly rebukes her son for concealing the party from her, but announces a solemn ball celebrating his coming of age, to be held on the following day. All noble and well-born maidens will be invited, and the Prince will have to choose one of them to be his girlfriend. In sign of reconciliation, Siegfried gives his mother a bouquet of roses, and when she moves away the party resumes. Night falls and the guests leave, leaving the Prince alone in the park. A flock of white swans crosses the sky, awakening his desire to hunt. He takes his bow and makes haste to the woods.

Scene II. A moonlit lake in the woods – Several white swans are swimming in the lake. They are actually maidens, whom Rothbart, an evil magician, has turned into swans. Only at night can they resume human form, and only a profession of eternal love can break the spell. Siegfried arrives and sees a swan near the shore: he reaches for his bow, but the swan suddenly turns into a beautiful maiden. Her name is Odette, the Swan Queen. Deeply struck by her beauty, the Prince tries to capture her. Fearing a reaction from the magician, she runs and hides amidst the other girls. Siegfried follows her, and vows his eternal love. Odette returns his passion, but she leaves him at daybreak, turning back into a swan and disappearing across the lake with her unfortunate companions.

ACT II

Scene III. The ballroom of the Castle – In the dazzling ballroom of the Castle, prospective brides are introduced to Siegfried, but he is distracted and can think of nothing but Odette. The Queen Mother insists that he dances with them, but trumpets announce the arrival of Rothbart and his daughter Odile. The magician has cast a spell on her to appear as Odette, and the Prince, captivated by her seductive beauty, dances with her and soon declares she is the chosen one. While the magician explodes into a sinister laugh, Siegfried sees his beloved Odette watching him from a window, desperate about his betrayal. Horrified, the prince rushes out of the castle, towards the lake.

ACT III

Scene IV. By the lake, at night – The swan-maidens anxiously wait for Odette and gracefully dance until their ill-fated Queen tells them what happened, and they grieve together. Siegfried begs Odette for forgiveness, professing his true love for her. But Rothbart opposes their reunion, and summons a flock of black swans to separate them. Siegfried fights against the magician and breaks one of his wings. Rothbart collapses and dies: the spell is broken. Love triumphs and the sun rises on the Prince, his Odette and the maidens, forever freed from the spell.

Siegfried è distratto dal pensiero di Odette e non è attratto da nessuna di loro. Solo su insistenza della regina madre danza con ognuna delle pretendenti. Uno squillo di tromba annuncia l'arrivo del mago Rothbart e della figlia Odile. Il principe è colpito dalla fanciulla, alla quale un altro incantesimo del mago ha dato le sembianze di Odette. Odile danza e seduce con la sua frizzante verve il principe che, abbagliato, la dichiara come prescelta fra tutte. Il mago esplose in una sinistra risata mentre fuori dalla finestra del castello Siegfried si accorge finalmente dell'amata Odette, disperata per il suo tradimento. Sconvolto, il principe si precipita fuori dal castello per correre al lago.

Atto terzo

Scena quarta. Le sponde del lago, di notte – Trepidanti le fanciulle-cigno aspettano il ritorno di Odette, intrattenendosi con leggiadre danze. Accolgono la sfortunata regina che racconta loro l'accaduto e si dolgono con lei. Arriva Siegfried e chiede a Odette di perdonarlo, professando il suo vero amore per lei. Rothbart si oppone al rincongiungimento dei due innamorati chiamando a raccolta un gruppo di cigni neri per separarli. Siegfried lotta con il mago e gli rompe un'ala. Il mago crolla e muore, e l'incantesimo si spezza. L'amore trionfa e il sole sorge illuminando il principe con la sua Odette e con le fanciulle, liberate per sempre dal sortilegio.

Lago dei cigni for ever, un titolo senza tramonto

di Rossella Battisti

All'incanto infinito (e metamorfico) del *Lago dei cigni* – ovvero alla metafora intramontabile della danza classica e della ballerina – si è arrivati attraverso quella che si può definire la tempesta perfetta delle arti. Un precipitato di coincidenze e circostanze, un intrecciarsi di incontri reali o di sintonie virtuali fra i personaggi che hanno contribuito alla sua creazione. Il tutto in un arco di tempo di quasi trent'anni, tra il 1868 e il 1895. Tanta è durata la gestazione di un balletto (ri)sorto a gloria perenne e – come vedremo – a molte riletture, dopo un fiasco solenne e qualche mediocre allestimento che rischiarono di far sprofondare la magica partitura di Čajkovskij in polverosi archivi, impedendo a Petipa e a Ivanov di sottrarla a quell'oblio.

La prima scintilla fu un viaggio lungo le suggestive rive del Reno, che Čajkovskij fece in compagnia di amici, fra cui il futuro librettista del *Lago*, Vladimir Begičev. Nell'allora ventottenne musicista albergava già un senso di malinconia struggente, un'“orfanitudine” che si portava dietro dopo un'infanzia di “enfant de verre”, come lo definiva la sua governante Fanny Durbach. Fu un bimbo dalla sensibilità accesa, destinata in età adolescenziale a diventare un imprinting per la morte dell'adorata madre, durante un'epidemia di colera nel 1854. Da adulto, il tentativo di reprimere un'omosessualità che viveva “come una malattia”, accentuò l'introversione e le crepe nel suo animo. Di qui il suo trovare rifugio nella musica e in quei temi che specchiavano tormenti interiori e amori fatalmente infelici. Anche quando prendevano forma di fiaba, come quel primo abbozzo musicale del *Lago* per i figli della sorella, durante una vacanza nel 1871, dove spiccarono il volo le note del celebre tema di Odette. Čajkovskij amava la danza. Sin da studente fu frequentatore assiduo di teatri e di danzatrici, delle quali ammirava la grazia in scena, assorbendone ritmi, passi e movimenti. Musicista già affermato, confidò in una lettera a Rimskij-Korsakov di volersi misurare con la musica per balletto. L'occasione gli si presentò nell'estate del 1875, quando da Mosca gliene fu commissionato uno per il Bolshoi

Swan Lake forever – a title that is not going to wane

The immeasurable (and metamorphic) enchantment of *Swan Lake* – that is, the timeless metaphor of classic ballet and the ballerina – could only be achieved through what can be described as the perfect storm of the arts: a precipitate of coincidences and circumstances, an interweaving of real encounters or virtual harmonies among the ones who contributed to its creation. Everything happened in the span of nearly three decades, between 1868 and 1895. Such was the length of the gestation of a ballet which rose (again) to eternal glory and – as we shall see – to many possible interpretations, after a fiasco and a few mediocre stagings that risked burying Tchaikovsky's magical score into dusty archives, preventing Petipa and Ivanov from rescuing it from oblivion. The first spark came from a trip on the picturesque banks of the Rhine, which Tchaikovsky made in the company of such friends as Vladimir Begichev, soon to become the librettist of *Swan Lake*. The twenty-eight-year-old musician already harboured a sense of yearning melancholy, an “orphan-ness” he had carried within himself since his childhood as an “enfant de verre”, as his nurse Fanny Durbach called him. He had been an extremely sensitive child, and his sensitivity became an imprinting in teenage years, when his beloved mother died during a cholera epidemic in 1854. As an adult, the attempt at repressing the homosexuality he regarded “as a disease” emphasized his introversion and opened more cracks in his soul. He took refuge in music, in themes that mirrored his inner torments and



fatally unhappy loves. Even when they took the form of a fairy tale, as in the first draft of the *Lake* he had jotted down for his sister's children during a holiday in 1871, which already featured the famous theme of *Odette*. Tchaikovsky loved the ballet. He had been a regular theatregoer and an admirer of ballet dancers since he was a student: he loved their grace on stage, and absorbed their rhythms, steps and movements. As an established musician, he wrote a letter to Rimsky Korsakov where he confided he wanted to tackle ballet music. The opportunity presented itself in the summer of 1875, when Moscow Bolshoi commissioned him a ballet which would become the future *Lebedinoe Ozero* (*Swan Lake*). The libretto was written by Begichev, the director of the Imperial Theatres (and Tchaikovsky's client) with Vasily Geltser, a dancer, but they were not credited in the first

– il futuro *Lebedinoe Ozero* (*Lago dei cigni*) – per il cui libretto Čajkovskij si affidò a Begičev, sovrintendente dei Teatri Imperiali (e dunque anche committente) e al danzatore Vasilij Gel'cer (ambedue i nomi non comparvero nel primo cartellone). La trama stratificava in una miscela iridescente miti e leggende da tutto il mondo, in cui l'archetipo della metamorfosi di donna in cigno è ricorrente, particolarmente vivo nella letteratura slava. Spunti furono presumibilmente tratti dalle fiabe di Johann Musaeus (*Il velo rapito*), tradotto in russo solo nel 1880 ma che con grande probabilità era noto agli autori nella versione tedesca; soprattutto, però, è la *Fiaba dello Zar Saltan* di Puškin l'ideale prototipo dello splendido Siegfried e del suo incontro con la principessa-cigno. Quanto allo spartito, vi confluirono le melodie di quel divertissement creato dal musicista per i nipoti, ma anche frammenti di *Undine*, partitura interrotta e poi distrutta da Čajkovskij, ispirata da un racconto di Friedrich de la Motte Fouqué.

Guarda caso, anche questo incentrato sull'amore impossibile fra una creatura acquatica e un uomo.

Nell'aprile dell'anno successivo ci furono le prime prove al Bolshoi, e qui cascò l'asino. L'asino in questione si chiamava Wenzel Reisinger, un modesto coreografo di origine austriaca che non aveva la minima idea di come trattare l'innovativa concezione sinfonica di quelle note. Abituato a partiture piatte e a coreografie di routine, la musica di Čajkovskij gli sfuggiva da tutte le parti, malgrado tagli brutali (oltre un terzo della partitura) e inserimenti di brani tratti da precedenti balletti. Il naufragio definitivo avvenne nel 1877 con un allestimento imbarazzante, dove nastri di tulle venivano fatti ondeggiare in scena facendo apparire le teste delle donne-cigno, a loro volta dotate di ingombranti ali di piume sulla schiena e alette in testa a mo' di cornini. Il ruolo principale era affidato ad una raccomandatissima (è un vizio antico) invece che alla prima ballerina in carica. Ma Pelageja Michajlovna Karpakova non possedeva nessuna particolare grazia artistica per interpretare la principessa cigno, bollata dai critici dell'epoca come pesante e inespressiva. Nemmeno la Sobeščankaja che nelle repliche comparve nel ruolo che le spettava, riuscì a salvare le serate e questo nonostante fosse andata fino a Pietroburgo a chiedere proprio a Petipa – all'epoca all'apice della sua carriera – un brillante passo a due per rinvigorire l'inconsistente trama coreografica di Reisinger.

Al Bolshoi non mollarono subito la presa e nel 1880 a rimettere il becco coreografico nel *Lago* fu il belga Joseph (citato anche come Olaf) Hansen – in seguito maître de ballet a l'Opéra di Parigi. Coreografo più dignitoso, certo, ma anche lui incapace di garantire successo al balletto, pure in una seconda ripresa nella stagione del 1883-84. Čajkovskij, dal canto suo, non se ne lamentò, dato che si riteneva responsabile del fallimento, e la partitura fu abbandonata, non senza un bellissimo canto del cigno nel 1888 quando a Praga fu Augustin Berger a montare un'acclamatissima coreografia sul secondo atto. Praticamente un presagio.

Nel frattempo, a Pietroburgo, il fato muoveva le sue pedine. Nel 1881 era subentrato alla direzione del Mariinskij Ivan Vsevoložskij, che si rivelò persona colta e illuminata, capace di garantire al teatro le sue stagioni migliori. All'inizio Petipa fu guardingo. Prossimo ai sessant'anni, temeva che il nuovo arrivato lo avrebbe scalzato dal suo posto in favore di Hansen

playbill. The plot was an iridescent mixture of myths and legends from around the world, built on a recurring archetype in Slavic literature: the metamorphosis of a woman into a swan. Cues were presumably taken from Johann Musäus's fairy tale (*The Stolen Veil*), translated into Russian in 1880 but probably known to the authors in its German version, and especially from Pushkin's *Tale of Tsar Saltan*, which offered an ideal prototype for the splenic Siegfried and his encounter with the swan princess. As for the score, it put together the divertissement Tchaikovsky had created for his nephew and niece and some fragments from *Undine*, a score he had abandoned and destroyed, inspired by a short story by Friedrich de la Motte Fouqué. Not surprisingly, this tale also focused on the impossible love between a water creature and a man. In the April of the following year the first rehearsals were held at the Bolshoi... and there was the rub. The rub had a name: Wenzel Reisinger, a mediocre choreographer of Austrian origins who had not the slightest idea of how to deal with the innovative symphonic concept of those notes. Accustomed to flat scores and routine choreographies, he could not cope with Tchaikovsky's music, which eluded him thoroughly in spite of his corrections: brutal cuts (over one-third of the score) and several additions from existing ballets. The final fiasco came in 1877 with an embarrassing staging where strips of tulle were made to sway onstage to reveal the heads of the swan-women, equipped with bulky feather wings on their backs and hornlike winglets on their heads. The main role had been entrusted not to the prima ballerina, but to someone who had friends in very high places (it's an old habit). Pelageya Mikhailovna Karpakova did not have the necessary artistic grace for the swan princess, and was branded by the critics of the time as heavy and expressionless. Prima ballerina Sobeshchanskaya was reinstated in her role for the replicas, but was not able to save the shows despite the fact that she had gone all the way to Petersburg to ask Petipa — then at the height of his career — for a brilliant *pas de deux* meant to invigorate Reisinger's flimsy choreographic plot.



The Bolshoi did not give up, and the *Lake* was revived in 1880 by the Belgian Joseph (also referred to as Olaf) Hansen, soon to become the *maître de ballet* at the Paris Opera. He certainly was a worthier choreographer, but he also proved unable to ensure the ballet's success, even in a second revival in the 1883-84 season. Tchaikovsky, for his part, did not complain, as he deemed himself responsible for the failure. The score was dropped, not without a beautiful swan song in Prague in 1888, when Augustin Berger mounted a highly acclaimed choreography on the second act. This served as an omen. Meanwhile, in St. Petersburg, fate was making its moves. Ivan Vsevolozhsky had been appointed director of the Mariinsky: he turned out to be well educated and enlightened, and granted the theatre some of its best seasons. Petipa was wary, at first. He

che era attivissimo a Mosca. Sospetti infondati: durante il suo mandato di oltre tre lustri Vsevoložskij diede vita a “una superba fioritura di tutte le arti”, come ebbe a scrivere lo stesso coreografo, chiamando veri pittori e grandi musicisti per partecipare alle produzioni, e ispirando a Petipa i suoi più grandi capolavori. Fu Vsevoložskij, infatti, a suggerire una prima collaborazione con Čajkovskij che diede vita a *La bella addormentata* nel 1890, forse il miglior balletto di Petipa, mentre la coreografia del successivo *Schiaccianoci* fu affidata al suo assistente Lev Ivanov.

