

Marco Argentina*

Un primo esempio di edizione critica coreica: la prima scena del “Réveil de Flore” di Marius Petipa (1894)

21 dicembre 2022, pp. 183-241

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16070>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

L'articolo presenta un primo esempio di edizione critica coreica, precisamente della scena iniziale del balletto *Le Réveil de Flore* di Marius Petipa (1894). Partendo dalla storia delle diverse rappresentazioni in cui, dalla *première*, la musica originale di Riccardo Drigo è stata coreografata nel corso di un secolo, e proseguendo con l'analisi di cruciali questioni metodologiche, il saggio costituisce uno studio pionieristico di filologia della danza, in cui l'autore propone un modello per la redazione di un'edizione critica di un lavoro coreico del passato, modello che “traduce” in linguaggio verbale la coreografia del balletto di Petipa, mettendola in relazione con la musica di Drigo. L'articolo si chiude con un apparato critico-filologico, nel quale si precisa sulla base di quali prove e indizi si siano operate le scelte trascrittive della partitura coreica.

The article presents a first example of a dance critical edition, precisely of the opening scene of Marius Petipa's ballet *Le Réveil de Flore* (1894). Starting from the history of the different performances in which, since the premiere, Riccardo Drigo's original music has been choreographed over the course of a century, and continuing with the analysis of crucial methodological issues, the essay constitutes a pioneering study of the philology of dance, in which the author proposes a model for the writing of a critical edition of a choreic work from the past, a model that “translates” the choreography of Petipa's ballet into verbal language, correlating with Drigo's music. The article ends with a critical-philological apparatus, in which it is specified on the basis of which evidence and clues the transcriptive choices of the choreic score were made.

* Università di Padova, Italia.

Marco Argentina

Un primo esempio di edizione critica coreica: la prima scena del “Réveil de Flore” di Marius Petipa (1894)

La storia del “Réveil de Flore”

Il 28 luglio 1894 (ovvero il 9 agosto, secondo il calendario gregoriano)¹ va in scena per la prima volta al Teatro Imperiale del Gran Palazzo di Peterhof, nei pressi di San Pietroburgo, il balletto anacreontico in un atto intitolato *Le Réveil de Flore*, coreografato da Marius Petipa, su libretto scritto da lui e da Lev Ivanovič Ivanov², e musicato dal compositore e direttore d'orchestra Riccardo Drigo. Le scenografie sono opera di Michail Il'ič Bočarov, i costumi vengono disegnati e realizzati da Evgenij Petrovič Ponomarëv.

La *première* dello spettacolo ha luogo in un *gala* organizzato in occasione dei festeggiamenti delle nozze (celebrate tre giorni prima, il 25 luglio, nella cattedrale del medesimo Gran Palazzo) della Granduchessa Ksenija, figlia dello zar Alessandro III, con il Granduca Aleksandr Michailovič Romanov³. La serata si apre con la messinscena del secondo atto dell'opera di Charles Gounod, *Roméo*

1. Come è noto, in Russia, fino al 31 gennaio 1918, il calendario adottato era quello giuliano e non quello gregoriano, impiegato, invece, negli altri paesi occidentali. Nel presente saggio, abbiamo scelto di mantenere tale distinzione nell'indicazione delle date degli eventi svoltisi in Russia.

2. Nella prima facciata del programma di sala stampato e distribuito in occasione dello spettacolo di gala del 28 luglio 1894 al Teatro del Gran Palazzo di Peterhof si legge: «Probuždenie / Flory. / Anakreontičeskij balet, v odnom dejstvii, / soč[inenie] M[ariusa] Petipa i L[va] Ivanova. / Tancy i postanovka M[ariusa] Petipa. / Muzyka R[ikkardo] Drigo.» [*Le Réveil / de Flore*. / Balletto anacreontico, in un atto, / libretto di Marius Petipa e Lev Ivanov. / Danze e messinscena di Marius Petipa. / Musica di Riccardo Drigo.】 (cfr. la copia del programma di sala conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2609/51). Nella «Peterburgskaja gazeta» [«Il Quotidiano di San Pietroburgo»] del 25 luglio 1894 è scritto che la coreografia è di Petipa e Ivanov. In una lettera aperta di Petipa al direttore del giornale del 27 luglio, il coreografo precisa non solo di aver composto il libretto del balletto “a quattro mani” insieme a Ivanov, ma anche che la creazione delle danze e la *mise en scène* si devono esclusivamente a sé (cfr. «Peterburgskaja gazeta», n. 203, 27/7/1894, p. 3).

3. Una cronaca dettagliata dei festeggiamenti avvenuti in occasione delle nozze della Granduchessa Ksenija Aleksandrovna e del Granduca Aleksandr Michailovič è presente in Anonimo, *Festeggiamenti a Peterhof in occasione delle Nozze delle Loro Altezze Imperiali la Granduchessa Ksenija Aleksandrovna e il Granduca Aleksandr Michailovič* [*Prazdnestva v Petergof po slučaju Brakosočestanija Ich Imperatorskich Vysočestv Velikoj Knjazny Ksenii Aleksandrovny i Velikago Knjazja Aleksandra Michailoviča*], in «Annuario dei Teatri Imperiali», stagione 1893/1894, a cura di A[natolij] E[vgrafovič] Molčanov, Direkcija Imperatorskich Teatrov, S[ankt]-Peterburg 1895, pp. 417-430.

et *Juliette*, a cui segue il balletto di Petipa, le cui parti principali vengono interpretate da celebri danzatori del Teatro Mariinskij, quali: Matil'da Feliksovna Kšesinskaja (Flora), Anna Johansson (Aurora), Ol'ga Nikolaevna Leonova (Diana), Pavel Andreevič Gerdt (Apollo), Nikolaj Gustavovič Legat (Zefiro), Aleksandr Alekseevič Gorskiĭ (Aquilone), Vera Aleksandrovna Trefilova (Cupido), Sergej Gustavovič Legat (Mercurio), Sergej Spiridonovič Litavkin (Ganimede) e Klavdija Michajlovna Kuličevskaja (Ebe)⁴.

