

SILVIA MEI

Lacus amoenus/horridus.
Messinscena di storie ed immaginari intorno al Lago dei cigni*

1. Le mille e una storia del *Lago dei cigni*

*Tutti i fenomeni del mondo sono legati fra loro,
eppure la scienza separa sempre dagli altri i
fenomeni che soggiacciono alla sua indagine.
Tutto sta nel dove e nel come si traccia la linea
di demarcazione.*

Vladimir Propp

Qualora urgesse il desiderio di compilare la storia del *Lago dei cigni*, questa in un primo momento si ridurrebbe al regesto dei suoi numerosi, anzi numerosissimi, allestimenti – qualitativamente segnalatisi in prestigiosi e riconosciuti contesti – che hanno segnato il circa secolo e mezzo di vita del popolare balletto¹.

Anche se non conta, come ricorda Roger Salas², il numero più elevato di rappresentazioni, esso vanta in ogni modo svariate e differenziate interpretazioni per quanto riguarda le sole riprese

* Il testo proposto di seguito costituisce un estratto della tesi di laurea in Storia della danza e del mimo, “*Lacus amoenus/horridus*”. *Messinscena di storie ed immaginari intorno alla figura del cigno nelle (re)visioni coreutiche del balletto “Lago dei cigni”*, a.a. 2004/2005, corso di laurea in Dams, relatore Prof. Eugenia Casini Ropa, versione provvisoria e parziale di un lavoro monografico in corso di preparazione. Colgo l’occasione per ringraziare sentitamente il Prof. Marco De Marinis, che mi ha incoraggiato in questa operazione di recupero, revisione ed espansione del materiale qui rielaborato, con suggerimenti e correzioni preziose per il raggiungimento della forma finale di questo testo.

¹ *Lebedinoe Ozero*, titolo in lingua russa del balletto *Lago dei cigni*, vide la luce nel 1877, commissionato a P.I. Čajkovskij dal sovrintendente del Bolscioi Teatr di Mosca: libretto redatto da Vladimir Beghiscev e Vasil Geltzer, coreografie dell’austriaco Julius Reisinger, mestierante vittima dei divismi delle star femminili, come Pelagia Karpakova, prima “Regina dei cigni”. L’insuccesso del debutto fu legato tanto alle mediocri coreografie, quanto ad una partitura musicale insolita e difficile per un pubblico ballettomane, dilaniata per di più dagli inserti e interpolazioni di variazioni pretese dai primi interpreti. Il balletto verrà ripreso nel 1893 al Marinskij di San Pietroburgo su iniziativa di Marius Petipa, coreografo dei due grandi successi musicali e ballettistici firmati con Čajkovskij: *La bella addormentata* e *Schiaccianoci*. L’inaspettata morte del compositore porta ad un rapido completamento della partitura ad opera di Riccardo Drigo su un libretto già sensibilmente variato da Petipa. La *première* vide il solo II atto, coreografie di Lev Ivanov, che siglò l’inizio dei successi del balletto. La storia narra dell’amore indissolubile ed eterno del Principe Sigfrido per Odette, principessa vittima di un sortilegio che la tramuta in cigno dall’alba al tramonto, ad opera di Rothbart, Genio del Male. Durante i festeggiamenti a corte per il compleanno di Sigfrido, sfilano e danzano pretendenti alla sua mano di diverse nazionalità, tra cui Odile, clone malefico di Odette, accompagnata da Rothbart. Il Principe stordito dalla sua ammaliante bellezza la chiama in sposa ma troppo tardi si accorge dello scambio avvenuto e dell’infrazione del patto d’amore che avrebbe salvato Odette. Tornando sulle rive del lago trova quest’ultima morente mentre Rothbart lo incalza in una lotta dove avrà la peggio. Liberata dal sortilegio, Odette, come le sue compagne, torna a nuova vita sigillando il suo amore per Sigfrido. Cf. MANNONI (1984).

² «In realtà, statisticamente, è il milanese *Excelsior* lo spettacolo più rappresentato nella storia del balletto. Senza dubbio, però, il *Lago dei cigni* è il più popolare». SALAS (2002, 65).

accademiche del balletto, mentre le 'revisioni critiche' toccategli in sorte non cessano di aumentare nella lista dei *restyling*³. Proprio nell'ultima edizione della Biennale della Danza di Lione sono state avanzate due nuove proposte che fanno da strascico all'orfica messinscena di Jan Fabre (2002) col Ballet Royal de Flandre: si tratta del 'dopo *Lago*' di Kostantinos Rigos per il Teatro Nazionale della Grecia del Nord – *Swan Lake City*, una città serbatoio di luoghi comuni, stili, archetipi, visioni – e l'estone lago di Aleksander Pepelyaev, che firma anche la regia, votato a «trasfigurare non il *Lago* stesso bensì il brutale e contraddittorio ambiente sociale in cui è stato conservato»⁴, quello della realista Russia socialista.

Ma il problema, per una storia analitica del *Lago*, interessa la natura stessa della danza e del balletto classico-accademico nelle sue modalità di trasmissione e possibilità di recupero. Gran parte se non tutti i balletti tradizionali entrati in repertorio sono opere costituite per accumulazione, produzioni soggette alle mode dei tempi, ai regimi di pensiero, alle abilità e personalità dei primi ballerini, alle scuole di provenienza di questi interpreti, alle conquiste tecniche, ai gusti del pubblico, alle aree geografiche di realizzazione. Due esempi. Delle coreografie e variazioni dei balletti in repertorio al Teatro Marinskij, almeno fino al ritiro di Petipa, poco rimane se non i quaderni del *régisseur* Nicholas Sergeiev, notazione Stepanov, messi in salvo dopo la caduta dello zarevich Nicola II nel 'caldo' ottobre 1917⁵; 1871, Petipa rivisita per l'allestimento pietroburghese il *Don Quichotte* – la *première* la firma a Mosca nel 1869 – opponendo alla commedia moscovita, adeguata ai gusti più grezzi e rumorosi del pubblico del Bolscioi Teatr, una nuova edizione dove danza classica e scene di carattere si controbilanciano armoniosamente⁶.

Riuscire ad adottare dei parametri assoluti e unilineari risulterebbe, se non impossibile, deleterio ai fini di uno studio critico e trasversale. Sarebbe come esaminare solo il crepaccio che attraversa a zig-zag la facciata di Casa Usher senza preoccuparsi dell'architettura. In altre parole, una storia critica del *Lago* si trova a intersecare infinite altre storie che gli appartengono di diritto, in quanto reticolo di interrelazioni che dà luogo a realtà di studi molto diverse a seconda di cosa si ponga al centro della rete.

La storia degli interpreti e delle interpretazioni non può esistere parallelamente ma solo come momento interno all'*opera aperta* che è sempre un balletto, a maggior ragione il *Lago*⁷. Il lavoro

³ Per un panorama bibliografico esemplificativo sulla rivisitazione dei cosiddetti classici, nelle diverse accezioni e forme di *revival*, *restyling*, ricostruzione e ricreazione, si veda: BANES (1994, 280-90); *Recupero* (2000); JORDAN (2000); POESIO (2002, 27-30); THOMAS (2004, 32-45).

⁴ GUATTERINI (2004, 47-8).

⁵ «The exact proportion of the choreographic contribution made by Petipa and by Ivanov will probably never be known, nor is it easy to ascertain how much of the 1895 production remains to-day». BEAUMONT (1951, 543).

⁶ LO IACONO (1995, 327-8).

⁷ Nel caso di Maja Pliseckaja e di Natalia Makarova si dovrebbe parlare piuttosto di evoluzione a tappe nel percorso interpretativo e 'lavoro fisico' sul cigno, che ha contrassegnato tutta la loro carriera teatrale, come testimoniano i numerosi documenti filmici e le rispettive biografie. Cf. LO IACONO (2003, libretto di sala).

sul personaggio, come i differenti canali informativi del *décor* e dei costumi, non lascia infatti immune la coreografia appresa in classe negli anni di formazione. Esemplare, a questo proposito, risulta la versione coreografica di Agrippina Vaganova datata 1933, dove accanto allo sdoppiamento ‘fisico’ dei ruoli di Odette e di Odile (affidati rispettivamente a Ulanova e Jordan) si propose una nuova ambientazione senza castelli gotici e balestra per un Sigfrido-Werther degli inizi del secolo XIX⁸. La Pliseckskaja pensò invece ad un costume bicolore per la sua Odile nel 1947 – a confermarne la natura ambigua – e ad una corona di piume che evocasse un’apparizione di mefistofelica memoria⁹.

La storia dei personaggi e del peso che rivestono nell’economia del balletto è non meno importante: il binomio Odette-Odile subisce diverse inflessioni e forzature nel tempo; il personaggio di Benno assume connotazioni di ogni tipo, tra le quali la più morbosamente caricaturale risulta quella di Patrice Bart per l’Opera di Berlino¹⁰; la regina madre si ispessisce nella sua ingombrante presenza psicologica alternandosi tra la scespiriana Gertrude e la Giocasta sofoclea¹¹; Rothbart, dal canto suo, respira nei diversi volti del Male, dal Principe delle Tenebre al precettore, dal paterno fantasma amletico al mago dalla barba rossa in tuba e palandrana, al primo ministro corrotto e anti-monarchico. Il principe Sigfrido non rimane immune dai fervori interpretativi novecenteschi e già nelle diverse ‘edizioni’ classiche acquista una effettiva fisionomia drammatica: da quella di John Cranko (1963) alla regia di Zeffirelli con Rossella Hightower e Michail Barišnikov, passando per Rudolf Nureiev (dal 1962) e Kenneth MacMillan (1969).

Come osserva Elena Randi, se il balletto è intitolato alla donna, il personaggio maschile ne è l’effettivo protagonista: egli compie una deambulazione interiore, un viaggio spirituale per conquistare e subito perdere il personaggio femminile, che rappresenta «l’archetipo, il modello ideale, lo scopo, il punto d’arrivo del viaggio»¹². In questo senso, non a caso, si sono mosse le

⁸ *Ibid.* 28. Cf. anche BEAUMONT (1951, 545-6 n.).

⁹ L’osservazione della natura per l’ideazione dei movimenti dell’animale acquatico è stata determinante: Ivanov stilizzò le formazioni degli stormi e dei singoli atteggiamenti e posture da travasare nel balletto. Pliseckskaja propose, nel già citato allestimento del 1947, una camminata imitativa in sesta che non trovò unanimi consensi, indossando una corona che sembra pensata sul modello naturale degli svassi cornuti, uccelli acquatici diffusi anche nelle zone artiche dell’Eurasia, adorni di vistosi ciuffi ai lati della testa. Questi anatidi si sbizzarriscono in spettacolari cerimonie nuziali, vere e proprie coreografie amorose, chiamate dagli ornitologi ‘danze del pinguino’.

¹⁰ «[...] è stato tristemente recuperato in modo caricaturale, [...] come un omosessuale passionale che perseguita insistentemente il suo padrone». SALAS (2002, 67).

¹¹ Il *Lago* di Ek è stato il primo a far sguinzagliare interpretazioni freudiane sul principe Sigfrido, consolidate dalla posteriore rilettura inglese di Matthew Bourne. Non credo opportuno avallare una simile interpretazione – tanto più che nel caso di Ek si è voluto riconoscere una confessione autobiografica messa in coreografia. Piuttosto, se vogliamo parlare di un ‘Edipo sulle ali del cigno’ – per ricordare il titolo di uno dei tanti articoli su *Svansjön* – credo che tale riferimento sia da intendersi come l’esito di una cultura e di un immaginario che ci ha nutriti per tutto un secolo. Il balletto di Petipa-Ivanov al contrario è l’ultimo anelito di un’epoca sull’orlo del collasso, di una sensibilità (quella romantica, appunto) contenuta nelle filiformi maglie bronzate del crepuscolo: il lacerante conflitto tra ideale e reale, vita e sogno, Bene e Male attraversa tutto l’evento performativo perché in esso langue sostentandolo. La rottura novecentesca è solo un presagio per l’europeo *fin de siècle*, un sentore che svapora con le prime luci dell’alba.

¹² RANDI (2001, 194).

riletture contemporanee, arrivando addirittura a tradurre l'attraversamento del bosco, «allegoria di un percorso di gnosi, fruttuosa o sfortunata»¹³, in un vero e proprio viaggio iniziatico per terre e culture lontane (come in Mats Ek)¹⁴.

Ben altra storia è quella della scrittura musicale e delle manomissioni subite nel *Lago*, com'è noto, a partire dalla prima del 1895: la «sequenza attuale della partitura è molto distante da quella prevista dal compositore. Solitamente le edizioni discografiche forzano i tempi originali della danza, e la loro funzione diventa solo decorativa»¹⁵. La questione delle interpolazioni nelle versioni contemporanee ha sollevato una canea nei critici di settore, con il rischio di leggerezze di giudizio quando viene innalzato troppo frettolosamente il vessillo della fedeltà storico-musicale. Sempre Randi ricorda i rilevanti cambiamenti approntati a *Giselle*, già nel secolo dei *ballets blancs*¹⁶, rispetto all'intreccio primitivo, con l'espunzione, ad esempio, di brani musicali come il sogno mantico. Non a caso, quando Mats Ek ha presentato la sua *Giselle*, i diversi detrattori, in ragione della lettura ritenuta blasfema della 'figlia di Gautier'¹⁷, hanno accusato il coreo-regista di Malmö di non aver usato la partitura originale. In realtà, spiega Ek, «nessuna delle versioni classiche del balletto adotta l'orchestrazione originale di Adam; si preferisce quella russa, che non è l'originale», e prosegue: «Una produzione di *Giselle* si ferma mediamente a una durata di un'ora; la nostra produzione è di un'ora e trenta. [...] le produzioni classiche tagliano la metà dell'originale»¹⁸.