Le onde del destino cominciarono a smuovere le acque del *Lago*. Visti i successi ottenuti, l'anziano coreografo francese corteggiò l'idea di riprendere quel primo balletto di Čajkovskij, con il felice assenso del musicista. Nelle sue memorie Petipa fu generoso con se stesso nell'attribuirsi il merito di aver riportato in luce il giusto valore di quella partitura: nella realtà fu più cauto, consegnando al solito

Ivanov il compito di iniziare a lavorarci, dopo aver definito uno schema generale, come faceva spesso quando non aveva voglia di occuparsene direttamente, salvo poi intervenire alla fine con ritocchi e variazioni. Ivanov era la sua ombra perfetta. Temperamento mite, un “buon soldato” si definiva, pronto a ogni incarico nonostante una devozione assoluta per l’arte. Dotato di un orecchio assoluto, l’artista russo si sintonizzò immediatamente con la sensibilità di Čajkovskij. Avevano un medesimo *spleen*, una stessa predestinazione crepuscolare. Capace di risuonare anche in assenza di un contatto diretto: Čajkovskij moriva nel novembre del 1893, spinto al suicidio dallo scandalo di una sua relazione con il figlio di un conte. Proprio quell’aristocrazia che lo aveva voluto morto, si diede da fare per organizzare una grande serata commemorativa il 17 febbraio 1894, dove debuttò il secondo atto del *Lago* creato da Ivanov. Una coreografia struggente, che vibrava all’unisono con la musica. Pierina Legnani, l’indiscussa étoile italiana del momento, era Odette, la malinconica principessa-cigno, vibrante di speranza che il principe Siegfried (interpretato da un solido veterano come Pavel Gerdt) possa sciogliere l’incantesimo grazie al voto di un amore fedele. Fu un trionfo. Di Ivanov la Gazzetta di San Pietroburgo scrisse: “il suo Adagio è un autentico poema coreografico”.

Petipa ruppe gli indugi e si decise ad entrare a gamba tesa nell’*affaire*. Incaricò Riccardo Drigo di riorchestrare la partitura per il nuovo allestimento, riservandosi la prima scena, trasformata in prologo alla seconda di Ivanov, e il secondo atto, l’effervescente scena di corte che meglio si addiceva alle sue corde. Quanto al terzo atto, dove il focus tornava sui cigni, si limitò ad abbozzarne la struttura generale, affidandolo al suo assistente, anche in ragione di un’evidente affinità di stile. L’alchimia fu completa. Il gioco del doppio, sul quale si poggia tutta l’ambigua e seducente atmosfera del *Lago*, si andava a rispecchiare in ogni sua singola componente. Due coreografi di diversa polarità, la natura ibrida di Odette, cigno e donna, la contrapposizione con il suo alter ego Odile, in un’alternanza vertiginosa di toni, la lotta fra bene e male. C’è materia in abbondanza per ogni tipo di interpretazione. Non era lo scopo principale dei due coreografi. L’uno, Ivanov, intento ad aderire alla musica in una traslitterazione di movimenti il più fedele possibile, scivolando senza accorgersene in una nuova concezione sinfonica della danza non più legata ai soli interpreti principali in numeri di

was almost sixty, and feared the newcomer would oust him from his post in favour of Hansen, who was very active in Moscow. His suspicions were unfounded: holding his tenure for more than three decades, Vsevolozhsky gave rise to “a superb blossoming of all the arts,” as Petipa himself once wrote. He enrolled acknowledged painters and great musicians in the productions, and inspired Petipa for his greatest masterpieces. It was Vsevolozhsky who suggested a collaboration with Tchaikovsky, which in 1890 resulted in *The Sleeping Beauty*, probably the best of Petipa’s ballets. The following choreography, *The Nutcracker*, was entrusted to Petipa’s assistant, Lev Ivanov.

The waves of fate then began to stir the waters of the *Lake*. In the wake of his successes, the old French choreographer started to cherish the idea of reviving Tchaikovsky’s first ballet. The composer gladly agreed. In his memoirs, Petipa took the merit of uncovering the true value of the score, but the truth is that he was rather cautious, and entrusted Ivanov with the task of working on the general outline he had devised. This is what he used to do when he did not want to deal directly with a project. He reserved for himself the possibility of making some final tweaks and changes. Ivanov was his perfect shadow. He had a mild temperament, and described himself as a “good soldier”, ready for any task despite his single-minded devotion to Art. With his perfect pitch, he immediately tuned in with Tchaikovsky’s sensitivity. They had the same spleen, the same sort of obscure predestination. They worked in unison, even when not in direct contact: Tchaikovsky died in November 1893, driven to suicide by the scandal of his affair with the son of a Count. But the very aristocracy who had wanted him dead then set about organizing a memorial performance on February 17, 1894, at which Act II of *Swan Lake* was staged by Lev Ivanov. His poignant choreography vibrated in unison with the music. The Italian Pierina Legnani, undisputed étoile of the time, was Odette, the melancholy swan princess, vibrant with hope that Prince Siegfried (veteran Pavel Gerdt) could undo the spell through the vote of faithful love. It was a triumph. The *St. Petersburg Gazette*



wrote about Ivanov: "His Adagio is a true choreographic poem."

Petipa took the plunge with a studs-up tackle. He asked Riccardo Drigo to re-orchestrate the score for a new staging, let Ivanov retain his second act and chose to choreograph the first scene, which became a prologue, and the third, where the effervescent costume ball in the grand palace best suited his style. For the fourth act, where the focus was once again on the swans, he merely sketched a general structure and entrusted it to his assistant, also to retain an affinity of style with his Act II. The alchemy was absolute. The game of the double, on which the whole ambiguous and seductive atmosphere of the *Lake* rests, was mirrored in every single component.

Two different choreographers, the hybrid nature of Odette, both swan and woman, the contrast with her alter ego Odile in a dizzying alternation of tones, the struggle between good and evil. There is plenty material for all kinds of interpretation, but this was not the

virtuosismo, bensì "respirata" con il resto del corpo di ballo, la marea di cigni che invade la scena e l'immaginario dello spettatore. L'altro, Petipa, preoccupato di confezionare un balletto che rientrasse nei gusti del pubblico e dello zar. Cosa che non gli impedì di farne un capolavoro, essendo il miglior coreografo dell'Ottocento: del resto, l'immenso Bach non ideò le meravigliose *Variazioni Goldberg* per conciliare l'insonnia del conte Kayserling? Così fu consegnata al mondo la magnificenza di questo balletto, slittata dall'autunno del 1894 al 27 gennaio 1895, per un ulteriore lutto: la scomparsa dello zar Alessandro III, colui che aveva commentato la morte del musicista con un sibillino "abbiamo molti duchi e baroni ma soltanto un Čajkovskij". Accomunato, per ironia della sorte, al destino dell'autore di non poter assistere al trionfo del *Lago*.

Già, ma di cosa parliamo quando diciamo *Lago dei cigni*? Della coreografia di Petipa e Ivanov, certo, anche se nel tempo i titoli degli allestimenti citano un "da" piuttosto che un "di". Arduo immaginare un canone rigido di un balletto che fin dai suoi autori ha previsto arrangiamenti della partitura e variazioni

ad uso degli interpreti, come i *fouettées* che Petipa “regalò” all’Odile di Pierina Legnani, virtuosismo di cui l’italiana aveva il primato. O il passo a tre che Ivanov creò per Odette, Siegfried e l’amico Benno, in considerazione del fatto che Pavel Gerdt, pur *danseur noble*, era in età avanzata e bisognoso di un “aiutino”. Nelle successive e numerose riprese del balletto, inoltre, quasi ogni coreografo ha sentito la necessità di aggiungere, togliere o comunque cambiare qualcosa. Nel 1920, Gorskij creò il personaggio del buffone per movimentare gli atti di corte, entrato ormai in repertorio. Provò persino ad affidare a due diverse interpreti il ruolo di Odette e di Odile. Un errore drammaturgico, dato che la doppia personalità è un banco di prova irresistibile per le étoiles. Ma così insistì anche Agrippina Vaganova in una sua singolare versione negli anni Trenta, dove debuttò l’eterea Ulanova, di cui resta però la poetica sequenza danzata tra Odette e Siegfried che sostituì la parte mimata nella seconda scena. E ancora: l’*happy end* stabilito da Loupokov, più consono ai tempi delle magnifiche sorti e progressive nell’Urss nel 1945, mentre dagli anni Cinquanta all’allora Kirov (tornato oggi Mariinskij) Konstantin Sergeev firmò l’allestimento tuttora in uso – ripreso anche in questa occasione a Ravenna – dove inserisce nel finale alcuni cigni neri inviati da Rothbart. Fu in questa versione, durante una tournée del Kirov nel 1961, che fece la sua apparizione a Parigi un giovane talento ventitreenne. Era Rudolf Nureyev, che di lì a pochi giorni scelse di restare in Europa, chiedendo asilo politico agli agenti francesi con un plateale salto ai tornelli della dogana.

Nelle versioni (e variazioni) seguite, ai nostri giorni è maturata la convinzione di doversi attenere a una struttura più o meno originale, idea che sarebbe sembrata curiosa nell’Ottocento, in cui i balletti venivano allegramente stravolti a seconda del contesto o delle esigenze degli interpreti. Forse per questo tentare oggi un nuovo allestimento porta piuttosto a farne una rilettura. Spostando l’accento qua e là, evidenziando un carattere o una relazione alla luce di sensibilità più attuali. Ed è in queste libere interpretazioni che emerge l’essenza del balletto originale, le linee archetipiche dalle quali far scaturire altri laghi, altri cigni. Ovvero, da un lato, la stilizzazione di Odette, donna-cigno creata da Ivanov con l’inclinazione morbida della testa, il fremere delle braccia e la flessuosità del torso che presagisce la libertà espressiva di un corpo danzante contemporaneo – diventata icona definitiva della ballerina

main purpose of the two choreographers. On his side, Ivanov was looking for a faithful transliteration of music into movement, and without realizing it he moved towards a newly developed symphonic conception of ballet, which no longer depended on the main performers’ virtuoso acts, but which “breathed” with the rest of the corps de ballet, the tide of swans invading the scene and the viewer’s imagination. On the other side, Petipa was keen on staging a ballet that pleased the tastes of the audience and of the Tsar. This did not prevent him from making a masterpiece, since he was the best choreographer of the nineteenth century: after all, didn’t great Bach compose his *Goldberg Variations* to cure the insomnia of Count Kayserling? This is how this magnificent ballet saw the light, not, as planned, in the autumn of 1894 but on 27 January 1895, since all theatres were closed for a period of official mourning following the death of Tsar Alexander III, who had commented on the composer’s departure with a cryptic “We have many dukes and barons but only one Tchaikovsky.” By an irony of fate, the Tsar shared the composer’s destiny and was not able to witness the triumph of the *Lake*. But what do we mean when we say *Swan Lake*? We think of the choreography by Petipa and Ivanov, of course, although by now bills should indicate “from” rather than “by” in front of their names. It is hard to imagine the rigid canon of a ballet which, already in the minds of its creators, provided for arrangements and variations tailored on its different interpreters, like the *fouettés* Petipa introduced for the Odile of Pierina Legnani, who was the greatest at this virtuoso technique. Or like the *pas de trois* Ivanov created for Odette, Siegfried and his friend Benno, in view of the fact that Pavel Gerdt, a *danseur noble*, was no longer young and needed a “help”. In the subsequent numerous revivals of the ballet, most choreographers have felt the need to add, remove or change something. In 1920 Gorsky created the character of the fool to liven up the court: the variation is now part of the repertoire. He even tried to cast different ballerinas in the roles of Odette and Odile. This was a dramatic mistake, since this dual personality is an irresistible touchstone for

étoiles. Agrippina Vaganova made the same mistake in her unusual 1933 revival, which saw the debut of the ethereal Ulanova: the poetic sequence danced by Odette and Siegfried in replacement of the mimed part in the second scene has however survived. And there's more, like the happy end introduced by Lopukhov, best suited to the atmosphere of confident faith in progress of 1945 USSR. Or like the staging Konstantin Sergeev signed for the Kirov (now Mariinsky) in the '50s: this variation, with Rothbart's few black swans in the final, is still in use and will be seen in Ravenna. This very version, staged by Kirov Ballet for their 1961 tour, saw the Paris debut of a young talent of 23, Rudolf Nureyev, who defected from the Soviet Union a few days later, dramatically leaping across a turnstile to ask French customs officers for asylum. In the versions (and variations) that followed to our day, the conviction of having to stick to a more or less original structure was gradually reached. This would have seemed strange in the nineteenth century, when ballets were light-heartedly altered to suit the context or the needs of the interpreters. This may be the reason why today a new staging is rather a re-reading, which shifts the emphasis from here to there, or gives more relevance to certain characters or relationships, in tune with the current mood. These free interpretations reveal the essence of the original ballet, the archetypal lines from which more lakes and more swans can be born. On the one hand is the stylization of Odette, the swan-woman created by Ivanov: her head softly inclined, her arms trembling and a supple torso foreshadowing the freedom of expression of contemporary dancing bodies. It is the icon of the romantic ballerina, established a dozen years later with the complicity of *The Dying Swan*, a cameo created by one of Ivanov's illustrious disciples, Mikhail Fokin, for Anna Pavlova.

