

Dalla carta alla scena: una prima edizione critica per la danza

Marco Argentina

Alma Mater Studiorum Università di Bologna; Università di Padova
DOI: 10.54103/st.256.c531

Abstract

Il contributo si propone di enucleare le questioni metodologiche legate alla ricostruzione, su carta, di un balletto del passato, proponendo, come *exemplum*, un caso di studio specifico: l'edizione critica coreica del *Réveil de Flore*, un balletto in un atto di Marius Petipa, musicato da Riccardo Drigo e andato in scena per la prima volta a Peterhof, vicino a San Pietroburgo, nel 1894.

Più precisamente, il saggio intende illustrare le fasi di ideazione, creazione e perfezionamento dell'architettura dell'edizione critica, il cui scopo principale è di trascrivere e tradurre la coreografia del balletto di Petipa, mettendola in relazione con la musica di Drigo e restituendola nella versione più vicina possibile a quella della *première*, così com'è offerta nella partitura coreica manoscritta del *Réveil de Flore*, stesa in notazione Stepanov (un sistema di "scrittura" della danza oggi noto a pochissimi specialisti) e conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard.

L'articolo focalizzerà l'attenzione sulle problematiche principali affrontate nel corso della realizzazione dell'edizione critica, e sulla loro risoluzione.

Parole chiave

Filologia; *Réveil de Flore*; Marius Petipa

From the Page to the Stage: A First Critical Edition for Dance

Abstract

The paper proposes to enucleate the methodological issues involved in the reconstruction on paper of a ballet from the past, using as an example

a specific case study: the critical choreographic edition of *Le Réveil de Flore*, a one-act ballet by Marius Petipa, set to music by Riccardo Drigo and first performed in 1894 in Peterhof, near St Petersburg.

More specifically, the paper aims to illustrate the phases of conception, creation and refinement of the architecture of the critical edition, whose main purpose is to transcribe and translate the choreography of Petipa's ballet, relating it to Drigo's music and restoring it in a version as close as possible to that of the premiere, as it appears in the manuscript choreographic score of *Le Réveil de Flore*, written in Stepanov notation (a system of dance "writing" known today to very few specialists) and preserved in the Sergeev Collection of the Houghton Library at Harvard University.

The paper will focus on the main problems encountered during the production of the critical edition and their resolution.

Keywords

Philology; Réveil de Flore; Marius Petipa

I capolavori del balletto classico ottocentesco, come *Giselle*, *Le Lac des cygnes* o *La Belle au bois dormant*, che popolano il repertorio dei teatri più illustri di tutto il mondo, sono proposti oggi come l'esatta (o quasi) versione di quelli messi in scena alla data di creazione. In realtà, nel corso dei secoli, si sono modificati, con aggiunte, tagli, alterazioni, la maggior parte dei quali non sappiamo attualmente né quali siano né quando siano stati introdotti.

Sono stati compiuti numerosi tentativi di ricostruzione filologica dei balletti nella loro versione originaria. Possiamo ricordare almeno la *Sylphide* (Guglielmotti 2013) o la *Giselle* (Cyratfran 2019) di Pierre Lacotte date negli anni Settanta del Novecento, *La Belle au bois dormant* (Pavlenko 2022a-b; Apanasenko 2022a-b) o *La Bayadère* (Vassilev 2019) di Sergej Vicharev, i più recenti lavori di Aleksej Ratmanskij come *Le Lac des cygnes* (Pavlenko 2024) o *L'Arlequinade* (Vassilev 2024), tutti lavori di eccezionale qualità artistica, ma per nessuno dei quali il coreografo/restauratore, che – sottolineiamo – *non* è un filologo, ha giustificato scientificamente per iscritto le proprie scelte ricostruttive, che dunque risultano sfuggenti e fanno sì che tali messinscena non siano utilizzabili per studi successivi dello stesso spettacolo di danza. Il risultato è che, ogni volta, le ricerche per ricostruire filologicamente un balletto del passato nella sua prima versione occorre ripartire da zero.

