

LISA SANNICANDRO, *Dafni e Cloe* nel balletto del XX e XXI secolo, in: Christine Walde/Christian Stoffel (Hrsgg.), *Caesar's Salad: Antikerezeption im 20. und 21. Jahrhundert* = *thersites* 1 (2015) 156–178.

KEYWORDS

Longus, *Daphni et Chloé*, History of Classical Ballet, Maurice Ravel, Mikhail Fokine, Terence Kohler, Benjamin Millepied

ABSTRACT (Italiano)

Il presente contributo ha come oggetto il fenomeno della ricezione del romanzo di Longo nel balletto classico del XX e XXI secolo. Grazie alla radicata presenza nell'opera greca della musica e della danza, che accompagnano armoniosamente le vicende dei protagonisti, la storia di Dafni e Cloe si è prestata sin dai primi anni del Novecento a ben 32 trasposizioni coreografiche, la prima della quali fu il celebre *Daphni et Chloé* creato nel 1912 dal coreografo russo Mikhail Fokine su musica di Maurice Ravel per i Ballets Russes di Sergej Diaghilev. L'analisi si focalizza sulle recentissime versioni di Terence Kohler per il Bayerisches Staatsballett di Monaco di Baviera (2010) e di Benjamin Millepied per il corpo di ballo dell'Opéra di Parigi (2014).

ABSTRACT (English)

The paper focuses on the reception of Longus's romance *Daphni et Chloé* in the classical ballet of 20th and 21st century. Thanks to a very strong presence in the novel of music and dance, Longus's work has been adapted into ballets since the early 20th century. The paper analyzes the famous *Daphni et Chloé* created in 1912 by the Russian choreographer Mikhail Fokine on the music of Maurice Ravel for Sergej Diaghilev's Ballet Russes and the two very new versions of Terence Kohler for the Bavarian State Ballet (2010) and Benjamin Millepied for the Paris Opera Ballet (2014).

Dafni e Cloe nel balletto del XX e XXI secolo*

Lisa Sannicandro (Padova)

Scritto probabilmente tra la fine del II e l'inizio del III sec. d.C., *Dafni e Cloe* di Longo Sofista è forse il romanzo greco che godette di maggiore popolarità.¹ Dopo un periodo piuttosto sfavorevole (VI–VIII sec.) l'opera comincia ad essere apprezzata dai dotti bizantini a partire dal IX secolo per poi diventare prototipo del dramma pastorale in Italia, Spagna e Francia ed essere tradotta nelle principali lingue europee.² Un fenomeno meritevole di attenzione è la ricezione di *Dafni e Cloe* nella produzione artistica del XIX e XX secolo, in ambito pittorico,³ operistico e coreutico. Vorremmo soffermarci su quest'ultimo aspetto, dato che è proprio il balletto di età moderna e contemporanea a costituire un bacino di ricezione privilegiato del romanzo di Longo: nel presente contributo cercheremo di capire le cause di questo fenome-

* Ringrazio qui Christine Walde e Christian Stoffel per aver organizzato questo piacevolissimo convegno *Caesar's Salad* nonché tutti i partecipanti. Un ringraziamento particolare devo a Terence Kohler, coreografo stabile del Bayerisches Staatsballett München, che ha gentilmente accettato di illustrarmi i principi ispiratori del suo *Daphnis und Chloë*. Dedico questo articolo a Vittorio Alberton (ballerino del Bayerisches Staatsballett), che con tanta passione pratica e insegna l'arte della danza.

1 Per un'introduzione generale al romanzo rimandiamo a Hunter (1983) e Pattoni (2005) 7–217.

2 *Dafni e Cloe* viene citato per la prima volta nel XII sec. nel romanzo in versi *Drosilla e Caricle* di Niceta Eugenio (in 6,439–450 l'autore racconta in sintesi la storia dei due pastori, auspicando che le vicende dei due protagonisti possano concludersi altrettanto felicemente). Fra le opere di argomento pastorale ispirate a Longo ricordiamo il *Ninfaletto* di Giovanni Boccaccio (1414), l'*Arcadia* di Jacopo Sannazzaro (1504), l'*Aminta* di Torquato Tasso (1573), *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre (1788). Fra le traduzioni sono da segnalare quelle italiane di Annibal Caro (1537) e Lorenzo Gambara (1569), quella francese, popolarissima, di Jacques Amyot (1559; nel XVIII sec. ne circolavano ben 35–40 edizioni) e quella inglese di Angel Day (1587), basata sulla versione dello stesso Amyot. Sulla ricezione di *Dafni e Cloe* nel romanzo pastorale rimandiamo a Hardin (2000). Per una panoramica completa utili Schönberger (1989) 45–52 e Pattoni (2005) 167–189.

3 Fra i pittori vorremmo citare Jean-Baptiste-Camille Corot (*Dafni e Cloe* [1845]; *Il piccolo pastore con flauto* [1848]; *Il pastore al bagno* [1850]); Louis Français, *Daphnis et Chloë* (1872); J. Albries, *Dafni estrae una spina dal piede di Cloe* (1817) e infine Marc Chagall (vd. n. 35). Cfr. Pattoni (2005) 188–189.

no e di individuare gli aspetti dell'opera antica che ancora nel nostro secolo continuano ad essere accolti e valorizzati dall'arte coreutica. Riassumiamo qui brevemente la trama del romanzo, articolato in quattro libri:

Un bambino e una bambina di nobile famiglia, abbandonati dai rispettivi genitori, sono raccolti e adottati da due coppie di pastori. Dafni e Cloé (questi i nomi dati loro dai genitori adottivi) crescono insieme e a poco a poco si innamorano, senza però capire che cosa stia loro succedendo. L'attrazione reciproca cresce sempre di più, rafforzata da una serie di vicende e di prove, ma l'amore non viene mai concretamente consumato, anche se ai due ragazzi non mancano i consigli di chi è esperto nell'arte amatoriale. Nell'ultimo libro i due protagonisti vengono ritrovati e riconosciuti dai ricchi genitori che un tempo li avevano esposti e coronano il loro amore con le nozze. Longo però assicura ai lettori che in seguito Dafni e Cloe preferiranno comunque la semplice vita dei pastori all'agiato mondo cittadino che li aspetta.

I. *Dafni e Cloe*: un romanzo sull'arte e sulle arti

Per meglio comprendere il successo di *Dafni e Cloe* nella danza è bene leggere il romanzo di Longo da quella che potremmo definire una prospettiva strettamente «artistica». Esso potrebbe essere definito infatti come «un romanzo sulle arti» e a buon diritto la critica moderna ne ha messo in rilievo le affinità con il mondo pittorico.⁴ Si pensi innanzitutto all'espedito del *Bildeinsatz* con cui si apre il romanzo.⁵ Longo premette infatti al racconto vero e proprio la descrizione di un dipinto che ne illustra il tema: dichiara di aver trovato in un bosco sacro alle ninfe nell'isola di Lesbo un quadro che rappresentava «la storia di un amore» (εικόνοϛ γραφήν, ιστορίαν ἔρωτοϛ)⁶ e di aver cercato qualcuno in grado di raccontargliela; ora egli la mette per iscritto affinché essa sia per gli uomini «un acquisto piacevole» (κτῆμα δὲ τερπνόν).⁷ Attraverso questa operazione Longo collega sin dall'inizio letteratura e pittura:

4 Vd. Hunter (1983) 4–6; Teske (1991).

5 Il procedimento, ricorrente nella produzione letteraria sofisticata, fu così chiamato da Schissel von Fleschenberg (1913).

6 *Dafni e Cloe*, Proemio 1.

7 *Dafni e Cloe*, Proemio 3.

come è già stato messo in luce, la struttura episodica stessa del romanzo può essere paragonata a un dipinto narrativo in cui le stesse figure compaiono in scene differenti ma correlate l'una all'altra.⁸ Proprio come un quadro occupa uno spazio definito e non ha un finale aperto, la *Lesbo* di Longo è un mondo in sé concluso e le avventure dei due protagonisti sono inserite in una cornice.⁹ Pure l'alternarsi delle stagioni, a cui si accompagnano accurate descrizioni della natura, conferisce al romanzo una viva dimensione pittorica.