La trama del balletto è esile. Vegliate di notte dalla dea Diana, Flora e le sue ninfe dormono serenamente, fino a quando il vento freddo del Nord, Aquilone, sopraggiunge insieme alla Rugiada per spezzare il loro sonno e il tepore. Flora invoca l'aiuto della dea Aurora, che prontamente "riscalda" la sua devota, confortandola e annunciando l'arrivo di colui che porrà fine a tale sofferenza, il dio del sole Apollo. Questi, infatti, una volta apparso, ridona vita a tutto il creato con la sua radiosità, e, per volontà degli dèi, unisce Flora e Zefiro, il vento caldo dell'Ovest, in un amore imperituro. Cupido, gli Amorini e le Ninfe si rallegrano per la felicità dei due innamorati, e anche Ganimede ed Ebe, annunciati dal dio Mercurio, giungono a festeggiare il lieto evento, donando ai due sposi l'eterna giovinezza, offerta da Giove nelle fattezze di una coppa d'ambrosia. A celebrare infine la nuova coppia, sfilano in corteo Bacco e Arianna (su di un carro), baccanti, satiri, fauni e silvani, nonché, nell'*Apoteosi* conclusiva, compaiono numerose divinità dell'Olimpo, tra cui Giove, Giunone, Nettuno, Vulcano, Minerva, Cerere, Marte, Plutone, Proserpina, Venere e Psiche⁵.

Come si evince dalla cronaca, anonima, presente nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» della stagione 1893/1894, gli spettacoli che animano i festeggiamenti delle nozze sono riservati, oltre che naturalmente ai membri della Corte Imperiale, solo ad una ristretta cerchia di nobili e aristocratici (russi ed esteri), diplomatici, ambasciatori, ministri, senatori e rappresentanti di alte cariche militari⁶. Il pubblico del Mariinskij, dunque, attende il "debutto" del *Réveil de Flore* fino all'8 gennaio 1895⁷,

4. Il cast della *première* è riportato in Anonimo, *Festeggiamenti a Peterhof*, cit., pp. 427-429. I danzatori Vera Aleksandrovna Trefilova e Sergej Gustavovič Legat, interpreti rispettivamente delle parti di Cupido e Mercurio, sono due allievi neo-diplomati alla Scuola dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo, facenti parte della compagnia di balletto da soli due mesi circa (ovvero dal 1° giugno 1894). Cfr. Anonimo, *Le Scuole dei Teatri Imperiali [Imperatorskija Teatral'nyja Učilišča]*, in «Annuario dei Teatri Imperiali», stagione 1893/1894, a cura di A[natolij] E[vgrafovič] Molčanov, cit., pp. 391-396, in particolare p. 392.

5. L'argomento del *Réveil de Flore*, così come rappresentato nella prima del 1894, è edito in Anonimo, *Festeggiamenti a Peterhof*, cit., pp. 426-427. Una traduzione inglese dell'argomento, nonché del cast e dell'elenco delle danze della *première*, si trova in Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov. Choreographer of "The Nutcracker" and "Swan Lake"*, Clarendon Press, Oxford 2007, pp. 257-258.

6. Cfr. Anonimo, *Festeggiamenti a Peterhof*, cit., pp. 422-424.

7. Cfr. Anonimo, *Balletto [Balet]*, in «Annuario dei Teatri Imperiali», stagione 1894/1895, a cura di A[natolij] E[vgrafovič] Molčanov, Direkcija Imperatorskich Teatrov, S[ankt]-Peterburg 1896, pp. 194-215, in particolare pp. 200-204. In realtà, il "debutto" del *Réveil de Flore* al Teatro Mariinskij era previsto per il 23 ottobre 1894, in una serata in cui sarebbero andati in scena, oltre al balletto preso da noi in esame, *Le Marché des parisiens*, *Catarina, ou La Fille du Bandit* e il primo atto di *Robert et Bertre, ou Les Deux voleurs* (cfr. la copia del programma di sala conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 5205/85). La serata viene poi annullata e sostituita con quella dell'8 gennaio 1895 per via di lavori di ristrutturazione del Teatro Mariinskij, avvenuti tra il 20 ottobre e il 31 dicembre 1894,

data in cui l'opera entra a far parte del repertorio della compagnia di balletto del Teatro russo e vi permane fino al 1914, andando in scena anche al Bol'shoj di Mosca per sole due volte nel maggio del 1896⁸.

Per quanto sappiamo, *Le Réveil de Flore* viene poi riallestito, lontano dalla Russia, non prima di circa settant'anni dall'ultima replica al Mariinskij. Nel 1981, infatti, il coreografo Pedro Consuegra (in arte Pierre Contal), all'epoca direttore della compagnia del Ballet de l'Opéra de Marseille, decide di rimettere in scena una nuova versione del *Réveil de Flore*⁹, basata sulle musiche di Drigo riorchestrate per l'occasione da Fried Walter¹⁰. La coreografia di Consuegra, grazie al successo ottenuto in Francia, viene rappresentata successivamente anche a La Havana dalla compagnia del Ballet Nacional de Cuba, per la quale il Maestro spagnolo rimonta dapprima solo il *Grand Pas* finale e poi l'intero balletto¹¹.

