

STORIA DEL BALLETO ROMANTICO. GLI ECHI ITALIANI

Radovanović, Đina

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:172:908134>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-04**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SPALATO

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

STORIA DEL BALLETO ROMANTICO. GLI ECHI ITALIANI

Relatore: red.prof.dr.sc. Srećko Jurišić

Studentessa: Đina Radovanović

Spalato, 2024

SVEUČILIŠTE U SPLITU

FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA TALIJANSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST

DIPLOMSKI RAD

STORIA DEL BALLETO ROMANTICO. GLI ECHI ITALIANI

Mentor: red.prof.dr.sc. Srećko Jurišić

Studentica: Đina Radovanović

Split, 2024

INDICE

1. Introduzione	4
2. La storia del balletto romantico.....	6
2.1. La vera protagonista del balletto romantico: la ballerina che conquista subito il palcoscenico	8
2.2. Il balletto romantico come simbolo irrevocabile di femminilità e grazia irraggiungibile da un corpo maschile	10
2.3. La concezione di esotico e la sua esplorazione nel balletto romantico	13
2.4. L'innovazione del balletto romantico: le scarpette da punta	15
2.5. Il mimo e l'importanza dei gesti nella danza all'epoca romantica	17
2.6. L'importanza dei gruppi e la rappresentazione autentica nella danza: La Slyphide e la Giselle come il prototipo del balletto romantico.....	20
3. <i>Il Lago dei Cigni</i> : la simbolica del cigno e l'ispirazione per l'opera	23
3.1. L'analisi del balletto <i>Il Lago dei Cigni</i> : la trama.....	25
3.2. L'analisi del balletto <i>Il lago dei cigni</i>	26
4. L'analisi del balletto <i>Giselle</i>	31
5. La nozione del doppio e il suo significato.....	43
6. Gli elementi fantastici e l'immagine distorta della realtà.....	45
7. Metamorfosi.....	50
8. Conclusione.....	52
9. Riassunto.....	54
10. Sažetak	55
Bibliografia	56
Sitografia.....	57

1. Introduzione

In questa tesi si propone l'analisi dei due balletti romantici: *Il lago dei cigni* e *Giselle* che sono tra dei balletti classici più significativi anche oggi. La tesi propone anche la riflessione sulla storia del balletto romantico, sul suo significato soprattutto per quanto riguarda la figura femminile nel balletto, la sua graduale diffusione in Europa, sui cambiamenti proposti nel balletto ottocentesco e sulle specificità del balletto romantico che lascia le tracce indelebili nel balletto classico. Si analizza la nascita del balletto romantico in Europa che riecheggia le idee anticlassiciste e propone la visione del mondo fiabesco, irrealista, un mondo né qui né lì ma che si trova in uno spazio ai confini del mondo terreno ed ultraterreno, dove gli spiriti vagano per terra e accompagnano i protagonisti nelle loro avventure.

La seguente analisi riguarda soprattutto l'aspetto di metamorfosi, sacrificio e la nozione del doppio nelle versioni coreografate da Vladimir Bourmeister e Kevin McKenzie de *Il Lago dei Cigni*, e la versione coreografata da Konstantin Ivanov di *Giselle*. In queste tre versioni si vede l'ampia estensione delle emozioni umane, soprattutto quelle legate alla sofferenza dell'eroe tragico che cerca di combattere le forze del destino inevitabile. Inoltre, l'analisi contiene la spiegazione del mito del cigno, cioè la delineazione del significato di questo animale nell'arte e letteratura, le associazioni metaforiche del cigno che si vedono ed esplorano anche ne *Il lago dei cigni*. Possiamo vedere che, anche se le due versioni de *Il lago dei cigni* hanno la fine diversa dove la versione di McKenzie finisce con la morte tragica dei due amanti mentre quella di Bourmeister propone il lieto fine con i due amanti che si abbracciano, uniti alla fine, il nucleo della storia rimane lo stesso. In queste due versioni si evidenzia la doppia natura del balletto, attraverso la rappresentazione di scene e il gioco di luce e buio, soprattutto con la rappresentazione dei colori contrastanti e il linguaggio del corpo che esibisce la disperazione umana e, quindi, mostra il desiderio profondo che va accanto all'innocenza e la purezza dell'anima.

La versione di Ivanov del balletto *Giselle* amplifica la prospettiva della sofferenza e della fragilità della vita umana attraverso la rappresentazione dei colori dominanti nella scena e il gioco del buio e la luce. In questi tre balletti, questo gioco tra buio e luce solidifica lo strato molto più profondo di simbolismo. Si estende l'analisi al piano psicologico e fantastico inserito nei balletti. Si ricostruiscono le due tragedie romantiche che promuovono il tema dell'amore impossibile e irraggiungibile spesso con la sofferenza del cuore a causa del tradimento come elemento indispensabile nel destino dei protagonisti. Quindi, uno dei fenomeni più distintivi in

questi due balletti è la sofferenza femminile, spesso con la morte finale della protagonista, cioè il sacrificio fatto per un fine superiore, ovvero una morte inevitabile seguita da una profonda trasformazione del carattere. Si può speculare che la morte in questo caso è un percorso diretto verso la liberazione, cioè un percorso verso un nuovo inizio anche con l'implicazione della liberazione e purificazione spirituale. Accanto alla sofferenza c'è sempre la passione; quella amorosa e quella personale, come un fuoco individuale, un desiderio ardente dentro di loro che li spinge ad andare avanti. Dunque, la complessità dei protagonisti femminili si rende più profonda dalla nozione di un doppio. Pertanto, il doppio può occorrere, nel senso letterale, come la gemella malvagia ne *Il lago dei cigni*, oppure la doppiezza dell'anima nella forma dello spirito nel *Giselle*, ma anche ad un livello più ampio riguardando l'intera atmosfera del balletto. Di solito, possiamo distinguere il doppio gioco della fantasia e della realtà, del sogno e della veglia, della coscienza e del subconscio, e del mondo terreno e quello del regno spirituale ed eterno.

2. La storia del balletto romantico

Il balletto romantico divenne un movimento internazionale più rapidamente e con più successo che i suoi storici predecessori. Prosperando si è diffuso in diverse città, da Napoli a New York, da Buenos Aires a San Pietroburgo. Anche se c'erano molte variazioni romantiche, temi e soggetti, tutti appartenevano inequivocabilmente alla ballerina. Lei si erge sopra di loro, un'icona che perplesse e che fa ossessionare lo spettatore con la sua grazia, femminilità e misteriosità giocosa. Con la sua innocenza, lo sguardo appassionato e con le leggere gonne bianche, abita un mondo che non è qui né lì, ma completamente isolato, a parte. La ballerina vaga per foreste nebbiose, rive di laghi, brughiere e radure, in mezzo alla natura selvaggia che per ogni artista romantico, sia poeta, scrittore o ballerina, diventano un luogo esotico e misterioso ai margini della civiltà europea, che celebra la bellezza della natura. Questi tipi di paesaggi, quasi onirici, erano popolari all'epoca del Romanticismo perché erano considerati nuovi nel mondo del balletto e con l'invenzione dell'illuminazione a gas facevano apparire il palcoscenico come incantato e magico. Per quanto riguarda la nascita del balletto romantico, nella Francia preromantica c'era la tendenza di appoggiarsi sui temi di macabre e di fantastico ispirato dagli inglesi, soprattutto dopo l'interesse sviluppato con la traduzione di Shakespeare nel 1821.

L'Europa occidentale si trovava in un periodo anticlassicista, anti-accademismo e l'arte si sviluppò in una società restaurata che, allora, cercava una sorta di fuga dalla mondanità e di consueganza trovò rifugio nel mondo fantastico: "accadde che si cercò la fuga nell'irreale, nel non-mondo degli spiriti, e al tempo stesso si pretese che la felicità non fosse di questa terra e che invece la si potesse ritrovare in cielo o in altri mondi." (Cipriani, 2004: 15). D'altra parte, in questo periodo si esaltava un certo tipo di pessimismo che nasce dal concetto idealizzato di bellezza; quella ritenuta irraggiungibile per un uomo. Negli anni dell'impero Napoleonico il balletto si rivelò essere un vero e proprio rifugio delle illusioni umane: "Con il Romanticismo siamo nel mondo della fiaba" secondo un'affermazione del critico di danza e teatro Walter Sorell, per il quale "la fiaba fornì al balletto romantico la sua ragion d'essere, la veste in cui avvolgere gli *arabesques* che rappresentavano i suoi pensieri, e le *pirouettes* della sua morale. (W. Sorell, 1994: 294 preso da Cipriani, 2004: 16). Si tratta delle cosiddette esplorazioni spirituali con i quali si può scoprire la vita umana come concepita dal nostro animo. Quindi, il balletto offriva la possibilità di scoprire, attraverso la pittura, la drammaturgia e attraverso i movimenti del corpo, una storia che rivela le complessità dell'anima umana, i suoi pensieri, l'amore, il dolore, la passione, il desiderio ardente che accompagna il nuovo metodo di

immergersi nelle oscurità, nel buio, nell'*unheimlich* della fantasia, delle illusioni che appartengono alla vita fantastica dei vili e degli spiriti. Tanto che con lo sviluppo del balletto romantico non si preoccupava più di “obsoleta questione di unità aristotelica. A teatro la tecnica era svincolata dalle regole ed era il più possibile fantasiosa, con continui mutamenti di scena, senza limiti di spazio, tempo e personaggi. “(Cipriani, 2004: 25). La drammaturgia del balletto offriva la possibilità di introdurre vari personaggi nuovi con i quali si arricchiva la storia e lo spettacolo divenne un’esperienza immersiva. Con la storia mostrata sul palcoscenico, non si tendeva più di rivivere ed esaltare il passato attraverso varie visioni di gesti eroici, ma si inserivano le particolarità della vita quotidiana dell’uomo. Secondo le parole di Serge Lifar: “Au début du XIX siècle, on était las d’admirer des héros, des beautés froides et grandiloquentes, on veut rêver. Le spectacle de la scène n’est qu’un début, un prétexte d’un rêve ultérieur.” (S. Lifar, 1942:17 preso da Cipriani, 2004:26). In altre parole, la gente all’inizio del XIX non voleva più esaltare il passato e ammirare gli eroi e le sue azioni, ma voleva semplicemente sognare, vedere il mondo di illusioni, di bellezze offerte sempre da un mondo fantastico e mistico. Con la nascita del balletto romantico questo si cominciò a realizzarsi progressivamente abbandonando il passato e andando a conoscere il mondo fantastico e irreale di cui anche lo spettatore può fare parte.

2.1. La vera protagonista del balletto romantico: la ballerina che conquista subito il palcoscenico

Innanzitutto, il balletto e il palcoscenico divenne lo spazio che apparteneva inequivocabilmente alla ballerina. La ballerina occupò questo nuovo spazio, fluttuando sul palco, affascinante ed elegante, eludendo le braccia del suo amante, ma, allo stesso tempo, invitando lo spettatore a seguire il suo viaggio. Lo faceva, facilmente, con il suo sorriso, la sua vita snella, la sua delicatezza, le guance rosee. Lei si erse sulle scarpette da punta, sfiorando rapidamente i sentieri, allungando le mani per cogliere i fiori per odorarli con impazienza: “Salire sulle punte fu la più grande innovazione introdotta dal romanticismo; ma solo più tardi questa tecnica si diffonderà, quando gli italiani inventeranno la scarpetta rigida che permette un gioco di piede ancora più brillante. Questa tecnica era ideale per esprimere l'anelito romantico ad ergersi verso l'alto ed il significativo desiderio dell'uomo romantico di volare.” (Cipriani, 2004: 28). Pertanto la ballerina divenne un'immagine idealizzata che incorpora bellezza, armonia, sensibilità dell'epoca romantica insieme a desiderio ed eleganza. Questa figura era sempre diversa anche quando era raffigurata in compagnia. La visione romantica della ballerina rimane anche oggi: lei diventa, inevitabilmente, l'oggetto di esibizione e desiderio, la silfide disciplinata la cui bellezza sempre affascina lo spettatore. L'immagine della ballerina divenne così cristallizzata come una creatura di fantasia con le scarpette da punta, indubbiamente elegante, che riflette la visione più alta della femminilità possibile. Le ballerine sono viste come oggetti di immaginazione e visioni particolari del desiderio che sembrano portare la visione idealizzata della iper-femminizzazione, eternamente bella e delicata. Questa immagine della ballerina come vera incarnazione della bellezza, del desiderio e persino come l'immagine dell' 'altro', del 'diverso' è rimasta una parte vitale del balletto fino ai nostri giorni. Il balletto romantico apparve nella tradizione imperiale russa e alcuni lavori originali e importanti emersero in quel periodo, come *La bella addormentata* e *Il lago dei cigni*.

Le danze nazionali erano una componente importante del balletto romantico, ma è stato il balletto bianco a rivoluzionare permanentemente la visione del balletto classico. La ballerina vestita di bianco con gonne svolazzanti, insieme al *corps de ballet* con cui si realizza questa nuova visione, radicalizzò la scena del balletto romantico all'epoca. Il balletto bianco aderisce ad uno stile classico, seguendo i principi della *danse d'école* che ebbe origine dalla corte francese e si è rapidamente sviluppata dopo la Rivoluzione francese. Questo è il punto in cui le scarpe con il tacco e le gonne pesanti sono stati sostituiti con sandali e tuniche. Il cambio di

costumi, che allora erano più leggeri, ha reso possibile per i ballerini di estendere i loro movimenti, praticare molteplici rotazioni, salti, estensioni drammatiche, sollevamenti acrobatici più complessi, e alti relevés. Il corpo del ballerino, in un certo senso, è stato liberato e poteva muoversi in tanti modi diversi. Nel XVIII secolo la distinzione tra forme di danza teatrale e sociale non era del tutto chiara. Negli anni '30 dell'Ottocento, il territorio condiviso era in gran parte scomparso, tranne per le danze nazionali. La danza sulle scarpette da punta era stata poi ampiamente adottata e diede così spazio a uno sviluppo e una virtuosità inimmaginabile nelle tecniche di danza femminile. Nel periodo romantico si era sviluppato il 'linguaggio universale' del balletto.

2.2. Il balletto romantico come simbolo irrevocabile di femminilità e grazia irraggiungibile da un corpo maschile

La *danse d'école* imponeva una rigida differenziazione di genere nel balletto. Mentre la tecnica del XVIII secolo apparentemente non imponeva alcuna rigida differenziazione tra i sessi e i loro ruoli nel balletto, i progressi tecnici nel XIX secolo avviarono un processo di trasformazione nel balletto. Qualcosa che rendeva il balletto indubbiamente femminile; un'arte di danza delle donne eseguita per gli uomini e solo per lo sguardo maschile. Questo si può vedere chiaramente nella danza *en pointe* che divenne inequivocabilmente un tratto femminile nel balletto e simboleggiava persino la femminilità stessa nella danza.: “By far, the most dramatic example of this was pointework, which became not only a uniquely female utterance (although, theoretically, the technique could have been used by men) but also a metaphor for femininity, the Romantic ballet's true subject.” (Garafola, 1997:4). Questo è ciò che il balletto romantico mirava a raggiungere: l'etereità della ballerina divenne il suo tratto inequivocabile, qualcosa che il danseur maschile non avrebbe mai potuto interpretare né esporre sul palco. La punta non è l'unica 'arma' con cui le ballerine operavano. Le ballerine conquistarono anche l'adagio, l'area una volta appartenuta al grande *danseur noble*, rendendo le pose armoniose e i movimenti delicati propri della donna. La loro danza emanava leggerezza e grazia che ammorbidiva i movimenti del corpo sul palcoscenico e li rendeva più fluidi.

