

<https://helda.helsinki.fi>

Danze simboliche dal folclore all'avanguardia : Le Sacre du Printemps e il Petroushka da Stravinsky a Tero Saarinen

Piludu, Vesa

2010

Piludu , V 2010 , ' Danze simboliche dal folclore all'avanguardia : Le Sacre du Printemps e il Petroushka da Stravinsky a Tero Saarinen ' , Lexia , no. 05/06 , pp. 255-273 .

<http://hdl.handle.net/10138/339697>

cc_by_nc

acceptedVersion

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.

Danze simboliche dal folclore all'avanguardia: *Le Sacre du Printemps* e il *Petroushka* da Stravinsky a Tero Saarinen

VESA MATTEO PILUDU*

English title: Symbolic Dances from Folklore to Avant-garde: Le Sacre du Printemps and Petroushka from Stravinsky to Tero Saarinen.

Abstract: The present article is focused on the detailed analysis of how Stravinsky, Nijinsky and other artists of the *Ballets Russes*' company reinterpreted Russian folklore elements in order to create two famous ballets: *Le Sacre du Printemps* and *Petroushka*. Puppet theatre, folk and popular tunes, rituals and myths of a fantastic Russian paganism were used by the company not to revitalize a nostalgic idea of the past, but to forge an innovative avant-garde art and to shatter the most oppressive classic ballets' stereotypes and *clichés*. Their project had an impressive outcome, in spite of the initial scandals and the painful conflicts among the egocentric company's members. Stravinsky's and Fokine's ideas were fundamental for the formation of modern and contemporary dance's aesthetics. Choreographers of different nationalities and backgrounds had build up more than five hundred *Sacre*'s versions, and most of them are quite different from the original. Nowadays being faithful to Stravinsky means to follow the iconoclastic spirit of this cosmopolitan composer. In the first years of the new millennium the Finnish choreographer and dancer Tero Saarinen created innovative and quite surprising versions of the two Stravinsky's ballets: using video-art and presenting introspective performances, the dancing bodies expressed existential problems and a touching protest against our voluntary self-sacrifice to technocracy and sadistic competition. Some reflections of well known musicologists and experts of dance history, and in particular some relevant concepts of semiotics of culture — as Juri Lotman's ideas about the dynamic adaptation of archaic symbols to the cultural context's changes — can help us to analyze challenging phases in the creation of substantial philosophical fundamentals of modern and contemporary dance.

Key-words: Igor Stravinsky; *Ballets Russes*; Vaslav Nijinsky; Tero Saarinen; Juri Lotman.

1. Tradizione e avanguardia nei balletti russi di Stravinsky

Nuovi studi sulle teorie della *performance* e della gestualità hanno reintrodotta il mondo del balletto e quello della danza moderna e con-

* Università di Helsinki.

temporanea nella sfera degli interessi della semiotica (Lacchè 2008, pp. 377–83). Anche storici della danza come Pontremoli hanno fatto uso di concetti semiotici nei loro studi più recenti (Pontremoli 2004, p. 49).

Molte opere del balletto e della danza moderna si prestano in maniera particolare a un'analisi simbolica, semiotica e antropologica. La danza è spesso ispirata a miti o a tradizioni folcloriche, ovvero a un'insieme di simboli con una storia radicata, profonda e arcaica. Utilizzando l'apparato teorico di Juri Lotman, potremmo affermare che molti simboli della danza hanno una *memoria* o *dimensione verticale* (Lotman 1990, p. 103).

Ciononostante, ogni coreografia nasce in un contesto artistico e culturale determinato e va sempre proposta a un pubblico contemporaneo: non può essere una semplice collezione di fossili o un borioso trattato etnografico. La danza è anche, per natura, estremamente dinamica: i simboli, per quanto arcaici possano essere, sono spesso e volentieri interpretati seguendo il gusto estetico del momento.

In questo articolo si analizzeranno i casi di due celebri balletti con musica composta da Igor Stravinski: *Petroushka* (1911) e *Le Sacre du printemps* (1913). Verranno considerati sia i balletti originali che le versioni di danza contemporanea del ballerino e coreografo contemporaneo finlandese Tero Saarinen.

I balletti di Stravinsky hanno un minimo comune denominatore: nonostante siano entrambi basati sul folclore russo, sono passati alla storia come opere d'*avanguardia*. La musica fu composta per la compagnia russo-parigina *Ballets Russes* dell'innovativo impresario e direttore artistico Sergei Diaghilev. Il ruolo di Stravinski non era limitato alla mera composizione, poichè l'instancabile compositore si interessò anche all'ideazione e alla produzione dei balletti, che infatti sono passati alla storia come i balletti “di Stravinsky”, nonostante la presenza di altri artisti di grande spicco nella compagnia.

2. Il Petroushka di Stravinsky: la fiera dell'innovazione

Il *Petroushka* fu composto fra il 1910 e il 1911. Il concetto chiave del balletto fu ideato da Stravinsky, che nella sua autobiografia spiega:

“Avevo in mente la figura distinta di una marionetta che prende improvvisamente vita, esasperando la pazienza dell’orchestra con una cascata diabolica di arpeggi” (Stravinsky 1990, p. 31).

La marionetta russa in questione è *Petroushka*, personaggio derivato dalle guarattelle napoletane incentrate sulla figura di *Pulcinella*. Le storie di *Petroushka* si rappresentavano a San Pietroburgo nella fiera carnevalesca *shrovetide*, a fine anno. Stravinski fece dunque uso di un simbolo radicato nella cultura popolare russa, ma inventò una nuova storia per il personaggio. Uno stregone-marionettista, nel mezzo di una fiera con mascherate, zingari e un orso danzante, con il suo flauto magico porta in vita tre marionette: *Petroushka*, il *Moro* e *Ballerina*. *Petroushka* anela la libertà dallo stregone e si innamora di *Ballerina*, che però lo respinge e preferisce il *Moro* che, pur essendo violento e brutale, è assai attraente nel suo sfavillante vestito orientale. *Petroushka* tenta di interrompere l’idillio, ma è presto ucciso dalla sciabola del *Moro*. La folla della fiera si dispera, ma lo stregone spiega che *Petroushka* non è altro che un fantoccio. Si dovrà ricredere vedendo di notte il fantasma di *Petroushka*, che, in cima al teatrino, fa un evidente sberleffo.

