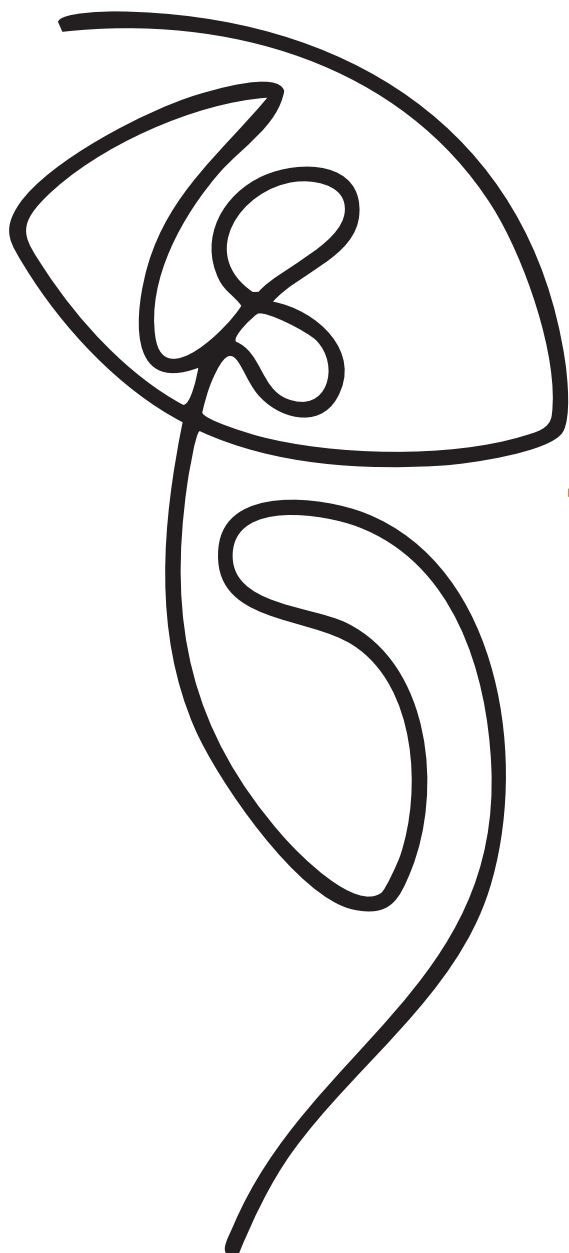


AIRDanza

journal

Fonti
Teorie
Didattica
Scena



N. 2, 2025
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

KINETÈS EDIZIONI

Sommario

EDITORIALE

Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione..... p. 9

STUDI STORICI

Rappresentazioni delle danze negli scritti dei frati mendicanti
nell'Occidente latino del XIII secolo.

Alessandro Campeggiani p. 13

«Il Francese balla di modo, che sembra quasi nuotare»:
racconto di un percorso di ricerca in danza tra onde melodiche e arie di baule

Bianca Maurmayr p. 25

Maestros de baile en Barcelona (1848-1900). Radiografía de una profesión

Alicia Daufí Muñoz p. 41

L'Éden-Théâtre e il ballo italiano nel cuore di Parigi:
figure straniere e spettacolari, 1883-1892.

Eléa Lauret Baussay p. 61

La riscoperta del mito di Flora nella prima edizione critica
di un balletto di Marius Petipa

Marco Argentina p. 85

Sergej Prokof'ev in confronto con Leonid Lavrovskij.
La rinascita della danza nel 'coreodramma sovietico' *Romeo e Giulietta*

Marta Mele..... p. 99

Estri di Milloss e Petrassi. Un'indagine coreomusicologica

Ida Zicari p. 115

METODOLOGIE E DIDATTICHE

Improvvisare nella complessità.

Danza, sistemi emergenti e pratiche di co-costruzione tra struttura e libertà

Rosaria Vitolo p. 141

ALTRI SGUARDI

Il *Batuque*. Storie di oggetti, animali e persone

Enrica Palmieri..... p. 157

RECENSIONI

Jeroen Peeters, *And then it got legs. Notes on dance dramaturgy*,
Veramo Press, Brussels/Oslo, 2022.

Simona Chiusolo p. 173

Madison U. Sowell, *Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography
in the French Second Empire*
Rome, Kinetès, 2023.

Olivia Sabee p. 179

Francesco Ciabattoni, *Dante's Performance: Music, Dance,
and Drama in the Commedia*.

Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2024.

Madison U. Sowell p. 183

CALL FOR PAPERS p. 189

NORME REDAZIONALI p. 195

Studi storici



 MARTA MELE

Sergej Prokof'ev in confronto con Leonid Lavrovskij. La rinascita della danza nel 'coreodramma sovietico' *Romeo e Giulietta*

Abstract

Nel gennaio 1940 viene messo in scena al Teatro Kirov di Leningrado il balletto *Romeo e Giulietta*. Come dai saldi dettami del realismo socialista, la messa in scena dell'opera shakespeariana ben si presta ad una lettura ideologica. Eppure, essa incontra numerose difficoltà. Emerge in particolare una grande divergenza di vedute tra il compositore Sergej Prokof'ev, con il suo intento di dar vita ad un «dramma intimo-lyrico», e il coreografo Leonid Lavrovskij, che basandosi sulle esigenze naturalistiche del 'coreodramma sovietico' riteneva indispensabile creare una «tragedia dalle vaste dimensioni». A suggerire un'interpretazione di tale conflitto è un lungo articolo finora inedito del critico Jurij Slonimskij, dal titolo *La pièce e il balletto. Note a margine del libretto del balletto 'Romeo e Giulietta'*, rinvenuto tra i documenti d'archivio della Biblioteca Teatrale di San Pietroburgo.

In January 1940, the ballet *Romeo and Juliet* was performed at the Kirov Theatre in Leningrad. In keeping with the firm tenets of socialist realism, the staging of Shakespeare's work lends itself well to an ideological interpretation. Yet, it encountered numerous difficulties. In particular, a major divergence of views emerged between the composer Sergei Prokofiev, with his aim of creating an "intimate-lyrical drama," and the choreographer Leonid Lavrovsky, who, based on the naturalistic demands of "Soviet choreodrama," believed it essential to create a "tragedy of vast dimensions." Suggesting an interpretation of this conflict is a long, previously unpublished article by the critic Yuri Slonimsky, entitled *The Play and the Ballet. Notes in the Margins of the Libretto of the Ballet 'Romeo and Juliet'*, discovered among the archival documents of the St. Petersburg Theatre Library.

Marta Mele¹

Sergej Prokof'ev in confronto con Leonid Lavrovskij. La rinascita della danza nel 'coreodramma sovietico' *Romeo e Giulietta*

Negli anni Trenta del Novecento in Unione Sovietica si afferma il genere del coreodramma o *ballet-pièce*, noto anche come *drambalet*.² Il balletto diviene allievo del teatro drammatico, al coreografo si affianca il regista, l'azione viene costruita logicamente relegando la danza nei momenti in cui essa è motivata dal soggetto, sulla danza vera e propria prevale quindi una sorta di pantomima psicologica danzata, e in primo piano si presenta il testo, tratto da grandi opere letterarie. A predisporne la nascita è già nel dicembre 1932 la discussione tenutasi presso il Dipartimento di Teoria del Teatro e della Musica dell'Accademia Statale di Scienze delle Arti in congiunzione con l'Unione dei Compositori Sovietici³ in occasione della prima del balletto *Le fiamme di Parigi* di Vasilij Vajnonen.⁴ Vi partecipano il regista Sergej

1. Marta Mele, PhD in Musica e Spettacolo – Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, è docente a contratto presso la stessa Università.

2. Il termine ‘drambalet’ nasce dalla contrazione di *dramatičeskij balet* (balletto drammatico) e indica il tentativo di avvicinare l'arte coreografica al balletto drammatico. Rispetto agli spettacoli degli anni Trenta, alcuni studiosi come Natal'ja Černova tendono a preferire il termine ‘coreodramma’, riconducendo il termine ‘drambalet’ al contesto vero e proprio in cui nacque, ovvero alle scuole teatrali indipendenti sorte negli anni Venti del Novecento, tra cui lo Studio Drambalet di Nina Gremina. Cfr. Natal'ja Černova, *Balet 1930-1940-ch godov*, in Vera Krasovskaja (sostavitel'), *Sovetskij baletnyj teatr*, Moskva, Iskusstvo, 1976, pp. 116-117. Sul gruppo ‘storico’ del Drambalet si veda poi lo scritto di Ekaterina Belova, *The Drambalet Studio*, «Experiment», vol. 2, Los Angeles, IMRC, 2, (1996), pp. 253-276, mentre per il contesto di quegli anni si rimanda al catalogo della mostra a cura di Nicoletta Mislér, *In principio era il corpo. L'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, Roma, Acquario Romano, 1999 e al suo successivo testo: EAD., *L'arte del movimento in Russia. 1920 – 1930*, Torino, Allemandi, 2017, pubblicato dallo stesso editore anche in lingua inglese. A proposito del genere affermatosi negli anni Trenta, la studiosa Ol'ga Rozanova nota invece come lo si sia indicato attivamente con il termine ‘drambalet’ solo negli anni '80 del XX secolo, ma con un senso apertamente dispregiativo. Cfr. Ol'ga Rozanova, «*Drambalet*» - *vzgljad iz XXI veka*, «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ja. Vaganovoj», n. 1 (2016), p. 79. Per un'analisi della codificazione di tale genere si veda Marta Mele, *La codificazione dei processi compositivi del coreodramma sovietico. Il caso de La fontana di Bachčisaraj*, in Vito Di Bernardi (a cura di), *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, «Biblioteca Teatrale», n. 134 (2020), pp. 73-92.