Nel 2004 *Le Réveil de Flore* torna sulle scene russe grazie al lavoro di Jurij Petrovič Burlaka, coreografo del Teatro Bol'shoj di Mosca. Più precisamente, il Maestro seleziona cinque brani musicali dell'opera di Riccardo Drigo per "cucirli" l'uno all'altro al fine di realizzare un proprio *pas de quatre* (denominato "della Rugiada") in cui si alternano le danze di Flora, Aurora, Diana ed Ebe. La creazione, originale di Burlaka e senza alcun richiamo al balletto di Petipa, viene presentata per la prima volta il 15 novembre in occasione di una "serata a finestrino aperto" – per citare la definizione che ne dà Anna Gordeeva, giornalista del quotidiano «Vremja novostej» [«Tempo di notizie»]¹² –, ovvero di una prova generale, aperta a un ristretto pubblico di soli addetti stampa e amici dei danzatori, nella quale Burlaka e altri tre coreografi (Kirill Alekseevič Simonov, Viktor Plotnikov e Aleksej

che costringono alla sospensione di tutti gli spettacoli. Cfr. Anonimo, *Le sedi dei Teatri Imperiali* [Zdanija Imperatorskich Teatrov], in «Annuario dei Teatri Imperiali», stagione 1894/1895, cit., pp. 424-444, in particolare p. 425.

8. Cfr. Anonimo, *Balletto* [Balet], in «Annuario dei Teatri Imperiali», stagione 1895/1896, a cura di A[natolij] E[vgrafovič] Molčanov, Direkcija Imperatorskich Teatrov, S[ankt]-Peterburg 1897, pp. 350-364, in particolare p. 363.

9. Tutte le informazioni relative al *Réveil de Flore* di Pedro Consuegra sono tratte dalle conversazioni che abbiamo avuto via e-mail (tra marzo e giugno dell'anno corrente) direttamente col coreografo spagnolo, tutt'oggi vivente. In alcune di queste occasioni, il Maestro ci ha anche inviato materiale iconografico e videografico comprovante le informazioni date, ma – per quanto sappiamo – esso risulta difficilmente reperibile negli archivi e/o online. A proposito delle serate in cui è andato in scena *Le Réveil de Flore* nel 1981, ci è stata inviata la locandina, riportante, nell'ordine: il nome della compagnia e del direttore («Le Ballet de l'Opéra de Marseille / Direction Pedro Consuegra»); le date e i luoghi delle rappresentazioni («30 juin a [sic] 21 h / Théâtre Tournais»; «2 juillet a [sic] 21 h 30 / Au Parc Brégante»; «8 juillet a [sic] 21 h 30 / Dans la cour d'honneur du Château Borély»); il titolo dello spettacolo («Soiree [sic] de ballets / Hommage à Ricardo [sic] Drigo»); i balletti rappresentati e l'elenco del cast («Le bouton de rose / La flûte magique / Le reveil de Flora [sic] / Chorégraphies de P. Consuegra / d'après Petipa-Ivanov / avec / Jacques Namont / de l'Opéra de Paris / O[l]ivier Pardina / (artiste invité) / Nicole Leduc / Pierre Boisserie / (artiste invité) / Michèle Bonnefoy / Alain Papazian / Josiane Ottaviano / Jacques Leroy / et / le Corps de Ballet / Orchestre de l'Opéra de Marseille / Direction Jacques Bazine»).

10. Cfr. la documentazione, curata da Heinrich Vogel, di tutti i lavori del compositore tedesco presente in Fried Walter, *Verzeichnis seiner Kompositionen und Bearbeitung. Eine Dokumentation*, Fried Walter, [s.l.] 1987. La nota sul *Réveil de Flore* è *ivi*, p. 135.

11. «Puis j'ai monté le Grand Pas de "Flora" [sic] à La Havane pour le Ballet National Cubain. / Suite à son succès j'ai dû monter le même ballet en entier, avec les premiers danseurs de cette Compagnie-là» (e-mail di Pedro Consuegra a chi scrive, 28/3/2021). Sfortunatamente, non siamo a conoscenza delle date degli spettacoli in cui sono stati rappresentati a La Havana sia il *Grand Pas* che il balletto intero.

Osipovič Ratmanskij) propongono ciascuno un esempio di “*revival*” di un balletto del passato¹³. Il *pas de quatre della Rugiada* viene accolto benevolmente dalla critica, tanto da entrare a far parte del repertorio del Teatro moscovita stabilmente. Nel 2008 poi, a seguito della rappresentazione all'interno dello spettacolo intitolato *Il secolo d'oro del Balletto Imperiale russo [Zolotoj vek russkogo imperatorskogo baleta]*¹⁴, il lavoro di Burlaka viene incluso in maniera definitiva anche tra le performance per l'esame di conseguimento del Diploma dell'Accademia Vaganova di San Pietroburgo.