Vi sono casi in cui alla messinscena che intende riportare alla luce la versione originaria di un balletto viene affiancata la pubblicazione a stampa del lavoro compiuto. Si pensi al numero monografico del 1980 della rivista «L'Avant-Scène – Ballet-Danse», in cui Pierre Lacotte parla della “sua” *Giselle* (Lacotte 1980), ma anche a scritti frutto delle ricerche di alcuni, celebri, studiosi di danza riguardanti balletti non classici, come, ad esempio, Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeschke, che nel 1991 curano la ricostruzione dell'*Après-midi d'un faune* di Vaclav Nižinskij (Hutchinson Guest, Jeschke 1991), o come Millicent Hodson, che, in una monografia datata 1996, offre il “restauro” del *Sacre du printemps* nižinskiano (Hodson 1996). Pur essendo stata descritta la coreografia restituita e indicate le fonti adoperate come base per la ricostruzione, in queste pubblicazioni non sono stati precisati, se non in rari casi, quali testimoni o parti di testimoni siano stati impiegati per definire i diversi passaggi della ricostruzione momento per momento, né sono stati chiariti gli indizi o le prove dell'attendibilità delle fonti adottate. In altre parole, non sono stati rispettati i principi rigorosi dell'ecdotica. Ne consegue che gli storici della danza, oggi, studiano prodotti che non hanno mai visto, e che gli spettatori credono di vedere in scena spettacoli “archeologici” (nel senso più nobile del termine), che in realtà non lo sono o che, quanto meno, non sappiamo se e quanto lo siano.

Si è pertanto concepita l'elaborazione di un'edizione critica coreica, ossia di un'edizione in cui viene riportato alla luce filologicamente, su carta, un testo coreografico del passato, a cui vanno aggiunte le ragioni dettagliate sottese alle scelte operate, basate su fonti antiche, rintracciabili in biblioteche e archivi, ricercate, ritrovate e analizzate, nelle quali è registrato un certo balletto mediante una specifica notazione della danza. In altre parole, i testimoni principali utili a restituire un balletto del passato, creato in un'epoca precedente l'invenzione o l'uso abituale degli strumenti audiovisivi, sono le partiture coreiche, ossia le fonti manoscritte in cui sono stati annotati i passi e i movimenti del corpo dei ballerini, nonché i loro spostamenti sul palcoscenico e le loro sequenze pantomimiche, attraverso una delle molteplici modalità di trascrizione del dettato coreografico. Nei secoli, infatti, sono stati inventati diversi modi di “scrivere” la danza: solo per citare alcuni esempi tra quelli più noti, pensiamo alle notazioni di Raoul-Auger Feuillet (1700), di Arthur Saint-Léon (1852), di Friedrich Zorn (1887), di Vladimir Stepanov (Stépanow 1892) e di Rudolf von Laban (1954). Alcune di queste

sono codificate e rese pubbliche, molte altre, invece, sono state inventate per il solo uso personale del coreografo-artefice (e, tutt'al più, degli assistenti che collaboravano a stretto contatto con lui), ma, indipendentemente dalla loro diffusione, ciascuna differisce dalle altre, poiché ha caratteristiche peculiari che, per essere comprese, devono essere decryptate, un'operazione che oggi sono in grado di compiere solo pochi specialisti. In ogni modo, non esiste una notazione di danza universalmente riconosciuta e adoperata, come è, invece, nel campo della musica, e, dunque, una traduzione in linguaggio verbale di tali sistemi di notazione coreografica è assolutamente indispensabile a che il dettato coreico di un balletto possa essere compreso, almeno, da danzatori, coreografi e storici della danza.

La realizzazione di un'edizione critica coreica è un'operazione pionieristica che prende avvio grazie agli studi (compiuti negli ultimi dieci anni e ancora in corso) di Elena Randi (2020 e 2022)¹ e ai lavori e alle ricerche del gruppo di Filologia della danza dell'Università di Bologna da lei costituito².

Un'edizione critica coreica – esattamente come quelle che, da più di un secolo, vengono realizzate in ambito letterario e musicale – si compone di tre sezioni fondamentali: un'introduzione storico-critica e metodologica, in cui, oltre a un *excursus* della storia e della fortuna del balletto preso in esame, vengono illustrati i criteri e le scelte adottati nell'edizione critica; l'edizione critica vera e propria del testo coreografico e musicale; l'apparato critico-filologico, in cui sono motivati puntualmente le scelte di trascrizione, gli emendamenti e le traduzioni in linguaggio verbale.

Per l'elaborazione di un'edizione critica coreica è utile seguire l'*iter* attuato dai filologi letterari e musicali. *In primis*, va compiuta la *recensio*, ovvero la ricerca e il censimento di tutti i testimoni utili alla ricostruzione della musica, della coreografia e dell'azione scenica. Per la parte musicale,

1 Segnaliamo anche un intervento della studiosa più recente, intitolato *Un modello di edizione critica coreica: problematiche di connessione tra testo musicale e dettato coreografico*, tenuto in occasione del XXVIII Colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, 22-24 novembre 2024). Il saggio sarà pubblicato negli Atti del Colloquio a dicembre del 2025 all'interno del n. 18 della rivista «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni».

