



## Discutendo sull'eredità sinfonica di Fedor Lopuchov: alla riscoperta de *Il vortice rosso* (1924)

Discussing the symphonic legacy of Fedor Lopukhov: rediscovering *The Red Whirlwind* (1924)

Marta Mele

Sapienza Università di Roma, Italy

### SOMMARIO | ABSTRACT

In occasione del centenario de *La danzasinfonia* di Fedor Lopuchov si è discusso dell'eredità del balletto sinfonico. Tra i nodi tuttora da sciogliere a questo proposito è il legame tra la linea sinfonica e la linea drammatica dell'arte coreografica russa novecentesca, nonché la reale natura del suo duplice rapporto con la tradizione e l'Avanguardia. A questo scopo, il saggio analizza il cambio di direzione impresso dal coreografo Fedor Lopuchov alla propria produzione subito dopo l'insuccesso de *La danzasinfonia*, esplorando lo spettacolo dal titolo *Il vortice rosso* (1924) nei suoi intrecci letterari, musicali, visivi e teatrali con le Avanguardie russe. | On the occasion of the centenary of the *Dance Symphony* by Fedor Lopukhov, the legacy of symphonic ballet was discussed. Among the issues still to be resolved in this regard is the link between the symphonic line and the dramatic line of twentieth-century Russian choreographic art, as well as the real nature of its dual relationship with tradition and the Avant-garde. To this end, the essay analyses the change of direction given by the choreographer Fedor Lopuchov to his own production immediately after the failure of the *Dance Symphony*, exploring the work entitled *The Red Whirlwind* (1924) in its literary, musical, visual, and theatrical interweaving with the Russian Avant-garde.

### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Fedor Lopuchov, *La danzasinfonia*, *Il vortice rosso*, Avanguardia, Rivoluzione russa | Fedor Lopukhov, *Dance Symphony*, *The Red Whirlwind*, Avant-Garde, Russian Revolution

Il 27 marzo 2023 presso l'Accademia di balletto russo di San Pietroburgo intitolata ad Agrippina Vaganova si è tenuto, in occasione del centenario della creazione de *La danzasinfonia* del coreografo Fedor Lopuchov, un importante convegno sull'eredità coreografica di tale spettacolo e sul ruolo di precursore del suo autore, che ha fatto da tramite tra il paradigma di balletto classico rappresentato in Russia dagli spettacoli di Marius Petipa e quel genere di "balletto sinfonico" che si sarebbe imposto

in patria solo all'epoca del "disgelo" grazie al lavoro di Jurij Grigorovič e Igor' Bel'skij, ma sarebbe stato ampiamente sviluppato già negli anni Trenta all'estero da George Balanchine (Georgij Balančivadze) e Léonide Massine (Leonid Mjasin), per arrivare negli anni Sessanta-Settanta e oltre a Maurice Béjart e John Neumeier.

La creazione di Lopuchov andò in scena al Teatro Accademico Statale di Opera e Balletto (GATOB: nome assunto dall'ex Teatro Mariinskij, ovvero dal futuro Teatro Kirov, tra il 1920 e il 1935) di Pietrogrado il 7 marzo 1923 con il titolo *La danzasinfonia. La magnificenza dell'universo*<sup>1</sup>. Si trattava del tentativo di creare una sinfonia in danza sulla musica della Quarta sinfonia beethoveniana. Constatando come, nell'impostazione sintetica dello spettacolo di balletto, l'elemento scenografico e la narrazione avessero oscurato la coreografia, Lopuchov voleva ripartire dall'autenticità della danza, da lui intesa come fusione di musica e movimento. Nel suo testo del 1925 dal titolo *Le vie del coreografo* Lopuchov definiva infatti la danza come "il passo di Dio", che nel caso della danzasinfonia si univa alla musica ovvero alla "voce di Dio" (Lopuchov 1925: 49; cfr. Gavrilovich 2012: 233). Non si trattava, però, semplicemente di portare in scena una "danza pura", ovvero spogliata dagli orpelli narrativi. L'architettura sinfonica musicale avrebbe dovuto riflettersi nella danza secondo rigorosi criteri di oggettività<sup>2</sup>.

Come chiarito meglio nelle sue *Memorie*, in questa formulazione teorica Lopuchov dimostrava di aver meditato su precedenti lavori di Michail Fokin (*Les préludes* su musica di Liszt, 1913) e Aleksandr Gorskij (*la Quinta sinfonia* su musica di Glazunov, 1915) sotto l'influsso del musicologo Boris Asaf'ev e dell'artista Aleksandr Benois, i quali all'epoca facevano parte del Consiglio artistico del GATOB (Lopuchov 1966: 215-17, 243-44)<sup>3</sup>. Rilevanti furono, secondo noi, per il coreografo anche i rapporti con il credo musicale del simbolista Andrej Belyj e la traduzione in russo della monografia di Paul Bekker su Beethoven pubblicata tra il 1913 e il 1915<sup>4</sup>. Se Fokin e Gorskij avevano tentato di coreografare su poemi sinfonici o vere e proprie sinfonie, offrendo però della musica una interpretazione narrativa ispirata a temi pastorali, Lopuchov puntava alla "sinfonizzazione della danza" fondata sul principio dell'"elaborazione coreografica tematica"<sup>5</sup> (Lopuchov 1925: 34-55).

Nella realizzazione scenica, Lopuchov sviluppò comunque il tema astratto della magnificenza dell'universo incorniciando con un preludio e una coda quattro sezioni intitolate *Energia termica*, *Gioia dell'esistere*, *Moto perpetuo*, *Vita nella morte e morte nella vita* (Lopuchov 1925: 49-50;

cfr. Gavrilovich 2012: 234-35). Così, ai “veli di nebbia”, che secondo il musicologo Bekker si addensavano nell’introduzione della Quarta sinfonia, corrispondeva scenicamente la “formazione della luce” e la “formazione del sole”, rese dall’entrata in scena iniziale di otto danzatori che con un braccio si coprivano gli occhi, stendendo l’altro in avanti, come chiarì la studiosa Dobrovol’skaja dopo aver studiato la partitura coreografica del balletto confrontandola con i disegni realizzati per Lopuchov dall’artista Pavel Gončarov<sup>6</sup> (Bekker, ed. 2020: 155; Dobrovol’skaja 1976: 96-98). L’Allegro con il suo clima di “semiveglia” ben sottolineato nella monografia di Bekker su Beethoven si associava invece nella coreografia di Lopuchov alla resa scenica dei concetti di “dinamicità nella stasi” e di “stasi nella dinamicità”, espressi dall’alternanza di gruppi di danzatori ora in movimento ora assopiti per terra (Bekker, ed. 2020: 156; Gavrilovich 2012: 238-39; Dobrovol’skaja 1976: 98-99). Seguiva l’Adagio, che nella messa in scena concepita dal coreografo russo-sovietico rimandava al contrasto tra un “principio maschile attivamente pulsante” e uno “sviluppo passivo del principio femminile”, incarnato dall’energia racchiusa in un *plié* profondo (Dobrovol’skaja 1976: 102). Al terzo movimento della sinfonia scritta da Beethoven mentre si trovava in campagna, si associavano poi nella coreografia il volo degli uccelli, il gioco delle farfalle, la danza dei pitecantropi con i loro salti grotteschi basati sulla danza di carattere, che nella visione di Lopuchov era inscindibile dalla danza classica (Lopuchov 1925: 51-52; Gavrilovich 2012: 237; Dobrovol’skaja 1976: 104-05). Nel finale della musica, al tema in sedicesimi e al *perpetuum mobile* si rapportava sulla scena – come correttamente suggerì la studiosa Dobrovol’skaja – un “principio bacchico giubilante” derivato dalle code dei balletti del passato (Bekker, ed. 2020: 158-59; Pestelli 2016: 94-95; Dobrovol’skaja 1976: 107-08). Infine, l’idea della “magnificenza dell’universo” era rivelata dalla composizione conclusiva a spirale del corpo di ballo (Dobrovol’skaja 1976: 108) che a mio avviso ricordava il Monumento alla III Internazionale progettato da Vladimir Tatlin<sup>7</sup>.