In quest'ultima città, il 12 aprile 2007 debutta al Teatro Mariinskij il primo tentativo di ricostruzione con intento filologico del balletto di Petipa nella versione del 1894¹⁵, spettacolo che, da quel momento, entra nel repertorio dell'istituzione piomboburghese, permanendovi fino al giorno d'oggi. Protagonista dell'operazione, per quanto riguarda la coreografia, è Sergej Gennad'evič Vicharev, il cui intento è di restituire in scena la partitura coreica del *Réveil de Flore* stesa in notazione Stepanov nei manoscritti conservati nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard¹⁶, intento che, però, viene effettivamente raggiunto dall'artista russo solo in alcune, sporadiche, micro-sequenze coreografiche, come abbiamo potuto constatare confrontando il video del balletto che si trova online con la partitura coreica di Harvard. Per esempio, nella prima scena del balletto, circa a metà dell'assolo di Diana, la partitura coreica di Harvard prevede che la ballerina, dopo essersi spostata sul palcoscenico col *pas de bourrée couru*, sollevi la gamba destra in *arabesque*, mentre la sinistra si piega gradatamente in un profondo *demi-plié*¹⁷; nella ricostruzione di Vicharev, invece, si vede la danzatrice muoversi con un breve *pas de bourrée couru* più sei passi, fermandosi poi in quarta posizione, con la gamba sinistra avanti in *demi-plié* e la destra dietro tesa¹⁸.

13. Cfr. *ibidem*.

14. Lo spettacolo ha luogo al Teatro Statale Accademico dell'Opera e del Balletto “M. I. Glinka” di Čeljabinsk il 23 dicembre 2008. Cfr. Anonimo, *Il secolo d'oro del Balletto Imperiale russo [Zolotoj vek russkogo imperatorskogo baleta]*, online: <https://www.afisha.ru/performance/78057/> (u.v. 11/12/2022).

15. Una ripresa video della prima dello spettacolo è disponibile online all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=h7eAaYIREY&t=330s> (u.v. 11/12/2022).

16. Cfr. online i crediti e tutte le informazioni sulla produzione dello spettacolo all'indirizzo: <https://www.mariinsky.ru/en/playbill/repertoire/ballet/flora/> (u.v. 11/12/2022). Per una descrizione più dettagliata del lavoro di Vicharev di “ricostruzione” dei balletti di Petipa cfr. l'articolo di Ismene Brown, *Sergei Vikharev, master ballet-reconstructor, 1962-2017. Sudden death at 55 of bold seeker after “authentic” classical ballet*, 6/6/2017, online: <https://www.theartsdesk.com/dance/sergei-vikharev-master-ballet-reconstructor-1962-2017> (u.v. 11/12/2022), in cui è riportata una lunga intervista del 2009 al coreografo.

17. Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, anonima, senza data, conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione MS Thr 245, (45), folder 1, seq. 23, online: [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:465841264\\$42i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:465841264$42i) (u.v. 11/12/2022). Il manoscritto, composto da fogli sciolti redatti *frontel/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 sopra citato, numerazione preceduta dalla dicitura “seq.” (ad esempio, seq. 23).

18. Cfr. online: <https://www.youtube.com/watch?v=h7eAaYIREY&t=330s>, min. 00:03:32-00:03:35 (u.v. 11/12/2022).

Sull'edizione critica dello spettacolo di danza

Ad oggi vi è una totale assenza di edizioni critiche relative a spettacoli di danza. Un primo, breve, *exemplum* è presente nel saggio di Margherita Piroto, *Per un'edizione critica dello spettacolo di danza*¹⁹, in cui, dopo aver esposto la metodologia attuata e le problematiche riscontrate, l'autrice propone la ricostruzione filologica di due frammenti dello spettacolo *City Nocturne* (1936) di Hanya Holm.

Di contro, esistono numerose messinscene di ricostruzioni coreografiche con intento filologico, dedicate sia a capolavori del balletto romantico e post-romantico, quali *La Sylphide* (1832), *Giselle* (1841), *Le Lac des cygnes* (1877) o *La Belle au bois dormant* (1890), sia a creazioni precedenti il XIX secolo e primo-novecentesche.

A volte, al “restauro” per la scena si affianca la pubblicazione a stampa delle soluzioni adottate, ossia della trascrizione verbale della coreografia, ma, in ciascuno di questi casi, le ragioni sottese alle scelte compiute non sono motivate scientificamente in dettaglio, se non in relazione a pochi passi di una coreografia e in rare occasioni. Ciò costringe ogni volta a ripartire da zero nelle ricerche. Un esempio è costituito dalla monografia di Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace*²⁰: la studiosa elenca tutte le fonti bibliografiche utilizzate per la ricostruzione del *Sacre du Printemps* di Vaclav Nijinskij, ma non precisa i testimoni o le parti di testimoni usati per definire un certo passaggio della coreografia, né chiarifica per quali ragioni e sulla base di quali prove o indizi compia le proprie scelte.

Alla luce di tutti questi motivi, il lavoro di seguito offerto si propone come un modello di edizione critica dello spettacolo di danza, ossia come una struttura di base che serva alla redazione di un'edizione critica di un lavoro coreutico del passato. L'idea di tale operazione pionieristica nel campo della filologia delle arti dello spettacolo scaturisce dagli studi di Elena Randi in proposito, studi in cui l'autrice sostiene l'importanza di realizzare un'edizione critica per la danza per preservare o, meglio, per recuperare il patrimonio coreutico del passato di cui non esiste alcuna testimonianza videografica, che non è più presente in repertorio, oppure che lo è ma trasmesso per via orale da Maestro ad allievo, dando luogo inevitabilmente a continue, interminabili, modifiche e aggiunte, le quali rendono il “prodotto finale” ineluttabilmente lontano dalla versione “originale”. Partendo da

19. Cfr. Margherita Piroto, *Per un'ipotesi di edizione critica dello spettacolo di danza a partire dalle partiture coreografiche di Hanya Holm e di "City Nocturne"*, in «Il Castello di Elsinore», n. 78, 2018, pp. 73-90.