3. In merito alla discussione si veda Marta Mele, *La discussione su Le fiamme di Parigi (dicembre 1932): la transizione verso il “coreodramma sovietico” riflessa nei dibattiti dell'epoca*, in Aleksandra Jovičević (a cura di), *Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale. Annuario del Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo della Sapienza Università di Roma – Parte prima*, «Biblioteca Teatrale», n. 136 (2022), pp. 87-105.

4. Il balletto fu messo in scena in occasione del quindicesimo anniversario della Grande rivoluzione socialista d'ottobre, il 7 novembre 1932, presso il GATOB. Il coreografo era Vasilij Vajnonen, diplomato dell'Istituto coreografico di Pietrogrado, classe di Vladimir Ponomarëv, nel 1919, poi artista di balletto del GATOB, interprete di ruoli di carattere. Vi lavorò insieme al regista Sergej Radlov, erede dell'avanguardia, divenuto direttore artistico del GATOB il 1° maggio 1931, al librettista Nikolaj Volkov (già critico teatrale e autore di una monografia in due tomi su Vsevolod Mejerchol'd edita nel 1929), all'artista Vladimir Dmitriev (allievo di Mejerchol'd e autore della scenografia de *Le albe*, 1920, nonché del décor dei balletti *Pulcinella*, 1926, e *Le renard*, 1927, di Fëdor Lopuchov), e al compositore Boris Asaf'ev (allievo di Nikolaj Rimskij-Korsakov e Anatolij Ljadov al Conservatorio di San Pietroburgo, dal 1918 collaboratore della sezione musicale del Narkompros, tra i fondatori nel 1926 della sezione leningradese dell'Associazione per la musica contemporanea). Tra gli interpreti della prima vi erano Leonid Leont'ev (il contadino Gaspard), Ol'ga Jordan e

Radlov,⁵ i critici Aleksej Gvozdev⁶ e Ivan Sollertinskij,⁷ il compositore Dmitrij Šostakovič e gli autori del balletto. La danza, ai loro occhi, si presenta giustificata solo quando si autorappresenta come momento di festa o di spettacolo nello spettacolo. Persino un semplice *pas de deux* è visto come un compromesso, un tallone d'Achille nella costruzione drammaturgica dello spettacolo sovietico. Quasi due anni dopo, nel settembre 1934 debutta presso il Teatro Accademico Statale d'Opera e Balletto GATOB di Leningrado (ovvero nell'ex Teatro Mariinskij, dal 1935 al 1992 Teatro Kirov) il balletto *La fontana di Bachčisaraj*⁸ ispirato ad un poema puškiniano e creato dal coreografo Rostislav Zacharov⁹ sotto la guida del regista Sergej Radlov, insieme al librettista Nikolaj Volkov¹⁰ e al compositore Boris Asaf'ev.¹¹ Il balletto costituì una pietra miliare nella storia del 'coreodramma sovietico' e fu il capostipite di un canone di balletti sovietici ispirati a Puškin. Tuttavia, un coreografo del calibro di Fëdor Lopuchov¹², ne lamentava la debolezza del pensiero coreografico. In effetti,

Vladimir Fidler (Jeanne e Pierre, i figli del contadino), Galina Ulanova (l'attrice Mireille de Poitiers), Konstantin Sergeev (l'attore Antoine Mistrel), Nina Anisimova (Teresa), Vachtang Čabukiani (Philippe, che nella seconda redazione del balletto diventerà Jerome).

5. Sergej Radlov (1892-1958) fu un regista e drammaturgo sovietico, oltre che teorico e storico del teatro. Iniziò l'attività teatrale autonoma nel 1918. Nel 1920 fondò il Teatro della Commedia Popolare. Nel 1929 organizzò a Leningrado il Molodoj Teatr, che nel 1935 divenne il teatro-studio sotto la direzione di Radlov e nel 1939 prese il nome di Teatro del Soviet di Leningrado. Dal 1931 al 1934 fu direttore artistico dell'opera al GATOB. Nel 1945 sarebbe stato arrestato e condannato di tradimento della Patria insieme alla moglie. Fu riabilitato nel 1957.

6. Aleksej Gvozdev (1887-1939) fu un critico teatrale sovietico, esperto di letteratura e teatro. Dal 1920 insegnò all'Istituto di Pedagogia di Leningrado e diresse il settore teatrale dell'Istituto di Storia delle Arti. Fu il fondatore della disciplina dedicata alla storia del teatro dell'Europa occidentale.

7. Ivan Sollertinskij (1902-1944) fu un critico musicale e teatrale sovietico. Si formò all'Università di Pietrogrado, dove studiò filologia romanza e germanica e la letteratura spagnola classica. Studiò parallelamente storia del teatro all'Istituto di Storia delle Arti. Dal 1923 insegnò storia della musica, della letteratura del teatro in diversi istituti di Leningrado. Dal 1936 insegnò al Conservatorio di Leningrado. Nel 1939 ricevette il titolo di Professore.

8. La produzione debuttò il 28 settembre 1934. Tra gli interpreti vi erano Galina Ulanova (Maria), Konstantin Sergeev (Vaclav), Ol'ga Jordan (Zarema), Michail Dudko (Girej), Andrej Lopuchov (Nurali). Le scene e i costumi erano di Valentina Chodasevič.

9. Rostislav Zacharov (1907-1984) fu un coreografo, regista e insegnante sovietico. Dal 1934 al 1936 fu coreografo al Teatro Kirov di Leningrado; dal 1936 al 1956 coreografo e regista d'opera al Teatro Bol'šoj di Mosca. Dal 1946 fu Direttore del Dipartimento di Coreografia dell'Istituto d'Arte Teatrale Lunačarskij di Mosca (GITIS). Tra gli altri balletti, mise in scena al Teatro Kirov di Leningrado *Le illusioni perdute* (1936), al Teatro Bol'šoj di Mosca *Il prigioniero del Caucaso* (1938), *Taras Bul'ba* (1941), *Cenerentola* (1945), *La signorina-contadina* (1946), in entrambi i teatri *Il cavaliere di bronzo* (1949).

10. Nikolaj Volkov (1894-1965) fu un drammaturgo e un critico teatrale sovietico. Scrisse molti libretti per balletto, di cui il primo fu composto insieme a Vladimir Dmitriev per *Le fiamme di Parigi* (GATOB, 1932). Tra gli altri, fu autore dei libretti de *Il cuore delle montagne* (Teatro Kirov di Leningrado, 1938), *Il prigioniero del Caucaso* (Teatro Bol'šoj di Mosca e Teatro d'Opera Malyj di Leningrado, 1938), *Cenerentola* (Teatro Bol'šoj di Mosca, 1945; Teatro Kirov di Leningrado, 1946).

11. Boris Asaf'ev (1884-1949) fu un compositore e un musicologo sovietico. Fu consulente musicale del Teatro Kirov, membro della direzione della Filarmonica di Leningrado, Membro della sezione musicale del Narkompros, direttore della sezione di Storia della Musica dell'Istituto per la Storia delle Arti di Pietrogrado-Leningrado, capo della sezione musicologica del Conservatorio di Leningrado. Scrisse le partiture di 28 balletti tra i quali *Le fiamme di Parigi*, *Le illusioni perdute*, *I giorni dei partigiani*, *Il prigioniero del Caucaso*.

12. Fëdor Lopuchov (1886-1973) fu un coreografo e teorico di danza sovietico. Diplomatosi all'Istituto Teatrale di San Pietroburgo nel 1905, danzò al Teatro Mariinskij fino al 1922. Al 1918 risalgono le sue prime esperienze coreografiche. Nel 1923 creò *La Danzasinfonia. La magnificenza dell'universo* sulla musica della Quarta sinfonia di Ludwig van Beethoven. L'anno dopo dedicò al tema della Rivoluzione russa il balletto *Il vortice rosso*. Grande la sua esperienza di restauratore di balletti del passato. Allontanato dal Teatro Kirov, negli anni Trenta lavorò al Teatro d'Opera Malyj, ma il suo balletto *Il limpido ruscello* su musica di Dmitrij Šostakovič nel 1935 fu marchiato dell'accusa di falsità ballettistica. Negli anni Sessanta fondò la sezione coreografica del Conservatorio di Leningrado. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo Fëdor Lopuchov, *Puti baletmejestera*, Berlin, Petropolis, 1925; ID., *Šest'desjat let v baletе*,

nel suo testo dal titolo *Iskusstvo baletmejstera*¹³ edito nel 1954, Zacharov operava una fondamentale distinzione tra le danze d'azione, attraverso le quali si svelano il contenuto del balletto e le figure dei protagonisti, e le danze da *divertissement*, utili a caratterizzare l'ambiente e il posto dove avviene l'azione. Una concezione troppo grigia e prosaica per far fronte all'esigenza di danzare maturata dai danzatori formati nella grande scuola dell'Istituto Coreografico di Leningrado sotto la direzione di Agrippina Vaganova.¹⁴ Nel 1939 il critico Jurij Slonimskij¹⁵ intitolava ironicamente un suo articolo *I 'prigionieri' del repertorio di balletto* definendo la danza dell'epoca come una sorta di «danzomima».¹⁶ Come chiarito in un altro articolo, di fronte al predominio dei registi i coreografi si erano allontanati dalla metaforicità della danza. Il timore della danza li aveva condotti al naturalismo accanito, trasformando l'arte in una illustrazione fotografica amatoriale della vita.¹⁷ La danza aveva quindi estrema urgenza di rinascere all'interno dei canoni del balletto sovietico. Ci sarebbe riuscita?