Non mancavano, dunque, nella creazione di Lopuchov i riferimenti più o meno velati alla contemporaneità. Tuttavia, all’epoca della prima, lo spettacolo di Lopuchov risultò un vero e proprio fallimento, restando quasi del tutto incompreso e non essendo più ripreso, per poi invece diventare oggetto ai nostri giorni non solo di studi scientifici ma di diversi intenti di ricostruzione. Poiché considerato oggi “opera epocale, il cui valore storico è dimostrato dal tempo” (Lopuchov-mladšij 2023: 25), la circostanza del suo insuccesso pone una serie di interrogativi sulle relative cause

storiche e sull'effettiva portata dell'eredità coreografica di Lopuchov. Sicuramente, l'astrattezza del tema de *La danzasinfonia* avrebbe necessitato di un interprete tra la critica che ne favorisse la ricezione presso il pubblico. Una volta verificatosi l'insuccesso, Lopuchov si dedicò personalmente a un ripensamento su come impostare la propria produzione coreografica, mantenendo e rendendo maggiormente percepibile l'attenzione verso il proprio tempo. Come scrisse Lopuchov nelle sue *Memorie*: "La vita esige la creazione di nuovi balletti. Compresi quelli su tema contemporaneo" (Lopuchov 1966: 234). Resta da osservare come il contatto con la contemporaneità sovietica determinò lo scarto tra la concezione del sinfonismo danzato e la successiva spinta alla drammatizzazione del balletto che trovò il suo massimo compimento nel periodo del realismo socialista. È dunque vero, come suggerisce la studiosa Christina Ezrahi nel suo testo *I Cigni del Cremlino*, che la natura musicale e quella drammatica del balletto sono in forte contrasto tra loro (cfr. Ezrahi, ed. 2017: 46-59), oppure nel passaggio dalla linea sinfonica alla linea drammatica il balletto sovietico manifestò il riflettersi incrociato dei cambiamenti storici in atto? Può la produzione sinfonica di Lopuchov, in ultima analisi, apparire nel complesso più legata al passato coreografico in auge al tempo degli zar e del coreografo Marius Petipa? Oppure in essa vi è chiara traccia del rapporto con le Avanguardie russe? E come può un tale rapporto esprimersi nel linguaggio tradizionale di matrice aristocratica della danza classica<sup>8</sup>, benché affiancata nella costruzione della danzasinfonia dal linguaggio di matrice popolare delle danze di carattere?

Per rispondere ai nostri interrogativi, ci viene incontro un'altra produzione poco esplorata di Lopuchov dal titolo *Il vortice rosso*, realizzata un anno dopo de *La danzasinfonia*, proprio per cercare di mettere a punto ciò che allora non era riuscito. Questo spettacolo dal sottotitolo *I bolscevichi* fu presentato il 29 ottobre 1924 al GATOB come "poema sintetico in due processi con prologo ed epilogo" ("*Krasnyj vichr*" 1924: 6).

Già la parola "poema" ci suggerisce un rapporto con la poesia dell'epoca, in particolare con quella simbolista. Lo stesso sottotitolo *I bolscevichi* richiama alla mente il poema *I dodici* (gennaio 1918) di Aleksandr Blok<sup>9</sup>, in cui a guidare i bolscevichi è un Cristo che lo studioso Cesare De Michelis definisce "efebico", oltre che "socialista" e "ortodosso" (De Michelis 1975: 33-34). Tale Cristo è dunque un'incarnazione di quell'Eterno Femminino vagheggiato da Blok nei versi dedicati alla Bellissima Dama. Ed è erede delle dottrine sofianiche di Vladimir Solov'ëv<sup>10</sup>. La Rivoluzione russa per un simbolista come Blok rappresenta infatti quella teofania capace di dare

una risposta a quel clima d'attesa creatosi fin dal regicidio di Alessandro II nel 1881 (cfr. Satta Boschian 1981: 1-4; 47-53; 65-69; 195-203). Stessi rimandi per Lopuchov, ma visti in chiave antireligiosa. Il balletto era infatti aperto da un prologo che doveva esprimere “il rifiuto della croce, come simbolo di mitezza e asservimento totale” e “l’aspirazione alla stella, simbolo di lotta e di libertà universale” (“Krasnyj vichr” 1924: 6). Sempre a Blok risale l’immagine metaforica del vortice, dell’uragano, della bufera, del turbinio, per indicare la rivoluzione. Egli, come scrive Ripellino, era vicino al gruppo degli Sciti, i quali “interpretavano il grande sconvolgimento come catarsi dell’umanità e trasfigurazione dell’orbe terracqueo, come incendio universale che avrebbe mutato le radici dell’essere”. Per questo Blok concepiva la rivoluzione “in termini metereologici” (Ripellino, ed. 2000: LI).

Il termine “poema”, inoltre, rimanda implicitamente all’aggettivo “sinfonico”, in quanto era proprio da un quadro sinfonico del compositore Deševov che era tratto il balletto, rielaborato poi insieme al direttore d’orchestra Gauk, utilizzando canti rivoluzionari e facendolo concludere solennemente al suono dell’*Internazionale*. Proprio queste caratteristiche rendono la musica del balletto vicina alla *Seconda sinfonia* op. 14 di Šostakovič, come ci suggerisce la studiosa Dobrovol’skaja (Dobrovol’skaja 1976: 124-25). Tale sinfonia è infatti secondo il musicologo Pulcini “una poderosa sintesi di sperimentalismo musicale atematico e monumentale canto corale di massa”, che si conclude con “un coro nel nome di Lenin su testo celebrativo di Aleksandr Bezymenskij” (Pulcini 1988: 21). Ma tale sinfonia, intitolata in origine *All’Ottobre, una dedica sinfonica*, sarebbe stata eseguita per la prima volta il 5 novembre 1927 in occasione del decimo anniversario della Rivoluzione. Lopuchov non poté dunque avere questo punto di riferimento. In lui continuava ad agire l’influsso dei simbolisti e in particolare di Belyj, rimeditato alla luce della *massovaja pesnja*<sup>11</sup>, della *častuška*<sup>12</sup>, e di esperienze come *La sinfonia di sirene*<sup>13</sup> di Arsenij Avraamov (Baku, 1922) o come l’opera cubo-futurista *La vittoria sul sole*<sup>14</sup> su musica di Matjušin, libretto di Chručënych con prologo di Chlebnikov, scene e costumi di Malevič (1913).