2 Per una ricognizione di tutte le attività di ricerca e di elaborazione delle edizioni critiche coreiche (lezioni, seminari, laboratori pratici di ricostruzione filologica, ecc.), nonché per la visione delle restituzioni sceniche finora realizzate, rimandiamo al sito web del gruppo di ricerca: <https://site.unibo.it/filologiadelladanza/it>.

i testimoni principali sono la partitura orchestrale, la riduzione per pianoforte e il *répétiteur*, il quale, quando reperibile, è assai prezioso per la ricostruzione filologica della musica di uno spettacolo di danza: esso, infatti, restituisce la partitura suonata durante le prove e, di conseguenza, durante la messinscena di cui l'edizione critica coreica è testimone, posto che la partitura a stampa non riporta mai esattamente la versione per la scena. Riguardo alla danza, i documenti fondamentali sono le partiture coreiche, che possono essere offerte da un unico testimone o – raramente – da più testimoni. Infine, per quanto concerne le fonti testuali inerenti all'azione scenica, è necessario ricercare il libretto del balletto, il programma di sala, le cronache, le recensioni e l'argomento del balletto.

Il modello a nostro parere più interessante di edizione critica è quello genetico, che restituisce, su carta, il percorso evolutivo di uno spettacolo di danza. Per realizzarlo, occorre reperire non solo i testimoni musicali, coreici e testuali relativi allo spettacolo scelto come base, ma anche le fonti delle versioni sceniche ritenute utili a definire la fortuna di quel balletto.

Una volta terminata la *recensio*, è necessaria una verifica delle relazioni tra i testimoni reperiti, a cui segue l'*interpretatio* degli stessi. Dopo di che, si procede con la trascrizione dei testimoni selezionati, ovvero con la restituzione delle note musicali, dei simboli tramite cui è offerta la coreografia e delle indicazioni verbali inerenti all'azione scenica. Segue la traduzione in linguaggio verbale dei simboli della notazione coreografica e dei grafici che illustrano gli spostamenti dei danzatori sul palcoscenico. Benché di certo impensabile per i filologi letterari e musicali, i cui codici espressivi sono diffusissimi, l'operazione di traduzione – come anticipato – è assolutamente necessaria per un'edizione critica coreica, poiché le modalità di notazione della danza con cui sono state stese le partiture coreiche del passato sono quasi sempre sconosciute ai ballerini e ai coreografi contemporanei e sono state studiate e deciptate, fino ad oggi, solo da un numero esiguo di esperti.

Contestualmente alla fase di trascrizione e di traduzione dei testimoni avviene anche quella di *emendatio* degli stessi, una fase assai spinosa e sdruciolevole nella quale si correggono gli errori di trascrizione, segnalando doverosamente, al contempo, i casi difficilmente risolvibili.

Un primo esempio di lavoro filologico di questo genere è l'edizione critica del balletto *Le Réveil de Flore*, coreografia di Marius Petipa e musica del padovano Riccardo Drigo, edizione realizzata e curata dal sottoscritto

durante i tre anni di dottorato presso l'Università di Padova (Argentina 2023). Precisiamo che, trattandosi del primo esperimento mai tentato, abbiamo scelto un balletto di cui esistesse un'unica partitura coreica e, dunque, la nostra edizione non prevede (non può prevedere) la ricostruzione della trasmissione del balletto nel tempo.

L'architettura di tale edizione critica è stata ideata, creata e perfezionata lungo il percorso dottorale con l'intento di tradurre, nella maniera più chiara e precisa possibile, la coreografia originale del balletto di Petipa, mettendola in relazione con la musica, altrettanto originale, di Riccardo Drigo. A tale scopo, la struttura-base dell'edizione critica del *Réveil de Flore* prevede due pagine, affiancate l'una all'altra, che “dialogano” tra di loro: in quella di sinistra sono riportati lo spartito musicale e la partitura coreica incolonnati in modo che sia chiaro che movimento del corpo corrisponda a che accordo musicale; nella pagina posta a fronte, si trova la traduzione in linguaggio verbale della coreografia.

Un controllo fondamentale della traduzione è stato (ed è ancora oggi) il lavoro condotto con Stefania Ballone e Francesco Mascia, due eccezionali ballerini della compagnia del Teatro alla Scala di Milano³, che provano concretamente sul loro corpo quanto tradotto, su carta, nell'edizione critica coreica da noi elaborata, in qualche, fortunatamente raro, caso scoprendo che una certa nostra decriptazione del movimento danzato non era fisicamente eseguibile e che dunque doveva esserci stato un errore interpretativo, che andiamo via via a correggere.