Se *Petroushka* è indubbiamente una figura tradizionale, la vicenda narrata nel balletto non lo è affatto: nelle marionette tradizionali lo scaltro *Petroushka*, anche se la vede molto brutta, riesce sempre vincitore, persino contro avversari soprannaturali. Il *Petroushka* di Stravinsky è invece un manipolato, un perdente, un contorto eroe moderno, un antieroe alla ricerca della propria identità e libertà. La vicenda è pessimista, senza un vero *happy end*. Il *Petroushka* tradizionale invece *sa* di essere di umili origini, ma *sa* anche cavarsela: è il divertente, volgare, crudele *furbo* popolare. Stravinsky ha di certo usato il folclore, ma ha anche trasformato completamente il significato del personaggio principale: rendendolo da *arcaico* a *moderno*.

La coreografia di Fokine, che mimava spesso i movimenti legnosi delle marionette e il dolore di sentirsi imprigionato fra i fili del padrone, era scioccante rispetto ai canoni di fluidità, leggerezza ed eleganza del balletto tradizionale.

La musica aveva chiari riferimenti a temi folclorici, ma era radicalmente innovativa, caratterizzata da uno strano accordo bitonale poi definto “di *Petroushka*”. Era fuori dagli schemi classici, per cui la tra-

dizionalista Filarmonica di Vienna nel 1913 tentò di rifiutarsi di interpretarla, definendola “*schmutzige*”, “sporca”. Nel testo musicale non vi erano infatti solo riferimenti al folclore rurale, esperimenti già ampiamente sfruttati dal maestro Rimsky–Korsakov e da altri romantici, ma chiari inserimenti di musica popolare urbana russa e francese considerata volgare, nonchè riferimenti ai suoni della città e al chiasso della fiera. Il testo musicale è caratterizzato dall’accumulazione di “motivi ripetuti: il suono impersonale della vita della città” (Griffiths 1992, p. 20). La descrizione della frenesia urbana fu influenzata dall’esperienza diretta dell’ultimo viaggio in Russia di Stravinsky, che nel gennaio 1911 scrisse a Rimsky–Korsakov: “la mia ultima visita a San Pietroburgo mi ha fatto bene, e la scena finale sta diventando eccitante [...] tempi veloci, concertine, scale maggiori [...] odori di leccornie russe — *shchi* — di sudore e luccicanti stivali di pelle. Che esaltazione!” (in Griffiths 1992, p. 20).

Il balletto non seguiva una tradizionale struttura narrativa, ma proponeva una successione di scene carnevalesche che non avevano nulla di romantico: fra la folla in scena non c’erano solo decenti cittadini, ma anche “ubriacconi, musicisti girovaghi e ballerini di strada” (Boucourechliev 1987, p. 48). La storia della competizione amorosa fra i burattini è continuamente interrotta da spettacoli da fiera. La musica esprime la caleidoscopica successione d’immagini, è un collage bitonale con cambiamenti improvvisi di stile. Griffiths osserva che i brani del balletto sono “eventi e gesti che esistono in modo indipendente e non necessitano alcuna continuità sinfonica” (Griffiths 1992, p. 23) e la musica “enfattizza la separatezza degli elementi dall’insieme” (*ibidem*, p. 22). La fiera sul palcoscenico è dunque “l’equivalente musicale delle identità e libertà dei motivi musicali” (*ibid.*).

La musicologa Julia Shpinitskaya, nel suo articolo in corso di pubblicazione *Musical Hybridisation: Cultural Interaction in Models of Mixtures*,¹ considera la struttura musicale un mosaico di generi, assemblato come un montaggio cinematografico. La Shpinitskaya nota la presenza di rielaborazioni di danze folkloriche (*Ia vechor mlada vo piru byla, Akh vy, seni moi seni, Vdol’ po Piderskoj*), un tema popolare della tradizione pasquale (*Dalalyn’, dalalyn’*), una canzone popolare

¹ Per maggiori dettagli, vedi la bibliografia.

urbana russa (*Pod vecher osen'iu nenastnoj*), una canzone parigina (*La Jambe en bois*) e altri brani urbani tipici nella fiera *shrovetide*. Secondo Shpinitskaya, i brani rappresentano diverse culture (urbana e rurale, sacra e profana) e il loro continuo incrociarsi imita la situazione acustica della fiera, dove i suoni giungono da ogni direzione e un brano è improvvisamente interrotto dall'altro.

La concezione dell'opera era assutamente innovativa: "una rottura completa con il passato e una scelta radicale per il futuro" (Boucouchiev 1987, p. 49). In *Petroushka* scompaiono i riferimenti al neo-romanticismo che caratterizzavano la musica del precedente balletto *L'Oiseau de feu* (1910) e "la connessione con i ritmi popolari è veemente sia via citazioni dirette che attraverso violente distorsioni" (Boucouchiev 1987, p. 50). Boucouchiev considera il *Petroushka* "la fine del Romanticismo" (*ibidem*, p. 52) e, citando l'affermazione di Stravinsky relativa al fatto che il "vero" *Petroushka* sarebbe il fantasma, afferma che lo spirito sbeffeggiante non sarebbe altro che Stravinsky, teso a ridicolizzare i post-wagnerianisti (*ibidem*, p. 52). Altri autori, come Griffiths, tendono invece a criticare quest'identificazione.

L'estetica complessiva dell'opera è ben descritta da Griffiths: "la fiera nella musica è un luogo dove s'incontrano tutte le opposizioni, incluso il paradosso di una folla umana che si comporta in maniera meccanica in una scena, e, nell'altra, quello delle marionette invase da sentimenti passionali" (Griffiths 1992, p. 23). La battaglia sentimentale fra le tre marionette è ben evidenziata anche dalla "guerra fra gli strumenti" (*ibidem*, p. 24).