Certamente, per il *Lago*, le condizioni in cui 'lievita' la partitura di Čajkovskij sono veramente particolari: sia per la morte prematura del compositore, che non riesce a rivedere per intero la partitura, sia per l'affermarsi, insieme ai precedenti *Bella addormentata* e *Schiaccianoci*, di una nuova modalità produttiva e organizzazione formale: il 'balletto sinfonico', «termine coniato a posteriori per sottolineare l'importanza della musica come organizzazione e svolgimento nonostante la presenza di pezzi chiusi coreutici, eliminabili sostituibili o intercambiabili»¹⁹. Merita rilevare che il II atto del *Lago*, nucleo primigenio del balletto tanto musicalmente che coreograficamente, rimane intatto in tutte le revisioni successive, proprio perché autentico, originale, 'autobiografico'²⁰.

¹³ *Ibid.* 193.

¹⁴ «Quelli che hanno perso il senno si ritrovano nella radura, deliranti, in lotta contro e dentro l'intero volume della loro interiorità, alla ricerca di un'identità: la foresta avvolge il personaggio come una seconda pelle, rappresentando l'esterno del suo corpo in maniera tale che il suo intero repertorio di movimenti sta ad indicarne il tumulto interiore». LEIGHT FOSTER (2003, 273).

¹⁵ SALAS (2002, 67).

¹⁶ RANDI (2001, 195-8).

¹⁷ Per ricostruire il panorama critico intorno a *Giselle* di Ek, si veda VACCARINO (1991, 257-62) e D'ADAMO (2002).

¹⁸ GUATTERINI (1994, 52).

¹⁹ LO IACONO (1995, 346).

²⁰ In un balletto come il *Lago dei cigni* la musica accede alla categoria di segno accrescendone i livelli interpretativi, e particolarmente in Mats Ek, per il quale l'impiego del dato musicale rientra in una precisa concezione artistica e pratica professionale: «la musica è in un certo senso come l'acqua che sorregge, che fa galleggiare la barca; è quell'elemento naturale con cui si deve convivere quando si crea la danza e quando la si porta in scena. Dunque la musica è per me estremamente importante: la colonna sonora che ho scelto influisce molto sulla coreografia. La musica può essere

Un'ulteriore storia però ci tocca vivamente, anche perché densa di risvolti che riguardano lo specimene della danza²¹. Mario Pasi, nella sua introduzione ad un compendio del repertorio occidentale di danza, osserva che con la trilogia čaikovskijana «si realizzano tre condizioni importantissime: - l'estremo perfezionamento della coreografia classica; - l'intervento definitivo del musicista; - la nascita della scuola russa»²². La prima e l'ultima condizione portano ad emersione il problema centrale della trasmissione pedagogica, che interessa direttamente la storia (e teoria) della tecnica. Le diverse 'scuole' (francese, inglese, russa, italiana, americana, danese), come differenti dialetti di una medesima *langue*, già orientano il performer sulla scena tramite la metodologia didattica adottata per formarlo, e la coreografia finale ne risulta parimenti influenzata: ad esempio, «si veda come, pur basate su linee divergenti, le pose dei manuali di Blasis e di Cecchetti e quelle didattiche russe [...] abbiano una spazialità e quindi una qualità espressiva sostanzialmente diversa: tendenti alla bidimensionalità, le prime, decisamente tridimensionali, quelle russe»²³. Alcune scelte operate per il *Lago* da interpreti e coreografi di diversa formazione risultano significative nel delineare lo strettissimo e travagliatissimo rapporto tra tecnica, stile, coreografia. Gli esempi non mancano, a partire dallo stesso Petipa, cui si attribuisce l'unione delle due figure del cigno in una sola ballerina, scelta dettata, per lo più, dalle oggettive capacità di Pierina Legnani. Le prestazioni tecniche offerte dalla spigolosa ballerina italiana comportarono variazioni significative al libretto originale, dove Odile non compare che come *fantasma*, apparizione malefica plasmata sulle sembianze di Odette. Odile comincia allora a profilarsi come personaggio sempre più autonomo, dotato di vita propria, di una sua natura unitaria; trova una giustificazione all'interno della storia, in quanto non più anodina copia ma "simile" a Odette²⁴. Così, se da un lato fornisce la chiave

utilizzata nei modi più disparati; nonostante la sua importanza, può essere assecondata oppure contraddetta. Io cerco un legame profondo con la musica, anche se non sempre è ciò a cui si punta in un primo momento». GUATTERINI (1994, 51-2).

²¹ In realtà le storie che concorrono a definire questo frastagliato frangente sono numerose e tutte ugualmente importanti. Per ragioni di spazio e in relazione agli obiettivi precisi di questo estratto, ho preferito 'mettere in ballo' quelle storie direttamente interessate al fenomeno coreutico, quelle storie cioè che in modo decifrabile ineriscono allo sviluppo e alla trasformazione della pratica ed evento performativi. Un'altra storia, che molto deve alla figura della ballerina e ai germi sovversivi che con la sua pratica ha contribuito a diffondere, è quella delle donne e dell'emancipazionismo femminile nel corso dell'Ottocento. Nella società occidentale questa storia interessa e investe lo 'spazio teatrale' della ballerina e dei personaggi da lei interpretati; spazio che sul finire del XIX secolo verrà variamente contenuto, 'riparato' – secondo una terminologia strettamente psicoanalitica – quando dalla liliace ninfa di un regno paraterreno, quando dall'arco di proscenio, quando dalla profilattica cornice delle teli simboliste. Per il *Lago*, la figura di Odile, i suoi risvolti e le sue riappropriazioni contemporanee meglio permetteranno di esibire un lacerto di questa storia. Quanto a referenti bibliografici, offrono un panorama di problematiche e di esempi molto ricchi ed esaurienti, benché si muovano in ambiti non marcatamente teatrali: PIERROT – FRAISSE (1991); DIJKSTRA (1986).

²² PASI (1979, 24).

²³ PAPPACENA (2001, 14).

²⁴ Cf. GRILLO (1982, 26-8 e 34-7).

interpretativa del personaggio del principe, dall'altro diventa luogo di virtuosismi per un'impennata emotiva nello svolgimento della storia²⁵.

Se la Legnani approfondirà la tecnica delle braccia senza occuparsi dello sviluppo interpretativo del personaggio, Semenova, Ulanova, Pliseckaja e Makarova arriveranno a conciliare i due aspetti con esiti a volte distanti. Mettere, pertanto, sullo stesso piano le performance delle celebri ballerine significherebbe peccare di superficiale discernimento critico. Queste quattro danzatrici appartengono a tre generazioni didattiche, quindi a storie tecniche differenti; pur operando nella stessa madre terra Russia, si dividono tra due 'aree di influenza', Kirov e Bolscioi, Pietroburgo e Mosca. Galina Ulanova, figlia di un maestro del Kirov, segue la scuola interpretativa di Stanislavskij, con accurate prove a tavolino prima di andare in scena – il suo gesto è controllato, meditato, distinguendosi per la sua purezza e levità. Al contrario Maja Pliseckaja, la 'Callas della danza', *tragédienne* per antonomasia, sfodera una tecnica maschile, vigorosa, improntata ai salti e ai giri piuttosto che all'elevazione delle gambe, non molto aperte e ruotate rispetto agli standard del tempo, o agli adagi. Maja era nipote di Asaf Messerer, responsabile presso la scuola del Bolscioi della nuova classe di carattere, il cui fisico forte, poco slanciato, più improntato all'atletica che alla danza, non gli rese la fama degna di un grande ballerino. Avendo danzato in condizioni difficili per gran parte della sua carriera, con tournée in luoghi non convenzionali davanti ad un pubblico di soldati, Messerer aveva sviluppato tendenze virtuosistiche (pubblicò infatti un libro di tecnica che sosteneva la formazione di un ballerino sportivo, virtuoso e acrobatico²⁶). Non è certo un caso che, col perfezionamento delle dinamiche nel *pas de deux*, venga introdotta la classe di acrobatica, impensabile nel secolo precedente, richiedendo al danzatore ulteriore studio e altre competenze. Messerer, in qualità di insegnante, permetteva alla giovane nipote di frequentare i corsi maschili che potenziarono la sua elevazione, dotandola di un tipo di movimento energico e brillante. Sempre Pliseckaja sceglieva dei ballerini *porteur* che non offuscassero la sua figura, circostanza che riveste non poco peso negli esiti coreografici, visto che molte sue introduzioni e scelte creative si sono, per così dire, stabilizzate nella tradizione orale del balletto repertorizzato e come tali riconosciute e praticate, benché non presenti nell'originale.

Sempre in fatto di rimozioni e nuove acquisizioni, interessante è la vicenda del celebre *Adagio* del II atto, che originariamente era un *pas de trois*. Pavel Gerdt, ormai cinquantunenne, non riusciva a sollevare la Legnani, ragion per cui si ovviò alle mancanze del primo ballerino con la presenza in scena del personaggio di Benno che lo aiutava nelle composte prese previste²⁷. Naturalmente oggi

²⁵ «Proprio nella scena della seduzione (III atto) Odile incanta Siegfrid con i celeberrimi trentadue *fouettés en tournant* [...]. Il momento di più alto virtuosismo coincide perciò con il momento di maggiore intensità drammatica». CALENDOLI (1985, 198-9).

²⁶ MESSERER (1976).

²⁷ Cf. LO IACONO (1995, 349).

questo ‘triangolo’ amoroso non viene più riproposto, ma lo si ritrova, grottesco, nella *demi-parodie* dei Ballets Trockadero, dove castelli gotici e balestra non possono mancare come i lunghi tutù per il corpo di ballo dei cigni, novelle Villi russe, da tempo uniformate negli abiti al “Gran Cigno Bianco”. Negli anni Settanta dell’Ottocento erano stati già introdotti tutù corti ma permaneva l’uso di gonnellini «deux pouces au-dessus du genou»²⁸ che restituivano al pubblico un’immagine di vaporosa creatura umbratile, nascondendo contemporaneamente imperfezioni e difetti delle gambe²⁹. La storia del costume, naturalmente, procede di pari passo con la tecnica e con l’idea di corpo che esso produce e sottende: «la longueur et le volume des jupes ne sont pas seulement une question de mode, mais des données qui découlent logiquement du style de la danse interprétée et remplissent donc une fonction artistique indispensable»³⁰. Il tutù corto ottocentesco era identico a quello lungo quanto a strati di tulle, che si appiattiranno sempre più soltanto a partire dagli anni Quaranta circa del Novecento, favorendo col suo spessore un minor attrito con l’aria, quindi *pirouettes* più agili e veloci³¹.

La pregnanza di questi esempi conferma l’impossibilità di comparare secondo criteri unitari le molteplici versioni del *Lago*, in quanto ciascuna rappresenta un microcosmo ideale dotato di una sua giustificazione interna. Per queste ragioni è opportuno riconoscere nel *Lago dei cigni* – come manifestazione classico-accademica – un’*opera aperta*, nata per accumulazione e gradualmente codificatasi pur mantenendo la flessibilità richiesta ad un linguaggio vivo. Sempre Karsavina osserva nelle memorie della sua vita danzata³² che molti passi si perdono perché non più usati, e Jurij Grigorovič parimenti sostiene:

Les temps changent, les critères esthétiques varient et nous évoluons aussi. Le pouvoir du temps est cruel. Les spectacles subissent également l’usure du temps. Qu’est-ce qui vieillit en premier lieu? La pantomime conventionnelle et extra-rythmique qui encombre l’action et brise le dessin ciselé de la composition générale du spectacle.

²⁸ KARSAVINA (1990, 133).

²⁹ «Les tutus courts du corps de ballet à Covent Garden [...] ont certes permis de faire la démonstration d’une excellente technique, mais ont privé le tableau de son contexte surnaturel. Les belles jambes nues des danseuses qui exécutaient leurs développés et arabesques étaient tout à fait terrestres. Il ne me semblait pas que ces danseuses représentaient des ombres immatérielles, mais bien plutôt qu’elles passaient un examen difficile». *Ibidem*.

³⁰ KARSAVINA (1990, 133).

³¹ ‘Piatto’ è appunto, in gergo sartoriale, il termine con cui si designa il gonnellino di tulle spianato separato dal corpetto. Anche la scarpetta da punta conosce una sua, se pur breve, storia, incidendo sulle acquisizioni tecniche delle ballerine. I famosi trentadue *fouettés* non sarebbero stati possibili senza l’impiego di una punta non più rinforzata ma rigida. Ancor oggi ballerine ed artigiani calzaturieri collaborano nell’applicazione di nuove forme e strutture per le scarpette di gesso al fine di migliorare l’estetica del piede e la comodità della scarpa funzionali al movimento. Cf. www.dancer.com

³² KARSAVINA (1930).

[...] Petipa a prouvé mieux que personne qu'il fallait, tôt ou tard, restaurer nécessairement les vieux spectacles³³.