20. Cfr. Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le Sacre du Printemps"*, Pendragon Press, Stuyvesant 1996.

questo presupposto, la Randi si interroga su e risolve questioni metodologiche relative a una branca della filologia che ha sì le caratteristiche di una disciplina nuova e sperimentale, ma che, nello stesso tempo, affonda le sue radici nella tradizione di studi (molto ben consolidati nel tempo) di ecdotica letteraria e musicale, nonostante queste ultime si rivolgano a fonti dai codici espressivi (rispettivamente la parola e la notazione musicale) diffusissimi e non scarsamente conosciuti e frequentati come sono, invece, le notazioni di danza²¹.

Il nostro intento, dunque, è di colmare il gap esistente nel campo della filologia applicata all'arte della danza con la realizzazione dell'edizione critica del *Réveil de Flore*, di cui il presente articolo si propone di offrire la coreografia della prima scena, ovvero l'assolo della dea Diana, eseguito sulle note del *Nocturne*.

Questioni di metodo

La struttura dell'edizione critica

Scopo principale della nostra edizione critica è di “tradurre” la coreografia del balletto di Petipa, mettendola in relazione con la musica di Riccardo Drigo. I testimoni scelti per realizzarla sono: la partitura coreica manoscritta del *Réveil de Flore* conservata ad Harvard²²; lo spartito per pianoforte della stessa opera, edito da Zimmermann nel 1914²³; l'argomento del balletto, pubblicato nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» (stagione 1893-1894)²⁴; il libretto a stampa e, in particolar modo, gli esemplari conservati nel Museo Bachrušin di Mosca²⁵.

21. Cfr. in particolare Elena Randi, *Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica*, in «SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», vol. IV, 2020, pp. 755-771. Della studiosa, su un argomento affine, cfr. anche *Scrivere la danza. La notazione coreica nella prima metà dell'Ottocento*, in «Romanticismi. La rivista del C.R.I.E.R.», anno VI, 2021, pp. 211-229, online: <https://romanticismi-rivistadelcrier.dlss.univr.it/article/view/1282/13> (u.v. 11/12/2022).

22. Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit.

23. Cfr. [Riccardo Drigo], *“Le Réveil de Flore”. Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Ivanow [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. Heinr. Zimmermann, Leipzig [1914]. Nello specifico, abbiamo consultato la copia conservata nella Theatre Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione: M1523.D77 P7 1914 F.

24. Cfr. Anonimo, *Festeggiamenti a Peterhof*, cit., pp. 426-427.

25. Cfr. [Marius Petipa – Lev Ivanovič Ivanov], *“Le Réveil de Flore”. Libretto del balletto [“Probuždenie Flory”. Programma baleta]*, [s.n., s.l.] [1894]. Sebbene l'autore sia anonimo, presumiamo che si tratti dei due librettisti, Marius Petipa e Lev Ivanovič Ivanov, come attestano varie fonti. Nel Museo Teatrale Centrale di Stato “A. A. Bachrušin” di Mosca (collocazione: fondo 37 “Bočarov M.I.”, doc. 28) sono conservate due copie di tale libretto, entrambe prive di frontespizio e composte da tre pagine non numerate. Uno degli esemplari ha anche annotazioni manoscritte, a penna e a matita, inerenti ai costumi di alcuni personaggi del balletto, nonché correzioni, sempre a penna, relative al plot e, di conseguenza, al dettato scenico. Si può supporre che gli interventi a mano relativi ai costumi si debbano al costumista del balletto, Evgenij Petrovič Ponomarëv, mentre le correzioni al plot ai due autori del libretto del *Réveil de Flore*.

La partitura coreica di Harvard è stesa mediante il sistema Stepanov, inventato nel 1891 a San Pietroburgo dal ballerino del Teatro Mariinskij da cui tale notazione prende il nome. Alla sua morte, nel 1896, la notazione viene utilizzata per un progetto di registrazione del grande repertorio di balletto da Aleksandr Alekseevič Gorskij (che si trasferisce da San Pietroburgo a Mosca nel 1900) e poi anche dal suo collaboratore Nikolaj Grigor'evič Sergeev. Quest'ultimo fugge in Occidente allo scoppio della Rivoluzione, portando con sé le partiture coreiche manoscritte prodotte nei Teatri Imperiali fino a quel momento, le quali, nel 1969, vengono vendute all'Università di Harvard e, a tutt'oggi, sono conservate nella Collection della Houghton Library intitolata a Sergeev²⁶.

Nella collezione americana – come già anticipato – è conservata la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, documento che risulta anonimo e non datato. Ciononostante, possiamo plausibilmente circoscrivere l'anno e l'autore della stesura del testimone: l'uno è identificabile tra il 1894 e il 1897, ovvero negli anni in cui la ballerina Matil'da Kšesinskaja interpreta la parte di Flora nel *Réveil*, come dimostrano alcune annotazioni verbali, presenti nella partitura di Harvard, inerenti a micro-sequenze coreografiche relative alla protagonista del balletto, che è indicata col cognome della danzatrice russa²⁷; l'autore del manoscritto, invece, potrebbe essere Aleksandr Gorskij (o un assistente a lui molto vicino), giacché, negli anni in cui la Kšesinskaja danza la parte di Flora, è lui ad adoperare e a insegnare il sistema di notazione Stepanov al Mariinskij, modificandone peraltro alcuni simboli che, nella partitura coreica di Harvard, si ritrovano perfettamente. Quand'anche la partitura coreica del *Réveil de Flore* non trascrivesse la coreografia della prima, è dunque, in ogni caso, la trascrizione di una versione vicinissima ad essa, firmata e voluta da Petipa e, come tale, per noi importantissima. Fra il 1894 e il 1897, infatti, Petipa continua ad essere il primo coreografo del Mariinskij, dove il balletto continua ad essere replicato.