Se ne *La danzasinfonia* vi era stato il tentativo di rendere in danza l’idea di musica assoluta, ne *Il vortice rosso* Lopuchov sembrava indirizzarsi verso una narritività affine all’idea di musica a programma. Come dunque realizzare questo intento? Certo, come riferimento c’era lo stesso poema *I dodici*, costruito con una tecnica di montaggio cinematografica che saldava le “squallide sagome del ‘mondo terribile’” in sfacelo all’immagine

simbolica della bufera, facendo percorrere il poema da “un martellante contrasto di bianco e nero, di neve e di tenebre”, rendendo la scrittura “squassata da sincopi e schianti, da sbalzi metrici, da aspre dissonanze” e mescolando nel lessico “slogans da cartellone politico e formule di preghiera, costrutti da ode solenne e ingiurie di strada, termini rozzi d’uno slang proletario e accenti di romanze” (Ripellino, ed. 2000: LI-LII). Inoltre, l’aggettivo “sintetico” attribuito al balletto si riferiva alla compresenza di “danze, mimica, canto corale e discorso vivo” (Nasilov 1924: 18). Ciò suggerisce che per realizzare *Il vortice rosso* Lopuchov si rivolse al teatro e all’opera. Se il balletto *Il vortice rosso* anticipa di un anno l’opera *Per Pietrogrado rossa* di P. Gladkovskij ed E. Prussak (1925), ispirata a un episodio della difesa di Pietrogrado da parte degli operai contro i bianchi di Denikin nel 1914, non infondato a partire dalle assonanze dei titoli ci sembra l’influsso segnalato dalla studiosa Dobrovol’skaja di una pièce come *A favore dei soviet rossi* di Pavel Arskij, messa in scena nel 1918 dal Prolet’kult, in cui si descriveva l’assalto a un villaggio contadino da parte dei bianchi, o de *La verità rossa* di Aleksandr Verišev (1919), anch’essa messa in scena dal Prolet’kult e dedicata alla presa di coscienza rivoluzionaria da parte di poveri contadini (Dobrovol’skaja 1976: 127; cfr. Lo Gatto 1963: 567; Mally 1990: 142; Russell 1988: 34-36).

A confermare questo intreccio di influssi è la provenienza culturale del compositore Deševov, che collaborò con Lopuchov alla creazione de *Il vortice rosso*. Le sue opere dal titolo *Le rotaie* (*Rel’sy*, 1926) e *Il ghiaccio e l’acciaio* (*Lěd i stal’*, 1930) avrebbero anticipato *Il bullone* di Lopuchov che citerò più avanti. Fondamentale per l’influsso esercitato sul coreografo sarebbe stato soprattutto il legame di Deševov con il Proletkul’t, organizzazione letteraria, artistica e culturale formatasi tra il febbraio e l’ottobre del 1917 sotto la guida di Aleksandr Bogdanov<sup>15</sup> per propagandare l’avvento di una cultura proletaria del tutto nuova, che non avesse niente in comune con la vecchia cultura prerivoluzionaria.

Sul fronte teatrale, il teorico della cultura proletaria Platon Keržencev nel suo libro *Il teatro creativo* (pubblicato per la prima volta nel 1918 e poi ripresentato in cinque edizioni fino al 1923) avrebbe previsto che grazie al crollo del capitalismo e al passaggio al socialismo sarebbe sorto un teatro in cui non vi sarebbero stati spettatori passivi, ma solo partecipanti attivi (cfr. Keržencev 1923: 67; Kleberg 1993: 58).

Furono molti gli scrittori del Proletkul’t che si cimentarono nella scrittura di lavori teatrali dedicati alla Rivoluzione e alla Guerra Civile. Pavel Arskij con la sua pièce *A favore dei soviet rossi* (*Za krasnye sovery*) fu uno

di loro. Inoltre, il teatro del Proletkult si incrociò strettamente con il teatro propagandistico messo in scena dall'Armata Rossa e dai club di operai e agricoltori, nel quale grande era l'utilizzo di "immagini allegoriche e simboliche". Ad esempio, ne *La leggenda del Comunardo* di Kozlov, "la rivoluzione era dipinta come la processione dei popoli oppressi attraverso una terra desolata arida e priva di vita verso una terra promessa di libertà" (Rudnitsky 1988: 46-47).

Gli ideali del teorico del Proletkul't Keržencev erano in un certo senso affini a quelli di Evreinov, che – come osserva la studiosa Gourfinkel – già nel 1907 con il suo Teatro Antico aveva tentato di "ricostruire l'estasi teatrale della folla", e che nel 1920 si ritrovò a dettare "ordini a una armata di seimila comparse che teatralmente riproducevano la realtà che avevano appena vissuto". Sua fu infatti la regia de *La presa del Palazzo d'Inverno*, che la Gourfinkel definisce come "la messa in scena più magnifica delle feste sovietiche di quest'epoca" (Gourfinkel 1979: 109-16).

Già prima di Evreinov, a preannunciare il "rovesciamento dello sconfinato arbitrio dell'artista" e la scomparsa del "baratro tra il poeta e la plebe", proponendo il "recupero del modello arcaico del teatro come luogo consacrato a un'azione collettiva, benefica e liberatoria per l'individuo" era stato il simbolista Vjačeslav Ivanov (Raskina 2010: 28). Il regista Mejerchol'd, che aveva frequentato il salotto di Ivanov all'inizio del 1906, una volta nominato direttore della Sezione Teatrale del Narkompros nell'autunno del 1920 avrebbe invece proclamato l'Ottobre Teatrale e nel suo allestimento de *Le albe* di Verhaeren avrebbe abolito la ribalta, sostituendola con uno spazio scenico analogo all'antica orchestra, al fine di ravvicinare l'attore e lo spettatore, rendendo inoltre lo spettacolo "una specie di raduno militare in cui si introducono anche veri e propri comunicati dal fronte civile" (Gourfinkel 1979: 64).

Ancor più significativo per Lopuchov fu, secondo lo studioso Slonimskij, l'allestimento da parte di Mejerchol'd de *Il mistero buffo* (*Misterija-buff*) di Majakovskij (Slonimskij 1950: 54-55). Si trattava di una commedia in versi che fin dal titolo ossimorico annunciava un principio giocoso e burlesco accostato a uno sacro. Progettata dal poeta fin dall'agosto 1917, in seguito alla rivoluzione di febbraio e al crollo dell'impero zarista, fu poi allestita al Teatro del dramma musicale in occasione del primo anniversario della Rivoluzione con scene del teorizzatore del suprematismo, Kazimir Malevič, sulle quali era raffigurato "un grande emisfero di colore oltremarino" per rappresentare il globo terrestre (Ripellino 1959: 88).