A conclusione del percorso non sempre lineare del 'coreodramma sovietico' negli anni Trenta, l'11 gennaio 1940 viene messo in scena al Teatro Kirov il balletto *Romeo e Giulietta*.¹⁸ Come dai saldi dettami del realismo socialista, la messa in scena dell'opera shakespeariana ben si presta ad una lettura ideologica. Ma perché proprio Shakespeare?

Moskva, Iskusstvo, 1966; ID., *Choreografičeskie otkrovennosti*, Moskva, Iskusstvo, 1972; ID., *V glub' choreografii. 2-e izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe*, Sankt-Peterburg, Kompozitor, 2017. In Italia fin dal 1997 un fondamentale testo di Lopuchov sulla danzasinfonia è stato tradotto dalla studiosa Donatella Gavrilovich nel saggio *L'officina permanente: Russia e URSS tra riforma e rivoluzione del corpo*, in Silvia Carandini, Elisa Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo Editore, Roma 1997, pp. 268-272. Per ulteriori informazioni sull'attività coreografica e teorica di Lopuchov si veda Marta Mele, *Discutendo sull'eredità sinfonica di Fedor Lopuchov: alla riscoperta de 'Il vortice rosso' (1924)*, «SigMa» n. 7 (2023), pp. 357-375; EAD., *La forma sonata coreografica ne 'Il regno delle Ombre' de "La Bayadère" di Marius Petipa rivelata negli scritti di Fëdor Lopuchov*, «Danza e Ricerca», n. 16 (2023), pp. 61-76.

13. Di Rostislav Zacharov sono i testi: *Iskusstvo baletmejstera*, Moskva, Iskusstvo, 1954; *Besedy o tance*, Moskva, Profizdat, 1963; *Rabota baletmejstera s ispolnitel'jami*, Moskva, Iskusstvo, 1967; *Zapiski baletmejstera*, Moskva, Iskusstvo, 1976; *Slovo o tance*, Moskva, Molodaja gvardija, 1977; *Sočinenie tanca. Stranicy pedagogičeskogo opyta*, Moskva, Iskusstvo, 1983. L'unica monografia su Zacharov è stata invece scritta da Vitalij Ivašnev, Kira Il'ina, *Rostislav Zacharov. Žizn v tance*, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1982.

14. Agrippina Vaganova (1879-1951) grazie al suo libro *Le basi della danza classica* edito nel 1934 fu la fondatrice della teoria del balletto classico. Al suo metodo d'insegnamento si formarono i migliori artisti di balletto sovietici. Diplomata all'Istituto Teatrale imperiale, nel 1897 entrò nei ranghi del corpo di ballo del Teatro Mariinskij, dove ricevette lo status di solista. Dal 1916 si dedicò all'insegnamento. Tra le sue allieve vi furono Marina Semënova, Galina Ulanova e Natal'ja Dudinskaja. Dal 1931 al 1937 Agrippina Vaganova fu direttrice artistica della compagnia di balletto del Teatro Kirov. Ella si dedicò con passione a questo impegno, non ritenendo però di dover prendere parte in prima persona ai nuovi allestimenti sovietici, bensì dedicandosi esclusivamente al riallestimento dei classici. Sua nel 1933 la revisione de *Il lago dei cigni*, e nel 1935 la produzione sovietica di *Esmeralda*.

15. Jurij Slonimskij (1902-1978) fu uno storico del teatro, un critico di balletto, e un drammaturgo-librettista. Si formò alla facoltà di giurisprudenza dell'Università di Pietrogrado, e studiò contemporaneamente alla Scuola del Dramma Russo. Studiò privatamente danza con gli allievi dell'Istituto di Balletto di Pietroburgo, dal 1919 pubblicò le sue prime recensioni di balletto e dal 1920 cominciò ad insegnare teoria del balletto. Fu consulente del Molodoj balet. Dal 1932 insegnò al Technikum Coreografico di Leningrado (dal 1937 Istituto Coreografico). Dal 1937 organizzò insieme a Fëdor Lopuchov la prima sezione coreografica dell'Istituto. Insegnò anche al Conservatorio di Leningrado, dove dal 1962 divenne Professore.

16. Jurij Slonimskij, "Plenniki" baletnogo repertuara, «Iskusstvo i žizn'», n. 3 (1939), p. 18.

17. Jurij Slonimskij, *Poezija i proza v baletnom spektakle*, «Iskusstvo i žizn'», n. 7 (1939), p. 10.

18. Balletto in tre atti e tredici scene, con prologo. Libretto di Adrian Piotrovskij, Sergej Prokof'ev, Sergej Radlov, Leonid Lavrovskij da Shakespeare. Musica di Sergej Prokof'ev. Coreografia di Leonid Lavrovskij. Scene e costumi di Pëtr Williams (Vil'jams). Direttore d'orchestra Isaj Šerman. Nei ruoli principali: Galina Ulanova (Giulietta), Konstantin Sergeev (Romeo), Andrej Lopuchov (Mercuzio), Robert Gerbek (Tibaldo), Nikolaj Soljannikov (Capuleti), Boris Šavrov (Paride), Evgenija Biber (Nutrice).

Eloquente, a questo proposito, è l'articolo pubblicato dal critico Jurij Spasskij sulla rivista «Teatr» nel 1939, inserito in uno specifico dossier dedicato al 375° anniversario dalla nascita di Shakespeare. Seguendo l'esempio di un saggio di Goethe redatto in due parti tra il 1813 e il 1816 e pubblicato tra il 1815 e il 1826, Spasskij intitola il suo articolo *Shakespeare senza fine*. Qui fin dall'inizio il critico evidenzia come i temi shakespeariani nella loro essenza eterna siano particolarmente importanti nella realtà sovietica, perché accostandosi all'opera del grande drammaturgo si può comprendere meglio il sentiero che porta al comunismo e al superamento delle passioni legate ad un mondo che per Spasskij non è più consonante con la contemporaneità. Secondo il critico, nella sua «poesia drammatica dell'epoca precapitalistica» Shakespeare parla alla coscienza dei cittadini sovietici.¹⁹ E i motivi sono tanti. Primo tra tutti la sua visione rinascimentale della vita, per la quale l'uomo è al centro dell'universo ed artefice del proprio destino. Secondo il critico, gli uomini del Rinascimento non tentennavano di fronte alla domanda «Essere o non essere?», scegliendo senza esitazioni l'esistenza. E lo stesso Amleto nella scena del cimitero guardava in faccia con ironia la morte senza averne paura. Stesso discorso per Lear, Cordelia, Bruto, Romeo e Giulietta, ma anche per Macbeth, Riccardo III e Jago.²⁰ Scrive Spasskij: «I cumuli di corpi morti sorgono disordinatamente nelle tragedie di Shakespeare, ma a dispetto di ciò il loro sentimento predominante è il trionfo della vita».²¹

In Shakespeare, la vita è in fondo un'illusione e (come scritto in *As you like it*) «tutto il mondo è un palcoscenico». Soprattutto, a risultare illusori nella concezione shakespeariana sono per Spasskij tutti i valori di cui si vanta la borghesia, dalla famiglia, alla cultura, all'arte, alla scuola, allo Stato.²² In Shakespeare è infatti presente secondo Spasskij un tratto popolare che permette di sentire la voce del popolo del XV e del XVI secolo, periodo in cui ci si liberava dalle catene feudali per sostituirle con quelle del capitalismo. E spesso la solitudine tragica degli eroi shakespeariani è dovuta all'infrangersi degli ideali della libertà popolare. Per questo né Amleto, né Lear, né il mago Prospero nella loro natura ideale appaiono sul trono, e sono piuttosto i personaggi negativi e individualisti a riflettere lo spirito dell'epoca.²³ Pur nutrendo questo disprezzo per il nascente capitalismo, Shakespeare non cerca tuttavia la soluzione nell'idealizzazione del passato, facendo piuttosto muovere i suoi personaggi in direzione del futuro, in una lotta per la conquista di una piena libertà, che permetta l'espressione dei sentimenti personali. È in questo senso che secondo Spasskij il soggetto di una *pièce* come *Romeo e Giulietta* ha un valore del tutto attuale anche per le generazioni comuniste, che possono condividere dell'opera l'eroico disinteresse, la ricerca difficoltosa della verità, e il desiderio di bere fino in fondo il calice della vita umana che ne animano i protagonisti.²⁴

Nel precisare la visione sovietica dell'opera shakespeariana ci vengono incontro le dichiarazioni contenute nello stesso numero della rivista «Teatr» in un articolo dal titolo *Il lavoro su Shakespeare* a firma di Sergej Radlov, autore insieme ad Adrian

19. Jurij Spasskij, *Šekspir bez konca*, «Teatr», n. 4 (1939), pp. 13-14.

20. Ivi, p. 14.

21. *Ibidem*.

