

## Qualche notizia preliminare

### **LA CREAZIONE DELLA COREOGRAFIA ALL'EPOCA DI MARIUS PETIPA**

---

Nell'Ottocento in Russia i teatri più prestigiosi sono quelli imperiali, fra i quali si distinguono, per il balletto, il Mariinskij a San Pietroburgo e il Bol'šoj a Mosca. Inizialmente il primato spetta al Mariinskij, San Pietroburgo essendo la sede degli zar, che finanziano di più e seguono con un occhio di riguardo le sale della loro splendida città. Solo gradualmente, nel corso del secolo, la compagnia del Bol'šoj va a raggiungere, per importanza, la troupe del centro baltico.

I coreografi vi sono assunti per un periodo piuttosto lungo, se non a tempo indeterminato, alcuni di loro rinnovando il contratto per un certo numero di volte. Il grande Jules Perrot risiede a San Pietroburgo per sette anni, dal 1851 al 1858, rimpiazzando il suo più vecchio compatriota francese, Antoine Titus, come primo coreografo. Perrot, a sua volta, è sostituito da un altro connazionale famoso, Arthur Saint-Léon (in Russia tra il 1859 e il 1870), al quale subentra come primo coreografo Marius Petipa nel 1871, restando a capo della compagnia del Mariinskij fino al 1903, quando, vecchio e malato, viene di fatto escluso dall'allora direttore Vladimir Teljakovskij. Per lo più, questi Maestri hanno un valido assistente. Ad esempio, Petipa lo è di Perrot, poi è nominato "secondo" quando Saint-Léon è il primo e, infine, diventa *maître* principale.

Il modo di creare le coreografie differisce da artista ad artista, nonostante alcune costanti di rilievo.

Scriva il danzatore e poi assistente di Petipa, Aleksandr Širjaev, al quale dobbiamo un volumetto di *Memorie* assai istruttivo:

Petipa conduceva il lavoro di coreografo da perfetto esperto. [...] Di regola, concepiva tutto il balletto a casa, dove convocava usualmente il pianista e il violinista. Obbligandoli a suonare diverse

volte separati frammenti di musica, progettava la produzione sul suo tavolo, usando piccole bambole di cartapesta (specialmente per le masse e i gruppi). Le muoveva in varie combinazioni, che scriveva nel dettaglio, indicando le donne con uno zero e gli uomini con una croce, e i diversi movimenti con frecce, curve e linee, il cui significato conosceva solo lui. [...]

Alle prove Petipa arrivava armato di una quantità di disegni e figure fatti a casa [...]. Di norma lavorava separatamente con i gruppi e con i solisti, e solo alla fine li metteva assieme. [...] Lavorava con i solisti col metodo dell'esempio vivente, mostrando personalmente sia le danze che le scene di mimo. [...] Balletti interi erano preparati in sei o otto settimane.<sup>1</sup>

Com'è noto, all'epoca i balletti quasi sempre prevedono la complicata compresenza della danza (classica e, in misura minore, di carattere) e della pantomima. Benché tutti i membri della compagnia debbano impiegare entrambi i linguaggi nel corso di uno spettacolo, i più abili tecnicamente vengono utilizzati soprattutto per le parti più propriamente danzate, mentre a quelli un po' più deboli sotto questo profilo ma versati nella resa dell'azione muta e agli interpreti più *agés* sono affidate prevalentemente le scene mimiche, che mandano avanti la storia. Il trattamento riservato da Petipa alle parti mimiche maschili è ben diverso da quello dedicato alle ballerine più importanti, come racconta Širjaev riferendosi al periodo in cui è attivo come danzatore esperto nelle azioni incaricate di rappresentare la vicenda drammatica:

Può sembrare strano, ma dovevo costruire la parte da me e comporre l'azione mimica, perché a Petipa non piaceva per niente de-