I diversi stili imposti dalle scuole – preziosismo francese, perfetto *aplomb* e compostezza nel busto inglese, dilatazione degli spazi e divismo americani – e il materiale umano a disposizione producono impatti ed esiti coreografici differenti³⁴:

Certaines troupes européennes essayent encore, de temps à l'autre, de renouveler des fragments de *Raymonda* ou de *La Belle au bois dormant*. On met sur l'affiche le nom de Petipa mais il n'y a pas la moindre ressemblance entre ce qui est donné sur scène et la chorégraphie originale. Hélas! Beaucoup de choses ont été irrémédiablement perdues³⁵.

A questo punto, appare evidente quanto i confini della materia fin qui esposta siano labili e sfumati, collocati lungo la linea d'ombra di infinite microstorie incapaci singolarmente di far luce sulla macrostoria del *Lago dei cigni*. Né, tuttavia, si riuscirebbe a contenere una materia così debordante da tutti i suoi lati: ne uscirebbe una storia infinita incapace di contenere l'insieme di fitte relazioni di cui è capace.

La proposta critica che prende piede da queste sintetiche e inevitabilmente riduttive premesse si propone, per contro, un più modesto scopo che non l'abbracciare una totalità irrimediabilmente dispersa: raccogliere, per l'appunto, lo sciame di corrispondenze ereditato dal passato per ricostruire una parte dell'alveare più grande con tutte le sue celle indipendenti ma comunicanti.

Più precisamente, l'argomentazione nasce e si ispessisce sulla figura ossessiva del cigno che, nella sua bivalenza cromatica, carica di ulteriori significati il testo danzato. Il motivo del cigno, del resto, non è infrequente nel teatro di danza: basti pensare, per citare due celebri creazioni, a *La morte del cigno* di Fokine – divenuto oggi un vero banco di prova per una ballerina – oppure a *Leda e il cigno* di Vassiliev-Kasatkina, su musica di Mahler. Questa figura, estrapolata dal suo originario 'lago', ha enormemente contribuito allo sviluppo interpretativo, tecnico e coreografico di Odette-Odile. Anna Pavlova, nell'esecuzione 'fonosimbolica' del canto del cigno morente, ha restituito una delle massime espressioni iconografiche della natura danzata del niveo uccello, la cui serica gibbosità è verosimilmente evocata, in sintonia con le rotture novecentesche, dalle linee spezzate

³³ GRIGOROVIC (1990, 119).

³⁴ Il Royal Ballet ha recentemente riallestito, 'ricostruendolo', *Sylvia* di Frederick Ashton, balletto in tre atti realizzato a Londra nel 1952 per una danzatrice unica e dallo stile personalissimo come Margot Fonteyn, cosa che ha comportato oggi problemi di cast: «la Fonteyn era piuttosto piccola e anche per questo adatta ai piccoli passi rapidissimi inseriti ad esempio sul famoso 'Pizzicato' nell'ultimo atto. Invece Darcey Bussell e Zenaida Yanowsky – alte e adattissime ai salti di Sylvia cacciatrice – non riescono ad eseguirli in modo soddisfacente». PITT (2004-2005, 45).

³⁵ GRIGOROVIC (1990, 119).

delle mani all'altezza dei polsi e del collo, mentre il *bourré* frenetico riproduce sinesteticamente il sottocanto arpeggiato della composizione di Saint-Saëns.

Nel *Lago* l'attenzione è sempre stata catalizzata dalla siderea figura del cigno che, nel doppio registro richiesto alla danzatrice, proponeva interessanti risvolti drammaturgici oltre che coreografici³⁶. Malgrado una tradizione consolidata, le interpretazioni di Odile, da libretto "Gran Cigno Nero", operano differenziate caratterizzazioni, e se Odette rischia di stereotiparsi, la sua polarità negativa scatena gli umori artisticamente più fecondi³⁷. Nel 1877, alla prima moscovita, Odile era una visione passeggera, *fantasma* appunto, che distraeva dalle smalziate pretendenti il saturnino Sigfrido, già nostalgico nella primissima versione. Circa vent'anni dopo con la Legnani, che giocava sulla tensione emotiva del III atto piuttosto che sulle sfumature del personaggio, Odile era una malefica maliarda *versus* la principessa Odette, vittima di un sortilegio che l'ha temporaneamente dimidiata in cigno. Disarmante il cigno nero di Pliseckskaja nel suo rinnovato 'abito': «rossa di capelli in un tutù nero luccicante d'argento – non è una creatura stregata né la figlioccia malefica di Rothbart, ma uno spirito di pari potere: il genio delle tenebre; pronta a disubbidire pur di conquistare il Principe. [...] Non vuole soltanto fargli perdere la testa ma è pronta a perdere anche la sua»³⁸.

È da questa oscillazione di Odile, tra cigno e donna in carne ed ossa, che è scaturito un processo d'interpretazione non convenzionale, tanto più che le riletture critiche di Ek e Bourne³⁹ vogliono, accanto ad un cigno bianco lunare, etereo, onirico, ultraterreno, un cigno nero che brucia definitivamente la sua livrea di piume per farsi carne e sangue. Nella riorganizzazione delle *dramatis personae* di Bourne, Odette diventa "The Swan", mentre Odile lo "Straniero vestito di pelle nera": se il primo rivendica la sua unicità grazie alla presenza dell'articolo determinativo, giocando sul genere del sostantivo⁴⁰, il secondo si affranca dalla natura cignesca. Forse la pelle nera vuole ricordare le carni arrostate che si nascondono sotto il candido manto⁴¹, oppure una muta di aspidi, velenoso, perfido e infido, lontano avo degli uccelli, dei quali ricorda le penne con le sue

³⁶ FERNAND (1957) s.v. "Le lac des cygnes".

³⁷ È riconosciuta in diversi contributi critici l'attrazione esercitata dalla figura di Odile a diversi livelli. Si segnala, tra gli altri, ADAIR (1992, 105-7).

³⁸ LO IACONO (2003, 28-9).

³⁹ *Svansjön*, musiche di Petr Il'ič Čajkovskij, coreografia di Mats Ek, costumi di Marie-Louise Ekman, scene di Marie-Louise Ekman e Peder Freij, presentata dal Cullberg Ballet, Idun Theatre, Gävle, 1987. La versione esaminata è eseguita da Ana Laguna e Yvan Auzely per la SVT.

Swan Lake, musiche di Petr Il'ič Čajkovskij, coreografia, regia e consulenza musicale di Matthew Bourne, costumi e stage di Lez Brotherston, presentata da Adventures in Motion Pictures, Sadler's Wells, London, 1995. La versione esaminata fa riferimento alla edizione con Adam Cooper, Scott Ambler e Fiona Chadwick.

⁴⁰ È maschile anche in lingua inglese ma la tradizione del balletto, da una parte, ci ha consegnato da sempre una donna in quelle vesti, la mitologia, dall'altra, lega l'uccello acquatico a figure maschili come Giove, Cicno, Lohengrin.

⁴¹ CHEVALIER – GHEERBRANT (2002, vol. I) s.v. "cigno".

squame⁴². Più fedele, Ek, all'unità visiva e alla prossimità semantica dei due personaggi, entrambi in tutù e privati degli attributi femminili da una calotta che nasconde i capelli: Odette è l'animale che facilita l'iniziazione sessuale del principe, Odile la materializzazione di quell'incontro onirico.

Se il *Lago* è stato recuperato nel secondo Novecento dalla parte di Sigfrido e del danzatore maschio, che gioca coi ruoli e coi sessi, questa analisi pende dalla parte del cigno⁴³, cercando di cogliere nel suo sdoppiamento un comun denominatore.

Ricontestualizzando la genesi del balletto, figlio del suo tempo, eredità post-romantica, affiora un palinsesto di segni capaci di chiarire le scelte dei contemporanei che non hanno tradito lo spirito guida della storia, quanto piuttosto smascherato l'archetipo che si cela nella donna-cigno⁴⁴. Considerato nel suo tratto più variabile, cioè nella parte di Odile, si è dunque messo a giorno, nel paragrafo successivo, il tema decadente della *femme fatale* e delle sue implicazioni con l'universo maschile. Il 'nuovo stile' mitteleuropeo, l'Art Nouveau, il Decadentismo francese e il Simbolismo russo costituiranno lo sfondo di queste pagine entro una rete a fitte maglie, della quale si riesce a stento a scorgere la trama.

2. Le nere carni del niveo uccello: cigni e vampire

*Tu pensi, Arisbe, che l'essere umano non
possa vedere se stesso. – È così. Non lo
sopporta. Ha bisogno di una raffigurazione
che gli sia estranea.*

Christa Wolf, *Kassandra*

Il balletto *Lago dei cigni* non esiste in modo assoluto, autonomamente, irrelato dal suo contesto di origine. Sebbene rientri nel circolo canonico dei classici di repertorio, per i significati che veicola, riesce a sollevarsi dalle contingenze spazio-temporali dell'ideologia che le ha generate. Se il *Lago* tradisce un plot narrativo molto intricato, nato dalla confluenza di materiale mitico nord-occidentale con la tradizione russa intorno al tema della donna-cigno⁴⁵, non appare proficuo, né

⁴² Non a caso le ali delle farfalle sono rivestite dalle cosiddette 'squame' che noi percepiamo sensorialmente come semplici particelle polverulenti. Circa il legame dei due animali, si veda DAVY (1992).

⁴³ O meglio *Dalla parte di Swann*, richiamando su un piano astratto l'esperienza di crescita spirituale di un ragazzo (anatroccolo) che diventa uomo (cigno): il nome gioca sulla vicinanza tra 'swan', cigno in inglese, e 'schwan', cigno in tedesco.

⁴⁴ Sullo smascheramento dell'archetipo e la dialettica (grotowskiana) di apoteosi/derisione, si è fatto riferimento a BARBA (1965, 9-16).

⁴⁵ La storia è senza dubbio ispirata a una grande quantità di miti e di racconti intorno alla metamorfosi femminile, ma è specificamente a tre testi letterari e semiletterari che i suoi autori sembrano far esplicito riferimento: il racconto *Il velo rubato*, tratto dalla raccolta *Racconti popolari tedeschi* di Johann Musaeus (1735-1787), lo *Zar Saltan* di Aleksandr Puškin e la fiaba *I cigni selvatici* di Hans Christian Andersen. Concetta Lo Iacono ravvisa altri due possibili referenti nelle fiabe *Il brutto anatroccolo* e in *Il compagno di viaggio*, entrambe di Andersen e imperniate, soprattutto la seconda,

tanto meno automatico, rintracciare soltanto alla luce di questo materiale etnografico i possibili significati dell'opera in questione.

Poiché «ogni sistema simbolico si sviluppa in modo autonomo, secondo regole sue proprie»⁴⁶, per cui gli ambienti culturali e le strutture sociali impongono una differenziata gamma di variazioni, appellarsi al mito e ai suoi arcani, sconfessati talora da riprese e variazioni su tema, conduce ad un punto di non ritorno, o peggio, ad un'approssimazione decontestualizzante che sterilizza la facondia artistica⁴⁷. *Lebedinoe Ozero* attinge non solo da un serbatoio folklorico tesaurizzato dalla tradizione romantica del *Märchen* goethiano⁴⁸, ma anche da un immaginario *fin de siècle* variamente costellato di figure femminili e modelli «pervasi di sensi esoterici e aspettative escatologiche»⁴⁹ (come la 'bellissima Dama' e la zarina-cigno dei simbolisti russi). Ricostruire dunque gli orizzonti di significato del mitologema del *Lago* significa, prima di tutto, calarlo nel contesto culturale in cui si manifesta artisticamente⁵⁰, quindi leggerne i contenuti trasversalmente ad altri progetti artistici contemporanei. È con questo proposito che ci avviciniamo all'orizzonte diegetico messo in danza dal balletto in questione: la necessità di ricollocarlo nel suo *cadre* d'appartenenza, fornendo nuove chiavi di lettura ai copiosi *restyling* del balletto.

Con il *Lago dei cigni*

Ivanov ha creato una grande opera di cerniera, estetica e ideologica. Un balletto cioè che usa ancora schemi, luoghi, memorie del romanticismo, ma che ne supera ampiamente i confini per situarsi presso un decadentismo simbolistico e visionario, che definisce un proprio autonomo segno stilistico che lambisce il Novecento. Il secondo atto del *Lago dei cigni* possiede la nozione della linea sinuosa, vagamente esotica del disegno pronto ad aprirsi in immagini floreali, zoomorfe tipico del liberty, ma ancora con lo slancio verticale del neogotico. Il suo mondo ideale è quello della pittura di Burne-Jones, di Böcklin, di Gustave Moreau, della

intorno a storie di trasformazioni fantastiche. La studiosa palesa piuttosto qualche dubbio sulla possibile conoscenza del racconto di Musaeus da parte dei librettisti, che, come annota anche Jurij Slonimskij, conobbero una traduzione in russo dal tedesco soltanto nel 1880, ovvero cinque anni dopo la prima del balletto a Mosca. Cf. *Genesi del Lago*, in OMAGGIO (2002, 63-4) e LO IACONO (2003, 25).

⁴⁶ DOUGLAS (1979, 3).

⁴⁷ Le figure mitologiche, che riaffiorano dal giacimento della memoria nelle stagioni di crisi, «come un infausto presagio o un'estrema risorsa, [...] sopravvivono [...], ma mutilate, e, anche se la loro reminiscenza si impone all'immaginazione, non è più possibile cogliere nell'insieme quel bocciolo che, secondo Kerényi, è la forma del mito». DI STEFANO (1999, 106).

⁴⁸ Per un panorama sui significati della fiaba d'arte romantica e sul relativo progetto culturale, si veda BISTOLFI (1996, VII-XXXII).