Tale scenografia avrebbe sicuramente presentato delle somiglianze con quella ideata per *Il vortice rosso* dall'artista d'Avanguardia Leonid Čupjatov<sup>16</sup>, allievo di Kuz'ma Petrov-Vodkin, da cui il collaboratore di Lopuchov aveva ereditato le idee sulla relazione del colore, della luce, della forma e dello spazio al fine di raggiungere una nuova espressività artistica detta "prospettiva sferica", unendole con il costruttivismo di Tatlin. Emblematico nel lavoro di Čupjatov sarebbe stato poi l'utilizzo del colore, che avrebbe rimandato all'arte dei *plakat*, manifesti politico-propagandistici che, pur ispirandosi a tematiche sovietiche, utilizzavano come modello la stampa popolare (i *lubok*), aggiungendovi il ricorso agli slogan (cfr. Piretto 2018: 20). Erano questi degli strumenti semplici adattati a parlare al nuovo pubblico, simili alle finestre della ROSTA, l'Agenzia Telegrafica Russa, in cui lavorò Majakovskij, disegnando "non meno di 400 cartelloni". Si trattava di "una serie di vignette allineate come nella tavola d'un cantastorie, con diciture laconiche e incisive", in cui "bisognava dipingere e verseggiare gli avvenimenti in un baleno, cogliendo a volo una notizia dal fronte, un decreto, una frase di Lenin". Accostate da Ripellino a "colorite pantomime", esse ponevano a confronto i proletari con le "maschere" in una "sequenza di scontri, di finte, di fughe, di assalti, cui assistono impassibili, in un paesaggio di emblemi, le mostruose personificazioni della Fame, del Freddo, del Colera, del Tifo, della Rovina" (Ripellino 1959: 93-95).

Sono le personificazioni, le allegorie, le metafore, presenti già nel teatro del Proletkul't, ad affascinare Lopuchov più che gli eventi reali. Dedicato al "tema dell'evoluzione del socialismo e del trionfo del comunismo", il balletto *Il vortice rosso* nelle sue due parti, definite "processi" e non "atti" (poiché in esse "si percepivano delle scene non concluse, ma che continuavano a svilupparsi", Dobrovol'skaja 1976: 125), aveva come obiettivo quello di rivelare "l'immagine della 'Stella Rossa'". A tal fine il primo "processo" si proponeva di mostrare "la nascita del socialismo, l'alba e lo sviluppo della rivoluzione, la sua lotta con la controrivoluzione, la nascita e l'affermazione del comunismo", mentre il secondo "processo" avrebbe dovuto rivelare la ricezione degli eventi politici del 1917-1922 "da parte della 'strada'" (Nasilov 1924: 18). Come non ricordare ancora una volta *I dodici* di Blok, dove erano presenti le figure grottesche "del mondo che muore: il pope, il poeta-vate, la signora in pelliccia di karakul, la vecchietta spaventata, le prostitute che gridano, il borghese che appare al crocicchio, e il suo simile, il cane" accanto alla pattuglia delle guardie rosse, tra cui Petruča, che uccideva l'amata prostituta Katja, la quale tradiva Petruča



con il bellimbusto Vanja, figure con assonanze religiose (Pietro e Giovanni), ma anche con rimandi al mondo della Commedia dell'Arte, nonché a quel Petruška di Fokin che, pur ribellandosi al suo destino e passando all'azione, concludeva la sua vita in tragedia (cfr. Bazzarelli 1998: 43-44)? Innumerevoli i rimandi in un balletto che si definiva "sintetico", si sviluppava in "processi", richiamando per questo l'arte contemporanea che sostituiva al risultato figurativo il processo concettuale e compositivo, e si concludeva con un epilogo che sotto il titolo di URSS doveva rappresentare "i risultati della rivoluzione" (Nasilov 1924: 18).

Per il primo processo Čupjatov raffigurò delle "enormi sfere rosso-bianche, come fossero l'una davanti all'altra o le più piccole dentro le più grandi". La composizione, secondo la studiosa Dobrovol'skaja, poteva essere associata anche con "una spirale che proiettava verso l'alto la sua ultima spira" e con "il dinamismo, l'eccitazione del vortice slanciato in alto". Le danzatrici e i danzatori indossavano costumi poco dissimili da quelli de *La danzasinfonia*, presentandosi in calzamaglie chiare e corte tuniche, con alle spalle e ai polsi fissati dei "pezzi di tessuto che sventolavano dietro di loro, ricordando in modo non tanto riuscito le ali dei pipistrelli" (Dobrovol'skaja 1976: 126). A proposito dell'uso emblematico del colore, ricordava poi la studiosa sovietica Souritz che "tutte le ali dei danzatori erano rosso scuro", mentre "i personaggi positivi e negativi erano distinti dal colore delle loro tuniche, bianco per i solisti [Elizaveta Gerdt e Viktor Semenov, incarnazioni del conflitto tra gli imperativi categorici della rivoluzione e la spinta al compromesso], arancio-rosso per gli altri rappresentanti della rivoluzione, e nero per la controrivoluzione", differenziandosi dunque dall'astrazione del primo lavoro sinfonico di Lopuchov per una caratterizzazione drammaturgico-visiva del periodo storico d'ispirazione cui si ispira nelle sue varie sfaccettature. Nel secondo "processo" del balletto la stella rossa formata dalle ali dei danzatori occupava quasi per intero lo sfondo, circondata da case più tradizionali e grattacieli capovolti, in un dialogo tra passato e futuro avanguardistico. Quando poi nel soggetto l'attenzione si spostava dalla città alla provincia, accanto alla stella e agli edifici appariva "una casa di campagna che occupava quasi un quarto dello sfondo". Nel finale la scenografia cambiava, poiché come spiega Souritz, "la stella mutava il suo profilo: al posto di linee dritte pacifiche era segnata da torsioni agitate. Piegan-dosi, volava come se colta da un turbina, sullo sfondo di nubi da tempesta e bandiere spiegate che coprivano i grattacieli e le capanne. Il margine inferiore della stella si fondeva con le bandiere portate dalla gente e la

stella stessa ricordava una bandiera scarlatta strappata dalle loro mani” (Souritz 1990: 279-83).

La drammaturgia visiva al pari di quella musicale e coreografica costituiva parte integrante del programma del balletto, pubblicato sull’allegato del n. 44 della rivista *Žizn’ iskusstva*. Qui si specificava come il primo “processo” rappresentasse il passaggio dall’“epoca che precede la rivoluzione russa” fino all’“affermazione della stella” attraverso una suddivisione che trovava nella forma coreografico-musicale dell’adagio, strettamente collegata all’eredità artistica di Marius Petipa, l’espressione di una sintesi creativa affine ai principi dell’Avanguardia (e in particolare a Malevič):

1. L’accumulazione di elementi della concezione del mondo socialista senza una tinta nazionalistica.
2. L’energia musicale accumulata si trasforma in luminosa, riflettendo in essa il complesso del socialismo sempre più crescente.
3. L’ulteriore trasformazione dell’energia da musicale in luminosa e in seguito nella forma di un organismo vivente.
4. Adagio coreografico di stampo classico, che caratterizza il socialismo.
5. Il monolite del socialismo.
6. Si profila la scissione.
7. La scissione.
8. La rivoluzione e la controrivoluzione (due temi).
9. L’affermazione della stella (“Krasnyj vichr” 1924: 6).