---

<sup>1</sup> Alexander Shiryayev, *The Petersburg Ballet. Memoirs of an Artist of the Mariinsky Theatre* [1. ed. *Peterburgskij balet. Iz vospominanij artista Mariinskogo teatra*, 1941], in *Alexander Shiryayev, Master of Movement*, Editors: Birgit Beumers, Victor Bocharov, David Robinson, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2009, pp. 81-128; citazione alle pp. 108-109. Per una maggiore comprensibilità e controllabilità del testo da parte dei potenziali lettori di questo libro, fra i quali la conoscenza della lingua russa è presumibilmente poco diffusa, si è scelto di fare riferimento alle edizioni in traduzione inglese, francese o italiana degli scritti russi citati o dei quali si riferisce il pensiero, quando esistenti. Ovviamente questo non è mai stato possibile per i manoscritti, le recensioni degli spettacoli e le pubblicazioni non tradotte dal russo quali gli *Annuari dei Teatri Imperiali* o l'edizione completa delle opere di Čajkovskij. In ogni modo, questa e le prossime traduzioni in italiano da lingue straniere si devono alla scrivente, quando non sia segnalato diversamente.

dicare il suo tempo alla mimica con gli uomini durante la produzione dei balletti, riservando invece tutta la sua attenzione alle ballerine. Dopo aver definito una traccia generale della parte, lasciava all'attore il compito di svilupparla indipendentemente, secondo la sua abilità e la sua capacità. Quindi io, come molti altri, di regola scrivevo le parti in un quaderno di esercizi, come si fa col dramma, fissando l'intero significato dei dialoghi muti e le "parole" finali del partner. Queste annotazioni erano preziosissime per le riprese, o semplicemente durante i primi spettacoli di alcuni balletti in una stagione in cui, dopo un lungo intervallo, molti dettagli della parte erano spariti dalla memoria.<sup>2</sup>

Nei lavori di Petipa, dunque, il "coreografo" della mimica maschile a volte è fondamentalmente il danzatore.

Nel caso in cui qualche membro del cast venga sostituito nel corso delle repliche o delle riprese, soprattutto quando ciò concerne le prime ballerine, Petipa ne modifica in particolare le variazioni in funzione delle abilità tecniche ed espressive della nuova interprete. Osserva nelle *Memorie* che «sono le variazioni le più difficili da comporre, perché bisogna dare loro uno stile sempre nuovo e completamente diverso dalle altre»<sup>3</sup>.

Come ricorda il solito Širjaev, meno programmata è la modalità ideativa di Lev Ivanov, dal 1885 secondo coreografo al Mariinskij quando Marius Petipa è il primo:

La tecnica di produzione di Ivanov era molto più debole di quella di Petipa. Improvisava la coreografia durante le prove, non era sicuro di sé e spesso cambiava le scene che aveva provato già diverse volte.

Petipa di frequente ci insegnava: «Dovete arrivare alle prove preparati». Petipa credeva che Lev Ivanov prestabilisse le sue produzioni a casa, ma, essendo per natura molto pigro, frequentemente si presentava a teatro impreparato. A quel punto permetteva volentieri ai singoli attori non solo di alterare qualcosa della sua produzione, ma anche di creare danze intere. Talvolta sembrava persino contento che qualcuno venisse in suo aiuto in questo modo.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 106-107.

<sup>3</sup> Marius Petipa, *Memorie*, a cura di Valentina Bonelli, Roma, Gremese, 2010, p. 92 (1. ed. delle *Memorie* in russo: San Pietroburgo, Trud., 1906). Sull'argomento, cfr. Nadine Meisner, *Marius Petipa, The Emperor's Ballet Master*, Oxford, Oxford University Press, 2019, in particolare pp. 172-173.

<sup>4</sup> Alexander Shiryaev, *The Petersburg Ballet. Memoirs*, cit., pp. 109-110.

Nel suo caso, succede dunque assai più di frequente che a Petipa che alcune parti del balletto siano, di fatto, coreografate da chi poi le esegue. Un esempio significativo è riportato, ancora una volta, da Aleksandr Širjaev:

Dovevo prendere parte alla produzione dello *Schiaccianoci*<sup>5</sup>. Nella partitura del balletto, tra i numeri di *divertissement* dell'ultimo atto, c'era una danza popolare ucraina, il *trepak*. Ivanov aveva composto una danza russa sulla partitura e me l'aveva assegnata. Tuttavia, durante le prove non gli piacquero né la danza né il costume, e il disegnatore Ponomarëv fu convocato per essere consultato e suggerì di modificare il mio costume in quello di un buffone con un cerchio fra le mani. Ivanov fu d'accordo, e a me richiese di comporre una danza nuova, cosa che feci abbastanza rapidamente. Al *maître de ballet* piacque talmente la mia coreografia che immediatamente la sostitui alla precedente e la inserì nel balletto. Ovviamente, nel manifesto non fu specificato il mio nome come autore di questo pezzo. Al tempo si osservava strettamente la regola che si menzionasse nel manifesto solo il nome del responsabile principale.<sup>6</sup>

Il passo è interessante anche perché spiega come nei programmi e nelle *affiches* russi dell'epoca non sia mai indicata la persona a cui si deve qualche piccola parte di una coreografia, e questa notizia può tornare d'aiuto allo studioso in vari casi in cui sia dubbio l'apporto di un dato artista nella creazione del balletto.

Michel Fokine<sup>7</sup> offre informazioni ancor più estreme sul modo assistematico di comporre di Ivanov. Con lui lavora quando è un allievo della scuola per *Il flauto magico* su musica di Drigo (1893). Si capisce che Ivanov non fornisce a Drigo nessuna indicazione se non la sera per la mattina, e quello, di conseguenza, produce nottetempo:

[Drigo] scriveva la musica, sezione per sezione, via via che la creazione del balletto avanzava. Alla mattina suonava alle prove quel che aveva composto la notte precedente, e alla sera componeva di nuovo per le prove della mattina dopo. Mentre allestiva una danza, Ivanov domandava a Drigo di suonare sedici battute. Dopo che questa parte era montata, chiedeva le successive sedici, e così via. [...]

---

<sup>5</sup> Si è scelto di tradurre in italiano i titoli degli spettacoli nella grande maggioranza dei casi (*Lo schiaccianoci*, *La bella addormentata*, *Il lago dei cigni*, *Il pomeriggio di un fauno* ecc.). Fanno eccezione i titoli dei lavori che di norma non sono tradotti quando vengono rappresentati a teatro o che comunque sono conosciuti nella lingua d'origine (*Carnaval*, *Les noces*, *La fille mal gardée* ecc.).

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>7</sup> Michail Michajlovič Fokin di nascita.

Così il balletto veniva allestito senza la benché minima concezione d'esso come un tutto, e neppure dei numeri separati come parte di un tutto. Era ovvio che Ivanov non si prendeva neanche la briga di ascoltare la musica che il compositore aveva preparato prima di cominciare a montare le danze.<sup>8</sup>

Il ricordo rivela, da un lato, che Ivanov crea senza avere una visione d'insieme, ma in modo frammentario, ideando i vari pezzi senza un progetto complessivo, dall'altro, che la musica gli serve solo come base ritmica, non è concepita come un supporto emotivo per i personaggi e non aiuta a narrare una storia. Se ne può dedurre anche che, almeno *Il flauto magico*, è fondamentalmente un susseguirsi di danze, mentre l'azione pantomimica è minima e il plot, di conseguenza, è quanto mai superficiale.

Petipa, il cui monopolio è forte, attribuisce spesso a Ivanov i compiti meno graditi: coreografare la produzione di minore spicco quando Petipa sta preparando quella principale per il Mariinskij, tenere a mente i balletti del repertorio per poterli riallestire dopo qualche mese o qualche anno, ideare brani di danza secondari da inserire nei lavori di Petipa, definire i pezzi coreici da offrire d'estate nella cittadina non lontana da San Pietroburgo di Krasnoe Selo, serate che sono tradizionalmente raccolte di scene o variazioni tratte da spettacoli diversi<sup>9</sup>.

Nonostante i molti aspetti di continuità riscontrabili fra il balletto russo fin qui preso in considerazione e la compagnia dei Ballets Russes fondata nel 1909 da Sergej Djagilev, alcune caratteristiche cambiano in maniera sostanziale e talvolta, fra queste, anche la modalità creativa.