On the other hand, even though the acts created by Petipa are most often "betrayed", the dramatic engine the French choreographer started with Odile — a dark, wild double for white, fragile Odette — allows for the most imaginative developments (think of Aronofsky's *Black Swan*). These Cartesian axes



romantica, grazie anche alla complicità del cammeo che un suo illustre allievo, Mikhail Fokin, creò per Anna Pavlova con *La morte del cigno*, una decina di anni dopo. Dall'altro lato, se è vero che gli atti curati da Petipa sono i più "traditi", è proprio il motore drammaturgico che il coreografo francese mette in azione con Odile – un doppio oscuro e selvaggio contrapposto alla candida e fragile Odette – a permettere gli sviluppi più fantasiosi (basti pensare al film *Il cigno nero* di Aronofsky). Su questi assi cartesiani si svolge la maggior parte delle parabole novecentesche del *Lago*, anche quando le prospettive vengono ribaltate, magari in odore di Freud. Già lo svedese Mats Ek provò a spostare il baricentro su Siegfried, oppresso da una madre tirannica e anaffettiva, sviluppando tra sogno e veglia una storia di iniziazione all'amore e alla vita adulta. Marcatamente più edipica la recente versione di Patrice Bart (presentata nella scorsa stagione all'Opera di Roma), dove il rapporto morboso tra madre e figlio viene raffigurato fin dall'infanzia. Fra le migliori riletture quella di Matthew Bourne, che ritrae un giovane aristocratico a corte, soffocato dall'etichetta, fin quando il suo istinto si fa strada e gli fa riconoscere la sua vera natura e identità sessuale. Bourne sa ricomporre un'alternanza di atmosfere – comiche e grottesche quelle di corte, sorta di parodia della monarchia inglese; visionarie e viscerali quelle degli atti bianchi, dove il principe si scopre cigno fra cigni.

E quando ogni esplorazione del *Lago* sembrava esaurita, eccoti spuntare Dada Masilo, effervescente artista che nel 2010 ha proposto una spazzante quanto straordinaria versione sudafricana di *Lebedinoye Ozero*: uno stuolo di cigne e cigni tribali, un principe gay che se l'intende con un giovanottone piumato e snobba la promessa Odette. È un cluster di temi – il razzismo, l'Aids, i matrimoni combinati, l'omosessualità – e di culture tra vecchia Europa e Continente Nero che deflagra e incanta con rinnovato rigore. *Lago dei cigni for ever*. Che vi piaccia classico o ribelle, questa è la promessa di un titolo senza tramonto.

define the space for most twentieth century parables of the *Lake*, even when prospects are reversed, maybe in the wake of Freud. Swedish choreographer Mats Ek had already tried to move the dramatic centre of gravity to Siegfried, oppressed by a tyrannical and neglectful mother in a story of initiation to love and adulthood between dream and waking. Patrice Bart's more recent restyling (presented at Rome Opera in the 2013-14 season) stages an unhealthy mother-child relationship in a markedly more Oedipal version. One of the best readings is Matthew Bourne's portrayal of a young aristocrat, intolerant of court etiquette, who follows his instinct and recognizes his true nature and sexual identity. Bourne knows how to stage the alternation of moods – comic and grotesque at court (a parody of the English monarchy); visionary and visceral in the white acts, where the Prince recognises himself as a swan amongst swans. And when all possible explorations of the *Lake* seemed to be exhausted, there came Dada Masilo, the effervescent artist who in 2010 proposed a bewildering albeit extraordinary South African version of *Lebedinoye Ozero*: a bevy of tribal swans, and a gay prince in love with a handsome feathered guy, snubbing his intended, Odette. It's a cluster of themes – racism, AIDS, arranged marriages, homosexuality – and cultures, an explosive mix of old Europe and the Dark Continent that enchants with renewed rigour. *Swan Lake for ever*. Whether you like it classic or rebellious, this is the promise of a title that is not going to wane.

Trittico '900



Tra Fokin e Balanchine con i Ballets Russes e oltre

di Marinella Guatterini

Magnifica sorpresa, il *Trittico '900* a metà dell'inedita "Trilogia d'autunno" del Balletto del Teatro Mariinskij! Si comincia da Michail Fokin (Mikhail Mikhailovič Fokin, San Pietroburgo 1880 - New York 1942) e si approda, per due volte, a George Balanchine (alias Georgij Melitonovič Balančivadze, San Pietroburgo, 1904 - New York 1983): più della metà del "viaggio" lo si compie in compagnia di creazioni per i Ballets Russes di Sergej Djagilev, all'inizio e alla fine della loro avventura durata vent'anni (1909-1929). Ottima *chance* per un confronto tra due coreografi d'identica provenienza e formazione, lanciati da Djagilev o che in lui trovarono un vero *talent scout*.

È il caso di Fokin: eccellente ballerino e insegnante, aveva ventisette anni quando concepì *Chopiniana*, il primo calco delle future *Sylphides*. Da artista riformatore di enorme importanza nella storia,¹ desideroso di sostituire con sagome nuove il magniloquente balletto tardo-ottocentesco ormai logoro, ma ancora in auge nei Teatri Imperiali, decise di adottare per questa coreografia una musica non creata per la danza. Aveva constatato di persona quanto ciò funzionasse ammirando, nel 1904, le libere evoluzioni di Isadora Duncan, sua prima ispiratrice.² Per di più, negli archivi del Teatro Mariinskij, aveva trovato una *suite* di pezzi di Chopin, orchestrata da Aleksandr Glazunov (una *Polacca*, un *Notturmo*, una *Mazurka*, una *Tarantella*). Chiese di potervi aggiungere un *Valzer* che fungesse da florilegio decorativo dell'insieme. Il tutto gli servì per confezionare *Chopiniana*, una sorta di *ballet d'action*, nel corso del quale compaiono Chopin, intento, nel monastero di Valldemossa, a comporre circondato da fantomatiche muse, un matrimonio polacco sconvolto dal rapimento della sposa, un *divertissement*. Al debutto del 10 febbraio 1907 seguì, sempre al Teatro Mariinskij, una ripresa l'8 marzo 1908. Fokin la modificò per un'altra levata di sipario del 6 aprile 1908 (interpreti: Ol'ga Preobrajenska, Anna Pavlova, Tamara Karsavina e Vaslav Nijinskij). Quando infine la coreografia riapparve, ancora al Mariinskij, un anno dopo, il 19 febbraio 1909, era ormai priva di spunti

Between Fokin and Balanchine, with Ballets Russes and beyond

What a great surprise this *XX Century Triptych* is! The programme, scheduled with the Mariinsky Ballet within the "Autumn Trilogy", starts with Mikhail Fokin (Mikhail Mikháylovich Fokin, St. Petersburg 1880 - New York 1942) to proceed with a double bill by Georges Balanchine (aka Giorgi Melitonovitch Balanchivadze, St. Petersburg, 1904 - New York, 1983): more than half of the "journey" will be in the company of Diaghilev's Ballets Russes, with creations dating back to the beginning and end of their twenty-year adventure (1909-1929). The *Triptych* offers a great chance to make a comparison between two choreographers who shared a common background and education, whose careers were launched by Diaghilev and who found a true talent scout in the great impresario. This is the case with Fokin: an excellent dancer and ballet teacher, he was 27 when he conceived his *Chopiniana*, later revised as *Les Sylphides*. This ground-breaking artist was of paramount importance in ballet history,¹ eager as he was to get rid of the bombastic, worn-out tradition of late 19th-century ballet, still in vogue at the Imperial Theatres. He decided to create his choreography to an existing score rather than to music specifically composed for the ballet. He had personally seen how this could work in 1904, when he had admired the free evolutions of Isadora Duncan, his first inspiration.² While delving in the archives of the Mariinsky Theatre, he had found a suite of dances orchestrated by Aleksandr Glazunov on



Chopin's piano music: a *Polonaise*, a *Nocturne*, a *Mazurka*, a *Tarantella*. He asked Glazunov to add a *Waltz* as a decorative completion to the compilation, which he staged as *Chopiniana* — a sort of *ballet d'action* featuring Chopin at the monastery of Valldemossa, deep in composition, surrounded by his imaginary muses; a Polish wedding disrupted by the bride's elopement; a Neapolitan *divertissement* and other scenes. *Chopiniana*'s debut on February 10, 1907, was followed by a revival on March 8, 1908, once again at the Mariinsky Theatre. Fokin revised it for another reprise on April 6, 1908, performed by Olga Preobrajenska, Anna Pavlova, Tamara Karsavina and Vaslav Nijinsky.

When the choreography was re-staged at the Mariinsky a year later, on February 19, 1909, it was stripped of all narrative cues. More music had been added, orchestrated by Maurice Keller, and a new title found: *Grand Pas sur la musique de Chopin*. But it was Alexander Benois, the first scenic director of the Mariinsky, who gave the ballet its final title when it premiered in Paris (Théâtre du Châtelet, June 2, 1909)³ as part of Sergei Diaghilev's debuting Ballets Russes, featuring a variety

narrativi. Acquisiti altri brani musicali, orchestrati da Maurice Keller, vantava persino un nuovo titolo, *Grand Pas sur la musique de Chopin*. Fu però Aleksandr Benois, il primo scenografo del balletto, a trovare quello definitivo, allorché Sergej Djagilev lo scelse, assieme ad altri pezzi dello stesso Fokin, per il primo programma dei Ballets Russes, il 2 giugno 1909³ al Théâtre du Châtelet.

Rêverie romantique in un atto (questo il sottotitolo), *Les Sylphides* si sviluppa in un parco nostalgico, baciato dal chiarore della luna; le danzatrici si librano in lunghi tutù di tulle e mussoline; alla loro danza si unisce quella di un Poeta, un personaggio melanconico, vestito con un giustacuore di velluto nero sotto una calzamaglia bianca. Dopo un *Preludio* in la maggiore (op. 28, n. 7) che introduce in un mondo onirico, il *Notturmo* (op. 32, n. 2) permette al corpo di ballo di creare armoniosi disegni puramente lineari. Indi un *Valzer* (op. 70, n. 1) sostiene la *variazione* della prima ballerina, ben presto seguita dall'*étoile* che dà il via ai movimenti più allegri della *Mazurka* (op. 33, n. 2) in re maggiore. In risposta il Poeta ci rispinge nel cuore del tema romantico, con una nuova *Mazurka* (op. 67, n.3). Alla ripresa del *Preludio* iniziale fa seguito un *Valzer* (op. 64, n. 2) e infine un *Gran valzer* brillante

(op. 18, n. 1). Per il debutto parigino questo brano (e il *Notturmo*) vennero orchestrati da un ancora sconosciuto Igor' Stravinskij, incaricato proprio da Djagilev di ravvivare un finale sempre apparsogli “modesto”. Ma nella lunga lista degli orchestratori (Anatole Ljadov, Sergej Taneev, Nikolaj Sokolov oltre al già citato Glazunov) nessuno se ne avvide!

Nella coreografia, interpretata ancora dalle star Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Vaslav Nijinskij con Aleksandra Baldina, colpì, invece, irradiando un grande fascino sul pubblico della *Ville lumière*, l'immagine rinfrescata della storica *Sylphide* del 1832, però rifratta in un gioco scenico al plurale e liberata da qualsiasi vincolo narrativo. Nelle *Sylphides*, Fokin non appare, però, interessato a ridestare un qualsivoglia personaggio da favola, bensì – come già fece nell'assolo *La morte del cigno* destinato, nel 1907, alla Pavlova –, a sottrarre ad un eventuale oblio un simbolo della danza. Lo stile delle *Sylphides* è aderente alla musica, nell'uso continuo di figure e passi d'*élévation*, ma il linguaggio tecnico è assai più arduo e complesso di quello romantico, e la composizione dinamica si scioglie in un arabesco *art nouveau* in cui sembrano inutili gli sfondamenti prospettici. Giunto alla sua quinta creazione,⁴ il primo grande coreografo dei Ballets Russes, aveva confezionato un balletto neo-romantico, rivelandosi in grado di citare la tradizione, di “ucciderla” per ricostruirla. Diametralmente opposta, in *Apollo*, la poetica di Balanchine.

L'ultimo dei coreografi maggiori nella compagnia di Sergej Djagilev, e nella storia del Novecento, aveva ventiquattro anni, pochi di meno rispetto al Fokin delle *Sylphides*, quando creò *Apollon Musagète*, in seguito diventato semplicemente *Apollo*. Ma i Ballets Russes non erano più agli esaltanti esordi parigini, bensì, per quanto ancora vigorosamente creativi, prossimi a un canto del cigno coincidente, nel 1929, con la scomparsa del loro fondatore. Balletto in due quadri *Apollon Musagète* non vide, però la luce nella Francia conquistata dai Ballets Russes, bensì in America. Era stato commissionato all'ormai famoso Stravinskij dalla mecenate americana Elizabeth Sprague Coolidge, e aveva debuttato il 27 aprile 1928 alla Library of Congress di Washington nell'ambito di un festival di musica contemporanea. Ma la coreografia di Adolph Bolm, che ne fu anche il protagonista, non convinse il compositore; egli infatti offrì la sua partitura, ispirata al Seicento francese e al balletto romantico di Delibes e Čajkovskij, a Djagilev

of works by Fokin. *Les Sylphides*, a one-act *Rêverie romantique* according to its subtitle, is set in a nostalgic moonlit park, where dancers in ankle-length white flowing tutus sublimely dance with a melancholy young Poet, dressed in white tights and a black velvet jerkin. After a *Prelude* in A major (op. 28 No. 7) introducing into a dream world, the *Nocturne* (op. 32, No. 2) allows the corps de ballet to create harmonious, purely linear designs. Then comes the *Waltz* (op. 70, No. 1) with the variation for the prima ballerina, soon followed by the most cheerful movements of the *Mazurka* in D major (op. 33, No. 2), danced by the *étoile*. The Poet then takes us back into the heart of the romantic theme with a new *Mazurka* (op. 67, No. 3). The reprise of the initial *Prelude* is followed by a *Waltz* (op. 64, No. 2) and by a *Grand valse brillante* (op. 18, No. 1). For the Paris premiere, Diaghilev had commissioned a still unknown Igor Stravinsky to re-orchestrate this movement (and the *Nocturne*), to brighten up the final, which he had always considered to be quite “mediocre”. But nobody noticed his name in the long list of the orchestrators (Anatoly Lyadov, Sergei Taneyev, Nikolai Sokolov and the original Glazunov)! In the choreography, once again performed by the étoiles Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Vaslav Nijinsky and Alexandra Baldina, however, it was the renewed image of the historical *Sylphide* which struck imagination, fascinating the audience of the *Ville lumière* in 1832 with its multiple stage play, freed from all narrative constraints. In *Les Sylphides*, however, Fokin did not seem to be interested in reviving a fairy tale character: rather, as he had already done in the *Dying Swan* solo, created for Pavlova in 1907, he was keen on rescuing one of the symbols of ballet from possible oblivion. The style of *Les Sylphides* sticks to the music in its constant use of *pas d'élévation*, but its technical language is much more difficult and complex than the Romantic one, and the dynamic composition dissolves into an *art nouveau* arabesque that makes all attempts at gaining perspective seem useless. For his fifth creation,⁴ the first great choreographer of the Ballets Russes had devised a neo-Romantic ballet, and had proved capable of making use of tradition, “killing” it in order to renew it. Balanchine's poetics in *Apollo* was diametrically opposed.