⁴⁹ SINISI (1999, 17).

⁵⁰ Interessante la rielaborazione/rilettura dei miti fatte da scrittrici, come in parte della letteratura femminile tedesca, che emancipano l'eroina mitica dalla codificazione androcentrica di marca mediterranea, dove «la donna è presente come donna rappresentata e immaginata, non come soggetto», alterità magnetica di immoralità e perversioni. «Così le scrittrici che si accostano al discorso mitico danno espressione al proprio disagio nei confronti del mito, quale è entrato nella nostra cultura, per riappropriarsene e farne un proprio materiale simbolico; in tal modo la donna da oggetto della rappresentazione ne diventa soggetto». SVANDRLIK (1992, 9 e 31).

narrativa di Poe, di Wilde, di Checov, della “*décadence*” dolce e perversa di Baudelaire e di Andrei Belij⁵¹.

Il *Lago* si trova a germogliare su un terreno dissodato da una crisi europea a congiuntura socio-politico-culturale, che si dispiegherà ad esempio nel disgregamento dell'impero asburgico, nella parabola involutiva dell'epoca Guglielmina, nel movimento secessionista, quale si registrò a Vienna, e nella cultura della *finis Austriae*. Luigi II di Baviera (1855-1896) ‘confesserà’ sotto la penna di Klaus Mann⁵², di meritare «di vivere e di regnare in un'altra epoca, più forte e più bella»: «la repubblica è la forma politica cui tende la nostra epoca. [...] noialtri monarchi non siamo in sostanza che anacronismi ambulanti. L'età moderna appartiene alla scienza. Le due forme realmente dominanti oggidì sono il capitalismo e la psichiatria...»⁵³. Massificazione e psicoanalisi, se da un lato concretano l'orgoglio positivista del progresso, celebrando i fasti dello spirito logico e ordinatore maschile, dall'altro stimolano «un sentimento di rifiuto verso una civiltà moderna che terrorizza e produce ansia»⁵⁴, uno *spleen* che fa languire gli umori: la spinta al rinnovamento, e il conseguente balzo delle scienze, coltivano infatti un potenziale sovversivo che minaccia un ordine sociale, quello maschile borghese-liberale, dando consistenza al presagio del prossimo declino. L'uomo della fine del secolo «sente vacillare la propria capacità di controllo degli eventi, sente restringersi il raggio d'azione, avverte di essere agito dal ritmo volubile dell'economia e della modernizzazione»⁵⁵ che lo fa oscillare tra spinta innovatrice e desiderio di dissoluzione. La teoria ciclica elaborata da Bachofen nell'opera capitale *Das Mutterrecht (Il matriarcato, 1861)* fornisce un ulteriore credito allo *status quo* minacciato, se non anche l'esatto profilo dell'oscuro male che lo insidia: suggerendo la possibilità del ritorno sotto nuove spoglie dell'antico potere femminile, collettivista e in armonia con i ritmi della natura, lo studioso svizzero, «intriso di quella nostalgia dell'origine che era dentro l'anima del romanticismo ottocentesco»⁵⁶, sigla, *nolens*, la disfatta della donna, la sua *caduta*⁵⁷, dalla piattaforma di controllo della famiglia, nei gorghi rigurgitanti di un coito che ricerca come un vampiro va al sangue⁵⁸. Incubo cui l'uomo soggiace senza scampo, timore ancestrale nascosto nei recessi della psiche e non più sotto controllo, la donna come *'belle*

⁵¹ CANTUCCI – MODUGNO (1991, 6-7).

⁵² MANN (1937).

⁵³ *Ibid.* rispettivamente pp. 63-4 e p. 73.

⁵⁴ PIAGNO (2003, 88).

⁵⁵ DI STEFANO (2000, 10).

⁵⁶ *Ibid.* 8.

⁵⁷ «Si conoscono le parole con cui Baudelaire prende congedo da Madame Sabatier, che ha corteggiato a lungo con sonetti mistici, all'indomani della sua notte d'amore con lei: 'Da qualche giorno, eri una divinità [...]. Eccoti ora donna'. La caduta è brutale, senza appello, appena temperata dalla confessione premonitrice che le aveva fatto al tempo delle sue assiduità: 'Io sono un egoista – mi servo di voi'». MICHAUD (1991, 140-1).

⁵⁸ «Il bisogno di accoppiarsi ella stessa è certamente il bisogno più forte della donna, ma non è che un caso speciale del suo interesse più profondo, unico, vitale, che segue immediatamente quello del coito: il desiderio che abbiano luogo molti coiti, in qualunque luogo, da parte di chiunque, in ogni momento». WEININGER (1978, 265).

dame sans merci’, come *femme fatale* diviene foriera di un *fatum*, appunto, che «vanifica l’azione virile nel mondo, risucchia all’indietro in quella regione dominata dai bisogni del corpo, dalla sua fragilità e dalla sua corruzione»⁵⁹. L’esorcismo verrà allora compiuto solamente nell’enfaticizzazione misogina di questa donna senza nome, creatura policefala, secondo Platone, attraverso lo specchio riparatore dell’arte e della sua cornice metaquotidiana.

Elusiva e inafferrabile come le immagini del sogno, *fantasma* del desiderio meraviglioso e terribile, la *femme fatale* non è che una costruzione astratta tra le figure che abitano la ricca costellazione del femminile, personaggio forgiato su corpi di donna reali ma abitante nell’empireo dell’arte e del meraviglioso fine secolo: «abita i sofà dei simbolisti, le alcove dei decadenti, le dilatate pupille degli artisti modernisti»⁶⁰ ma la sua consistenza non è che quella di un’immagine, di un *fantasma* appunto, espressione simbolica di un fenomeno psichico e non di una testimoniata fattualità⁶¹. La donna dell’Ottocento è totalmente esclusa dal registro dei fatti benché onnipresente: alterità riducibile a opposte polarità, la donna vive al di fuori del limitante dominio privato della famiglia come immaginaria costruzione di un secolo che si conosce, per tutta una parte di sé, votato all’immaginario, alla «rappresentazione sessuata delle cose che dà all’uomo, come scopo, la dominazione dell’inquietante estraneità femminile»⁶². In questo progetto l’energia inconscia, ovvero l’immaginazione, «mobilita un fondo originario d’immagini [...], senza il quale ogni accesso all’enigma, che noi siamo per noi stessi, sarebbe definitivamente sbarrato»⁶³. L’immagine allora non è insignificante, piuttosto parla all’uomo del suo desiderio e dell’incapacità, nella quale egli si trova, di raggiungere l’oggetto (cioè, superare la differenza sessuale): la donna è Madonna, angelo o demonio, fonte di ogni metamorfosi e d’ogni magia⁶⁴. Innocente sedotta o mangiatrice di uomini, ravviva l’inguaribile ferita dei monologici sistemi ufficiali di controllo⁶⁵.

L’eredità romantica – il post-romantico di cui parla Karsavina – assume nel secondo Ottocento maggior consapevolezza dei «tipi e motivi che ricorrono con l’insistenza di miti generati

⁵⁹ DI STEFANO (2000, 7).

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ «La donna forte deve essere soltanto un simbolo, essa spaventa a vedersi nella realtà». Honoré de Balzac citato in MICHAUD (1991, 139).

⁶² *Ibid.* 143.

⁶³ *Ibid.* 131.

⁶⁴ «*La donna in tre fasi (Sfinge)* è il dipinto in cui presenta un sorta di catalogo dei fantasmi femminili che abitano l’immaginario fine secolo: a destra, vista di profilo e rivolta alla sua destra, la silhouette della fanciulla in bianco che guarda al di là del mare; al centro, vista di fronte, una donna nuda che, le braccia incrociate dietro la testa, si offre con sfrontatezza; a sinistra una donna pallida e vestita di nero che ci fissa come un fantasma dagli occhi infossati; [...] Ma, nel dipinto dell’autore norvegese il terzetto non si limita a rappresentare i diversi aspetti del femminile tra cielo ed inferno, ma diviene piuttosto la raffigurazione degli elementi del proprio paesaggio psichico, ovvero quella scissa contiguità tra il sogno, la carne e il dolore, che costituisce il tema centrale dell’intera opera». DI STEFANO (1999, 100-1).

⁶⁵ «Più che alla storia sociale, Nanà, la bestia immonda e divoratrice, appartiene al mito. Da mantenuta, che lusinga il desiderio di godimento di una società che si butta nel piacere, essa s’innalza al rango di simbolo. Illustra i guasti di una sessualità distolta dalla procreazione, esprime la decomposizione che mina il Secondo Impero. Il tratto freddo dello stesso Maupassant trasmette un orrore per la maternità, associato al totale abbandono a una inaccessibile donna di sogno, rivelatrice delle ossessioni dell’autore stesso». *Ibid.* 142.

nel fermento stesso del sangue»⁶⁶, germi che da sporadici diventano endemici tanto da far riconoscere nel Decadentismo una degenerazione profonda al livello di una «patologica sovrapposizione e sopraffazione di una singola forma alle altre»⁶⁷, la forma appunto di una fantasia erotica che opera attraverso animi corrotti e morbosi, *debochés* unti e macilenti – per ricordare Lombroso – dagli appetiti sessuali più perversi. La letteratura classica, filosofica, scientifica e pseudo-scientifica è pervasa dal sesso, la psicoanalisi stessa elabora un sistema di pensiero ruotante intorno al sesso e alla sessualità, nozioni che vengono ad essere puntualizzate in «un'epoca in cui la vecchia società sprofonda lasciando il posto a una nuova ancora non sicura di sé, nel fallimento dei valori di un tempo»⁶⁸. La figura della donna, che si accompagna, nel ghetto dei diversi, a quella dell'ebreo e dell'omosessuale, diventa il lutulento antro attraverso cui risuona, distorto, uno dei momenti più estremi e definitivi del 'disagio della civiltà', della tragedia della fine della ragione classica unitaria sopraffatta dalle ragioni della pluralità⁶⁹. La *Kultur*, unità organica che incasella ordinatamente ogni dato e aspetto del reale, *versus* la *Zivilisation*, 'spirito del tempo':

La donna fa cadere l'uomo nella colpa sia che lo vuole libertino, sia che lo vuole asceta, in quanto, in ogni caso, introduce nel regno dei fini, che deve essere autonomo per poter fondare il mondo, l'eteronomia, l'alterità, la sua *pluralità*. [...] La donna è propriamente il più grande pericolo per questa unità: è secondo l'immagine platonica, una creatura policefala⁷⁰.

Gli studi freudiani esibivano del resto questa lacerante pluralità dell'Io al livello dell'inconscio, che di fatto si traduceva nella dissoluzione di un antico linguaggio, ovvero di una visione del mondo – come dirà Wittgenstein, «la *Kultur* stessa è linguaggio e mezzo espressivo: da dissodarsi interamente»⁷¹.

Nella nemesi storica messa in scena dall'Ottocento, il Decadentismo rappresenta una categoria che designa una visione del mondo cosciente della parabola involutiva attivatasi e fissatasi nelle forme precostituite dell'arte. Con questo apotropaico atto di testimonianza, non si vuole solo riparare, circoscrivendola, una paura, cioè la misoginia; nella diffusa ginolatria che pervade l'ultimo

⁶⁶ PRAZ (1966, IX).

⁶⁷ *Ibid.* XVII.

⁶⁸ MICHAUD (1991, 141). Hans Mayer ha debitamente sottolineato la parabola involutiva descritta nel XIX secolo dall'illuminismo borghese che si muta esattamente nel suo contrario. Cf. MAYER (1977, 5-24 e 435-40).

⁶⁹ «Klimt dà il volto della Grande Madre primordiale alle discipline che avrebbero dovuto celebrare invece le conquiste del progresso e in definitiva 'il trionfo della luce sulle tenebre'. Così, in *Filosofia* (1899), l'immagine del mondo non è che nebbia, un immenso corpo femminile dalla testa di sfinge che domina un'umanità che fluttua alla deriva in un mare di nebbia, mentre dal basso una testa di Sibilla sembra suggerire che l'unica possibilità di comprendere il proprio destino non è affidata alla razionalità, ma alla qualità mantica dell'inconscio. [...] Nella *Giurisprudenza* (1903) si cristallizza invece l'angoscia per la potenza negativa del principio matriarcale: il condannato è nudo insieme alla sua colpa, avviluppato da una piovra-utero, circondato dalle tre Erinni, come Oreste assassino della propria madre». DI STEFANO (2000, 24).

⁷⁰ RELLA (1978, 15-6).

⁷¹ *Ibid.* 12.

ventennio del secolo si esalta della donna la sua faziosa irresistibile bellezza, la sua arcana potenza e superiorità che si esplica in una palingenesi ripetuta:

come il vampiro, fu più volte morta e ha appreso i segreti della tomba, ed è discesa in profondi mari e ne serba attorno a sé la luce crepuscolare; trafficò strani tessuti con i mercanti d'Oriente; e, come Leda, fu madre di Elena di Troia; e, come sant'Anna, fu madre di Maria; [...] L'immaginazione d'una perpetua vita, che aduni insieme migliaia di esperienze, è di antica data, e la filosofia moderna ha concepito l'idea dell'umanità come soggetta all'influsso di tutti i modi di pensiero e di vita⁷².

Certamente la donna «potrebbe essere considerata l'incarnazione di quell'antica fantasia, e il simbolo dell'idea moderna»⁷³.