A integrazione di quanto già anticipato, si può notare come l’elemento musicale trovasse la sua evoluzione in quello visivo-luminoso<sup>17</sup> e infine nella danza, che diveniva capace di rendere un’idea astratta attraverso figure e passi della danza classica. Ciò si può osservare anche confrontando il programma del balletto con il contenuto dell’articolo *Un balletto rivoluzionario* a firma del critico Nasilov, in cui il primo “processo” è definito “di carattere puramente astratto” e “consistente interamente di danze da balletto ‘classiche’”, costruite “sull’elaborazione di un determinato tema coreografico”, cosa che, come sottolinea il critico, appariva in generale uno dei principi di Lopuchov (Nasilov 1924: 18). Continuando la linea sperimentale iniziata con *La danzasinfonia*, Lopuchov ne *Il vortice rosso* cercò dunque di sviluppare il significato metaforico dei movimenti della danza classica. Per sua stessa ammissione nel percorso di sviluppo delle idee del socialismo si scontravano due correnti:

La prima – diretta, categorica – è incarnata sulla scena da V. A. Semenov. I suoi movimenti sono diritti, definiti, forti, tesi in avanti. E. P. Gerdt incarna la seconda corrente evolucionistica di compromesso. I suoi movimenti sono fondati su movimenti evasivi e morbidi. Nella lotta vince il principio diretto, categorico, imperativo (Dobrovol’skaja 1976: 128).

Poteva realmente una tale drammaturgia essere colta dal pubblico? In effetti, si trattava di spettatori che erano immersi nel clima di sperimentazione teatrale, di cui potevano facilmente fruire grazie ai biglietti gratuiti. Erano spettatori che si dilettevano a divenire competenti nelle finezze tecniche della danza classica, cogliendone però principalmente l'aspetto spettacolare del virtuosismo, e che necessitavano di una critica capace di rilevarne invece il valore di metaforismo astratto, la sua qualità "costruttivista", che non prevedeva fosse l'estetica fine a se stessa a prevalere, ma un'indagine sul movimento che rimandava al contesto storico-artistico di riferimento, teso al funzionalismo e al produttivismo. Lo stesso Lopuchov nelle sue *Memorie* avrebbe ammesso che "il contenuto astratto-simbolico dell'azione, moltiplicato per una tale soluzione coreografica, si rivelò un'astrusità" (Lopuchov 1966: 255-56).

Di più facile ricezione era il secondo "processo" in cui Lopuchov si proponeva di rivelare la "stella" "in modo pantomimico-danzato, per mezzo di balli di carattere di vita quotidiana", come la "danza dei teppisti", la "confusione degli speculatori", gli "straccioni ubriachi" (Nasilov 1924: 18). Esso iniziava con "un grido musicale", per poi proseguire nel seguente modo:

2. I cittadini in attesa della rivoluzione. 3. La rivoluzione. 4. L'entrata dei saccheggiatori. 5. L'entrata dei simpatizzanti della rivoluzione. 6. L'angoscia dei cittadini e l'entrata dei pezzenti ubriachi. 7. La danza dei pezzenti ubriachi e il loro arresto. 8. L'entrata degli sgranatori di semi di girasole. 9. Primo contatto della città con la campagna. 10. Scena della madre con il figlio rivoluzionario. 12. Comparsa degli speculatori. 13. Confusione degli speculatori. 14. Secondo contatto della città con la campagna. 15. Scena dell'entrata e dell'incontro dei teppisti. 16. Danza, canto e uscita dei teppisti. 17. Canto ed entrata dei soldati dell'Armata Rossa. Processione del primo maggio. 18. Affermazione rossa. Giuramento. 19. Terzo contatto della città con la campagna. Alleanza del contadino con l'operaio ("Krasnyj vichr" 1924: 6).

Qui Lopuchov trovò più facile rappresentare scenicamente le figure concrete del popolo, anziché le astrazioni ideologiche rivoluzionarie. Dalla sua il coreografo aveva l'esperienza e la fiducia nella danza di carattere, che nella sua visione non smetteva mai di intrecciarsi con i passi della tecnica accademica. Tutto ciò, insieme all'uso della pantomima, gli permise di passare dall'"astrazione" alla "caratterizzazione", rinnovando l'operazione di riforma intrapresa già a inizio Novecento da Michail Fokin

(cfr. Gavrilovich 2012: 56-80). Se quest'ultimo si era interrogato su diverse epoche storiche e diverse provenienze geografiche, Lopuchov insisteva sul periodo rivoluzionario, cercando di portarne in scena la realtà quotidiana nei suoi contrasti, arrivando però a esiti distanti dalla visione che aveva in mente: infatti, i personaggi negativi risultarono più convincenti di quelli positivi, perché era più facile trovare dei tratti che li caratterizzassero. Scrisse Lopuchov: “Nella seconda scena agivano degli speculatori, dei borsaneristi troppo naturali [...] Allora non comprendevo che non si possono rendere protagonisti i personaggi negativi: conquistando la scena, essi riportarono a zero il tema del vortice rosso” (Lopuchov 1966: 256).

Attraverso l'esempio de *Il vortice rosso*, possiamo adesso rispondere ai nostri interrogativi iniziali. Per favorire la comprensione del pubblico, il coreografo pur muovendo da basi sinfoniche, a differenza de *La danzasinfonia* si indirizzava ora verso una narrazionalità di tipo drammatico. Tuttavia, la linea sinfonica e quella drammatica non si escludevano a vicenda per principio, in quanto per arrivare alla drammaturgia più propriamente letteraria, Lopuchov partiva pur sempre da quella musicale, per poi spostarsi sulla drammaturgia visiva e infine coreografica, sia a livello di processo creativo sia nella strutturazione conclusiva dello spettacolo per come era presentato al pubblico. Anche ne *Il vortice rosso* la danza classica si coniugava alla danza di carattere, l'astrazione alla caratterizzazione, ma era soprattutto nella sua scomposizione analitico-funzionalista del linguaggio classico che Lopuchov traduceva nel discorso coreografico le sperimentazioni intraprese dall'Avanguardia teatrale, come la biomeccanica mejerchol'djana.

A questo proposito, va segnalato come già nel caso de *La danzasinfonia*, gli abiti disegnati da Gončarov ricordarono alla studiosa sovietica Dobrovol'skaja le *prozodeždy* (ovvero le tute da lavoro) utilizzate da Mejerchol'd (1976: 92-97), e va detto che in Italia la studiosa Gavrilovich è stata tra i primi a sottolineare l'affinità tra la ricerca creativa di Lopuchov legata soprattutto a *La danzasinfonia* ed il lavoro condotto in seno al Laboratorio coreologico dell'Accademia russa di scienze artistiche di Mosca (RACHN) attivo tra il 1923 e il 1929 (2012: 183). Considerazioni affini a quelle espresse da Dobrovol'skaja possono, a nostro avviso, essere applicate alle calzamaglie indossate dai danzatori de *Il vortice rosso*. Soprattutto, va rilevato come i movimenti “categorici” e “imperativi” inseriti in quest'ultimo spettacolo da Lopuchov indagassero funzionalmente la meccanica del corpo per restituire al pubblico la dimensione rivoluzionaria, avvicinando così l'eredità del balletto virtuosistico di Petipa all'Ottobre Teatrale.