The last great choreographer in Sergei Diaghilev's company and in 20th century history was twenty-four (somewhat younger than the Fokin of *Les Sylphides*) when he created *Apollon Musagète*, later called simply *Apollo*. But the Ballets Russes had moved on from the times of their exciting debut in Paris: despite their still vigorous creativity, they were now approaching their swan-song years, which coincided with the death of their founder, in 1929. *Apollon Musagète*, a ballet in two tableaux, was not born in a France seduced by the Ballets Russes, but in America. Stravinsky (who was famous by then) had been commissioned a ballet by an American patron of the arts, Elizabeth Sprague Coolidge. It premiered on April 27, 1928, at the Library of Congress, Washington, D.C., within a contemporary music festival. But the choreography by Adolph Bolm, who also danced in the role of Apollo, did not convince the composer, who offered his score, inspired by the grand tradition of French 17th-century music and the Romantic ballets by Delibes

e questi a Balanchine (cui fu consigliato di francesizzare il nome russo per renderlo pronunciabile in Occidente) e Čajkovskij, a Djagilev e questi a Balanchine (cui fu consigliato di francesizzare il nome russo per renderlo pronunciabile in Occidente). Nonostante la giovane età, il coreografo aveva già creato, in Russia, balletti sperimentali e una piccola compagnia, cui fu permesso di emigrare nello stesso anno, il 1924, in cui entrò a far parte della cerchia dei Ballets Russes, allestendovi sei coreografie⁵ prima di *Apollon Musagète*. Questa debuttò il 12 giugno 1928, al Théâtre Sarah Bernhardt di Parigi, con Serge Lifar (Apollo), Alice Nikitina (Tersicore, sostituita nelle successive recite da Aleksandra Danilova), Ljubov' Černiševa (Polimnia) e Felja Dubrovskaja (Calliope), diretti sul podio da Stravinskij stesso. *Apollon Musagète* ottenne subito accoglienze entusiastiche, ma Balanchine, con il consenso del compositore, soppresse ben presto le scene dipinte del pittore André Bauchant e alleggerì i costumi, a suo tempo creati con il concorso di Coco Chanel. Trasferitosi negli Stati Uniti, dove, nel 1948, fondò con Lincoln Kirstein il New York City Ballet, preferì impaginare quella che

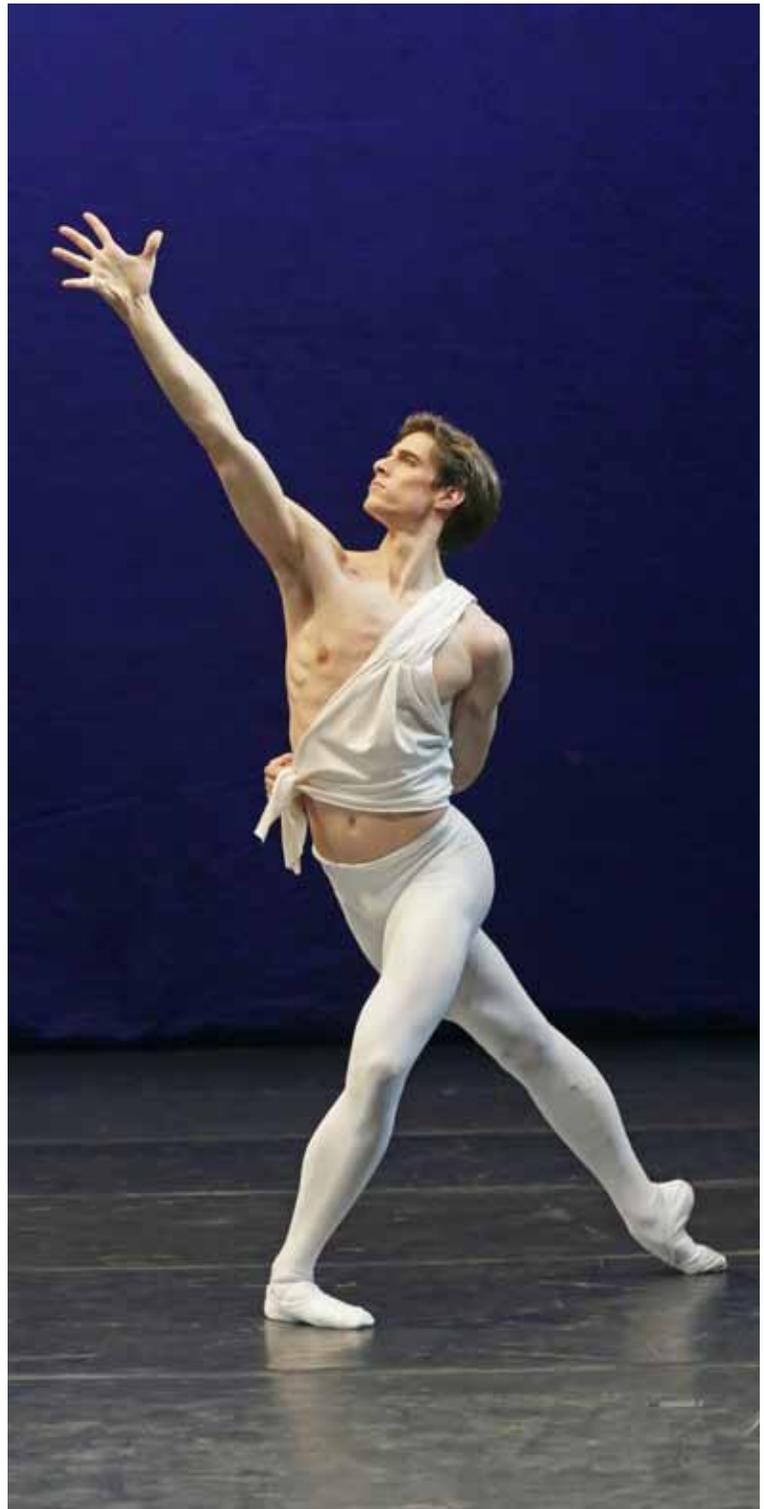
a tutti gli effetti fu “la” coreografia di una vita, dalla quale non si separò mai continuando ad asciugarne la costruzione – in uno spazio composto di pochi elementi: una scala per l’ascesa di Apollo all’Olimpo e alcune rocce, poi un semplice cubo, come sedili. Nel 1979 intervenne anche sulla musica: soppresse il prologo, formante il primo quadro, che considerava troppo didascalico e non abbastanza astratto, e da allora *Apollo* (non più *Apollon Musagète*: anche il titolo fu reso più asciutto) viene rappresentato, di preferenza, su palcoscenico nudo. Ne restano però due versioni: il Balletto del Teatro Mariinskij preferisce adottare quella in due quadri.

La scena del prologo (o primo quadro) è idealmente a Delo: su quest’isola dell’Egeo, Leto partorisce Apollo, figlio di Zeus. Appena nato, il dio è fasciato da strette bende, due dee lo aiutano a liberarsene e gli porgono un liuto, segno della sua futura grandezza musicale. Solo, al centro del palcoscenico, Apollo mostra, nella sua prima *variazione*, come musica e coreografia siano connotate da un’autonomia “convergente”. Nel pezzo musicale traspare infatti il calco di modelli barocchi (Lully) mentre l’Apollo che ci appare non è affatto una sussiegosa e ingessata divinità del Belvedere, bensì un giovane atleta che a poco a poco si dimostra in grado di sollevare tre ballerine alla volta. Suona il liuto, rotea le braccia in grandi cerchi davanti alle corde. E nella sua danza si notano la grande apertura e chiusura del petto (Apollo si dischiude alla vita e respira con il mondo) e la curiosa camminata sui talloni, per la quale pare che Balanchine si fosse liberamente ispirato al tipico incedere di Charlot. Con l’arrivo delle tre muse (*pas d’action* e coda), l’“atletica mimata” del campione divino – movimenti natatori, del decathlon, virili, muscolose manifestazioni da culturista e l’immedesimazione nel ruolo dell’auriga, guida e sprone dei suoi “destrieri” – si comprende appieno come frutto di un geniale amalgama tra i fondamenti della *danse d’école* e l’idioma sportivo. Nel *pas d’action* si respira un’aria ludica, a tratti tenera, ad esempio quando Apollo allinea le muse ed esse camminano goffamente sui talloni, sostenendosi il volto con una mano. Calliope, musa della poesia, è la prima a danzare: riposta la tavoletta donatale da Apollo, scrive sul palmo della mano, ma mentre la sua esibizione sta per finire si rattrista: ad Apollo non piace. Polimnia, la musa della mimica, ripone la maschera e volteggiava rapida con un dito sulla bocca per tutta la sua *variazione*. L’entusiasmo giovanile ha però il sopravvento: le sue labbra si muovono. Spaventata, porta le mani alla bocca: Apollo disapprova.

and Tchaikovsky, to Diaghilev. In his turn, Diaghilev handed it to Balanchine, who was advised to Frenchify his Russian name to make it easy to pronounce in the Western world. Despite his young age, the choreographer had already created several experimental ballets and formed a small company in Russia. He was allowed to travel, and in 1924 he fled to Paris and joined the Ballets Russes, staging six choreographies⁵ before the new version of *Apollon Musagète*, which opened at the Théâtre Sarah Bernhardt in Paris on June 12, 1928, with Serge Lifar (Apollo), Alice Nikitina (Terpsichore, then replaced by Alexandra Danilova), Lubov Tchernicheva (Polyhymnia) and Felia Dubrovskaja (Calliope). The performance was conducted by the composer himself. Success was immediate, but Balanchine, with the consent of the composer, soon got rid of the scenery painted by André Bauchant and simplified the costumes designed by Coco Chanel.

Following his move to the United States, where, in 1948, he formed the New York City Ballet with Lincoln Kirstein, Balanchine constantly revised and perfected “the choreography of his lifetime”, progressively stripping it of details, costumes and props and retaining just a couple of elements: a staircase for Apollo’s ascent to Mount Olympus and some rocks, later replaced by a plain cube serving as a seat. In 1979 he also intervened on the music: he discarded the prologue, thus getting rid of the first tableau, which he regarded as too didactic and not abstract enough. The cuts also affected the title of the ballet, shortened to *Apollo* ever since, and the props: the piece is now preferably performed on a clean stage. However, both versions of Stravinsky’s work have survived: the Mariinsky Ballet stage the one in two tableaux. The prologue (or first tableau) is set on Delos, the island in the Aegean where Leto gives birth to Apollo, son of Zeus. With the help of two goddesses, the new-born god unwinds himself from swaddling clothes and takes the lute they give him, the symbol of his future musical greatness. In his first variation, Apollo, alone at the centre of the stage, discovers that music and choreography are characterized by a sort of “convergent” autonomy. The music is modelled on Lully’s baroque idiom, but the Apollo confronting the audience is not a supercilious,

severe divinity like the Apollo Belvedere from classical antiquity: he is a young athlete who gradually acquires confidence in his power, lifting three dancers at a time or swinging his arms in large circles to play the lute. The choreography underlines the lifting and sinking of his chest as he opens up to life and breathes with the world, and a curious duck-walk on the heels, for which Balanchine was probably inspired by Chaplin's Tramp's typical gait. With the arrival of the three muses (*pas d'action* and coda), the divine champion's "mimed athletics" — swimming or decathlon gestures, virile and muscular bodybuilding movements and his identification with a master charioteer driving a trio of "steeds" — clearly reveals itself as an ingenious amalgam of the basics of *danse d'école* and the language of sports. In the *pas d'action* the atmosphere is playful, sometimes tender, as when Apollo has the Muses lined up side by side, walking awkwardly on their heels, their hands cupped under one another's chins. Calliope, the muse of poetry, is the first to dance: she puts aside the tablet Apollo had given her and mimes writing on the palm of her hand, but at the end of her act she gets sad: Apollo disapproves. Polyhymnia, the muse of mime, puts down her mask and launches into a dance holding a finger to her lips for the length of all her variation. Her youthful enthusiasm, however, has the upper hand, and she opens her lips. She is frightened and puts her hands to her mouth: Apollo disapproves. Terpsichore comes in, moving sideways; she holds a lyre high on her head, her arms suggesting the curved shape of the instrument, her feet "pinching" the ground as if she was playing. She moves with precision and grace until her *pas de deux* with Apollo, a memorable plastic moment which pays homage to the famous fresco of the Sistine Chapel: Apollo poses on the floor with a stretched arm, his index finger touching Terpsichore's, who's standing in front of him. But they are facing opposite directions, and their *pas de deux* gently begins when they turn their heads and their eyes meet. No less spectacular is the end of the *pas de deux*, another exquisite example of Stravinsky's "melodic sublime": the dancers' bodies touch, their arched backs fused in a single figure. As a matter of fact, the Muses are



Tersicore avanza di profilo; tiene una lira alta sulla testa, di cui le braccia ricurve suggeriscono la forma; i piedi “pizzicano” il terreno come se lo stesse suonando. Si muove con rigore e grazia sino al *pas de deux* con Apollo. Questo è un momento plastico memorabile: rimanda a una celebre immagine della Cappella Sistina. Il dio è a terra con un braccio proteso in avanti e il suo dito indice tocca quello di Tersicore in piedi. I due protagonisti sono però voltati in direzioni opposte: il *pas de deux* comincia delicatamente con il convergere delle loro teste e l’incontro degli sguardi. Non meno spettacolare è la fine del *pas de deux*, altro vertice del “sublime melodico” nella musica di Stravinskij: qui i corpi sono a contatto e le schiene piegate creano un’unica figura. D’altra parte, le muse sono consubstanziali ad Apollo: sulla mirabile *apothéose* musicale, che chiude il balletto in un clima di statica melanconia, si staglia sulla scala una sola silhouette, ma formata da quattro corpi, e si protende verso l’Olimpo. Ancora una volta musica e danza affermano la loro autonomia: la partitura si screzia di ombre tragiche mentre la coreografia cristallizza in un nuovo ordine apollineo la precedente freschezza sportiva e ludica della danza.