Oltre alla pittura anche musica e danza sono costantemente presenti. Come risulta chiaro dalla selezione di passi che offriamo qui di seguito, la musica riveste un ruolo importantissimo nel romanzo e fa da sfondo alle vicende, quale espressione dei più svariati sentimenti; non si contano infine i momenti del racconto in cui i personaggi suonano, danzano, mimano una storia:¹⁰

1,13,4: Τῆς δὲ ὑστεραίας ὡς ἤκον εἰς τὴν νομὴν, ὁ μὲν Δάφνις ὑπὸ τῆ δρυὶ τῆ συνήθει καθεζόμενος ἐσύριττε καὶ ἅμα τὰς αἴγας ἐπεσκόπει κατακειμένας καὶ ὡσπερ τῶν μελῶν ἀκροωμένας, ἡ δὲ Χλόη πλησίον καθημένη καὶ τὴν ἀγέλην μὲν τῶν προβάτων ἐπέβλεπε, τὸ δὲ πλεόν εἰς Δάφνιν ἐώρα· καὶ ἐδόκει καλὸς αὐτῆ συρίττων πάλιν, καὶ αὖθις αἰτίαν ἐνόμιζε τὴν μουσικὴν τοῦ κάλλους, ὥστε μετ' ἐκεῖνον καὶ αὐτὴ τὴν σύριγγα ἔλαθεν, εἴ πως γένοιτο καὶ αὐτὴ καλή.

«Il giorno dopo, quando si recarono al pascolo, Dafni si sedette sotto la solita quercia e si mise a suonare la siringa; nel contempo badava alle capre che giacevano lì attente come se ascoltassero la sua musica; pure Cloe, seduta lì accanto, sorvegliava il gregge delle sue pecore, ma ancor più teneva il suo sguardo su Dafni. E questi le sembrava bello mentre suonava e anche allora pensò che la musica fosse il motivo della sua bellezza, cosicché dopo di lui volle prendere lei stessa la siringa, se mai diventasse bella pure lei.»

8 Hunter (1983) 4–5.

9 Per alcune riflessioni sul tema rimandiamo ad Hunter (1983) 4–6 e 42ss.

10 Maritz (1991) 57: “... the tale of *Daphnis and Chloe* is full of music and might well form the subject of a song itself”. Non a caso in *Dafni e Cloe* abbondano le menzioni di strumenti musicali, quali gli αὐλοὶ πλάγιοι («flauti obliqui») e la σῦριγξ («flauto di Pan»), lo strumento pastorale per eccellenza. Sul tema della musica nel romanzo si veda anche Montiglio (2012). I passi di Longo, compresa la traduzione, sono citati secondo l'edizione curata da Pattoni (2005).

1,23,1–2: Ἐξέκαε δὲ αὐτοῦς καὶ ἡ ὥρα τοῦ ἔτους. Ἦρος ἦν ἦδε τέλη καὶ θέρους ἀρχή, καὶ πάντα ἐν ἀκμῇ· δένδρα ἐν καρποῖς, πεδία ἐν ληίοις. Ἦδεῖα μὲν τεττίγων ἠγή, γλυκεῖα δὲ ὀπώρας ὀδμή, τερπνὴ δὲ ποιμνίων βληγή. 2. Εἶκασεν ἄν τις καὶ τοὺς ποταμοὺς ἄδειν ἠρέμα ῥέοντα καὶ τοὺς ἀνέμους συρίττειν ταῖς πίτυσιν ἐμπνέοντα καὶ τὰ μῆλα ἐρῶντα πίπτειν χαμαὶ καὶ τὸν ἥλιον φιλόκαλον ὄντα πάντας ἀποδύειν.

«Anche la stagione infiammava i due giovani. La primavera volgeva ormai al termine, iniziava l'estate e tutto era in pieno rigoglio. Gli alberi erano in frutto, i campi inondati di messi; dolce era il canto delle cicale, buono il profumo dei frutti maturi, piacevole il belare delle pecore. (2) Pareva che i fiumi, scorrendo tranquillamente, mormorassero un canto, e che i venti soffiando tra i pini suonassero una melodia con la siringa; che le mele cadessero come innamorate e che il sole per desiderio di bellezza invitasse tutti a togliersi i vestiti.»

2,3,2–5: Φιλητάς, ὃ παιῖδες, ὁ πρεσβύτερος ἐγώ, ὃς πολλὰ μὲν ταῖσδε ταῖς Νύμφαις ἦσα, πολλὰ δὲ τῷ Πανὶ ἐκείνῳ ἐσύρισα, βοῶν δὲ πολλῆς ἀγέλης ἠγησάμην μονῆ μουσικῇ. Ἦκω δὲ ὑμῖν ὅσα εἶδον μηνύσων, ὅσα ἤκουσα ἀπαγγελῶν. 3. Κηπός ἐστι μοι τῶν ἐμῶν χειρῶν, ὃν ἐξ οὗ νέμειν διὰ γῆρας ἐπαυσάμην, ἐξεπονησάμην ὅσα ὄραι φέρουσι, πάντα ἔχων ἐν αὐτῷ καθ' ὄραν ἐκάστην. 4 Ἦρος ῥόδα <καὶ> κρίνα καὶ ὑάκινθος καὶ ἴα ἀμφοτέρα, θέρους μήκωνες καὶ ἀχράδες καὶ μῆλα πάντα, νῦν ἄμπελοι καὶ συκαὶ καὶ ροαὶ καὶ μύρτα χλωρά. 5 Εἰς τοῦτον τὸν κῆπον ὀρνίθων ἀγέλαι συνέρχονται τὸ ἐωθινόν, τῶν μὲν ἐς τροφήν, τῶν δὲ ἐς ψόδην.

«Ragazzi, io sono il vecchio Fileta, che per queste Ninfe modulò molti canti, molti motivi suonò sulla siringa in onore di Pan e grazie alla sola musica guidò una grande mandria di buoi. Sono giunto da voi per rivelarvi ciò che ho visto e per riferirvi ciò che ho udito. (3) Io possiedo un giardino, coltivato dalle mie stesse mani, del quale mi occupo da quando a causa dell'età ho smesso di pascolare gli armenti, e che mi dà in ogni periodo dell'anno tutti i prodotti delle diverse stagioni: (4) in primavera rose, gigli, giacinti e viole di ambedue le specie; in estate papaveri, peruggini e mele di ogni tipo; ora che è autunno uva, fichi, melagrane e verdi bacche di mirto. (5) Nel mio giardino si radunano all'alba stormi di uccelli, gli uni per cercare cibo, gli altri per cantare.»

2,37,1–3: Οἱ δὲ μάλα ταχέως ἀναστάντες ὠρχήσαντο τὸν μῦθον τοῦ Λάμωνος. Ὁ Δάφνις Πᾶνα ἐμμεῖτο, τὴν Σύριγγαν Χλόη· ὁ μὲν ἰκέτευε πείθων, ἡ δὲ ἀμελοῦσα ἐμειδία· 2 [...] Ἔπειτα Χλόη μὲν εἰς τὴν ὕλην ὡς εἰς ἔλος κρύπτεται, 3 Δάφνις δὲ λαθὼν τὴν Φιλετᾶ σύριγγαν τὴν μεγάλην ἐσύρισε γοερὸν ὡς ἐρῶν, ἐρωτικὸν ὡς πείθων, ἀνακλειτικὸν ὡς ἐπιζητῶν, ὥστε ὁ Φιλητᾶς θαυμάσας φιλεῖ τε ἀναπηδήσας καὶ τὴν σύριγγαν χαρίζεται φιλήσας καὶ εὐχεται καὶ Δάφνιν καταλιπεῖν αὐτὴν ὁμοίῳ διαδόχῳ.