I testimoni scelti per realizzare l'edizione critica del *Réveil de Flore* sono: la partitura coreica manoscritta completa, conservata nella Houghton Library dell'Università di Harvard e stesa in bella copia attraverso il sistema di notazione Stepanov⁴, ossia mediante la modalità di scrittura della danza inventata

3 I primi risultati della nostra collaborazione con i due ballerini scaligeri alla ricostruzione filologica concreta del *Réveil de Flore* sono stati rappresentati in scena in occasione della lezione-spettacolo *Segni sulla carta / corpi sulla scena*, che ha avuto luogo il 27 novembre 2023 nel Teatro del DamsLab dell'Università di Bologna (Filologia della danza, 2024). Segnaliamo che tale lezione-spettacolo è stata riproposta (con qualche lieve variante) il 10 marzo 2025 al Teatro dei Rinnovati di Siena in occasione della giornata di studi intitolata *Dalla carta alla scena: la trasmissione nel balletto*. Cfr. <https://www.dssbc.unisi.it/Eventi/dalla-carta-alla-scena-la-trasmissione-nel-balletto-teatro-dei-rinnovati>.

4 Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, anonima, senza data, conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard,

dal ballerino del Mariinskij, Vladimir Stepanov, che la illustra e decifra, in francese, in un manuale pubblicato a Parigi nel 1892, sistema ripreso, perfezionato e utilizzato anni dopo da Aleksandr Gorskij e Nikolaj Sergeev per registrare i capolavori del balletto creati nei Teatri Imperiali russi (Argentina 2020: 51-52); lo spartito per pianoforte del balletto, edito da Zimmermann nel 1914 (Drigo 1914); l'argomento del balletto, pubblicato nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» (stagione 1893-1894) (Anonimo 1895: 426-427); il libretto a stampa e, in particolar modo, i due esemplari conservati nel Museo Bachrušin di Mosca e databili all'anno della *première* dello spettacolo, ovvero al 1894 (Petipa, Ivanov 1894)⁵.

Il manoscritto della partitura coreica è anonimo e senza data, ma abbiamo ragione di credere che sia stato steso da Aleksandr Gorskij, da un suo allievo o da un collaboratore, nel 1897. La datazione del manoscritto della partitura coreica si desume grazie ai cognomi dei danzatori offerti, in maniera sparsa, nel testimone, cognomi che corrispondono perfettamente a quelli di alcuni componenti del *cast* della rappresentazione del 28 luglio 1897 al Teatro del Gran Palazzo di Peterhof, vicino a San Pietroburgo⁶. Pur non restituendo, dunque, la partitura coreica relativa alla *première* del balletto, il manoscritto di Harvard è comunque da considerarsi come un testimone molto prezioso

collocazione MS Thr 245, 45, online: [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:465841264\\$42i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:465841264$42i).

- 5 Sebbene l'autore del libretto sia anonimo e la data indefinita, presumiamo che il documento sia stato scritto “a quattro mani” da Marius Petipa e Lev Ivanovič Ivanov nel 1894, prima cioè della *première* del balletto a Peterhof. Nel Museo Teatrale Centrale di Stato “A.A. Bachrušin” di Mosca (collocazione: ф. 37 “Bočarov M.I.”, л. 28) sono conservate due copie di tale libretto, entrambe prive di frontespizio e composte ciascuna da tre pagine non numerate. Uno degli esemplari riporta anche annotazioni manoscritte inerenti ai costumi di alcuni personaggi del balletto, nonché correzioni relative al *plot* e, di conseguenza, al dettato scenico. Si può supporre che gli interventi a mano si debbano al costumista del balletto, Evgenij Petrovič Ponomarëv, o a uno dei due librettisti del *Réveil de Flore*.
- 6 Cfr. la copia del programma di sala dello spettacolo del 28 luglio 1897 al Teatro Imperiale del Gran Palazzo di Peterhof conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 5205/85. I cognomi dei danzatori riportati nelle carte della partitura coreica manoscritta del *Réveil de Flore* sono quelli di Matil'da Kšesinskaja (Flora), Pavel Gerdt (Apollo), Nikolaj Legat (Zefiro), Vera Treflova (Cupido), Sergej Legat (Mercurio), Ivan Kusov (Ganimede) e Klavdija Kuličevskaja (Ebe). Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., *folders* 2, 7, 8 e 9.

per il nostro lavoro di ricostruzione filologica, giacché relativo a una replica del *Réveil de Flore* assai vicina cronologicamente alla data del debutto.