Con le ballerine che conquistarono facilmente il palcoscenico, il ballerino maschio divenne ridondante. I ruoli dei ballerini maschi erano principalmente interpretati da donne vestite da uomo. Ciò ha contribuito alla femminilizzazione complessiva del balletto. Anche la mascolinità è stata oscurata dall'eccessiva femminilità che allora è diventata la parte centrale del balletto romantico. A questo punto, niente sembrava più alieno e più strano nel balletto che l'esposizione della mascolinità, dei muscoli, dei corpi tonici, forti e alti degli uomini robusti con i loro movimenti vigorosi. Il corpo della ballerina è caratterizzato da compattezza. I muscoli della coscia sono sollevati, il busto poggiato sopra le gambe forti, si ruota e si piega ma, nella maggior parte dell'adagio, le sue spalle rimangono parallele all'osso pelvico. Dimostra la sua flessibilità quando ogni salto viene realizzato con un effetto di facilità e leggerezza. Nell'adagio la ballerina mostra molti piani gradualmente del suo corpo in termini di linee armoniose. Mentre le braccia e le gambe sono estese, il suo partner la gira lentamente, mostrandola al mondo con amore e grazia.

Sebbene questo fenomeno di femminilizzazione del balletto ampiamente diffuso sia avvenuto precedentemente in Francia, in Italia gli uomini erano comunque rimasti un importante componente del balletto. Il corpo maschile era trattato come la norma e si ignorava quello femminile. Gli italiani rimasero nella maggior parte fedeli alla tradizione francese e, quindi, alla danza maschile rimase inalterata e non subì questi cambiamenti nel Romanticismo. A parte la posizione del danseur, il pubblico italiano non ha accettato del tutto la dominazione del soprannaturale nella scena. A differenza del romanticismo francese nel balletto, il movimento in Italia aveva più a che fare con l'ispirazione tratta da temi storici, dall'antichità o dal Rinascimento, in particolare a Napoli, Milano o Roma. Ciò non significa che gli elementi romantici non fossero presenti nel balletto italiano. Il pubblico italiano ha mostrato entusiasmo per le rappresentazioni che si adattavano alle sensibilità italiane. Ad esempio, *Giselle* di Antonio Cortesi, che ha messo in scena per La Scala, aveva cinque atti e la versione di Domenico Ronzani al Teatro Argentina ne aveva tre. Inoltre, aveva il lieto fine con Giselle e Albrecht (Alberto) che promettono il loro amore oltre la tomba. Quindi, *danseur noble* stava per diventare obsoleto. A partire dal 1850, i posti di lavoro una volta occupati da uomini cominciarono ad essere occupati da donne. Soprattutto, questo fenomeno era evidente con i posti di insegnanti.

Quando Marie Taglioni riprese la classe all'Opéra di Parigi nel 1858, iniziò un fenomeno che ha continuato senza interruzione fino alla seconda guerra mondiale. Le donne insegnavano anche le altre classi, creando un sfera tutta femminile nell'Opéra di Parigi governata prima da un mondo maschile. Immediatamente dopo il periodo di Romanticismo, arrivò il primo importante gruppo di coreografe femminili. Tra loro c'era Marie Taglioni, che mise in scena *Le Papillon* per l'Opéra nel 1860, Elizabetta Menzeli, che coreografò la danza per la prima Aida, Madame Mariquita e Giuseppina Morlacchi, che ha adattato un gran numero di balletti romantici e post-romantici per il pubblico americano. Mentre il loro lavoro non era del tutto originale e, con l'eccezione del balletto di Taglioni, non era creato per essere presentato nei teatri popolari, provinciali e prestigiosi, la loro stessa esistenza dimostra che le coreografe erano un'invenzione del periodo romantico e non qualcosa che semplicemente prosperava nell'era della danza moderna. La crescente presenza delle donne come coreografe, un fenomeno che ha continuato per tutto il XIX secolo, non ha migliorato lo status del balletto. Semmai, lo ha diminuito, associando balletto alla cittadinanza di seconda classe nella politica artistica. Infatti, la modernizzazione e la gentrificazione del balletto precipitato da Ballets Russes di Diaghilev Russes nel 1910 e 1920 è stato percepito come una severa disparità di genere.

Tuttavia, le convenzioni del balletto ottocentesco rimangono ancora oggi e la ballerina rimane sempre come la figura dominante nel balletto.

2.3. La concezione di esotico e la sua esplorazione nel balletto romantico

Nell'Ottocento nel balletto c'era la tendenza di esplorare quello che era considerato 'esotico', 'diverso' oppure 'strano' ai gusti delle società occidentali che mettevano la loro cultura sul piedistallo mentre consideravano tutte le altre come inferiori. La definizione di 'esotico' variava dal luogo al luogo, da un paese all'altro, e le diverse forme di danze nazionali servivano come l'ispirazione. Per i parigini o i londinesi, danze come il bolero, la mazurka o la tarantella erano 'decorative' e sottolineavano l'autenticità dell'espressione locale insieme a una sfumatura di primitivismo. In altri luoghi, le stesse danze avevano uno scopo diverso e avevano il potenziale di diventare una dichiarazione patriottica. Ad esempio, in Russia con la sua élite francofila, il balletto *La ballerina dello zar*, anche se messo in scena da un francese per altri francesi di quella élite, avvenne contemporaneamente ad un'ondata di dipinti nazionalisti e la musica. Spesso in questo periodo, il sottotesto patriottico non era solo visibile ma intenzionalmente sottolineato in opere con temi, atmosfere e soggetti esotici. Quindi, in un certo senso, il balletto romantico contribuì a plasmare visioni nazionaliste nel XIX secolo, dato che era il tempo in cui, anche nell'arte e nella cultura, regnava un desiderio collettivo di trovare la propria origine, le proprie radici, il proprio senso di appartenenza, mentre, allo stesso tempo, si coltiva con orgoglio la vestigia del passato nella tradizione, nel folklore, nella musica e anche nella danza.

Nelle opere novecentesche come, ad esempio, *Peer Gynt* di Edvard Grieg, *Rob Roy* di Sir Walter Scott, oppure *Prodaná nevěsta* di Bedřich Smetana e *Les Orientales* di Victor Hugo si può discernere l'interesse e l'orgoglio profondo verso il proprio folklore e tradizione del proprio paese nonché il fascino per quello degli altri. Johann Gottfried von Herder fu un filosofo storico molto influente le cui opere contribuirono all'ondata di entusiasmo verso la gente e la cultura indigena. Nel suo lavoro ha sostenuto che il concetto di nazionalità si basa su un senso di tradizione condivisa tra un gruppo omogeneo di persone. Si credeva che la coscienza collettiva che una nazione condivide risieda nelle sue pratiche religiose, nella lingua e nelle tradizioni popolari. Crebbe così l'interesse per l'espressione popolare 'primitiva' e il senso di orgoglio verso il proprio suolo nativo. Egli ha promosso l'idea che nessuna cultura è superiore e che le culture dovrebbero coesistere e imparare l'una dall'altra. Egli ha affermato che questo pluralismo è essenziale per tutta l'umanità. Le sue opere influenzarono il rispetto generale per la cultura indigena che permeava le arti, la letteratura, la pittura, la musica e la danza nel XIX secolo.

Carlo Blasis, un grande danzatore e coreografo, ha scritto sull'espressione nazionale attraverso la danza. Nella sua opera *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art et la danse*, pubblicata a Milano nel 1820, Blasis suggerì che tutti i ballerini che prendevano ruoli comici dovevano studiare i passi caratteristici in modo che la loro danza potesse riflettere la giusta rappresentazione delle peculiarità e delle particolarità nazionali. I passi, secondo Blasis, dovrebbero evocare lo spirito dei popoli la cui danza viene eseguita sul palco. È possibile che i ballerini professionisti avessero ottenuto conoscenza sulla danza tradizionale del popolo nativo osservando vari spettacoli in teatri popolari e altri luoghi. Fanny Elssler, per esempio, è nota per aver visto una troupe di devadasi da un santuario di Vishnu vicino a Pondicherry al Théâtre des Variétés nel 1838. Sembra plausibile che la loro danza avesse aiutato ai critici e spettatori a stabilire uno standard di "autenticità" con cui potevano giudicare il *pas* di un carattere eseguito sul palco dai ballerini professionisti in quella epoca.

Per quanto riguarda il lavoro dei coreografi, loro dovevano integrare la propria visione con un tono distinto di originalità accanto all'autenticità della danza tradizionale: "A certain repertory of markers, then, was sufficient to function emblematically, reinforcing the spectators' sense that they were somehow gaining access to the essence of a culture or nation. And the high significative value attached to these markers was bolstered by the well-entrenched Herderian notion that folk arts were a pure form of expression, springing from "the very essence and nature of the human being." (Blasis, 1976:32, preso da Garafola, 1997:36). Il pubblico d'Europa occidentale poteva vedere il mondo strano presentato autenticamente delle persone e delle nazioni con cui, altrimenti, il pubblico aveva poco contatto e di cui, quindi, conosceva molto poco.

Dunque, il balletto divenne una forma di immersione con cui i balletti professionisti potevano recitare, imitare e danzare sul palco, portando dietro il palcoscenico i pezzi di un'altra cultura: "Thus, a character *pas* created by a choreographer but replete with distinctive markers characteristic of a certain style of folk dance would have offered the viewer, in Blasis's words, "a kind of picture or transcript of the taste, feeling and character" of a particular nation. (Blasis, 1976:32, preso da Garafola, 1997:36) So, character dance was not truly expected to reproduce authentic folk dance in the modern-day ethnographic sense, but instead was distilled, its salient features thereby thrown into high relief and presented to the audience in a way that gave the impression of a well wrought verisimilitude." (Garafola, 1997:36). Dunque, con dei passi distintivi si intendeva ad evocare una particolare cultura. Questi passi eseguiti sul palco erano riconoscibili da parte del pubblico che poteva seguire la trama con facilità.

2.4. L'innovazione del balletto romantico: le scarpette da punta

Questa retorica evolvé simultaneamente in balletto con la natura innegabile della femminile; la sua potente presenza sul palco. Le donne ora dominavano il palcoscenico in numeri e incarnavano personaggi importanti e famosi come Betty, Ondine, Catarina, Giselle, Esmeralda. Se il protagonista della maggioranza dei balletti era femminile, il balletto romantico stesso era una meditazione sulla femminilità, sua elusività mistica, sua irraggiungibilità, i suoi innumerevoli volti. Le scarpette da punta erano una di identificazioni certe di genere che spostavano le ballerine nella sfera separata della femminilità, mentre il ballerino maschio aveva le sue calze che rivelavano le gambe. Tali costumi erano spesso interpretati come provocanti e instillavano certe connotazioni, collegando l'immagine della ballerina svolazzante, con le sue gonne ariose che rivelano le sue gambe, all'immagine della prostituta. Generalmente, la moda nel balletto nel XIX secolo ricostruisce il ruolo delle donne allora re-immaginate come una sorta di spettacolo che si esibisce per il pubblico prevalentemente maschile. La danza teatrale era un'attività culturale dove i corpi femminili erano esposti semplicemente per essere visti dagli uomini. In questo modo il balletto è diventato sessualizzato dato che la ballerina, cioè tutto il corpo della ballerina e la visione che essa rappresenta, si è diminuita semplicemente all'oggetto di desiderio. Questa visione erotica della ballerina nel XIX secolo è legata alla tendenza dei costumi all'epoca di esibire la preminenza erotica delle gambe della ballerina. Peraltro, a causa della femminilizzazione definitiva del balletto, che iniziò intorno al 1830 e divenne ancora più evidente negli anni '40 e '50, seguì una carenza di ballerini maschi in questo campo.

L'uomo d'occidente comincia a perdere la sua identità coreografica e la rappresentazione della figura maschile scompare o diviene secondaria. Questo avveniva a causa del nuovo stile di ballare con le scarpette da punta che sembrava di essere 'etereo'. La scarpetta da punta restringe la forza muscolare del corpo femminile, rappresentando contemporaneamente il suo controllo e la fragilità. Una ballerina en pointe raggiunge non solo l'elevazione fisica ma implica anche l'elevazione sociale e morale e incarna l'estetica del balletto che comprende bellezza assoluta e perfezione. La danza sulla punta consente alla ballerina di bilanciare tutto il suo peso corporeo su una piccola superficie piana. C'era anche un cambiamento nella postura che rifletteva la 'grazia' della danza. Tuttavia, quest'ultimo si percepiva come poco virile, fragile, sensibile: "The technique, high on the toes and with very soft arm movements, favoured the women's dancing from the start. Add to this the lamentable characters a man had to play, and the result

is predictable. Ballet, and dancing in general, became thought of as effeminate'' (Hewitt, 2005: 32).

Le coreografe femminili presero le loro posizioni e il balletto nel complesso divenne associato alla posizione inferiore nell'arte. Anche se l'Opéra di Parigi è stata fondata prima del periodo del Romanticismo, è solo durante l'era delle silfidi che il balletto, il suo discendente più famoso e celebrato, ha acquisito il lessico 'classico' e l'identità di genere nell'arte che abbiamo anche oggi. Si tratta del primo movimento di danza veramente internazionale la cui influenza continua a farsi sentire sulla soglia del ventunesimo secolo. I ballerini di oggi possono ancora trarre ispirazione dal balletto di quest'epoca la cui immagine, in un modo, eternizzata, era così sorprendente e così potente che rimase un fenomeno e una ispirazione globale.

2.5. Il mimo e l'importanza dei gesti nella danza all'epoca romantica

Per quanto riguarda la natura del balletto romantico, gran parte di esso era composto dal mimo: “The innovations in pantomime by John Weaver at the beginning of the century, by Marie Sallé in England and France a little later, and by a host of others all over Europe during the development of the *ballet d'action* in the second half of the century changed the way people thought about dance in general and ‘chorégraphie’ in particular.” (Nye: 2008, 43). Infatti, il mimo e le scene d'azione a volte sostituivano completamente la danza. Sarebbe più corretto concepire questi balletti come i drammi mimici in cui la danza era presente come una parte non obbligatoria nei primi anni. Si tratta di uno stile di danza completamente diverso dai rifacimenti successivi per i quali, le versioni moderne, allora possiedono solo alcune tracce del mimo che oggi assume un ruolo più periferico. Il rapporto tra danza e mimo e scene d'azione nella versione originale di *Giselle*, per esempio, era approssimativamente uguale a cinquantaquattro minuti di mimo e azione, e sessanta minuti di danza. Il balletto, gradualmente, viene accomodato per soddisfare i gusti del pubblico moderno. Il mimo non era un'aggiunta decorativa al balletto ma aveva una funzione importante. Con il mimo, i ballerini trasmettevano la trama della storia e, se ben eseguito, lo spettatore poteva seguire la storia più facilmente ed essere assorbito in essa.

La ragione per cui c'era così grande prominenza di scene di mimo e azioni è perché il balletto romantico aveva il ruolo di comunicare una storia al pubblico. Esso era considerato un genere drammatico, proprio come ogni tipo di opera teatrale che si presenta davanti al pubblico. Si può presumere che la danza in un ambiente teatrale comprende l'interazione che accade tra gli artisti e gli spettatori. È un tipo di comunicazione che avviene attraverso il palcoscenico; una comunicazione tra qualcosa che è percepito, notato, osservato e qualcosa che è percettibile, evidente, sensibile. Si può anche presumere che le situazioni teatrali siano definite in termini di strutture teatrali basate su accordi culturali. Questi accordi differiscono tra una cultura e l'altra, tra una comunità e l'altra. Si può anche presumere che la performance di danza debba essere intesa come un processo di materializzazione dei corpi e dei movimenti, di varie energie in uno spazio chiuso e può essere inteso come un evento estetico specifico e una esperienza particolare.