«Allora Dafni e Cloe, alzatisi subito in piedi, mimarono il racconto di Lamone a passi di danza. Dafni faceva la parte di Pan, Cloe quella di Siringa: lui la supplicava nel tentativo di convincerla, lei rideva facendo l'indifferente; [...] (3) Poi Cloe andò a nascondersi nel bosco, che rappresentava la palude, e Dafni, dopo aver impugnato la grande siringa di Fileta, suonò una melodia lamentosa come se fosse innamorato, appassionata come per convincerla, e di richiamo come se andasse in cerca del suo amore, tanto che Fileta, pieno di ammirazione, si levò in piedi, lo baciò e dopo il bacio gli regalò la sua siringa; infine lo pregò di lasciarla a un successore ugualmente degno.»

4,3,1 (descrizione del giardino di Lamone): Ἴνα τοῦ παραδείσου τὸ μεσαίτατον ἐπὶ μῆκος καὶ εὖρος ἦν νεὼς Διονύσου καὶ βωμὸς ἦν περιεῖχε τὸν μὲν βωμὸν κιττός, τὸν νεῶν δὲ κλήματα. 2 Εἶχε δὲ καὶ ἔνδοθεν ὁ νεὼς Διονυσιακᾶς γραφᾶς· Σεμέλην τίκτουσαν, Ἀριάδνην καθεύδουσαν, Λικοῦργον δεδεμένον, Πενθέα διαρούμενον· ἦσαν καὶ Ἴνδοι νικώμενοι καὶ Τυρρηνοὶ μεταμορφούμενοι· πανταχοῦ Σάτυροι <πατοῦντες>, πανταχοῦ Βάκχαι χορεύουσαι· οὐδὲ ὁ Πάν ἡμέλητο· ἐκαθέζετο δὲ καὶ αὐτὸς συρίζων ἐπὶ πέτρας, ὅμοιον ἐνδιδόντι κοινὸν μέλος καὶ τοῖς πατοῦσι καὶ ταῖς χορευούσαις.

«Nel centro del giardino, nel senso della lunghezza e della larghezza, sorgevano un tempietto e un altare sacri a Dioniso; l'altare era circondato da edera, il tempietto da tralci di vite. (2) All'interno del tempio vi erano pitture ispirate alle storie di Dioniso: Semele partoriente, Arianna addormentata, Licurgo incatenato, Penteo sbranato; inoltre erano raffigurati gli Indiani vinti e i Tirreni tramutati in delfini; dappertutto Satiri che pigiavano l'uva, dappertutto Baccanti che danzavano. Neppure Pan era stato dimenticato: lo si vedeva seduto su una

roccia a suonare la siringa, come se accompagnasse con un'unica musica i Satiri che pigiavano e le Baccanti che danzavano.»

II. L'antichità classica e la danza

L'antichità classica e in particolare il mondo greco ha sempre giocato un ruolo importante nella storia della danza, poiché ha fornito a balletti e coreografie materiale sia mitologico che storico. Tale fenomeno si verificò soprattutto durante il Rinascimento, quando il pensiero umanistico trasmise il rinnovato interesse per il mondo classico al balletto di corte: quest'ultimo iniziò dunque a rappresentare episodi mitologici e bucolici, a popolarsi di dèi ed eroi greci o romani, vale a dire degli stessi soggetti affrescati nelle sale dei palazzi italiani. D'altro canto nel XV secolo furono pubblicati numerosi trattati di danza, anch'essi basati su modelli classici, contenenti descrizioni coreografiche e musiche di danze eseguite in occasioni pubbliche e private.¹¹ L'interesse per il mito e per strutture estetiche classiche fu inoltre la base per un radicale rinnovamento del balletto durante il Novecento: temi e principi estetici classici ispirarono grandi personalità di danzatori e coreografi quali Isadora Duncan, Mikhail Fokine, George Balanchine, Martha Graham.¹²

III. *Dafni e Cloe* e la danza

La storia di *Dafni e Cloe* approda per la prima volta sul palcoscenico in forma di *opéra-ballet*¹³ nel 1747, con musica di Joseph Bodin de Boismortier (1659–1755). Un altro adattamento operistico del romanzo è l'intermezzo *La sinceri-*

11 Ad esempio i trattati di Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi* (1455); Antonio Cornazano, *Libro dell'Arte del Danzare* (1455–1465); Guglielmo Ebreo, *De pratica seu arte tripudii* (1463). Sulla presenza del classico nell'arte coreutica rimandiamo a Pujadas (2008); sul balletto rinascimentale utile Sparti (1993).

12 Isadora Duncan (1878–1927), considerata come la massima esponente della cosiddetta «danza libera» in opposizione alla danza accademica, si ispirò all'unità tipicamente greca di danza, musica e poesia e nel 1903 suggellò i suoi legami con l'ideale antico danzando ad Atene fra le rovine del teatro di Dioniso; si veda in proposito Tani (1995) 185–186. Martha Graham (1893–1991), iniziatrice della *modern dance*, realizzò a partire dagli anni '40 una serie di danze di gruppo in cui rappresentò miti antichi; cfr. Toepfer (2010) 397. Su Mikhail Fokine e George Balanchine vd. *infra*.

13 L'*opéra-ballet* è un genere di spettacolo teatrale diffuso in Francia tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII sec., caratterizzato dall'alternanza di parti cantate e parti danzate.

tà della pastorella inserito nel secondo atto de *La dama di picche* di Pëtr Il'ic Chajkovskij (San Pietroburgo, Teatro Mariinskij, 1890).¹⁴ La data memorabile è però l'8 giugno 1912 (Paris, Théâtre du Châtelet), quando grazie all'iniziativa del russo Sergej Diaghilev, impresario della celeberrima compagnia dei Balletti Russi, il romanzo di Longo diventa balletto con musica di Maurice Ravel e coreografia di Mikhail Fokine. Da questa data in poi dal romanzo di Longo furono ricavate ben trentadue versioni coreografiche, che elenchiamo nella seguente tabella:

Anno	Coreografia	Compagnia / Luogo
8.6.1912	Mikhail Fokine	Balletti Russi; Théâtre du Châtelet, Paris
1921	Mikhail Fokine	Nuova produzione Opéra Paris
1924	Mikhail Fokine	Balletti Russi (ripresa)
29.3.1942	Tatjana Gvsovsky (musica di Leo Spieß)	Opernhaus Leipzig
26.11.1947	Marcel Luitpart	Bayerische Staatsoper, München
1.02.1951	Aurel Milloss (scene e costumi di E. Prampolini)	Teatro dell'Opera di Roma (nuova versione del balletto di Fokine)
5.4.1951	Frederick Ashton	Royal Ballet London (interpreti: Michael Somes, Margot Fonteyn)
1958	Serge Lifar (scenografia di Marc Chagall)	Bruxelles
1959	George Skibine (scenografia di Marc Chagall)	Opéra Paris
1960	Gulbat Dawitaschwili	Maly Theater, Leningrado
1962	Serge Lifar und Nicolas Zvereff (ricostruzione da M. Fokine)	Teatro La Scala, Milano
15.7.1962	John Cranko	Balletto di Stuttgart
1966	Mai-Ester Murdman	Estland. Theater Reval (nel 1974 per il

14 Tema dell'intermezzo è l'amore della pastorella Cloe/Prilepa per Dafni/Milozvor, cui lei rimane fedele nonostante le profferte amorose del ricco Pluto/Zlatogor. Citiamo qui altre opere ispirate da Longo: Christoph Willibald Gluck, *Cythère assiégée* (1758); Jacques Offenbach, *Daphni et Chloé* (operetta parodistica, 1860); Fernand Le Borne, *Daphni et Chloé* (opera pastorale, 1885); Henri Paul Busser, *Daphni et Chloé* (opera comica, 1897); Fernando Liuzzi, musica per la *pièce* teatrale *Daphni e Chloé* di Ercole Luigi Morselli (1882–1923).