Il manoscritto della Sergeev Collection offre la partitura coreica completa del balletto, mettendo in relazione la parte musicale dell'opera con quella danzata. Per quanto riguarda il testo musicale, però, data la semplificazione della linea musicale offerta nel manoscritto della partitura coreica, abbiamo deciso di non utilizzare quest'ultima all'interno dell'edizione critica, ma, invece, la riduzione per pianoforte edita da Zimmermann datata 1914, l'unica a stampa esistente per intero, per quanto a nostra conoscenza. La sua pubblicazione risale a una data piuttosto distante dalla *première* dello spettacolo. Le ragioni che ci hanno indotto a compiere questa scelta sono due: *in primis*, il fatto che le note della linea melodica semplificata offerta nella partitura coreica del *Réveil de Flore* sono equivalenti a quelle stampate nello spartito di Zimmermann, fatte salve alcune piccolissime varianti insignificanti; in secondo luogo, il fatto che, per quanto meno completa della partitura orchestrale, la riduzione per pianoforte è comunque più completa della linea melodica offerta nel manoscritto di Harvard, dato che si inquadrano molto meglio l'armonia di riferimento e l'accompagnamento orchestrale. Inoltre, per appurare ulteriormente l'affidabilità del testimone musicale da noi adottato nell'edizione critica, vista la sua pubblicazione in una data distante dalla *première* dello spettacolo, lo abbiamo confrontato con la parte di pianoforte conduttore manoscritta autografa dei tre numeri del balletto che sono conservati nella collezione privata di Michele Armelin a Padova (1. *Nocturn* [*Notturmo*], 2. *Gavot Pičĭkato* [*Gavotte Pizzicato*] e 3. *Galop*), raffronto che, sebbene non sia avvenuto con tutti i numeri del balletto in quanto mancanti, è stato ugualmente sufficiente a dimostrare la credibilità della nostra scelta per l'edizione critica. Nonostante, infatti, i tre numeri del *Réveil de Flore* conservati a Padova non corrispondano né nell'ordine di progressione né – in parte – nei titoli ai primi tre pezzi offerti dallo spartito per pianoforte Zimmermann dell'intero balletto (1. *Nocturne*, 2. *Entrée d'Aquilon* e 3. *Apparition d'Aurore*), le note musicali riportate nei manoscritti padovani equivalgono a quelle della riduzione edita da Zimmermann. In più, confrontando la musica scritta nelle fonti appena citate con quella offerta dalla linea melodica presente nella partitura coreica di Harvard, si riscontrano pochissime e sporadiche varianti, che tuttavia non alterano il dettato armonico di ciascun numero del *Réveil de Flore*.

Si è scelto, poi, di includere nell'edizione critica: il *Sujet du ballet* (Anonimo 1914) e le annotazioni verbali inerenti all'azione scenica (più o meno delle didascalie), entrambi contenuti nella riduzione per pianoforte Zimmermann; l'argomento del balletto, edito nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» del 1895; il testo del libretto a stampa. Tali testimoni sono utili a ricostruire la *fabula* della creazione petipaiana. Il *Sujet du ballet* e le annotazioni verbali dello spartito Zimmermann riportano, infatti, in francese e con qualche lieve precisazione aggiuntiva, il contenuto dell'argomento del balletto, da noi altresì adottato perché specificamente relativo alla *première* del *Réveil de Flore*, come si evince dalle pagine dell'«Annuario dei Teatri Imperiali» in cui è edito; le copie del libretto a stampa conservate a Mosca, invece, sono state scelte perché rappresentano – soprattutto l'esemplare con annotazioni e correzioni manoscritte – un *unicum* molto importante per il nostro lavoro di natura filologica.

Perseguendo il duplice obiettivo di rendere l'edizione critica del *Réveil de Flore* sia un contributo innovativo nell'ambito degli studi sulla storia della danza, sia uno strumento grazie a cui i professionisti della danza possano ricostruire materialmente, su un palcoscenico, il balletto omonimo di Petipa/Drigo nella sua versione “originale”, il processo di elaborazione del nostro lavoro filologico ha presentato non poche difficoltà in merito alla traduzione in linguaggio verbale del dettato coreografico, per quanto concerne sia le sequenze di danza pura che i passaggi mimico-gestuali.

