

ESMERALDA, CARMEN E ZEMFIRA: LE ZINGARE NEL TEATRO DI DANZA RUSSO

di Concetta Lo Iacono

...voyageurs, pour lesquels est ouvert
l'empire familial des ténèbres futures.
C. Baudelaire¹

Esmeralda di Hugo, Carmen di Mérimée e Zemfira di Puškin rappresentano nel teatro di danza russo gli stereotipi di zingare irresistibili o irriverenti, girovaghe o ladre fatalmente incantatrici: in un mondo di cartapesta e *pacotille*, in scialli e costumi sgargianti, inducono giovani spiriti ribelli, nobili e poeti, a infrangere una vita fatta di apparenze. Lasciate le città divenute selvagge e disumane, capitano senza macchia (come Don José) per loro depongono la divisa e si uniscono «alla tribù dei profeti dalle pupille ardenti», alla stirpe di «figli del vento e della strada».

Le zingare erranti del teatro sono figure idealizzate rispetto al mondo reale di rrom, gypsies, sinti e camminanti². Mai così belle e indipendenti come nelle pagine di un romanzo o sulle scene teatrali, esse incarnano, in un gioco di specchi tra esotismo e proiezioni psicologiche, l'archetipo della donna libera da ogni convenzione sociale. Incontrollabili, dotate di poteri magici che le rendono pericolose, affrontano sicure di sé il potere costituito. Il loro amore, unica ragione di vita, non si può comprare, perché pur essendo tra le prime *étrangères* di pelle bruna della letteratura erotica non sono “schiave negre”. Ignare di ambizioni di possesso, se non di ciò che si può portare con sé – l'oro e i gioielli, una capretta, un carro, le monete, i cavalli – le zingare sono temprate all'avventura, e all'avventura si richiamano attraverso tradizioni non scritte. Fedeli solo alla continuità di valori mitici che noi disconosciamo – sogni o amuleti, schegge o frammenti di persone e luoghi carichi di memoria e significato – sanno portare il segreto del profondo, ascoltare il vento tra le foglie, leggere gli elementi divini della natura: le stelle, il fuoco, lo sguardo. Perseguitate o derise come streghe e fattucchiere, suscitano da secoli paura e attrazione al tempo stesso: la paura di perdere il controllo di quella zona oscura imbrigliata dalla ragione, e il desiderio di contemplare una rassicurante immobilità di matrice orientale, di compiere un eterno viaggio transeunte.

Preferendo i pregiudizi allo studio e alla conoscenza, il mondo occidentale ne ha sfuggito per secoli la presenza regolamentando la fascinazione esotica. Nell'opera e nella letteratura, nei balli ottocenteschi e nella canzone di fine secolo, si sono scelti caratteri e situazioni e tramandati *clichés* di figure e convenzioni: *bohémiennes* dai capelli neri e gli occhi di brace, violini suonati con



Maria Taglioni in *La Gitana* (San Pietroburgo, 1838)

l'anima, danze languide e infuocate, furti, roghi e tradimenti, agnizioni e nozze riparatrici.

In Russia le leggende e le storie narrate privilegiano i toni più passionali, e conservano l'eco di canti profondi e melismi orientaleggianti, di stilemi artistici ed esecutivi che confluiranno nella canzone, nello spettacolo leggero e nel cinema del primo Novecento.

Una leggenda degli Urali

In quel paese in cui il sole sorge dietro una montagna scura, c'è una città grande e meravigliosa, ricca di cavalli. Tanti secoli fa, tutte le nazioni della terra viaggiavano verso quella città, a cavallo, a dorso di cammello, a piedi... Tutti vi trovavano rifugio e accoglienza. C'erano pure nostre bande. Il sovrano di quella città li accoglieva con favore... Vedeva che i loro cavalli erano ben curati e propose loro di stabilirsi nel suo impero. I nostri padri accettarono e piantarono le loro tende nelle verdi praterie. Là vissero a lungo, contemplando con riconoscenza l'azzurra tenda dei cieli... Ma il Destino e gli spiriti del male vedevano con dispiacere la felicità del popolo dei Rom. Allora mandarono in quelle contrade serene i malvagi cavalieri Khutsi, che appiccicarono il fuoco alle tende del popolo felice e, dopo aver passato gli uomini a fil di spada, ridussero in schiavitù le donne e i bambini. Tuttavia molti riuscirono a fuggire e da allora non osano più sostare a lungo nello stesso posto.

Questa è la leggenda di una mitica età dell'oro degli zingari degli Urali raccolta attorno al 1840 dallo ziganologo russo Michele Kunavin³. Nel *Libro dei Re* (XI sec.) il poeta persiano Firdusi racconta di diecimila musicisti inviati dall'India allo scia di Persia: ricompensati con terre e animali, essi non si fermarono e iniziarono a circolare liberamente all'interno dei territori posti sotto il vessillo dell'Islam. Cronache locali (come quella di Frate Gerolamo da Forlì riportata da Ludovico Antonio Muratori in *Rerum Italicarum Scriptores*) riferiscono storie incredibili di "pellegrini" che furono chiamati nei secoli pagani, tartari, negri, egiziani. Dall'India al Mediterraneo, dal Punjab all'Anatolia si diffusero in ambienti linguistici diversi conservando la comunanza con alcune tradizioni e un linguaggio: il *romanés* o *romani cib* (lingua zingara) imparentato con il sanscrito. È questa radice comune a unirli, nonostante la quantità di dialetti diversificati dalla presenza di vocaboli iraniani, armeni, greci, slavi, rumeni, ungheresi; radici esterne che indicano la loro marcia verso Occidente. Attorno all'anno Mille un monaco annotò sul monte Athos il passaggio di nomadi, «forse discendenti dei Samaritani, adepti di Simone il Mago, incantatori, bricconi». Erano chiamati Atsinganos o *Athin-ganoi*, dalla matrice lessicale "intoccabili" da cui derivano tutte le denominazioni oggi rifiutate: zingari, Tsiganes, Zigeuner, gitani. Il termine Gypsies si riferisce invece ad una leggenda sulla loro origine egiziana (gli *E-gypcians*, ossia i "duchi", i "conti" del Piccolo Egitto). Dal secolo XV riprese la loro marcia verso ovest e un secolo più tardi iniziarono espulsioni e persecuzioni in vari paesi europei. Nel 1501 apparvero in Russia i primi zingari dal sud «provenendo senza dubbio dalla Valacchia [...] [e a] partire dalla metà del XVIII secolo gli zingari della Moldavia arrivarono direttamente a Mosca e nel nord dell'impero, chiamati dagli amatori che avevano apprezzato i loro talenti di musicisti»⁴. Ovunque si tentò con mezzi coercitivi l'assimilazione di questa "corte internazionale dei miracoli". Con la forzata sedentarizzazione si sperimentano strategie di sopravvivenza: diventano fabbri, calderai, ammaestratori di orsi e cavalli, incisori di metalli abili

forgiatori di armi, cercatori d'oro in Transilvania, oltre a maghi, musicisti e danzatori. Molti li chiamano *Bobémiens*, termine che rinvia a un immaginario *pays de Bobème*, terra d'elezione di artisti e spiriti liberi, di "balli ongari" e balli "alla zingaresa".