La notazione Stepanov è un codice di segni che assomigliano alle note musicali posti lungo un enagramma, cioè una serie di nove righe orizzontali. Le righe sono incolonnate l'una sotto l'altra e suddivise in tre sezioni: in alto, un primo gruppo da due linee, al centro, un altro da tre, e, in basso, un terzo da quattro. Ciascun gruppo rappresenta una specifica zona del corpo: le righe più in alto si riferiscono alla testa e al busto, mentre le mediane e quelle poste più in basso simboleggiano, rispettivamente, gli arti superiori e quelli inferiori²⁸.

26. Con lo scoppio della Rivoluzione, Sergeev fugge a Londra, dove, nell'ultimo decennio della sua vita, lavora al fianco della fondatrice della compagnia dell'International Ballet, Mona Inglesby, che, dopo la morte del Maestro, acquista le partiture coreiche stese in Russia, che il defunto aveva lasciato in eredità ad un amico. La coreografa custodisce in Inghilterra i manoscritti di Sergeev in attesa di trovare loro una collocazione permanente, evento che ha luogo nel 1969, quando cioè tutti i documenti vengono venduti all'Università di Harvard. Per un'accurata ricognizione storica e descrizione contenutistica della Sergeev Collection cfr. Roland John Wiley, *Dances from Russia: An Introduction to the Sergeev Collection*, in «Harvard Library Bulletin», vol. XXIV, n. 1, January 1976, pp. 94-112.

27. Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., folder 2, seqq. 32, 36 e 67.

28. Cfr. Alexander Gorsky, *Two Essays on Stepanov Dance Notation. I. Table of Signs for the Notation of Movements of the*

Il manoscritto della Sergeev Collection, oltre a offrire la partitura coreica completa del balletto, mette anche in relazione la parte musicale dell'opera con quella coreografica. Data, però, la semplificazione della linea musicale presente nel testimone di Harvard, abbiamo deciso di non utilizzare quest'ultima nell'edizione critica. Al suo posto, abbiamo scelto di inserire il corrispondente spartito per pianoforte di Zimmermann datato 1914, l'unico a stampa esistente per intero, per quanto a nostra conoscenza. La sua pubblicazione risale ad una data molto 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 molto distante dalla *première* dello spettacolo, abbiamo confrontato la linea melodica relativa alla prima scena presente nella partitura coreica di Harvard con la musica scritta nel testimone Zimmermann riscontrando pochissime e sporadiche varianti, che, oltretutto, non alterano mai il dettato armonico. Inoltre, abbiamo posto a raffronto la linea melodica del primo numero del testimone americano con il primo numero della partitura manoscritta per orchestra del balletto conservata nella collezione privata di Michele Armelin a Padova²⁹, partitura che era tra le carte di Drigo al suo rientro a Padova dalla Russia e che peraltro di sicuro era stata scritta di suo pugno o, quanto meno, da lui approvata, e che ipotizziamo sia databile agli stessi anni in cui è stata stesa presumibilmente la partitura coreica di Harvard, cioè tra il 1894 e il 1897. Difatti, rispetto alla musica offerta dalla linea melodica del testimone statunitense, la partitura riportata nel manoscritto padovano presenta solo quattro-cinque esili varianti, che non alterano affatto il dettato armonico. Tale comparazione rinforza dunque la credibilità della nostra scelta per l'edizione critica.

Nello spartito Zimmermann sono editi anche il *Sujet du ballet* e le annotazioni verbali inerenti all'azione scenica, due testi che, confrontati tra loro, presentano poche varianti: a volte le annotazioni aggiungono informazioni sceniche più esaustive, ai fini del nostro lavoro filologico, di quelle offerte

Human Body. II. Choreography. Examples for Study, Translated from the Russian by Roland John Wiley, CORD, New York 1978, p. 12; V[ladimir] I[vanovič] Stepanov, *Alphabet of Movements of the Human Body. A study in recording the movements of the human body by means of musical signs*, Translated by Raymond Lister from the French Edition of 1892, Dance Horizon, New York 1969, p. 19, fig. 11.

29. Presso la casa editrice Armelin di Padova è conservato un fondo "Riccardo Drigo" contenente: documenti di tipo musicale (partiture, spartiti e parti staccate) manoscritti e a stampa; lettere; libretti; programmi di sala; pratiche SIAE e materiale iconografico. Nella scatola n. 10, busta n. 32, sono presenti lo spartito e le parti orchestrali, manoscritti e autografi di Drigo, di tre numeri del *Réveil de Flore*, ovvero: 1. *Nokturn* [1. *Notturmo*], 2. *Gavot Picikato* [2. *Gavotte Pizzicato*] e 3. *Galop*.

dal *Sujet*; altre volte, invece, avviene il contrario, vale a dire che nel *Sujet* si ritrova qualche notizia del tutto assente nelle annotazioni. Ciononostante, si presentano più frequentemente casi del primo tipo che del secondo. Per questo motivo, abbiamo scelto di adottare nella sezione dell'edizione critica dedicata ai testi inerenti all'azione scenica entrambe le fonti, riportando sempre le annotazioni verbali e, all'uopo, le parole del *Sujet* in aggiunta a o in sostituzione di esse.