Il processo creativo di Stravinsky risulta dunque essere abbastanza chiaro: se egli utilizzò simboli folclorici, fu anche in grado di ricontestualizzarli in modo da trasformarli in avanguardia, in modernità in grado di frantumare gli schemi del balletto colto e di creare un'estetica dal carattere poco conciliatorio, adatto ai forti cambiamenti sociali e artistici del tempo.

Già dalla *première*, il balletto fu consacrato da un notevole successo: fu presentato per la prima volta al *Théâtre du Chatelet* il 13 giugno del 1911 con l'orchestra diretta da Pierre Monteux, la coreografia curata dall'innovativo Michel Fokine, le scenografie e i costumi disegnati dal poliedrico Alexandre Benois. Il ballerino incaricato di interpretare

Petrouska fu il giovane, ma già talentuoso, Vaslav Nijinsky. Stravinsky apprezzò molto la direzione di Monteux, la danza “perfetta” di Nijinsky, ma non il movimento improvvisato della folla della fiera, che non seguiva “le chiare esigenze della musica” (Stravinsky 1990: pp. 34–5). L’opinione non desta sorprese: Stravinsky è stato spesso assai severo e pignolo riguardo le coreografie.

Tuttavia sappiamo che la sua collaborazione con il coreografo e con tutti gli altri membri della compagnia fu davvero stretta, e Stravinsky stesso scrisse: “Ho lavorato duro, in continuo contatto con Diaghilev e i suoi collaboratori. Fokine ha studiato una coreografia specifica per ciascun brano musicale che gli ho inviato. Ho sempre partecipato alle prove della compagnia” (in Boucourechliev 1987, p. 40).

Stravinsky s’interessò anche all’arte dello scenografo Benois, che confermò la reciprocità dei loro interessi artistici:

Oltre la musica, ciò che ci legava era la passione di Stravinsky per il teatro e il suo interesse per le arti plastiche. La maggior parte dei musicisti sono assai poco interessati a tutto ciò che non è musica. Stravinsky invece era profondamente interessato alla pittura, all’architettura e alla scultura. Nonostante non fosse esperto in alcuna di queste arti, noi apprezzavamo discutere con lui perché “reagiva” in maniera così forte a tutto ciò che ci interessava. In quei giorni era un incantevole e volenteroso “pupillo”, avido di informazioni precise e sempre ansioso di ampliare la sfera delle sue conoscenze. Ma la sua caratteristica più deliziosa era il suo atteggiamento scevro da dogmatismi.”

(Boucourechliev 1987, pp. 40–1)

La difficoltà dell’analisi di un qualsiasi balletto con musica dal vivo è dovuta dalla presenza di una serie di *performance* sia musicali che visuali: la composizione delle partiture, le *performance* dal vivo del direttore d’orchestra e dei musicisti, il casting, la coreografia, la scenografia, i costumi, le luci e ovviamente la danza dei ballerini. A queste possono essere aggiunte altre *performance* di ordine non strettamente artistico: gli articoli della critica e dei giornalisti, la reazione del pubblico e degli impresari, i commenti di altri artisti. Le relazioni dialogiche fra l’insieme di queste *performance* e fra gli artisti che le producono sono spesso complesse e non di rado conflittuali, come vedremo nel caso del *Sacre*, descritto nel prossimo paragrafo.

3. *Le Sacre* di Stravinsky: fra paganesimo reinventato e futuro anteriore

Il processo creativo del *Sacre du Printemps* è sostanzialmente simile a quello di *Petroushka*. Anche questa volta, Stravinsky è attivo come “ideatore” del concetto base:

A San Pietroburgo [...] ebbi una visione improvvisa che mi causò profondo stupore, essendo la mia mente piena di altre cose. Mi immaginai un solenne rito pagano: vecchi stregoni, seduti in cerchio, guardavano una giovane fanciulla che danzava fino alla morte. Stavano sacrificandola per propiziarsi il dio della primavera [...] devo confessare che la visione mi fece una grande impressione e una volta la descrissi al mio amico Nicholas Roerich, il pittore specializzato in soggetti pagani. Lui salutò la mia ispirazione con entusiasmo e divenne mio collaboratore in questa creazione.

(Stravinsky 1990, p. 31).

La visione del passato qui è del tutto fantastica, perchè le notizie sui sacrifici umani presso i popoli slavi sono piuttosto scarse. Le cronache del Manoscritto di Nestor del 1116 fanno cenno a dei sacrifici umani in onore del dio del tuono *Perun* a Kiev, ma la fonte è leggendaria e agiografica, quindi assai poco attendibile. In ogni modo non ci sono notizie di suicidi sacrificali commessi danzando. Il “passato remoto” di Stravinsky è in realtà una fantasia creata per produrre avanguardia, che meglio potremo definire “futuro anteriore”. Il tema del balletto, la connessione fra erotismo (danza), fertilità (primavera) e morte (sacrificio) era particolarmente apprezzato dalle avanguardie artistiche di fine ottocento e inizio novecento: lo si ritrova nell'arte dei pre-raffaeliti e in quella simbolista.

Come il *Petroushka*, anche il *Sacre* è caratterizzato dall'assenza di una struttura narrativa lineare. Vi è una libera successione di una serie di scene. Stravinsky evidenziò nel 1910: “*Vesna Sviashchennaya* è un lavoro musical–coreografico [...] rappresenta la Russia pagana ed è unito da un'unica idea — il mistero e l'impeto del potere creativo della primavera. L'opera è priva di una vera trama [...]” (in Boucourechliev 1987, p. 61).

La *première* ebbe luogo il 29 maggio del 1913 al Théâtre des Champs Élysées di Parigi, con la direzione d'orchestra di Pierre Monteux, le scenografie e i costumi del pittore–archeologo Nicholas Roe-

rich e le coreografie di Vaslav Nijinsky, attivo anche come ballerino protagonista. Il balletto era diviso in due parti: l'adorazione della terra e il sacrificio.

La *première* risultò il più incredibile scandalo della storia del balletto e della musica moderna. Parte della platea era completamente scioccata: non era abituata ai violenti ritmi asimmetrici, alle dissonanze, alla politonalità e alla poliritmia, nonché all'uso massiccio degli ostinati. Boucourechliev descrive la rivoluzione musicale con toni assai drammatici: “le poetiche armoniche del romanticismo furono consumate in una sorta di sacrificio sacrificale nel *Sacre*” (Boucourechliev 1987, p. 71).