Si può provare con certezza l'esistenza in U.[ngheria] di tribù di zingari fin dal Seicento. Essi coi loro ornamenti sontuosi, con la loro predominanza di *rubato* e *glissando* avevano lasciato un'impronta nello spirito ungherese. In questo loro modo di eseguire, diciamo così, "all'asiatica" sta la loro originalità, mentre quasi tutta la materia dei loro programmi è fornita dalla variopinta mus.[ica] "leggera" locale. [...] La mus.[ica] zingaresca pervenne a un proprio stile, completo e unitario, per opera soprattutto del geniale *primás* János Bihari [...] Il materiale era fornito principalmente dal cosiddetto *verbunkos* (letteralmente: "ingaggio"), cioè da danze che accompagnavano il reclutamento dei soldati⁵.

In Spagna, Ungheria e Russia essi trovano un terreno favorevole alla creazione artistica: un'arte personale e non una tecnica che si apprende, un modo di essere "frutto di una terra" (o un "fatto geografico") dovuto alla convivenza iniziale dei popoli autoctoni, alle radici comuni o alle reminiscenze di etnie orientali. In un diario di viaggio dell'Ottocento si evocano gesti pieni di languore "orientale" nelle danze ungheresi: "impressioni d'Oriente", di voluttuose "*almées* d'Egitto" che piene di «fièvreuse ardeur» girano «comme un vent qui change».

Soudain la flamme se rallumait, l'enthousiasme éclatait de nouveau en transports ardents, et le danseurs dans le paroxysme de leur ivresse se baisaient sur l'épaule, se frappaient la nuque de leurs mains crispées, en poussant des cris gutturaux et stridents. Ce n'est pas dans les villes, c'est dans les champagnes qu'il faut voir danser la vraie danse magyare⁶.

Nei loro scialli a fiori si fissa uno degli stereotipi più tenaci e vulgati. Tra i colori deve predominare il rosso in tutte le *nuances* sino al viola, come simbolo di passione e morte. Si perde, del rosso, l'accezione più specifica, antropologica (ad esempio, dei rom dei Balcani) di sacrificio individuale per il bene collettivo, patto di sangue tra famiglie e non profluvio di amore egoistico. La loro ampia gonna è – soprattutto in un genere fastoso come il balletto ottocentesco – parte integrante della danza, richiamando la "scenografia del costume" orientale⁷.

La mescolanza di stili che caratterizza le danze magiare – gli equivoci e i fraintendimenti – si amplificano nell'Ottocento sulle scene coreografiche. Nel balletto *Don Quichotte* (coreografia di Marius Petipa, musica di Ludwig Minkus, 1869) ad esempio, si ricorre a sonorità ungheresi per descrivere un accampamento di gitani fuori della opulenta e comitale città di Barcellona, e anche oggi le versioni coreografiche del balletto (da Nureev a Baryšnikov, dal Bolš'oj al Mariinskij) prevedono esplicitamente una *csárdás* al gran sole di Spagna. L'equivoco gitano-zigano si diffonde dalla letteratura alle canzoni, e nei *salons* parigini dove impazzano danze polacche e ungheresi depurate dei forti accenti etnografici. La loro moda decade a partire dal 1870: ma non il mito del "cuore" e delle musiche zigane, mito che Franz Liszt aveva contribuito a far conoscere assieme alla leggenda di una musica zingaresca identificata con quella magiara. Béla Bartók, secondo il quale Liszt era rimasto vittima dell'uso scorretto della parola in piena buona fede, non si rassegna all'espressione errata "musica zigana" e afferma che gli zingari sono soltanto degli esecutori, e «nemmeno il carattere dell'esecuzione zigana dipende dalla razza, bensì piuttosto dall'ambiente»⁸.

Nel XIX secolo si diffonde ampiamente lo *style hongrois* nelle musiche di città acculturate secondo quel processo di stilizzazione e di adattamento che informa le accademiche “danze di carattere”. Dopo Avdot’ja Istomina (la musa di Didelot e Puškin che introdusse danze nazionali nei *divertissements*), il polacco Feliks Kšęsin-skij, l’ungherese Al’fred Bekefi, e i cosmopoliti Marius Petipa e Arthur Saint-Léon, tramandano nel teatro di danza russo i passi popolari dopo averli rivisti attraverso il prisma della danza accademica. Nelle capitali europee, la danzatrice “pagana” Fanny Elssler promuove la *danse taquetée*, la *cachucha* e la *cracovienne*, mentre Petipa (che aveva creato al teatro del Circo di Madrid *La Perle de Séville* e *Carmen et son toréro*) stilizza in Russia (nel balletto *Don Quichotte*) *seguidilla*, *jota* e *moreno* in piazza o nella taverna; bolero e fandango durante la festa di nozze a palazzo del Duca ossia *baile español* regionale e danze di scuola accademica (*escuela bolera*) in una Spagna *de pandéreta*. È assente il flamenco teatrale, fiore dell’arte gitana, perché solo verso la fine dell’Ottocento cominciava ad affermarsi. La zingara dei balli è più spesso una “gitana ispanica”, come recita il sottotitolo del balletto *La Gitana* di Filippo Taglioni (San Pietroburgo, 1838), e solo in alcune versioni novecentesche verrà sottolineata la differenza tra gitane e spagnole. Ciò che conta negli anni della *Renaissance* letteraria e artistica e della rinascita in Russia dei teatri imperiali, è rispondere alle aspettative per un “teatro di una Spagna russa” già realizzate in musica da Glinka e Dargomyžskij. La Spagna – uno dei “luoghi dell’anima”, terra esotica dove vivere passioni esclusive, dove immaginarsi altro da sé – è un’ispirazione forte se le opere e i balletti più belli sono stati composti al di là dei Pirenei. Il prototipo è ancora una volta in Cervantes: *La zingarella* (*La gitanilla*), la prima delle *Novelas Exemplares* di Miguel de Cervantes Saavedra, si chiama Preciosa – «degnata di ogni ventura / e se sei di pietra dura, ben ti chiamano Preziosa» – e il suo ritratto collima con quello di Esmeralda.

Preciosa ne riuscì la danzatrice più straordinaria che si potesse trovare in tutto il mondo gitano e la più bella e assennata che si potesse incontrare non solo tra i gitani, ma anche in confronto alle tante belle e assennate che la fama avesse proclamato tali. Né i soli, né i venti e neppure le tante inclemenze del cielo, alle quali i gitani sono esposti più delle altre genti, riuscirono a deturpare il suo volto o a scurirle le mani; e pure l’educazione rozza con cui era stata educata mostrava in lei origini ben più elevate di quelle gitane, giacché era estremamente gentile e accorta.

Preciosa ne venne fuori ricca di ogni sorta di villanelle, strofette, seghidiglie e sarabande, nonché di altri versi ancora, soprattutto romances che cantava con speciale garbo. [...] Il debutto di Preciosa a Madrid avvenne il giorno di Sant’Anna, patrona intermediaria della città, con una danza in cui figuravano otto gitane, quattro anziane e quattro ragazze, e un gitano, gran ballerino, che le guidava. E benché fossero tutte pulite e ben agghindate, lo splendore di Preciosa era tale che faceva via via innamorare gli occhi di quanti la guardavano. Tra il suono del tamburello, le nacchere e il vortice della danza, prese a levarsi un brusio che benediceva la bellezza e la grazia della piccola gitana. I ragazzi accorrevano per vederla e gli uomini per ammirarla. E quando poi la udirono cantare, giacché era una danza cantata, allora sì che successe di tutto!⁹

I libretti dei balli – antologia dei *topoi* letterari – ricorrono allo schema della novella di Cervantes: una bella fanciulla abile nella danza, educata e sagace, fa innamorare un giovane che per lei accetta di farsi zingaro; dopo traversie, inganni e tradimenti, giunge l’insperata rivelazione, si proclama la *limpieza de la sangre*: ella è figlia di nobili a cui è stata sottratta proprio dalla vecchia zingara che l’aveva allevata. Dalla descrizio-

ne letteraria, dalle movenze di «casta malizia» – quella «fusione di amore stregato e di sorriso angelico» che ha richiamato a un critico l'immagine di una Carmen allo «stato di innocenza» – deriva la «preziosa» *silhouette* di Maria Taglioni in trine e *volants* nel ballo *La Gitana*. La protagonista è Lauretta, figlia di duchi; rapita da un castello di Madrid da uno zingaro si ritrova alla Fiera orientale di Novgorod dove Ivan, figlio del governatore della città, si invaghisce di lei. Le successive rielaborazioni del tema rinunceranno al folklore di un Oriente russo a partire da *La Gypsy* (1839) di Joseph Mazilier, con la *cracovienne* della Elssler. Nello stesso anno la prima Esmeralda fa ingresso al Teatro alla Scala nella coreografia (presto dimenticata) di Antonio Monticini.