22. Ivi, p. 17.

23. Ivi, pp. 27-28.

24. Ivi, pp. 19-32.

Piotrovskij,²⁵ Sergej Prokof'ev e Leonid Lavrovskij²⁶ del libretto del balletto *Romeo e Giulietta*. Anche Radlov sostiene che vi sia una certa consonanza tra Shakespeare e la società sovietica, constatando l'imperiosa messa in scena in anni recenti di opere shakespeariane nei teatri russi.²⁷ Radlov si riferisce in particolare alla rappresentazione di *Molto rumore per nulla* al Teatro Accademico Statale Evgenij Vachtangov²⁸ di Mosca e de *La bisbetica domata* al Teatro Centrale dell'Armata Rossa di Mosca,²⁹ così come all'interpretazione del ruolo di Lear da parte di Solomon Michoels³⁰ e del ruolo di Otello da parte di Aleksandr Ostužev,³¹ nonché alla propria esperienza personale di messa in scena di *Romeo e Giulietta*,³² *Otello*,³³ *Amleto*.³⁴ A tale proposito, nel chiedersi come ci si dovesse preparare alla messa in scena dell'opera shakespeariana, Radlov con il suo animo di fondatore del Teatro della Commedia Popolare³⁵ si risponde che bisogna comprendere

25. Adrian Piotrovskij (1898-1937) fu un filologo, traduttore, drammaturgo, critico letterario, teatrale e cinematografico. Diresse l'archivio storico del Teatro d'Opera Malyj. Il 10 luglio 1937 fu accusato di spionaggio e arrestato. Fu condannato alla fucilazione il 21 novembre 1937. La sua riabilitazione postuma avvenne nel 1957.

26. Leonid Lavrovskij (1905-1967) fu un danzatore, coreografo e insegnante sovietico. Diplomato nel 1922 al Technikum Coreografico di Pietrogrado, classe di Vladimir Ponomarev, entrò nella compagnia di balletto del GATOB, dove danzò fino al 1935. Dal 1927 si occupò di coreografia. Tra il 1935 e il 1938 fu il direttore della compagnia di balletto del Teatro d'Opera Malyj, dal 1938 al 1944 della compagnia di balletto del Teatro Kirov, dal 1944 al 1964 con alcune pause fu il coreografo principale del Teatro Bol'shoj di Mosca. Dal 1948 al 1967 insegnò al GITIS. Dal 1964 al 1967 fu direttore artistico dell'Istituto Coreografico di Mosca.

27. Sergej. Radlov, *Rabota nad Šekspiom*, «Teatr», n. 4 (1939), p. 61.

28. La prima di *Molto rumore per nulla* si svolse il 7 ottobre 1936. Fu il primo spettacolo della stagione 1936-1937 e si distinse per uno spirito leggero, vivo, comico ed ironico. Il regista Iosif Rappoport elaborò con cura sia le scene romantiche sia quelle comiche. Intervallate nel colorito carnevale della commedia che si avvale delle scene di Vadim Ryndin erano le scherzose canzoni del compositore Tichon Chrennikov. Tra gli interpreti vi erano Nikolaj Bubnov nel ruolo di Don Pedro, Michail Sidorkin nel ruolo di Don Giovanni, Dmitrij Dorliak nel ruolo di Claudio e Ruben Simonov nel ruolo di Benedetto. Cfr. Uil'jam Škspir, *Mnogo šuma iz ničego* (1936). *Komedija v 4 dejstvijach*, Gosudarstvennyj akademičeskij teatr imeni Evg. Vachtangova, online: <https://vakhtangov.ru/show/mnogoshuma/> (u.v. 31/07/2025).

29. La prima de *La bisbetica domata* si tenne nel 1938 per la regia di Aleksej Popov, con le scene di Nisson Šifrin. Tra gli interpreti erano Ljubov' Dobržanskaja nel ruolo di Caterina e Viktor Pestovskij nel ruolo di Petruccio. Lo spettacolo fu ripreso nel 1956 dal regista Sergej Kolosov con Ljudmila Kasatkina nel ruolo di Caterina e Andrej Popov nel ruolo di Petruccio. Da questa versione nel 1961 fu tratto l'omonimo film della Mosfil'm.

30. Lo spettacolo *Re Lear* andò in scena il 10 febbraio 1935 al GOSET (Teatro Statale Ebreo) di Mosca per la regia dello stesso Solomon Michoels in collaborazione con Sergej Radlov ed ebbe un grande successo. Persino Gordon Craig si recò con diffidenza a vedere lo spettacolo e ne fu conquistato. Cfr. Aristarch Dvinskij, «Korol' Lir», *kakogo ne bylo: genial'noj prem'ere Michoelsa – 80 let*, «Russkij Šekspir: informacionno-issledovatel'skaja baza dannych», online: <https://rus-shake.ru/menu/news/13240.html> (u.v. 31/07/2025).

31. Lo spettacolo *Otello* andò in scena per la regia di Sergej Radlov al Teatro Statale Accademico Malyj di Mosca nel 1935. Lo spettacolo gettò nuova luce non solo sul ruolo del Moro di Venezia, ma anche sulle idee umanistiche di Shakespeare nel complesso. Cfr. Michail Morozov, *Šekspir na sovetskoj scene*, in ID., *Izbrannye stat'i i perevody*, Moskva, GICHL, 1954, online: https://ru.wikisource.org/wiki/Шекспир_на_советской_сцене_%28Морозов%29 (u.v. 31/07/2025).

32. La prima di *Romeo e Giulietta* nella regia di Sergej Radlov si svolse il 28 aprile 1934 nel Teatro-Studio a lui intitolato. Le scenografie erano di Viktor Basov, la musica di Boris Asaf'ev, la traduzione del testo di Anna Radlova.

33. Nel 1935 Radlov preparò contemporaneamente due produzioni di *Otello* nella traduzione di Anna Radlova. La prima era una rielaborazione della versione da studio presentata nel 1932 al Molodoj Teatr. La seconda fu presentata al Teatro Malyj con Aleksandr Ostužev nel ruolo principale. La prima di *Otello* al Teatro-Studio intitolato a Sergej Radlov si tenne il 15 aprile. Nello spettacolo recitarono gli stessi attori del 1932: Georgij Eremeev (Otello), Tamara Jakobson (Desdemona), Dmitrij Dudnikov (Iago). Le scene erano di Viktor Basov, la musica di Boris Asaf'ev, le danze di Rostislav Zacharov. Produzione di alto livello, fu acclamata dalla critica.

34. *Amleto* per la regia di Sergej Radlov andò in scena nel Teatro-Studio a lui intitolato nel maggio 1938. Le scene erano di Vladimir Dmitriev, le musiche di Sergej Prokof'ev, la traduzione di Anna Radlova. Tra gli interpreti Dmitrij Dudnikov nel ruolo di Amleto e Tat'jana Pevcova nel ruolo di Ofelia.

35. Il Teatro della Commedia Popolare fu aperto a Pietrogrado il 9 gennaio 1920 nella Sala di Ferro della Casa

la profonda conoscenza dell'anima umana da parte del grande drammaturgo con la sua rivelazione dell'uomo e delle molle segrete da cui ne scaturiscono le azioni, abbandonando schemi e teorie astratte, per partire direttamente dal testo shakespeariano.³⁶ L'ottica del realismo socialista influenza però profondamente anche la visione di Radlov, che allo stesso tempo insiste sulla conoscenza dell'epoca trattata per non incorrere in interpretazioni sbagliate. Ad esempio, per quanto riguarda *Romeo e Giulietta*, non era corretto rappresentare Padre Lorenzo come un personaggio immancabilmente negativo, furbo e vile. Radlov ricordava infatti che la *pièce* fu creata da Shakespeare negli anni in cui l'Inghilterra era inebriata dai ricordi della prima sconfitta dell'Invincibile Armata e pregustava la sconfitta definitiva dell'invasione spagnola. I patrioti inglesi si rivolgevano con riconoscenza ad Elisabetta che con i suoi discorsi aveva convinto l'esercito a difendere la patria. Tuttavia, secondo Radlov, a sostenere Elisabetta nella sua impresa di demolizione dei residui feudali e del regime sanguinario della cattolica Maria Tudor era stata proprio la Chiesa anglicana di Stato, e per questo era più corretto intravedere nel personaggio di Padre Lorenzo una figura coscienziosa, sensibile e premurosa, uno studioso della natura e un filosofo.³⁷ Il fatto che Shakespeare fosse percepito come un poeta, un creatore di personaggi pieni di vita, oltre che come un grande esperto della scena, garantiva comunque una certa libertà d'azione. Di Shakespeare andavano comprese nel profondo le idee puramente registiche. Se ad esempio in *Romeo e Giulietta* il protagonista maschile non partecipava per niente al IV atto, per poi ricomparire all'inizio del V atto in una scena ambientata a Mantova, ciò era dovuto all'importanza rivestita in Shakespeare dal respiro, dalla necessaria alternanza di scene dalla maggiore e minore intensità, caratteristica di tutte le sue opere. Infine, bisognava tener presente come nell'epoca elisabettiana non vi fosse stata la possibilità di creare delle grandi illusioni scenografiche. Per tale motivo, gli spettacoli erano del tutto convenzionali e condotti con assoluta libertà. Dunque, non era necessario accostarsi alla messa in scena di un'opera shakespeariana in modo naturalisticamente dettagliato.³⁸ Non aveva molto senso, ad esempio, chiedersi se l'azione di *Romeo e Giulietta* si svolgesse in Inghilterra o in Italia, perché di fatto ad essere rappresentate contemporaneamente erano sia l'Inghilterra, sia l'Italia. Vi erano scene e figure fondate su quanto Shakespeare vide e assorbì in Inghilterra, ve ne erano altre nate dai racconti sull'Italia. Dunque, nello stesso lavoro dello scenografo era racchiuso il compito di esprimere lo spirito sia del Rinascimento italiano, sia di quello inglese, unendo gli elementi tratti dai diversi Paesi in modo libero e autonomo. Importante doveva essere l'alternanza di scene impetuose e altre più tranquille, di scene tragiche e scene allegre, rispettando il ritmo e il tempo da Shakespeare magistralmente padroneggiati. E oltretutto, Radlov sosteneva come i personaggi shakespeariani non potessero parlare nel linguaggio di tutti i giorni, richiedendo piuttosto ricche metafore e l'uso dei versi. In ultima analisi, Shakespeare era per Radlov un filosofo dell'amore e dell'odio, della morte e della vita: in tutte le sue opere egli combatteva a favore delle migliori idee e dei migliori sentimenti dell'umanità.³⁹

Popolare. Si basava sui principi dell'improvvisazione verbale e da contaminazioni con l'arte del circo.