Distante da *Apollo*, il balletto *Rubies*, – seconda parte di *Jewels* – innesca un ennesimo confronto, questa volta tra il linguaggio di uno stesso coreografo, George Balanchine a ventiquattro e a sessantatré anni. Confronto facile: in *Apollo* permane un soggetto, mentre *Rubies* è una costruzione di pura danza sul *Capriccio per piano e orchestra* di Stravinskij, ultimato un anno dopo la partitura di *Apollo*. Nel trittico, presentato a New York il 13 aprile 1967 – con Violette Verdy e Conrad Ludlow, Mimi Paul e Francisco Moncion, Patricia McBride, Edward Villella e Patricia Neary, Suzanne Farrell e Jacques D’Amboise nei ruoli principali –, i rossi rubini stravinskiani di *Rubies* esplodono con gaiezza e dinamismo. Balanchine li ha incuneati tra verdi smeraldi (*Emeralds*) e purissimi diamanti (*Diamonds*) glorificando la sua passione per le pietre preziose (da orientale, di origini georgiane del Caucaso) e per le donne, amanti dei gioielli. Ma *Jewels* è anche un balletto intriso, nelle sue tre parti facilmente estraibili dall’insieme, di reminiscenze tratte dal passato e dal presente (di allora) del balletto. Paradossalmente, per quanto il linguaggio del primo e dell’ultimo dei coreografi di Djagilev permanga assai differente, vi sono più analogie tra *Les Sylphides* di Fokin e *Rubies/Jewels* che non tra il balletto fokiniano del 1909 e *Apollo* del 1928,

consubstantial with Apollo: on the wonderful musical *apotheosis*, which closes the ballet in an atmosphere of static melancholy, a single silhouette stands out on the staircase, made up of four bodies outstretched towards Mount Olympus. Once again, music and dance affirm their independence: the score is dappled with tragic shadows, while the choreography crystallizes the previous sporting liveliness and dancing fun into a new Apollonian order.

Far from *Apollo, Rubies* – the second part of *Jewels* – triggers a different comparison, this time within the language of a single choreographer, George Balanchine, at the ages of twenty-four and sixty-three. The comparison is quite easy: *Apollo* has a plot, while *Rubies* is an abstract ballet, a creation of pure dance on the *Capriccio for piano and orchestra* Stravinsky scored a year after *Apollo*. The three-act ballet *Jewels* opened in New York on April 13, 1967, with Violette Verdy and Conrad Ludlow, Mimi Paul and Francisco Moncion, Patricia McBride, Edward Villella and Patricia Neary, Suzanne Farrell and Jacques d’Amboise in the lead roles. Stravinsky’s red rubies explode with mirth and dynamism: Balanchine arranged them between green *Emeralds* and clear *Diamonds*, celebrating his passion for gemstones (the oriental Balanchine, a Georgian from the Caucasus, admitted his own heritage) in a tribute to women, who love jewels. But *Jewels*, as a whole and in its stand-alone movements, is also steeped in references to the past and present history of ballet. Paradoxically, however different the language of the first and last of Diaghilev’s choreographers may be, there are more similarities between Fokin’s *Les Sylphides* and *Rubies/Jewels* than between Fokin’s 1909 ballet and the chronologically closer 1928 *Apollo*... In *Emeralds*, set to the music of Gabriel Fauré, there’s an early 19th-century atmosphere, “an evocation of France – the France of elegance, comfort, dress, perfume.” And the France which was the cradle of the Romantic ballet, we might add... In *Diamonds*, instead, due to Tchaikovsky’s musical authority and to the formal perfection of the choreographic structure, we are rather reminded of the order and grandeur of late 19th-century Imperial

Russian nobility, and of the glories of classical ballet. But what about *Rubies*? Contradicting the opinion of some commentators, Balanchine stressed that the second part of *Jewels* was not at all meant to mirror the energy and spontaneity of America and its chorus line girls. On the contrary, it was inspired by the music of his friend Stravinsky and conceived in accordance with him. *Rubies* stages one principal couple, a soloist and a male and female corps de ballet. The couple and the soloist alternate in leading the ensemble.

Stravinsky's *Capriccio for piano and orchestra* in three movements (*Presto, Andante rapsodico and Allegro capriccioso ma tempo giusto*), used here, was composed with the brilliance of Carl Maria von Weber in mind, that is, as a synonym of "fantasy or free form of fugato". All this materializes in the choreography with a spirited mix of different forms (jazz and musical), in Balanchine's signature "neoclassical style": broken wrists, flexed feet, off-balance steps (Balanchine quoting from himself!), and the collocation of the central couple — one in each movement of *Jewels* — in the middle of the ensemble's flurry of activity, which multiplies the centres of attention.

The Mariinsky Ballet participates in the choral journey proposed by this *Triptych* by taking a plunge into it. With its own *Stimmung*, very different from American companies, especially the New York City Ballet, who has never dropped either *Apollo* or *Rubies/Jewels* from its repertoire. When the male ensemble evokes the rodeo, and the female group mimics the moves of cheerleaders, especially on the off-balance steel toes of the prima ballerina, shining like a ruby in her vibrant red fringed leotard, it is clear that the Kirov passes the *Yankee* test proposed by *Rubies*, however distant from its sensitivity. Getting rid of all language barriers (which is what Balanchine asked of his American dancers), the group from St. Petersburg performs *Rubies* with a singular expressive accuracy, almost combining the American popular dance culture subtly evoked in the second part of *Jewels* with Russian folklore. What a marvellous achievement.

cronologicamente più vicini... In *Emeralds*, su musica di Gabriel Fauré, si respira un'aria primo Ottocento, un alito di Francia: "la Francia dell'eleganza, del lusso, dello chic, dei profumi". E possiamo aggiungere, la Francia culla del balletto romantico... In *Diamonds*, invece, il pensiero — grazie all'autorità musicale di Čajkovskij, alla perfezione formale della struttura coreografica — corre verso l'altera nobiltà imperiale di fine Ottocento, ai fasti del balletto classico. E *Rubies*? Disapprovando il parere di alcuni esegeti, Balanchine precisò che la seconda parte di *Jewels* non era affatto rappresentativa dell'America, della sua energia, delle sue *girls* da commedia musicale, bensì ispirata solo alla partitura e in accordo con l'amico compositore.

Rubies porta in scena una coppia principale, un solista e un corpo di ballo femminile e maschile. La coppia e il solista si alternano alla guida dell'*ensemble*. Nei tre movimenti (*Presto, Andante rapsodico e Allegro capriccioso ma tempo giusto*) del suo *Capriccio*, Stravinskij attinse alla brillantezza di Carl Maria von Weber e cioè a "una fantasia, o forma libera di *fugato*". Nella coreografia tutto ciò si materializza nel brioso accaparrarsi di tante forme (qui jazz e musical), sempre nello stile abitualmente definito neoclassico di Balanchine, con i polsi spezzati, le punte *flex*, l'*off balanche* (e qui Balanchine cita se stesso), e la collocazione della coppia centrale (ogni parte di *Jewels* ha un focus) entro un insieme molto mosso che nello spazio decuplica i centri d'attenzione.

Il Balletto del Teatro Mariinskij partecipa al viaggio coreutico proposto da questo *Trittico* sprofondandoci dentro. Ovvero con una *Stimmung* sua propria, assai diversa da quella delle compagnie americane, in primis dal New York City Ballet che non ha mai smesso di mantenere almeno *Apollo* e *Rubies* nel proprio repertorio. Quando il gruppo maschile evoca la cavalcata dei rodei, e quello femminile le mosse delle *majorettes*, specie sulle punte d'acciaio sbilanciate in avanti della prima ballerina — davvero scintillante come un rubino nell'attillato costumino rosso con frange tintinnanti —, si capisce che il Balletto dell'ex Kirov vince anche la prova *yankee* di *Rubies*: la più distante dalla sua sensibilità. Senza opporre barriere tra sé e il linguaggio, come Balanchine desiderava dai suoi danzatori americani, il gruppo di San Pietroburgo restituisce *Rubies* con speciale aderenza espressiva, e quasi coniugando la cultura coreutica popolare d'America, sottilmente evocata nella seconda parte di *Jewels*, con il folklore russo. Una meraviglia.

1 Oltre che danzatore, insegnante e coreografo, Fokin fu anche un teorico della danza, paragonabile per importanza a Jean Georges Noverre, che nel Settecento delineò i contorni del *ballet d'action*. In una famosa lettera spedita al «Times» di Londra il 6 luglio 1914, Fokin espone i cinque punti fondamentali della sua riforma del balletto moderno: agile, corale, collaborativo rispetto alle altre arti, e soprattutto teso a restituire ad ogni danzatore, anche di fila, la propria personalità danzante. Pure nelle sue memorie, pubblicate a Londra nel 1961, il coreografo ribadisce concetti cui consapevolmente o meno si sono ispirati molti coreografi del Novecento inoltrato.

2 Isadora Duncan debuttò il 26 dicembre 1904 nella Sala dei Nobili di San Pietroburgo: l'evento galvanizzò sia gli artisti sia il pubblico altolocale e borghese della città, segnando una prima svolta nella sensibilità percettiva del fenomeno danza, poi rafforzata con il ritorno della danzatrice nei primi mesi del 1905 (indi nel 1907 e nel 1909).

3 La prima stagione dei Ballets Russes a Parigi ebbe in realtà due distinti debutti in date differenti, sempre al Théâtre du Châtelet: il 19 maggio 1909, *Le Pavillon d'Armide*, *Le Danze polovesiave* dal *Principe Igor* di Nicolaj Rimskij-Korsakov e *Le Festin*, un balletto fokiniano ma a più mani anche musicali: includeva persino il *pas de deux* degli Uccelli blu da *La Bella addormentata* di Marius Petipa. Invece, il 2 giugno 1909, furono presentate sia *Les Sylphides*, sia *Cleopatra*. Per quest'ultimo balletto Ida Rubinstein si unì alle star Pavlova, Karsavina, Nijinskij e allo stesso Fokin.

4 Il debutto coreografico di Fokin avvenne nel 1905 con *Acis e Galatea*, uno spettacolo per gli allievi dell'Accademia imperiale, seguito da *La morte del cigno* (1907), *Le Pavillon d'Armide* (1907) e *Chopiniana*, la prima versione di *Les Sylphides*. In realtà, già nel 1904 Fokin aveva sottoposto alla direzione del Teatro *Daphnis et Cloé*, un balletto a piedi scalzi e in tuniche greche, in cui già dava forma all'essenza della sua riforma. Ma la coreografia, rifiutata, non vide la luce in Russia, bensì anni dopo, nel 1912, a Parigi, con i Ballets Russes.

5 *Le Chant du Rossignol* (1925), *Jack in the Box* (1926), *Pastorale* (1926), *Barabau* (1926), *La Chatte* (1927) e *Le Triomphe de Neptune* (1927) sono le coreografie create da George Balanchine per i Ballets Russes, prima di *Apollon Musagète*.

1 Besides being a dancer, teacher and choreographer, Fokin was also a ballet theoretician, comparable in importance to Jean Georges Noverre, who, in the eighteenth century, had established the genre of the *ballet d'action*. In a famous letter to the *London Times*, dated July 6, 1914, Fokin summed up his "five principles", meant to revolutionise ballet making it more agile, choral, collaborative with the other arts, and above all intended to give every dancer on stage a personal individuality. Fokin's memoirs, published in London in 1961, further reiterate ideas which, consciously or not, inspired many 20th-century choreographers.

2 Isadora Duncan made her Russian debut at the Hall of Nobles, St. Petersburg, on December 26, 1904. The event galvanized both the artists and the high-ranking and middle-class audience in the city, marking the first turning point in the perception of the ballet phenomenon, later reinforced by Duncan's return in early 1905 (and then again in 1907 and 1909).

3 The first Paris season of the Ballets Russes actually saw two separate debuts on different dates, both at the Théâtre du Châtelet: May 19, 1909, *Le Pavillon d'Armide*, the *Polovtsian Dances* from *Prince Igor* (Rimsky-Korsakov), and *Le Festin*, a pastiche set by several choreographers (including Fokin) to music by several Russian composers (it also included the "Blue Bird" *pas de deux* from Petipa's *Sleeping Beauty*). On June 2, 1909, they premiered *Les Sylphides* and *Cleopatra*, which featured Ida Rubinstein alongside stars Pavlova, Karsavina, Nijinsky and Fokin himself.

4 Fokin's debut as a choreographer was in 1905 with *Acis and Galatea*, created for the students of the Imperial School. Soon followed *The Dying Swan* (1907), *Le Pavillon d'Armide* (1907) and *Chopiniana*, first version of *Les Sylphides*. In fact, already before that, in 1904, Fokin had submitted a scenario for *Daphnis and Chloe* to the director of the Imperial Theatre. This barefoot ballet in Greek tunics already pointed towards the essence of his crusade for reform, but was refused in Russia. It was created years later, in Paris, for Diaghilev's Ballets Russes (1912).

5 *Le Chant du Rossignol* (1925), *Jack in the Box* (1926), *Pastoral* (1926), *Barabau* (1926), *La Chatte* (1927) and *The Triomphe de Neptune* (1927) were choreographed by George Balanchine for the Ballets Russes before *Apollon musagète*.

Giselle



Il soggetto

Atto primo

In un villaggio della valle del Reno il Conte Albrecht di Slesia è preso dalla grazia contadina di Giselle e per corteggiarla si traveste da paesano facendosi passare per un certo Loys. Dopo qualche esitazione la ragazza si fa convincere – il bello sconosciuto bara persino al gioco di “m’ama e non m’ama” sfogliando per lei i petali di una margherita – ad accettare le sue profferte.

Balla felice con lui e non dà retta agli ammonimenti della madre, preoccupata per la fragilità della sua salute e per la sua sorte: le ragazze ingannate possono perdere la vita e finiscono per vagare come anime in pena nei boschi ogni notte. Giselle non sente ragioni e dichiara al suo geloso promesso, il guardiacaccia Hans (Hilarion), di aver ormai donato il suo cuore a un altro uomo.

Si festeggia la vendemmia con danze felici, tra cui il vivace *pas de deux* dei contadini, e al villaggio arriva il corteggio del Duca di Curlandia con la figlia Bathilde, fidanzata di Albrecht, che ignara di quanto sta avvenendo si incanta del garbo di Giselle, reginetta dei balli, e le regala una preziosa collana.

Ma Hans, che ha scoperto la vera identità di Albrecht, trovando la spada con le insegne nobiliari che il suo servitore aveva nascosto, rivela a Giselle la dura verità.

Albrecht incontra con sorpresa Bathilde e, sia pure con imbarazzo, deve mostrare apertamente di essere legato a lei.

Giselle non regge alla delusione, getta via la collana e per il dispiacere impazzisce, tentando di trafiggersi con la spada di Albrecht, e morendo infine di crepacuore.

Hans e Albrecht si affrontano, accusandosi reciprocamente di aver provocato la disgrazia fatale.