Esmeralda

Se quella fanciulla fosse un essere umano, o una fata, o un angelo, Pietro Gringoire, per filosofo scettico, per poeta ironico che fosse, non avrebbe saputo dirlo di primo acchito, tanto fu affascinato da quella abbacinante visione. [...] Ballava, girava su se stessa, vorticava, su un vecchio tappeto persiano negligenemente disteso sotto i piedi; e ogni volta che, girando, lo splendido suo visino vi passava innanzi, i suoi grandi occhi neri vi gettavano un lampo.

Attorno a lei tutti gli sguardi erano fissi, tutte le bocche spalancate. E infatti, mentre ella così danzava, al suono del tamburello basco che le sue braccia, pure e ben tornite, sollevavano sopra la testa esile, fragile e vispa come un'ape, con il corsetto d'oro senza pieghe, la gonna variopinta che le si gonfiava attorno, le spalle nude, le gambe fini, che la gonna, tratto tratto, scopriva, i capelli neri, gli occhi di fiamma, era una creatura soprannaturale.

«Ma è davvero una salamandra» pensò Pietro Gringoire: «una ninfa, una dea... È una baccante del monte Menalio!».

Proprio in quella, una treccia della capigliatura della “salamandra” si staccò, e una gialla moneta di ottone che vi era attaccata rotolò, per terra.

– Ah no!, – disse Pietro Gringoire – è una zingara!

Esmeralda risplende, e anche alla fine del romanzo viene descritta con una veste «la cui stoffa doveva esser stata bianca e intorno al collo una collana di *adrézarach* con un sacchettino di seta ornato di vetri verdi», aperto e vuoto¹⁰. Risalta la purezza di Esmeralda, circondata com'è dal comune disprezzo. Piene di beltà paiono le giovani infelici, in cui la paura accresce il fascino e la purezza risveglia l'attenzione del peccatore: la «Virtù è perseguitata su questa terra, ma trionferà ultimamente in cielo»¹¹. La sua è l'odissea di una «fanciulla perseguitata» della letteratura, così bella che «Dio l'avrebbe preferita alla Vergine». Con icastiche “parole” sceniche, retorica sublime, studio della presenza fisica, Hugo descrive struggenti



Fanny Elssler in *La Esmeralda*



La Gypsy, atto II, 1839 (litografia di Achille Devéria)

paesaggi interiori. Non a caso accanto alla giovane vi sono il gobbo Quasimodo, la cui sgraziata natura nasconde un'anima sofferente e pia, e una capretta investita di potere allusivo: a significare la solitudine e il bisogno di calore, l'autosufficienza e la mite condotta della zingara. Enfasi popolare, grandi effetti, simboli, allegorie e presenze sceniche dominano nel balletto, dove la trama "romanzesca" sembra evidenziare un procedimento tipico del *mélo*: «quasi in una tessitura a maglie larghe, facilmente misurabili, facilmente traducibili in schemi, gli stessi procedimenti che guidano, altrove, le composizioni teatrali più raffinate e sottili, le trame più profonde»¹². *Notre-Dame de Paris* era stato pubblicato nel 1831, poco dopo la sollevazione del popolo di Parigi che aveva fatto della cattedrale un simbolo di unità; analoga rivolta era avvenuta in teatro con la *Bataille d'Hernani* (1830). La descrizione di

temi quali l'emarginazione sociale, l'abuso del potere, la disperazione, la redenzione, la pena di morte, promanano nel romanzo da un mondo etico di grandi ideali: Storia, Libertà, Eguaglianza. Il coreografo-regista "impegnato" del suo tempo, Jules Perrot, rappresenta nel 1844 a Londra *La Esmeralda*; nel 1848 in Russia rielabora il libretto e realizza un "coreodramma" di passioni civili e forti contrasti che rimarrà alla base di una varietà di adattamenti fino a oggi. La protagonista Fanny Elssler, rende negli assolo – più vicini al monologo pantomimico che alle variazioni di pura danza – un'intera gamma di sentimenti: la passione esclusiva per Febo, la gelosia mai eccessiva per Fleur de Lys, il tenero affetto per Pierre Gringoire, la pietà per Quasimodo, il rispetto e poi il terrore per Claude Frollo, la solidarietà verso la sua gente. Le formule precedentemente codificate si armonizzano nella fluidità del gesto e delle azioni, un processo reso possibile da una partecipe ricerca lessicale e sintattica per ampliare il vocabolario – e la letteratura – della danza. Attorno al 1850 «las más prestigiosas bailarinas de teatro se habían convertido en "gitanas" o en falsas "andaluzas", como lo demuestran los casos de las vienasas Fanny Elssler y Marie Gestiginer, y de la Taglioni, la Guy Stephan y Eliza Gilbert, y la Lola Montes». Nell'estendere l'attenzione dei romantici verso l'Andalusia, l'arte di un popolo viene descritta come «una forma precoz de la espontaneidad poética y el individualismo liberal»¹³.

Nei decenni successivi l'eroina disegnata da Perrot – secondo i postulati del realismo – mette a fuoco le dinamiche interiori. Più specificamente una tendenza realistica si manifesta nel linguaggio coreico, ossia nella cura della risonanza spirituale del gesto, come pure nella sua aderenza alla realtà. Nella versione di *Esmeralda* del 1886 (coreografia di Petipa, sempre sulle musiche di Cesare Pugni ma con nuovi brani di Riccardo Drigo tra cui il popolare *pas de six*) trionfa la diva italiana Virginia Zucchi, che ricorda nei suoi slanci Nana di Zola. Le sue interpretazioni (che accolgono persino elementi da "dramma di sangue") sono definite "nana-turalistiche". D'altra parte, in Russia, tendenze e mode europee subiscono una significativa trasformatio-

ne e il gusto naturalistico sfiora estremi grandguignoleschi. Scrive il critico musicale German Laroš ai suoi lettori moscoviti: «Non vi dà da dormire Zucchi in *Esmeralda*, e la magistrale interpretazione della giovane donna martoriata dalla tortura vi sembra l'ultima parola del progresso coreografico»¹⁴. Nei momenti più intensi Virginia commuove il pubblico e piange ella stessa, spontaneamente e non con virtuosismo narcisistico, come ci racconta un'attrice del tempo.

Durante la mia permanenza a Pietroburgo giunse una celebrità italiana: la ballerina Zucchi.

La prima volta la vidi in *Esmeralda*. [...]