36. Sergej. Radlov, *Rabota nad Šekspirom*, «Teatr», n. 4 (1939), pp. 61-62.

37. Ivi, pp. 62-63.

38. Ivi, pp. 64-66.

39. Ivi, pp. 67-69.

Nonostante il grande rispetto per Shakespeare in epoca sovietica, la messa in scena del balletto *Romeo e Giulietta* incontrò numerose difficoltà. L'idea della creazione del balletto, come ben spiega in un suo saggio la studiosa Dobrovol'skaja, risaliva al 1934 ed era legata al nome di Radlov, il quale oltre ad aver realizzato delle messinscena shakespeariane al Teatro-Studio da lui diretto (che tra il 1939 e il 1942 sarebbe divenuto il Teatro Drammatico del Soviet di Leningrado), così come in altri teatri, si era interessato alla musica di Prokof'ev, mettendo in scena già nel 1926 l'opera *L'amore delle tre melarance*.⁴⁰ Radlov coinvolse nel progetto anche il teorico teatrale Piotrovskij, il quale aveva partecipato già all'elaborazione dei nuovi libretti di *Arlequinade* (1933) e *Coppélia* (1934) con la coreografia di Fëdor Lopuchov per il Teatro d'Opera Malyj. Come coreografo invece Radlov pensò inizialmente al nome di Zacharov, che aveva studiato alla Facoltà di Regia dell'Istituto Teatrale da lui diretto e aveva già collaborato con lui alla messinscena di lavori teatrali, operistici e del balletto *La Fontana di Bachčisaraj*.⁴¹

Sempre Radlov in un articolo pubblicato sulla rivista «Sovetskoe iskusstvo» espose per primo la concezione estetica del balletto, ovvero la necessità di esprimere attraverso la danza quanto di più sostanziale vi era nella drammaturgia shakespeariana e di rendere i due ruoli di Romeo e di Giulietta le migliori parti danzate del repertorio.⁴² Il realismo socialista imponeva però le sue leggi. Dal ritrovamento di una delle prime versioni del soggetto del balletto presso l'Archivio Centrale di Letteratura e Arte, la studiosa Dobrovol'skaja nota come tra le divergenze rispetto all'originale shakespeariano la più significativa fosse il finale del balletto, in cui diversamente da Shakespeare Romeo non faceva in tempo a pugnalarsi, perché interveniva Padre Lorenzo a fermarlo. Quando Giulietta riprendeva vita, i due innamorati coronavano il loro amore danzando. Alla conclusione tragica si sostituiva l'*happy end*, determinato dalla logica della verosimiglianza che allora guidava il 'coreodramma sovietico': i morti non possono danzare e dunque era impossibile concludere il balletto con la danza in presenza di un finale tragico.⁴³

Nella primavera del 1935 Prokof'ev iniziò a scrivere la musica del balletto e a concludere un accordo con il compositore fu quell'anno il Teatro Bol'soj di Mosca.⁴⁴ Tuttavia, il balletto non fu incluso nei piani di repertorio del teatro. Proprio in quel periodo l'*happy end* del balletto presentato da Prokof'ev presso la Sala Beethoven del Teatro Bol'soj e presso la redazione della rivista «Sovetskoe iskusstvo» fu oggetto di accese discussioni sulla stampa.⁴⁵ Oltre a sembrare incompatibile con la costruzione dei personaggi e con il loro sviluppo, si fece notare a Prokof'ev, come ricordò egli stesso nelle proprie *Memorie*, che la sua musica non esprimeva un'autentica felicità nel finale.⁴⁶ Dunque, gli autori si predisposero a modificare il soggetto, ma il balletto non fu rappresentato.

Nella primavera del 1936 a interessarsi all'allestimento di *Romeo e Giulietta* fu

40. Galina Dobrovol'skaja, *Iz istorii sozdanija 'Romeo i Džul'etty' S. S. Prokof'eva*, in Lev Raaben, Jurij Slonimskij, Arnold Sochor (sostaviteli), *Muzyka sovetskogo baleta. Sbornik statej*, Moskva, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1962, pp. 237-238.

41. Ivi, p. 238.

42. Ivi, pp. 239-240.

43. Ivi, p. 241.

44. Ivi, p. 243.

45. Ivi, p. 244.

46. Ivi, p. 245.

poi l'Istituto Coreografico di Leningrado, che intendeva metterlo in scena nel 1938 per festeggiare il proprio duecentesimo anniversario. La proposta trovò Prokof'ev alquanto scettico, ma fu in quell'occasione che si avanzò il nome del coreografo Leonid Lavrovskij, che aveva già realizzato con gli allievi dell'Istituto le messinscene di *Fadetta* nel 1934 e di *Caterina* nel 1935.⁴⁷ Quasi in contemporanea con l'Istituto Coreografico di Leningrado, a Prokof'ev arrivò un'altra proposta di messinscena da parte del Teatro Statale di Brno in Cecoslovacchia e fu lì che il balletto venne rappresentato per la prima volta il 30 dicembre 1936 con la coreografia di Ivo Vanja Psota, che fu anche interprete del ruolo di Romeo.⁴⁸ Solo in seguito alla corrispondenza tra il coreografo Lavrovskij e il direttore d'orchestra Isaj Šerman, Prokof'ev – che sui temi del balletto aveva realizzato anche due *suites* e nove *pièces* per pianoforte –, si dedicò infine a una rielaborazione del soggetto di *Romeo e Giulietta* per il Teatro Kirov, ormai pronto ad accogliere il balletto.⁴⁹

Emerse a questo punto una grande divergenza di vedute tra il compositore Prokof'ev e il coreografo Lavrovskij, che a detta della studiosa Galina Dobrovol'skaja giudicava la maggior parte degli episodi del balletto non danzabili, richiedendo la composizione di nuove danze e variazioni, e che inoltre basandosi sulle esigenze naturalistiche del 'coreodramma sovietico' riteneva indispensabile inserire nel soggetto qualsiasi scena e persino qualsiasi frase della tragedia originale shakespeariana.⁵⁰ Lavrovskij sosteneva che la musica di Prokof'ev⁵¹ fosse del tutto diversa dalle solite musiche per balletto, definendola più adatta all'esecuzione orchestrale e sottolineando come oltre alla complessità ritmica e melodica e alla ricchezza di tinte orchestrali essa presentasse un preciso sviluppo sinfonico, cosa che rendeva difficile sia tagliarne dei brani, sia accelerarne o rallentarne il tempo. E oltretutto a Lavrovskij la musica sembrava poi troppo trattenuta e a volte fredda nel presentare le tragiche vicende amorose dei protagonisti. Difficile era poi legare tra loro le scene del balletto. Per questo, Lavrovskij si sentì chiamato ad utilizzare la musica degli *entr'actes* per dar vita a degli intermezzi danzati, atti a legare le singole scene. Solo alla fine del lavoro di messa in scena, il coreografo riuscì a comprendere la grandezza della musica di Prokof'ev, definendola un prezioso e splendido contributo alla cultura musicale del teatro in generale e del teatro di balletto in particolare.⁵²

Neanche la danzatrice Galina Ulanova, prima interprete del ruolo di Giulietta, all'inizio fu molto convinta della musica di Prokof'ev. In un suo articolo pubblicato sulla rivista «Sovetskaja muzyka», la danzatrice spiegava come per gli interpreti di uno spetta-

47. Ivi, p. 246.

48. *Ibidem*.

49. Ivi, p. 247.

50. Ivi, p. 252.

51. Per un approfondimento sulla musica e sulla personalità di Sergej Prokof'ev si ricordano qui brevemente alcune traduzioni in inglese di suoi testi autobiografici: Sergei Prokofiev, *Prokofiev by Prokofiev: A Composer's Memoir*, edited by David Appel, translated by Guy Daniels, New York, Doubleday & Co., 1979; ID., *Soviet Diary 1927 & Other Writings*, edited and translated by Oleg Prokofiev, London, Faber and Faber, 1991; ID., *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences*, edited by Semen Shlifstein, translated by Rose Prokofieva, Honolulu, University Press of the Pacific, 2000. In italiano si vedano i testi di Maria Rosaria Boccuni, *Sergej Sergeevic Prokof'ev*, Palermo, L'Epos, 2003 e Piero Rattalino, *Sergej Prokofiev, La vita, la poetica, lo stile*, Varese, Zecchini, 2003. Rilevante per lo studio dell'approccio del compositore al balletto lo studio di Stephen Press, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2006.