Castil Blaze nel 1831 dice che la maggioranza dei balletti moderni sono infatti le opere liriche e i drammi tradotti in lingua della mimica: “most modern ballets are operas or dramas that have been translated into the mimic language.” (Garafola: 1997: 21). All'inizio del XX secolo, il

significato del gesto supera la sua associazione con la gestione involontaria che accompagna il discorso. Come una reazione somatica, ma ancor più come un elemento riflessivo o espressivo di performance corporea, il gesto penetra nella sfera di pensiero e diventa esso stesso una performance di pensiero critico e di agenzia. Questo processo si avvia teoricamente e coreograficamente, nel discorso e sul palco, ma agisce anche come un relè tra il discorsivo e il corporeo, formando i mezzi con cui un corpo si articola. La danza assume una funzione guida in questo sforzo. È stato generalmente considerato come una maggiore espressività di tutto il corpo, e così la gestualità ha confermato di nuovo il significato vero della danza come un tipo di espressione artistica. Artisti modernisti e teorici cercavano di ripensare, rianimare o rinnovare una gestualità che si riteneva di aver bisogno di una qualche reinvenzione.

Pertanto, i gesti 'vuoti' oppure quelli senza significato dovevano essere accompagnati da un significato preciso, quelli dimenticati dovevano tornare e quelli nuovi dovevano essere ideati e quelli esistenti dovevano essere manipolati per soddisfare questa devozione alla novità dell'espressione. Questo cambiamento che riguarda i gesti è avvenuto in un campo in cui i limiti tra condotta sociale e prestazioni estetiche erano fluidi. Gestualità eccessiva, al contrario, era vista come inefficace. Si è ritenuto che una persona potrebbe rappresentare attraverso gesto tutti i sentimenti che sono accessibili agli esseri umani, in tutta la loro ricchezza. Sia intenzionale che involontario, un gesto era visto come un unico movimento che esprime sempre qualcosa: un movimento che mira a sostituire un'espressione o un suono, esprimendo i diversi stati in cui una persona si ritrova. Li spiega, afferma e sottolinea, quasi assumendo il significato di un'espressione, rinuncia alla vita propria di un movimento, diventa esplicativo, e costruisce una sorta di linguaggio. Dunque, un gesto possiede una grande ricchezza e una varietà infinita di espressioni.

Quindi, all'epoca del Romanticismo, il balletto era percepito come un genere separato in cui gli attori non parlano ma ballano mentre eseguono la pantomima. La trama del balletto era spesso raccontata in libretti che venivano stampati e messi a disposizione degli spettatori che li potevano comprare. I libretti di balletto spiegavano l'azione di un balletto seguendo l'azione dalla scena alla scena, accompagnati dai pezzi dei dialoghi inseriti tra virgolette. Quest'ultimi si recitavano attraverso il mimo da parte dei ballerini in scena. Gli spettatori erano anche abituati a vedere le parole visualizzate sul palco su striscioni che serviva per aiutarli a seguire la trama. Dato che il balletto era incentrato più sulla pantomima che sulla danza stessa, la musica che accompagnava il balletto era anche armoniosa ai gesti pantomimici che venivano eseguiti sul palco, e quindi doveva essere coordinata con la performance. Per esempio, nella

scena introduttiva di *Giselle*, Hilarion puntò il dito verso il villaggio dove Giselle viveva mentre la melodia morbida suonava come se volesse dire: “qui vive quella che amo.” Con un gesto minaccioso poi puntò verso il cottage del suo rivale, Albrecht, e ne seguì la musica sinistra. Tuttavia, la critica verso il balletto romantico ritiene che alcuni dei movimenti fisici presenti nel balletto romantico potrebbero sembrare un po’ rigidi, o forse troppo inadeguati agli occhi del pubblico di oggi. Tra questi movimenti c’erano anche dei gesti drammatici che a volte venivano eseguiti all’unisono.

Nella pantomima del balletto *La Gipsy*, ad esempio, una trentina di ballerini mimarono le parole “Ma chi sei” lanciando gli avambracci. Inoltre, gli attori spesso ‘congelavano’ in tableaux o “immagini”, a volte in momenti di alto dramma nel mezzo di una scena, a volte poco prima della caduta del sipario. Questo divenne un tipico dispositivo di trama; il congelamento prima che cadesse il sipario, ed è stato incorporato nel balletto così spesso che il pubblico se ne era abituato e, anzi, aspettava che lo accadesse ogni volta. Di conseguenza, il pubblico non sapeva se il balletto fosse veramente finito e per paura di applaudire nel momento inappropriato, dapprima non applaudiva affatto. Inoltre, *Giselle*, nel 1841 diede uguale attenzione alla danza e al mimo e alle scene d’azione, prestando attenzione anche alla caratterizzazione dei personaggi che allora avevano dei particolari costumi che mostravano le loro etnie. Questo balletto è diventato molto più astratto, meno focalizzato sulla narrazione e sui dettagli e tecniche della narrazione. Anzi, è diventato più un veicolo con cui si mostra solo la danza e ciò è particolarmente visto nel secondo atto. Così, ha ottenuto un grande successo nel corso di un periodo di centocinquanta anni, ma solo dopo aver subito certe reinvenzioni e cambiamenti per i quali è apprezzato di più dal pubblico moderno. Era consuetudine, per esempio, per la trama di ogni nuovo balletto di essere raccontata in dettaglio nelle recensioni dei giornali del premiere e in libri di souvenir pure. La trama era raccontata in modo ancora più dettagliato in libretti di balletto stampati e disponibili agli spettatori per acquistarli. Libretti di balletto sono stati generalmente da quindici a quaranta pagine di lunghezza e in essi si spiegava ogni azione di ogni scena del balletto e spesso comprese le linee di dialogo, a volte presentati come citazioni che i ballerini dovevano mimare sul palco. Spettatori che seguivano la trama del balletto erano anche abituati a vedere parole visualizzate su bandiere e varie insegne aiutandoli così a seguire la trama.

2.6. L'importanza dei gruppi e la rappresentazione autentica nella danza: La Sylphide e la Giselle come il prototipo del balletto romantico

Quindi, i gruppi erano una delle caratteristiche distintive del balletto romantico. Un critico, parlando de *La Fille du marbre* sottolineò che non si poteva descrivere il balletto senza notare i gruppi: “You can’t describe this ballet, you must see the groups” (Garafola, 1997: 20). Un altro critico, offrendo la revisione di *La Fille du Danube*, osservò che c’era la mancanza del ‘raggruppamento elegante’: “there was not an elegant grouping or an elegant tableau” (Garafola, 1997:20) nel tutto il balletto. Dunque, i gruppi e la loro coordinazione armoniosa contribuirono ad un effetto di grazia ed eleganza in balletto. Inoltre, un altro aspetto importante del balletto era anche la posa: una cosa che si distingueva spesso nei libretti e nelle recensioni. Ad esempio, una di queste recensioni ha offerto un commento che sosteneva che le pose dei villi in *Giselle* erano ‘voluttuose’. I coreografi spesso cercavano di imitare un effetto caleidoscopico, a volte anche basato su dipinti reali presentati sul palco con il posizionamento preciso del *corps de ballet*. Ad esempio, la rappresentazione di Perrot del celebre *La Fête de la Madonne* di Léopold Robert nel suo balletto *Ondine*. Gautier ha anche affermato che il balletto dovrebbe essere come una pittura.

Quindi, l’enfasi sull’effetto pittorico era una delle idee fondamentali dietro l’impostazione coreografica dei ballerini e della composizione della scena nel balletto romantico. Un’altra caratteristica distintiva era la focalizzazione sull’autenticità, presentazione ed espressione di ciò che è vero, realistico o naturale. Tali temi sono stati spesso visti in rappresentazione di diverse nazioni e le loro danze. L’idea principale era di presentare la materia nel modo più convincente possibile: “the truth of the costume, and of natural and historical representation must be strictly preserved. Objects must be neither exaggerated beyond probability, nor diminished so as not to please or affect.” (Garafola, 1997: 31). Dunque, c’era l’insistenza sulla rappresentazione autentica delle arti espressive della nazione che richiedeva la conoscenza dei relativi attributi culturali distinti e l’applicazione di questa conoscenza era necessaria per un ballerino professionista.

Quindi, nel balletto romantico, il corpo del ballerino diventa il mezzo attraverso cui viene trasmesso il significato emotivo del balletto al pubblico. Ad esempio, in *Giselle* e *Lago dei Cigni*, il movimento del corpo dei ballerini esprime una vasta gamma di emozioni, dai momenti di felicità e amore ai momenti di dolore e tristezza. Uno dei balletti romantici più famosi che ha ispirato tanti altri è *La Sylphide*, originariamente coreografato da Filippo Taglioni. Debuttò

all'Opéra di Parigi nel 1832, *La Sylphide* è stato uno dei primi balletti che ha introdotto ed esplorato i suddetti temi romantici come le forze soprannaturali, il folklore esotico, la ricerca dell'ideale e ha incorporato tutti quelli sotto un'unione di effetti scenici, vari costumi e coll'uso di illuminazione a gas. I ballerini si muovevano con grazia en pointe, e così la coreografia mostrava la leggerezza della ballerina.

Con *La Sylphide* cambia irrevocabilmente l'ambiente romantico nella scena. È questo balletto che introduce per la prima volta la concezione di un fine tragico della protagonista. Indubbiamente, prende ispirazione dal melodramma e dall'opera. Inoltre, è il balletto in cui si introducono gli spiriti dato che "le silfidi sono considerate le guardiane delle formazioni rocciose e proteggono la superficie della terra dalle devastazioni." (Cipriani, 2004:22). La natura, infatti, diventa la fonte delle forze oscure, soprattutto il bosco dove si incontrano gli spiriti e gli esseri umani, la compresenza di quelli intoccabili, irreali, strani e misteriosi e le persone che mostrano delle sue debolezze, la sensibilità, il dolore dell'animo, la passione, l'amore, la curiosità e, a volte, il desiderio profondo di essere capito e conosciuto all'livello più intimo e per poter capire il mondo strano in cui si trovano: "L'uomo, dunque, non potendo ammettere che gli spiriti elementari fossero inanimati, voleva anzi che questi fossero vivi, popolati, per aiutarlo a capire tutta una serie di rapporti misteriosi che non gli erano chiari. (...) non perché elfi o silfi appartenessero agli elementi naturali, ma anzi proprio in quanto elementi d'opposizione al mondo reale, recuperi di lontane visioni ma anche motivi d'evasione e consolazione al dolore." (Cipriani, 2004: 22).

La Sylphide diventa uno dei balletti romantici più famosi che esplora dei temi che appaiono anche nel balletto *Giselle*: l'amore tragico, la concezione dell' 'altro', del mistico e fantastico, della donna seduttrice che intrappola la sua vittima: "Moreover, this difference is further presented as a choice between humanity (the folk), on the one side, and the inhuman (the Sylphide), on the other. Just as Taglioni herself and ballerinas in general might be seen as seductively drawing gentlemen away from their hearths and the heart of their families, and into the Foyer de la Danse, the Sylphide seduces young James away from his wedding into a realm that he barely understands and that he only inhabits at the cost of self-destruction." (Garafola, 1997: 92). Simbolicamente, il balletto presenta il tema del matrimonio presentando due opzioni: matrimonio all'interno del gruppo, che è raffigurato come umano e come naturale, e il matrimonio o l'amore al di fuori di esso, che è raffigurato come unione con l'inumano, innaturale e come, inevitabilmente, tragico.

La Sylphide, come *Giselle* è come un mito sul regolamento del matrimonio, cioè è su chi può sposarsi con chi negli occhi della società che critica ogni unione tra persone che non sono nella stessa posizione sociale. Anche i costumi presentavano questo notevole contrasto tra i gruppi sociali alludendo che i personaggi sono così diversi l'uno dall'altro e che tale diversità inevitabilmente li separa. Anche se il personaggio di James sembra essere affascinato dalla Sylphide appunto perché lei rappresenta, indubbiamente, un mondo completamente diverso dal suo, liberato da vincoli sociali: “When she has danced with James, the two contrasted sharply, and they never touched. Therefore, the folk dance style here, performed by hearty, earthy people wearing bright jackets and plaid kilts and scarves, strongly connotes, first, that the Sylphide does not belong; their movement, in Laban analysis terms, is bound, while hers is free. And that contrast, taken literally, perhaps explains why James has become obsessed with her, for she seems to represent a realm outside of, and free from, social constraints. Second, the folk dance style signals that this is a community that dances to the same beat and whose steps and hands intricately interlock metaphorically, a community with shared values, knowledge, and behavior.” (Garafola, 1997: 97).

3. Il Lago dei Cigni: la simbolica del cigno e l'ispirazione per l'opera

Il lago dei cigni è indubbiamente uno dei più famosi balletti dei tutti i tempi composto da Pëtr Il'ič Čajkovskij nel 1877 e originariamente coreografato da Julius Reisinger. La versione d'oggi è coreografata da Marius Petipa e Lev Ivanov, realizzata nel 1895. Il compositore russo trasse ispirazione dalle diverse fiabe popolari russe e tedesche tanto che Philip Goepf lo considerava come il "Byron of music" (Kearney: 2016, 100) per il suo talento di evocare sentimenti profondi nell'ascoltatore. Anche se si tratta di una storia fittizia, il balletto sembra come uno specchio che riflette le nostre realtà psicologiche, come se esso riflettesse le nostre versioni più profonde di noi stessi che affrontiamo, e con questo processo riviviamo di nuovo queste potenti emozioni.

Dunque, si può concepire come il balletto che riflette il processo di affrontare la nostra verità ed esperienza psicologica davanti ai nostri occhi. Indubbiamente, c'è l'intrigo sul mistero irrisolto relativo alle relazioni umane che si presenta con passione eterno ed ardente che travolge e cattura completamente il proprio essere, accanto al desiderio profondo. La nozione di relazioni impossibili è sempre presente accanto al tema di potenziale irrealizzabile, oppure la punizione o addirittura distruzione se il potenziale è realizzato. Si rappresenta la bellezza e la fragilità umana, la nostra esistenza effimera e, a volte, reclusa e isolata, come vediamo simbolicamente con la figura indimenticabile del cigno, intrappolato nel proprio corpo. Si ritiene che il personaggio di Siegfried si basi su Albrecht, il nobile che tradisce il suo amore, Giselle. Le scene che dipingono la corte e le danze con il principe che deve scegliere la sua sposa riecheggiano *La Fille du Danube* di Filippo Taglioni. Il *Lago dei Cigni* contiene i motivi del romanticismo e classicismo ed enfatizza le qualità eteree e mistiche del protagonista, accanto alla rappresentazione dell'amore spirituale, pura e irraggiungibile. Inoltre, le fanciulle-cigni parallelizzano le figure delle *Sylphide*, personaggi magici, soprannaturali spesso interpretati nei balletti romantici. La storia ha alcune somiglianze con l'opera di Auber *Le lac des fées*.