Guardo la Zucchi. La scena nel palazzo. Il giovane amato da Esmeralda siede con la sua fidanzata. Esmeralda danza, soffrendo i terribili tormenti della gelosia e della disperazione. Durante le danze la Zucchi si china verso di lui con il tamburello in mano fino a toccare per terra. E quando si rialza voi potete veder scorrere sul suo bellissimo volto trasfigurato dal dolore delle grosse lacrime. E all'improvviso di nuovo la danza indaviolata...

Non avevo mai visto in un dramma un'attrice piangere tanto naturalmente. Una profonda emozione si impadronì del pubblico. E nessuno più pensava alle ginocchia piegate della ballerina.

Ho visto Sarah Bernhardt in *Marguerite Gautier*. Quando scriveva la lettera ad Armand la illuminavano con il riflettore: il pubblico doveva vedere come scorrevano le lacrime vere dagli occhi della grande attrice. Ma quelle lacrime non mi commuovevano poiché mi sembravano eccessivamente teatrali.

Ma osservando la Zucchi comprendevo fino in fondo l'anima di questa donna abbandonata, oltraggiata. E tutti gli altri spettatori, io penso, le credevano. Ma non a Sarah Bernhardt. Nella Zucchi erano vere sofferenze, in Sarah Bernhardt tecnica superlativa¹⁵.

Modello di danzatrice-attrice per le ballerine russe del primo Novecento, per Konstantin Stanislavskij la Zucchi fu fonte di nuove considerazioni sul lavoro dell'attore. Al tempo della sua infatuazione per il balletto,

giunse a Mosca la famosa ballerina italiana Zucchi, la quale veniva spesso a casa nostra. Non di rado, dopo pranzo, ella ballava nel nostro teatro [il teatrino del circolo Alekseev]. In quel periodo i miei fratelli avevano un istitutore gobbo. Per essere fortunati, secondo una credenza italiana, bisogna abbracciare e baciare un gobbo un certo numero di volte. La Zucchi voleva essere molto fortunata. [...]

Ecco allora che suggerimmo alla Zucchi di combinare, come si suol dire, uno spettacolo di beneficenza nel nostro teatro. Si sarebbe eseguito il balletto *Esmeralda* e lei avrebbe pregato il gobbo di recitare la parte di Quasimodo. [...]

Durante queste prove semiserie noi potevamo osservare da vicino il lavoro della grande artista, e ciò per noi era tanto più interessante in quanto la Zucchi era prima di tutto un'artista drammatica, e poi una ballerina, sebbene eccellesse anche in questo campo. Ebbi modo di constatare la sua inesauribile fantasia, la sua prontezza di mente e di spirito, l'originalità, il gusto di fronte alla scelta dei compiti creativi e nell'elaborazione della messa in scena, la straordinaria capacità di adattamento e, ciò che più importa, la sua fede ingenua e infantile in quello che in ogni dato momento faceva sulla scena e che accadeva intorno a lei¹⁶.

Agli albori del XX secolo, il direttore dei Teatri Imperiali, Teljakovskij, volle rinnovare la programmazione nello spirito dell'Art Nouveau, affidando a Korovin e Golovin il *décor* e al giovane Gorskij la coreografia di *Esmeralda* (*Doč' Guduly*, su nuove musi-

che di Anton Simon, 1902). Regia, scene e costumi erano curati nei dettagli secondo quell'idea di un "teatro delle minuzie" («il teatro comincia dal guardaroba») di cui si discuteva nell'ambito teatrale moscovita. Aleksandr Gorskij, venerato dalla compagnia di ballo del teatro Bol'soj di Mosca di cui cercò di valorizzare le interpreti, si sentì libero nei confronti della tradizione e abbandonò i tutù a balze, i corpetti ricamati con nappe e cannotiglie, per tornare alle origini del dramma. La figlia di Gudule era una fanciulla angosciata e tremante, vittima di un rituale di povertà e dolore. Vjačeslav Ivanov ne ricorda l'interprete, Sof'ja Fedorova, per il fascino esotico e per quello più segreto di «un'oscura mistica dell'anima»¹⁷. Le toccanti fotografie della Fedorova – il volto intenso, gli occhi profondamente cerchiati di nero di una zingara "vera", *s-carmigliata* e in disordine¹⁸ – annunciano le espressioni del viso e le pose esasperate e *operatic* del nascente cinema muto, e riportano la sua figura nell'ambito di una forma – la danza gitana – nata da una dolorosa acculturazione, da «un incontro brutale tra oriente e occidente»¹⁹.

La fascinazione esotica potrebbe indurre l'abbandono di un *habitus* razionale occidentale, quasi un ritorno alle radici dionisiache delle terre mediterranee. Un amore di zingara, per la sua altissima temperatura, dissocia uno a uno, scioglie gli elementi di cui si compongono le nostre abitudini motorie, gesti e comportamenti saldamente assemblati nei secoli. E la sua presenza nel teatro e nella danza è stata, soprattutto nel XIX secolo, un'occasione di incontro e di riflessione attorno al tema amoroso. Sapienza della forma o sapienza dei sentimenti. O l'una e l'altra insieme? Dice Franco Ruffini:

Al passaggio del Novecento, corpo e anima sono stati l'uno la nostalgia dell'altra, attraverso i depositari della rispettiva sapienza. La danza è stata la nostalgia del teatro, in quanto depositaria della "sapienza della forma"; e il teatro è stato la nostalgia della danza, in quanto depositario della "sapienza dei sentimenti". Da punti di partenza opposti, entrambi – teatro e danza – cercavano di raggiungere l'unità indivisibile di corpo e anima, che rende vivente l'essere vivente²⁰.

Carmen

A Carmen arride nell'Ottocento uno straordinario successo sulle scene operistiche. Carmen è il canto, la voce. Nell'opera di Bizet (1875), la danza, il riso, la corporeità sono nella musica e materializzano l'archetipo della *femme fatale*. È significativo che (salvo rare eccezioni) il balletto all'epoca non sia in grado di contrastare la forza del personaggio musicale.

Carmen fa il suo ingresso in scena con incedere sfrontato, dimenando i fianchi «come quella vera zingara che era». Mérimée consegna a un'altra cultura il compito di strappare il velo, mostrando desiderio senza falso pudore, piacere senza peccato, portati con un fiore di gaggia fra i denti e il pugno dul fianco: è l'esposizione schietta di una personalità che non si rimprovera nessuna ipocrisia, né si condanna al senso di colpa.

[...] [La] sua zingara difende bene una cultura multiforme ed è a sua volta personaggio multiforme, complesso, dotato di tali e tanti contenuti che quello della seduzione passa in secondo piano²¹.

Queste alcune delle fonti documentali riportate dall'autore attorno al 1847 per narrare «una storia da poco» sempre «sul crinale dell'*españolada* in agguato»²².

La Spagna è uno dei paesi in cui ancor oggi si trovano più numerosi quei nomadi sperduti in tutta l'Europa e conosciuti sotto il nome di Bohémiens, Gitanos, Gipsies [sic], ... Zigeuner ecc.