Infine, si può interpretare come tendenzioso il parere in parte negativo su *Il vortice rosso* da parte di un critico come Aleksej Gvozdev<sup>18</sup> che, nel ribadire la necessità di un lavoro preparatorio di studio “presso i veri creatori, ricercatori e pionieri dell’arte rivoluzionaria”, non poté tuttavia fare a meno di sottolineare come tale spettacolo rappresentasse il “primo tentativo” di mettere in scena un balletto che “se non rivoluzionario” in ogni caso rifletteva la rivoluzione (cfr. Gvozdev 1924: 10-11). A conclusione dell’*excursus* fatto in precedenza, riteniamo innegabile il rapporto di Lopuchov con l’Avanguardia russa, espresso in ogni aspetto della drammaturgia de *Il vortice rosso*, oltre che nello stesso linguaggio coreografico, atto a rendere in una “danza pura funzionalista” le idee rivoluzionarie. Del resto, nel 1931 Lopuchov avrebbe creato uno spettacolo ispirato alla meccanizzazione del lavoro umano dal titolo *Il bullone*. Tuttavia, in quel frangente, il primo piano quinquennale della politica economica sovietica volgeva al termine, il coreografo fu allontanato dal GATOB per contrasti all’interno della compagnia, e lo Stalinismo cominciò a mostrare il suo vero volto, asservendo al potere il ruolo degli intellettuali e degli artisti. Per questo, il potenziale espresso nell’arte coreografica di Lopuchov non si poté manifestare appieno e la sua eredità restò infine legata a una visione più tradizionalista, che per quanto riguarda la linea drammatica finì ingabbiata nel paradigma del “coreodramma sovietico” con la relativa predominanza della pantomima e la limitazione della “danza pura” (cfr. Mele 2020: 127-46; Mele 2021: 87-105). Si deve quindi a fattori storico-politici il fatto che il sinfonismo racchiuso nell’arte coreografica di Lopuchov non poté manifestare appieno la sua portata innovativa. In ogni caso, come confermato dai risultati del menzionato convegno tenutosi nel 2023 a San Pietroburgo, resta indiscutibile il merito del coreografo sovietico nell’aver saputo traghettare il balletto di Petipa verso la coreografia neoclassica novecentesca.

## NOTE

- 1 Lo spettacolo *La danzasinfonia* fu presentato al GATOB dopo il balletto *Il lago dei cigni*. A interpretarlo furono A. Danilova, L. Ivanova, L. Tjuntina, N. Lisovskaja, M. Frangopulo, A. Lopuchov, P. Gusev, G. Balančivadze (G. Balanchine), L. Lavrovskij, M. Michajlov, N. Ivanovskij e altri. Direttore d’orchestra A. Gauk (cfr. Zozulina, Mironova 2015: 278-79).

- 2 Estratti in traduzione del testo di Fedor Lopuchov sono stati pubblicati per la prima volta in italiano da Donatella Gavrilovich a chiusura di un suo saggio (cfr. Gavrilovich 1997: 249-75). In inglese si segnala invece il testo a cura di Stephanie Jordan elencato in bibliografia.
- 3 Il musicologo Boris Asaf'ev nel 1922 aveva dedicato un importante articolo al sinfonismo musicale de *La bella addormentata* sull'*Eženedel'nik petrogradskich gosudarstvennykh akademičeskich teatrov* (cfr. Asaf'ev 1974: 76-85). Nel 1908 Aleksandr Benois aveva, invece, pubblicato l'articolo "Una conversazione sul balletto" nella raccolta *Libro del nuovo teatro*, in cui esaltava la parte danzata dei balletti, definita come "il riflesso del sorriso della Divinità" (Benois 1908: 104-05).
- 4 Il poeta e scrittore simbolista Andrej Belyj tra il 1903 e il 1908 scrisse quattro "sinfonie", ovvero dei componimenti in prosa ritmata con versi numerati in cui si presentavano avvenimenti fantasiosi. Come ricordato dallo stesso Fedor Lopuchov nelle proprie *Memorie*, il coreografo ebbe occasione di frequentare i poeti simbolisti presso il ritrovo "Il cane randagio" (cfr. Lopuchov 1966: 163-64). La monografia di Paul Bekker su Beethoven fu invece probabilmente suggerita al coreografo dal musicologo Boris Asaf'ev (cfr. Sokolov 1974: 177).
- 5 Secondo Lopuchov, si sarebbe potuto parlare propriamente di sinfonismo coreografico quando i movimenti danzati fossero stati pensati secondo una precisa corrispondenza con la struttura della musica. Dunque, esso non sarebbe stato possibile fino a quando si fosse continuato a realizzare tali movimenti in modo casuale, rispettando solo il ritmo della musica (cfr. Lopuchov 1925: 54-55).
- 6 P. Gončarov (1886-1942?) fu danzatore del Teatro Kirov e artista. Si era diplomato nel 1904. Nel 1910 partecipò alla seconda stagione russa di Djagilev a Parigi e a Berlino. Le sue litografie per *La danzasinfonia* si presentano come "fogli singoli sui quali sono colorate di nero le rappresentazioni di quattro figure in diversi movimenti, come se fossero fotogrammi dello spettacolo. Una tale soluzione figurativa aiutò Gončarov a trovare il profilo, il disegno di contorno, la sagoma dei movimenti. Disegnando figure danzanti, l'artista non aspirò a riprodurre accuratamente tutti i dettagli. Piuttosto scelse una linea sobria, caratteristica, ma semplice, adatta a presentare a livello visivo un profilo dei singoli movimenti della danzasinfonia" (Portnova 2016: 65).
- 7 Progettato e costruito fin dal 1919-1920 su commissione del Narkompros, il modello fu presentato una prima volta nel 1920, in occasione dell'anniversario della Rivoluzione, in un'esposizione ai liberi Ateliers artistici di Stato (SVOMAS) di Pietrogrado e poi ricostruito al Dom Sojuzov di Mosca in occasione dell'VIII Congresso panrusso dei Soviet. In tale occasione Tatlin scrisse che nel corso del tempo l'arte figurativa aveva perso contatto con la scultura e l'architettura e vi era comparso l'individualismo. La Rivoluzione aveva dunque portato alla luce il lavoro sul materiale, il volume, la costruzione. Tale tipo di studio aveva offerto la possibilità di accostarsi alla "creazione

della forma artistica nata dalla combinazione dei materiali del classicismo contemporaneo, equivalenti, per la loro severità, al marmo del passato. In questa maniera si ha la possibilità di connettere forme puramente artistiche con fini utilitari” (cfr. Böhmig 1979: 167-68).