Allora si pone la domanda: perché si sceglie proprio il cigno? L'animale della bianca gola lunga era la scelta preferita dei simbolisti francesi. Ad esempio, Baudelaire scrive *Le Cygne* nel 1860 e Mallarmé scrive *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* nel 1885. La figura del cigno era significativa anche agli autori irlandesi, come al Yeats che scrive *The wild swans at Coole* nel 1917. Nella mitologia greca c'è la storia di Leda, Regina di Sparta, sedotta da Zeus in forma del cigno che enfatizza lo status importante di questo uccello. Il cigno è anche legato all'idea

dei guerrieri, del potere e della morte, insieme al tema dell'amore che si vede in numerose poesie moderniste. D'altra parte, alcuni lo vedono come il medium, la connessione che sta tra i due mondi; quello dei vivi e quello dei morti. Quest'ultimo crea un nuovo spettro di elementi gotici, mistici e fantastici. Quindi, oltre ad essere un animale culturalmente visto come tenero, gentile, bello e quindi legato culturalmente e storicamente all'idea di bellezza ed eleganza femminile, l'uccello nella letteratura simboleggia spesso libertà, purezza e magnificenza della natura. Siccome si tratta delle virtù culturalmente legate al carattere femminile, questo animale va così bene nel rappresentare la figura femminile innocente e appassionata, fragile ed esaltata proprio come un uccello elegante e grazioso che è, allo stesso tempo, il simbolo dell'amore eterno perché hanno un unico compagno per tutta la vita.

L'idea del cigno puro, bello, divino si vede anche nel *Purgatorio* di Dante quando "paragona le candide all'idea dell'angelo, posto a guardia della quinta cornice, alle ali del cigno: "Con l'ali aperte, che parean di cigno" (XIX, 46; preso da: Spila; 2009, 395), tanto che l'angelo poi viene riferito come "uccel divino" (II, 38: preso da: Spila: 2009, 395). L'immagine sacra di questo uccello è correlata all'intero repertorio delle emozioni umane e persino dell'amore. È indubbiamente collegato all'empatia umana, all'onestà, all'integrità, alla sincerità, e infatti raffigura una vasta gamma di emozioni umane e della nostra sensibilità. Si può dire che l'animale riflette simbolicamente le nostre anime e i nostri desideri interni ma raramente realizzati, specialmente quelli relativi ad amore irraggiungibile, profondo e, a volte, tragico. Ovviamente, quest'ultimo è il cigno bianco, sempre legato all'idea di purezza, verginità, il colore bianco legato anche al matrimonio in quanto si tratta del colore del vestito della sposa. Il cigno nero rappresenta tutte le qualità contrastanti con il cigno bianco. Simboleggia le forze oscuri della natura, la parte crudele e volatile dell'anima umana, la stregoneria e la maledizione, ma anche viene legato con la nozione del potere utilizzato per mezzi nefasti. Inoltre, questo contrasto di bianco e nero, di bene e male, di luce e tenebre è sinonimo all'idea di metamorfosi tanto che lo stesso si vede ne *Il Lago dei Cigni*: la doppiezza dell'anima umana che contiene in sé sia le tendenze pure che quelle oscure e crudeli.

3.1. L'analisi del balletto *Il Lago dei Cigni*: la trama

La storia è suddivisa in un prologo e quattro atti. Nel prologo, il malvagio Rothbart lancia un incantesimo alla ragazza innocente, Odette, e così la condanna a vivere una vita doppia: lei assume la forma del cigno durante il giorno e una forma umana durante la notte. L'unica cosa che può liberarla dall'incantesimo è il voto di vero amore. Nell'atto primo, il giovane principe, Siegfried, in un parco di fronte al castello, festeggia coi suoi amici il suo venti primo compleanno, irrequieto perché sua madre gli ha detto che doveva scegliere una sposa la notte seguente. Il suo amico gli offre di andare a caccia e così il giovane principe trascorre la foresta e incontra la bella regina dei cigni, Odette, di cui s'innamora subito dopo di essere completamente stupito dalla sua bellezza. Odette spiega la sua situazione e lui promette di amarla per sempre. Però, la notte seguente, nell'atto terzo, Rothbart presenta sua figlia, Odile, che magicamente assume la forma di Odette.

L'affascinante ma crudele Odile inganna il principe credulone con la sua passione e quindi lo fa dichiarare il suo amore eterno per lei, mentre Odette sta guardando questo evento da lontano, incapace di entrare in castello. Disperata e col cuore spezzato, Odette vola via dalla scena e il principe diventa consapevole dell'intero inganno e va per trovare il suo vero amore. Nel quarto atto, Siegfried pentito e addolorato ritorna al lago e cerca di scusarsi con Odette sconsolata ma senza successo. Rothbart ancora una volta disturba la loro pace e il principe deve combatterlo. Quindi, Odette, sconvolta perché crede di non poter ottenere la figura umana mai e che il principe ami un'altra persona, salta alla morte da un ponte. Siegfried, per dimostrare il suo amore e devozione, segue l'esempio, la cosa che finalmente distrugge la magia di Rothbart e anche lui muore. Ci sono i fini diversi; a volte solo Siegfried muore, a volte gli amanti vivono e Rothbart muore. La trama spiegata prima è quella di McKenzie, mentre la versione di Bourmeister ha il lieto fine. Dunque, ciò che rimane costante è il dolore di Odette, un personaggio tormentato, tradito, abbandonato ma speranzoso, pure, ingenuo e assolutamente indimenticabile nel contesto teatrale.

Nelle pagine seguenti due versioni di *Il lago dei cigni* saranno analizzate: quella di Vladimir Bourmeister, presentata per la prima volta nel 2004. e quella di Kevin McKenzie presentata per la prima volta nel 2000. Anche se i loro fini sono diversi, le due versioni evocano la natura sovranaturale romantica con l'indicazione del mutamento profondo dell'anima imprigionata nel proprio corpo, tradita, abbandonata, ma, alla fine, liberata dalla propria sofferenza ottenendo una forma nuova.

3.2. L'analisi del balletto *Il lago dei cigni*

Quando si analizza il balletto *Il lago dei cigni*, il conflitto tra il bene e il male, delle tenebre e della luce si vede già dall'inizio quando vediamo Rothbart lanciare l'incantesimo con il crescendo dei noti brevi, rapidi, netti indicando così un tono minaccioso che prepara la base di tutta la storia. Nel prologo possiamo vedere Odette galleggiare sul palco con piccoli passi e movimenti delle braccia simili ad ali che rafforzano la sua fragilità e inevitabilità del suo destino, come se trattasse veramente di un cigno in gabbia che sbatte le ali, cercando disperatamente di liberarsene. Odette piega la schiena indietro (cambré) ed estende le braccia come se implorasse il cielo di salvarla, piena di speranza. Nell'atto primo si sente per la prima volta il famoso tema del cigno. Il tema lirico introdotto dall'oboe accompagnata più dopo con due clarinetti segnala l'atmosfera melancolica adatta a presentare la disperazione e il desiderio romantico pieno di dolore e la passione governata dai conflitti drammatici interni ed esterni. Con questo si rafforza l'atmosfera fiabesca che allude all'illusione, come un sogno che viene lentamente e delicatamente, introducendoci pian piano al mondo mistico e fantastico.

Gli oboi e i clarinetti servono per introdurre la base per questo tono molto sentimentale seguito poi con tromboni con un crescendo di note nitide rafforzano la melodia minacciosa. Il tema del cigno è in scala B-minore e viene reintrodotta tante volte durante il balletto e le sue variazioni introducono diverse parti della trama con diversi gradi di intensità. Questo tema appare per approfondire quel senso di misticismo così come l'amore profondo, il desiderio e la disperazione tra i due amanti. Più dopo, ascoltiamo il tema narrativo, la musica, come il loro rapporto, si approfondisce, e sentiamo uno spostamento così dalla violina al cello. Dopo che il principe viene visto ballare con Odile, Odette si vede muoversi vicino al lago tutta ansiosa, agitata, turbata dal tradimento del principe, mentre la sua precedente speranza nella realizzazione del futuro insieme viene fatta a pezzi. Alla fine, la chiave cambia da E-minore a E-maggiore così il culmine del crescendo finale segnala la tragica morte di due amanti. Risentendo questo tema di nuovo si racchiude il tutto e allude al nuovo inizio, cioè alla metamorfosi delle loro anime che si rincontrano ancora una volta nel cielo. Quest'ultimo si riferisce alla versione di McKenzie dove la riunione viene presentata con l'apparizione di due figure pallide simili a fantasmi di Odette e Siegfried che si vedono in mezzo al cielo, dietro il sole, abbracciandosi per l'eternità.

Per quanto riguarda il prologo e l'atto primo, in entrambi versioni di balletto la scena tutta immersa nel buio appare così molto scura, la nebbia che incombe da dietro amplifica

l'atmosfera mistica e gotica del balletto. Questo si realizza anche nell'atto II e nell'atto IV con l'utilizzo d'uno spettro di colori molto limitato. L'ambiente è dappertutto monocromatico, con la forte dominazione di colori blu, grigio, azzurro e l'unica cosa che si distingue dai colori torbidi è il puro, bianco stormo di cigni-fanciulle. Quindi, questa organizzazione interna della scena allude all'ombra, all'irrequietezza dell'anima della bella fanciulla, Odette, ma allude anche all'ignoto, e alla nozione del subconscio e, inoltre, a tutto ciò che è nascosto dal nostro sguardo come spettatori. Ovviamente, l'oscurità approfondisce il senso del misticismo perché non si sa che cosa accade sullo sfondo. Questo dà un ulteriore strato di profondità al prologo nella versione di Bourmeister dove vediamo il malvagio Rothbart con un lungo mantello nero, completamente nascosto nel buio che appare improvvisamente e poi sembra di inghiottire la pallida, bianca figura della fanciulla indifesa, come una bestia che divora la sua preda. Questo introduce l'ambiente fantastico, con l'introduzione della illusione che rimarrà fino alla fine.

Il prologo nella versione di McKenzie sembra meno minaccioso, incumbente e vago, in contrasto con la versione di Bourmeister che sembra di essere più gotica, sotto la luce soffusa. L'introduzione di McKenzie si basa su un palcoscenico più colorato e il prologo inizia in una foresta. Vediamo la giovane principessa ballare con nonchalance sul palco con piccoli e giocosi passi che sottolineano la sua innocenza e giovinezza. Viene poi rapita da una mostruosa figura verde, e la maledizione avviene 'da dietro', cioè nascosta ai nostri occhi. Poi, Odette riappare in abiti diversi, indicando che qualcosa è cambiato, e che non è più la stessa persona, ma un cigno. I suoi movimenti sono ora diversi, sbatte le ali in preda alla disperazione e allo shock, cercando di sfuggire alla presa della bestia che la perseguita e che incombe da dietro.

Questa misteriosità è in contrasto con l'atto primo e l'atto terzo dove si vede la corte reale, bella, magnifica, lussuosa presentata nella scena piena di vivacità, con i colori vibranti che si vedono sui costumi pomposi e pieni di dettagli intricati. Di solito si tratta di una miscela di colori arancione e marrone che indica calore e crea un'atmosfera dinamica e chiassosa. Inoltre, nella versione di McKenzie, nell'atto terzo vediamo la prevalenza di colori rosso e giallo nei costumi dei principi e principesse accanto all'interiore marrone. Arriva anche Rothbart che seduce il corte sotto il proprio incantesimo con cui inganna tutto il corte. Mentre al lago regnavano la quiete e la tranquillità. Il lago immerso nella nebbia dà un'impressione di freddezza, distanza, persino insicurezza soprattutto nell'atto quarto con la tempesta che implica il pericolo che arriva nelle scene finali. Odette, maledetta e disperata, si rivolge alla sua ricerca di libertà e verità, ma viene tradita da Siegfried che proclama il suo amore a Odile, e il suo percorso per raggiungere la libertà viene continuamente ostacolato da von Rothbart. La tragica

fine di due amanti rappresentata nella versione di McKenzie, parallela a quella di Romeo e Giulietta, sembra di essere la sua unica via d'uscita dalla maledizione in quanto viene salvata solo quando l'anima entra nel cielo. Si implica che la sofferenza sia la soluzione che porta la purificazione dalla maledizione, come se Odette fosse da incolpare invece di Rothbart che punisce lei e le altre fanciulle. A parte la trama, questo è anche implicato dal linguaggio del corpo di Odette. Vediamo la disperazione e il desiderio sul volto di Odette e l'incertezza. Nella scena chiamata 'la morte del cigno' nell'atto quarto il suo corpo si contorce in tale modo che sembra di riflettere il suo dolore profondo come se le sue ali fossero rotte e la sua anima e il suo corpo schiacciati. Quell'ultimo si vede nell'immagine di sotto, dove la ballerina dimostra i movimenti con cui il suo corpo sembra distorto per alludere al dolore e alla sofferenza del cuore che la giovane Odette prova per l'inevitabilità del suo tragico destino:



Figura 1: L'immagine di sopra mostra la scena che si chiama 'la morte del cigno', 2015

Inoltre, la disperazione si vede anche sul volto del giovane principe che non è gravato dalla stessa maledizione, ma che prova un amore profondo per la povera Odette e lo vediamo spesso allungare la mano verso Odette con un'espressione preoccupante sul volto che indica incertezza e disperazione. Lui è disturbato e sente un profondo desiderio per qualcosa di irraggiungibile che continua a volare via.

Il balletto può essere visto anche attraverso la lente della religione. In questo caso, si possono trarre paralleli con Dante e la Bibbia. Pertanto, Siegfried esce dalla vecchia foresta, quindi, dalla 'selva oscura' cioè, come Dante lo dipinge nella sua opera; esce dallo stato di ignoranza, dalla cecità, dalla incoscienza e dalla confusione che l'ha sopraffatto. Inoltre, Siegfried, come Dante, risolve questo stato del combattimento con sé stesso e quindi riesce ad essere salvato dalle forze divine. Quando Siegfried esce dalla foresta, vede la sua 'Beatrice', cioè Odette, che segna il suo risveglio spirituale. Questo contrasta la scena nell'atto terzo dove vediamo Siegfried e Odile ballare insieme alla corte. Lei lo attira nella sua trappola, come la mela nel giardino divino che attira Eva al peccato così tenta ad infangare la sua anima. È un momento vulnerabile per Siegfried, cioè un momento di debolezza che, come Dante, si è trovato nella 'selva oscura', e che ha un momento di debolezza, ritrovandosi nelle tenebre e nel peccato per cui ha bisogno di essere salvato e portato alla luce. Negli atti primo e terzo, tutto è visibile sullo sfondo. Si può osservare chiaramente che ogni segmento del palcoscenico ci porta una propria storia. Attraverso vari dialoghi, incontri, le mimiche, i gesti si dipingono i corteggiamenti di giovani fanciulle e principi di corte. La posizione sola ballerini accanto alla chiara illuminazione sul palco rendono queste scene radicalmente diversi da quelle azioni che si svolgono vicino al lago. Niente è nascosto dal nostro sguardo, niente è offuscato o volutamente oscurato con la luce scura, niente è indiretto, discutibile. In queste scene non si sente l'atmosfera mistica. Al contrario, ci ricorda di lussuria e kitsch di barocco con i costumi sontuosi, soprattutto l'atto terzo nella versione di Bourmeister.

Intanto, l'intera prestazione può essere interpretata attraverso la lente della psicanalisi, così il personaggio di Rothbart, in questo caso, rappresenterebbe il subconscio umano mentre la presentazione scenica delle fanciulle-cigni intorno al lago rappresenterebbe la nozione del sogno, dell'inconscio, e delle parti che avvengono nelle sfere nascoste, cioè tutto ciò che risiede nelle sfere impenetrabili del nostro essere. Tuttavia, questa interpretazione metterebbe ancora più in discussione la simbologia di tutta l'opera. Quindi, s'impone la domanda se il fine sia la realizzazione di alcuni desideri e tensioni inconsce di Siegfried che, in questo caso, rappresenta l'uomo che tuttavia non vuole sposarsi con la principessa alla corte che sua madre gli impone come scelta potenziale, e nei sogni vede l'incarnazione, attraverso la metamorfosi, del suo vero amore, puro, perfetto, intoccabile, persino irreale e quindi lui costantemente cerca, disperato, la realizzazione dei suoi sogni. Però, in realtà, il suo sogno non può essere realizzato e, quindi, questa illusione viene gettata via, simbolicamente, da un 'annegamento nel lago' alla fine. Anzi, c'è un'altra versione nella quale il principe diventa la figura più significativa nel balletto

e, quindi, occupa un posto centrale invece di essere un osservatore passivo degli eventi. Quest'ultimo è la versione famosa di Matthew Bourne. Questa volta il principe è un carattere più complesso, che risente il controllo di sua madre e il suo sguardo indiscreto. Trova salvezza nell'amore spirituale piuttosto che romantica. La malfattrice si trasforma in una Regina Nera: indubbiamente l'alter ego di sua madre fredda, emotivamente distante e altezzosa.