La notazione Stepanov, con cui è stesa la partitura coreica del *Réveil de Flore* conservata ad Harvard, descrive i movimenti del corpo (e, in particolare modo, quelli strettamente legati alla danza classica) in modo analitico, frammento per frammento; ciò rende facilmente comprensibile ogni singolo passo e/o posizione della coreografia del balletto petipaiano, pur essendo la tecnica classica adottata nei Teatri Imperiali alla fine dell'Ottocento parzialmente diversa da quella in uso al giorno d'oggi. Per questo motivo, nella nostra edizione critica abbiamo tradotto la partitura coreica in linguaggio verbale conservando il carattere di analiticità del codice Stepanov, descrivendo cioè la dinamica di ogni passo annotato nei suoi vari momenti. Là dove, invece, abbiamo riscontrato – in casi meno frequenti – passi o posizioni che corrispondono perfettamente a quelli eseguiti oggi, abbiamo riportato direttamente il nome di tale passo (ad esempio, *pas de chat*) o posizione (ad esempio, “in *relevé*”) senza offrirne la descrizione.

In questi casi, abbiamo scelto la nomenclatura del manuale di Marcella Otinelli, *Come nasce una danzatrice* (1970). Avremmo potuto utilizzare il vocabolario tecnico della danza di Enrico Cecchetti, in quanto all'epoca del *Réveil de Flore* era uno degli insegnanti principali della Scuola di ballo del Mariinskij, dalla quale usciva la maggior parte dei danzatori della compagnia, e inoltre era il secondo coreografo quando Petipa era il primo. Ciononostante, il lessico adottato dal Maestro italiano è noto attualmente solo a pochi danzatori e insegnanti di danza specializzati. Invece, il vocabolario della Otinelli è fra i più comunemente utilizzati al giorno d'oggi nelle scuole italiane, ed è dunque agilmente comprensibile. Per di più, Marcella Otinelli è stata un'allieva di Teresa Battaggi, che aveva studiato con Raffaele Grassi, discepolo di Giovanni Lepri, noto insegnante di Enrico Cecchetti (Otinelli 1970: 12). I vocabolari tecnici della Otinelli e di Cecchetti hanno dunque radici comuni, ma, nel corso del Novecento, la *lectio* restituita da Marcella Otinelli si è diffusa in Italia in maniera più ampia rispetto al metodo cecchettiano.

Per indicare la durata di esecuzione di ogni movimento dei danzatori non ci siamo avvalsi del vocabolario della teoria musicale, ma abbiamo adottato il lessico in uso nelle lezioni di danza, attribuendo al valore di ogni nota una specifica quantità di tempo corrispondente.

Infine, la restituzione verbale dei gesti pantomimici ha rappresentato l'operazione più ardua nell'elaborazione dell'edizione critica del *Réveil de Flore*, poiché la partitura coreica manoscritta del balletto riporta verbalmente *cosa* deve essere mimato ma non spiega *come* restituire materialmente, attraverso il gesto, le sequenze mimiche. Ad esempio, nelle carte della scena iniziale della creazione di Petipa è riportato che la dea della luna, Diana, verso la metà del suo assolo, si ferma e “dice”, mimando: «Qui [...] e là [...] tutti dormono»⁷, specificando inoltre che, dopo l'avverbio “qui”, la ballerina deve indicare verso la propria destra, e che dopo la parola “là”, deve farlo

7 Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., folder 1, seq. 21. Il manoscritto, composto da fogli sciolti redatti *fronte/retro*, è suddiviso in undici *folders* e la numerazione delle carte è alquanto confusa: a volte sono presenti dei salti, altre volte i numeri si ripetono, altre volte ancora sono scritti più numeri nella medesima carta. Per facilitare la consultazione al lettore, abbiamo deciso di indicare le carte del documento secondo la numerazione assegnata loro dagli archivisti della biblioteca di Harvard nella digitalizzazione del documento che si trova online nel sito citato nella nota 4 del presente saggio, numerazione preceduta dalla dicitura “seq.”/“seqq.” (ad esempio, seq. 23 o seqq. 23-24).

verso la sua sinistra. Si intuisce, dunque, che in concomitanza del “qui” e del “là” si deve eseguire un gesto di segnalazione, ma non è chiaro quale possa essere realmente, così come non è intelligibile la mimica che simboleggiava “tutti” e “dormono”.

La soluzione al problema della decrittazione del codice pantomimico sarebbe certamente l'utilizzo di fonti primarie in cui siano descritti e spiegati i gesti adottati dai ballerini del primo o almeno di uno dei primi *cast* del *Réveil de Flore*. Ci riferiamo, in particolar modo, ai taccuini appartenuti ai danzatori della compagnia del teatro Mariinskij, nei quali essi avrebbero avuto l'abitudine di annotare le descrizioni puntuali dei gesti pantomimici da loro eseguiti in scena⁸. In mancanza di tali fonti, ci si può avvalere, per ora, di altri due “vocabolari” dedicati alla mimica del balletto, ossia dei volumi di Joan Lawson (1957) e di Beryl Morina (2000), editi rispettivamente nel 1957 e nel 2000 e, in entrambi i casi, raffiguranti sequenze gestuali insegnate in Inghilterra nella seconda metà del Novecento. Le due autrici infatti – come si evince nelle prime pagine di ciascuno dei due volumi – sono allieve di due ballerine russe formatesi presso la Scuola Imperiale del Teatro Mariinskij (nello specifico, la Lawson è una discepola di Serafima Aleksandrovna Astaf'eva – diplomata nel 1895 e attiva presso l'istituzione pietroburchese fino al 1905 –, mentre la Morina lo è della prima ballerina assoluta Matil'da Feliksovna Kšesinskaja), che, allo scoppio della Rivoluzione, si sono trasferite a Londra e hanno aperto, ciascuna, una propria scuola, tramandando