I caratteri fisici degli zingari, sono più facili a riconoscere che a descrivere e quando se ne è visto uno solo si riconoscerebbe tra mille persone un individuo di questa razza. La fisionomia, l'espressione soprattutto, li distinguono tra i popoli che abitano lo stesso paese. La loro tinta è molto scura, sempre più scura di quella della popolazione, in mezzo alla quale vivono. Donde il nome di *Calés*, i neri, col quale essi si chiamano spesso. Gli occhi sensibilmente obliqui, di bel taglio, nerissimi, sono ombreggiati da ciglia lunghe e folte. Il loro sguardo può essere paragonato soltanto a quello di un animale selvaggio, l'audacia e la timidezza vi compaiono assieme. E sotto questo punto di vista i loro occhi rivelano abbastanza la caratteristica della loro razza, furba e ardita assieme, ma nello stesso tempo per *sua natura timorosa dei colpi*, come Panurgo. [...] In Germania le zingare sono spesso bellissime, mentre le spagnole lo sono di rado. [...]

La sporcizia dei due sessi è incredibile e chi non ha visto i capelli di una matrona zingara difficilmente potrà farsene un'idea per quanto tenti di figurarsi i crini più ruvidi, più grassi, più polverosi. In alcune grandi città di Andalusia, alcune giovanette un po' più carine delle altre, hanno maggior cura della loro persona. Esse eseguono dietro compenso, delle danze che assomigliano assai a quelle proibite tra di noi nei nostri balli pubblici di carnevale. [...] Per Borrow [autore di opere sugli zingari] non vi è esempio di gitana che abbia mai avuto una debolezza per un uomo estraneo alla sua razza. Mi sembra che ci sia molta esagerazione per la lode che egli rivolge alla loro castità. In primo luogo la maggior parte di loro è nella condizione della bruttona di Ovidio: *casta quam nemo rogavit* (Ovidio, *Amori*, I, VIII, 43). Per quanto riguarda le belle, come tutte le spagnole, sono difficili nella scelta dei loro amanti. È necessario piacere loro, è necessario meritarsele²³.

Una Carmen tagliente e inaccessibile ma anche “stregata e ardente” sarà resa solo nella seconda metà del Novecento da Majja Pliseckaja. Come Maria Callas nella vocalità, Majja introduce nelle sue variazioni i grandi salti (prerogativa maschile) e *battements* imperiosi. Dotata di sensualità ed estensioni femminili ma forte e decisa come un uomo, Carmen-Majja guida il suo *porteur* nei *pas de deux* e ridefinisce l'*emploi* della prima ballerina. Le camminate e gli sguardi sono diretti e fieri, ride dell'uomo che le si affida. Sfida la morte e si getta nelle braccia di lui. «In quanto rom – gli dice – ti è concesso uccidere la tua romi, ma Carmen sarà sempre libera». Don José rappresenta l'ordine, e nella coreografia del teatro di Mosca è compassato, rigido. Carmen sceglie di morire. È il fato, la morte. Una passione pagana inesauribile in cui si realizza il destino delle zingare.

Zemfira

Gli zingari in chiassosa folla
Vagano per la Bessarabia,



R. Brendamur, *Cyganka*

Oggi sul fiume
 Nelle lacere tende pernottano,
 Come la libertà è giocondo il loro giaciglio
 E il pacifico sonno sotto il cielo,
 Tra le ruote dei carri
 Coperti a mezzo da tappeti,
 Arde il fuoco; la famiglia intorno
 Prepara la cena; nell'aperta campagna
 Pascono i cavalli; dietro la tenda
 L'orso addomesticato giace in libertà.
 [...]
 ZEMFIRA
 Vuol essere zingaro come noi;
 La legge lo perseguita
 Ma io gli sarò amica.
 Si chiama Aleko;
 È pronto a seguirmi dovunque.
 VECCHIO
 Son contento. [...]
 Scegli il mestiere che ti piace;
 Batti il ferro o canta canzoni
 E gira i villaggi coll'orso.
 ALEKO
 Resto.
 ZEMFIRA
 Sarà mio:
 Chi mai potrà allontanarlo da me?²⁴

Zemfira di Aleksandr S. Puškin è un personaggio che ha ancora il pregio di un'attualità non stilizzata, diversamente da Esmeralda che riacquista oggi la fisionomia popolare nelle bambole-automi, nei cartoni animati, nel musical. Penso che Zemfira, in patria, incuta timore ai coreografi per l'autorità e la straordinaria altezza di Puškin. Al pari di Carmen, ella afferma la sua libertà di individuo: «Più libera dell'uccello è la gioventù. / Chi ha valore di trattener l'amore?»²⁵. A differenza dell'uomo orgoglioso di città (Aleko) lei è selvaggia, non ha leggi. Lui vuole la libertà solo per se stesso e uccide. Dice il padre di Zemfira alla sua morte:

Lasciaci, uomo orgoglioso! [...]
 Non torturiamo, non mettiamo a morte, [...]
 Tu non sei nato per selvaggia sorte,
 Noi timidi e benevoli nell'anima,
 Tu malevolo e ardito; – dunque lasciaci [...]

Ad Aleko è dedicata la coreografia (1942) di Leonid Massine (in russo Mjasin) sulle musiche di Petr I. Čajkovskij. Marc Chagall ha disegnato le scene e i costumi, e sulla veste di lei, che sconfinava nel cielo notturno, un cuore e l'albero della vita. È il ritratto onirico e trepidante di Zemfira (Alicia Markova), che in volo congiunge Terra e Cielo. Il poema puškiniano, con il suo smisurato anelito alla pace – «Nel paese dove a lungo, a lungo della guerra / Non tacque l'orrendo fragore», dove si serba la viva memoria dei «pacifici carri degli zingari / Figli d'umile libertà»²⁶ – ha creato una figura ieratica difficilmente accessibile al balletto *d'antan*. Solo dopo gli anni Trenta del Novecento

Zemfira è divenuta un'icona di libertà nelle riprese dal Teatr Romen di Mosca. In nome questa volta della consapevolezza di un popolo e della salvaguardia della sua identità artistica e culturale.

Although the first Gypsy choirs were formed in Moscow in the eighteenth century, the true folk art of the Gypsies long remained unknown. Until the 1920s variety theatres, restaurants and cabarets presented the extravagantly exotic charms of Gypsy songs and dances, a pseudo-art which was called *Tsiganchtchina*. This was a slur on the authenticity of Gypsy folk art and a major threat to its survival. It was decided to end this state of affairs. The idea was born of creating a Gypsy theatre which could perform the noble task of becoming a focus of cultural activity and education, and a source of inspiration for a new life.

Il Teatr Romen fu inaugurato solennemente il 24 gennaio 1931 come Teatro-Studio indo-zigano. Tra i registi e gli organizzatori figuravano attori noti, quali Sličenko e Michajl M. Janšin²⁷ del secondo Studio del Teatro d'Arte. Un esempio unico nel suo genere per la conservazione della tradizione: nasceva una "scuola", la prima "università" rom, sebbene la didattica fosse opera di artisti *gagé*, e l'appello alla sedentarizzazione piuttosto insistente. Concepito come "teatro di idee" ispirato a valori universali, alle responsabilità dell'uomo, il Teatr Romen proponeva (e propone tuttora) un racconto aperto a letteratura, musica e danza. Molte le difficoltà iniziali, dovute all'analfabetismo e al modo di vita dei performer zingari. L'elaborazione di una drammaturgia e di un repertorio nella loro madre lingua, e il «restauro del comportamento»²⁸ sulla scena, richiesero continue prove. Accanto a episodi di vita zingana ricchi di danze e canti della tradizione, furono introdotti gradualmente i classici: adattamenti e riduzioni dalle opere di Leškov, Tolstoj, Gorkij, Kuprin, e la rilettura di Preciosa, Carmen, Esmeralda e Zemfira²⁹. I manuali accademici russi fissarono la danza degli zingari, sottolineando le caratteristiche assunte nei diversi paesi e i caratteri dominanti e apparentemente estemporanei: quell'inconfondibile vibrazione della parte superiore del corpo, dalle spalle sino alla punta delle dita, ostentando e scuotendo il petto adorno di monetine; l'inclinazione e la flessione del busto, gli schiocchi delle dita e il ritmico calpestio dei piedi³⁰.