## **IL PROCESSO CREATIVO DELLA MUSICA PER BALLETTTO: IL SECONDO OTTOCENTO<sup>10</sup>**

---

Scrive Adam Gluškovskij, un allievo di Charles Didelot, coreografo attivo a San Pietroburgo nei primi decenni del secolo: «Tutte le scene ampie di particolare interesse erano concepite da Didelot a casa, il quale poi definiva le caratteristiche della musica di ogni numero: la

<sup>8</sup> [Michel] Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, translated by Vitale Fokine, edited by Anatole Chujoy, Boston, Little, Brown and company, 1961, pp. 30-31.

<sup>9</sup> Cfr. Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov, Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 51, 55-63.

<sup>10</sup> Sul tema è molto utile e interessante Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

lunghezza, la tonalità, il ritmo, l'orchestrazione»<sup>11</sup>. La descrizione potrebbe essere ripetuta, *mutatis mutandis*, in riferimento a molti altri *maîtres de ballet* ottocenteschi.

Le indicazioni del coreografo su durata, numero di battute, tempi dei brani vengono consegnate al compositore, che, spesso, nei Teatri Imperiali russi del XIX secolo è assunto per un periodo piuttosto lungo, se non proprio a tempo indeterminato, e svolge una serie di compiti talvolta specificati nel contratto d'assunzione. Così, ad esempio, negli anni Sessanta recita il contratto di Aleksandr Serov: «La musica dev'essere scritta rispettando il programma del balletto [...] e le melodie e i motivi devono essere conformi al carattere, all'ambientazione e all'azione del balletto». Alle prove Serov è obbligato «senza fallo a essere presente e, se necessario, a obbedire alle esigenze della messinscena della coreografia e alle richieste fatte dal maestro che sta montando il balletto, di compiere tagli [...] o cambiamenti nei motivi e integrazioni alla musica, e di farli senza protestare». È suo obbligo inoltre «partecipare alle prime prove orchestrali della musica predisposta per poter fare prontamente i cambi necessari nell'orchestrazione»<sup>12</sup>.

A volte, infatti, i coreografi si accorgono di aver valutato male le richieste per una parte della “colonna sonora” o magari qualche sezione non li soddisfa perché, per esempio, non corrisponde a quanto hanno in mente, e pretendono modifiche, che l'autore della partitura è tenuto a compiere.

Ricorda Aleksandr Širjaev:

Nella lunga carriera, Petipa si era abituato a lavorare con i suoi consueti compositori, come mio nonno Cesare Pugni e Ludwig Minkus, che erano disposti a cambiare la musica di particolari numeri ripetutamente su istruzione del coreografo. Pugni, per esempio, poteva spendere tutta la notte nella sua sala composizione per emendare atti interi o per comporli ex novo, e immediatamente passare le sue notazioni al copista, che faceva una bella copia per la mattina successiva.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Adam Pavlovič Gluškovskij, *Vospominanija baletmejstera* [Ricordi di un coreografo], Leningrado-Mosca, Iskusstvo, 1940, p. 178.

<sup>12</sup> Citato in Vera Michajlovna Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka* [Il balletto russo della seconda metà del XIX secolo], Leningrado-Mosca, Iskusstvo, 1963, pp. 257-258.

<sup>13</sup> Alexander Shiryaev, *The Petersburg Ballet. Memoirs*, cit., p. 101.

Nei contratti di Riccardo Drigo, assunto al Mariinskij nel 1886, una ventina d'anni dopo la fine della carriera di Pugno – contratti conservati nell'Archivio di Stato di San Pietroburgo – non si trovano precisazioni simili a quelle della scrittura di Serov<sup>14</sup>, ma anche lui deve adempiere alla stessa prassi, come provano diverse fonti. Un esempio tratto dalle sue *Memorie* ne dà un'idea:

L'anno seguente, il 1887, su richiesta del coreografo Lev Ivanov, ho cominciato a comporre *La foresta incantata* in un atto. Quando il mio lavoro era già completato, a una delle ultime prove, Ivanov improvvisamente ha iniziato a pensare di liberarsi della forma generalmente accettata di finire un balletto con una coda generale o un galop, e ha espresso il pensiero che sarebbe stato bene concludere la *Foresta* con una *czardas* ungherese. Ma il tempo rimanente per la sua composizione e per le prove essenziali era in tutto una settimana. Nondimeno, mi sono assunto il compito di scrivere la *czardas*, e con grande stupore di Ivanov il giorno dopo gli ho presentato una partitura completa della *czardas*, un pezzo molto popolare oggi. Il 3 maggio 1887<sup>15</sup> si è tenuta la prima rappresentazione della *Foresta incantata* con la danzatrice V[arvara] A[leksandrovn]a Nikitina nella parte di Ilka.<sup>16</sup>