Dafni e Cloe *nel balletto del XX e XXI secolo*

		Kirov di Leningrado)
20.6.1966	George Skibine	Esibizione nell'ambito della <i>Ballettfestwoche</i> a München, 1965, Pas de deux (interpreti: Carla Fracci, Attilio Labis)
18.5.1969	John Cranko	Corpo di ballo della Bayerische Staatsoper, München
2.1.1972	John Neumeier	Corpo di ballo della Städtische Bühne, Frankfurt am Main
5.3.1972	John Cranko	Corpo di ballo della Bayerische Staatsoper, München
14.12.1972	Hans van Manen	Het Nationale Ballet, Amsterdam
17.5.1975	Glen Tetley	Balletto di Stuttgart
22.5.1975	John Taras	New York City Ballet
23.2.1979	Kent Stowell	Pacific Northwest Ballet, Seattle
22.5.1980	Graeme Murphy	Sidney Dance Company
28.11.1982	Ferenc Barbay	Corpo di ballo della Bayerische Staatsoper, München
1989	Graeme Murphy	Sydney Dance Company, Tanzfilm
5.2.2003	Lucinda Childs	Corpo di ballo della l'Opéra Nationale di Genève
2003/2004	Royston Maldoom, Susanna Broughton, Volker Eisenach	Berlin, progetto con 200 giovani berlinesi e i Berliner Philharmoniker diretti da Simon Rattle
3.4.2004	Heinz Spoerli	Balletto di Zürich
17.4.2009	Ralf Rossa	Balletto Rossa Bühnen, Halle
1.4.2010	Jean-Christoph Maillot	Ballet de Monte Carlo
ottobre 2010	Hema Rajagopalan	Natya Dance Theater, Chicago
21.11.2010	Terence Kohler	Bayerisches Staatsballett, München
10.05.2014	Benjamin Millepied	Opéra Bastille, corpo di ballo dell'Opéra Nationale de Paris

Per comprendere la genesi della prima versione coreutica di *Dafni e Cloe* è fondamentale chiarire l'importanza dei Balletti Russi di Sergej de Diaghilev nella storia della danza in generale. Sono proprio le concezioni artistiche alla base dell'attività della compagnia a illuminarci sulle dinamiche della ricezione

del romanzo nell'arte coreutica. Illustreremo quindi per prima cosa l'idea di opera d'arte elaborata rispettivamente da impresario, musicista e coreografo.

IV. I Ballets Russes di Diaghilev.

La musica di Ravel e la riforma coreografica di Fokine

Il russo Sergej de Diaghilev (Novgorod 1872 – Venezia 1929) non era né coreografo, né danzatore, bensì proveniva dal mondo della critica d'arte. Nonostante l'estraneità all'ambiente coreutico riuscì a fondare una compagnia di balletto che tra il 1909 e il 1929 si avvale della collaborazione dei più grandi danzatori, coreografi, compositori, pittori dell'epoca e costituì un *unicum* nella storia della danza. Commissionò musiche per i suoi balletti, oltre che a Maurice Ravel,¹⁵ anche a Igor Stravinsky, Erik Satie, Richard Strauss, Sergej Prokofiev, Ottorino Respighi, Francis Poulanc, solo per citarne alcuni; le scenografie furono spesso affidate a personalità del calibro di Pablo Picasso e Leon Bakst (vd. *infra*); fra i coreografi sono da ricordare Léonide Massine, George Balanchine,¹⁶ per tacere i nomi dei grandi danzatori della compagnia quali il «divino» Vaslav Nijinsky, Tamara Karsavina, Anna Pavlova e altri.¹⁷

15 Oltre a *Daphni et Chloé* Ravel compose la partitura per altre cinque coreografie dei Ballets Russes: *Ma Mère l'Oye*, *Valses nobles et sentimentales* (reintitolato *Adélaïde* ou *Le Langage de fleurs*) *Alborada del gracioso*, *Le Tombeau de Couperin*, *La Valse*, *L'Enfant et les sortilèges* (un'opera-ballet), Fanfara per *L'Éventail de Jeanne*, *Boléro*. Sul tema rimandiamo a Mawer (2006).

16 Léonide Massine (vero nome Leonid Fëdorovič Mjasin, Mosca 1896 – Köln 1979) fu tra il 1915 e il 1921 il coreografo principale dei Balletti Russi. George Balanchine (vero nome Georgij Melitonovič Balančivadze, San Pietroburgo 1904 – New York 1983), di origine georgiana, è considerato come uno dei più grandi coreografi del XX secolo ed ebbe il merito di elaborare una tecnica innovativa di balletto classico. Per Diaghilev realizzò nove balletti. Dopo la morte dell'impresario si recò negli Stati Uniti, dove fondò la compagnia del New York City Ballet.

17 Vaslav Nijinsky (Kiev 1890 – London 1950) è figura quasi leggendaria di danzatore, divenuto famoso per la tecnica virtuosa ma anche per le proprie vicissitudini: affetto da schizofrenia, trascorse gli ultimi anni della sua vita in ospedali psichiatrici. Tamara Karsavina (San Pietroburgo 1885 – Beaconsfield 1978) fu la danzatrice principale dei Balletti Russi fra il 1910 e il 1917, creando i suoi ruoli più famosi nelle coreografie di Fokine, quali *Petrushka*, *Le Spectre de la Rose*, *L'uccello di fuoco*. Di aspetto delicato e di corporatura sottile, la grande Anna Pavlova (San Pietroburgo 1881 – L'Aia 1931) cambiò per sempre l'ideale di ballerina, facendo della danzatrice una figura leggiadra ed eterea; per lei Fokine creò *La morte del cigno*, su musica tratta da *Il carnevale degli animali* di Camille Saint-Saëns.

L'attività artistica della compagnia giocava sulla perfetta interazione fra musica, danza, pittura; e come abbiamo visto questa concezione «totalizzante», onnicomprensiva dell'arte sta alla base di *Daphni et Chloé*.

Sia la musica che la coreografia furono commissionate dallo stesso Diaghilev, il quale da tempo aveva in mente di realizzare un balletto tratto da Longo con coreografia di Mikhail Fokine (1880–1942), anch'egli russo come l'impresario: quest'ultimo a sua volta aveva concepito la medesima idea già nel 1904, quando era membro del Balletto Imperiale di S. Pietroburgo. L'interesse per una trasposizione coreutica del romanzo era dunque già vivo da alcuni anni.¹⁸

Maurice Ravel iniziò la composizione della musica nel 1909 per concluderla nel 1912. Il programma di sala del 1912 presenta *Daphni et Chloé* come una «sinfonia coreografica»: un balletto di un atto e tre scene lungo più di cinquanta minuti, caratterizzato dall'alternanza di assoli e danze di gruppo che commentano l'azione principale, con un'orchestra costituita in buona parte da strumenti a percussione e un coro.¹⁹ Quest'ultimo è un elemento fondamentale della partitura di Ravel: esso non compare sul palcoscenico ed esegue esclusivamente vocalizzi, accompagnando alcune scene del balletto, quali i momenti rituali, la scena d'amore fra i due protagonisti e il baccanale conclusivo. Ecco come Ravel stesso descrive la sua opera:

“A vast musical fresco, less concerned with archaism than with faithfulness to the Greece of my dreams, which is similar to that imagined and painted by French artists at the end of the eighteenth century.”²⁰

Il compositore allude probabilmente alle raffigurazioni di *Daphni et Chloé* di Francois Boucher (1703–1770) e alle scene rustiche di Antoine Watteau (1684–1721). Lo stretto rapporto fra musica e pittura rientra nella visione olistica delle arti che il compositore stava elaborando in quegli anni e così illustrava:

“For me, there are not several arts, but one alone. Music, painting, [dance] and literature differ only as far as their means of expression.