L'argomento del balletto è stato adottato perché specificamente relativo alla prima rappresentazione del *Réveil de Flore*, mentre le copie del libretto a stampa conservate a Mosca costituiscono – soprattutto l'esemplare con annotazioni e correzioni manoscritte (relative al plot e, dunque, al dettato scenico) presumibilmente di Marius Petipa e di Lev Ivanov, ovvero dei due librettisti del balletto³⁰ – un *unicum* molto importante per il nostro lavoro.

La struttura-base dell'edizione critica prevede due pagine, affiancate l'una all'altra, che “dialogano” tra di loro. Spieghiamo meglio. In ciascuna pagina di sinistra dell'edizione critica si inseriscono, volta per volta, le parti dei testimoni adottati, vale a dire lo spartito musicale di Zimmermann, i testi inerenti all'azione scenica (ossia le annotazioni verbali e il *Sujet du ballet* tratti dalla riduzione per pianoforte) e la partitura coreica manoscritta conservata ad Harvard. Tali porzioni di testimoni sono disposte in modo che gli elementi di ciascuna di esse siano incolonnati, così che si capisca a quale passo di danza corrisponde un determinato simbolo o gruppo di simboli musicali. Partendo dall'alto, l'incolonnamento avviene nella maniera seguente: note musicali, parole estrapolate dai testi inerenti all'azione scenica e segni della notazione coreografica, emendati laddove una lezione risulti fallace (nel qual caso ovviamente ciò è segnalato, volta per volta, nell'*Apparato critico-filologico*). Tale disposizione dei testimoni riprende, all'incirca, quella della struttura-base che caratterizza le carte della partitura coreica di Harvard. In esse, infatti, ritroviamo le note musicali del balletto perfettamente incolonnate con i segni grafici che rappresentano la coreografia, di modo che si possa comprendere la corrispondenza di ciascuna nota musicale con ciascun segno della partitura coreica. A nostro avviso, una struttura-base di questo tipo è congeniale al “dialogo” tra le diverse parti di testimoni.

In ogni pagina di destra dell'edizione critica, fronte alla pagina appena descritta, si trova invece la “traduzione” della partitura coreica di Harvard in notazione Stepanov, ovvero la ricostruzione in linguaggio verbale dei passi e dei movimenti di danza di ciascuno dei personaggi volta per volta analizzati. Essendo la partitura coreica di Harvard offerta mediante un sistema di notazione coreografica oggi conosciuto e “decriptato” solo da pochissimi studiosi al mondo, abbiamo ritenuto necessario renderla comprensibile attraverso una traduzione in linguaggio verbale, benché ciò possa apparire poco ortodosso ai filologi letterari e musicali, i cui codici espressivi, tuttavia, sono diffusissimi. La traduzione è collocata nella pagina destra dell'edizione critica, per quanto possibile, alla stessa altezza

30. Cfr. nota 25 del presente saggio.

in cui, nell'altra pagina, si trova la partitura coreica del personaggio preso in esame.

Si è deciso di inserire nell'edizione critica anche una serie di numeri romani posti sotto lo spartito musicale e sotto la partitura coreica di ciascun personaggio, nonché riportati nella seconda pagina dell'edizione critica. A ciascun numero romano della parte musicale corrisponde l'equivalente della sezione dedicata alla danza e la traduzione presente nella pagina di destra. Tutto ciò fa capire a quale porzione della partitura coreica e dello spartito musicale corrisponde la nostra traduzione. Si noti che tali numeri sono stati aggiunti da noi *ex novo*. Nello spartito di Zimmermann e nella partitura coreica sono del tutto assenti.

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 per lo più in uso nelle odierne lezioni di danza, attribuendo al valore di ogni nota una specifica quantità di "tempo" corrispondente.

MISURA 4/4		
NOTA	VALORE	DURATA
	Minima	2 tempi
	Semiminima	1 tempo
	Croma	½ tempo

Le note più brevi di ½ tempo non sono state tradotte in termini di "tempo" per la danza giacché equivalenti a una durata assai ridotta, che, nonostante sia effettivamente rispettata all'atto pratico, è difficilmente esprimibile a parole. Facciamo un esempio. Se una micro-sequenza, composta da *cou-de-pied* avanti, *développé* avanti a 45° e *demi rond de jambe en dehors* a 45°, deve essere realizzata tutta in un "tempo" (il primo e il secondo movimento in ¼ di tempo, mentre il terzo in ½ tempo), succede che il *cou-de-pied* e il *développé* vengono contati come un unico ½ tempo e non come due quarti di tempo. Per questo motivo, ogniqualvolta si sia presentato un caso di questo genere nella partitura coreica di Harvard, abbiamo scelto di "tradurre" il movimento corrispondente a questo tipo di note insieme col movimento che lo precede e/o lo segue, indicando il "tempo" complessivo di questa micro-sequenza. Nella prima scena del *Réveil de Flore* è offerto un *exemplum* di questo tipo quando Diana, quasi a conclusione del suo assolo, compie la seguente micro-sequenza di movimenti delle gambe:



La ballerina fa *relevé* in mezza punta con la gamba sinistra e solleva il piede destro *sur le cou-de-pied* davanti [$\frac{1}{2}$ TEMPO]. Poi le gambe si scambiano il ruolo e, subito dopo, la gamba sinistra compie un *développé* avanti a 45° [$\frac{1}{2}$ TEMPO]³¹.

Nell'edizione critica, per comodità del lettore, abbiamo riportato la misura musicale ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, ecc.) di ciascuna sezione tanto nella partitura coreica (a prescindere che sia presente nel manoscritto di Harvard o meno) quanto nella traduzione.