Anche la coreografia era fuori dai canoni: i ballerini avevano spesso il bacino curvato all'indietro e non in avanti, le spalle basse e i loro passi e movimenti erano pesanti. Nijinsky evidenziava la pesantezza e il grottesco, non la leggerezza e l'eleganza tipica del balletto classico. Il pubblico si divise subito in un gruppo che protestava ad alta voce e un altro che sosteneva il balletto: presto non ci fu più verso di ascoltare la musica e la confusione degenerò in una rissa che la polizia fu in grado di sedare solo fino ad un certo punto.

Nella sua autobiografia, Stravinsky accusò apertamente Nijinsky di avere reso la danza incomprensibile al pubblico e rincarò la dose affermando che “il povero ragazzo non sapeva nulla di musica. Non la sapeva leggere nè sapeva suonare alcuno strumento” (Stravinsky 1990, p. 40). Secondo Stravinsky “Nijinsky complicò e appesantì le sue danze oltre il limite della ragione” (Stravinsky 1990, p. 41) e spiegò che personalmente avrebbe preferito “una serie di movimenti di massa ritmici che avrebbero avuto un effetto immediato sul pubblico, senza dettagli superflui o complicazioni” (Stravinsky 1990, p. 41). Le accuse erano ingiuste e anche stravaganti, considerando l'ammirazione espressa da Stravinsky per Nijinsky nel *Petroushka*. È chiaro che Nijinsky stava tentando di applicare alla coreografia la stessa rivoluzione che Stravinsky stava progettando per la musica, ma il compositore, che avrebbe voluto maggior controllo personale sulla coreografia, non era in grado di apprezzare a fondo le innovazioni del giovane ballerino.

È interessante notare che un altro famoso compositore, Debussy, riferendosi però alla performance del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, aveva su Nijinsky un'opinione assai più negativa di quella di Stravinsky:

Con i piedi aziona triple crome, con le braccia fa la prova del nove per poi, colpito improvvisamente da emiplegia, mettersi a guardare in cagnesco la musica scorrergli a fianco. Pare che questo modo di muoversi venga definito la “stilizzazione del gesto” ... Com'è brutto! Direi che è dacroziano, non a caso considero il signor Dalcroze uno dei peggiori nemici della musica! Vicerversa, il suo metodo ha fatto strage nell'animo di quel giovane selvaggio di un Nijinski.

(Pontremoli 2004: p. 233)

Tornando alla première del *Sacre*, parte dei problemi relativi alla danza furono creati dai disordini stessi: il vociare della folla era tale che per i ballerini fu presto impossibile ascoltare la musica e le indicazioni del coreografo. Stravinsky dichiarò che gli toccò tener fermo per i vestiti un Nijinsky talmente infuriato da essere pronto a lanciarsi sul palco in ogni momento (Boucourechliev 1987, p. 65).

Non bisogna dimenticare che le impressioni di Stravinsky su Nijinsky sono state assai ondulatorie: il compositore passò spesso e volentieri dall'elogio all'insulto, per poi tornare all'adulazione. Stravinsky aveva approvato la coreografia del *Sacre* pochi giorni prima della prima e l'analisi degli appunti di Stravinsky decifrati da Robert Craft rivela che la collaborazione con Nijinsky non fu conflittuale, ma assai costruttiva al fine di rendere visualmente esplicite le caratteristiche della struttura musicale (Stravinsky e Craft 1979, pp. 50–75).

Pochi giorni dopo lo scandalo, il 4 giugno 1913, Stravinsky difese a spada tratta il collega dai detrattori: “Si sbagliano. Nijinsky è un ammirabile artista capace di rivoluzionare l'arte del balletto. Non è solamente un ballerino superbo, ma è anche capace di creare qualcosa di nuovo. Il suo contributo a *Le Sacre du printemps* è stato davvero rilevante” (in Boucourechliev 1987, p. 67). Quando poi Nijinsky si sposò e fu allontanato dalla compagnia da Diaghiev (che nutriva per il coreografo interessi non soltanto artistici), fu di nuovo Stravinsky a difenderlo affermando: “Per quanto mi riguarda, la speranza di vedere qualcosa di valido nelle coreografie è stata cancellata per lungo tempo” (in Boucourechliev 1987, p. 67).²

² A chi volesse analizzare con maggiore dettaglio le complesse relazioni Stravinsky–Nijinsky, cfr Stravinsky e Craft 1979.

Nonostante le contraddittorie dichiarazioni di Stravinsky, lo scandalo del Teatro degli Champs Elisées non può essere addebitato solo alle innovazioni coreografiche o al fallimento di alcuni dettagli della danza. Boucourechliev fa bene a evidenziare anche determinate caratteristiche della musica di Stravinsky:

[...] la violenta reazione del pubblico al *Sacre* fu creata dal contrasto esistente fra le abitudini musicali del pubblico e alcuni elementi del linguaggio musicale che erano di certo poco familiari o considerati addirittura brutali, ma tuttavia ancora intellegibili e sufficientemente giudicabili da essere rifiutati. Se si passa oltre un certo limite (ma in questa occasione il confine non fu oltrepassato), il linguaggio diventa totalmente incomprensibile e... non succede niente! È il caso di Webern, che con la sua musica non ha mai creato scandalo, visto che le novità superavano di gran lunga le capacità di giudizio del pubblico.”

(Boucourechliev 1987: 64–65)

Il fatto che la musica fosse innovativa, ma del tutto intellegibile, spiega anche il fatto che fra i partecipanti ai disordini vi fossero anche molti sostenitori del *Sacre*. E chiarisce anche perchè i principali membri della compagnia non fossero del tutto dispiaciuti della sarabanda.