18 Sulla genesi del balletto rinviamo a Morrison (2004).

19 Una copia del libretto è conservata alla biblioteca dell'Opéra di Paris come Livret 874 (Michel Fokine, *Daphnis et Chloé*, Ballet en 3 tableaux, Paris, Durand 1912).

20 Cit. da Mawer (2000) 143.

There are not therefore different kinds of artists, but simply different kinds of specialists.”²¹

Non disgiunte dal grande rinnovamento operato da Diaghilev e dalla visione di Ravel sono le concezioni del coreografo di *Daphni et Chloé* Mikhail Fokine. Egli ebbe il merito di attuare una sorta di riforma dell’arte coreografica che si può riassumere nei punti seguenti. Il coreografo non deve presentare combinazioni di passi fissi e stabiliti, bensì creare ad ogni composizione una nuova forma tenendo conto dell’epoca, del tempo e del luogo dell’azione trattata. La danza e la musica devono concorrere all’espressione dell’azione drammatica; ogni *divertissement* estraneo al tema del balletto deve essere eliminato. Ma il punto che più ci interessa è il seguente. Secondo Fokine il balletto deve liberarsi dalla tutela di musica e pittura e allearsi con esse per creare un’unità; nel contempo completa libertà deve essere accordata sia al musicista che allo scenografo.²² Sotto questo aspetto Fokine non fa altro che riprendere e rielaborare le teorie del grande maestro di ballo e coreografo francese Jean-Georges Noverre (1727–1810), da questi esposte in un trattato in forma epistolare, *Lettres sur la danse et les ballets*, edito più volte e tradotto in inglese, tedesco e spagnolo.²³ Cardine della concezione di Noverre era l’idea di danza come «pittura vivente» (cit. in Beaumont [1930] 9):

“A ballet is a picture, or rather a series of pictures connected one with the other by a plot which provides the theme of the ballet; the stage is ... the canvas on which the composer expresses his ideas; the choice of the music, scenery and costumes are his colours; the composer is the painter.”²⁴

Fokine utilizzò la traduzione russa di Longo del poeta simbolista Dmitriy Merezhkovsky (1865–1941), che quest’ultimo aveva pubblicato assieme a un

21 M. Ravel, Contemporary music, *The Rice Institute Pamphlet* 15 (April 1928) 131–145, citato da Mawer (2006), 22 n. 64. Ravel lesse il romanzo di Longo nella traduzione francese di Jacques Amyot (vd. n. 2). Il nome del musicista si legò così strettamente al romanzo da fare quasi dimenticare l’autore greco: «*Daphnis et Chloé* appartient aujourd’hui à Maurice Ravel. Longus est oublié» (Blanchard [1975] 39).

22 “The ballet must have complete unity of expression, a unity which is made up of a harmonious blending of the three elements – music, painting, and plastic art ... there shall be but one thing – the aspiration for beauty” (cit. in Beaumont [1935] 23–24).

23 Rimandiamo qui alla traduzione inglese di Beaumont (1935).

24 Cit. in Beaumont (1930) 9.

elaborato saggio dal titolo *On the Symbolism of Daphnis and Chloë*,²⁵ inoltre a San Pietroburgo, messi alla ricerca di stimoli creativi, cercò di documentarsi il più possibile sulla scultura antica. Nella creazione di *Daphni et Chloë* Fokine cercò di ispirarsi ad altri balletti di argomento mitologico,²⁶ i cui elementi caratteristici – scene ambientate in boschi e grotte, presenza di ninfe, cacciatori, pastori – conferivano a queste creazioni coreografiche un’atmosfera caratterizzata dall’assenza di tempo. Come si può capire dalla trama del balletto (vd. Appendice 1), Fokine gioca su questo fattore mediante l’alternanza sogno/realità, che dà un tocco di indeterminatezza agli eventi; tale effetto è accentuato dal coro di vocalizzi inserito da Ravel. La Grecia ricostruita sul palco diventa una terra lontana ed esotica, quasi una sorta di Arcadia nostalgica. Le fotografie a noi pervenute dimostrano che Fokine cercò di riprodurre nella danza le forme e le movenze dei bassorilievi greci. In questo fu aiutato dai costumi realizzati dallo scenografo e costumista Leon Bakst, importantissimo collaboratore dei Balletti Russi, anch’egli appassionato del mondo greco:²⁷ *Daphnis et Chloë* fu il frutto migliore della collaborazione fra i due artisti. La completa armonia di danza, musica e scenografia raggiunta nella prima rappresentazione²⁸ era tale che, quando Serge Lifar (egli stesso danzatore dei Balletti Russi)²⁹ nel 1934 ripropose a Parigi

-
- 25 Merezhkovskiy (1904). Sull’influsso che questa traduzione ebbe su Fokine si veda Morrison (2004) 53.
- 26 Un ottimo esempio è *Sylvia ou la nymphe de Diane*, del 1876 (musica di L. Delibes e coreografia di L. Mérante), che presenta una trama per certi aspetti simile a quella di *Daphni et Chloë*: esso narra infatti del rapimento di Silvia da parte del cacciatore Orione, del suo salvataggio grazie all’intervento di Diana e del ritorno dall’amato Aminta.
- 27 Leon Bakst, pseudonimo di Lev Rosenberg (1866–1924) creò costumi e scene anche per altri balletti di Diaghilev ambientati nel mondo antico, quali *Narzisse* (1911) e *L’Après-midi d’un faune* (1912); con Fokine aveva collaborato nel 1905 per *Acis e Galatea* alla Scuola Imperiale di Balletto di San Pietroburgo. Nel 1906 Bakst fondò una piccola scuola d’arte che annoverò fra i suoi allievi il giovane Marc Chagall. La collaborazione di Ravel, Fokine e Bakst non fu certo delle più facili: Ravel non trovava il tempo di comporre musica a sufficienza per dare avvio ai lavori, mentre Fokine e Bakst avevano una differente concezione dell’antica Grecia. Bakst propendeva infatti per un lavoro di tipo “filologico”, nella speranza di ricreare fedelmente sul palcoscenico quella Grecia che tanto aveva studiato (vd. Mayer [1977/78] 128; Mawer [2006] 81–83 e 86–89). I rapporti fra Ravel e Fokine erano inoltre complicati dalle differenze linguistiche.
- 28 Mawer (2006) 103: “Coreography, music and flowing costume design also unite in celebrating movement.”
- 29 Sergej Mihailovič Lifar (Kiev 1905–Losanna 1986), Serge Lifar per i francesi, è figura di spicco nella storia della danza del Novecento e in particolare del balletto francese. Allie-

un adattamento di *Daphni et Chloé* senza le scene di Bakst, nel frattempo morto, le critiche di alcuni recensori furono molto severe:

«La triste, l'horrible, la misérable soirée! Daphnis passé au cirage, Longus plongé dans la crasse, la musique de Ravel illustrée par des barbouillages funèbres... Le décor de Bakst n'existe plus ... Faut-il apprendre aux responsables ... qu'il est impossible, dans Daphnis, d'isoler la danse du décor, parce que la fusion est trop complète, trop voulue, trop préméditée?»³⁰

Come osserva Deborah Mawer, *Daphni et Chloé* diventò mito esso stesso in quanto balletto nel complesso misterioso.³¹ Non è infatti possibile operare un confronto tra la complessa partitura di Ravel e la coreografia, dal momento che quest'ultima è andata purtroppo perduta: il balletto non fu mai filmato, né i passi trascritti con l'aiuto degli appositi sistemi di notazione coreografica. Possiamo ricostruirne la genesi e le caratteristiche solo grazie ai bozzetti scenografici rimasti, ad alcune fotografie e alle testimonianze dei danzatori che parteciparono alle varie rappresentazioni.