Atto secondo

Giselle è ormai un’ombra candida sotto la luce lunare, soggetta agli ordini di Myrtha, l’autoritaria Regina delle Villi, che presiede senza pietà alla vendetta delle ragazze morte per troppo amore, costringendo gli uomini che si trovano nel

Synopsis

Act I

In a village on the Rhine, Count Albrecht of Silesia falls in love with a graceful peasant girl, Giselle: in order to woo her, he disguises himself as a peasant named Loys. After some hesitation the girl accepts the advances of the handsome stranger, who cheats in the “loves me, loves me not” daisy petal game. The girl dances joyfully, disregarding her mother’s warnings against straining her weak heart and against the fate of the girls who are betrayed by their lovers and die before their wedding day, whose tormented souls are doomed to wander the woods at night. Giselle does not listen and declares her love for Albrecht to Hans (Hilarion), the gamekeeper who is also in love with her.

While the village celebrates the end of the grape harvest with joyful dances (including the lively peasants’ *pas de deux*), the hunting party of the Duke of Courland and his daughter Bathilde, Albrecht’s future bride, arrives in the village. Bathilde, unaware of what is happening, is charmed by Giselle’s sweet nature and offers her a precious necklace as a gift.

But Hans finds Albrecht’s sword with the crest of nobility, and exposes his identity. Albrecht is surprised to see Bathilde, but awkwardly admits he is betrothed to her.

Shocked by this revelation, Giselle throws the necklace away and flies into a mad fit of grief: she seizes Albrecht’s sword and tries to stab herself but dies of a broken heart.

Hans and Albrecht accuse each other of being the cause of the fatal misfortune.

Act II

Giselle is now a candid shadow in the moonlight, subject to the orders of Myrtha,



the despotic Queen of the Wilis, who merciless seeks revenge for all the girls who died for love on any man she encounters, forcing him to dance until he dies of exhaustion. A broken-hearted Hans mourns at Giselle's headstone. After the dance of the Wilis, Giselle is roused from her grave to be initiated into their rites. Albrecht approaches and lays flowers on the grave, overwhelmed by guilt and remorse. The Wilis corner Hans and throw him off a cliff, then they turn to Albrecht, sentencing him to death as well. Giselle's spirit is benevolent: she forgives Albrecht and they dance together in harmony, as in the first act. The dance of the Wilis, a *grand pas de deux* and a *valse* follow, then the bells start tolling, announcing daybreak. Albrecht is safe: he is alive, saved by Giselle, whose love transcended death. She returns to her grave, leaving Albrecht eternally sorrowing and grateful.

bosco di notte a danzare fino alla morte. Ed ecco comparire Hans affranto. Dopo le danze delle Villi appare Giselle, la nuova arrivata, precedendo la comparsa di Albrecht il quale porta dei gigli sulla sua tomba, ormai consapevole del male che ha provocato. Il fantasma inafferrabile della tenera fanciulla è benevolo, ma le altre Villi attaccano Hans fino a gettarlo in un precipizio; dopo di che si volgono verso Albrecht, che Myrtha ha condannato a morte senza appello.

Giselle e Albrecht ballano insieme, ritrovando l'armonia del primo atto. Le danze delle Villi, un *grand pas de deux*, una *valse* e infine i rintocchi delle campane annunciano il levar del sole e la salvezza di Albrecht il quale, sostenuto da Giselle, è vivo in virtù della forza del suo amore oltre la morte. Lei potrà tornare in pace nella sua tomba diurna su cui lui riverserà eterno rimpianto e riconoscenza.

Giselle, generosa e immortale

di Elisa Guzzo Vaccarino

Senza un lungo, ininterrotto, soggiorno in Russia, Giselle, la fragile contadinella francese “più forte della morte”, sarebbe stata perduta, forse per sempre. Parigi e l’Occidente riconquistarono la loro Giselle proprio grazie all’amore che nel gelido Nord preservò il balletto delle fanciulle tradite e morte prima delle nozze, le Villi dei boschi – vampiresse secondo certe leggende slave –, nelle Sante Russie degli zar.

Basta ricordare che *Giselle* mancò dai cartelloni all’Opéra di Parigi, la città dove era nata nel 1841, per dieci anni, dal 1853 al 1863, e ancora dal 1868 al 1910, e questo proprio nel teatro dove aveva subito trionfato nel gusto del pubblico, fin dal debutto nella perfetta coreografia di Jean Coralli, Giovanni Coralli Peracini (1779-1854) e Jules Perrot (1810-1892), a lungo maître de ballet a San Pietroburgo e *talent scout* della protagonista, Carlotta Grisi (1819-1899), la bionda étoile italiana creatrice del ruolo per il quale sommava in sé tutte le rare doti di tecnica e di espressività necessarie.

Una storia singolare per un balletto-epitome del romanticismo decisamente innovativo in quel tempo, con punte, tutù lunghi e un’inedita musica “narrante” a Leitmotiv; e tanto immediatamente gradito che, in soli sette anni dalla prima parigina, *Giselle* si guadagnò ben venti capitali in giro per il mondo, tra cui Londra, Vienna, San Pietroburgo, Berlino, Madrid, Stoccolma, Copenhagen, New York, Budapest.¹ Visto il successo che il balletto incontrò fin dalla nascita, anche Fanny Elssler (1810-1884), la “focosa” rivale austriaca della “spirituale” Carlotta Grisi, volle interpretarla nel 1843, e subito si scrissero parodie del balletto, come *La Wili*, al Théâtre du Palais Royal parigino. Entrambe, la Elssler e la Grisi, interpretarono poi *Giselle* a San Pietroburgo.

Le più famose ballerine dell’epoca vollero danzare nel ruolo di Giselle, da Fanny Cerrito (1817-1909), italiana, allieva di Salvatore Taglioni, fratello di Filippo e zio di Maria, artefice e interprete della proromantica e fortunatissima *Sylphide* del 1832 (una sorta di pre-*Giselle*), fino ad Augusta Maywood (1825-1876), la prima americana di spicco internazionale, allieva di Coralli.

Generous and immortal *Giselle*

Had it not been for her long, uninterrupted Russian exile, Giselle, the French peasant girl, fragile but “stronger than death”, would have been lost, probably forever. But the frozen atmosphere of the Tsars’ Holy Russia managed to preserve the ballet of the Wilis – the young brides-to-be who died before their wedding days, or the female vampires of an old Slavic legend – and Paris and the West got their Giselle back.

The debut, in 1841, was a triumph, with the perfect choreography of Jean Coralli, Giovanni Coralli Peracini (1779-1854) and Jules Perrot (1810-1892), an established *maître de ballet* in St. Petersburg and the talent scout who discovered Carlotta Grisi (1819-1899), the blonde Italian étoile who created the role of Giselle epitomizing all the necessary qualities of technique and expressiveness. But then the ballet deserted the Paris Opera for ten years (1853 to 1863), only to be dropped again from the repertory from 1868 to 1910.

It is quite an unusual history for what is generally considered to be the archetypal Romantic ballet, with its innovative pointe work, its soft, long, flowing tutus and the unprecedented use of a “narrating” style of music built on a Leitmotif procedure. The ballet was an immediate success, and in the first seven years it was performed in 20 capitals worldwide, including London, Vienna, St. Petersburg, Berlin, Madrid, Stockholm, Copenhagen, New York and Budapest.¹

Given the success the ballet had had since its very debut, Fanny Elssler (1810-1884), the “fiery” Austrian rival of the “spiritual” Carlotta Grisi, also wanted to interpret it in 1843. Parodies of the ballet were immediately



written, like *La Wili*, for the Théâtre du Palais Royal in Paris. Both Elssler and Grisi then performed *Giselle* in St. Petersburg. The most famous ballerinas of the time wanted to dance the role of Giselle, from Fanny Cerrito (1817-1909), Italian, a disciple of Salvatore Taglioni, the brother to Filippo and the uncle to Maria, and the creator of the extremely successful proto-Romantic *Sylphide* (1832, a sort of pre-*Giselle*), down to Augusta Maywood (1825-1876), a disciple of Coralli and the first American ballerina to achieve international renown.

It is noteworthy that, in 1909, it was the Imperial Russian Ballet that brought *Giselle* to Vienna, performed by the divine Anna Pavlova, who would soon become a worldwide freelance étoile.

Why does *Giselle* contend with *Swan Lake* the palm of superiority as the world's most beloved classical ballet?

Because the intelligent cooperation of its creative minds and the deep love of its

Da ricordare che nel 1909 fu il Balletto Imperiale di San Pietroburgo a portare *Giselle* a Vienna, con la divina Anna Pavlova, poi stella planetaria *free lance*.

Perché *Giselle* contende la palma di balletto classico più noto e amato nel mondo al *Lago dei cigni*?

Perché l'unione di intelligenze che ci lavorò dandole la vita, e l'amore di chi la pepetuò con tocchi magistrali, portandola a una forma ideale, ricca di coerenza e di simmetrie drammaturgico-musicali speculari tra il primo atto diurno e il secondo notturno, dimostra che si tratta di un'opera d'arte assoluta, nel suo tempo e per sempre.

Il padre nobile di *Giselle* fu Théophile Gautier (1811-1872), il letterato francese a cui si deve la traccia narrativa originaria, ispiratagli dal testo *De l'Allemagne* di Heinrich Heine² (1797-1856) e dall'amore per la Grisi.

Tra gli autori, con Gautier, figura in qualità di librettista pure Jules-Henry Vernoy de Saint-Georges (1799-1875), che collaborò anche con Donizetti per l'opera *La Fille du régiment* – e tuttora si argomenta su quale sia stato il suo reale contributo creativo –,³ mentre la musica, composta molto rapidamente, a cui va

attribuito gran parte del merito per l'esito del balletto, è del prolifico compositore Adolphe Adam (1803-1856). I temi musicali ricorrenti, per i vendemmiatori, i cacciatori, le Villi, Hilarion, e anzitutto quelli portanti della danza e dell'amore, dettano i tempi teatrali e guidano istintivamente il pubblico alla comprensione emozionale della vicenda. I due personaggi principali sono delineati in un'ampia gamma di sfumature e offrono agli interpreti la possibilità di sviluppare sentimenti e atteggiamenti con grande ricchezza e finezza di toni, poiché se è lei a soffrire per troppo amore nel primo atto, sarà lui a soffrire davvero per averla perduta nel secondo. Giselle lo amerà oltre la morte con la forza salvifica del perdono. E Albrecht le sarà riconoscente per tutta la vita.

Giselle e la Russia

Negli anni di "astinenza" dalla scena parigina, Giselle, la grande viaggiatrice che risorge sempre dalla propria tomba tra i gigli, era dunque migrata dalla Francia in Russia, imboccando poi la via del ritorno a casa – a Parigi – nel 1910, incarnata romanticamente da Tamara Karsavina, artista del Balletto Imperiale Russo, stella dei Ballets Russes di Sergej Diaghilev.⁴

La Karsavina, con Vaslav Nijinsky come Albrecht, si esibì anche a Roma nel 1911 al Teatro Costanzi, ora dell'Opera.

All'Opéra di Parigi poi, nel 1924, Giselle fu impersonata da un'altra grandissima ballerina russa, Olga Spessivtseva, tanto immedesimata nel ruolo da attraversare la follia pure nella vita.

A Londra nel 1946 un'altra stella russa, Serge Lifar, l'ultimo Divo dei Ballets Russes diaghileviani, monta *Giselle*, protagonista Yvette Chauviré, che diventerà "la Giselle francese" e che sarà poi anche alla Scala, mentre a Parigi e a Roma Lifar punterà su Tamara Tumanova, giovane star pure russa; a Roma nel 1964 Giselle sarà Carla Fracci, "la Giselle italiana", di scena alla Scala l'anno dopo con l'elegantissimo danese Erik Bruhn come Albrecht.

A Milano nel 1969, la coppia protagonista di una *Giselle* memorabile sarà composta da Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev; nel secondo atto l'ingresso di Rudy-Albrecht roteando il mantello di velluto color della notte per andare, come spinto dal vento, fino alla tomba di Giselle, carico di pena e di rimpianto, resta un indimenticabile modello di riferimento per ogni interprete dopo di lui.

A seguire, nel 1970, toccherà ai magnifici moscoviti Ekaterina

masterly performers, who gave it its supreme coherence and its dramatic and musical symmetry between a day-time Act I and a night-time Act II, proves that *Giselle* is an absolute work of art and an all-time classic. The noble father of *Giselle* was a French writer, Théophile Gautier (1811-1872), who wrote the original narrative under inspiration from Heinrich Heine's *De l'Allemagne*² (1797-1856) and from Grisi herself.

Gautier co-wrote the libretto with Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875), who had collaborated with Donizetti in *La Fille du régiment* – even though his true creative contribution is still debated.³ The prolific Adolphe Adam (1803-1856) quickly composed the music, which had a significant role in the success of the production. The recurring musical themes of the wine-harvesters, the hunters, the Wilis, Hilarion, and especially the main themes of dance and love, determine the pace of the narrative and instinctively lead the audience to the emotional understanding of the plot.

The two main characters are outlined in detail, with a variety of shades, and give their performers the opportunity to portray their feelings and attitudes with great richness and subtlety of tone: Giselle's excess of love and mad grief in Act I is mirrored by Albrecht's true pain in Act II. Giselle's love has transcended death through the saving power of forgiveness, leaving Albrecht eternally sorrowing and grateful.

Giselle in Russia

During her years of "absence" from the Parisian scene, Giselle, the great traveller who rises from her grave covered with lilies, had moved from France to Russia and then returned home in Paris in 1910 in the romantic performance by Tamara Karsavina of the Imperial Russian Ballet, the star of Sergei Diaghilev's Ballets Russes.⁴

Vaslav Nijinsky (Albrecht) and Karsavina also performed in Rome, at the Teatro Costanzi (now Opera), in 1911.

Giselle was later (1924) performed at the Paris Opera by another great Russian ballerina, Olga Spessivtseva, whose eventual mental collapse echoed Giselle's fictional madness.



In London in 1946, another Russian star, Serge Lifar, the last étoile of Diaghilev's Ballets Russes, cast Yvette Chauviré, soon to become "the French Giselle" and to stage a legendary production at La Scala. Lifar turned to Tamara Tumanova, another young Russian star, for his Paris and Rome revivals, while Carla Fracci, "the Italian Giselle", debuted in the role in Rome in 1964 and at La Scala one year later, partnering "the epitome of manly elegance", Danish Erik Bruhn, cast in the role of Albrecht. A memorable *Giselle* was danced by Margot Fonteyn and Rudolf Nureyev in Milan in 1969: his entrance in Act II, crushed by pain and regret and carried by the wind to Giselle's grave, his black velvet cloak billowing behind him, remains a model for subsequent performers.