Dopo le turbolenze della prima, Stravinsky, Diaghilev e Nijinsky si incontrarono alle due di notte per fare mente locale. A detta di Stravinsky, i sentimenti erano assai confusi, ma non solo in senso negativo: “Eravamo eccitati, furiosi, disgustati e... felici” (in Boucourechliev 1987, p. 66). L’impresario Diaghilev ebbe curiose reazioni: dapprima pianse sommessamente, borbottando qualche verso dell’amato Pushkin, poi lanciò un sibillino commento: “Giusto quello che volevo!” (in Boucourechliev 1987, p. 66). Il poliedrico impresario mostrò ancora di avere il fiuto dell’imprenditore di classe. Lo scandalo pubblicizzò in maniera straordinaria il balletto, senza però alcuna ripetizione dei disordini: le seguenti *performance* furono un successo e nel successivo spettacolo a Parigi Stravinsky fu addirittura portato in trionfo sulle spalle di un gruppo di ammiratori entusiasti (Oliver 1995, p. 60). La rilevanza dello scandalo della prima fu forse anche esagerata dagli storici della musica, sempre in cerca di “eventi spartiacque” fra un’era e l’altra.

La realtà fu un po’ diversa: lo scandalo fu un episodio solitario e locale, seguito da una serie di evidenti successi. Stravinsky riuscì di

nuovo a trasformare simboli arcaici in avanguardia, adattandoli al nuovo contesto artistico e culturale.

4. L'analisi simbolica dei balletti russi di Stravinsky

L'utilizzo di simboli folclorici presenti nei balletti russi di Stravinsky può essere analizzato facendo uso di diverse teorie antropologiche e semiotiche. Claude Lévi-Strauss ha più volte evidenziato la rilevanza dei simboli arcaici dei miti per ogni società, compresa quella contemporanea. Ma certe affermazioni dello studioso francese sui miti sono spesso citate dai critici come “un culmine paradossale dell'indagine strutturalista” (Comba 2000, p. 107). A volte l'analisi di Lévi-Strauss sembra voler dimostrare “come i miti *si pensano* negli uomini, e a loro insaputa” (Comba 2000, p. 107). L'idea che i miti abbiano un potere inconscio sugli individui non ci aiuta a capire come gli artisti, in maniera ben più conscia e progettata, abbiano utilizzato simboli arcaici per produrre avanguardia. Alcuni concetti classici della semiotica della cultura possono essere più utili allo scopo.

Juri Lotman, nel suo saggio *Universe of Mind*, evidenziò la natura storica dei simboli arcaici e il carattere poliedrico dei testi:

[...] il simbolo non appartiene mai a un'unica dimensione sincronica della cultura: esso attraversa anche una dimensione verticale, proveniendo dal passato e proiettandosi nel futuro. La memoria del simbolo è sempre più antica della memoria del suo contesto testuale. Ogni testo culturale è per definizione eterogeneo.

(Lotman 1990, p. 103)

Nel caso di Stravinsky è chiaro che i simboli utilizzati (il sacrificio rituale per il *Sacre* e le marionette per il *Petroushka*) sono più antichi e arcaici dei testi, i balletti, prodotti e pensati per un pubblico contemporaneo.

Lotman mise in evidenza anche che:

Il simbolo è diverso dal testo che lo circonda: è come un messaggero di altre ere culturali, è la memoria delle fondamenta più antiche (o eterne) di una cultura. Ciononostante, il simbolo si relaziona attivamente al contesto

culturale, si trasforma sotto la sua influenza e, a sua volta, è in grado di modificarlo.

(Lotman 1990: p. 104)

Nel caso dei balletti, relazione dei due simboli arcaici con il nuovo contesto artistico e culturale ha trasformato l'essenza dei simboli stessi. La marionetta *Petroushka* è connessa a una narrazione innovativa e il sacrificio del *Sacre* ricrea un passato pagano russo adatto ai linguaggi musicali e coreografici d'avanguardia. I testi e i linguaggi musicali e coreografici dei due balletti erano, come abbiamo visto, completamente innovativi.

Andando più in profondità, l'interpretazione simbolica dei balletti rivela forti influenze da parte delle correnti filosofiche ed estetiche di fine ed inizio secolo. Il forte richiamo alla fisicità e alla terra presente nel *Sacre* ricorda il Nietzsche di *Così parlò Zarathustra* (1883–5): dal corpo umano deve risuonare la voce più onesta e pura, in grado di esprimere il “senso della terra” (Nietzsche 1976, p. 6). Non è certo un caso se nella prima parte del *Sacre* sono presenti scene intitolate *Adoration de la Terre* e *Danse de la Terre*.

Le rappresentazioni fantastiche del passato pagano russo sono assolutamente simili alle descrizioni evoluzionistico-etnologiche dei rituali di altri popoli antichi ed extraeuropei. Nel balletto compare una serie di *cliché* antropologici dell'epoca: gli indovini e presagi, la pittura dei volti, l'autorità degli anziani, l'adorazione della terra, i riti misterici femminili, l'evocazione e il culto degli antenati, l'animismo, i riti di primavera intesi come sacrifici cruenti. Tutti questi elementi sono i concetti fondamentali presenti nel *best-seller* antropologico dell'epoca: il *Ramo d'oro* di James George Frazer (la seconda edizione in tre volumi è del 1900). Lungi dall'essere letto solo dagli specialisti, il testo ebbe un'influenza fondamentale sugli artisti d'inizio secolo. Scrittori e poeti come Yeats, Joyce, Eliot, Lovecraft e Graves furono folgorati dal saggio di Frazer.

Il sacrificio del *Sacre* va anche legato alla riscoperta della dimensione sacrale e rituale che caratterizzò il clima simbolista–decadente (Lacché 2008, p. 378). A partire da Wagner, lo spettacolo venne ripensato anche come esperienza emotiva, catartica, mistica, mitica. Nel caso dei balletti russi, il recupero della dimensione tragico–sacrale è

ben espressa dal forte ritmo della musica di Stravinsky e dai movimenti netti ed energici di Nijinsky. Secondo Eleazar M. Meletinsky, “a partire dal secondo decennio del XX secolo, la re-mitificazione divenne un fenomeno incontenibile che alla fine dominò diversi settori della cultura europea” (Meletinsky 1998, p. 17). La re-mitificazione, oltre all’uso di archetipi e metafore mitiche, comprendeva anche la ricerca di un proprio linguaggio artistico e la rielaborazione di miti fortemente individualizzati e personalizzati.