V. Altre versioni coreografiche

Sul grande successo del romanzo di Longo nel balletto ha influito notevolmente la duttilità della partitura di Ravel, che con la sua commistione di classico ed esotico ha saputo colpire l'immaginazione dei coreografi in epoche differenti. Le seguenti versioni di *Dafni e Cloe*, ciascuna con caratteristiche ben definite, appaiono a nostro avviso le più significative fra le numerose prodotte. Nel 1951 il grande coreografo inglese Friederick Ashton,³² sugge-

vo del grande maestro Enrico Cecchetti (1850–1928), si unì ai Balletti Russi di Diaghilev nel 1923 e divenne in seguito primo ballerino, coreografo e direttore del corpo di ballo dell'Opéra di Paris.

30 Cit. da H. Bidou, *La Reprise de Daphnis à l'Opéra*, *Candide* 18/11 (1937).

31 Mawer (2006) 81: "... its ontology is fascinating, and it is a work that almost did not happen: myth upon myth".

32 Sir Friederick William Mallandaine Ashton (Guayaquil 1904–Eye 1988) è considerato come uno dei padri del balletto inglese. Dal 1935 fu coreografo residente del Vic-Wells Ballet (poi Sadler's Wells Ballet ed infine Royal Ballet) diretto da Dame Ninette de Valois, per il quale realizzò balletti ancora oggi rappresentati dalle principali compagnie del mondo, come *Symphonic Variations* (1946), *Sylvia* (1952), *La fille mal gardée* (1960), *The Dream* (1964) solo per citarne alcuni.

stionato da una vacanza in Grecia, realizzò per il Sadler's Wells Ballet una versione coreografica giustamente rimasta famosa, tuttora presente nel repertorio del Royal Ballet di Londra. Ashton era convinto che la recente passione per la greicità fosse ormai scaduta nel manierismo e che fosse necessario puntare piuttosto sul carattere atemporale dello spirito antico. Avverso perciò ai balletti «grecizzanti» eseguiti da danzatori a piedi nudi e coperti da veli tanto in voga nella Londra degli anni Venti,³³ Ashton mirò a una maggiore accademizzazione della coreografia rispetto a quella di Fokine: il suo intento era quello di creare un balletto non tanto «filologico», quanto piuttosto credibile nel contesto coreutico del suo tempo.

Ashton si giovò della collaborazione dello scenografo John Craxton, che visse e lavorò proprio in Grecia e da essa trasse direttamente ispirazione. L'attualizzazione del racconto di Longo era accentuata dall'uso di costumi moderni (i danzatori indossavano normali pantaloni o gonne; in particolare gli uomini portavano corone d'alloro e fingevano di suonare flauti di legno) e dai fondali. La cosa suscitò tra l'altro un certo scetticismo da parte dei recensori francesi («Il faut voir ces bergers de Longus, qui semblent échappés du dernier tournoi de Wimbledon ... le temple de Delphe transformé par Le Corbusier en un 'bloc d'habitat conforme'»³⁴), ma il successo della sua versione è attestato da riprese nel 1964, 1972–1973, 1980–1981, 1994 e 2004. Ashton accentuò inoltre la tematica erotica dando rispetto a Fokine maggiore spazio alla scena in cui Licenio cerca di sedurre Dafni e intensificando il contatto fisico nei passi a due.

Degna di nota, a dimostrazione del collegamento fra danza e pittura di cui abbiamo parlato sopra, è la rappresentazione di *Daphni et Chloé* l'8 luglio del 1958 a Bruxelles per il balletto dell'Opéra di Paris con coreografia di Serge Lifar e fondali dipinti da Marc Chagall, al quale l'editore della rivista d'arte «Verve» Tériade (pseudonimo di Stratis Eleftheriadis, 1897–1983) aveva commissionato nel 1952 la realizzazione di litografie per illustrare il romanzo.³⁵

33 Mawer (2006) 110.

34 Baignères (1954).

35 Chagall (1994). Le 42 litografie furono realizzate nel 1961 a seguito di un soggiorno a Delfi, Atene e Poros in cui il pittore si appassionò al romanzo di Longo. Le edizioni tradotte di *Dafni e Cloe* venivano spesso accompagnate da illustrazioni; cfr. Pattoni (2005) 188–189.

Di natura ben più audace, quasi trasgressiva, è invece la versione di Graeme Murphy per la Sidney Dance Company (1982).³⁶ Il coreografo sviluppa la tematica dell'iniziazione sessuale dei due giovani e sposta la vicenda nella New York degli anni Ottanta: la gara di danza fra Dafni e Dorcone è ambientata in una discoteca e le ninfe si spostano sulla scena su pattini. Una novità è costituita dalle entrate ed uscite verticali di Pan, quale vero e proprio *deus ex machina*.

Fra le versioni più recenti ricordiamo infine quella della coreografa indiana Hema Rajagopalan, realizzata per il Natya Dance Theater di Chicago ancora sulla musica di Ravel (2010): la storia dei due pastori rivive in un'ambientazione indiana, con un Pan che presenta tratti comuni a quella divinità *hindi* provvista di corna chiamata *rakshasa*.³⁷

VI. Le versioni di Terence Kohler (2010) e di Benjamin Millepied (2014)

Il 21 novembre 2010 ha avuto luogo presso il Nationaltheater di München la prima di uno spettacolo di danza interamente dedicato a Maurice Ravel. Su proposta del direttore della Bayerische Staatsorchester Kent Nagano, con il titolo *Mein Ravel* sono state presentate due composizioni coreografiche originali su musiche del compositore francese:³⁸ *Wohin er auch blickt* (coreografia di Jorge Mannes) e una nuova versione di *Daphni et Chloé* realizzata su commissione dall'australiano Terence Kohler,³⁹ coreografo stabile del Bayeri-

36 Essa è conservata in un video Home Vision (PMI Company) e in un video VHS (52 minuti), prodotto da Philippe Charluet nel 1989, della produzione data per la prima volta nel 1980.

37 Su questa particolare versione coreografica si vedano le poche informazioni disponibili nel web (<http://www.examiner.com/article/epic-myths-dance>, 22.04.2015).

38 Una presentazione dello spettacolo, con interviste al direttore d'orchestra, ai coreografi e ai danzatori è disponibile in *YouTube* (www.youtube.com/watch?v=4UaIEAndVw8, 22.04.2015).

39 Nato a Sidney nel 1984, Terence Kohler studia pianoforte, composizione e danza classica in Australia per poi completare gli studi coreutici all'Accademia di danza di Mannheim nel 2002. Nella stagione 2004–2005 diventa danzatore e coreografo al Badisches Staatstheater. Dalla stagione 2009–2010 è *choreographer in residence* presso il Bayerisches Staatsballet. Fra le sue creazioni ricordiamo: *Intermezzo for 20* (2005), *Anna Karenina* (2006), *Die Tempeltänzerin* (2007), *Once Upon an Ever After* (2008), *Série Noire – ein choreographischer Krimi* (2010).

sches Staatsballett. Alla base del lavoro di Kohler non vi è tanto una nuova visione dell'antico, quanto piuttosto l'esigenza di far rivivere in maniera originale nel presente tematiche antiche da lui ritenute ancora attuali. Ecco come il giovane coreografo descrive il suo rapporto con il romanzo di Longo:

“I found that the first time I read Longus’ book a few years ago I did not find the work all that interesting. It wasn’t until I read it a second time a few years later that I was able to put my own life experiences as a basis to the work and find greater understanding in it. In linking it to a ballet creation for the audience of the 21st Century (and to commemorate 100 years since the premiere from the Ballet Russes) I found that the simplicity of Longus’ story was so pure and honest that it would be nice to find an expression in today’s society – one dominated by over romanticised Hollywood notions of romance.”⁴⁰

A colpire Kohler è soprattutto la tematica sempre attuale dell'amore, quell'amore fresco e puro che i due protagonisti conoscono gradualmente e che tanto si distanzia da quello spesso banalizzato dei nostri giorni.