Figura 2

L'immagine di sopra mostra una scena dove il ballerino Max Westwell interpreta il cigno nella versione dell'Lago dei Cigni coregrafata da Matthew Bourne, 2020

4. L'analisi del balletto *Giselle*

Giselle è il simbolo del balletto classico e romantico, nato nel 1841 da un'idea di Théophile Gautier e Jules Henri Vernoy de Saint Georges che erano ispirati da un poema di Victor Hugo intitolata *Fantômes*. Il poema si incentra sulla ragazza che va ad un ballo e poi, quando esce all'alba, viene uccisa dal freddo pungente. Oggi, *Giselle* è il più famoso e ampiamente eseguito di tutti i balletti che è stato creato durante il periodo romantico. Anche se *Giselle* non è percepita come un balletto che riflette veramente il desiderio dei romantici di rappresentare e riprodurre autenticamente la danza nazionale, all'inizio, infatti, i primi documenti verificano che c'era stato originariamente il tentativo di farlo. Per esempio, vediamo che con l'impostazione tedesca, i nomi dei personaggi che suonano senza dubbio tedeschi: la "Gisela" gallicizzata e "Albrecht" che, alla sua prima presentazione ad Opéra al pubblico parigino del tempo assomigliava un tentativo di rappresentare il folklore tedesco.

Il balletto è suddiviso in due atti che si contrastano. La trama si svolge alla Germania medioevale durante la vendemmia. Il protagonista è Giselle, una giovane contadina che ama ballare ma che ha una malattia cardiaca per la quale non può esaurirsi. Lei è amata da un guardiacaccia, Hilarion. Giselle si invaghisce di un aristocratico Albrecht, il duca di Slesia, arrivato nel loro villaggio durante una battuta di caccia, mette da parte la spada e il mantello, e finge di essere un contadino per sedurre Giselle anche se lui sia già fidanzato con la nobile Bathilde. Durante il primo atto vediamo Albrecht, sotto il nome Loys, accanto ai suoi compagni che vengono a mangiare e riposare a casa della madre di Giselle, mentre Hilarion tenta di rivelare a tutti che Loys è un impostore. Hilarion chiede anche la mano di Giselle in matrimonio due volte, ma invano, perché lei è già disperatamente innamorata di Loys. Alla fine del primo atto, la fidanzata di Loys, Bathilde rivela che sta per sposarlo e lui, finalmente, rivela a tutti la verità e il suo vero nome.

Sentendo questo, Giselle impazzisce, e in un impeto di rabbia, follia e disperazione, il suo cuore cede e lei muore. Nell'atto secondo, vediamo gli spiriti delle fanciulle tradite sorgere in una foresta oscura, pronti a perseguitare coloro che li hanno traditi. Gli spiriti sono i vili, cioè, le spose morte prima delle nozze: "le poverine non trovano pace nel sepolcro, nei loro spenti cuori, nei loro piedi morti è ancora quel desiderio di danzare che non riuscirono a soddisfare in vita, e a mezzanotte essi si levano e si raccolgono a frotte sulle strade maestre, e guai al giovane che le incontra." (Cipriani: 2004, 16). Così, i villi lanciano insieme un incantesimo per la quale Albrecht deve ballare fino allo sfinimento e alla morte, in modo che Giselle possa vendicare la

propria morte. Anche se, inizialmente, Giselle è guidata da un forte desiderio di vendetta, dopo aver visto il suo amore decide di perdonarlo, spiegandogli che deve stare in cima alla sua tomba per sopravvivere dato che i vili scompariranno più tardi nella notte. Lui fa come gli viene detto e quando i vili stanno per andarsene, Giselle gli dà i suoi saluti e il suo perdono totale per tutte le sue malefatte. Allora, i due amanti sono separati per l'eternità mentre lei scompare con tutti gli altri vili. Nella versione originale, tuttavia, alla fine Albrecht sopravvive e rimane con la sua vera fidanzata Bathilde.

Questa tragica storia d'amore propone la fragilità della vita umana che anela e desidera qualcosa di più fuori dalla nostra portata. Inizialmente, si vede la rappresentazione fiabesca e ideale di un paesino nel cuore della Germania medioevale che sembra di essere lontano e isolato dal resto del mondo. I danzatori indossano i costumi che rappresentano i vestiti dei contadini e dei nobili di quest'epoca. Peraltro, la nobiltà presentata nel primo atto con i costumi pomposi e ben ornati rappresentano qualcosa irraggiungibile per giovane Giselle e, infatti, qualcosa che la affascina profondamente. Insieme all'ambientazione, Adolphe Adam compose musica che era caratteristica e analoga al luogo in cui la storia è svelata, tra cui inserisce anche due valzer, la danza molto fortemente associata con i tedeschi all'epoca. Pertanto, la maggior parte dei personaggi tedeschi che apparvero in un *divertissement* eseguirono anche un valzer. Allo stesso modo, la maggior parte dei personaggi francesi ballarono un minuetto, e i personaggi spagnoli un bolero. Anche se il pubblico romantico riconobbe questa forte associazione di valzer con i tedeschi, la connotazione iniziò gradualmente a scomparire nel corso del XX secolo.

Tuttavia, Adam Adolphe scelse proprio una musica da valzer per accompagnare la prima apparizione di Giselle in scena e scrisse il famoso valzer Giselle per le scene successive nel primo atto quando Giselle esortò le sue compagne a ballare nel loro villaggio. Analizzando la musica, si sentono alcune parti che suonano spagnole, ad esempio, un oboe che suona la chiave minore che allude alla *bayadère*, come la danza fantastica dei villi. In seguito, si può notare una parte che assomiglia a un minuetto e un valzer ballato rispettivamente dei villi francesi e tedeschi. Il compositore è riuscito a includere tutte queste connotazioni etniche, incorporando i ritmi spagnoli, l'oboe che suona la chiave minore per alludere alle culture orientali con una delicata melodia simile a un minuetto insieme al valzer dal suono tedesco. Di tutte queste melodie è solo il valzer tedesco che si ripete, rafforzando, in questo modo, la scelta dell'ambientazione indubbiamente in Germania. La presenza della musica spagnola ha a che fare con l'idea iniziale di includere un particolare villi vestito in un abito spagnolo che avrebbe

dovuto arrivare con il tintinnio di castagneti e uno sciame di farfalle bianche. Questo era previsto nella prima versione del balletto ma poi decisamente abbandonato.

L'ispirazione originale per il secondo atto di *Giselle* consisteva in una radura forestale, ad un certo punto dell'anno, dove i villi si riuniscono intorno a uno stagno del fiume pieno di grandi gigli, e l'acqua si apre per ricevere i ballerini annegati. Questo accade attorno a mezzanotte, sotto la luce brillante della luna. Improvvisamente, arrivano i fantasmi delle ragazze che sono morte ballando. Ci è un suono distinto del crepitio dei castagneti e di uno sciame delle farfalle bianche. Vediamo una silhouette di una ballerina di Cachucha di Siviglia, una Gitana, la sua figura imposta in contrasto con la luna. Lei indossa una gonna stretta, con le balze di segni cabalistici. C'è anche una ballerina ungherese che indossa un cofano di pelliccia, un corpetto con una guaina di legno di sandalo, pantaloni d'oro, una cintura e una collana di piastre di metallo specchio-luminoso, la ballerina rivela i suoi gioielli bizzarri, anelli naso, campane intorno alle caviglie. Finalmente abbiamo la piccola, timida studentessa dell'Opéra in abiti da lavoro, con un fazzoletto al collo, le mani in un piccolo manicotto peloso. Tutti questi costumi sono scoloriti e assumono una sorta di uniformità spettrale. Questa solenne assemblea si svolge e termina con la scena in cui la ragazza morta lascia la sua tomba e sembra tornare in vita abbracciata dal suo amante che crede di poter sentire il battere del suo cuore.

Anche se l'idea originale di mettere diversi villi in costumi personalizzati che mettono in evidenza le loro etnie è stata scartata, ci sono alcune parti che infatti, sono state incluse nella versione finale; la prova della musica e del libretto suggerisce fortemente che una manciata di villi, il villi odalisque, il villi bayadère, il villi tedesco e quello francese che sono stati inclusi nella versione finale del libretto hanno eseguito alcune misure di passi durante la scena fantastica della danza, e forse anche un villi spagnolo l'ha fatto insieme di loro, dato che la sua presenza è definitivamente suggerita dalla musica. Inoltre, ulteriori tracce possono essere trovate in una litografia francese del XIX secolo dove si vede un villi indiano raffigurato che ha lunghi capelli ondulati che cade alle spalle.

Il villi indossa un panno drappeggiato diagonalmente sul torso alla maniera di un sari, e nella copia a mano della litografia, è ritratto con la pelle scura. Tuttavia, questo non suggerisce che la litografia raffigura i villi in maniera del tutto precisa. Eppure, il fatto che una raffigurazione ottocentesca di *Giselle* potrebbe includere questi villi a tutti sostiene la prova più sostanziale del libretto e partitura che alcuni dei villi erano presentati al pubblico in modo che visivamente suggeriva particolari etnie. Nella pittura di sotto si vede Carlotta Grisi in *Giselle* nel 1841. Si

può notare che il suo costume è pieno dei fiori posto sul suo vestito bianco. Ci sono anche dei fiori nei suoi capelli per dimostrare il suo spirito giovanile e l'innocenza di una giovane ragazza del villaggio. D'altra parte, possiamo vedere che la versione moderna di *Giselle* ha un costume che cerca di replicare più autenticamente il vestito da contadino del suo tempo:



Figura 2: L'immagine di sopra mostra Carlotta Grisi in *Giselle*, 1841.



Figura 3: L'immagine di sopra mostra Giselle, 2022.

Dunque, se si analizza più profondamente la trama del balletto, si vede un momento breve dove vediamo Wilfrid, lo scudiero di Albrecht, consigliare il suo padrone di non coinvolgersi nelle situazioni problematiche e dimostrando così attraverso quel breve scambio che è la voce della ragione per lo sconsiderato Albrecht. Si vede che il cottage di Giselle è posizionato sulla parte sinistra dello spettatore mentre il cottage di Albrecht si trova sulla parte destra. Nell'iconografia medioevale la parte destra simboleggia il peccato mentre la parte sinistra simboleggia la bontà. Questa vita perfetta, quasi irreale, viene interrotta con l'arrivo del male nella forma di un giovane nobile sotto il falso nome di Loys. Anche questa volta il male arriva travestito come buono e bello. Questa illusione, come ne *Il lago dei cigni*, distrugge la presunta armonia e l'ordine delle cose, causa caos e distruzione. Anche qui, c'è l'implicazione di 'selva oscura' di Dante, con la rappresentazione di alberi e la foresta sul palco, che indica che questo è una storia di peccato e rimorso, di colpa e il trascendere delle forze del male. La selva come la fonte del peccato, dove il nobile cade nell'inganno del peccato, tradisce e, inavvertitamente, uccide un'anima innocente; una cosa che lo perseguita più tardi. Come la *Divina Commedia* e *Il lago dei cigni*, *Giselle* propone anche una storia di redenzione e di fedeltà. In un certo senso, la sua morte significa la caduta di anime pure e fiduciose. Attraverso la morte e il risveglio, cioè la

reincarnazione della sua anima come villi si impone che il suo destino può essere cambiato e lei riprende il potere nelle sue mani.

Essenzialmente ciò che rende Giselle un eroe tragico romantico è la sua innocenza, sensibilità, la passione e il desiderio profondo, nonché il suo amore incrollabile per la vita. Nel centro abbiamo la figura della “donna-silfide, dell’immaterialità femminile, l’*Ewigweibliche* goethiano, o concetto dell’ “eterno femminile” che dominava la filosofia estetica del periodo” (Cipriani: 2004: 12). Si tratta dell’idealizzazione simbolica della figura femminile che la, inevitabilmente, posta nel centro del mondo sovranaturale. Questo è tipico dell’artista romantico che cerca sempre di distaccarsi dalla mondanità e dal mondo terreno, e raggiungere l’elevazione spirituale. La figura femminile era immaginata come “giovane e carina, ma fisicamente delicata, possibilmente con gli occhi e pallida di carnagione, un essere strano, insomma, complesso, paradossalmente timido, semplice e nello stesso tempo evasivo ed enigmatico, una creatura irrequieta, introspettiva ed essenzialmente non terrena.” (Cipriani, 2004: 85). Di nuovo, abbiamo una figura femminile fragile imprigionata nel suo corpo che vuole ballare ed esplorare tutto il mondo intorno a lei, ma non può farlo a causa della sua malattia. Si innamora di un uomo, l’insidiosa figura cattiva che la tradisce e, quindi, la uccide inavvertitamente. Albrecht si prende gioco di Giselle, corteggiandola senza il vero scopo di sposarla, mentre la fanciulla bella, modesta e timida, ne dà tutta la sua ammirazione. Lei si presenta timida negli incontri con il nobile nel primo atto. Ad esempio, le sue riluttanze di aprire la porta, di impegnarsi nella conversazione con lui, di ballare con lui, o, in generale, essere in sua compagnia. In tutti questi esempi lei sembra nervosa ed esitante, proprio come una fanciulla ingenua. Inoltre, il suo bisogno insistente di chiedere il permesso alla madre sembra infantile, e, quindi, sottolinea che lei è davvero giovane e immatura. Prende il fiore, chiedendogli se Albrecht la ami o no, così mostrando la sua natura fanciullesca, innocente. In questo caso la raccolta dei petali è il suo modo di ‘spogliare’ gli abiti da signora di Albrecht, oppure di smascherarlo, di rivelare la verità nascosta. Albrecht poi compie un viaggio, anche metaforico, cercando la risposta nella sua mente come il Dante che cerca la salvezza del Dio. Alla fine, lui ritorna nel suo mondo, metaforicamente nudo, smascherato perché ha affrontato la verità.

Quindi, già nel primo atto le stesse sequenze dei passi si ripetono ed anche gli stessi temi musicali sono ripetuti in parti diverse dell’atto. Questo indica lo sviluppo drammatico dell’azione. Il culmine dell’azione drammatica avviene alla fine del primo atto, quando vediamo Giselle devastata, frenetica e agitata. Il carattere mostra i capelli sciolti, indicando il

suo terribile caduto in follia. Secondo Jody Bruner, il passo chiamato l'arabesque ci rivela tanto sullo stato emotivo di Giselle. Bruner precisa tre situazioni in particolare. La prima riguarda il primo atto e la prima sequenza dei passi di Giselle, dove non c'è una ragione apparente per danzare tranne l'amore stessa per la danza e il piacere che ne deriva. Lei danza gioiosamente per mostrare la sua natura infantile ed esuberanza. La si vede fare i larghi salti facendo così uno cerchio stretto intorno a sé, piena di energia.