Ancor più abituale e dilatato sembra il fenomeno stando al racconto, già citato, di Michel Fokine, quando parla della gestazione del *Flauto magico*, con Drigo costretto a fabbricare “a pezzi” la sua partitura, perché Ivanov non gli dà informazioni utili su cosa scrivere se non la sera per la mattina successiva<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Diversi contratti d'ingaggio di Drigo al Mariinskij sono conservati nell'Archivio Storico di Stato Russo di San Pietroburgo (RGIA), il primo dei quali nel fondo 497, op. 17, doc. 5, cc. 131r e v. Il contratto (annuale) porta la data 26 agosto 1886 (7 settembre secondo il calendario gregoriano).

<sup>15</sup> Drigo indica la data secondo il calendario giuliano vigente in Russia. Nel calendario gregoriano (il nostro, attuale) il 3 maggio corrisponde al 15 maggio. In tutti i casi in cui, da qui in avanti, siamo noi a indicare una data, seguiamo il gregoriano. Ovviamente, la data del calendario giuliano è mantenuta, in nota, nelle indicazioni bibliografiche relative alla data di pubblicazione di uno scritto (ciò vale, più che altro, per i quotidiani, dove vanno segnalati giorno, mese e anno); è conservata inoltre, quando presente, nelle citazioni (la citazione appena riportata nel corpo del testo ne è un esempio).

<sup>16</sup> Cfr. Riccardo E. Drigo, *Memoirs*, edited by Roland John Wiley, in «The Dancing Times», May 1982, part I, pp. 577-578, e part II, pp. 661-662; citazione alla part II, p. 661. Versione originaria manoscritta (*Iz Vospominanij*) in Archivio di Stato di Mosca (RGALD), fondo 794 (Denis Ivanovič Leškov), inv. 1, doc. 42.

<sup>17</sup> [Michel] Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, cit., pp. 30-31.

Nelle *Memorie* Drigo definisce la prassi vigente come una modalità creativa «su ordinazione». Esistevano – osserva infatti – «specifici compositori di musica per balletto, persone che componevano per la Direzione a salario ed erano obbligate a presentare le partiture commissionate loro entro una certa scadenza e a prescindere dall'ispirazione»<sup>18</sup>. Di più. Nelle *Memorie* aggiunge che all'epoca, almeno in Russia, si pretendeva un prodotto «danzabile», cioè ritmicamente facile, costituito da un susseguirsi di pezzi accostati in modo paratattico; così, i ballerini potevano andare a tempo senza difficoltà, a prescindere dalla storia raccontata dalla coreografia (ammesso che ci fosse):

I gusti e le richieste del pubblico non erano molto elevati: la sola condizione essenziale della musica era di avere una qualità *danzabile*, cioè di seguire un ritmo preciso e chiaro. La maggior parte dei balletti consisteva in una selezione di polche, marce e valzer scarsamente connessi tra loro e banali.<sup>19</sup>

Drigo esprime un giudizio negativo riguardo a questa prassi, totalmente assente in Balanchine<sup>20</sup>, secondo il quale Čajkovskij, Stravinskij, ma implicitamente anche Drigo e altri artisti, lavorano abitualmente su ordinazione. «Si chiama artigianato» e, a suo parere, ve ne sono esempi straordinari<sup>21</sup>. Ma all'epoca di Balanchine, ossia dopo il 1924, quando il giovane pietroburghese diventa coreografo dei Ballets Russes, molte cose sono cambiate: soprattutto, il compositore non ha i tempi strettissimi per produrre la sua partitura imposti all'epoca degli zar e non ci si aspetta da lui una musica “danzabile” costituita da galop, valzer o polche.