Sotto certi aspetti il coreografo si dimostra più fedele all'originale greco rispetto a Fokine: ad esempio, a differenza di quest'ultimo, Kohler apre lo spettacolo con la rappresentazione dell'abbandono di Dafni e Cloe da parte dei rispettivi genitori e della loro infanzia (vd. Appendice 2). L'accento è posto sul passaggio da una fase della vita all'altra, ovvero dall'infanzia all'età adulta attraverso l'adolescenza.⁴¹ L'azione è così scandita dal succedersi di tre differenti generazioni, ciascuna delle quali è caratterizzata da un proprio concetto di amore. I genitori adottivi dei due pastori (Nape, Driante, Mirtale, Lamone), che costituiscono la prima generazione, rappresentano la *στοργή* (ovvero l'amore filiale). Quando Dafni e Cloe si incontrano durante la loro infanzia, provano d'istinto un amore spontaneo, l'*ἀγάπη*. Nel momento in cui passano all'età adolescenziale sperimentano l'*ἔρωσ* ma anche i problemi ad esso connessi. Una volta esperito il vero amore, con i loro figli danno avvio alla terza generazione:

40 T. Kohler (corrispondenza privata).

41 Interessante il fatto che il passaggio dall'infanzia all'adolescenza in Cloe sia marcato da un cambio della calzatura: se nella prima parte dello spettacolo la danzatrice che interpreta il personaggio indossa le normali scarpette in tela, nella seconda porta le scarpette da punta.

Lisa Sannicandro

“When Daphnis and Chloe meet each other in their infancy (2nd Generation), their potential of ‘agape’ or unconditional love was its strongest. As they grew into adolescence they experienced ‘eros’ and found problems realising this passionate expression of love. It was only through the other experiences they faced in life that made their love understandable and stronger between one another. Once they found each other again and made their love work it sparked the 3rd Generation that would use the concept of love, as experienced by Daphnis and Chloe, to propel love throughout the world forever. I also linked two worlds together in my concept - reality vs. mythology.”⁴²

Anche nella versione di Kohler le esistenze dei due pastori seguono un piano divino, che li porterà ad innamorarsi. A dirigere le vicende sono Pan, calato dall’alto come un *deus ex machina*, e le ninfe, che si spostano sulla scena come bassorilievi in movimento. Fra queste divinità ha luogo uno scontro: secondo Pan Dafni e Cloe devono trovare e comprendere l’amore da sé, mentre le Ninfe ritengono necessarie per loro altre esperienze.

Musica e coreografia costituiscono un’armonica unità; il vocabolario coreografico di Kohler è vario e multiforme nonché *gender-specific*, dal momento che accentua l’uso del peso del corpo nelle parti maschili e la leggerezza e le linee in quelle femminili. La scenografia gioca un ruolo non secondario poiché i fondali, che rappresentano la natura durante le varie stagioni dell’anno, contribuiscono con la loro alternanza a rappresentare il viaggio psicologico dei protagonisti. Per la realizzazione di essi Kohler si è ispirato a dipinti di Claude Monet e alle fotografie dell’allestimento di Leon Bakst. A scandire il corso drammatico del balletto vi sono inoltre proiezioni filmiche di giochi di onde e di nuvole, e di paesaggi costieri.

L’ultima versione ballettistica di *Dafni e Cloe*, ancora su musica di Ravel, si deve infine al coreografo francese Benjamin Millepied,⁴³ al quale il balletto è

42 T. Kohler (corrispondenza privata).

43 Nato a Bordeaux nel 1977, Benjamin Millepied si è formato al Conservatoire national supérieur de musique et de danse di Lione e alla scuola dell’American Ballet di New York. Nel 1995 è diventato membro del New York City Ballet per essere promosso primo ballerino nel 2002. All’attività di danzatore si è affiancata successivamente quella di coreografo per l’American Ballet Theatre e per la compagnia da lui diretta Danses Concertantes. Da novembre 2014 ha assunto la direzione del corpo di ballo dell’Opéra Nationale di Paris.

stato commissionato qualche anno fa dall'allora direttrice del corpo di ballo dell'Opéra Nationale di Paris Brigitte Lefèvre. La prima dello spettacolo ha avuto luogo il 10 maggio 2014 a Parigi presso l'Opéra Bastille nell'ambito di una serata di danza intitolata *Balanchine/Millepied*, nella quale *Daphnis et Chloé* era preceduto da *Palais de Cristal* di George Balanchine (musica di Georges Bizet). La scenografia dello spettacolo è stata affidata al noto pittore e scultore francese Daniel Buren.⁴⁴ Difficile il compito di *Millepied*, il quale osserva come *Daphnis et Chloé* sia «une oeuvre qui vole, qui n'est pas terrestre, mais aussi une oeuvre difficile qui fait peur à beaucoup de choréographes».⁴⁵

Al contrario di molti dei loro predecessori, *Millepied* e Buren non hanno un approccio filologico al romanzo di Longo, a cominciare dalla trama: sulla scena non viene infatti rappresentata la fase di conoscenza reciproca e di innamoramento dei due protagonisti. La scenografia non riproduce la Grecia antica, dal momento che è sprovvista di elementi tipicamente ellenizzanti quali statue, grotte, ninfe. Si può parlare piuttosto di una Grecia come luogo indefinito e senza tempo: questa atmosfera di indeterminatezza viene creata grazie all'uso sapiente delle luci, che riproducono albe e tramonti, e ai costumi semplici, di color chiaro, indossati dalle danzatrici. I fondali sono minimalisti, animati soltanto da forme di luce colorate quali un cerchio, un diamante, un rettangolo, un quadrato, ciascuna bordata di strisce bianche e nere (elemento tipico questo delle opere artistiche di Buren) che ondeggiavano con movimenti verticali. La coreografia di *Millepied*, per venticinque danzatori, non priva di elementi moderni quali inserti di musica elettronica e di brevi dialoghi, riesce a trovare un equilibrio fra astrazione e racconto e risulta molto fluida e brillante, animata da sensuali *pas de deux* e da movimenti aerei delle danze di gruppo.⁴⁶

44 Daniel Buren è nato a Boulogne-Billancourt nel 1938 e si è formato all'École des Métiers d'Art dal 1957 al 1960. Nei primi anni Sessanta ha sviluppato una forma radicale di Arte Concettuale, che egli chiamava "a degree zero of painting". La sua produzione a partire dal 1965 è imperniata sull'uso di una stoffa da tende a righe di 8,7 cm bianche e colorate. Negli anni Ottanta Buren ha lasciato la pittura a favore della scultura, con produzioni architettoniche su spazi pubblici. Le sue opere fanno parte di prestigiose collezioni pubbliche e private.

45 Sulcas (2014).

46 Sulcas (2014).

Lisa Sannicandro

VII. Conclusioni

Sulla base della nostra analisi possiamo concludere che è legittimo parlare di un vero e proprio mito di *Dafni e Cloe* nella danza del XX e XXI secolo. Con la sua attenzione verso le varie forme artistiche, con il suo carattere pittorico e musicale il romanzo di Longo diventa balletto nel 1912 in quanto è in perfetta sintonia con i principi estetici di Diaghilev, Fokine e Ravel. Nelle versioni successive questa perfetta fusione fra musica, danza e pittura passa in secondo piano per lasciare emergere altri aspetti della storia, quali l'apprendistato nell'arte d'amare e il passaggio dell'individuo da una fase all'altra della propria esistenza. Colpisce comunque che in tutte le versioni sia dato spazio all'idea del mutamento, dell'evoluzione e che la vicenda rappresentata porti gli spettatori in un mondo senza tempo, a metà fra realtà e sogno: così la storia dei due pastori, ancora attuale, probabilmente conoscerà nuove versioni coreografiche e continuerà ad essere mito in passi di danza.