52. Leonid Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *K postanovke baleta v teatre imeni Kirova*, in ID., *Dokumenty, stat'i, vospominanija* Moskva, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, 1983, p. 130.

colo di balletto fosse molto importante lavorare su una musica melodica, dal ritmo chiaro, su una musica che disegnasse con precisione i caratteri dei protagonisti⁵³. Come ricorda Ulanova, la danza nasce dalla musica, e dunque:

Così la danza, generata dalla musica, quella danza che si può chiamare *il movimento della musica*, la rende visibile. E per questo parliamo della danza come del più importante mezzo espressivo del balletto, poiché la danza riveste di carne la musica, ne rivela l'immagine plastica.

Per la creazione della danza abbiamo a disposizione i movimenti più diversi. Come dalle lettere si compongono le parole, e dalle parole le frasi, così dai singoli movimenti si compongono delle 'parole' e delle 'frasi' danzate, che rivelano il senso poetico del racconto coreografico. Naturalmente, non bisogna prendere alla lettera questa analogia. Il linguaggio del balletto è convenzionale e universale. I singoli movimenti di per sé non significano alcunché di concreto. [...] Ma la moltitudine dei passi nella loro consequenzialità logica, nella loro bella e dinamica combinazione, può e deve esprimere i sentimenti più diversi e le passioni umane più profonde: la felicità dell'amore e l'amarazza della separazione, i tormenti della gelosia e il peso del presentimento, la speranza e la delusione, l'allegria e la disperazione, il tentativo di compiere un'impresa...

Ma per esprimere un grande sentimento nel linguaggio elegante e poetico della danza c'è bisogno di un interprete che padroneggi alla perfezione la tecnica coreografica, che riesca non solo ad esprimere alla perfezione il carattere ritmico e plastico, ma che sappia anche elevarsi fino al legato della danza, alla cantilena, alla naturalezza dei passaggi da un movimento all'altro.⁵⁴

Ora, secondo Ulanova, alle volte succedeva che la musica non riuscisse a rivelare la profondità degli stati d'animo umani. In quel caso, occorreva rispettarne il ritmo e il tempo, cantando però dentro di sé una melodia che colmasse la mancanza di passione, che rendesse lo slancio dei sentimenti. Anche nel caso della musica di *Romeo e Giulietta* vi erano per Ulanova delle pagine da riscaldare con i sentimenti degli interpreti, con la loro melodia interiore, per far sì che tale melodia trovasse espressione nella danza e nella mimica. Era questo il caso del primo adagio del balcone, che secondo Ulanova aveva un carattere piuttosto corale. Come era successo a Lavrovskij, solo alla fine del lavoro di messa in scena la danzatrice arrivò a comprendere la grande attualità della musica di Prokof'ev e la sua consonanza con l'opera shakespeariana. A lei si rivelò ora come le melodie interiori pensate dai danzatori non solo non si contrapponevano all'idea del compositore, ma si fondessero perfettamente con la sua musica, lasciando arrivare al pubblico il messaggio che quanto visto sulla scena era il riflesso sia delle idee di Shakespeare, sia di quelle di Prokof'ev.⁵⁵

Anche per il danzatore Konstantin Sergeev, primo interprete del ruolo di Romeo, l'incontro con Sergej Prokof'ev fu complesso. Egli senz'altro comprese come il balletto *Romeo e Giulietta* fosse il punto d'arrivo delle ricerche condotte negli anni Trenta per rendere l'autenticità delle grandi passioni. E tuttavia la musica complessa e inusuale di Prokof'ev non gli sembrò inizialmente adatta alla danza. A non facilitarne la comprensione fu soprattutto l'atteggiamento del compositore. In un articolo pubblicato su «Sovetskaja muzyka», Sergeev lo ricorda presente durante una prova degli episodi di massa ed intento a battere le mani in contrasto con il ritmo della danza e con il modo di suonare della pianista. Secondo Sergeev, Prokof'ev richiedeva dei cambiamenti di tempo inconciliabili con il ritmo della danza, inoltre sembrava severo ed ostile. A suscitare partico-

53. Galina Ulanova, *Vyrazitel'nye sredstva baleta*, «Sovetskaja muzyka», n. 4 (1955), pp. 68-76.

54. Ivi, p. 70.

55. *Ibidem*.

lari incomprensioni fu l'orchestrazione della musica. A Prokof'ev sembrava che se sulla scena vi erano pochi interpreti, anche la composizione dell'orchestra dovesse essere da camera, ma ciò alle volte non corrispondeva al dinamismo delle passioni shakespeariane. Lo stesso Sergeev dovette lottare perché al suo Romeo fosse concessa la possibilità di danzare, non essendo stata scritta per lui all'inizio nessuna variazione. La variazione di Romeo sul tema dell'Adagio fu dunque il risultato di lunghe discussioni. Discussioni che furono dimenticate solo quando apparve lo spettacolo nella sua forma completa.⁵⁶

A suggerirci un'interpretazione dei conflitti tra la concezione di Lavrovskij e quella di Prokof'ev è il critico Ivan Sollertinskij, che nel recensire lo spettacolo del 1940 confronta l'intento di creare un «dramma intimo-lirico» da parte del compositore con quello di dar vita a una «tragedia dalle vaste dimensioni» da parte del coreografo.⁵⁷ In realtà, Lavrovskij era vittima dei dogmi del realismo socialista e fu dunque Prokof'ev ad apportare nuova linfa vitale al 'coreodramma sovietico', infondendovi la ricchezza e la profondità dei sentimenti umani. Ci porge questa chiave di lettura anche il critico Vadim Gaevskij che nel dedicare un capitolo del suo testo *La casa di Petipa* allo spettacolo *Romeo e Giulietta* lo intitola *La corsa di Giulietta*. Qui Gaevskij riconosce come punto centrale del balletto l'improvvisa decisione di Giulietta di recarsi da padre Lorenzo andando incontro alla propria morte, in risposta alla tumultuosa musica di Prokof'ev.⁵⁸

Tale visione della musica di Prokof'ev è precisata dal musicologo Druskin, che in un articolo pubblicato su «Sovetskaja muzyka» sostiene come in *Romeo e Giulietta* Prokof'ev passi da uno «sperimentalismo senz'anima» alla ricerca di una «nuova semplicità melodica» che si combina con una «grande profondità delle emozioni».⁵⁹ Tuttavia, Druskin ritiene che sia il tema della morte violenta a costituire lo sfondo emotivo del balletto e della musica, e non l'improvvisa esplosione del sentimento d'amore. Secondo Druskin, i protagonisti del dramma non sono inoltre visti dall'interno, bensì dall'esterno, con l'occhio di un tranquillo osservatore quale padre Lorenzo: da qui deriverebbe il carattere riservato e illuminato delle migliori pagine di questa musica con il suo velo di «tristezza inafferrabile» e la predominanza dei tempi lenti nella caratterizzazione dell'azione.⁶⁰ Secondo Druskin, le pagine più tragiche e dunque più appassionate del *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev sono dedicate a coloro che si oppongono al chiaro amore degli innamorati: le famiglie dei Montecchi e dei Capuleti, e Tibaldo con la sua arroganza che lo conduce alla morte.⁶¹ Soprattutto, secondo Druskin, diversamente dai coreografi sovietici, Prokof'ev non è tanto interessato alla trasmissione dei singoli episodi, alla motivazione logica dello sviluppo dell'azione, all'espressione del 'colorito locale'.⁶² Per questo, secondo il critico, non sembra che il dramma si svolga sotto il cielo meridionale dell'Italia, ma in una nordica atmosfera fredda e limpida. Il compositore non segue dunque lo sviluppo dell'azione allo stesso modo di Lavrovskij. Il suo compito è di trasmettere le figure

56. Konstantin Sergeev, *Vysokoe vozdejstvie*, «Sovetskaja muzyka», n. 4 (1966), pp. 59-61.

57. Ivan Sollertinskij, *Šekspir na baletnoj scene. «Romeo i Džul'etta» v Teatre opery i baleta im. S. M. Kirova, «Iskusstvo i žizn'»*, n. 1, (1940), ripubblicato in ID., *Stat'i o baletе*, Leningrad, Muzyka, 1973, pp. 147-148.

58. Vadim Gaevskij, *Dom Petipa*, Moskva, ART, 2000, p. 257.

59. Michail Druskin, 'Balet «Romeo i Džul'etta» S. Prokof'eva', «Sovetskaja muzyka», n. 3 (1940), pp. 10-11.

60. Ivi, p. 11.

61. *Ibidem*.

62. *Ibidem*.

dei personaggi e delle forze che animano la tragedia per come si compongono nella sua coscienza. Tali figure si rivelano come temi, ma ancor più come interi frammenti, che costituiscono una sorta di «*Leit-episodi*».⁶³ Da qui l'originalità del pensiero drammaturgico-musicale di Prokof'ev.