- 8 Codificata ai tempi di Luigi XIV da Pierre Beauchamps, la danza classica accademica aveva in sé dei riferimenti al “corpo idealizzato” dell’arte antica, all’educazione aristocratica e alla visione del mondo rinascimentale (cfr. Pappacena 2009: 3-18).
- 9 A. Blok (1880-1921) fu poeta e drammaturgo simbolista russo. Figlio di un professore di diritto costituzionale, nonché nipote per parte di madre del professore di botanica A. Beketov, rettore dell’Università di Pietroburgo. Determinante per la sua formazione fu secondo lo studioso Ripellino l’incontro con il filosofo poeta V. Solov’ëv nel 1901, in seguito al quale compose nel 1901-02 gli *Stichi o Prekrasnoj Dame* (*Versi sulla Bellissima Dama*), pubblicati nell’ottobre 1904 dalla casa editrice simbolista moscovita Grif. Quest’“ipostasi dell’Eterno Femminino” si sarebbe poi incarnata nella moglie L. Blok, figlia del famoso chimico D. Mendeleev (Ripellino, ed. 2000: XVI-XVII).
- 10 Scrive Ripellino a proposito di V. Solov’ëv: “Personaggio bislacco, sempre oscillante tra il misticismo e il burlesco, Solov’ëv asseriva, risalendo ai concetti platonici, che la realtà della terra è soltanto un insieme di fenomeni effimeri, uno scialbo ed inerte riflesso, appena un barlume del mondo delle idee perenni. Egli teneva per certo che l’Anima dell’Universo, la Sposa Eterna, si sarebbe incarnata per riscattare l’umanità dal peccato. E ravvicinando l’arte alla liturgia, considerava il poeta un teurgo, un veggente” (Ripellino, ed. 2000: XIV-XV). Spiega poi la studiosa Satta Boschian che il sistema filosofico di Solov’ëv “afferma l’unitotalità (*vseedinstvo*) del creato, la sintesi universale, il riconoscimento di un processo cosmico e storico ad un tempo – la storia come storia di un organismo vivente – complicato contraddittorio dialettico escatologico, assunto da un popolo-guida, quello russo va da sé, che troverà il suo compimento nella parusia finale, ossia nell’incarnazione della Saggezza di Dio, per Solov’ëv nella Sofia” (Satta Boschian 1981: 52).
- 11 Spiega lo studioso B. Schwarz che la turbolenza dei primi anni rivoluzionari lasciò senza parole i “seri compositori russi”. Per ovviare alle necessità del giorno si utilizzarono allora i canti di massa, che avevano una funzione di propaganda. Negli anni successivi molti celebri compositori cercarono di scrivere canti di massa, includendole nelle opere e nei balletti. Un esempio è l’adattamento del canto rivoluzionario *Jabločko* nel balletto *Il papavero rosso* ad opera del compositore R. Glière (cfr. Schwarz 1972: 33-34).
- 12 Termine introdotto dallo scrittore G. Uspenskij nel saggio *Novye narodnye pesni* (1889) per indicare un genere di canto folcloristico russo in rima.
- 13 Si trattò di una serie di concerti monumentali realizzati in vari spazi urbani (Nižnij Novgorod, 1919; Rostov, 1921; Baku, 1922; Mosca, 1923) per commemorare la Rivoluzione d’Ottobre, riproducendo i suoni uditi



nella presa del Palazzo d’Inverno. Vi furono utilizzati suoni e rumori di automobili, treni, navi, aerei e di artiglieria, insieme a canti operai. Inoltre, a Baku si utilizzò un insieme di 20-25 sirene accordate in modo da intonare l’*Internazionale* (cfr. Molina Alarcon 2008: 19).

- 14** Essa fu messa in scena il 3 e il 5 dicembre 1913 al Teatro Luna-Park di Pietroburgo, in alternanza con la tragedia *Vladimir Majakovskij* del poeta omonimo, rappresentata il 2 e 4 dicembre. Rappresentando una vittoria del futurismo sul passato, sul culto della bellezza, e finanche sul simbolismo, essa seguiva la conquista del sole ad opera di una banda di uomini del futuro guidati da un Aviatore. Tuttavia, la narrazione era assente e il linguaggio decostruito secondo i principi dello *zaum*. La parte sonora era il risultato di un piano scordato e di un coro di sette persone, di cui solo tre erano in grado di cantare. Inoltre, Matjušin utilizzò dei rumori di macchine, di armi, e di uno schianto aereo. Il compositore trasse ispirazione dalle canzoni folcloristiche, introducendo però nella musica dissonanze armoniche e quarti di tono. La scenografia era costituita da sipari su cui erano dipinte forme geometriche senza l’utilizzo della prospettiva, mentre i costumi realizzati con cartone e filo di ferro presentavano forme di cubi, cilindri e coni. Il tutto in bianco e nero a causa della mancanza di cornici colorate, ma compensato dall’utilizzo di un sistema di illuminazione innovativo, capace di creare una sorta di stereometria pittorica (cfr. Molina Alarcon 2008: 23-24; Ripellino 1959: 63-64).
- 15** Pseudonimo di A. Malinovskij (1873-1928). Dopo essersi laureato alla Facoltà di Medicina dell’Università di Char’kov nel 1899, nel 1903 si unì ai bolscevichi. Partecipò attivamente alla rivoluzione del 1905. Nel 1907 fu arrestato ed esiliato in Europa Occidentale. Insieme a M. Gor’kij e ad A. Lunačarskij organizzò il gruppo *Vperëd* e successivamente sempre con loro formò una scuola di Partito a Capri. Dal 1917 in poi ebbe dunque un ruolo importante nell’organizzazione del Proletkul’t, divenendo anche coeditore della «Proletarskaja kul’tura». Nel 1921 si ritirò dalla politica, riprendendo la carriera di medico. Due dei suoi testi sull’arte proletaria tratti da *Proletarskaja kul’tura* sono tradotti in Bowlt, ed. 1976: 177-82.
- 16** L. Čupjatov (1890-1941). Artista russo formatosi presso Ja. Cionglinskij, M. Bernštejn, E. Zvanceva e K. Petrov-Vodkin. Nel 1921-25 lavorò al Vchutemas. Tra il 1933 e il 1941 collaborò con il Gosudarstvennyj Bol’šoj dramatičeskij teatr di Leningrado. Creò la scenografia per *La dama di picche* messa in scena da Vs. Mejerchol’d nel 1935 al Malyj opernyj teatr. Morì durante l’assedio di Leningrado.
- 17** Era stato Kazimir Malevič nel 1920 a parlare della forma come di “un’energia che colora il proprio movimento”, nonché delle “combinazioni energetiche” alla base di una “creazione infinita” (cfr. Böhmig 1979: 150).
- 18** Il noto critico teatrale A. Gvozdev (1887-1939) proveniva dalla Facoltà storico-filologica dell’Università di San Pietroburgo, dove era diffuso l’influsso del cosiddetto “sociologismo volgare”, ovvero una semplificazione dogmatica

del metodo marxista che portava a valutare ogni opera artistica come espressione dell'interesse di una determinata classe sociale. Per questo, pur avendo egli scritto un validissimo testo su Mejerchol'd dal titolo *Teatr imeni Vss. Mejerchol'da 1920-1926* edito nel 1927 a Leningrado, in realtà egli lodava l'Ottobre Teatrale e la biomeccanica senza comprenderne a fondo il legame con la fase mejerchol'djana precedente.