Anya Peterson Royce nel suo *Anthropology of Dance* nota giustamente che un tema ricorrente nelle teorie di inizio secolo sulla storia della danza era la rilevanza data alle funzioni psicologiche. Gli storici della danza erano interessati alla “capacità della danza di provocare esperienze catartiche che liberavano l’individuo dalle catene della civilizzazione e lo mettevano a confronto con l’essenza della sua natura” (Peterson Royce 1977, p. 91). La Royce rileva che “aggettivi come ‘introverso’, ‘estroverso’, ‘estatico’, ‘catartico’, ‘convulsivo’ e ‘mistico’ abbondano nelle storie della danza del periodo” (*ibidem*). La professoressa dell’Indiana University osserva anche che:

[...] tutto ciò evidenzia una corrispondenza straordinaria con tutto quello che stava accadendo nel mondo della danza teatrale. [...] Persino nel bastione del raffinato, controllato, tradizionale balletto classico, sorse una evidente ricerca di fonti esotiche, un ritorno alle forme più naturali, una spinta verso l’espressione della psiche individuale o della cronaca sociale.

(Royce 1977: p. 91)

Secondo la Royce, il *Ballets Russes* di Diaghiev rappresentava l’emergere di queste nuove esigenze artistiche “meglio di qualsiasi altra compagnia” (*ibidem*).

Nel *Sacre* le influenze delle teorie psicologiche sono evidenti. La danza suicida della fanciulla rileva una perfetta intergrazione di *eros* e *thanatos*. Per quanto riguarda l’esotismo slavo, era di certo sublimato non solo dai temi, ma anche dagli sgargianti colori dei costumi e delle coreografie sia nel *Sacre* che nel *Petroushka*.

5. L'eredità di *Petroushka* e del *Sacre*

L'importanza della compagnia *Ballets Russes* per la creazione dei principi estetici della danza moderna fu enorme. Secondo Jack Anderson, “fu Diaghilev a rendere il balletto classico una forma d'arte moderna” (Anderson 1992, p. 121). Diaghilev, vero e proprio direttore artistico, oltre che instancabile impresario, cercò costantemente la collaborazione con i più rilevanti artisti del tempo, compreso Picasso, che disegnò costumi e coreografie anche per il balletto *Pulcinella*, anch'esso musicato da Stravinsky. L'impresario riuscì a dimostrare che la danza poteva essere innovativa “quanto la pittura e la musica” (*ibidem*, p. 127). Diaghilev “lasciò un'importante eredità: la concezione del balletto come una perfetta fusione di coreografia, danza, musica, scenografia rimane un nobile ideale. Inoltre Diaghilev dimostrò che la danza, lungi dall'essere una diversione triviale, può toccare argomenti seri ed eloquenti” (*ibid.*, p. 129). Boucourechliev descrive con gran precisione il carattere di Diaghilev: “generoso ed invidioso, capriccioso ma ostinato, profondamente acculturato ma anti-intellettuale — e soprattutto dotato di una visione profetica riguardo il futuro di un artista o di un'opera [...]. Il suo nome è ancora legato alla modernità dei primi anni del XX^o secolo” (Boucourechliev 1987, p. 39). Lo stesso Stravinsky ha lodato la sua capacità di appassionarsi per idee nuove e la sua meticolosa razionalità, nonostante il temperamento alquanto passionale (vedi Boucourechliev 1987, p. 39).

Michel Fokine, il coreografo del *Petroushka*, nella sua famosa lettera al *Times* del 6 luglio 1914, definì i cinque principi del nuovo balletto, tuttora rilevanti per coreografi e ballerini. Fra le innovazioni introdotte da Fokine vi era l'idea che ogni balletto meritasse una coreografia “unica”, in uno stile appropriato alla narrazione, al luogo o al tempo. Fokine diede anche maggiore risalto ai ruoli maschili, non più considerati inferiori a quelli delle ballerine. Per Fokine, ogni ballerino/a “può e dovrebbe essere espressivo dalla testa ai piedi” (Fokine in Beaumont 1945, p. 145). La quinta regola è la più ambiziosa, l'alleanza della danza con le altre arti: “il nuovo balletto, rifiutando d'essere schiavo della musica o della decorazione scenica e riconoscendo l'alleanza delle arti solo sulla base della loro completa eguaglianza, permette piena libertà d'espressione allo scenografo e al musi-

cista. [...] Accetta musica di ogni genere, a patto che sia buona ed espressiva.” (Fokine in Beaumont 1945, p 147)

Dei due balletti, il *Sacre du Printemps* in particolare è diventato una tradizione nel campo della danza avanguardia: è probabilmente l'opera più rappresentata della danza moderna, visto che si contano più di 500 versioni differenti. Raramente si assisterà però a una riproduzione fedele all'originale, anche per gli elevati costi richiesti dall'orchestra e dal folto numero di ballerini. Nel 1987 la compagnia *Jeoffrey Ballet* ha tentato di proporre una rara ricostruzione dell'originale, basata sui pazienti studi di Millicent Hodson e Kenneth Archer. Nonostante sia impossibile dire quanto sia stata esatta la riproduzione dell'originale, la rappresentazione fu considerata convincente dal punto di vista drammatico (Anderson 1992, p. 126).

Ma si trattò solo di una lodevole eccezione. Il gusto con gli anni è cambiato notevolmente e il pubblico ormai aspetta e richiede delle elaborazioni originali dei “classici”. Da questo punto di vista, la maniera per rimanere “fedeli allo spirito” di Stravinsky non è copiare al dettaglio quello che il compositore avrebbe voluto rappresentare, ma proporre delle versioni rivoluzionarie del *Sacre*, in grado cioè di provocare discussioni fra il pubblico. La tradizione della danza moderna vuole che i classici del genere siano dunque ritrasformati in avanguardia seguendo le nuove tendenze artistiche. Gli artisti contemporanei sentono un legame spirituale con Stravinsky per il coraggio avuto nel rompere schemi precostituiti.