The absolute love of Giselle and Albrecht was staged again in 1970 by the magnificent Ekaterina Maximova and Vladimir Vassiliev, both from Moscow. A year later Nureyev was cast in the role of the repentant traitor again,

Maksimova e Vladimir Vassil'ev vivere l'amore assoluto di Giselle e Albrecht, mentre l'anno dopo nel ruolo del traditore pentito ci sarà ancora Nureyev, ma con Carla Fracci; nel 1973 a Roma, una Giselle liricissima sarà poi Natalia Makarova con Ivan Nagy; all'Opera di Roma nel 1972, balleranno insieme Fracci e Vassiliev, mentre a Firenze, nel 1975, la Fracci danzerà con Mikhail Baryšnikov.

I nomi russi punteggiano la storia di *Giselle*, nata franco-italiana, infondendole un respiro che attraversa i secoli e le generazioni.

George Balanchine,⁵ figlio della scuola pietroburghese e fondatore del balletto neoclassico negli Stati Uniti, ha affermato:

L'innovazione di *Giselle* sta nel fatto che assomma ciò che noi consideriamo un balletto romantico. Essere romantici significa vedere e capire quello che si è, e desiderare qualcosa di totalmente diverso. Ciò esige qualcosa di magico. I poteri misteriosi e soprannaturali invocati dalla poesia romantica per raggiungere il suo ideale trovarono presto un'espressione naturale nel teatro dove le ballerine vestite di bianco vaporoso sembravano parte del

mondo eppure nello stesso momento al di sopra di esso.

È da notare che queste affermazioni appartengono a un maestro del secolo scorso, che da questi ottocenteschi tutù trasse ispirazione per i suoi balletti-concerto, costruiti in una purissima sintonia con la musica, da Čajkovskij a Stravinskij. Risale al 1979 invece una interessante dichiarazione di Merce Cunningham, padre della postmodern dance:

Giselle è un balletto la cui struttura è molto chiara, più chiara di quella di qualsiasi altro balletto classico. Ed è forte in tutti e due gli atti. Ma quello che mi interessa è che ogni volta l'interpretazione è diversa. Quella di Giselle. Quella di Albrecht. I Russi sono tutti diversi nei dettagli: cambiano il tipo stesso della danza. Non sono solo sfumature psicologiche...⁶

Giselle a San Pietroburgo

La prima di *Giselle* nel tempio del balletto russo andò in scena il 18 dicembre del 1842, al Teatro Bolshoi (Kamennyi) di San Pietroburgo, mentre la redazione di Marius Petipa (Marsiglia 1818 - Gruzuf 1910), il francese che fu coreografo imperiale per quarant'anni, ebbe la sua prima il 5 febbraio 1884, nello stesso teatro.

Petipa, secondo l'uso dell'epoca, si attribuì l'intero balletto,⁷ come risulta dalle sue memorie in cui riferisce di aver danzato come Albrecht più volte accanto a Elena Andrejanova,⁸ ma il suo ruolo fu caso mai di mettere i balletti di repertorio come *Giselle* "al gusto del giorno", assecondando le esigenze dei ballettomani favorevoli alle novità, che avevano trovato anacronistica e debole la coreografia tradizionale, interpretata in Russia da ballerine italiane, di cui invece veniva apprezzato il virtuosismo tecnico avanzato: Emma Bessone nel 1887 e Enrichetta Grimaldi nel 1899.

Una *Giselle* romaticissima, prima di loro, fu anche la danese Lucile Grahn, ammirata nel ruolo a San Pietroburgo nel 1843. Intanto, si facevano strada le interpreti russe; nel 1845 a Mosca *Giselle* fu Ekaterina Sankovskaya e nei decenni successivi, a San Pietroburgo, toccò a Nadezhda Bogdanova e poi Marfa Muravyova.⁹

Quando il Bolshoi pietroburghese fu chiuso, i balletti si dovettero allestire al Teatro Mariinskij, più largo ma molto meno profondo del Bolshoi; quindi le scenografie dovettero essere modificate; e questo anche in conseguenza dell'impiego della "neotecnologica" luce elettrica. Dal punto

this time with Carla Fracci, while in 1973, in Rome, a very lyrical *Giselle* was performed by Natalia Makarova and Ivan Nagy. Fracci and Vassiliev staged a new production for Rome Opera in 1972, while in 1975, in Florence, Fracci partnered with Mikhail Baryshnikov. The story of Franco-Italian *Giselle* is thus punctuated with Russian names, which infused it with a breath of fresh air spanning over the centuries and the generations. George Balanchine,⁵ educated at the Imperial Ballet School to become the father of American ballet, once wrote:

Giselle's innovation is its summing up of what we know as Romantic Ballet. To be romantic about something is to see what you are and to wish for something entirely different. This requires magic. The mysterious and supernatural powers that romantic poetry invokes to secure its ideal soon became natural to the theatre, where dancers attired in billowy white seemed part of the world and yet also above it.

These are the statements of a 20th century master, who was inspired by nineteenth-century tutus to create his concert-ballets in pure harmony with music, from Stravinsky to Tchaikovsky. The following interesting statement by Merce Cunningham, the father of postmodern dance, dates back to 1979:

The structure of *Giselle* is very clear, clearer than any other classical ballet. And strong in both acts. But what interests me is that the interpretation is always different. *Giselle's* interpretation. And Albrecht's. Russians differ in the details: they change the very nature of the ballet. It's not just psychological nuances...⁶

Giselle in St. Petersburg

The debut of *Giselle* in the temple of Russian ballet was staged on December 18, 1842, at the Bolshoi Theatre, St. Petersburg, and was later revived (5 February 1884) in the same theatre by Marius Petipa (Marseilles 1818 - Gruzuf 1910), the Frenchman who held the position of "Imperial" choreographer for forty years. Following the custom of the time, Petipa was credited with the entire ballet,⁷ as evidenced in his memoirs where he refers he repeatedly danced in the role of Albrecht alongside Elena

Andreianova.⁸ More correctly, his role was to mount new revivals of such ballet classics as *Giselle*, adapting them to the “taste of the day”. He was talented at pleasing the audience of trendy ballet fanatics, who appreciated the technical virtuosity of Italian ballerinas like Emma Bessone (1887) and Enrichetta Grimaldi (1899), but found their traditional choreographies to be weak and anachronistic. Lucile Grahn, the first internationally renowned Danish ballerina, was another very romantic *Giselle*, performing in St. Petersburg in 1843. Several Russian ballerinas were meanwhile making their way: Yekaterina Sankovskaya danced in the role of *Giselle* in Moscow in 1845, followed by Nadezhda Bogdanova and Marfa Muravyova⁹ in St. Petersburg.

When St. Petersburg’s Bolshoi Theatre was closed, ballet productions had to be transferred to the Mariinsky Theatre, which had a wider but less deep stage, and sets had to be modified, also as a result of the introduction of “new technologies” like electric lighting. From the technical-aesthetic point of view, the brilliant style of Italian ballerinas had now replaced the French style Perrot had established in the 1850s with his St. Petersburg stagings of *Giselle* casting Russian ballerinas. The new style required an adjustment of choreographies, especially for the corps de ballet, no longer just a picture frame for solos but a co-protagonist: the role of the ensemble was revolutionised, with every female dancer on pointe and with a more complex arsenal of steps and turns.

Petipa’s restyling of *Giselle* was crucial: he set *Giselle* and Albrecht’s choreography in Act I, established the standard original solo variation for *Giselle*, corrected the *Valse* and modified the peasants’ dance and the *Galop*.

He gave new emphasis to the dance of the Wilis in Act II, where the corps de ballet enters in crisscrossing lines, travelling their arabesques with small hops and invariably sparking unanimous applause. He also revamped the adagio of the *pas de deux*, and introduced a variation for Grantzow.¹⁰

During his appointment as *premier maître de ballet* for four Tsars, from 1869 to his retirement in 1904, Petipa made several revisions to the ballet: in 1884 he



di vista tecnico-estetico lo stile brillante delle ballerine italiane, che ormai si era affermato su quello francese prima in auge – Perrot aveva lavorato su *Giselle* con ballerine russe a Pietroburgo negli anni Cinquanta dell’800 –, richiedeva inoltre una messa a punto delle coreografie, specie per il corpo di ballo, che fino ad allora faceva più da cornice che da co-protagonista, con le donne in mezza-punta anziché, come poi avverrà, sulle punte e con passi più articolati e complessi. L’intervento di Petipa su *Giselle* è stato incisivo: nel primo atto ha fissato il testo coreografico per Giselle e per Albrecht, ha ristabilito la variazione solistica originale di Giselle, e ha corretto la *Valse* di lei con le amiche, riscrivendo la Danza dei paesani e il *Galop*.

Nel secondo atto ha risistemato con il giusto risalto espressivo le danze delle Villi, con le magnifiche file che si incrociano in *arabesque*, scatenando invariabilmente l’applauso generale, ed ha rivisto l’adagio del *pas de deux* nella seconda parte, e la *variazione* di Giselle che apparteneva alla Grantzow.¹⁰

Il coreografo marsigliese, dal 1869, quando fu nominato maître de ballet in capo, al 1904, quando fu pensionato dopo aver servito ben quattro Zar, mise mano al balletto più volte: nel 1884, protagonista Maria Goršenkova, per la quale interpolò nel primo atto un *pas de deux* aggiuntivo su musica dell’austriaco Leon Minkus (1826-1917); nel 1886 con una variazione su musica di Riccardo Drigo, direttore d’orchestra in capo del teatro (1846-1930) per la Bessone; nel 1887 con una *variazione* per la Grantzow, su musica di Cesare Pugni (1802-1870), prima della coda del secondo atto; ancora nel 1887, interpolando dopo i balli dei contadini una *variazione* per l’italiana Elena Cornalba al debutto nel ruolo, su musica verosimilmente di Drigo, e un *pas de deux* per Natalia Fitzjames (Nathalie Fitz-James, 1819-?) danzatrice e soprano francese – quello dei contadini – su una musica da *Souvenirs de Ratisbonne* del 1841 del tedesco Friedrich Bürgmüller (1806-1874), e ancora nel 1899 e nel 1903 per il debutto di Anna Pavlova come fantasmatica interprete di Giselle.

Le aggiunte d’occasione per l’una o l’altra star internazionale e sulla misura delle loro abilità sono da tempo scomparse nel tracciato della partitura del balletto comunemente eseguita e nella concezione del repertorio come testo a cui gli interpreti devono aderire, caso mai – i migliori – apportando in seguito le proprie caratteristiche di talento e personalità.

commissioned Léon Minkus (1826-1917) to score a supplemental *pas de deux* for Mariia Gorshenkova (Act I); in 1886 he introduced a variation for Emma Bessone scored by Riccardo Drigo, principal conductor of the Imperial Ballet (1846-1930); in 1887 he included a variation for Grantzow in the second act *grand pas de deux*, scored by Cesare Pugni (1802-1870); in 1887, the peasants’ *pas de deux* was interpolated into Act I with a variation for debuting Elena Cornalba, probably also scored by Drigo. In the same year a *pas de deux* was added for French dancer and soprano Natalia Fitzjames (Nathalie Fitz-James, 1819-?), using an existing suite of music known as *Souvenirs de Ratisbonne* (1841) by Friedrich Bürgmüller (1806-1874). The revivals of 1899 and 1903 saw the debut of Anna Pavlova as a mesmerising Giselle.

Most of these additions, suitably tailored on the individual skills of one or other international star, are no longer performed: we are now far from a conception of the repertoire as a sort of sketch which the best interpreters can stick to or modify according to their talent and personality.

Giselle at the Mariinsky today

The bright star in Petersburg is now the Mariinsky-Kirov Ballet, praised for its collective perfection of style, technique and spirit, manifested in each and every detail. Kirov’s current production of *Giselle* includes a worth-noticing female variation from the peasants’ *pas de deux* from Act I, which emphasizes a couple of young virtuosos. This version replaces the standard variation and, as reported in a careful study,¹¹ dates back to the solo created in 1932 by Agrippina Vaganova, who developed the training method adopted at Petersburg Academy since Tsarist times (the Academy, which has now changed its name to “Vaganova”, has been the breeding ground of such étoiles as Nijinsky, Nureyev, Makarova and Baryshnikov). The music was by a baptised Jewish composer and dancer, Alexander Friedman, who scored it for the first great Russian choreographer in history, Lev Ivanov (1834-1901). This great loan to the Kirov *Giselle* was first used in Ivanov’s 1890 ballet, *Cupid’s Prank*.



Giselle al Mariinskij oggi

A San Pietroburgo-Leningrado oggi la star è la compagnia del Mariinskij-Kirov nella sua perfezione collettiva di stile, di tecnica, di spirito, evidente ed eccellente in ogni dettaglio. Va sottolineata, nella redazione attuale della *Giselle* che essa presenta nel mondo, la *variazione* solistica femminile del passo a due dei contadini, che mette in valore una giovane coppia di virtuosi. Si distingue da quella d'uso in altre redazioni e, secondo studi accurati,¹¹ risale al *solo* creato per se stessa nel 1932 da Agrippina Vaganova, la fondatrice del metodo con cui si preparano dall'epoca zarista i ballerini nell'Accademia pietroburghese-vivaio di stelle (Nijinsky, Nureyev, Makarova, Baryšnikov) che porta il suo nome. In questo caso, la musica non è quella di Bürgmuller, ma un brano di Alexander Friedman, compositore e ballerino di famiglia ebraica cristianizzata, che Lev Ivanov (1834-1901), il primo grande coreografo russo della storia, autore degli atti bianchi del

Lago dei cigni, usò per il suo balletto *La burla di Cupido* nel 1890. Ottimo prestito.

A Ravenna il Kirov Ballet, come continua a chiamarsi a tutt'oggi, sotto la direzione di Yuri Fateyev e con l'orchestra del Teatro Mariinskij, presenta dunque una *Giselle* assolutamente doc “nella coreografia firmata Jean Coralli, colibrettista con Gautier e Vernoy de Saint-Georges, da Jules Perrot e da Marius Petipa”, preservata anche negli anni in cui la compagnia fu guidata da Oleg Vinogradov.

Un balletto di pregio indiscusso perché l'ottocentesca *Giselle*, al di là delle mode e dei remake – geniale quello moderno dello svedese Mats Ek nel 1982 –, è immortale e sopravvive nell'empireo ultramondano del genio, eroina dell'intelletto e del cuore.