Del tutto diversa da quest'ultima interpretazione della musica di Prokof'ev era la concezione di Lavrovskij, che non appena ricevuto l'incarico di lavorare al balletto si mise non solo a studiare la *pièce* shakespeariana, ma anche i commenti che aveva ricevuto e i lavori storici sull'Italia del Rinascimento, cercando di determinare quale fosse il posto dell'individuo in quel tipo di società e quali fossero i conflitti sociali. A suo dire, questo gli permise di dare un nuovo significato ai concetti di nobiltà e di profondità di sentimenti, che da caratteristiche astratte si trasformarono per lui nell'essenza dei personaggi da rappresentare. Ciò non significa che al coreografo interessasse ridurre il soggetto a un caso privato dovuto a una serie di circostanze storiche, conferendogli dunque un carattere di cronaca illustrativa. Lavrovskij intendeva piuttosto elevare *Romeo e Giulietta* al livello tematico della lotta contro i pregiudizi sociali a favore della libertà individuale. In questo consisteva per lui la consonanza con la realtà sovietica. Il balletto shakespeariano gli appariva come l'incarnazione del sogno della felicità umana, della sfida all'immobilismo, del pathos creativo.⁶⁴ Scriveva il coreografo:

Romeo e Giulietta sono delle persone vive del Rinascimento, maturate prima della propria epoca e capaci di aprire la strada a nuovi rapporti umani attraverso la loro tragica morte. In ciò è racchiusa l'enorme forza ottimistica e trionfante della tragedia di Shakespeare. Allo stesso tempo si tratta di un poema immortale, dell'immagine eroica dell'amore umano che ci educa e ci eleva verso gli elevati compiti della vita di oggi, verso la liberazione dell'umanità da tutto ciò che ha fatto il suo tempo, da ciò che è immobile, mostruoso. Per questo il racconto tragico di Romeo e Giulietta è per noi contemporaneo e attuale al massimo livello.⁶⁵

A questo scopo poco gli potevano servire gli esempi derivanti dai balletti del passato dedicati a Shakespeare che mal rispettavano il senso della drammaturgia shakespeariana. Nel *Romeo e Giulietta* messo in scena da Vincenzo Galeotti nel 1811 mancava finanche il principio tragico dell'inimicizia tra i Montecchi e i Capuleti. Nel *Romeo e Giulietta* di August Bournonville, rappresentato alla metà dell'Ottocento, tutto l'intreccio girava attorno alla mancata efficacia immediata del sonnifero, che entrava in azione poco prima che Giulietta andasse in sposa a Paride, permettendole però nel frattempo di partecipare alle danze di carattere legate ai festeggiamenti delle nozze.⁶⁶

Rispetto ai precedenti, Lavrovskij si pose il chiaro intento di contrapporre il mondo medioevale al mondo del Rinascimento, facendo scaturire da questo contrasto tutta l'architettura dello spettacolo, per la cui costruzione risultarono indispensabili dei cambiamenti nella preesistente partitura di Prokof'ev e nel libretto. Fu il caso del finale del secondo atto, in cui fu sviluppato il tema dell'inimicizia tra i Montecchi e i Capuleti per preludere al finale tragico di tutto lo spettacolo. Ma soprattutto fu cambiata la dinamica

63. Ivi, pp. 11-12.

64. Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *Istorija spektaklja*, in ID., *Dokumenty, stat'i cit.*, pp. 120-121.

65. Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *Vysokie zadači. Šekspir v sovetskom baletе*, in ID., *Dokumenty, stat'i cit.*, p. 132.

66. Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *Istorija spektaklja cit.*, p. 121.

scenica. Il Medioevo sarebbe stato caratterizzato da un ritmo statico e lento, mentre il Rinascimento da un ritmo intenso e impetuoso. Il disegno plastico dello spettacolo fu poi cercato nel principio della corrispondenza tra la forma esteriore e il contenuto interiore attraverso uno studio dei personaggi e dei nodi drammatici dello spettacolo condotto sotto l'ispirazione di Leonardo da Vinci e Botticelli che si trasformarono per il coreografo in un'ossessione. La danza classica rimase la base dello spettacolo, destinata a esprimere lo stato d'animo dei protagonisti, ma vi si infusero dei movimenti di danza originali per definirne meglio le caratteristiche. Le danze di Mercuzio furono invece costruite sulla base delle danze popolari italiane, per trasmetterne la natura allegra e il carattere pieno di vita.⁶⁷ Tra le scene di massa figuravano elementi della gagliarda e della tarantella, utilizzati per conferire alla coreografia un colorito locale. Nella scena del ballo dai Capuleti fu invece inserita una danza inglese del Cinquecento, ovvero la danza con i cuscini, per trasmettere la sensazione di un ritmo di vita pesante e rallentato. Legata a questa danza era l'usanza del bacio delle dame da parte dei cavalieri, che Lavrovskij utilizzò per rappresentare il primo incontro tra Romeo e Giulietta. Nella *pièce* shakespeariana Giulietta restava affascinata dalla voce di Romeo. Nel balletto era invece un involontario spostamento della maschera che copriva il viso di Romeo a smuovere qualcosa nell'animo di Giulietta, provocando un'alterazione del ritmo e della melodia della danza per dare avvio a un adagio che incarnava la nascita del sentimento.⁶⁸

La danza classica agiva dunque in stretta connessione con la pantomima. A differenza del linguaggio prosaico solitamente in uso nel 'coreodramma sovietico', per Lavrovskij non si trattava di limitarsi a delle semplici *mises-en-scène*, ma di far percepire al pubblico la profondità del contenuto della *pièce* shakespeariana attraverso una pantomima dal carattere universalizzato, una pantomima dello stesso livello della danza. Importante, ad esempio, era far percepire il passaggio di Giulietta da fanciulla a donna. Il carattere giocoso e disinvolto della scena con la Nutrice scompariva non appena nella stanza entrava la madre di Giulietta desiderosa di osservarne le buone maniere. Con la combinazione di danza e pantomima erano poi risolti i dialoghi di Romeo e Giulietta nella loro evoluzione dal primo incontro all'addio. A un bassorilievo plastico doveva assomigliare la scena dello sposalizio, mentre estremamente complesso era risolvere il dialogo tra Giulietta e padre Lorenzo, il monologo di Giulietta prima dell'assunzione del potente sonnifero, e la scena di Romeo presso la tomba di Giulietta. Andavano trovati dei movimenti e dei gesti esatti che esprimessero lo stato d'animo dei protagonisti, un linguaggio plastico esatto da rivestire della forma della danza classica per poi ammorbidirla, rendendola più adeguata ad esprimere i sentimenti. Tra i momenti più difficili e allo stesso tempo più riusciti era la scena della morte di Mercuzio, in cui l'interprete mostrava la sua gioia di vivere fino all'ultimo secondo, raccogliendo le sue ultime forze per sorridere e sollevare la spada quando il suo corpo si stava ormai piegando, lasciandolo cadere a terra.⁶⁹

Lavrovskij cercava di discostarsi da un puro carattere illustrativo per mettere a fuoco la specificità dello spettacolo di balletto, ma i suoi erano ancora dei tentativi alquanto primitivi. Così, ad esempio, dopo la morte di Tibaldo alla fine del secondo atto non

67. Ivi, pp. 122-123.

68. Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *K postanovke baleta cit.*, pp. 127-128.

69. Ivi, pp. 126-127.

appariva in scena il duca. Ai fini dello spettacolo era più efficace la presenza dell'editto che vietava i combattimenti. Benvolio lo mostrava a Romeo, invitandolo a partire per evitare la condanna. Si preparava così il finale tragico dello spettacolo. Infine, Lavrovskij non voleva che Romeo andasse incontro a Giulietta avvolto da un velo di tristezza. Anche nella visione del coreografo, come nella lettura sovietica di Shakespeare offerta da Spasskij, vi doveva essere un sentimento di gioia persino in presenza della morte, doveva essere affermata l'idea dell'amore eterno. Prendendo tra le braccia il corpo di Giulietta ed avvicinandosi alla ribalta, Romeo imprimeva un bacio sulle labbra dell'amata, ricordando il momento dell'addio prima della fuga a Mantova attraverso un *leitmotiv* coreografico.⁷⁰

C'è da dire che, come già avvenuto nel caso de *La Fontana di Bachčisaraj* di Zacharov, anche Lavrovskij impostò il lavoro con gli interpreti sull'esempio del 'lavoro a tavolino' stanislavskiano, ma si pose come primo obiettivo da raggiungere una perfetta padronanza della tecnica della danza in congiunzione con l'elemento musicale. Scrive Lavrovskij:

L'interprete che non padroneggia alla perfezione la tecnica non è capace di conferire all'immagine una vita interiore, la sua arte corrisponderà a quello stampo dilettantistico che l'accademico B. V. Asaf'ev ha brillantemente definito come la 'sgrammaticatura delle buone intenzioni'. E solo quando ogni movimento e ogni gesto saranno tecnicamente perfetti e musicali, l'interprete acquisterà quella libertà interiore ed esteriore tanto necessaria per la creazione del personaggio.⁷¹

Solo dopo il perfezionamento tecnico seguiva l'immersione nella psicologia del personaggio e nella logica del suo sviluppo, e infine nella drammaturgia dello spettacolo nel complesso. Il contenuto spirituale dei personaggi rappresentati doveva essere rivelato chiaramente attraverso la forma danzata.⁷²

Corrispondente a questa visione era secondo Lavrovskij la danza di Galina Ulanova, capace nel ruolo di Giulietta di rivaleggiare con le interpreti del teatro drammatico per forza espressiva, armonia e musicalità del disegno, pathos e slancio tragico. Estremamente nobile e coraggioso si presentava per il coreografo il danzatore Konstantin Sergeev nel ruolo di Romeo: la sua lotta per la felicità era tratteggiata poeticamente dal danzatore. Nel complesso, tutto il collettivo del balletto del Kirov si rese meritevole secondo il coreografo di un elogio per la ricerca realistica che predisponeva alla creazione di opere coreografiche elevate dal contenuto sovietico.⁷³

E tuttavia, nella ricerca di una nuova specificità coreografica, i limiti del coreodramma sovietico si facevano ancora sentire. A questo proposito, si è imposto alla nostra attenzione un lungo articolo finora non pubblicato del critico Jurij Slonimskij dal titolo *La pièce e il balletto. Note a margine del libretto del balletto «Romeo e Giulietta»*, conservato e da noi rinvenuto tra i documenti d'archivio della Biblioteca Teatrale di San Pietroburgo. Qui lo studioso spiega come per molti aspetti il balletto di Lavrovskij riesca a reggere il confronto con le messe in scena della *pièce* shakespeariana nell'ambito del teatro

70. Ivi, pp. 129-130.

71. Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *Istorija spektaklja* cit., p. 124.