Lei sembra di essere immersa nel mondo della danza, la sua attenzione diretta verso sé stessa. Questo indica la sua innocenza e giovinezza considerando che lei è ancora inconsapevole dei pericoli del mondo intorno a lei. Alla fine del primo atto quando Albrecht le propone di danzare, la vediamo seguire i passi più complessi e lunghi: "In una sorta di fuga, si raccoglie per poi estendersi in un altro *arabesque*, eseguito sulla punta e con le braccia e le gambe alla massima estensione." (Cipriani: 2004, 80). Qui, il passo si presenta come l'apice della variazione e gli altri passi sono più brevi, semplici e vengono presentati a terra con grande precisione. Questa volta, la sua danza è dedicata all'amore per l'uomo che diventa il fonte dell'energia per continuare a danzare seguendo uno schema differente dei passi sul palco. Si vedono gli effetti del suo amore per lui. La sua riluttanza si dissolve, lo guarda negli occhi, lasciando che la sua passione la travolga. Dunque, la complessità della variazione riflette lo stato emotivo di Giselle e la profondità dei sentimenti. Il primo arabesque si presenta con i salti discreti mentre il secondo diventa ancorato alla terra e presenta così il processo di maturità per Giselle.

Il secondo atto è molto più mistico. Ci troviamo in un mondo mai visto o visitato prima, un regno dove gli spiriti vagano sulla terra. Entriamo così nel mondo popolati dai villi, presentati con i lunghi tutù bianchi, tipici costumi del balletto bianco. Il primo atto si svolge sotto la luce del sole, mentre il secondo atto si svolge dopo la mezzanotte e prima dell'alba. Nel secondo atto i movimenti di Giselle sembrano più calcolati, la sua espressione facciale inizialmente indica disperazione e freddezza, distanza dal suo passato. Anche qui, l'arabesque rivela una sensazione di chiusura e isolamento: "Se nel primo le braccia erano avvolte intorno al corpo e Giselle si muoveva in cerchio, in questo caso Giselle gira con le braccia sollevate al di sopra della sua testa e sembra rappresentare qualcosa di remoto, come se fosse disumanizzata, senza sostanza." (Cipriani: 2004, 80).



Figure 5

L'immagine di sopra mostra la trasformazione di Giselle nel secondo atto quando appare come un villi, 2021.

Inoltre, c'è il distacco definito dalla vita che indica l'imperturbabilità e la freddezza. Al contrario, nel primo atto i suoi passi sono giocosi e riflettono il suo amore per la vita, il vigore e la vitalità. Quindi, scompare la sua felicità e desiderio interno e lei appare molto triste. La stessa sequenza dei passi ricorre quando Giselle ricorda Albrecht e tutti i momenti gioiosi. La vediamo raccogliere i petali del fiore nel primo atto quando cerca di decidere se Albrecht la ama veramente, e fa lo stesso nel secondo atto, come se ricordasse i momenti gioiosi ma con più amarezza e delusione. Alla fine, lo getta a terra, mentre Albrecht cerca disperatamente di seguirla. La raccoglie, nello stesso modo che l'ha fatto nel primo atto, come se cerca disperatamente di impedire il suo amore per fuggire e di volare via per l'eternità.

Nel secondo atto appaiono i villi, spiriti che sono come le sirene mitologiche inserite nel contesto del teatro. Essi attirano le loro vittime che ne sono affascinate e le catturano. Gli uomini li seguono in ombre, foreste, luoghi ingannati, dove attendono un destino tragico, e

devono danzare fino alla morte: “Le Villi hanno dunque una duplice natura, in quanto personaggi femminili seducenti che, allo stesso tempo, sono degli spiriti, degli esseri immateriali. Esse si situano in una zona liminare, tra il mondo dei viventi e il mondo degli inferi, in uno spazio posto a metà strada fra l’essere ed il non-essere, fra la realtà e l’immaginazione.” (Cipriani: 2004, 88). Il concetto del balletto, quando rivelò una sorta di lotta tra l’immagine poetica dei villi e la narrativa convenzionale. Gautier trovò un resoconto dei villi, spose che morirono tragicamente prima di sposarsi, nel *De l’Allemagne* di Heinrich Heine. Il libro di Heine è stato scritto per spiegare il mondo del folklore tedesco, ai francesi. Nel racconto di Heine i villi sono fortemente presenti e pericolosi, non sono una decorazione pittoresca. È proprio questo potenziale di pericolo e potere che ha fornito l’impulso creativo per il balletto. Il problema era di contenere i villi all’interno di una struttura narrativa. Dunque, dopo che i villi sono stati integrati nel balletto, sono irrevocabilmente presi come un elemento indispensabile nel secondo atto di *Giselle*.

I villi dominano il secondo atto e sono, allo stesso tempo, le donne seduttrici e i cadaveri ripugnanti. La loro danza mistica è come una promessa di piacere ma, allo stesso tempo, contiene la minaccia di morte inevitabile: “le stesse Villi, che nel balletto hanno la funzione di agenti aggressori, sono in qualche modo vittime impotenti della loro stessa crudeltà. Anche loro furono abbandonate, e questo dolore ha scatenato un desiderio tale di vendetta che è sopravvissuto alla loro morte e non le abbandona mai.” (Cipriani, 2004: 187). Quindi, le villi sono dei personaggi complessi, allo stesso tempo rappresentano le vittime abbandonate e d’altra parte incarnano i desideri immutabili e cupi dell’essere umano.

Albrecht si trova definitivamente intrappolato, sedotto dalla possibilità di ottenere la donna che ama, quando viene scoperto dai villi vendicativi. Giselle vuole proteggerlo, e si trova combattuta tra le minacce fatte dai villi e l’uomo che ama. Myrtha ordina a Giselle di eseguire una danza di seduzione, sapendo che Albrecht la troverà irresistibile. Questa è in realtà la prima volta che Giselle e Albrecht ballano insieme. Nel primo atto, ballano perlopiù separatamente e non in coppia. A quel punto, i due non prestano attenzione ai passi dell’altro. Nel secondo atto, al culmine del balletto, la loro vera passione è mostrata ed esibita in un pas de deux. La danza inizia con l’adagio di *Giselle*. Lei sta al centro della scena, sola e vulnerabile, totalmente assorbita nella propria danza. Il suo sguardo è abbassato, i suoi movimenti contenuti, rigidi, leggeri, tutti i salti non esagerati e sembra essere concentrata solo su sé stessa. Attratto dalla promessa di un piacere intenso, Albrecht non può resisterle. La sua capitolazione non è volontaria, ma istintiva. Quando la raggiunge al centro della scena, il suo corpo rivendica tutto

lo spazio intorno a lei. Il suo sguardo è aperto; i suoi movimenti completamente estesi, nei suoi salti, eseguiti con il suo sostegno, si libera. Lo spazio tra i loro corpi si chiude e diventa un connettivo.

Questa lotta di potere accanto alla passione, le emozioni profondi, il desiderio che li lega in una danza armoniosa, fianco a fianco, alla fine si risolve con la vittoria dell'amore su tutto il resto. Nel primo atto, c'è un equilibrio distinto tra narrazione e danza. La danza è usata per descrivere, per dimostrare e dichiarare amore, e per celebrare, mentre il mimo è usato per spingere la storia più avanti. Nel secondo atto, al contrario, la danza stessa diventa il veicolo di narrazione. La danza è la cosa stessa che i villi fanno ed è la parte integrante del loro carattere. La danza è il modo in cui attirano le loro vittime e i mezzi con cui le disarmano. Inoltre, è il mezzo con cui Giselle salva Albrecht alla fine. Si rompono i confini tra narrazione e danza quasi completamente nell'adagio di *Giselle*. Qui è costretta a sedurlo e di incantarlo in una particolare sequenza di movimenti. La sua danza seducente è anche un modo di implorare per la sua sopravvivenza e, come tale, include una serie di motivi religiosi. La si vede piegare le mani in una preghiera, per implorare la regina dei villi per aiutare il suo amore, e non lasciarlo morire. C'è anche la presupposizione cristiana con la sofferenza profonda dell'anima pura ed innocente che soffre per il peccato dell'altrui. Giselle muore per aver amato troppo la danza ed un uomo 'dongiovanni' che scherza con amore e con sentimenti, cioè muore per soltanto questa colpa e poi si trova nel mezzo di quella folla degli spiriti delle fanciulle, tradite come lei. Loro si trovano in un regno separato tra il mondo terreno e quello extra-terreno, dedicando così la sua esistenza a vendetta, ingannando le anime malsicure nella fede, i 'peccatori' che si arrendono facilmente alla seduzione insidiosa.

Dunque, nel *Giselle* si enfatizza la qualità spirituale della donna attraverso il colore bianco: "As a corps of wilis, this ballet emphasises feminine qualities, not to mention foregrounding an association between the colour white and wedding dresses" (Bethany: 2016, 16). Quindi, questo candore, purezza, la brillantezza dei vestiti che hanno un effetto traslucido, agli spettatori lascia una sensazione di evasione completa, come se tutti gli spettatori si emergano in uno stato di non-essere, uno stato irreali e immaginario. Questo colore diventa il simbolo del balletto romantico, rappresentando "l'assenza o somma dei colori", cioè "il candore della riconquistata purezza della protagonista" (Cipriani: 2004, 76). Il colore bianco è "il colore dell'ovest dove muore il sole (la tomba è, infatti, posta alla sinistra dello spettatore) ed è il bianco dell'est, da dove sorge il sole" (Cipriani: 2004, 76). Quest'ultimo simboleggia la salvezza del carattere alla fine del balletto e anche il ritorno alla vita. Il colore bianco suscita

nello spettatore la sensazione della rinascita nell'ambito spirituale, oppure il legame con il mondo extra-terreno dove regna il silenzio assoluto.

Nel secondo atto il processo di maturità di Giselle è reso più complesso e profondo. Qui avviene l'ultima arabesque, quando Albrecht viene notato dai villi e la loro regina, Myrtha lo condanna a morte. Giselle viene data l'ordine di danzare per sedurlo e attirarlo nella loro trappola. Perciò, il suo adagio si presenta come un assolo triste e malinconico invece di una variazione dedicata all'amore. Albrecht più tardi la accompagna, prendendo il posto assegnato del suo partner nella danza e ripetendo le sequenze dei passi conclude così l'adagio. All'inizio, nel primo atto, la forza trainante è l'amore mentre nella ultima sequenza dell'arabesque il suo movimento fluido diventa una sorta di espressione di una preghiera per lui. Si evidenziano anche qui i paralleli con cristianità. Giselle diventa come una figura di Cristo che implora Myrtha di avere misericordia per l'anima del peccatore, simultaneamente perdonandogli e lo incoraggia a resistere fino alla fine per salvarsi. Nel secondo atto, le due arabesque si contrappongono. Il primo viene alimentato dal desiderio di vendetta, caratterizzato dall'erotismo attraverso la seduzione e la rappresentazione di Giselle come l'ombra del proprio essere, una donna morta e priva di qualsiasi caratteristiche umane, quasi astratta. L'arabesque secondo la rappresenta come una figura umanizzata di nuovo, piena di empatia, amore, mostrando gentilezza e purezza al punto che diventa come una martire, anche con l'implicazione che ha dedicato il suo sacrificio ad uno scopo superiore. Allora perdona Albrecht, la figura del peccatore, dandogli una nuova opportunità nella vita.

Questa nozione di sacrificio con connotazione religiosa è vista anche ne *Il lago dei cigni*, con il carattere di Odette che è, come una martire, punita per la sua natura innocente e l'amore che prova per il principe che la tradisce. Possiamo attestare l'ampia gamma di somiglianze di due storie per il destino della figura maschile, come sottolinea Bethany: "the male protagonist has to choose between the woman he ought to settle down with and the other who is "more romantic and unattainable". Swan Lake, where Siegfried is genuinely tricked by the appearance of Odile and rather than coming off wiser loses his life in the tragedy, is somewhat different, but ultimately a variation on the same theme." (Bethany: 2016, 17). Dunque, in entrambi i casi c'è la nozione del tradimento che porta con sé il suicidio del protagonista mentre il nobile Albrecht e il principe Siegfried occupano una posizione decisiva nel balletto, poiché la loro decisione influisce letteralmente se il loro amore vive o muore.

Albrecht gioca con i sentimenti di Giselle, ma si innamora solo quando il suo gioco rivela di avere conseguenze gravi e anche se non l'amava inizialmente, i suoi sentimenti cambiano durante il primo atto, e lui si rende conto del suo errore quando Giselle impazzisce e si uccide. Albrecht e Siegfried sono due figure complesse e ambigue. La loro dichiarazione d'amore è sincera ma Odette e Giselle vedono che le loro azioni non sono d'accordo con le loro parole. Ai protagonisti femminili sembra che i due fingano di essere innamorati dopo che li vedono con un'altra figura femminile, cioè i suoi rivali che minacciano l'armonia e l'integrità esistenti della loro connessione amorosa. Con il progresso della storia negli atti successivi possiamo vedere anche il processo di maturità per i due figure maschili. Più avanti nella storia dovranno affrontare le conseguenze di questo tradimento. Devono agire e combattere le forze del male per unirsi con il suo vero amore. Quando sorge il sole gli spiriti spariscono. Albrecht e Siegfried, con l'arrivo dell'alba affrontano la realtà che resta con loro come un pesante fardello dopo che hanno condiviso solo un po' di tempo con le sue amate ideali.

5. La nozione del doppio e il suo significato

La nozione del doppio si rende più chiara con la coreografia che presenta la diversa scelta dei colori, cioè l'opposizione dei colori caldi nello spettro e i colori freddi presentati piuttosto con la mescolanza dei colori blu, grigio e nero visto sempre nell'atto secondo di *Giselle* e negli atti secondo e quarto ne *Il lago dei cigni*. Quando Odile entra la scena nel terzo atto, il tema del cigno si sente ancora con le note più nitide e brevi. Questa volta sentiamo i cimbali e i tamburi per i quali la melodia sembra più minacciosa e differente e la scala appare quasi in dissonanza. Tutto questo si aggiunge ad una sensazione inquietante, come se qualcosa non fosse giusto allora. In effetti, questo sentimento è vero, perché non è Odette che entra, ma un impostore. Quest'ultimo allude al problema del doppio apparentemente visto con il rispecchiamento delle due prestazioni. Odette e Odile sono interpretati dalla stessa ballerina e seguono la stessa coreografia dei passi di danza ma con l'esecuzione diversa. Il cigno bianco viene presentato con l'adagio. I movimenti delicati ed eleganti del corpo accompagnati dalla melodia tenera e morbida creano un flusso di movimenti visti sul palco. D'altra parte, il cigno nero non galleggia elegantemente attraverso il palco, il suo movimento è come un attacco ritmico, dinamico. Lei è calcolata, manipolativa, audace, sfacciata. Dunque, la fluidità e la delicatezza di Odette contrastano l'assertività, la drammaticità e la tecnica di Odile. Questa contraddizione è rafforzata da sentimenti di non appartenenza e di non essere su un terreno stabile per Odette, al contrario di Odile, che tiene tutto il potere nelle sue mani.