Quando il coreografo non è indolente e poco programmato come Ivanov, di norma fissa un incontro con la persona incaricata di scrivere la “colonna sonora” e le espone i suoi *desiderata*. Per esempio, Didelot

andava da Cavos o Antonolini, i compositori del teatro. Il compositore si sedeva al piano e Didelot senza musica mostrava la pantomima di certe scene, e gli spiegava che per questa pantomima servivano tot battute a tale tempo, quale orchestrazione era necessaria ecc. Nel balletto un gesto di pantomima poteva occu-

---

<sup>18</sup> Riccardo E. Drigo, *Memoirs*, cit., part I, p. 578.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Nato Georgij Melitonovič Balančivadze.

<sup>21</sup> *Balanchine's Tchaikovsky*. Interviews with George Balanchine by Solomon Volkov, translated from the Russian by Antonina W. Bouis, New York, Simon and Schuster, 1985, pp. 198-199.



pare una frase intera di musica, e se per inesperienza il compositore scriveva trentadue battute invece delle quattro necessarie, l'intera scena veniva rovinata in quanto priva di velocità ed espressività.<sup>22</sup>

Il procedimento – a parte per i tempi di produzione e per la “danzabilità” dei brani – non è molto diverso da quello illustrato da George Balanchine quando parla della collaborazione del suo «padre spirituale»<sup>23</sup> Marius Petipa con Čajkovskij; Petipa peraltro mai conosciuto da Balanchine personalmente, ma attraverso i suoi capolavori, interpretati fin dall'infanzia, quando è allievo della scuola del Teatro Mariinskij:

Čajkovskij ha scritto: «La procedura per comporre una musica per balletto è la seguente: si sceglie un soggetto, poi la direzione teatrale sviluppa il libretto in accordo con le possibilità finanziarie; dopodiché il coreografo compila un piano particolareggiato delle scene e delle danze. E indica in dettaglio non solo il ritmo e il carattere della musica, ma il numero effettivo delle battute. Solo successivamente il compositore inizia a scrivere la musica».<sup>24</sup>

Petipa [per *La bella addormentata*] [...] scriveva a Čajkovskij: [...] «Ho bisogno della musica per la coda: vivace, 96 battute». Oppure: «Canzone dell'Uccellino: 24 battute». Oppure domandava: «Animazione generale da 8 a 16 battute». [...] E così Čajkovskij aggiungeva, scriveva, buttava via. [...] Nella *Bella addormentata* c'è la cosiddetta apoteosi alla fine [...]. Prima dell'apoteosi, Čajkovskij aveva scritto una mazurka [su richiesta di Petipa] [...]. [Poi] Petipa aveva domandato [...] a Čajkovskij di scrivere un altro galop. Ma il galop non andava troppo bene, e così non lo hanno messo in scena al Mariinskij e si passava direttamente dalla mazurka all'apoteosi.<sup>25</sup>

Una volta Čajkovskij ha detto che all'inizio aveva paura di scrivere musica per il balletto per via delle domande stringenti che il coreografo faceva, indicando il numero di battute necessarie per ogni danza. Ma in seguito Čajkovskij si era convinto che questi parametri chiusi rendevano ancora più interessante il lavoro di composizione.

<sup>22</sup> Adam Pavlovič Gluškovskij, *Vospominanija baletmejestera*, cit., pp. 178-179.

<sup>23</sup> Džordž Balančin [George Balanchine], *Vyšě vsech masterov* [Al di sopra di tutti i maestri], in *Marius Petipa: Materialy, vospominanija, stat'i* [Marius Petipa: materiali, ricordi, articoli], compilato e annotato da Anna Nechendzi, Leningrado, Iskusstvo, 1971, pp. 277-282; citazione a p. 277.

<sup>24</sup> *Balanchine's Tchaikovsky*, cit., p. 156.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 168.