In una galleria di ritratti delle zingare nel teatro di danza russo, dalle oleografie romantiche della Taglioni alla visione imperiale – eurocentrica e colonialistica – della Kščesinskaja e della sua capretta ingioiellata, fino alle istantanee e alle pose *mélo* d'inizio secolo, la ricerca del performer "totale" nel Teatr Romen conclude l'epopea (in russo: *ziganščina*, nell'accezione migliore) di un popolo. La diffusione nel mondo delle danze di carattere genera nostalgia e attrazione per l'intensità e la forza di una danza di zingare, per un'autentica *Romano kheliben*.



M. Chagall, *Aleko* (acquarello, 1942)

*Alla zingaresca*³¹

Nella didattica e nel repertorio teatrale russo si stilizzano e classificano le “danze zingane”: danze rifiutate due volte, dai rom ai quali non appartengono, e da noi che le giudichiamo – in assenza del carisma e delle acrobazie del grande interprete – kitsch e destituite di senso. Scomparsi i luoghi mitici dell’immaginario esotico, l’Oriente “fastoso e morbido” delle scenografie dei teatri d’opera e di ballo – quell’Oriente *lointain et mystérieux* che secondo Gautier serba il segreto dell’antica poesia –, la rappresentazione dei “figli del vento” subisce profonde trasformazioni: meno “misteriose” – per la maggiore consapevolezza antropologica, psicologica e storico-politica di una parte del pubblico – e più inattendibili per l’uso volgarmente commerciale al quale a volte sono destinate. Autenticità e sogno si coniugano attualmente nei film del rom algerino Tony Gatlif (*Lacho Drom* e *Gadjo Dilo*) e nell’esotismo circense del francese Bartabas, che con estrema perizia ammaestra i cavalli della compagnia Zingaro.

Chi sono realmente le zingare? Quanto sono ridicoli e ingenui i libretti dei balli? Svilita nella quotidianità, le figurine romantiche acquistano una loro necessità in teatro, vi conservano una superstite idea di libertà. Rassicurano la nostra cattiva coscienza e non intaccano i nostri beni. Nelle forme controllate dell’accademismo occidentale perdono quel “disordine zingaro” – *Zigeunerunwesen* – in nome del quale i rom sono stati sterminati nei campi di concentramento. Per raccontare la loro vera storia confusa tra miti, editti punitivi e leggende locali, servono parole e scrittura, e questa non è la loro cultura. Parlare del teatro di danza ottocentesco può sembrare la consueta strategia dell’esotismo per non conoscere e valorizzare gli altri così come sono, una via di fuga di segno apolitico, in un momento decisivo per la sopravvivenza di queste etnie. La questione del rapimento dei bambini è quanto mai di attualità, come pure l’acuirsi del razzismo nei confronti di queste popolazioni. I casi di gitane e gitanelle – nobili come la Preciosa di Cervantes – non sembrano probabili. Eppure, anche a partire da innocue agnizioni teatrali, si può riflettere sui nostri metodi di coercizione per “civilizzare” i figli altrui togliendoli al fango e alla famiglia.



S. Ja. Fedorova

Lo zingaro errante e la fiera gitana – figure perturbanti, deviazioni dal modello sociale dominante – hanno assunto nei secoli passati la forma del mito romantico, definendo in modo visibile i confini del mondo occidentale. E siccome parole e letteratura sono limitate e non includono tutta la complessità del nostro pensiero, coreografia e musica hanno catturato altri frammenti delle zone inconse. Il corpo della danzatrice nel balletto ha fatto propri atteggiamenti, sorrisi, sguardi, passi; ha messo in scena e controllato le emozioni, ha celebrato ineguaglianze di genere. Ha rappresentato l’ordine e le gerarchie sociali. La ballerina, una donna anche se in abiti di zingara, si è lasciata andare al riso, si è avvicinata all’uomo, lo ha provocato con gesti espliciti di seduzione e lo ha condotto in una danza di morte. Il confronto con le zingare del mito e della realtà ha messo a fuoco con chiarezza le rivendicazioni della donna, ma anche il desiderio

dell'uomo di avere accanto una selvaggia indipendente, riplasmando il comportamento e le movenze femminili. Sempre nei limiti delle convenzioni e delle pratiche dell'epoca. Si pensi a quanto sia costato alla diva Zucchi, nei panni di Esmeralda, infrangere l'aristocratico *bon ton* del Mariinskij sciogliendosi l'acconciatura!³²

I balletti – romantici, “classici” e neoclassici – fruiti oggi da una élite rimangono sullo sfondo e non concorrono in modo determinante alla caratterizzazione dei pregiudizi sociali. Senza la profondità delle opere di Hugo, Mérimée e Puškin, i libretti dei balli registrano i luoghi comuni sugli zingari. Una scrittura a loro estranea (la coreografia), con il “pimento” della letteratura e l’“eccitante” del movimento)³³, narra la storia intima, e le trasformazioni della mentalità e dei costumi. Come le canzoni popolari testimonia i rumori di fondo della società, e l'accettazione graduale di norme e convenzioni rende conto di pregiudizi e tabù. «C'est là une fonction où la chanson excelle, elle qui sait si bien répéter, comme le chantait Édith Piaf “[...] toujours la même histoire”»³⁴.

Rimane l'unicità (ancora per certi versi impenetrabile) della cultura rom, spesso svalutata e demonizzata, mistificata da un nostro tenace romanticismo (di maniera), e ormai strappata agli stessi rom tramite la ghettizzazione e la privazione della libertà, divenuta incompatibile con le nostre strutture sociali. Nei campi degradati, nelle “riserve” alle periferie delle città, si annuncia l'imminente implosione³⁵. Non sappiamo più dare un nome alla loro capacità di ascolto delle forze della natura, al magnetismo, al fiuto e alla destrezza, al senso di orientamento simile a quello di un cavallo o di un uccello migratore. Ripetiamo il racconto mitico di una tribù nomade, refrattaria a ogni assimilazione, che va verso destinazioni sconosciute senza perdere il nord. Altre metafore profonde – universali come le emozioni umane – ci permettono di descrivere l'intensità e i guizzi dei loro occhi di brace, i ritmi diabolici, il vigore dei moduli coreici e musicali, la bravura nell'imitare e improvvisare. È sempre la fiamma la metafora più efficace cristallizzatasi nella tradizione della danza di carattere zingana. Ad essa si ispirano le linee sinuose delle braccia, il corpo affusolato che vibra e varia i movimenti, improvvisando al pari degli strumenti musicali. Una qualità del gesto e delle azioni nei quali tendiamo a leggere il flusso continuo dell'energia, delle emozioni mai raffreddate dalla ragione.

La storia del teatro non si dà quindi come collezione di eventi paragonabili a oggetti. Possiamo osservarla nella dimensione di grandi processi di simbolizzazione, che percorrono e modellano durate particolari, trasformano spazi e mobilitano comunità³⁶.