Inoltre, questa doppiezza dell'animo si vede anche nel doppio gioco del reale e fantastico, cioè della vita e della morte come è il caso nel *Giselle* quando il protagonista risorge dai morti come un villi, cercando la vendetta. Anche se l'anima è la stessa, Giselle non è più una fanciulla povera, fragile, e non è neanche così innocente come era prima. La sua anima risorge piena di rabbia a causa del suo tradimento e non è più una persona statica, passiva, che cerca un uomo per salvarla oppure per trovare felicità attraverso il suo matrimonio. Lei vuole opporre le forze esterne, cioè, in un modo, vuole opporsi ad Albrecht che per lei rappresenta il legame con la sua vita precedente come la contadina piena di speranza. Quindi, si può dire che Odette è tormentata dalla presenza dell'altro: il suo doppio che sta in chiara opposizione con tutte le proprie caratteristiche. Perciò, questo doppio è la fonte principale dell'ansia e dell'apprensione perché l'altro minaccia l'integrità e la completezza del primo. Mentre per Giselle, la risurrezione rappresenta il riprendimento del controllo e l'aver il potere nelle sue mani per controllare il proprio destino. Nel caso di Odette, il suo alter ego sfida efficacemente il primo,

cambia e manipola l'impressione e la percezione delle cose, come l'id sfida l'ego, in un tumulto incessante delle forze subconscie. Allo stesso tempo, l'alter ego è la loro più grande minaccia e il loro nemico, ma anche la parte repressa della loro mente e della loro anima, la loro passione per la vita, catturata e abbandonata che desidera ardentemente di essere liberata. È la battaglia tra la luce e l'oscurità, tra Eros e Thanatos di due lati intransigenti nessuno dei quali può vivere senza l'altro, e nessuno dei quali può coesistere pacificamente. La dissonanza cognitiva rende questa opposizione più estrema, il loro rapporto è intensificato e portato all'esecuzione finale. L'atto finale di sacrificio è necessario per fermare il dolore agonizzante che la dissonanza ha portato su di loro, e per cessare la sofferenza delle loro anime. Così il sacrificio è la liberazione finale che porta la pace alle loro anime tormentate. Comunque, c'è un altro livello dove si vede la forte opposizione: quella tra il mondo reale e fantastico.

Quindi, il doppio riguarda anche i due mondi contrastanti dei morti e dei vivi, così come il limbo o lo stato in mezzo che noi come spettatori vediamo: "All manifestations of the double –phantom, specter, or ghost- in romantic ballet occur in the dark no man's land of the uncanny." (Bing-Heidecker: 2017, 173). Dunque, si vedono queste manifestazioni nei cosiddetti 'atti bianchi' nei quali dominano i personaggi fantastici e che, di solito, si svolgono nella notte, nei boschi, o il cimitero, oppure i luoghi stregati come il lago ne *Il lago dei cigni*.

Bing-Heidecker sottolinea che la natura della tomba rivela due dimensioni importanti in quanto è il luogo in cui il proprio corpo è sepolto ma la vera anima non rimane nella terra ma entra in cielo: "Split between the realm of the air and the underground dens, the image of the grave, then, is twofold: The temporary grave of the mortal woman (Giselle's grave for instance) lies deep in the ground, but her eternal resting place is high up in the skies (as in the spectacular apotheosis of *La Sylphide*, which culminates in her ascension to heaven). In between these poles, the theatre represents the limbo in which the phantom of the ballerina inhabits the spectator's vision, a sphere which is, in the most literal sense, uncanny." (Bing-Heidecker, 2017: 173). Nello stesso ambito c'è la coesistenza del concreto e dell'astratto, dove gli esseri eterei e sotterranei sorgono per contrastare i destini formati nel mondo 'reale'. Allo stesso tempo, dunque, gli spettatori assistono al morboso processo di morte e di risurrezione dalla tomba. Paradossalmente, i villi simultaneamente abitano il cadavere da cui poi si staccano e volano via. Questa dualità, che interviene e confonde, ha a che fare con l'apprezzamento dei romantici per la mistica e per gli elementi fantastici. Inoltre, nei pagini seguenti la nozione dell'estraneo, cioè di 'unheimlich' viene analizzata dato che questa nozione forma la base gotica dei due balletti, soprattutto in *Giselle*.

6. Gli elementi fantastici e l'immagine distorta della realtà

Indubbiamente, il Romanticismo nell'arte, letteratura e balletto cerca di esplorare la nuova sfera di pensiero e l'emozione che penetra nella profondità di noi stessi e nella nostra comprensione del mondo. Gli artisti romantici cercarono di scoprire la verità e si interessarono principalmente sull'inspiegabile oppure su 'unheimlich' collegato alla nozione del misterioso e, così, inevitabilmente entrando nel regno dell'immaginazione e del sogno, infuso dal terrore e dal fascino per l'ignoto, inosservabile, irraggiungibile. La qualità del soprannaturale domina questa visione artistica pervasa dal senso di stranezza e bizzarria: qualcosa che sarà poi analizzato attraverso la psicoanalisi di Freud. Quello che fascina l'artista romantico è lo strano e peculiare, irreali, diverso: "Romanticism, in its search for truth, tended to waive scientific criteria of truth and falsehood in favor of the obscure, the hidden and the covert." (Bing-Heidecker: 2017, 165). Quest'ultimo si può vedere anche ne *Il lago dei cigni* con la dualità del reale e irreali, cioè del reale e sogno. Dunque, il fatto che le fanciulle vengono trasformate in cigni ogni giorno e ogni notte prendono la forma umana implica che si tratta di un sogno. Intanto, la decorazione della scena implica che entriamo in un mondo completamente diverso nelle scene al chiaro di luna mentre l'atmosfera è molto calma, regna la quiete e si sente come se l'unica cosa visibile a noi è il riflesso della luna e la nebbia che circonda le ballerine. Lo stesso si può dire anche per *Giselle*, quando il personaggio risorge dai morti in atto secondo, evocando un'atmosfera molto gotica simile ad un sogno.

L'organizzazione della scena implica che siamo entrati in una sfera completamente diversa, quella ultraterrena, e che non è più il caso di qualcosa di tangibile. Questo tema gotico è rinforzato con i fantasmi- fanciulle; poiché sono i vili ma chiaramente ancora vagano la terra. Gli spiriti non sono completamente morti ma non sono vivi neanche. Questa parzialità rende più oscuri i confini del realistico e del fantastico, e quindi l'irrisolutezza e l'indefinitezza di questi confini ci fa pensare che, come la protagonista, siamo ingannati anche noi, gli spettatori. Nell'immagine di sotto si può vedere il *corpse du ballet* nel *Lago dei Cigni* accanto ai protagonisti che sono posizionati nel centro del palcoscenico. Il *corpse du ballet* stanno in sfondo e creano una linea lunga che rafforza l'illusione di un filo infinito di cui non si vede la fine. Sono raggruppati così che i loro costumi bianchi contrastano lo sfondo del palcoscenico dove si scorgono le sfumature scure del colore blu. Questo ambiente notturno aggiunge all'illusione di uno sogno:



Figura 6: L'immagine di sopra mostra corpe du ballet de *Il lago dei cigni*, 2017.

Inoltre, c'è la nebbia che si vede nel *Giselle* nell'atto secondo e anche ne *Il lago dei cigni* nell'atto secondo e nell'atto quarto. Nell'immagine di sotto si può vedere l'organizzazione scenica dell'atto secondo di *Giselle* dove vediamo i villi raggruppati che indossano i tutù lunghi bianchi sotto la luce della luna che rafforza l'elemento mistico e fantastico della scena. I loro costumi bianchi contrastano lo sfondo scuro pieno dei colori blu e nero. Questo si vede anche nel *Lago dei Cigni*:



Figura 7: L'immagine di sopra mostra corpe du ballet nel *Giselle* nel secondo atto, 2017.

Questo allude a un'illusione, a qualcosa di diverso, come se fossimo appena passati in un mondo diverso che è mistico, nascosto, pieno di segreti; oppure come se trattasse di qualcosa 'unheimlich': strano, inafferrabile, intoccabile. Inoltre, questo interscambio dinamico del reale e irreale si può trasferire sul piano del subconscio dove c'è l'equilibrio di veglia e sonno che così crea l'intercambio costante tra cigni e fanciulle. Si sente anche che Rothbart interferisce con questi ritmi equilibrati e così crea uno squilibrio, oppure Albrecht che disturba l'equilibrio nel piccolo paesino e spinge così la tragedia. Tuttavia, la domanda seguente s'impone: Chi sogna chi in realtà? Le fanciulle sognano di essere cigni oppure i cigni sognano di ottenere una figura umana? In ogni caso, lo spettatore può vedere soltanto un pezzo di tutta la storia, in ogni momento. Inoltre, con la nozione degli specchi che riflettono il profondo nucleo della nostra anima attraverso vari riflessi, come quello del lago in questo caso, oppure l'opposto, la sua assenza nella scena dove Siegfried e Odile ballano insieme, si sottolinea questa frammentazione della verità che non si può vedere in totale. Per questo caso, noi come spettatori siamo ingannati dall'incompletezza della verità, come il principe del cui sguardo viene oscurato dall'incantesimo di Rothbart e così non riesce a riconoscere la falsa figura di Odette. L'altra parte della storia viene nascosta, assente, simbolicamente sommersa nell'acqua del lago alla fine con la morte di Odette e Siegfried, senza che la scopriamo come spettatori.

Similarmente, nel *Giselle*, nel secondo atto, quindi, tutto immerso nel buio, con la forte dominazione dei colori blu, grigio e con la rappresentazione scenica immersa nella nebbia e vaghezza, l'intero atto può essere visto come una sequenza onirica di eventi che penetrano nel mondo fantastico e gotico simile a quello del nostro subconscio. Forse si tratta dell'incarnazione della mente di Albrecht, turbata dal senso di colpa che lo trabocca sulla morte della ragazza. Allo stesso tempo, noi come spettatori non possiamo essere sicuri dove i confini tra fantastico e reale stanno. Non è chiaro se il secondo atto sia una rappresentazione fittizia della mente disturbata di Albrecht, o se si tratti di una rappresentazione di eventi reali: spiriti tormentati e maledetti di giovani fanciulle che cercano di vendicare la loro morte. Dunque, si può dire che in questi due balletti, allo spettatore viene rivelata una versione frammentata della realtà offuscata, effettivamente, una riflessione imperfetta perché la verità si distorta e ci appare in diversi aspetti; come un sogno, come una visione, come un desiderio puramente inconscio e represso, e, tutto sommato, come uno specchio che ci porta ad un mondo fantastico e magico, non del tutto nascosto ma non del tutto visibile. Questo pone la domanda: il sacrificio finale è un sogno, oppure, occorre veramente? Certo, le fini ambigue e molteplici di lago hanno cercato di facilitare la loro risposta in un modo o nell'altro, però l'unica cosa che lo spettatore può fare

è chiedersi e speculare su tutte le possibili spiegazioni. Questo vale sia per la versione di Bourmeister e sia per quella di McKenzie. In entrambi casi e con i fini diversi c'è una qualità eterea dei fanciulli antropomorfi, non davvero umane, non davvero animali. Intanto, le fanciulle tradite che attraversano la terra sono, come le fanciulle-cigni, soltanto gli spiriti che non sono davvero morti ma non davvero vivi neanche. Entrambi di due sono imprigionati da un incantesimo o semplicemente da qualcosa di irraggiungibile ma molto più forte di loro stessi, qualcosa che li governa e li condanna ingiustamente alla sofferenza.

Dunque, i ballerini al lago sono spesso posizionati in una linea retta che sembra estendersi all'infinito come se non finisca mai, soprattutto perché lo sfondo è oscurato e non possiamo vedere chiaramente la fine della fila. La stessa cosa può essere notata in *Giselle*, nell'atto secondo quando gli spiriti vendicativi delle fanciulle tradite sorgono dalle tombe, pronti ad agire. Possiamo vederli allineati uno accanto all'altro come specchi che si riflettono l'un l'altro all'infinito. Questo enfatizza l'atmosfera mistica, proponendo che la scena raffigura qualcosa di illimitato, eterno, come il regno del nostro subconscio il cui profondità sono irraggiungibili. Ciò che solidifica veramente la natura misteriosa, oppure 'das Unheimliche' di *Giselle* è la duplice implicazione Freudiana della tomba nel secondo atto che insinua che l'oscurità è profondamente radicata in *Giselle*: "Locating the grave inside the feminine body thus redefines the ghost that emanates from it as a recurrence of a suppressed sexual urge. This turns the erogenous 'excavation site' into a necrophilic site in the full sense of the word. She appears not only as her own ghost –half-naked, fluttering on the tips of her toes, jumping, kneeling, lifting and spreading her legs in a suggestive manner –but also as a vibrant, 'living' grave. Her body simultaneously killing and reviving, arouses both yearning and horror in the spectator." (Bing-Heidecker: 2017, 173). Questo ridefinisce il concetto di dualità e propone un'implicazione molto più grottesca insinuando che il corpo stesso è lo strumento con cui si realizza la rinascita 'necrofila'. Paradossalmente, quest'ultimo indica anche che la metamorfosi avviene con il corpo simultaneamente morto e vivo, come una 'cadavere vivente' che, allo stesso tempo, affascina e disturba lo spettatore. Perciò la dualità del corpo e dello spirito coesistenti come Eros e Thanatos rende l'atmosfera inquietante e *unheimlich* molto più sinistro, misterioso e inquietante.

D'una parte abbiamo la rappresentazione reale della tomba; il marmo bianco freddo il cui colore simbolicamente legato all'innocenza, purezza, verginità, e, quindi, legato alla stessa *Giselle* che si trova sotto di essa. La tomba significa morte, decomposizione, putrefazione, malattia. D'altra parte, abbiamo le anime che risorgono come villi e riprendono il controllo,

danzano e assomigliano a vibranti creature viventi. Questo rende sfocata la linea tra reale e finzione. Date le forti implicazioni Freudiane, la scena diventa un terreno comune dove i sogni e le creature bizzarre e fantasmi appaiono dall'oscurità, filtrando attraverso le fessure del reale e del 'altro' dove avviene l'alienazione, e le figure minacciose si avvicinano, oscurando tutto ciò che è conosciuto e familiare. La scena, quindi, dipinge il risorgere dalla morte: uno spirito vuoto che ricorda ancora i momenti gioiosi trascorsi con Albrecht come è indicato con la ripetizione degli stessi passi e della musica che si sentiva già nel primo atto quando ballano insieme. Sebbene incapsuli la stessa innocenza di una ragazza pura e credulona, le sue espressioni facciali sembrano indicare che qualcosa è davvero cambiato. Anche se i passi sono gli stessi, il suo movimento indica delusione, disillusione, disperazione. Ultimamente, quello che rimane è un sogno, rotto, annientato a causa delle passioni umane che quindi portano ad una fine tragica.

7. Metamorfosi

La metamorfosi è anche uno dei temi preferiti del romanticismo che si scopre attraverso le nozioni del mondo reale e fantastico. La rappresentazione della tragedia nella letteratura e nel balletto romantico spesso deriva dal dualismo inibito di ogni persona, in particolare il loro corpo che è visto come una casa temporanea per la nostra anima che non è in grado di esplorare pienamente la bellezza del mondo in quel breve arco di vita. Si implica che la libertà, la verità e la felicità possono essere trovati soltanto in cielo o in altri mondi e che il mondo terreno è pieno di sofferenza e vuotezza dell'anima. Il cielo è visto come il compimento dei propri desideri. Nel balletto *Giselle* e *Il lago dei cigni*, le loro sofferenze finiscono con la morte e le loro anime sono poi portate in cielo dopo che sono state purificate dalla colpa e dopo che hanno perdonato il loro amante per tutte le malefatte. La metamorfosi è quindi una componente cruciale che porta alla realizzazione del proprio vero sé, alla realizzazione dei propri desideri più profondi, alla cessazione della propria sofferenza legata direttamente al mondo terreno. I romantici sostengono che ci sia tanto da trovare nel cielo e che la vita stessa non sia sufficiente per afferrare completamente tutta la bellezza del mondo.