8 Aleksandr Viktorovič Širjaev, ballerino dei Teatri Imperiali per diversi anni nel cast del *Réveil de Flore*, nonché assistente di Marius Petipa verso la fine della carriera del Maestro, nelle proprie *Memorie* scrive che molti danzatori della compagnia dei Teatri Imperiali, soprattutto maschili (ma anche alcune ballerine, come, ad esempio, Anna Pavlova), usavano appuntare su quaderni e taccuini le sequenze pantomimiche dei personaggi loro assegnati (Širjaev 2018: 54-55). Un altro, importantissimo, testimone utile alla ricostruzione filologica del linguaggio pantomimico sarebbe un presunto manoscritto di quattromila pagine redatto, in tarda età, da Tamara Karsavina, celebre ballerina, prima, dei Teatri Imperiali, poi, dei Ballets Russes di Djagilev. Ne fa menzione lo storico della danza, Giannandrea Poesio, nel 1993, quando dichiara che la Karsavina – interprete della parte di Flora nel *Réveil* a partire dai primi del Novecento – nei suoi ultimi sette anni di vita avrebbe steso tale cospicuo documento, nel quale sarebbe contenuta una sorta di vocabolario dei gesti pantomimici tipici del balletto. Sarebbe utile capire a che periodo e a che ambito geografico questi gesti si riferiscano. Poesio, tuttavia, non specifica dove sia conservato il manoscritto della Karsavina (Poesio 1994: 79-80).

così il codice mimico-gestuale appreso presso i Teatri Imperiali direttamente agli allievi. Ma naturalmente manuali così recenti vanno presi con molte cautele.

Bibliografia e sitografia

Anonimo, (1895). Prazdnestva v” Petergofě po slučaju Brakosočetanija Ich” Imperatorskich” Vysočestv” Velikoj Knjažny Ksenii Aleksandrovny i Velikago Knjazja Aleksandra Michailoviča. In A. E. Molčanov” (redaktor”), *Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”. Sezon” 1893-1894 gg.* (pp. 417-430). Direkcija Imperatorskich” Teatrov”.

Anonimo, (1914). Sujet du ballet. In Drigo, R. (1914). *Le Réveil de Flore. Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Ivanov [sic], représenté pour la première fois au Théâtre Impérial de Peterhof au spectacle-gala donné à l’occasion de noces de Leurs Altesses Impériales la Grande Duchesse Xénia Alexandrovna et le Grand Duc Alexandre Mikhaïlovitch, musique de Richard Drigo. Partition pour piano à 2 mains.* Jul[ius] Heine[r]ich Zimmermann. La pagina, unica e non numerata, in cui è presente il *Sujet du ballet* è quella precedente a p. 1.

Apanasenko, V. (2022a, August 16). *Spjaščaja krasavica / čast’ 2 /– balet (rekonstrukcija – Sergej Vicharev)* [Video]. Mail.ru @video. https://my.mail.ru/bk/apanasenko.vitya/video/3/3358.html?related_deep=1.

Apanasenko, V. (2022b, August 16). *Spjaščaja krasavica / čast’ 3 /– balet (rekonstrukcija – Sergej Vicharev)* [Video]. Mail.ru @video. https://my.mail.ru/bk/apanasenko.vitya/video/3/3357.html?related_deep=1.

Argentina, M. (2020). “La notazione Stepanov. Primi appunti.” *Il castello di Elsinore*, 82, 51-61.

Argentina, M. (2023). *Un prototipo di edizione critica della danza: “Le Réveil de Flore” di Marius Petipa* [tesi di dottorato, 2 voll., Università di Padova].

Cyratfran (2019, March 15). *Giselle Lacotte Loudières Legris* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1ezQcaielD4>.