L'anima del *Lago dei cigni* è inevitabilmente compromessa da questo scenario che esibisce nei diversi aspetti della composizione artistica. Il cigno, nel suo palese dimorfismo, veste l'Idea di una forma sensibile non fine a se stessa ma soggetta all'Idea stessa: Ivanov, del resto, nel suo lavoro di coreografo operò ai margini di una 'legalità' gestuale, supportato dalla pericolosità di una proposta musicale al servizio dei personaggi e dell'idealità che veicolano. Per lui, «la danza era il contenuto emotivo della musica e la coreografia una partitura dei gesti dell'animo, 'sovrano amalgama, eminentemente *fin de siècle*, di struggimento sentimentale e di aerea eleganza' (Fedele d'Amico)»⁷⁴. Se i temi coreografici del cigno risultano dall'osservazione della natura, come osserva Cyril Beaumont nella sua monumentale opera di catalogazione, questi riferimenti al comportamento dell'uccello-cigno sono da vedersi puramente incidentali al tema⁷⁵. Infatti, l'operazione compiuta dal *maître en second* russo travalica l'ambito simbolista per trovare agio nella grammatica visiva modernista, «una progressiva semplificazione del linguaggio decorativo nella ricerca di forme che fossero di per se stesse significanti, non per interposto contenuto, ma per una propria forza espressiva»⁷⁶. La forma trasporta dunque un'idea attraverso i tratti fondamentali del 'nuovo stile', ovvero la linearità e la dinamicità, termini della *querelle* inerente i concetti di stile/simbolo e stilizzazione/simbolizzazione nell'epoca del Simbolismo e del Decadentismo russo (1890-1920 circa):

⁷² Si tratta di un passo della celebre descrizione che Walter Pater aveva dato nel 1873 della *Gioconda* di Leonardo, riportato in DI STEFANO (2000, 7).

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ LO IACONO (1995, 349).

⁷⁵ BEAUMONT (1951, 543).

⁷⁶ *Grande enciclopedia dell'antiquariato* (1988, vol. IV, 16).

Per i simbolisti lo stile, come il simbolo, era l'espressione naturale del contenuto interno all'opera d'arte, ciò che Kandinskij chiamava il "suono interiore", come opposto alla "forma esterna". E quando un artista seguiva soltanto le apparenze formali e le applicava ad un'opera concepita per se stessa, questa diveniva stilizzazione⁷⁷.

La coreografia di Ivanov si legge come un *disegno* che i corpi in scena danzano reificandosi in quella stessa forma che la danza sintetizza in uniformità ai precetti del simbolismo pittorico⁷⁸. La natura del cigno è così una natura colta nei processi dinamici di sviluppo e di crescita, trasposti poi in figurazioni fluide e variamente contorte, animate da un senso di perenne divenire. «Allo stesso modo la linea non era concepita come elemento di stasi, ma come traiettoria, caratterizzandosi per un andamento sinuoso o avvolgente, veloce oppure lento, in fasci quasi paralleli appena devianti dalla verticale, o ancora serpentino, parabolico, avvitato o spiraliforme»⁷⁹. Alto e basso, ascensione e profondità trovano così un'armoniosa corrispondenza, sia nel corpo della donna-cigno, che stringe un nuovo legame tra terra e cielo, tra la sua natura istintuale legata alle bassezze terrene e l'incarnazione che rappresenta dell'aspirazione verso l'Assoluto, sia nella danza allo stato puro, l'espressione verticale di una pulsione orizzontale, per parafrasare una celebre affermazione di Georges Bernard Shaw.

Del resto il processo immaginativo simbolico, come modalità di trasfigurazione del reale, trova attuazione anche a livello del teatro di danza, percepito già a partire dal secondo quarto di secolo come una materica superficie pittorica, «una specie di bassorilievo dipinto o di pittura scolpita» dotata del «ritmo del movimento»⁸⁰. La *hyle* dei corpi in scena, e l'*ideale* fantastico e universale che viene reso visibile e palpabile da questi stessi corpi, ne fanno «uno strumento straordinario, capace di risvegliare nel pubblico la fantasia latente, suggerendo motivi e visioni. [...] Lo spettacolo di balletto è uno squarcio onirico che si spalanca di fronte ai nostri occhi, un

⁷⁷ BOWLT (1984, 11).

⁷⁸ Il 9 febbraio 1891, cinque anni dopo la pubblicazione del manifesto del Simbolismo, Georges-Albert Aurier sul "Mercure de France" riepiloga le componenti della pittura simbolista: a suo parere l'arte deve essere a un tempo *ideista*, cioè rappresentativa dell'Idea, *simbolista*, per esprimere questa Idea nella forma, e *sintetica*, perché questa forma possa assumere un significato generale; e ancora, essa deve essere *soggettiva*, *emotiva*, *decorativa*, deve «far fremere l'anima». Relativamente invece all'espressione del disegno e alla rispettiva poetica, il riferimento che propongo di seguito dischiude differenti possibilità di lettura degli atteggiamenti corporei del cigno, da non intendersi soltanto come semplici *stilizzazioni* della natura anatide. Gli inglesi Owen Jones e Christopher Dresser, rispettivamente nelle loro opere *The grammar of Ornament* (1856) e *Principles of Decorative Design* (1873), esprimono in successione le possibilità di un'arte non imitativa, non naturalistica, ma sintetica, ovvero volta a identificare i principi generali della natura, i suoi processi e dinamiche fino a stabilire una gerarchia della linea, considerata più interessante proporzionalmente all'aumento della sua complessità: «La bellezza della forma» – come scrive Jones – «è prodotta dalle linee nascenti l'una dall'altra in ondulazioni graduali».

⁷⁹ *Grande enciclopedia dell'antiquariato* (1988, vol. IV, 18).

⁸⁰ Théophile Gautier, *Opéra: "La Fonti"*, "La Presse", 16 gennaio 1855, ora in RANDI (2001, 157).

trampolino per l'immaginario»⁸¹, dove cristallizzare le ossessioni più ctonie, l'«idea fissa», cui allude Baudelaire:

In questo formicolio da caleidoscopio, ciascuno vede quel che vuole; è una specie di sinfonia di forme, di colori e di movimento il cui senso generale è indicato, ma di cui si possono interpretare i dettagli secondo la propria volontà, seguendo il proprio pensiero, il proprio amore o il proprio capriccio⁸².

E la ballerina, proporzionale all'immagine nell'equazione balletto uguale quadro, diventa la fantasia autoerotica dello spettatore che, reiterando l'acquisto del biglietto, appaga voyeristicamente la vista e gli altri sensi. Come annotava del resto Mallarmé nei suoi primi articoli sui balletti, la ballerina «te livre, à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts»⁸³, ovvero, nella sua nudità simbolica offre un piacevole trasporto alle fughe dell'immaginazione degli spettatori e diventa, nel corso di una rappresentazione artistica ed erotica insieme⁸⁴, un ottimo rifugio ai fantasmi individuali e collettivi. Tanto meglio si compie questa diffusa tentazione scopofilica del pubblico maschile, se la danzatrice veste la livrea del niveo cigno: l'anatide infatti, come osserva Bachelard, rappresenta nella letteratura un *Ersatz* della donna nuda, «della nudità lecita, del biancore immacolato e tuttavia ostensibile»⁸⁵. L'accorciamento del tutù e la coreografia di Ivanov, che esibisce una metamorfosi nello stato antropomorfo mai completa, quindi una nudità solo accennata, eleva la desiderabilità del corpo danzante della ballerina, mentre la moltiplicazione visiva nelle compagne cigno fa da cassa di risonanza ad una voluttà mai esaurita⁸⁶.

Ballerina, cigno (nel binomio Odette/Odile) e *femme fatale*: pezzi di uno specchio infranto che rimanda inevitabilmente un'immagine anamorfica anche se riconoscibile in tutte le sue parti.

La donna, e la ballerina più specificatamente, diventano nel XVIII secolo con le loro caratterizzazioni i *fantasmi* del maschio, immagini che contengono un tramonto ideologico, un inferno mondano, secondo una mistificazione eminentemente maschile che dà forma ad

⁸¹ *Ibid.* 174.

⁸² Théophile Gautier, *Opéra: retour de Fanny Cerrito*, "La Presse", 9 ottobre 1848, ora in RANDI (2001, 175).

⁸³ Stéphane Mallarmé, *Ballets*, "Revue Indépendante", 1 dicembre 1886, ora in DUCREY (1999, 149).

⁸⁴ Sul legame di queste due dimensioni, si confronti l'acme del pensiero di WEININGER (1978) al capitolo XI di *Sesso e carattere*, intitolato "Erotica ed estetica", di cui si riporta un passaggio esemplificativo: «La bellezza è [...] essa stessa una proiezione, un'emanazione del bisogno di amare: e così [...] la bellezza della donna è l'amore dell'uomo, e ambedue non sono che lo stesso identico fatto» (p. 247).

⁸⁵ BACHELARD (1987, 40).

⁸⁶ «L'immagine del 'cigno' [...] è sempre un *desiderio*. È a partire da questo, dal *desiderio*, che il cigno canta. Orbene, esiste un solo desiderio che canta morendo, che muore cantando: è il desiderio sessuale. Il canto del cigno è pertanto il desiderio sessuale al suo acme». *Ibid.* 42. L'*Adagio* del II atto, nella tensione sessuale che il *pas de deux* stereotipa, esibisce chiaramente una sublimazione del desiderio e del piacere che, attraverso la successione di linee e diagonali, di giri e di prese, trova soddisfazione nel pigolio nervoso ed elettrico del *battu* finale, ultimo fremito prima del vertice d'estasi che si appiana in un *penché arabesque sur pointe*.

un'esuberante e amorale sessualità. La tipicizzazione della *femme fatale* si addensa nella figura della donna-cigno, che nella duplice forma di Odette e Odile, maschera le paure più recondite del principe e, in generale, dell'uomo: più precisamente si caratterizza come *materia* del principe, oggettivazione della sua interiorità che non si risolve nella banale dicotomia Bene *versus* Male, ma nel discernimento tra Essere e Apparire, nella distinzione della donna reale dalle proiezioni maschili. La sua immagine è di per sé passibile di epifanie diverse ma la sua compromissione con l'arsenale immaginifico di fine secolo orienta la nostra percezione verso una gamma di possibilità ben precise e relative letture interpretative.

È stato rilevato che «l'immensa distanza che separa Odette e Odile si colma rapidamente ove si pensi che affidarne l'interpretazione a un'unica ballerina è la chiave di volta dell'intero balletto»⁸⁷. Sicuramente questa convinzione costituisce un incentivo all'ermeneutica qui intrapresa, benché molti riallestimenti del balletto classico propongano un'equivalenza solo apparente. Lo stesso libretto di Petipa si regge non sull'uguaglianza di Odette e Odile ma sulla loro similarità, cosa che investe l'esile figura del principe del portato di una crisi secolare: saper discernere il reale da quell'immaginario che ossessiona tutto il secolo.

La figura di Sigfrido, già al suo stato larvale, viene caricata di una responsabilità, di una potenziale forza che i coreografi contemporanei percepiscono e traducono in atto: non è sicuramente casuale che le riletture del *Lago* siano state firmate da coreografi maschi che hanno recuperato il personaggio del principe a detrimento della figura del cigno. Odette/Odile – nei tentativi più estremi il duplice personaggio diventa stringatamente “Il cigno” – esiste in modo unilaterale, non dotata di vita propria e questo non perché l'originale classico mostri una siffatta gerarchia, tutt'altro. Piuttosto perché l'orizzonte diegetico del libretto e la relativa messa in coreografia contengono, nell'opposizione vita/sogno e nella duplicità del cigno, un atavico motivo di *disagio* che trova uno sviluppo nelle forme danzate, libere ed espressive, dei nostri giorni⁸⁸. Il disagio espresso è l'ansia di rinnovamento, la reazione all'ormai inesorabile logoramento di valori e certezze soppiantate dalla transitorietà delle cose e delle immagini. La percezione di una prossima era fondata su nuove forze e valori riapre dolorosamente una ferita che vede nella differenza sessuale motivi di scontri ed incontri. I primi vogliono sul banco degli imputati la donna in quanto fonte dei mali sofferti dal secolo, gli altri vedono negli stereotipi che cristallizzano la figura femminile una possibilità di autoanalisi, una via di scampo anche se tutta al maschile:

⁸⁷ CANTUCCI – MODUGNO (1991, 10).

⁸⁸ Secondo una riappropriazione femminile della figura della fanciulla-cigno, come la vergine bambina Melisande di Maeterlinck, essa può essere vista come «un personaggio che rifiuta di crescere per restare congiunto ad una originaria condizione edenica, uno stato di innocenza che esclude il mondo degli adulti». La metamorfosi allora, l'abbandono della livrea di piume, significherebbe l'attraversamento di una soglia, la rivelazione della propria essenza di donna che solo la complementarietà maschile può contribuire a rivelare interamente. Circa il personaggio di Melisande nella prospettiva della bella sconosciuta, si veda SINISI (1999, 13).

La consapevole investigazione di un centro interiore ebbe inizio con la moda romantica. Nel doloroso processo di introspezione, il bisogno di affrontare e di trascendere il mondo esteriore divenne una necessità sempre più forte e, a volte, un'ossessione coercitiva. L'uomo, di conseguenza, si rifugiò nell'estasi trascendente dello spirito e, per questo, ebbe bisogno di un punto focale: e fu l'immagine idealizzata della donna⁸⁹.