È esattamente la stessa cosa che usava dire Stravinskij! Sono molto simili! So che Čajkovskij seguiva esattamente le domande di Petipa, senza irritarsi. Aveva un approccio professionale al lavoro.<sup>26</sup>

In realtà, quando i teatri, alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento, incominciano a rivolgersi a grandi artisti come Čajkovskij, non specializzati nella musica per lo spettacolo coreico, la situazione cambia sotto un certo profilo rispetto alla norma, in primis, pare, per ragioni per così dire psicologiche, come spiega con chiarezza Aleksandr Širjaev:

La prima della *Bella addormentata*, con la magnifica musica di Čajkovskij, all'inizio del 1890 ha fatto scalpore nel nostro balletto. L'uso della musica di un grande compositore come Čajkovskij nel balletto [...] è stata una novità per il nostro teatro. La musica di Čajkovskij ha creato molte difficoltà al coreografo, Petipa. [...] Sebbene Čajkovskij, proprio come Glazunov successivamente, acconsentisse sempre volentieri a fare le necessarie modifiche richieste da Petipa, è pur vero che il coreografo non osava chiedere a questi compositori il genere di cambiamenti che poteva domandare a Pugni e a Minkus. Quindi, nonostante tutti i vantaggi di una musica di quella qualità, Petipa se ne sentiva limitato, e il lavoro della *Bella addormentata* gli era risultato difficile. Me lo ha confessato lui stesso.<sup>27</sup>

Una volta pronta l'intera partitura, il compositore deve scrivere una riduzione per uno o due violini (l'uno per il motivo e l'altro, quando non suonano paralleli, per ancorare i corpi al ritmo). Tale riduzione va usata alle prove, posto che, ovviamente, per la maggior parte le *répétitions* non si fanno con tutta l'orchestra, e più spesso accompagnati dal violino (a volte da due violini) anziché dal pianoforte, come, invece, in uso oggi. Questo manoscritto, che ha il nome di *répétiteur*, è particolarmente importante perché specifica quale "colonna sonora" sia veramente utilizzata in una data produzione (quella dei documenti a stampa non corrisponde quasi mai esattamente alla versione impiegata in scena)<sup>28</sup>. Per esempio, nelle *Me-*

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>27</sup> Alexander Shiryayev, *The Petersburg Ballet. Memoirs*, cit., p. 101.

<sup>28</sup> Sulla fonte definita *répétiteur* torna utile David A. Day, *The Annotated violon répéteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D. Dissertation, New York University, 2008.

*morie* Drigo osserva che cade su di lui molto faticoso lavoro di revisione di partiture, *répétiteurs* e parti orchestrali, per lo più manoscritti e frequentemente poco corretti<sup>29</sup>.

Dopo il debutto, soprattutto se il cast subisce variazioni, intervengono ulteriori cambiamenti della coreografia e di conseguenza della musica, a volte anche abbastanza cospicui. In ogni caso, il compositore è tenuto a rivedere il dettato sonoro seguendo le modifiche compiute via via dal coreografo. Scrive, ad esempio, Širjaev nelle sue preziose *Memorie* che quando veniva sostituita una ballerina solista a un'altra nel corso delle repliche o delle riprese di uno spettacolo,

Petipa [...] [ne] studiava i più tipici tratti caratteristici e le particolarità del talento. Li studiava [...] per rivelarli appieno nella danza. Se la musica di una variazione non corrispondeva alle qualità della danzatrice, inseriva un altro numero anche se ciò veniva a detrimento dell'integrità musicale di un evento scenico come un tutto, pur di non andare a discapito del successo della ballerina.<sup>30</sup>

Una prassi diffusa è di introdurre, nei balletti recenti e in quelli antichi rimessi in scena, dei pezzi musicali presi a prestito da altri lavori o creati ex novo da un artista diverso da quello responsabile della partitura complessiva. Racconta, al proposito, Riccardo Drigo:

Dopo la produzione del *Talismano* ho ricevuto ripetutamente commissioni dai coreografi Petipa e Ivanov per comporre numeri separati e variazioni, che venivano interpolati in vari vecchi balletti. Ciò avveniva in modo non ufficiale, a volte anche su richiesta personale delle danzatrici, e la Direzione in questi casi, non avendo preso accordi con me, non mi pagava, eccetto per la copiatura delle parti orchestrali per il settore musicale. Con gli anni questi numeri separati, che integravano molti balletti, sono aumentati fino a più di ottanta.<sup>31</sup>

La musica effettivamente suonata alla rappresentazione, dunque, è spesso all'epoca un collage di pezzi: la composizione di un artista fa, più o meno, da filo conduttore e, inframmezzati a questa, si inseriscono numeri o sezioni creati a volte da altri o comunque appartenenti, in origine, a opere differenti.