The Kirov Ballet, directed by Yuri Fateyev and accompanied by the Mariinsky Orchestra, will stage a top quality *Giselle* in Ravenna, “as choreographed by Jean Coralli – who co-signed the libretto alongside Gautier and Vernoy de Saint-Georges – Jules Perrot and Marius Petipa”. This version was preserved even during the years when the company was directed by Oleg Vinogradov. It is a prestigious ballet, since the 19th century *Giselle* is immortal, beyond all such fashions and remakes as the ingenious modern restyling by Swedish choreographer Mats Ek in 1982. *Giselle*, the heroine of the intellect and of the heart, will always survive in the eternal Empyrean of genius.

1 Vedi il cap. *A Century of Giselle* in C.W. Beaumont, *The Ballet called Giselle*, London, Dance Books, 1988, e la cronologia in *Giselle und die Willis*, programma di sala dello Stuttgart Ballett.

2 Vedi A. Testa, a cura di, *Giselle*, Roma, Di Giacomo, 1980, p. 14.

3 Vedi il cap. *Les sources de Giselle* in E. Binney, *Les ballets de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Nizet, 1965.

4 Vedi P. Veroli, G. Vinay, *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2013.

5 Vedi A. Testa, *Giselle*, op. cit., pag. 67 (il brano che l'autore riporta è tratto da F. Mason, G. Balanchine, *Complete Stories of the great Ballets*, New York, Doubleday, 1954).

6 Da un colloquio di Cunningham con Pierre Lartigue, in *Giselle*, «L'Avant Scène/Ballet Danse», gennaio-marzo 1980, pag. 145.

7 I. Slonimskij, *Giselle*, *Studi*, Leningrado, Edizioni Musicali, 1969.

8 M. Petipa, *Memorie*, a cura di V. Bonelli, Roma, Gremese Editore, 2010, p. 50.

9 Sulle interpreti russe di *Giselle* si veda http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt12.html.

10 Si tratta della ballerina tedesca Adele Grantzow, cha danzò *Giselle* a Parigi dal 1866 fino all'uscita dal repertorio; la *variazione* per lei era su musica probabilmente composta da Cesare Pugni nel 1867.

11 R.S. Edgecombe, *A Ragbag of Ballet Music Oddments*, <http://ausdance.org.au/articles/details/a-ragbag-of-ballet-music-oddments>.

1 See chapter 'A Century of Giselle' in C.W. Beaumont, *The Ballet called Giselle*, Dance Books, London 1988. Also, see the chronology in *Giselle und die Willis*, Programme Notes by Stuttgart Ballet.

2 *Giselle*, edited by A. Testa, Di Giacomo, Rome 1980, p. 14.

3 See chapter *Les sources de Giselle* in E. Binney, *Les ballets de Théophile Gautier*, Bookcases Nizet, Paris, 1965.

4 See P. Veroli, G. Vinay, *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome 2013.

5 See A. Testa, *Giselle*, op. cit., p. 67, quoted from F. Mason, G. Balanchine, *Complete Stories of the Great Ballets*, 1954.

6 Quoted from an interview with Merce Cunningham by Pierre Lartigue, in: *Giselle*, L'Avant Scène / Ballet Danse, January-March 1980, p. 145.

7 Y. Slonimsky, *Giselle*, *Studies*, Leningrad 1969.

8 M. Petipa, *Memorie*, edited by V. Bonelli, Gremese Editore, Rome 2010, p. 50.

9 About Russian performers of *Giselle* see http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt12.html.

10 Adèle Grantzow, a German ballerina, performed *Giselle* in Paris from 1866 until the ballet was dropped from the repertoire; her variation was probably composed by Cesare Pugni in 1867.

11 R.S. Edgecombe, *A Ragbag of Ballet Music Oddments*, <http://ausdance.org.au/articles/details/a-ragbag-of-ballet-music-oddments>



Gli artisti

Balletto del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo

Valerij Gergiev **direttore artistico del Teatro Mariinskij** Artistic Director of the Mariinsky Theatre
Yuri Fateyev **direttore del Balletto** Deputy Director of the Ballet Company of the Mariinsky Theatre

Maestri di ballo Ballet masters

Gabriela Komleva
Gennady Selyutsky
Nina Ukhova

Maestri accompagnatori Ballet répétiteurs

Vladimir Kim
Galina Kekisheva
Liudmila Kovaleva
Dmitri Korneev
Lyubov Kunakova
Igor Petrov
Natalia Spitsyna
Elvira Tarasova
Elena Vorontsova
Elena Yevteyeva

Direttore d'orchestra Conductor

Boris Gruzin

Assistente del Direttore della Compagnia di ballo

Assistant Director of the the Ballet Company
Sergei Proskuryakov

Coordinatore del corpo di ballo maschile

Male Corps de Ballet Coordinator
Soslan Kulaev

Coordinatore del corpo di ballo femminile

Female corps de Ballet Coordinator
Vera Kirillova

Direttore di scena Stage-manager

Denis Firsov

Assistente del direttore di scena

Assistant stage-manager
Irina Zagrebina

Pianoforte senior Senior concertmaster

Liudmila Sveshnikova

Pianoforte Concertmaster

Olga Soboleva

Massaggiatori Masseurs

Veronika Maksimova
Zoya Kharlanova

Primi ballerini Principals

Viktoria Tereshkina
Yevgeny Ivanchenko

Solista ospite Guest soloist

Olga Esina

Primi solisti First soloists

Sofia Gumerova (Lazutkina)
Oxana Skorik
Kristina Shapran

Andrei Yermakov
Kimin Kim

Secondi solisti Second soloists

Nadezhda Batoeva
Yana Selina

Xander Parish
Filipp Stepin

Corifei Coryphees

Viktoria Brileva
Yekaterina Chebykina
Yulianna Chereshevich
Anna Lavrinenko (Tolmachyova)
Anastasia Nikitina
Xenia Ostreikovskaya

Dmitry Pykhachev
Andrei Solovyov
Kamil Yangurazov
Ilya Zhivoi

Corpo di ballo femminile

Female corps de ballet
Xenia Ananieva
Yelizaveta Antonova
Anastasia Asaben
Inna Andreyeva
Alisa Boyarko
Nadezda Dvurechenskaya
Margarita Frolova
Sofia Ivanova-Skoblikova
Kumiko Ishii
Yulia Kabzar
Anastasia Kiru

Alina Krasovskaya
Yekaterina Krasuyka
Maria Lebedeva
Yekaterina Mikhailovtseva
Irina Prokofieva
Alexandra Romanova
Diana Smirnova
Nelli Smirnova
Anastasia Sogrina
Alexandra Somova
Ksenia Tagunova
Yana Tikhonova
Tatiana Tiliguzova
Daria Ustyuzhanina
Arina Varentseva
Yulia Votina
Yana Yashchenko
Yevgenia Yemelyanova
Anastasia Zaklinskaya
Darina Zarubskaya

Corpo di ballo maschile

Male corps de ballet
Yaroslav Baybordin
Eduard Gusev
Yevgeny Deryabin
Ilya Karpovich
Nail Khairnasov
Aleksandr Kurkov
Alexey Kuzmin
Ernest Latypov
Viktor Litvinenko
Daniil Lopatin
Nikita Lyashchenko
Maksim Lynda
Trofim Malanov
Fuad Mamedov
Nikolay Naumov
Alexander Neff
Maksim Petrov
Yaroslav Ryzhov
Dmitry Sharapov
Alexei Tyutyunnik
Denis Zainetdinov
Boris Zhurilov

Partner del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo



Orchestra Giovanile del Teatro Mariinskij

violini primi first violins

Khristian Artamonov
Akhan Meirbekov
Liana Zingarenko
Iliya Diyakov
Tatjana Harkush
Yana Yukhmanova
Michael Alexander Schaffarczyk
Olga Mikhaylova
Polina Udalova
Elizaveta Goldenberg

violini secondi second violins

Andrei Novodran
Natalia Polevaia
Alena Charnakoz
Olga Timofeeva
Svetlana Petrova
Nadezda Kornilyeva
Tamara Lazarova

violenze violas

Dinara Muratova
Evgeny Barsov
Yury Baranov
Sergii Shnyrov
Iuliia Zaboarkina
Pavel Zhukov

violoncelli cellos

Danil Bryskin
Alina Shevchenko
Igor Minatcakanov
Maksim Gonchar
Daria Zemskaya
Leonid Anikin

contrabbassi basses

Evgenii Ryzhkov
Demijan Gorodnichin
Roman Zastavnyy
Yury Gladkov

flauti flutes

Alexander Marinesku
Anna Komarova
Anastasia Kaneeva

oboi oboes

Aleksandr Rogozin
Evgeny Khvalovskiy

clarinetti clarinets

Sergei Rymar
Andrei Bezruchko

fagotti bassoons

Maksim Karpinskii
Evgeniya Leonova

corni francesi french horns

Dmitry Lezhnin
Nikita Ioannisian
Nikita Vziatyshev
Egor Faustov

trombe trumpets

Alexey Popov
Mikhail Afonkin
Nikolai Stranatkovskii
Iurii Smirnov

tromboni trombones

Aleksandr Ponomarev
Alexander Kovalchuk
Philipp Pavlov

tuba tuba

Yauheni Baradauka

percussioni percussionists

Gleb Logvinov
Fedor Khandrikov
Grigorii Zhuravlev
Nikolai Khotin
Daniil Ivanov

arpa harp

Elena Klass

tecnico technician

Andrei Romanov

ispettore d'orchestra orchestra manager

Elena Alekseeva

Squadra tecnica | Technical Group

direttore tecnico in tour Tour technical director

Oleg Malykin

responsabile tecnici di palcoscenico

Director of stage crew

Vasili Chuprakov

capo macchinista Senior stage technician

Vitaly Obukhov

macchinisti Stage technicians

Mikhail Smirnov, Mikhail Konstantinov,

Eduard Pinchuk

responsabile luci Senior lighting technician

Igor Karmanov

tecnici luci Lighting technicians

Igor Vints, Ivan Bodrov, Nikolay Zhabkov

responsabile attrezzeria Property master

Boris Yanukyan

attrezzista Propwoman

Svetlana Peters

fonico Sound technician

Sergei Kolesnik

responsabile costumi donne

Female costumes director

Elena Podkletnova

costumiste donne Female costumes makers

Elena Morozova, Yulia Belyaeva

responsabile costumi uomini

Male costumes director

Elena Medova

costumista uomini Male costumes maker

Elena Liagalova

responsabile trucco donne Female makeup designer

Nadezda Shepvalova

truccatrice donne Female makeup artist

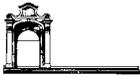
Tatiana Tsarik

responsabile trucco uomini Male makeup designer

Natalia Borisova

truccatore uomini Male makeup artist

Vladimir Mikhaylov



**RAVENNA FESTIVAL
RINGRAZIA**



Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Popolare di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
Cinema Teatro Astoria Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Classica HD
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Comune di Ravenna
Comune di Russi
Confartigianato Ravenna
Confindustria Ravenna
Coop Adriatica
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Nettuno
Hormoz Vasfi
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop Romagna
Micoperi
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Officine Digitali
Poderi dal Nespole
Publimedia Italia
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Rai Uno
Rai Radio Tre
Reclam
Regione Emilia Romagna
Setteserequi
Sigma 4
Start Romagna
Tecno Allarmi Sistemi
Teleromagna
Unicredit
Unipol Banca
UnipolSai Assicurazioni
Yoko Nagae Ceschina
Yoox.com

Presidente
Gian Giacomo Favero

Comitato Direttivo
Gioia Falck Marchi
Paolo Fignagnani
Giuliano Gamberini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali
Eraldo Scarano
Leonardo Spadoni
Maria Luisa Vaccari
Gerardo Veronesi

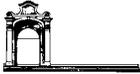
Segretario
Pino Ronchi

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Gian Giacomo e Liliana Favero, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Domenico Francesconi e figli, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Idina Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Dieter e Ingrid Haussermann,
Bietigheim-Bissingen
Gianfranco e Valeria Magnani, *Ravenna*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Manfred Mautner von Markhof, *Vienna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Leonardo Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci,
Savignano sul Rubicone
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Consorzio Cooperative Costruzioni, *Bologna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO, *Milano*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
TRE - Tozzi Renewable Energy, *Ravenna*
Visual Technology, *Ravenna*



RAVENNA FESTIVAL

Fondazione

Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci
Vicepresidente Mario Salvagiani
Consiglieri
Ouidad Bakkali, Galliano Di Marco,
Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Marketing e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza
Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Antonella La Rosa
Archivio fotografico e redazione social Giorgia Orioli
Promozione e redazione social Mariarosaria Valente
Segreteria Ivan Merlo*

Biglietteria

Responsabile Daniela Calderoni
Biglietteria e promozione
Bruna Berardi, Laura Galeffi*, Fiorella Morelli,
Paola Notturmi, Maria Giulia Saporetti

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa, Giulia Minguzzi*, Barbara Rinero*, Federica Pezzoli*, Nicola Giovanelli*, Silvia Gentilini*

Amministrazione e segreteria

Responsabile Lilia Lorenzi*
Amministrazione e contabilità
Cinzia Benedetti
Segreteria artistica Federica Bozzo, Valentina Battelli
Segreteria amministrativa e progetti europei
Franco Belletti*
Segreteria di direzione Elisa Vanoli*, Michela Vitali

Spazi teatrali

Responsabile Romano Brandolini*
Servizi di sala Alfonso Cacciari*
Segreteria Chiara Schiumarini*

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Assistenti Francesco Orefice, Uria Comandini
Tecnici di palcoscenico Enrico Berini*, Christian Cantagalli, Enrico Finocchiaro*, Matteo Gambi, Massimo Gavelli*, Massimo Lai, Marco Rabiti, Alessandro Ricci*, Enrico Ricchi, Luca Ruiba, Andrea Scarabelli*, Marco Stabellini
Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Portineria Giuseppe Benedetti*, Giusi Padovano, Samantha Sassi*

* Collaboratori

Colophon

programma di sala a cura di
programme notes by
Susanna Venturi

traduzioni di *translated by*
Roberta Marchelli

coordinamento editoriale e grafica
graphic design
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

fotografie di scena del Teatro Mariinskij
Mariinsky stage photographs
S. Tyagin (copertina)
N. Baranovsky (p. 32)
Valentin Baranovsky (pp. 30, 42, 44, 46, 76)
N. Razina (pp. 38, 48, 52, 54, 56, 58, 64, 66,
68, 70, 72, 74)

fotografie di San Pietroburgo
St. Petersburg photographs
Andrea Battaglini (pp. 14, 16, 18, 20, 22, 23,
24, 26)

stampa *printed by*
Grafiche Morandi, Fusignano