Un simile assalto al mistero centrale dell'io, sia sotto forma narrativa che nei diari, è un indice dell'importanza dei problemi sessuali dell'uomo romantico. Il maschio era pronto a sacrificare la propria vita per una figura di sogno irraggiungibile, ma non era altrettanto pronto a dare la vita per la donna con la quale andava a letto. Il desiderio dell'inattuabile era in buona parte poco più di un sogno narcisistico, il tentativo di elevare alla sfera dello spirito il proprio orgoglio fallico [...]. [La ballerina] Era un simbolo adatto allo stato interiore del romantico⁹⁰.

Il grande progetto goethiano dell'*Ewigweibliches*, dell'eterno femminile che avrebbe trasportato Faust verso l'Assoluto – il valore sicuro su cui investire, l'alterità salvifica che si erge a promessa – si compie a metà del secolo in una sublimazione della differenza sessuale che supera e nega anche il modello della *femme idéale*. Fanciulla in bianco, memore dei preraffaelliti e dei virginali cortei del pittore Bourne-Jones, bagnante evocata dal candore del cigno, delirio di castità, sogno di inattuabile redenzione, figura della *Sehnsucht*, pur testimoniando l'isolamento dei sessi, essa conserva l'immagine di una reciproca integrazione della donna e dell'uomo, da realizzarsi però solo nella morte⁹¹. Come a dire che la pacificazione dei sessi si può compiere ma in una dimensione superiore ultramondana, non corrotta dalla legislazione umana.

La donna ideale nel *Lago dei cigni* è costretta in un corpo di animale, forma certamente di oppressione, controllo e abbruttimento, ma anche simbolo dell'istintualità femminile, dell'immanenza e dell'incapacità ad elevarsi – in aderenza alle caratteristiche fisiche del cigno – alla sfera logico-razionale dell'uomo. Come ricorda Calendoli, le fanciulle cigno sono naturalmente parenti delle Silfidi e delle Villi, e, al pari delle Ondine, in quanto esseri che stanno a metà fra l'uomo e l'animale, fra la femminilità e una spettralità insensibile, se ne tenta continuamente l'umanizzazione mediante l'uomo terreno: nel primo caso, la femminilità strana e inquietante non può essere addomesticata e solo la morte annienta i lacci terreni di un ruolo sociale; nell'altro, la donna acquista sembianze umane, e più precisamente un'anima, solo attraverso l'atto di affermazione maschile che realizza nella figura femminile un cambiamento della sua persona sociale.

⁸⁹ SORELL (1994, 272).

⁹⁰ *Ibid.* 270.

⁹¹ Cf. MAYER (1977, 27-35, 117-26 e 147-52).

Equiparando il cigno alle Ondine, Villi e Silfidi, non si può però tacere il lato selvaggio, crudele e indocile che sconfessa la loro indole e fa del binomio Odette/Odile le due facce di una stessa medaglia. *Undine* era, tra l'altro, il titolo della composizione divenuta poi il *Lago* e dal quale Čajkovskij ha attinto numerosi brani, legando così indissolubilmente queste due figure attraverso il simbolismo poetico della sua musica. Sprovvista di anima, come le piante e gli animali, questa creatura d'ispirazione romantica, che ha goduto in epoca simbolista di grande fortuna artistica e letteraria⁹², partecipa nella sua alcova acquatica «dei più segreti momenti della natura, e generalmente ha un carattere malefico perché rappresenta il lato traditore dei fiumi e dei laghi»⁹³:

la relazione tra la fanciulla in bianco e il tipo della donna fatale non [è] lineare, né semplicemente speculare e oppositiva, e [...] non [può] essere risolta solo nei termini dell'antinomia tra iperspiritualizzazione e furore di vivere che pure caratterizza morbosamente la cultura di quegli anni. Davanti a Lulu e alla vergine, non si è a un bivio che solo in apparenza, in ambedue le figure infatti si condensa la terribile identità tra *eros* e *thanatos*, e la conseguente necrofilia in cui si proietta l'angoscia e la crisi di valore dell'uomo fine secolo⁹⁴.

Parimenti Jules Laforgue, simbolista personalissimo, distante rispetto ai modelli riconosciuti dal movimento, nel componimento intitolato *Les linges, le Cygne* esprime questo attrito di apparenti polarità nella sua ossessione «del colore bianco, legato a un'idea di purezza e insieme presente a tutto ciò che è impuro, la nascita, il dolore, il sangue, emblema infine della morte stessa, del nulla»⁹⁵ («Sono i lini, i lini / ospedali consacrati ai cruori e ai fanghi»⁹⁶), avvalorando le anticipazioni di Gautier con la sua *Maupin*, ovvero che l'Ideale è «conseguibile solo mediante un'immersione nel crogiolo della carne»⁹⁷.

La donna come vergine, come Madonna, trova nell'iconografia sacra e non un formato idoneo ad aureolare lo spettacolo sensuale della propria maternità, offerta agli occhi di un esoterico cenacolo di fedeli maschi: come le donne di Klimt e di Munch – in particolare la *Madonna* di quest'ultimo, santificata nell'estasi del suo volto in sintonia morfologica con *Giuditta I* del secessionista viennese – come la donna di Weininger e la Grande Etera di Bachofen, la fanciulla in bianco, l'immacolata, è l'essenza stessa dell'*Eros*, la luciferina forza di seduzione fissata nel

⁹² Tra i poeti che dedicano versi alle fanciulle-onda si ricordano George e Rilke, tra i compositori Debussy, tra i pittori Bourne-Jones, Böcklin, Von Hoffmann, tra gli scultori Rodin, Maillot, tra gli illustratori Christiansen e Vogeley.

⁹³ DI STEFANO (2000, 28).

⁹⁴ DI STEFANO (1999, 99). L'autrice avvalora l'intimo legame delle due figure nella risonanza che queste emettono nel mito di Kore-Persefone, «contemporaneamente viva e morta, vergine e violata», «fanciulla eternamente pronta a sbocciare e allo stesso tempo la regina degli inferi e della morte» (pp. 104ss.).

⁹⁵ FREZZA (1972, 26).

⁹⁶ *Ibid.* 167.

⁹⁷ RANDI (2001, 181).

libidinoso ludibrio del suo ghigno⁹⁸. Anche nella tradizione indiana, legata alla simbologia dei colori nero e bianco, vengono riconosciuti nella figura della sposa laida aspetti opposti e intercambiabili di un unico e medesimo principio: Śrī-Lakṣmī (“Splendore” come Buona Sorte) e Kālakaṇṭhī (“Orecchia Nera” come Sfortuna) sono due potenze opposte da immaginare come sorelle che possono assumere l’una la forma dell’altra, o meglio, «quella che è più appropriata alla situazione data»⁹⁹. Anche Odette e Odile non sono altro che la forma scomposta di un’unica unità, il cigno appunto, che vive la sua interezza nella fusione di realtà e sogno, vita e morte, che la dualità implica¹⁰⁰.

Ek e Bourne, riabilitando il personaggio di Sigfrido, precisano, in aderenza alle osservazioni elaborate, un cigno univoco, non più scomposto secondo una prospettiva universalmente percepita come nel classico di repertorio, bensì diviso nella mente schizoide di un principe alle soglie della maturità. Inserendolo nella dimensione onirica il primo, sfruttando lo stato allucinatorio del principe il secondo, il cigno, come animale o superuomo di un iperuranio incontaminato, conduce più o meno traumaticamente alle differenti relazioni di un’unica entità con se stessa, all’irriducibilità del reale ad un’idea univoca, che consenta di conformare e conoscere un soggetto. Permane qui l’opposizione reale/immaginario, ricondotto alla dimensione del sogno del principe, come la figura della *femme fatale* (*‘homme fatal’* per Bourne), non più immagine astratta ma realtà inoppugnabile che genera stordimento, delusione, morte. E il Cigno – un cigno con la maiuscola come in Laforgue – Ideale che non si smette di nutrire nelle contraddizioni della vita, discende sulla terra in veste di ambasciatore e conduce il principe, novello Lohengrin, in un regno falso e depravato, «al paese dei candori»¹⁰¹.

La ballerina ottocentesca invece, reificata nelle forme svaporate dei suoi pagani esseri elementari, diventa corpo di un’erotica *rêverie* che si frange violentemente contro il dominio pubblico maschile all’interno di un processo di epurazione ed umanizzazione nel formato della

⁹⁸ Anche nella letteratura ritroviamo un analogo accostamento da considerarsi come forma fissa di una medesima ossessione: «Dostoevsky “tragically recovered the seed of the agonizing contradiction of his epoch [...] in which ‘the ideal Madonna’ frequently seemed, to the writer, conflictingly linked to the ‘ideal of Sodom’”, a close examination of the greatest ballets of the second half of the nineteenth century shows similar contradictions. The plot lines linking “Lilac Fairy/Carabosse” and especially “Black Swan/White Swan” are hardly so elementary as they may seem». PETROV (1992, 49).

⁹⁹ COOMARASWAMY (1987, 303).

¹⁰⁰ L’interpretazione etimologica delle parole ‘bianco’ e ‘nero’ svela interessanti affinità, come evidenzia Marie-Louise von Franz in un autorevole contributo sull’interpretazione della fiaba: «la parola francese *blanc* e la tedesca *blank* hanno la stessa radice, che significa ‘brillante’ e si può applicare ad ogni superficie liscia, sia bianca che nera; in inglese la stessa parola *black*, significa nero. Nel linguaggio psicologico ciò corrisponde all’identità segreta degli opposti. Quando un opposto raggiunge il culmine del proprio sviluppo contiene già in potenza il contrario di sé». VON FRANZ (1983, 127).

¹⁰¹ Jules Laforgue, *Les linges, le Cygne* in FREZZA (1972, 169).

rappresentazione¹⁰². L'istituzione del *foyer* della danza all'Opéra, fiorito tra il 1820 e il 1880, decretò la costituzione di un punto di incontro di ballerine e ammiratori, «luogo dei sogni di evasione dei patron, attorno al corpo reso oggetto e alla civetteria delle ballerine. [...] A queste ultime diede una vetrina per l'esposizione di quella mercanzia che speravano di barattare con la sicurezza economica»¹⁰³. Al pari dei personaggi che si trovava ad interpretare, la danzatrice dell'Ottocento, come pure dell'inizio del secolo successivo, incarnava completamente le loro aspirazioni e al loro pari era considerata, dal momento che «la ballerina poteva avere successo soltanto se aveva il comportamento giusto per la parte»¹⁰⁴. *Fille de joie* che contravveniva all'ideale cattolico e repressivo oppure laico e benpensante, si trova a danzare coreografie create da uomini per un pubblico di uomini con i quali era prescritto intrecciare solamente il libero amore, quello appunto appagante e vampiresco della *femme fatale*. Tale connotazione vampiresca, che conduce l'amante alla dissoluzione per la mortifera fascinazione subita, venne trasfusa nella figura della donna di spettacolo che condivideva con lo stereotipo ottocentesco il libero amore, l'irruzione del femminile nello spazio pubblico erotizzato maschile, la sensualità e bellezza di un corpo da esibire. *Vamp*, abbreviazione per vampira della puritana America, è appunto «una donna, specialmente attrice, dal fascino sensuale e violento»¹⁰⁵, che la dimensione della ribalta faceva rifulgere di virtù e splendori:

Se l'immagine scenica della ballerina è spirituale, fiori sul capo, tutù di veli e scarpette da imbottire in punta per elevarsi al cielo contro la forza di gravità – cioè la carnalità – terrestre, oppure è focosa come nel caso delle spagnolesche con volants e nacchere, dietro le quinte la ballerina è spesso una ragazza di povera famiglia, senza istruzione [...] che con i regali degli “amici” influenti mantiene fratelli e sorelle, prima ancora che inebriarsi dei piaceri della “bella vita”¹⁰⁶.

Il motivo dell'orchestica legato al trapasso fu un interesse legato al momento romantico, come testimoniano volumi quali le *Recherches sur les danses des morts* di Gabriel Peignot, e ripreso dal decadentismo simbolico legato alla danza di fatali eroine come Salomè: è in questa ineluttabile e lubrica danza di seduzione che il cigno nero esplica la sua funzione. *Eros* e *Thanatos* sono le due

¹⁰² Come il romanzo contiene e chiarisce un'alterità attraverso la pratica della scrittura, come l'atto pittorico *ripara* e circoscrive coadiuvato dalla cornice del quadro le paure e i desideri dell'uomo, così la forma del balletto, in quanto atto creativo, abbraccia e limita, nel filtro dell'arco di proscenio, pulsioni inconse. In questo modo il pubblico maschile esaurisce scopofilicamente le sue fantasie erotiche ricondotte ad una figura umana: la ballerina diventa l'esorcismo umano di quelle delizie peccaminose che il maschio borghese rifugge nella sua apparente condotta pubblica. Sulla funzione riparativa dell'arte e della letteratura, si veda FERRARI (1999, in partic. 97-102; 1998, in partic. 5-18).

¹⁰³ LEIGHT FOSTER (2003, 257).

¹⁰⁴ *Ibid.* 258.

¹⁰⁵ Cf. MALVINI (1994, 167-94); DUCREY (1996); LO IACONO (1999, 140-56); DUCREY (1999) e GUZZO VACCARINO (1999, 147-77).