Il *Sacre* è stato un'opera fondamentale per le nuove avanguardie, come la danza contemporanea giapponese *butoh*: maestri di questo genere quali Hijikata e Tamano hanno sempre dichiarato la forte influenza del *Sacre* nella loro arte. Il *butoh* nacque dopo la seconda guerra mondiale, nel periodo della contestazione studentesca in Giappone, opponendosi alle tendenze tradizionaliste della danza *noh* e della società giapponese in generale. Nel *butoh* si evidenzia il grottesco e il mistico, il sensuale e il *tabù*, nonché il misticismo naturale dello *shintō*. Il significato di *ankoku butoh* è chiaramente mistico: “danza della della totale oscurità”. È evidente l'esistenza di alcune analogie fra le poetiche di Stravinsky e quella dei danzatori di *butoh*: pur in diversi contesti culturali, si può notare la stessa tendenza a trasformare simboli arcaici in avanguardia, e la necessità di proporre una rivolta creativa contro il conservativismo artistico e culturale.

6. *Hunt* di Tero Saarinen fra pulsioni arcaiche e sacrifici tecno-cratici

Tero Saarinen, il coreografo e ballerino moderno finlandese più apprezzato all'estero negli ultimi anni, è stato fortemente influenzato dal *butoh*, come molti danzatori europei contemporanei. Recatosi in Giappone per studiare con il maestro Kazuo Ohno, collaboratore di Hijikata, una volta tornato in patria Saarinen si è impegnato per proporre una propria sintesi personale fra danza contemporanea, balletto classico e *butoh*. I risultati del lavoro di fusione sono evidenti in *Hunt*, ovvero il *Sacre* in coreografia solista, dove Saarinen stesso interpreta il ruolo della fanciulla sacrificata.

La *première* ebbe luogo alla biennale di Venezia il 2 giugno 2002. In seguito la coreografia ha riscosso un tale successo da essere ancora rappresentata. La musica è quella originale di Stravinsky in versione non dal vivo, ma la danza è assolutamente scevra di elementi esotici o folclorici.

La differenza fondamentale fra l'originale e la versione di Saarinen è la trasformazione di un balletto con una gran mole di ballerini in un lavoro per solista, che mette in evidenza la dimensione interiore, psicologica, del concetto di sacrificio. Saarinen stesso mi ha spiegato in un'intervista da me raccolta nell'ottobre 2009:

volevo immergermi nella mente di una persona che si offre in sacrificio [...] ed è stato un modo di studiare me stesso e la mia esperienza, o le mie radici, di ballerino. La danza per me è una disciplina che richiede una forte dose di auto-sacrificio e necessita l'esplorazione delle pulsazioni inconsce, delle matrici del primitivo, del sacro. La musica del *Sacre* è affascinante, composta appositamente per essere danzata. Oggi sono pochi i musicisti che compongono apposta per il balletto. Il *Sacre* è musica inconscia, brutale e sublime: mostra il lato violento, animale dell'uomo nel momento in cui tenta di raggiungere il sacro.

In *Hunt* è stato fondamentale l'apporto dell'artista multimediale Marita Liulia, che in determinate parti dello spettacolo muove "dal vivo" con il cursore del computer alcune foto di Saarinen proiettate sul vestito bianco del ballerino. Vi è dunque una duplice danza: quella del ballerino stesso e quella delle immagini proiettate sul vestito. Nel momento che precede il sacrificio, le immagini cambiano: sono solo

parti del corpo (occhi, bocca, braccia) a roteare sul vestito, dando l'impressione che la mente e il corpo vengano fatti a pezzi³. In questa parte la danza si carica di un significato sociale connesso alla contemporaneità: per Saarinen la gente della civiltà contemporanea si sta letteralmente autosacrificando alla tecnologia. L'uso eccessivo di macchine e la mancanza di movimento fisico provoca il deperimento del tessuto muscolare, ingrassamento, problemi alla schiena: in poche parole una lenta autodistruzione. Lo stesso accade a livello culturale, con l'eccessivo uso di internet, la pubblicità, il maniacale interesse per i nuovi prodotti telematici:⁴ i finlandesi, come altri popoli, stanno perdendo contatto con il proprio substrato culturale arcaico e il misticismo della foresta. Se la vergine di Stravinsky si sacrifica alla natura, quella di Saarinen sacrifica la propria natura, sessualità, animalità e cultura ancestrale alle nuove divinità tecnologiche. Se lo spettacolo continua a nutrire successi di critica⁵, lo si deve alla singolare unione fra simbolismo ancestrale e sofisticata critica alla società contemporanea: un chiaro adattamento del simbolismo sacrificale all'eccessiva tecnocrazia del nostro tempo.

7. *Petrushka* di Tero Saarinen: fragilità e competizione

Teero Saarinen ha lavorato anche su altre versioni dei balletti di Stravinsky: *Petrushka*⁶ (2001) e, recentemente, *Les Noces* (2007).

Come in *Hunt*, anche nel suo *Petrushka*, Saarinen ha eliminato l'elemento delle danze di massa, riducendo il numero dei ballerini a tre: *Petrushka*, *Ballerina* e il *Moro*. Anche se i ballerini sono coloratissimi come nella versione originale, ancora una volta Saarinen ha voluto cancellare gli elementi troppo esotici (la fiera, l'orso danzante), per meglio evidenziare il dramma psicologico e sociale.

³ È possibile vedere un breve video della coreografia solista *Hunt* sulla pagina web di Saarinen: www.terosaarinen.com

⁴ Non va dimenticato che la Finlandia è la terra d'origine della multinazionale telematica *Nokia*.

⁵ Per il *New York Times* lo spettacolo del 2006 era "impressive" (impressionante, stupefacente).

⁶ *Petrushka* è a volte scritto *Petrushka*, e lo spettacolo è presentato con questo secondo nome nel sito di Saarinen.

La musica dello spettacolo di Saarinen viene suonata dal vivo da due grandi nomi della fisarmonica classica: James Crabb e Geir Draugsvoll. Il duo aveva in precedenza arrangiato per due fisarmoniche la trascrizione del *Petroushka* per pianoforte, effettuata da Stravinsky stesso nel 1921 su richiesta di Artur Rubinstein (Boucouchiev 1987, p. 52).