Nell'indagare su un momento del teatro di danza possiamo riconoscere la molteplicità dei settori di ricerca, raccogliendo illustrazioni e reperti di un balletto museale, e destrutturando quei modelli mitici alla luce delle scienze dell'uomo. Esmeralda, Carmen e Zemfira appartengono, sia pur indirettamente, al mondo senza storia dei rom scritto e rappresentato da altri in forme che non sono proprie di un'etnia: «un mondo di mondi» soggetto più di altri alla cancellazione e al travisamento, le cui protagoniste rimangono nell'ombra. D'altra parte non appartiene alla tradizione rom la scrittura storica, coerentemente con l'essenza di un modo di concepire la vita. Non esiste infatti il culto esteriore dei morti, elemento fondante ai fini della costruzione della continuità dei rapporti nello spazio e nel tempo. La vita è eterno presente, e nei loro dialetti non vi sono parole diverse per dire *ieri* e *domani*. Perché erigere le architet-

ture in pietra della memoria? Cosa aggiunge un libro o una partitura all'atto in sé e all'incontro tra le genti? Una candela – secondo un detto rom – non è fatta di cera ma è tutta fiamma.

Note

1. C. Baudelaire, *Zingari in viaggio (1857-1861)*, traduzione di L. Frezza, in Id., *I fiori del male*, introduzione di G. Macchia, Rizzoli, Milano 1980, pp. 94-5.

2. L'ONU ha riconosciuto la popolazione degli zingari nel 1979. In documenti recenti del Council of Europe si tende a chiamare rom o roma coloro che parlano il *romani*, sinte o sinti coloro che vivono nei paesi di lingua tedesca; kalé o gitanos gli ibero-rom. Gli altri termini dovrebbero essere definitivamente eliminati dal vocabolario politico perché offensivi e *politically incorrect*. Gypsy e tsigane possono essere usati in citazioni storiche o musicali. Varie le opinioni sulla trascrizione fonetica (*rrom* o *rom* ecc.) e sulle accezioni di traveller, nomadi, camminanti. In contesti di studio, la danza non è oggi ritenuta caratteristica genuina della cultura tradizionale rom: «Rroma do not habitually dance». Essi danzano solo in occasione di importanti eventi familiari, e anche durante un matrimonio la danza è riservata principalmente agli ospiti. Il nomadismo secondo alcuni è forse divenuto un *habitus* nel tempo a causa delle migrazioni, e la musica rom tradizionale va distinta dalle musiche “non-rroma” eseguite alla maniera dei rom. Discussione tuttora aperta nella flamencologia e nella ziganologia.

3. Due leggende degli Urali sono in A. Elysseef, *Materials for the Study of the Gypsies collected by M. J. Kounavine*, in “Journal of the Gypsy Lore Society”, II serie, (1890-91). Cfr. F. de Vaux de Foletier, *Mille anni di storia degli zingari*, Jaca Book, Milano 1990, pp. 39-40 (ed. or. *Mille ans d'histoire des Tsiganes*, Fayard, Paris 1970).

4. De Vaux de Foletier, *Mille anni di storia degli zingari*, cit. pp. 64-5.

5. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, s.v. *Ungheria* [A. Molnár], UTET, Torino 1984, p. 647.

6. [s.a.], *La Hongrie de l'Adriatique au Danube. Impressions de Voyage*, Paris 1883, citato in G. Martin, *Les Danses populaire hongroises*, Corvina, Budapest 1974, p. 45.

7. Sul costume come scenografia in movimento cfr. E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di Antropologia teatrale*, Argo, Lecce 1996, p. 204. Cfr. anche la nuova edizione: Idd., *A Dictionary of Theatre Anthropology*, Routledge, London-New York 2005.

8. B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, Boringhieri, Torino 1977, pp. 127, 149.

9. Cfr. anche la trad. di A. Gasparetti in M. di Cervantes Saavedra, *Novelle esemplari*, Rizzoli, Milano 1956, vol. I, pp. 57-9.

10. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, traduzione di L. G. Tenconi, RCS Libri, Milano 2002, pp. 78-9. Esmeralda verrà riconosciuta dalla madre Gudule proprio per il «sacchetto di cose sante»: il sacchetto di tela o di pelle che gli zingari di solito si procurano da “sante” o fattucchiere. In quel «petit sachet orné de verroterie verte qu'elle portait au cou [...] amulette du démon», Gudule troverà la scarpina con «un parchemin sur lequel ce carme était écrit: “Quand le pareil retrouveras, / Ta mère te tendra les bras”» (V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, in *Oeuvres complètes*, Hetzel-Quantin, Paris 1880, vol. XX, pp. 656-7).

11. Un curioso antecedente (oltre in Lewis e Scott) trova Praz nella commedia di Mérimée *Une femme est un diable*, dove è evidenziato il suo aspetto di seduttrice. «Mariquita, un'anticipazione burlesca di Carmen e della Esmeralda [...] è tradotta dinanzi al tribunale dell'Inquisizione per essere esaminata da Antoine come strega (“une sorcière, une femme qui a fait un pacte avec le diable”). Quando il frate le chiede la sua professione: “Diable!” – risponde lei – “je ne sais trop que vous dire... je chante, je danse, je joue des castagnettes, etc. etc.”. Mariquita è innamorata di un caporale scozzese, quello che sarà poi il Phoebus di *Notre-Dame*. La scena del tribunale, collo spauracchio della tortura, è concepita in tempo di balletto» (M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1982, pp. 144-5, 1ª ed. 1930).

12. Ferdinando Taviani, in C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 11-2 (1ª ed. 1991).

13. Steingress, 1994, p. 12, citato in W. Washabaugh, *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Paidós, Barcelona 2005, p. 42.

14. German A. Laroš «Muzikal'noe pis'mo iz Peterbuga. Po povodu "Spjaščej Krasavicy", baleta g. Mariusa Petipa» in *Moskovskie Vedomosti* (1890) citato in G. A. Laroš, *Sobranie muzykal'no-kričičeskich statej*, Moskva-Petrograd 1913-24, p. 176. Come nel romanzo di Hugo, Esmeralda della Zucchini soccombe al triste destino ma nell'opera della Bertin di cui lo scrittore stesso scrisse il libretto (*La Esmeralde*) viene salvata *in extremis* e fu questo *dénouement* ad avere più fortuna dopo Gorskij. L'insuccesso dell'opera di Louise-Angélique Bertin non impedì il proliferare di una serie di Esmeralde nel teatro lirico (in Russia: Dargomyžskij, 1839, e l'opera incompiuta di Rachmaninov).

15. M. I. Velizarij, *Put' provincial'noj aktrisy*, VTO, Leningrad-Moskva 1938, pp. 54-5.

16. K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Einaudi, Torino 1963, pp. 105-7.

17. Vjačeslav Ivanov, citato in C. Lo Iacono, *Il balletto in Russia*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, UTET, Torino 1995, vol. 1.

18. Carmen in latino è il canto, il vaticinio, l'incantesimo, ma anche il "pettine per cardare". Da cui *s-carmigliata*.

19. B. Leblon, *Gitani e flamenco. L'emergere dell'arte flamenca in Andalusia*, Anicia, Roma 1997.

20. F. Ruffini, *L'Arca di Noé. La pietà di Nurejev. Una lezione dalla parte del teatro*, in "Prima-fila", 95, maggio 2003, p. 27.

21. E. C. Mandelli, *Antonio Gades, L'Epos*, Palermo 2004, pp. 124 ss. In Mérimée Carmen appare in «un jupon rouge fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu. Elle écartait sa mantille afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassie qui sortait de sa chemise. Elle avait encore une fleur de cassie dans le coin de la bouche, et elle s'avancait en se balançant sur ses hanches comme une pouliche du haras de Cordoue. Dans mon pays, une femme en ce costume aurait obligé le monde à se signer» (P. Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul: Romans et nouvelles* [Carmen, III], Gallimard, Paris 1978, p. 957).