¹⁰⁶ GUZZO VACCARINO (1999, 148).

estremità che si toccano attraverso il superamento di un'alterità altrimenti dissolta, il raggiungimento nell'atto sessuale di una continuità attraverso esseri discontinui che si annullano nella pacificazione dei sensi. La danza diviene allora, per lo spettatore, il momento catartico di una riconciliazione dei sessi che la storia tradisce nell'opposizione di corpi *discontinui*.

Il teatro, come «terreno di caccia» e «opportunità d'incontrarvi un ricco protettore»¹⁰⁷, contribuisce a plasmare quella forma sincretica di drammatica decadenza che la ballerina rappresentò nei romanzi dei costumi teatrali. Illustre sconosciuta che ascende ai fasti dell'Olimpo scenico, rapidamente si appresta al tramonto della dea che venerano in lei, da personaggio di romanzi letterari a carattere di *feuilleton* di terza categoria, un revival monocromo e sbiadito di una vita sacrificata alla bellezza.

3. Quando il cigno è maschio: il *Lago di Ek e Bourne*¹⁰⁸

«Sebbene la rilettura dei classici del repertorio coreografico appartenga a una ben consolidata tradizione teatrale, è a partire dalla seconda metà degli anni Settanta che la rivisitazione dei capolavori ballettistici diviene un fenomeno caratteristico e storicamente identificabile nell'ambito del panorama internazionale»¹⁰⁹.

Già nel XVIII e XIX secolo era pratica diffusa riproporre con diversi interventi opere preesistenti – si pensi a *La Sylphide* e a *Giselle* – oppure impiegare uno stesso materiale mitico per 'formattare' nuovi spettacoli – come la plurirappresentata storia di Giasone e Medea che Noverre e Vestris misero in coreografia a distanza di pochi anni. In quest'ultimo caso, le possibilità d'intervento sul mito erano maggiormente evidenti in quanto l'azione drammatica, nerbo del *ballet d'action*, veniva diversamente distribuita negli atti e, come negli agoni ateniesi, era premiata la rielaborazione del mito, l'introduzione di elementi nuovi, i diversi esiti che la vicenda sviluppava. In poche parole, come una storia tanto remota potesse essere tradotta in termini più accessibili al pubblico contemporaneo. Stesse intenzioni ritroviamo, in un certo senso, nel fenomeno di ritorno alla narrazione, cifra stilistica degli anni Ottanta del Novecento. Il riflusso epico, movimento di risacca della lunga ondata anni Sessanta e Settanta, ha visto diversi coreo-registi europei confrontarsi con il patrimonio culturale che la danza classica ha consegnato loro: quello non scritto ma visto, studiato e interpretato che è rappresentato dal repertorio.

¹⁰⁷ LO IACONO (1999, 150).

¹⁰⁸ Per le relative poetiche, la ricostruzione del panorama critico e le rispettive teatralità, si veda, per il coreografo svedese Mats Ek, i già citati VACCARINO (1991); GUATTERINI (1994) nelle sezioni relative, e specialmente la recente monografia di D'ADAMO (2002); in particolare, per Matthew Bourne, la lunga intervista costituitasi in libro a cura di MACAULAY (1999) e la ricca scheda biografica a cura di BREMSER (1999).

¹⁰⁹ POESIO (2002, 27).

Primo fra tutti Roland Petit che, con la sua *Coppelia* (1975), offrì un nuovo spettacolo della perturbante vita automatica della bambola nelle mani del suo creatore, melanconico dandy hollywoodiano. Di seguito John Neumeier che, a partire dal 1971, con *Casse-noisette* e *Romeo e Giulietta*, passando per *Illusions: like "Swan Lake"* (1976) e *La bella addormentata nel bosco* (1978), arriva ai nostri giorni con *Sylvia* (1997), ancora oggi convincente offerta per «il giusto equilibrio tra l'evocazione del soggetto antico e la modernità dell'idea»¹¹⁰. La sua riconosciuta e indiscussa capacità di impossessarsi del repertorio, restituendone una lettura forte e fuori dal tempo, equivale alla forza dissacrante di altri coreografi che non hanno scelto la via, forse più sedicente ma anche più rischiosa, della rilettura, bensì la forma della re-invenzione e del *restyling*: da una parte, il «legame a formule di stampo marcatamente classico che assicurano un legame diretto e in un certo senso continuativo con gli illustri capolavori del passato»¹¹¹, dall'altra, «un approccio critico che riconsidera e reinterpreta, in controtendenza, presunti dogmi culturali e monoliti storici»¹¹².

Se nella prima categoria si situa la succitata *Sylvia*, della quale a parte la musica non rimane che la trama, è Mats Ek ad inaugurare la stagione delle "coreografie critiche" con la sua *Giselle* (1982), tentativo di ricongiungimento tra due sfere percepite come in opposizione tra loro: il classico e il moderno. Al di là di un'uniforme tendenza di marcia nella danza anni Ottanta, la spinta che convoglia ogni singola poetica verso il recupero della tradizione è diversissima per ciascuno autore: Ek, ad esempio, parla di un mondo cambiato tremendamente per cui trova «sempre più difficile immettere valenze politiche nella danza»¹¹³; Bourne, al contrario, non esibisce l'intento di creare dei balletti, o comunque qualcosa di classificato come tale, semplicemente vuole offrire un buon intrattenimento ad un pubblico eterogeneo, non ballettomane, che possa più modernamente avvicinarsi al repertorio. Entrambi, quasi programmaticamente, propongono classici 'rifatti' con grande entusiasmo nel pubblico, che spera di essere avvantaggiato almeno nella conoscenza della storia: «è meglio assistere al balletto in libertà» – sostiene Ek – «senza vincoli di sorta; se ci si preoccupa di trovare o meno consonanze con l'originale si possono ingenerare delle frustrazioni difficili da superare. Si finirebbe per continuare a confrontare le due versioni, senza vedere davvero cosa accade»¹¹⁴.

Il loro lavoro risulta sonoramente provocatorio, non solo perché mettono in discussione satireggiando – è il caso di Bourne, sia per *Highland Fling* (1994), nelle vezzose movenze della Silfide che viene crudamente ridicoleggiata, sia in *Swan Lake* (1995), col celebre *pas de trois* del primo atto che esibisce desuete convenzioni alla maniera dei Trockadero – «la rigidità della forma,

¹¹⁰ SCHOONEJANS (2005, 44).

¹¹¹ POESIO (2002, 30).

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ GUATTERINI (1994, 45-6).

¹¹⁴ *Ibid.* 46.

la ‘magia’ della tecnica, la stravagante messa in scena, la politica gerarchica e i temi apparentemente banali»¹¹⁵, ma anche perché operano nell’alveo della struttura drammaturgica, manipolata pure attraverso il tessuto musicale che ora allarga, ora restringe le maglie della precedente trama. Benché la versione inglese appaia meno blasfema e irrispettosa rispetto a quella svedese (rimane il tema della festa, il IV atto bianco, l’epilogo tragico con la morte del principe), soprattutto per i mancati interventi musicali che contraddistinguono l’opera di Ek, entrambi i coreografi operano attraverso l’interazione di tre elementi strutturali altamente manipolabili, che svelano e smascherano l’archetipo cristallizzatosi: sono le componenti specifiche di azione drammatica, struttura linguistica e partitura musicale.

Oleg Petrov ha osservato come Petipa avesse raggiunto la più fine padronanza di questi elementi esercitando una speciale tirannia – la “rivincita” di cui parla D’amico¹¹⁶ – sul compositore. *Bella addormentata* rappresenta indubbiamente la sintesi più felice di queste tre sfere d’azione, dove l’alternanza di a solo/*ensemble*, struttura verticale/orizzontale, limpidamente avvicenda momenti prosaici a escrescenze liriche che pausano l’azione, periodi dinamici e statici che orientano la danza verso l’interiorità del personaggio:

The geometry in Petipa’s dances can be found in the place where “eternal themes” are concentrated. This geometry of dance is not simply a spatial abstraction, devoid of idealized content; Petipa’s geometry is a choreographic time-space that exists on various levels. Meaning in Petipa’s ballets is concentrated in the highly organized dance composition; pantomime exists only fragmentarily and never becomes an important formative element of the ballet’s time-space. If it occurs, as in the first act of *Bayadère*, it occurs only for narrative’s sake, to relate external events. But as soon as the balletmaster’s interest returns to the internal world-dance. The choreographic compositions of Marius Petipa and his true protégés can be compared to poetic texts. This poetic vision of the world is the primary achievement of Petipa’s ballet theatre, his chief discovery¹¹⁷.

Sebbene Ek e Bourne si dichiarino liberi nei rispetti della creazione di Petipa-Ivanov, entrambi fanno appello al potere della musica che li ha guidati nella composizione, «un mazzo di fiori con le radici nella disperazione»¹¹⁸. Nella partitura čajkovskiana il cigno è strettamente associato all’arpa, che lo introduce nelle sue *entrée*, e all’oboe, che ne delinea il tema musicale, strumenti antitetici nella «classica opposizione tra la superiorità degli strumenti a corde, simbolo d’amore spirituale, e l’inferiorità degli strumenti a fiato, simbolo per contro d’amore puramente

¹¹⁵ BANES (1994, 280-90).

¹¹⁶ D’AMICO (1965).

¹¹⁷ PETROV (1992, 47).

¹¹⁸ Mats Ek in VACCARINO (1991, 146).

carnale e ferino»¹¹⁹. Appare evidente come già nella partitura musicale si profili chiaramente la dualità del cigno, solitamente rappresentato in coppia nell'iconografia musicale e non, per indicare le due classi di strumenti e, fuori di metafora, i due tipi d'amore socialmente concessi. Le tonalità su cui opera il compositore esprimono nella loro successione gli spazi d'azione, oltre che la base di costruzione dei motivi legati ai tre personaggi: il tritono Fa-Si trova diverse applicazioni nel corso dell'opera al fine di esprimere drammaturgicamente la situazione.

Confronto, stasi, distanza, opposizione, ricongiungimento... sono tutti momenti fissati nel tessuto musicale e che il balletto di Petipa-Ivanov lirizza nella netta linea grafica della coreografia che distribuisce masse, ombre e colori¹²⁰: «Only geometry (and this geometric ornament) could realize a successful abstraction of the world view – to solidify space without time»¹²¹. Volynsky sosteneva che per essere *balletmaster* «it is necessary to be able to think in the geometric likenesses of movements and poses that serve as the core of all material compositions»¹²², e Ivanov, in aderenza ai principi sintattici della stilizzazione modernista, matura nel teatro di danza le possibilità di un'arte non imitativa che riproduca l'andamento delle forme naturali in una successione di linee: dalle più semplici, rette e diagonali, alle più complesse, serpentine e spirali, che, nel *Lago*, incanalano la tensione drammatico-visiva, simboleggiando volta a volta l'evoluzione interna dei personaggi. I movimenti del cigno non assumono una forma empirica data ma un'astratta somiglianza formale, non riproducono mimeticamente l'uccello acquatico quanto piuttosto lo evocano, non mimano l'azione ma vi alludono nell'astrazione operata a livello dei singoli blocchi performativi e semantici. Non a caso la novità della figura di Odette consiste nella sua incompiutezza psicofisica, nella riproduzione coreografica di uno stato non completo di trasformazione, del movimento naturale di rinascita che viene colto nelle sue essenziali linee di sviluppo, evidenziandone i processi piuttosto che i risultati.

L'ostentato realismo del cigno è unico, «without parallel in the details of day-today life, but identifiable in its transmission of deep feelings, in the preservation of the world's beauty»¹²³. Quando infatti Reisinger, nella prima edizione del *Lago*, volle fare il ritratto del cigno con il supporto della danza accademica fallì decisamente, provocando il disfacimento delle condizioni poetiche proprie del balletto: la creatura che ne uscì – né un uccello né una donna ma la “Regina dei

¹¹⁹ Cf. ROSSONI (2002, 82-95).

¹²⁰ È noto come abbia influito sull'ideazione del II atto del *Lago* l'atto delle ombre' di *La bayadère* (1877), dove Ivanov impersonava, nella *première* storica del balletto, il *Maharaja*. Non è da escludersi una citazione per suggestione della struttura coreografica di Petipa, ovviando, grazie a Čajkovskij, ai limiti imposti da una musica senza pretese di sinfonizzazione come quella di Minkus. Vera Krasovskaya non ha mancato di sottolineare per l'appunto come la scena delle Ombre sia soltanto l'inizio del nuovo, l'avvio ad una sinfonizzazione della danza che arrivava a fare a meno del *décor*, essendo essa stessa pittura di uno stato poetico della storia.

¹²¹ PETROV (1992, 46). Sul rigore geometrico e le architetture coreografiche nella Pietroburgo imperiale, si veda anche VOLKOV (2003).

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibid.* 48.

cigni” – andava ad assommarsi alle altre creature romantiche che preservavano l’immagine ideale di una realtà inappagante benché priva della tensione che animava le prime.

Il cigno Odette/Odile come lo conosciamo oggi ha ben poco a spartire con l’originale della Legnani, mentre gli interventi posteriori hanno contribuito a delinearlo più compiutamente come uno tra i ruoli più impegnativi del repertorio. Considerevole, al riguardo, è stato l’apporto di Pliseckskaja e Makarova; quest’ultima, in particolare, si è concentrata sullo studio della schiena e sul respiro: il movimento ruotante del tronco in continui *port de bras*, quarto *arabesque*, *penchés* e la riproduzione della sporgente cassa toracica dell’uccello, con ulteriore apertura dello sterno in opposizione all’‘apertura’ delle scapole, hanno portato ad un approccio sempre più stilizzato dell’uccello che, oltre a evocarlo, ulteriormente approfondiva conquiste tecniche (spesso legate, in Makarova, a sue speciali doti fisiche).