---

<sup>29</sup> Cfr. Riccardo E. Drigo, *Memoirs*, cit., part II, p. 661.

<sup>30</sup> Alexander Shiryayev, *The Petersburg Ballet. Memoirs*, cit., p. 109.

<sup>31</sup> Riccardo E. Drigo, *Memoirs*, cit., part II, p. 661.

Attorno al 1910 il rapporto tra coreografo e compositore tende a diventare più ravvicinato e, soprattutto, meno servile da parte del secondo. Talvolta i balletti di Fokine si costruiscono contemporaneamente alla partitura, come nel caso dell' *Uccello di fuoco* (1910), al cui proposito il Maestro russo scrive:

Non ho aspettato che il compositore mi desse la musica finita. Stravinskij mi ha fatto visita con le sue prime bozze e le idee di base, le ha suonate per me, io ho dimostrato a lui le scene. Su mia richiesta, ha spezzato i suoi temi nazionali in brevi frasi corrispondenti a momenti separati di una scena, a gesti e pose staccati. [...]

Stravinskij suonava, e io interpretavo la parte dello Zarevic [...]. Stravinskij, guardando, mi accompagnava con frammenti delle melodie dello Zarevic, suonando tremoli misteriosi come sottofondo per dipingere il giardino del sinistro Koščej l'immortale. Poi ho interpretato la parte della Zarina (la Principessa) [...]. Poi sono diventato Koščej, il suo *entourage* demonico, e così via.<sup>32</sup>

Fokine è un ponte fra il balletto dei Teatri Imperiali e i Ballets Russes di Djagilev: s'innesta nell'arte d'avanguardia pur venendo dalla più nobile tradizione della danza russa (e al Mariinskij continua a lavorare come professionista a tempo indeterminato fino allo scoppio della Rivoluzione anche quando fa parte della troupe formata a Parigi dal celebre impresario, chiedendo dei permessi quando necessario<sup>33</sup>). Così, la sua ricerca percorre strade diverse, sperimenta differenti soluzioni, va a caccia di tattiche via via dissimili, evidentemente sempre all'inseguimento del modo migliore per ottenere i suoi obiettivi. In riferimento al rapporto della danza con la musica, è lui stesso a spiegare che a volte quest'ultima era stata

scritta molto prima, e non per un balletto o neanche per il teatro, [...] come con *Les préludes* o con *Carnaval*. [...]

A volte davo al compositore un libretto interamente sviluppato, e aspettavo che lui avesse completamente finito la musica per adattare la mia storia, come nel caso di *Dafni e Cloe* di Maurice Ravel. In un altro periodo ho ricevuto [musica per] balletto con il libretto già completo. In quel caso, oltre a creare le danze, ho dovuto concepire i dettagli delle scene, provando a trovare la

---

<sup>32</sup> [Michel] Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, cit., p. 161.

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, per esempio, p. 221. Dopo la Rivoluzione d'ottobre, Fokine e famiglia stanno per diverso tempo in Scandinavia, poi si trasferiscono a New York (cfr. *ivi*, p. 237 ss.).

rappresentazione drammatica di ogni frase musicale. *Petruška* ne è un esempio.<sup>34</sup>

Nella realizzazione di un balletto un ruolo importante è rivestito dal direttore d'orchestra, che deve fungere da “mediatore” fra gli strumentisti e i danzatori, punto di congiunzione imprescindibile affinché i due mondi comunichino. Uno dei suoi pregi maggiori è saper coniugare in modo sapiente la qualità musicale con le esigenze della coreografia, come, secondo Širjaev, sapeva fare magistralmente Riccardo Drigo:

Aveva perfettamente contezza di tutti i bisogni e i dettagli del lavoro di balletto e, conoscendo l'orchestra, riusciva a combinare l'alta qualità della direzione orchestrale con le richieste della danza.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 161-162.

<sup>35</sup> Alexander Shiryayev, *The Petersburg Ballet. Memoirs*, cit., p. 111.