Drigo, R. (1914). *Le Réveil de Flore. Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Ivanov [sic], représenté pour la première fois au Théâtre Impérial de Peterhof au spectacle-gala donné à l’occasion de noces de Leurs Altesses Impériales la Grande Duchesse Xénia*

Alexandrovna et le Grand Duc Alexandre Mikhailovitch, musique de Richard Drigo. Partition pour piano à 2 mains. Jul[ius] Heinr[ich] Zimmermann.

Feuillet, R.-A. (1700). *Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances. Ouvrage tres-utile aux Maîtres à Danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la Danse.* Chez l'Auteur, Et chez Michel Brunet.

Filologia della danza (2024, April 29). *Segni sulla carta / corpi sulla scena: lezione spettacolo su Il Risveglio di Flora (27/11/2023)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=klpIXAyaWJA>.

Guglielmotti, F. (2013, July 2). *La sylphide (de P. Lacotte – 1972)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r0DnSTwoWHc>.

Hodson, M. (1996). *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le Sacre du Printemps"*. Pendragon Press.

Hutchinson Guest, A., Jeschke, C. (1991). *Nijinsky's "Faune" restored. A study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score "L'Après-midi d'un Faune" and his dance notation system.* Gordon and Breach.

Laban, R. von, (1954). *Principles of Dance and Movement Notation*, Macdonald & Evans.

Lacotte, P. (1980). "Giselle." *L'Avant-Scène – Ballet-Danse*, 1, 29-57.

Lawson, J. (1957). *Mime. The Theory and Practice of Expressive Gesture with a Description of its Historical Development.* Pitman.

Morina, B. (2000). *Mime in ballet.* Woodstock Winchester Press.

Otinelli, M. (1970). *Come nasce una danzatrice. Trattato pedagogico della danza italiana da Carlo Blasis a Marcella Otinelli.* [S.n.].

Pavlenko, A. (2022a, August 15). *Spjaščaja krasavica / čast' 1 /– balet (rekonstrukcija – Sergej Vicharev)* [Video]. Mail.ru @video. https://my.mail.ru/mail/aleksei_pavlenko/video/41/1067.html?related_deep=1.

Pavlenko, A. (2022b, August 15). *Spjaščaja krasavica / čast' 4 /– balet (rekonstrukcija – Sergej Vicharev)* [Video]. Mail.ru @video. https://my.mail.ru/mail/aleksei_pavlenko/video/41/1066.html?related_deep=1.

Pavlenko, A. (2024, August 19). *Balletto di Teatro alla Scala Swan Lake Petipa Ivanov and Ratmanskij 2016_360P* [Video]. Yandex.com video. <https://yandex.com/video/preview/8160561612999881697>.

Petipa, M., Ivanov, L.I. (1894). *Programma baleta "Probuždenie Flory" s pometkami rukoj M. I. Bočarova*. [S.n.].

Poesio, G. (1994). La mimica di balletto, in E. Grillo (Ed.), *Incontri con la danza 1993* (pp. 73-89). Opera dell'Accademia Nazionale di Danza.

Randi, E. (2020). Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica. *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, 4, 755-771. <https://doi.org/10.6093/sigma.v0i4.7506>.

Randi, E. (2022). Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative. *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 14, 145-159. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16068>.

Saint-Léon, A. (1852). *La sténochorégraphie ou L'art d'écrire promptement la danse par Arthur Saint-Léon, premier maître de ballet, et premier danseur de l'opéra, professeur de la classe de perfectionnement, avec la biographie et le portrait des plus célèbres maîtres de ballets anciens et modernes de l'école française et italienne*. Chez l'Auteur et chez Brandus éditeur de musique.

Širjaev, A.V. (2018). Peterburgskij balet. Iz vospominanij artista Mariinskogo teatra. In Širjaev, A.V., *Vospominanija. Stat'i. Materialy* (pp. 22-106). Akademija Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj.

Stépanow, W.J. (1892). *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Imprimerie Zouckermann.

Vassilev, V. (2019, January 31). *Bajaderka – balet* [Video]. Mail.ru @moj mir. <https://m.my.mail.ru/mail/vassilevv.v/video/29/114.html>.

Vassilev, V. (2024, January 15). *Harlequinade – Riccardo Drigo (chor. Aleksej Ratmanskij; The Australian Ballet, 2022)* [Video]. Mail.ru @video. <https://my.mail.ru/mail/vassilevv.v/video/91/10783.html>.

Zorn, F.A. (1887). *Grammatik der Tanzkunst, theoretischer und praktischer; Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst, oder Choregraphie. Nebst Atlas mit Zeichnungen und Musikalischen uebungs-Beispeilen mit Choregraphischer Bezeichnung und einem besondern Notenhefte für den Musiker*. J.J. Weber.