Ek e Bourne non si insinuano nell’alveo della tradizione se non attenendosi ai caratteri dell’originale e inventando nuovi atteggiamenti impregnati di un diverso mimetismo. La struttura simbolica di Petipa-Ivanov come la rigida geometria, che rispondeva ad una visione filtrata e poetica della vita trascesa spiritualmente, perdono ogni evidenza nelle due riletture contemporanee che tentano uno sfondamento operando sul nucleo drammaturgico. La componente naturalistica è presente in entrambi, anche se propongono due immagini di cigno diversissime e difficilmente paragonabili per la poetica gestuale e le rispettive cifre stilistiche assortite e distanti. Per Ek, l’uccello riconquista la sua dimensione tellurica contro l’elevazione originale, essendo il cigno in natura goffo e diviso tra le tre sfere di aria, acqua e terra. Riconquistata la sensazione della zona pelvica, il cigno striscia, scivola, si strofina sul pavimento, affonda in un *plié* profondo mentre le gambe convergono *en dedans*, con il bacino in fuori che ancheggia similmente all’ondeggiare dell’animale, l’*aplomb* spezzato. Il senso del volo è restituito da braccia aperte all’altezza delle spalle, con il palmo dischiuso o, come più spesso accade, con le mani completamente rilasciate, che si ricongiungono sopra la testa e scendono come in atto di preghiera. Evidente come la stilizzazione di Ek non preservi la nivea bellezza del cigno ma miri piuttosto a restituirne l’essenza animale, più propriamente rappresentata da Odette.

Bourne, al contrario, ripropone in parte l’antica struttura, svincolandosi però dal sistema di segni in essa esibito. Riconosciamo le successioni di *attitudes*, i *penchés*, ma il busto si trova più libero di scendere, di piegarsi: essendo tutti uomini, il rigido corpetto lascia il posto allo scolpito petto di un atleta, e al tutù si sostituiscono pantaloni al ginocchio; ultima reminiscenza del bustino steccato è la alta e rigida cintura in vita che lascia scoperto l’ombelico. Le braccia poi, allungate sopra la testa, scendono su di essa avvolgendola teneramente, si incrociano dietro all’altezza del bacino come le piccole ali delle Villi, oppure si uniscono riproducendo il becco come

prolungamento della bocca. Le formazioni sono più realisticamente composte, disordinate, fitte, mosse dalle scosse improvvise della testa, similmente al capo dei cigni che si asciugano il piumaggio bagnato o scacciano gli insetti. In questo secondo atto, “A city park” per Bourne, il filo diretto con la tradizione è inevitabile, così la frotta di cigni arriva in scena come nell’originale: uno alla volta, ripetendo morfologicamente l’entrata più suggestiva ed imitata del balletto classico.

Silvia Mei

Università di Bologna

Dipartimento di Musica e Spettacolo

Via Barberia, 4

I – 40123 Bologna

meisilvia@libero.it

Riferimenti bibliografici

Adair, C. (1992) *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. Hampshire. The MacMillan Press LTD.

Bachelard, G. (1987) *Psicoanalisi delle acque*. Como. Red (ed. or. [1942] *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris. José Corti).

Banes, S. (1994) Happily Ever After? The Postmodern Fairytales and the New Dance. In Id. (ed.) *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. London. Wesleyan University Press. 280-90.

Barba, E. (1965) *Alla ricerca del teatro perduto: una proposta dell'avanguardia polacca*. Padova. Marsilio.

Beaumont, C.W. (1951) *Complete Book of Ballets. A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. London. Putnam.

Bistolfi, M. (1996) *Fiabe romantiche tedesche*. Vol. I. Milano. Arnoldo Mondadori.

Bowlt, J. (1984) Immagini del decadentismo nell'arte russa dell'inizio del secolo. In *Mir Iskusstva. La cultura figurativa, letteraria e musicale nel Simbolismo russo*. Roma. Edizioni e/o. 11.

Bremser, M. (1999) *Fifty Contemporary Choreographers*. London-New York. Routledge.

Calendoli, G. (1985) *Storia universale della danza*. Milano. Arnoldo Mondadori.

Cantucci, S., Modugno, M. (1991) Il lago dei cigni. In *I grandi balletti*. anno I/3.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (a cura di) (2002) *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*. Milano. Biblioteca Universale Rizzoli. 2 voll.

Coomaraswamy, A.K. (1987) *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*. Milano. Adelphi (ed. or. [1977] *Traditional Art and Symbolism*. Princeton New Jersey. Princeton University Press).

D'Adamo, A. (2002) *Mats Ek*. Palermo. L'Epos.

D'Amico, F. (1965) *Čajkovskij e la rivincita di Petipa – L'Evgenij Onegin ossia Čajkovskij – Sul Lago dei cigni*. Roma. Edizioni Teatro dell'Opera.

Davy, M.-M. (1992) *L'oiseau et sa symbolique*. Paris. Édition Albin Michel (trad. it. [1993] *Simbologia degli uccelli*. Genova. Ecig).

di Stefano, E. (1999) Donne in bianco e nero. Digressioni attorno ad un dipinto di Munch. In Sinisi, S. (a cura di) *Cantami o Diva. I percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*. Cava de' Tirreni. Avagliano Editore. 106.

di Stefano, E. (2000) Klimt. Le donne. In *Art Dossier*. 16.

Dijkstra, B. (1986) *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in fin de siècle Culture*. New York. OUP (trad. it. [1988] *Idoli di perversità*. Milano. Garzanti).

Douglas, M. (1979) *I simboli naturali. Esplorazioni in cosmologia*. Torino. Einaudi (ed. or. *Natural Symbols* [1970] Harmondsworth. Middlesex. Penguin Books Ltd. 1973).

Ducrey, G. (1996) *Corps et Graphie. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX siècle*. Paris. Honoré Champion.

Ducrey, G. (1999) Napoli e la danzatrice con lo scialle. Immagini fantasmatiche della femminilità alla fine del XIX secolo. In Sinisi, S. (a cura di) *Cantami o Diva. I percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*. Cava de' Tirreni. Avagliano Editore. 147-65.

Fernand, H. (1957) *Dictionnaire du ballet moderne*. Paris. Imprimerie Delaporte.

Ferrari, S. (1998) *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*. Roma-Bari. Laterza.

Ferrari, S. (1999) *Lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*. Bologna. Clueb.

von Franz, M.-L. (1983) *Il femminile nella fiaba*. Torino. Boringhieri (ed. or. [1972] *Problems of the Feminine in Fairytales*. Dallas. Spring Publications).

Frezza, L. (a cura di) (1972) *Jules Laforgue. Un cervello a tre emisferi*. Milano. Edizioni Accademia.

Grande enciclopedia dell'antiquariato (1988) Novara. Istituto geografico De Agostini.

Grigorovič, J. (1990) Les leçon d'un maître de ballet. In Ackerman, G., Lorrain, P. (éds.) *M. Petipa. Mémoires*. Arles. Actes Sud. 118-22.

Grillo, E. (1982) *Il lago dei cigni*. Roma. Di Giacomo.

Guatterini, M. (a cura di) (1994) *Discorsi sulla danza. Bausch, Child, Ek, Gallotta, Martha Graham Dance Company*. Milano. Ubulibri.

Guatterini, M. (2004) Un Lago rivisto dalla Grecia... e un altro ancora dall'Estonia. In *Balletto Oggi*. 160. 47-8.

Guzzo Vaccarino, E. (1999) Estasi e peccato nella danza al femminile dalla fine del secolo ai primi del '900. In Sinisi, S. (a cura di) *Cantami o Diva. I percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*. Cava de' Tirreni. Avagliano Editore. 147-77.

Jordan, S. (ed.) (2000) *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London. Dance Books.

Karsavina, T. (1930) *Theatre Street: the reminiscences of Tamara Karsavina*. London. William Heinemann.

Karsavina, T. (1990) Le romantisme et la magie de la danse. In Ackerman, G., Lorrain, P. (éds.) *M. Petipa. Mémoires*. Arles. Actes Sud. 123-34.

Leight Foster, S. (2003) *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*. Roma. Dino Audino Editore (ed. or. [1996] *Choreography and Narrative: Ballet Staging of Story and Desire*. Bloomington. Indiana University Press).

Lo Iacono, C. (1995) Il balletto in Russia. In Basso, A. (a cura di) *La musica in scena*. Vol. V. Torino. UTET. 297-390.

Lo Iacono, C. (1999) Il tramonto di Venere. L'immagine della ballerina nell'età umbertina. In Muscelli, C. (a cura di) *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*. Ancona-Milano. Costa & Nolan. 140-56.

Lo Iacono, C. (2003) Il mistero di Elliot. In *Il Lago dei cigni*. Roma. Edizioni Teatro dell'Opera (libretto di sala). 21-34.

Macaulay, A. (1999) *Matthew Bourne and his Adventures in Motion Pictures*. London. Faber and Faber.

Malvinni, P.D. (1994) Pizze all'aglio. Fenomenologia della donna vampira. In Neiger, A. (a cura di) *All'insegna della femme fatale*. Trento. New Magazine Edizioni. 167-94.

Mann, K. (1937) *Vergittertes Fenster*. Amsterdam. Querido (trad. it. [1973] *La morte del cigno*. Parma-Milano. Franco Maria Ricci Editore).

Mayer, H. (1977) *I diversi*. Milano. Aldo Garzanti Editore (ed. or. [1975] *Aussenseiter*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag).

Mannoni, G. (dir.) (1984) *Le Lac des Cygnes. Ballet en quatre actes de P.I. Tchaikovski*. Paris. L'Avant-Scène-“Ballet/Dance”. 1984.

Messerer, A. (1976) *Classes in Classical Ballet*. London. Dance Books.

Michaud, S. (1991) Idolatrie, rappresentazioni artistiche e letterarie. In Duby, G., Perrot, M. (a cura di) *Storia delle donne in occidente*. Vol. IV. Roma-Bari. Laterza. 130-54.

Omaggio a Mats Ek. Il balletto dei balletti: trilogia del Lago dei cigni (2002) Reggio Emilia. Fondazione I Teatri di Reggio Emilia.

Pappacena, F. (2001) *Teoria della danza classica. Posizioni, pose, port de bras*. Roma. Gremese Editore.

Pasi, M. (a cura di) (1979) *Il balletto: repertorio del teatro di danza dal 1581*. Milano. Arnoldo Mondadori Editore.

Perrot, M., Fraisse, G. (1991) *Storia delle donne in Occidente. L'Ottocento*. Roma-Bari. Laterza.

Petrov, O. (1992) Russian Ballet and its Place in Russian Artistic Culture of the Second Half of the Nineteenth Century. In *Dance Chronicle*. 1. 40-58.

Piagno, S. (2003) *Danze di morte. Nota sul femminile nella cultura drammatica fin de siècle*. Bologna. Trame Perdute Edizioni.

Pitt, F. (2005) Sylvia rinasce in bellezza. In *Balletto Oggi*. 161. 45.

Poesio, G. (2002) I "classici" rivisitati: rilettura, trasposizione e revisionismo coreografico. In *Omaggio a Mats Ek. Il balletto dei balletti: trilogia del Lago dei cigni*. Reggio Emilia. Fondazione I Teatri di Reggio Emilia. 27-30.

Praz, M. (1966) *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze. Sansoni.

Randi, E. (2001) *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*. Padova. Esedra Editrice.

Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo (2000) Atti del convegno, 10 dicembre 1999. Consiglio Nazionale delle Ricerche. Roma.

Rella, F. (1978) Otto Weininger e la vertigine del senso. Introduzione a Weininger, O., *Sesso e carattere. Una ricerca di base*. Milano. Feltrinelli-Bocca.

Rossoni, E. (2002) *Il bianco e dolce cigno. Metafore d'amore nell'arte italiana del XVI secolo*. Nuoro. Illisso.

Salas, R. (2002) De-costruzione del *Lago*. In *Omaggio a Mats Ek. Il balletto dei balletti: trilogia del Lago dei cigni*. Reggio Emilia. Fondazione I Teatri di Reggio Emilia.

Schoonejans, S. (2005) Il ritorno di Sylvia. In *Balletto Oggi*. 164. 44.

Sinisi, S. (1999) Movimenti sul passo dell'Ignota. In Ead. (a cura di) *Cantami o Diva. I percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*. Cava de' Tirreni. Avagliano Editore. 11-25.

Sorell, W. (1994) *Storia della danza. Arte, cultura, società*. Bologna. Il mulino (ed. or. [1986] *Dance in its time*. New York. Columbia University Press).

Svandrlík, R. (a cura di) (1992) *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*. Urbino. Quattro Venti.

Thomas, H. (2004) Reconstruction and Dance as Embodied Textual Practice. In Carter, A. (ed.) *Rethinking Dance History. A Reader*. London. Routledge. 32-45.

Vaccarino, E. (1991) *Altre scene, altre danze. Vent'anni di balletto contemporaneo*. Torino. Einaudi.

Volkov, S. (2003) *San Pietroburgo. Da Puškin a Brodskij, storia di una capitale culturale*. Milano. Oscar Mondadori (I ed. 1999).

Weininger, O. (1978) *Sesso e carattere. Una ricerca di base*. Milano. Feltrinelli-Bocca (ed. or. [1903] *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien-Leipzig. Wilhelm Braumüller).