È interessante notare che il male arriva sempre sotto forma di travestimento e così le anime benevole, gentili e pure di vergini gentili e appassionate inconsapevoli affrontano il peso di questo tradimento alterandosi completamente, entrando in una nuova fase attraverso la metamorfosi che permette loro di soffrire ed espandere la propria nozione di perdono. La loro trasformazione è, senza dubbio, un cambiamento fisico e psicologico, qualcosa di profondo che cattura l'anima e il corpo, e le fanciulle fragili, emotive ed appassionate sono finalmente in grado di accettare il loro destino in questo modo. Inevitabilmente, in questi balletti il cambiamento positivo e la redenzione vengono a scapito della propria vita, implicando che morte e perdono si intrecciano, e senza uno non può venire il compimento dell'altro. In altre parole, metamorfosi significa uccidere, o sacrificare la versione attuale di sé per essere in grado di trovare la pace e l'amore. Il sacrificio in questo caso è un modo di resistere, cioè un tentativo disperato di combattere le forze esterne oppure, finalmente, è un modo di rassegnarsi al proprio destino.

I personaggi di *Giselle* e *Odette* possono essere visti come la critica alla società del suo tempo e la maledizione come un modo di ingabbiare e limitare le donne dietro il sistema oppressivo del suo tempo. In entrambi i casi il destino dei protagonisti sta nelle altre mani, cioè Albrecht e Siegfried rispettivamente hanno il potere di manipolare i destini dei protagonisti. Per questo,

Odette e Giselle infatti non hanno la libertà di prendere grandi decisioni sulla propria vita. Non solo che il sacrificio e la metamorfosi si intrecciano ma anche riflettono il desiderio fondamentale di ogni persona di essere libera. Il sacrificio significa cambiare il corso del proprio destino e riprendere il potere che è stato loro rubato attraverso maledizioni e incantesimi. Ciò significa riprendere il controllo ma è anche l'effetto culminante del dolore profondo che, in un certo senso, li tormenta. Dunque, la metamorfosi implica che c'è cambiamento; cambiamento dell'aspetto fisico o cambiamento dell'anima oppure cambiamento del carattere. Allora, possiamo considerare Odile come una trasformazione diretta di Odette. Questi due caratteri si contrappongono, e mentre uno rappresenta la purezza e la bontà l'altro rappresenta la malizia e l'oscurità. Tuttavia, sono come un'estensione l'uno dell'altro, poiché senza uno non può esistere l'altro. Quindi, il loro contrasto e la collisione rappresentano la natura grigia della vita stessa.

8. Conclusione

Il balletto romantico del XIX secolo ha portato una serie di cambiamenti sul palcoscenico, tra cui i costumi e le scenografie, nonché le ballerine che, per la prima volta, si alzano en pointe per mostrare la loro grazia ed eleganza durante la danza. Il ruolo delle ballerine cambia. Lei diventa il centro dell'attenzione e conquista il palcoscenico con facilità. Per questo, il balletto comincia ad essere associato alla femminilità e delicatezza. Le storie immaginate e raccontate attraverso la danza consistono di molti elementi culturali. Si può notare che il folkore e la tradizione diventano il punto centrale del balletto del XIX secolo. Pertanto, la visione del balletto cambia; allora si cerca di esplorare gli ambienti notturni, la sfera che confina con *unheimlich*, che regna in mezzo delle foreste, natura selvaggia, laghi incantati e fiumi. Il balletto romantico esplora perlopiù l'ambiente mistico, fantastico e talvolta gotico che spesso si estende all'oltretomba e al mondo di creature mitiche, fate, streghe, spiriti e maghi. Quell'ultimo si fonde con il mondo reale e concreto che ci circonda e che contrasta interamente il mondo mitico. Tutti questi elementi menzionati possono essere visti nei balletti *Lago dei Cigni* e *Giselle* che esplorano più profondamente questi temi. Attraverso l'analisi di due versioni di *Il lago dei cigni* e una versione di *Giselle* possiamo attestare una vasta gamma di somiglianze tra i tre ma anche identificare il loro modo particolare di affrontare temi diversi come amore, fedeltà, redenzione, colpa, rimorso, purificazione dell'anima, intrappolamento e libertà. Ciò che rimane costante è la sofferenza del protagonista e il dolore poiché possa raggiungere la libertà.

La fedeltà e purezza di cuore li rende un'incarnazione simbolica di Cristo che salva poi le anime dei peccatori che altrimenti attenderebbero la loro caduta. Il sacrificio è un modo per cambiare il proprio destino e il proprio carattere che, attraverso la trasformazione, subisce un risveglio e una rinascita spirituale e trascendente. Il fascino dei romantici per il sovrannaturale porta questi due balletti nelle foreste magiche, nei luoghi stregati e bizzarri, laghi incantati, cimiteri e, quindi, in tutti i luoghi in cui l'inquietante, il *unheimlich* regna e sopraffà, attira e cattura le anime dei dannati. Questi luoghi spesso confinanti con il reale e il fantastico, dove regna l'atmosfera gotica, sono anche luoghi dove sorgono spiriti magici e i personaggi subiscono una profonda trasformazione. In questo ambiente strano e fantastico abbiamo i villi nel *Giselle*, gli spiriti come le sirene mitologiche che attirano gli uomini nella loro morte. Abbiamo i malvagi che lanciano l'incantesimo sulle anime innocenti. La figura della madre è anche cruciale in entrambi i balletti dato che impone la sua bussola morale a sua figlia, o al figlio, e, quindi,

impone un certo percorso di destino, o gli vieta di allontanarsi da un percorso specifico. In ogni caso, in questi balletti il male si traveste come buono e puro, e viene a rovinare il supposto ordine delle cose. Il sacrificio finale diventa un tentativo di purificazione della propria anima e di trovare una verità più profonda che estende la loro comprensione del perdono. A parte le connotazioni religiose ci sono paralleli con la psicoanalisi di Freud. Data la qualità onirica dei balletti che rompono i confini dell'illusione e della realtà, entriamo inevitabilmente nell'ambito della psicoanalisi, in quanto è proprio la nozione di sogno, di immaginazione, il soppresso e il misterioso che occupano questo territorio principale esplorato più ampiamente da Freud negli anni successivi.

9. Riassunto

La presente tesi si occupa della storia del balletto romantico, soprattutto analizzando il suo sviluppo in tutta l'Europa, la sua graduale diffusione in tutto il mondo, i suoi elementi più importanti.

Nella tesi si analizza la figura femminile, la sua posizione nel mondo del balletto che gradualmente viene conquistato dalla figura femminile, dalla sua femminilità, sensitività, delicatezza del movimento del corpo. La figura femminile si presenta in tutù bianchi e per la prima volta abbiamo delle carpette da punta che entrano il mondo del balletto e cambiano il modo in cui i ballerini si muovono sul palcoscenico, balano e mostrano sua eleganza innegabile e con la quale si presenta il mondo mistico e fantastico del romanticismo.

Si analizzano due balletti romantici nati in questo periodo, *Giselle* e *Lago dei Cigni* in cui si vedono vari elementi romantici: misticismo, elementi fantastici, gotici, spiritualismo. Ci si mostrano i luoghi incantati, le foreste e i laghi sommersi in nebbia e sotto la luce della luna.

Si vedono per la prima volta in questa epoca i vili, le figure mistiche, e si analizza la loro importanza nel balletto *Giselle*. Si analizza anche la figura del cigno e il suo simbolismo nel balletto *Lago dei Cigni*.

Parole chiavi: balletto romantico, *Giselle*, *Lago dei Cigni*, storia, misticismo, elementi fantastici

10. Sažetak

Ovaj se diplomski rad bavi poviješću romantičnog baleta prije svega analizirajući njegov razvoj diljem Europe, njegovo postupno širenje svijetom, njegove najvažnije elemente.

U radu se analizira ženska figura, njezina pozicija u svijetu baleta koju postupno osvaja ženska figura, svojom ženstvenošću, osjećajnošću, finoćom pokreta tijela. Ženska figura predstavljena je u bijelim tutama, a po prvi put imamo cipele na petu koje ulaze u svijet baleta i mijenjaju način na koji se plesači kreću na pozornici, plešu i pokazuju svoju neosporivu eleganciju te s kojima se prožima mističan i fantastičan svijet romantizma.

Analiziraju se dva romantična baleta nastala u ovom razdoblju, *Giselle* i *Labuđe jezero* u kojima se vide različiti romantičarski elementi: misticizam, fantastični elementi, gotika, spiritualizam. Prikazuju nam se začarana mjesta, šume i jezera uronjeni u maglu i pod mjesečinom.

Po prvi put se u ovoj epohi vide vile, mistične figure i analizira se njihova važnost u baletu *Giselle*. Također se analizira lik labuda i njegova simbolika u baletu *Labuđe jezero*.

Ključne riječi: romantični balet, *Giselle*, *Labuđe jezero*, povijest, mistika, fantastični elementi

Bibliografia

Blasis, Carlo. *Code of Terpsichore*, New York: Dance Horizons, 1976, p.32

Cipriani, Marinella. *Giselle e Il Fantastico Romantico Tra Letteratura e Balletto*. Armando, 2004.

Garafola, Lynn. *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet Studies in Dance History*. Wesleyan University Press, 1997.

Hewitt, Andrew *Social Choreography: IDEOLOGY AS PERFORMANCE IN DANCE AND EVERYDAY MOVEMENT*. Duke University Press, 2005.

Kearney, Leslie. *Tchaikovsky and His World (the Bard Music Festival, 35)*. Princeton UP, 2016.

Lepecki, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Routledge, 2006.

Lepecki, André. *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Wesleyan University Press, 2004.

Ruprecht, Lucia. *Gestural Imaginaries: Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century*. Oxford University Press, 2019,

Sorell, Walter, “Nel mondo delle fiabe” in *Storia della danza, arte, cultura, società*, Il Mulino, Bologna, 1994, p. 294.

Vedel, Karen. “Gabriele Brandstetter and Gabriele Klein (Eds.): Dance (and) Theory.” *Nordic Theatre Studies*, vol. 25, no. 1, Nov. 2018, pp. 112–13. <https://doi.org/10.7146/nts.v25i1.110916>.

Wiley, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Amsterdam, Paesi Bassi, Amsterdam UP, 1991.

Sitografia

Bethany, Nichol "Swans and Swan Lake: From Tchaikovsky to Matthew Bourne." Università di Sheffield, 140147162, Luglio 2016. Consultato il 6 Gennaio 2023

BING-HEIDECKER, LIORA. "Unearthing the Spirit: The Archaeological Metaphor and the Uncanny Pathology of Romantic Ballet." *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 35, no. 2, 2017, pp. 165–86. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/90020125> Consultato il 28 Gennaio 2023.

Cherly Mann, Giselle, The Joffrey Ballet, 2017: https://btscelebs.files.wordpress.com/2017/10/giselle_3.png?w=768&h=506 Consultato il 6 Settembre 2023

Columbia Artists Management Inc. Giselle. Il Balletto Nazionale Russo, 2022, https://bolshoimoscow.com/photos_info/performance/national_ballet_giselle/big/1459329861_3.png. Consultato il 6 Settembre 2023

EDGECOMBE, RODNEY STENNING. "The Score of 'Giselle.'" *The Musical Times*, vol. 156, no. 1930, 2015, pp. 27–46. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24615723> Consultato il 6 Gennaio 2023

Fisher, Liane, "Mythological Intertextuality in Nineteenth Century Ballet Repertory" (2006). MALS Final Projects, 1995-2019. 41. https://creativematter.skidmore.edu/mals_stu_schol/41. Consultato: il 5 Febbraio 2023

Jack Devant, *Lago dei Cigni*, Teatro dell'Opera Estone, 2017 <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2017/08/Alena-Shkatula-Denis-Klimuk-Swan-Lake-115.jpg> Consultato il 6 Settembre 2023

Jack Devant, *La morte del cigno*, Roma, 2015, <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2015/12/Svetlana-Zakharova-Swan-109.jpg>

Lemos, Anna Paula Soares. "THE BODY AND THE CLASSIC REPERTOIRE BALLET: NARRATIVE TERRITORIES ON SWAN LAKE." *FIEP Bulletin On-line*, vol. 88, no. 1, FIEP Bulletin Online, Gennaio 2018. doi:10.16887/88.a1.93 Consultato: il 25 Dicembre 2022

Music- Images, Carlotta Grisi in Giselle, 1841; <https://www.alamy.com/grisi-carlotta-in-giselle-grisi-was-original-giselle-in-1841-1819-image155404106.html> Consultato il 6 Settembre 2023

Nagbdu Kamarova, Swan as a Symbol of Beauty and Purity in Kazakh Poetry, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, vol.140, 2014, pp. 422-426, <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.04.447> Consultato il 25 Dicembre 2022

Nye, Edward. "'Choreography' Is Narrative: The Programmes of the Eighteenth-Century 'Ballet d'Action.'" *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 26, no. 1, 2008, pp. 42–59. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40263986> Consultato il 6 Settembre 2023

Pennefather, Alice: Natalia Osipova in Giselle, 2021, Royal Opera House, UK: <https://i.pinimg.com/originals/58/5b/cf/585bcfc2cbab8db542e7d6ca7761ae4b.jpg>

Persson Johan, Max Westwell as The Swan in Matthew Bourne's Swan Lake, 2020, https://criticaldance.org/wpnew/wp-content/uploads/2020/01/Matthew-Bournes-New-Adventures_Matthew-Bournes-Swan-Lake_Max-Westwell-as-The-Swan_Photo-by-Johan-Persson-2.jpg Consultato il 27.4.2024

PERLOFF, MARJORIE. "On Ben Belitt's 'Swan Lake.'" *Salmagundi*, no. 87, 1990, pp. 113–22. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40548172> Consultato il 25 Dicembre 2022.

Siegel, Marcia B. "Siegfried's Revenge." *The Hudson Review*, vol. 27, no. 2, 1974, pp. 267–72. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3850007> Consultato: il 6 Gennaio, 2023

Spila, Cristiano. "«BIANCA AGONIA». LA MORTE DEL CIGNO NELL'ARTE E NELLA LETTERATURA." *Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana*, vol. 38, no. 2, 2009, pp. 391–413. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/23938125> Consultato il 25 Dicembre 2022

Ushchapivska, Olena. "The Representation of Female Characters in the Music of Russian Ballet." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 48, no. 1, 2017, pp. 57–69. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/44259475> Consultato il 2 Gennaio 2023

Videografia

Classical Ballet and Opera House. "Giselle Ballet - Full Performance - Live Ballet - Classical Ballet and Opera House." YouTube, 22 Nov. 2020: www.youtube.com/watch?v=VroMXEDLTq8.

ballet5sponch. "Swan Lake Ballet." YouTube, 4 Luglio 2011, www.youtube.com/watch?v=6LKyWPmtX7Y.

The Dances, Inc. "Swan Lake - Full Length Ballet by American Ballet Theatre." YouTube, 11 Luglio 2021, www.youtube.com/watch?v=I9rEmB4h6TE.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Diina Račanović, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišnog/e magistra/magistrice anglistike i talijanistike, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 8. 7. 2024.

Potpis Diina Račanović

**Izjava o pohrani i objavi ocjenskog rada
(završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - podcrtajte odgovarajuće)**

Student/ica: Dina Radovanović
Naslov rada: Stonici del balletto romantico; Gli echi italiani

Znanstveno područje i polje: Talijanistika

Vrsta rada: Diplomski rad

Mentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):
red. prof. dr. sc. Srećko Junčić

Komentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):

Članovi povjerenstva (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):
doc. dr. sc. Antonela Marić
izv. prof. dr. sc. Antonia Luketin

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog ocjenskog rada (završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada.

Kao autor izjavljujem da se slažem da se moj ocjenski rad, bez naknade, trajno javno objavi u otvorenom pristupu u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o visokom obrazovanju i znanstvenoj djelatnosti (NN br. 119/22).

Split, 8.7.2024.

Potpis studenta/studentice: Dina Radovanović

Napomena:

U slučaju potrebe ograničavanja pristupa ocjenskom radu sukladno odredbama Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima (111/21), podnosi se obrazloženi zahtjev dekanici Filozofskog fakulteta u Splitu.