22. *Ibid.*

23. P. Mérimée, *Colomba. Carmen*, traduzione di F. Ara, Mondadori, Milano 1953, pp. 199-201. In Spagna, Gautier vide una tribù di gitani benestanti che vivevano in piccole case, e una bimba di otto anni, completamente nuda, che si esercitava a danzare sull'aria lo zorongo. Del loro volto notò la tinta scura che fa risaltare la limpidezza dei loro occhi orientali il cui ardore è mitigato da non so quale tristezza misteriosa: malgrado la sporcizia sembrano avere la coscienza dell'antichità e della purezza delle loro origini. Cfr. T. Gautier, *Voyage en Espagne*, Charpentier, Paris 1859, p. 285 (1^a ed. 1845); Id., *Tra los Montes*, Victor Magen, Paris 1843.

24. A. S. Puškin, *Gli zingari* (1824), traduzione di T. Landolfi, introduzione di E. Bazzarelli, in Id., *Opere*, a cura di E. Bazzarelli, G. Spindel, Mondadori, Milano 1990, pp. 275-95.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. «A major theatrical event of both civic and artistic importance was the staging of *Bodas de Sangre* [...] The play was directed by Mikhail Yanshin, an outstanding actor with the Moscow Art Theatre and pupil of Stanislavsky who directed the *Romen* theatre for five years. Under his leadership the theatre moved away from ethnographic and exotic themes and ventured into the realms of the mind and reason». Dalle memorie di Nikolaj Sličenko (*From Campfire to Footlights: Gypsies in the Theater*, in "Patrin Web Journal" [18.10.2005]).

28. Ricorro alla celebre espressione di Richard Schechner (*Teoria della performance*, 1984).

29. Secondo Alaina Lemon permane in Russia la confusione tra l'oggetto d'arte e le zingare medesime: loro sono la loro stessa arte. In questo ambito, sostiene, la *cultura zigana* è così preponderante da rappresentare l'equivalente dell'arte delle popolazioni rom: «It was culture as art that defined Gypsies; it was manifest in gypsy song and dance because *Russian* literature found it there» (A. Lemon, *Between two Fires. Gypsy Performance and Romany Memory from Pushkin to Post-socialism*, Duke University Press, Durham, NC, 2000). Per una storia degli zingari in Russia – e il mito letterario della zigana – cfr. N. Demeter, N. Bessonov, *Istorija cygan. Novyj vzgljad*, Voronež 2000 (ora consultabile nel sito <http://zigane.pp.ru/history12.htm>)

30. «An analysis of data from Gypsy social dance events in Albania [...] Romania, Russia, Serbia, Spain, and the United States discloses, however, some general similarities: simultaneous solo dances with no physical contact; arms held diagonally in front of the body at shoulder height; fin-

ger-snapping or hand-clapping; and a stepped rhythmic pattern established by the musical accompaniment common to the locale. The dancers do not sing as they dance» (*International Encyclopedia of Dance*, s.v. *Gypsy Dance* [E. I. Dunin], Oxford University Press, New York 1998, vol. III, pp. 330-1). Già l'*Enciclopedia dello Spettacolo* (Le maschere-Sansoni, Firenze-Roma, 1962, vol. IX, col. 2140) notava che: «Quella che in Europa e negli SU viene definita "danza degli z." [...] è un tipo di danza che, iniziando con un movimento languido, si sviluppa in un moto più agitato e culmina in una sorta di rapidissimo e brusco finale. Tuttavia la definizione di danza zingaresca è inesatta, non si può dire che esista una danza tipica nata dalle tribù degli z. e da loro tramandata (gli unici elementi comuni alle danze eseguite dagli z. derivano prob. dal Katāk indiano). I ritmi irregolari, i repentini mutamenti di tempo, l'uso di togliersi le scarpe [...] un certo portamento fiero, un movimento sinuoso delle braccia e un curioso scotimento delle spalle».

31. Di antiche zingaresche parla Paolo Toschi (*Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino 1979, pp. 592 ss., 1^a ed. 1955), attestando il successo nel Cinquecento e nel Seicento di zingaresche liriche, «recitate da persone in maschera di zingara durante il Carnevale». In ambito musicale la "zingaresca" indica un componimento lirico o drammatico di origine popolare, e nel XIX secolo, un componimento ispirato nella struttura e nel ritmo agli stilemi zigani, soprattutto ungheresi e spagnoli (modello fondamentale di tali composizioni diverrà la *csárdás*). Secondo Eliane Daphy il procedimento della *tziganisaton* nella canzone francese afferma l'efficacia simbolica del riferimento al mondo zigano perché fa sognare ma anche vendere: l'*engouement tzigane* si può leggere nelle indicazioni strumentali dei brani: *java gitane, valse flamenco, tango tzigane, rumba bohémienne, tyrolienne gitane*.

32. Per una bibliografia sulla Zucchi cfr. *International Dictionary of Ballet*, s.v. *Zucchi* [C. Lo Iacono], St. James Press, London-Detroit 1993, vol. II.

33. Di "pimento" ed "eccitante" parla Giovanni Macchia nei *Miti di Parigi*.

34. P. Williams, citato in E. Daphy, *Bobémienne aux grands yeux noirs... Essai sur le personnage tzigane dans la chanson*, in "Études tsiganes", IX, 1, 1997, pp. 113-28: «La présence historique du personnage tzigane dans la chanson doit être mise en perspective avec la popularité qu'ont rencontrée en France les orchestres de musiques tziganes venus de l'Est à la fin du XIX^e siècle. Le terme "tzigane" fut d'ailleurs introduit en même temps que ces orchestres (Reyniers, 1982, p. 29). Le Tzigane, héros de la vie nocturne parisienne, devient héros de chanson». Sia nei libretti dei balli che nelle canzoni lo zingaro (e la zingara) compare indifferentemente come Bohémien, Gitan, Tzigane, Gitanela, Gitanita, Zingara, Zingarella, raramente come Romani. Mai come Romanichel, Rom, o Manouche. Il testo di Alain Reyniers, *L'identité tzigane, stéréotypes et marginalité*, è in J. Pirotte (éd.), *Stéréotypes nationaux et préjugés raciaux au XIX^e et XX^e siècles. Sources et méthodes pour une approche historique*, Nauwelaerts, Louvain-la-Neuve 1982, pp. 29-41.

35. Stupisce del popolo zingaro la capacità di opporre tuttora resistenza a una società così pervasiva e organizzata, «un mondo immorale, spinto dall'egoismo e da interessi materiali. Le relazioni con la propria gente si caratterizzano invece per la spontanea generosità. Non c'è differenza tra povero e ricco; chi ha, dà. È la legge del mondo nomade fondata sulla comunione dei beni: non esiste proprietà personale, né eredità». Di *culture clash* parla Alessandro Mangano in *Il vento e l'orologio*, terrelibere [14.01.2002]: «La televisione e il consumismo – la peste di fine secolo secondo le parole di Pasolini – può rivelarsi, alla fine, più pericolosa della stessa sedentarizzazione, cancellando le basi di una identità un tempo forte e definitiva; potrebbe riuscire dove le "Heidenjachten", i nazisti e gli altri sterminatori hanno fallito: la distruzione dell'identità Rom».

36. R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. IX.