72. *Ibidem*.

73. Lavrovskij, 'Romeo i Džul'etta'. *Vysokie zadači* cit., pp. 134-135.

drammatico. È soprattutto la figura di Giulietta nel balletto a non apparire stereotipata e a presentare una serie di stati d'animo diversi. Dal suo iniziale e spensierato volo di farfalla arriva a meditare sulla vita. Agli occhi di Slonimskij, Ulanova si rendeva immortale nella sua espressione di un amore più forte della paura per la morte, identificandosi non solo con il personaggio shakespeariano ma anche con le donne sovietiche contemporanee. Il carattere russo delle melodie di Prokof'ev pensate per Giulietta aiutava inoltre Ulanova a esprimere una luce interiore che la accomunava alla Tat'jana di Puškin, alla Lisa di Turgenev e alla Nataša di Tolstoj.⁷⁴

Quanto a Puškin e alla frase pronunciata dal poeta russo nei confronti delle *pièces* shakespeariane, Slonimskij notava come anche nel balletto di Lavrovskij il destino umano corrispondesse al destino popolare.⁷⁵ Secondo Slonimskij, seguendo le tradizioni della coreografia sovietica gli autori di *Romeo e Giulietta* cercarono di creare nello spettacolo l'immagine del popolo, elevando l'amore dei protagonisti a simbolo della lotta di chiunque avesse in odio il fantasma del passato. Il popolo variopinto di Verona con la sua antipatia per Tibaldo e la simpatia per Mercuzio, con la sua autentica allegria trasmessa nelle danze popolari, nelle scene pantomimiche, nel gioco degli acrobati, nelle processioni rituali, costituisce del resto per Slonimskij quello sfondo senza il quale è impossibile ricostruire la verità della drammaturgia shakespeariana.⁷⁶

E tuttavia per il critico nel balletto di Lavrovskij non vi erano solo dei pregi, ma anche dei difetti da non trascurare. Prima di tutto, nella sua rielaborazione del libretto e negli interventi richiesti al compositore, Lavrovskij si era a volte fatto prendere la mano non solo dal voler riprodurre la sostanza di Shakespeare, ma anche la lettera, aspirando a illustrare con i gesti e i passi di danza i dialoghi dei protagonisti. Ad esempio, dopo l'affascinante scena adolescenziale di Giulietta con la Nutrice, incomprensibile e non necessaria era la scena in cui la madre faceva avvicinare Giulietta allo specchio per mostrarle che era ormai diventata adulta.⁷⁷ Ben riuscita era invece la scena del ballo in cui Giulietta, dopo aver danzato con Paride, eseguiva un assolo. Faceva quindi la sua entrata in scena Romeo, presentato da una musica che contrastava con la precedente atmosfera spensierata, offrendo pertanto un presentimento degli eventi futuri. Quando Romeo rivolgeva lo sguardo a Giulietta per Slonimskij era ben chiara la nascita di un sentimento d'amore. Ma la sostanza shakespeariana, si perdeva quando la Nutrice suggeriva all'orecchio a Giulietta che Romeo era il figlio di un nemico di suo padre.⁷⁸ Non del tutto riuscita era anche la scena del balcone, anche se apparentemente nata per la musica, il canto, la danza. Qui per Slonimskij avrebbero dovuto essere espressi i dubbi dei protagonisti, la disperazione data

74. Jurij Slonimskij, *P'eca i balet. Zametki na poljach libretto baleta "Romeo i Džul'etta"*. Archivio SPBGTB, f. 22, op. 2, d. 371, l. 6.

75. Scriveva Puškin: «Cosa si sviluppa nella tragedia? Qual è il suo scopo? L'uomo e la nazione. Il destino personale, il destino popolare. Ecco perché è grande Racine, nonostante la forma limitata della sua tragedia. Ecco perché è grande Shakespeare, nonostante l'ineguaglianza e la trascuratezza nella rifinitura». Aleksandr Puškin. *O narodnoj drame i o "Marfe posadnice" M. P. Pogodina*, in ID., *Sobranie sočinenij v 10 tomach. Tom šestoj. Kritika i publicistika*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1962, p. 359, online: <https://rvb.ru/pushkin/01text/07criticism/02misc/1035.htm> (u.v. 31/07/2025).

76. Jurij Slonimskij, *P'eca i balet. Zametki na poljach libretto baleta "Romeo i Džul'etta"*. Archivio SPBGTB, f. 22, op. 2, d. 371, l. 8.

77. Ivi, ll. 13-14.

78. Ivi, ll. 14-15.

dall'essere venuti a conoscenza dell'inimicizia tra le loro famiglie, il terrore e allo stesso tempo la felicità dell'amore condiviso, la decisione di combattere per il proprio sentimento. Non si trattava di un semplice numero danzato, ma di una scena atta ad esprimere l'alternanza degli stati d'animo. Tuttavia, secondo il critico il coreografo qui non fornì al compositore una elaborazione dettagliata dell'azione suggerita dai motivi del testo shakespeariano, limitandosi ad utilizzare uno schema mediocre.⁷⁹

Tra i momenti più riusciti dello spettacolo era invece la scena dello sposalizio nella cella di Padre Lorenzo. Anche se apparentemente la somiglianza con il dramma si limitava alla partecipazione dei tre personaggi, senza arrivare a una riproduzione dei dialoghi shakespeariani, era la specificità del balletto a rivelarsi proprio lì dove trovava fine l'impostazione del teatro drammatico. Secondo il critico, se si prova a tradurre nel linguaggio del teatro drammatico quanto espresso dalla danza in questa scena non se ne ricava nulla. Vi sono solo Romeo e Giulietta che si muovono lentamente verso l'altare. Tutto qui. Cala il sipario. Ma nel modo in cui si muovono è racchiusa per Slonimskij la specificità dell'arte coreografica:

Ora Giulietta si eleva lentamente sulle punte, ora si abbassa in ginocchio, ora incrociando le braccia con quelle di Romeo le innalza verso l'alto.

Cosa c'è qui del testo shakespeariano, quando nella *pièce* una tale scena manca del tutto? Forse solo le parole del monaco: «Un piede tanto leggero non ha mai attraversato queste pietre». Ma, in primo luogo, non c'è niente in questo verso che si presti alla messa in scena letterale; in secondo luogo – cosa fondamentale –, siamo di fronte a una metafora poetica. Non è forse questo il motivo per cui essa s'imprime nella coscienza di colui che pensa in termini coreografici?

Non è difficile figurarsi come sarebbe apparso questo rito se fosse diventato un'illustrazione: una serie di genuflessioni si alterna facilmente con il rivolgersi in preghiera verso la raffigurazione di Cristo. In Lavrovskij l'immagine coreografica è nata da questi motivi quotidiani, ma una volta nata si è subito elevata su di essi. Grazie al rifiuto della riproduzione puramente illustrativa del rito, la coreografia acquista qui profondità ed elevazione. La danza di Romeo e Giulietta è percepita come un sacro giuramento di fedeltà al sentimento che vincerà su tutti gli ostacoli. Il legame diretto con la natura qui si perde: il fatto quotidiano è innalzato ad immagine artistica.⁸⁰

In questa scena così come nella scena della morte di Mercuzio era del resto la musica a suggerire una chiave per superare l'elemento mimico attraverso la sua «espressiva melodia»,⁸¹ come ci suggerisce lo studioso Nest'ev. Qui il compositore si distanzia dai numeri di danza illustrativi, come le danze di strada del primo e del secondo atto e la scena del ballo nel primo atto, per ritrarre le emozioni dei due amanti, per veicolare le diverse sfumature dei loro sentimenti. Ma il capolavoro nasce quando la musica di Prokof'ev si sposa con la sapienza coreografica di Lavrovskij. Nei momenti in cui il coreografo riesce a spogliarsi della tendenza ad un eccessivo naturalismo, laddove non persegue l'intento di creare una tragedia dalle vaste dimensioni, ecco fuoriuscire la portata della danza nel suo universalismo metaforico. Basta un passo per rendere la coreografia cantilenante, per permettere ai danzatori di incorporare il contenuto spirituale della musica e di veicolarlo senza fatica. Qui si riscopre la specificità della danza. Pur all'interno dei canoni del 'coreodramma sovietico' essa può ora rinascere a nuova vita.

79. Ivi, ll. 16-17.

80. Ivi, l. 22.

81. Israel Nestyev, *Prokofiev*, Stanford, Stanford University Press, 1961, p. 273.



AIRDanza
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