Bibliografia

- Baignères (1954). – Claude Baignères, A l'Opéra, *Daphnis et Chloé* par la compagnie de Sadler's Wells, *Le Figaro* (4 ottobre 1954).
- Beaumont (1930). – Cyril W. Beaumont (trans.), *Letters on Dancing and Ballets by Jean Georges Noverre* (London 1930).
- (1935). – Cyril W. Beaumont, *Michel Fokine and His Ballets* (London 1935).
- Blanchard (1975). – Jean Marc Blanchard, Daphnis et Chloé: histoire de la *mimesis*, *QUCC* 20 (1975) 39–62.
- Chagall (1994). – Marc Chagall, *Daphnis and Chloé* (München/London/New York 1994).
- Hardin (2000). – Richard F. Hardin, *Love in a Green Shade. Idyllic Romances Ancient to Modern* (University of Nebraska 2000).
- Hunter (1983). – Richard Lawrence Hunter, *A Study of Daphnis and Chloé* (Cambridge 1983).
- Lifar (1938). – Serge Lifar, Maurice Ravel et le ballet, *La Revue musicale* 19 (1938) 74–80.
- Maritz (1991). – Jessie Maritz, The Role of Music in *Daphnis and Chloé*, in: Heinz Hofmann (ed.), *Groningen Colloquia on the Novel*, vol. IV (Groningen 1991) 57–67.
- Mawer (2000). – Deborah Mawer, Ballet and the Apotheosis of the Dance, in: Deborah Mawer (ed.), *The Cambridge Companion to Ravel* (Cambridge 2000) 140–161.
- (2006). – Deborah Mawer, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation* (Aldershot 2006).
- Mayer (1977/78). – Charles S. Mayer, The Influence of Leon Bakst on Choreography, *Dance Chronicle* 1/2 (1977/78) 127–142.
- Merezhkovskiy (1904). – Dmitriy S. Merezhkovskiy, *Dafnis i Khloya: Povest' Longusa* (St. Petersburg 1904) 16–17.
- Montiglio (2012). – Silvia Montiglio, The (Cultural) Harmony of Nature: Music, Love, and Order in *Daphnis and Chloé*, *TAPhA* 142/1 (2012) 133–156.
- Morrison (2004). – Simon Morrison, The Origins of *Daphnis et Chloé* (1912), *19th-Century Music* 28/1 (2004) 50–76.
- Pattoni (2005). – Pia Pattoni (ed.), *Longo Sofista, Dafni e Cloe, testo greco a fronte* (Milano 2005).

- Pujadas (2008). – Anna Pujadas, Desplegando el peplo. Un ensayo sobre arte, moral, moda y danza, in: Pepa Castillo/Silke Knippschild/Marta García Morcillo/Carmen Herreros (eds.), *Imágenes. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales. Imágenes. The Reception of Antiquity in Performing and Visual Arts: Logroño 22-24 de Octubre de 2007* (Logroño 2008) 673–685.
- Schissel von Fleschenberg (1913). – Otmar Schissel von Fleschenberg, Die Technik des Bildeinsatzes, *Philologus* 72 (1913) 83–114.
- Schönberger (1989). – Otto Schönberger (ed., trans.), *Longos, Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe, griechisch und deutsch* (Berlin 1989).
- Sparti (1993). – Barbara Sparti, Antiquity as Inspiration in the Renaissance of Dance: The Classical Connection and Fifteenth-Century Italian Dance, *Dance Chronicle* 16/3 (1993) 373–390.
- Sulcas (2014). – Roslyn Sulcas, *In Paris, Benjamin Millepied Rises to the Occasion*, *New York Times* 12/05 (2014)
<http://www.nytimes.com/2014/05/13/arts/international/benjamin-millepied-rises-to-the-occasion-on-a-grand-stage.html> (22.04.2015).
- Tani (1995). – Gino Tani, *La danza e il balletto. Compendio storico-estetico* (Parma 1995).
- Teske (1991). – Dörte Teske, *Der Roman des Longos als Werk der Kunst. Untersuchungen zum Verhältnis von Physis und Techne in Daphnis und Chloe* (Münster 1991) (=Orbis antiquus 32).
- Toepfer (2010). – Karl Toepfer, Gesture and Dance, in: Anthony Grafton/Glenn W. Most/Salvatore Settis (eds.), *The Classical Tradition* (Cambridge/London 2010) 394–397.

Appendice

I. *Daphnis et Chloé* – Paris, Théâtre du Châtelet, 8 giugno 1912

Libretto: Mikhail Fokine
Musica: Maurice Ravel
Coreografia: Mikhail Fokine
Scenografie e costumi: Léon Bakst
Interpreti: Tamara Karsavina (*Chloé*); Vaslav Nijinsky (*Daphnis*)

La prima parte si apre in un prato vicino alle grotte delle ninfe in un pomeriggio di primavera. Pastori e pastorelle entrano con offerte per le ninfe e danzano. Le pastorelle si raccolgono intorno a Dafni e Cloe si unisce alla loro danza. Dafni e il suo rivale eseguono i rispettivi assoli. La bella Licenio entra e danza in modo seduttivo; all'inizio Dafni la scambia per Cloe. I pirati fanno irruzione e rapiscono Cloe. Dafni raccoglie il suo sandalo, abbandonato durante lo scontro. Quando scende la notte, le tre ninfe scendono dai piedistalli ed eseguono una danza lenta e misteriosa. Trovano Dafni in lacrime, lo consolano e invocano l'aiuto di Pan, all'apparire del quale Dafni si prostra e prega per il ritorno di Chloé.

Con la seconda parte lo scenario si sposta nel campo dei pirati. È notte. I pirati arrivano con Chloé ed eseguono una danza di guerra. Su comando di Briassi, il loro capo, Cloe esegue a mani legate una danza di supplica e tenta di scappare. L'aria sembra improvvisamente diventare strana; piccoli fuochi sono portati da mani invisibili. Molti satiri, inviati da Pan, entrano in scena e circondano i pirati, poi dispersi all'arrivo di Pan stesso. Cloe è di nuovo libera e pensa a come tornare a casa.

II. *Daphnis und Chloé* – München, Nationaltheater, 21 novembre 2010

Musica: Maurice Ravel
Coreografia: Terence Kohler
Scenografia e costumi: Jordi Roig
Luci: David Bofarull
Proiezioni video: Miquel Angel Raiò, Francese Sitges-Sardà
Direzione musicale: Kent Nagano

Lisa Sannicandro

Pianoforte: Momo Kodama

Interpreti: Mai Kono (*Chloé*), Karen Azatyan (*Daphni*)

Mirtale e Lamone, Nape e Driante lavorano i campi; trovano due neonati abbandonati, Dafni e Cloé, e decidono di tenerli con sé. Nella loro innocenza di bambini Dafni e Cloé si innamorano l'uno dell'altro. La loro ingenuità li fa sempre scontrare con dei limiti che li turbano ma che loro non riescono a comprendere e a superare. Tre ninfe e il dio Pan guidano Dafni e Cloé nel loro percorso. Il destino separa i due giovani per molto tempo. Dafni incontra Licenio, grazie alla quale scopre e sviluppa la propria sessualità. Cloé lascia la sua terra e approda in un'isola sconosciuta. Degli uomini la scoprono e la perseguitano con una crudeltà da lei mai esperita fino a quel momento. Briassi la salva dal pericolo, ma la tormenta con la sua brama minacciosa. Lei riesce a resistergli e poi a ritornare nella sua isola natia. Dafni e Cloé si incontrano di nuovo nel luogo dove si erano conosciuti tanto tempo prima. Il loro amore è maturo. Non hanno più bisogno della guida di Pan e delle ninfe. Una nuova generazione prende avvio per fare le proprie scoperte ed esperienze.

III. *Daphnis et Chloé* – Paris, Opéra Bastille, 10 maggio 2014

Musica: Maurice Ravel

Coreografia: Benjamin Millepied

Scenografia: Daniel Buren

Luci: Madjid Hakimi

Direzione: Philippe Jordan

Interpreti: Aurélie Dupont (*Chloé*), Hervé Moreau (*Daphni*), Eleonora Abbagnato (*Lycenion*), Benjamin Millepied (*Bryaxis*), Alessio Carbone (*Dorcon*)

www.thersites.uni-mainz.de