La loro versione per fisarmonica era, secondo Saarinen “assolutamente originale, ma anche straordinariamente fedele all’originale”⁷. Secondo Saarinen la fisarmonica è uno strumento quasi universale, suonato ovunque, ma al tempo stesso strettamente connesso alla musica popolare russa, suonato nelle fiere in cui si rappresentavano gli spettacoli di marionette. Stravinsky stesso affermò di essersi ispirato anche a dei motivi di concertina, uno strumento ad ance libere della famiglia delle fisarmoniche (Griffiths 1992, p. 20).

Nella versione di Saarinen, i due fisarmonicisti suonano sul palco e fanno parte della coreografia. Vestiti di scuro e con un cappello a punta, i due musicisti interpretano il ruolo dello stregone-marionettista: con la loro musica all’inizio “portano in vita” le marionette e alla fine tentano disperatamente di rianimare *Petrushka* morto, ma senza successo. Nella versione di Saarinen, la scena del fantasma è tagliata: il sipario si chiude con la triste immagine del corpo esanime e solitario di *Petrushka*.

L’interpretazione di Saarinen evidenzia l’ossessione per la competizione presente nella nostra società, evidenziata dal contrasto fra *Petrushka* e il *Moro*. Il continuo gareggiare provoca insicurezza, la paura che dietro l’angolo ci sia sempre qualcuno (il *Moro* o *Petrushka*) più affascinante di noi, in grado di toglierci l’oggetto dei nostri desideri. Se la competizione distrugge, non ci sono vincitori: dopo l’assassinio di *Petrushka* anche l’idillio fra il *Moro* e *Ballerina* si è infranto, tutti sono perdenti e falliti.

Petrushka è paradossalmente il meno perdente, anche se è stato ucciso: è morto seguendo le pulsioni dei suoi sentimenti e, a differenza del *Moro*, è innocente. Per questo sarà ricordato anche dopo la morte come un eroe tragico. Anche in questo caso, Saarinen ha voluto connettere l’arcaicità dei temi del teatro delle marionette con problemi attuali, drammaticamente presenti nella nostra quotidianità.

⁷ Da una mia intervista del 2007 a Tero Saarinen, James Crabb e Geir Draugsvoll.

Conclusioni

Gli esempi proposti evidenziano come, sia al tempo di Stravinsky che ai nostri giorni, l'utilizzo di simboli "dalla lunga memoria", miti e riti arcaici, attrae artisti e pubblico sia per il fascino dell'alterità culturale che per la riconoscibilità di temi (fertilità, sensualità, sacrificio, competizione, perdita) che possono essere facilmente connessi alle esperienze personali di ciascun individuo. Tuttavia riproporre questi simboli in modo filologicamente corretto in uno spettacolo di danza avrebbe poco senso, perchè nella società moderna il contesto culturale è talmente cambiato da rendere quasi incomprensibili molti significati folclorici. I tentativi di proporre danze e spettacoli troppo etnologici sfociano spesso in risultati ridicoli, se non patetici o esplicitamente turistici.

L'apparato simbolico del passato, per essere compreso, deve essere ripensato, reiventato e connesso alle esigenze del contesto artistico e sociale contemporaneo. La reinterpretazione è dunque la chiave che può trasformare la tradizione in avanguardia e colpire la sensibilità moderna. Se il sacrificio di una fanciulla a un dio della primavera è un concetto a noi ormai estraneo, gli autosacrifici che compiamo ogni giorno per vivere in una società tecnologica ci toccano anche troppo da vicino e assistere allo spettacolo di Saarinen può diventare l'occasione per svolgere una riflessione autocritica sul nostro stile di vita e sulla nostra concezione dell'esistenza.

Riferimenti bibliografici

- Anderson J. (1992) *Ballet and Modern Dance*, Princeton Book Company, Princeton.
- Boucourechliev, A. (1987) *Stravinsky*, Victor Gollang, Londra.
- Comba, E. (2000) *Introduzione a Lévi-Strauss*, Laterza, Roma-Bari.
- Fokine, M. (1945) "Letter to the Times, July 6th, 1914: The Five Principles", in Beaumont C.W. (a cura di) (1945) *Michel Fokine and His Ballet*, Princeton Book Company Publishers, Londra, pp. 42-3.
- Griffiths P. (1992) *Stravinsky*, Dent & Sons Ltd., Londra.
- Lacché, M. (2008) "Il corpo danzante come corpo musicale. Ovvero la musica tradotta in gesto. L'esempio del *Pélude à l'après-midi d'une faune*" in Martinelli D. (a cura di) (2008) *Music, Sense, Body. Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification (Rome, 19-23 September 2006)*. "Acta Semiotica Fennica", 23: 377-83.

- Lotman J. (1990) *Universe of Mind*, Tauris & Co., London–New York.
- Martinelli, D. (a cura di) (2008) *Music, Sense, Body. Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification (Rome, 19–23 of September 2006)*, Acta Semiotica Fennica XXXII, Umweb Publications, Vilnius.
- Meletinsky, E.M. (1998) *The Poetics of Myth*, Garland, New York.
- Nietzsche, F. (1976) *Così parlò Zarathustra*, trad. it. di M. Montinari, Adelphi, Milano.
- Oliver M. (1995) *Igor Stravinsky*, Phaidon, Londra.
- Pontremoli A. (2004) *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma–Bari.
- Royce Peterson A. (1977) *The Anthropology of Dance*, Indiana University Press, Bloomington e Londra.
- Shpinitskaya J. (in stampa) “Musical Hybridisation: Cultural Interaction in Models of Mixtures”, in Paz Gago, J.M. (a cura di) (in stampa) *Culture of Communication, Communication of Culture. Proceedings from the 10th World Congress of Semiotics*, La Coruña: Universidad de La Coruña.
- Stravinsky I. (1990) *An Autobiography* (1936), Marion Boyard, Londra.
- Stravinsky V. e R. Craft (1979) *Stravinsky in Pictures and Documents*, Simon and Shuster, New York.
- Wenborn N. (1999) *Stravinsky*, Omnibus Press, Londra.