## BIBLIOGRAFIA

- Asaf'ev, Boris (1974), *O balete. Stat'i. Recenzii. Vospominanija*, Leningrad, Muzyka.
- Bazzarelli, Eridano (1998), *Introduzione a Aleksandr Blok, I Dodici. Gli Sciti. La Patria*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli: 7-46.
- Bekker, Paul (ed. 2020), *Beethoven*, trad. it. a cura di F. Bussi, revisione e prefazione a cura di A. Fassone, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- Benois, Aleksandr (1908), "Beseda o balete", "Teatr". *Kniga o novom teatre*, Sankt-Peterburg, Šipovnik: 95-122.
- Böhmig, Michaela (1979), *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche: dal cubofuturismo al costruttivismo*, Bari, De Donato.
- Bowlt, John, ed. (1976), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. 1902-1934*, New York, The Viking Press.
- De Michelis, Cesare (1975), "Cristo e la Rivoluzione. Note sul finale de *I dodici* di A. Blok", *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, 28/1: 28-46.
- Dobovol'skaja, Galina (1976), *Fedor Lopuchov*, Leningrad, Iskusstvo.
- Ezrahi, Christina (ed. 2017), *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, ed. it. a cura di M. Mele, Roma, Gremese.
- Gavrilovich, Donatella (1997), "Fedor Lopuchov", *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, eds. S. Carandini, E. Vaccarino, Roma, Di Giacomo: 249-75.
- (2012), *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, Roma, UniversItalia.
- Gourfinkel, Nina (ed. 1979), *Teatro russo contemporaneo. Teatri nella Russia sovietica: Linee e fenomeni*, introduzione a cura di F. Ruffini, Roma, Bulzoni.
- Gvozdev, Aleksej (1924), "Krasnyj vichr'", *Žizn' iskusstva*, 46: 10-11.
- Keržencev, Platon (ed. 1923), *Tvorčeskij teatr. 5-e izd., peresm. i dop.*, Moskva-Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel'stvo.

- Kleberg, Lars (1993), *Theatre as Action. Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*, Houndmills-London, The MacMillan Press.
- “Krasnyj vichr’ (Bol’sheviki)”, *Žizn’ iskusstva. Programmy leningradskih teatrov s 28 oktjabrja po 2 nojabrja. Priloženie*, 44: 6.
- Lo Gatto, Ettore (ed. 1963), *Storia del teatro russo*, Firenze, Sansoni, vol. 2.
- Lopuchov, Fedor (1925), *Puti baletmejstera*, Berlin, Petropolis.
- (1966), *Šest’desjat let v balete*, Moskva, Iskusstvo.
- (ed. 2002), *Writings on Ballet and Music*, ed. S. Jordan, trad. eng. a cura di D. Offord, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Lopuchov-mladšij, Fedor (2023), “Tancsimfonija – tvorčeskoe kredo Fëdora Vasil’eviča Lopuchova”, *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ja. Vaganovoj*, 3: 25-32. [21/08/2023] <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/2179/1206>
- Mally, Lynn (1990), *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley, University of California Press.
- Mele, Marta (2020), “La codificazione dei processi compositivi del coreodramma sovietico. Il caso de *La fontana di Bachčisaraĵ*”, *Biblioteca Teatrale*, 134: 127-46.
- (2021), “La discussione su *Le fiamme di Parigi* (dicembre 1932): la transizione verso il ‘coreodramma sovietico’ riflessa nei dibattiti dell’epoca”, *Biblioteca Teatrale*, 136: 87-105.
- Molina Alarcon, Miguel (2008), *Sound Experiments in the Russian Avant Garde*, London, ReR Megacorp.
- Nasilov, Nikolaj (1924), “Revoljucionnyj balet”, *Žizn’ iskusstva*, 35: 18.
- Pappacena, Flavia (2009), *La danza classica. Le origini*, Roma-Bari, Laterza.
- Pestelli, Giorgio (2016), *Il genio di Beethoven. Viaggio attraverso le nove Sinfonie*, Roma, Donzelli.
- Piretto, Gian Piero (2018), *Quando c’era l’URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, Raffaello Cortina.
- Portnova, Tat’jana (2016), “Izobraženie i obraz tanca (Epizody iz tvorčeskogo opyta masterov russkogo baleta konca XIX – načala XX v.)”, *Observatorija kul’tury*, 1: 62-69.
- Pulcini, Franco (1988), *Šostakovič*, Torino, EDT.
- Raskina, Raissa (2010), *Mejerchol’d e il Dottor Dappertutto. Lo “Studio” e la rivista L’amore delle tre melarance*, prefazione a cura di F. Malcovati, Roma, Bulzoni.

- Ripellino, Angelo Maria (1959), *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi.
- (ed. 2000), *Studio introduttivo a Aleksandr Blok, Poesie*, Parma, Guanda: XI-LIX.
- Rudnitsky, Konstantin (1988), *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde*, London, Thames & Hudson.
- Russell, Robert (1988), *Russian Drama of the Revolutionary Period*, Totowa, Barnes & Noble.
- Satta Boschian, Laura (1981), *Tempo d'avvento. Alle origini culturali, religiose e sociali della prima rivoluzione russa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Schwarz, Boris (1972), *Music and Musical Life in Soviet Russia. 1917-1970*, London, Barrie & Jenkins.
- Slonimskij, Jurij (1950), *Sovetskij balet. Materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra*, Moskva-Leningrad, Iskusstvo.
- Sokolov, Arkadij (1974), "F. V. Lopuchov i ego simfonija tanca", *Muzyka i choreografija sovremennogo baleta*, 1: 161-90.
- Souritz, Elizabeth (ed. 1990), *Soviet Choreographers in the 1920s*, ed. S. Baner, trad. eng. a cura di L. Visson, Durham, Duke University Press.
- Zozulina, Natalija; Mironova, Valentina, eds. (2015), *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika. Tom IV. 1901-1950*, Sankt-Peterburg, ARB im. A.Ja. Vaganovoj.

Laureata in Letteratura Russa, Marta Mele si è perfezionata in Storia e Teoria dell'Arte Coreografica presso l'Accademia Vaganova di San Pietroburgo. Dopo importanti esperienze nel campo dell'editoria e delle relazioni internazionali, si è addottorata in Musica e Spettacolo presso la Sapienza Università di Roma discutendo una tesi su *Il balletto a Leningrado tra Avanguardia e ideologia* (tutor Prof. Vito Di Bernardi). Attualmente insegna a contratto Costume Teatrale nella stessa università per il corso di laurea magistrale in Fashion Studies. | Graduated in Russian Literature, Marta Mele has specialised in History and Theory of Choreographic Art at the Vaganova Academy in St. Petersburg. After important experiences in the field of publishing and international relations, she obtained a Ph.D. in Music and Performing Arts at Sapienza University of Rome discussing a thesis on *The ballet in Leningrad between Avant-garde and ideology* (tutor Prof. Vito Di Bernardi). She currently teaches Costume and/in Theatre at the same university for the master's degree course in Fashion Studies.