Scelte e criteri di trascrizione

A) In alcuni casi, abbiamo riscontrato incongruenze tra i segni grafici offerti dall'autore della partitura coreica e quelli illustrati e descritti nei manuali sulla notazione Stepanov, ossia in *Alphabet de mouvements du corps humain* di Stepanov e in *Notazione per la registrazione dei movimenti del corpo umano* di Gorskij³². Nello specifico, le incongruenze sono le seguenti:

1. Quando nel manoscritto di Harvard viene indicata una quinta posizione dei piedi in punta in *relevé*, la nota in questione è disegnata con la testa rettangolare piuttosto che con quella tonda, come attesterebbero i volumi di Gorskij e di Stepanov³³. Tale incongruenza si ripete sistematicamente. Riteniamo dunque di non doverla considerare un refuso e, pertanto, di non dover correggere queste note, né di segnalarne l'incongruenza nell'*Apparato critico-filologico*, onde evitare di appesantirlo.

Ciò che ci induce a questa conclusione è, in primis, la presenza costante, di fianco alle note dalla testa rettangolare, del simbolo inventato da Gorskij per raffigurare le punte dei piedi completamente stese³⁴ – peculiari della posizione della quinta in punta – e, in secondo luogo, il fatto che,

31. Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., folder 1, seq. 13.

32. Cfr. V[ladimir] J[vanovitch] Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Imprimerie Zouckermann, Paris 1892 e [Aleksandr Alekseevič Gorskij], *Notazione per la registrazione dei movimenti del corpo umano secondo il sistema dell'artista dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo, V. I. Stepanov [Tablica znakov dlja zapisuvaniija dviženij čelovečeskago tela po sisteme Artista Imperatorskich S. - Peterburgskich Teatrov, V. I. Stepanova]*, Imp. S.-Peterb. teatr. uč-šče, Sankt-Peterburg [1899]. Di entrambi i volumi esiste una traduzione inglese: nel primo caso si tratta di V[ladimir] I[vanovič] Stepanov, *Alphabet of Movements of the Human Body*, cit.; la versione inglese del libro di Gorskij, invece, è: Alexander Gorsky, *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, cit., pp. 1-23. D'ora in poi, quando faremo riferimento a ciascuno di questi due manuali, ne citeremo la traduzione inglese. Per un'analisi, poi, delle differenze contenutistiche e una ricognizione storico-critica dei due manuali, nonché per una prima illustrazione e spiegazione dei segni grafici della notazione Stepanov, ci permettiamo di rimandare a Marco Argentina, *La notazione Stepanov. Primi appunti*, in «Il Castello di Elsinore», n. 82, 2020, pp. 51-61.

33. Cfr. A[lexander] Gorsky, *Introduction*, in Id., *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, cit., pp. 2-9, in particolare p. 8; V[ladimir] I[vanovič] Stepanov, *Alphabet of Movements of the Human Body*, cit., p. 21.

34. Il simbolo, composto da tre linee verticali affiancate l'una all'altra e intersecate da altre due orizzontali (cfr. Alexander Gorsky, *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, cit., p. 14), differisce dal corrispondente inventato da Stepanov, che invece è caratterizzato da sole due linee verticali parallele (cfr. V[ladimir] I[vanovič] Stepanov, *Alphabet of Movements of the Human Body*, cit., p. 22, fig. 39b).

in ciascun caso, la posizione in quinta in punta sia connessa in maniera logica al movimento che la precede e a quello che la segue.

2. A volte, nella partitura coreica, sono presenti note disegnate con la testa tonda piena, racchiuse in un'altra nota più grande vuota (●). Un segno di questo tipo non esiste nei manuali di Gorskij e di Stepanov. Riteniamo che si tratti di errori di trascrizione corretti malamente. La nota giusta è quella vuota, cioè la minima: il trascrittore deve aver annotato prima una semiminima e poi, accorgendosi dell'errore, deve averlo corretto in una minima. Lo capiamo dalla misura della battuta in cui questo tipo di segno si trova, misura che torna solo se in questo punto si colloca una minima. Abbiamo ovviamente scritto nella nostra edizione critica la nota corretta, segnalando il problema di volta in volta nell'*Apparato critico-filologico* senza ripetere la spiegazione appena proposta, ma indicandolo riassuntivamente con l'espressione "correzione di semiminima in minima".

B) Ogniquale volta si sia riscontrato tra i segni grafici offerti dall'autore della partitura coreica di Harvard una lacuna o un refuso, abbiamo colmato la prima o corretto il secondo trascrivendo il segno grafico interessato col colore arancione. Ove necessario, poi, al fine di una maggiore comprensione della nostra aggiunta o correzione, abbiamo anche spiegato le ragioni della scelta nell'*Apparato critico-filologico*.

C) Nella traduzione della partitura coreica, salvo alcuni casi specifici, i "tempi" necessari all'esecuzione di ciascun movimento e passo di danza sono riportati, in maiuscoletto e — quasi sempre — tra barre verticali, subito dopo ogni passo o movimento (o gruppo di passi o movimenti) a cui corrispondono.

Scelte e criteri di traduzione

A) Tutte le direzioni dei ballerini indicate nella traduzione della partitura coreica sono da intendersi dal punto di vista del performer rivolto verso il pubblico. Quindi, per esempio, quando diciamo che una ballerina si muove in diagonale sinistra verso avanti significa che lo spettatore vedrebbe spostarsi l'interprete in direzione del pubblico verso destra.

B) Per quanto concerne i passi di danza codificati, sarebbe forse stato significativo utilizzare nelle nostre traduzioni della partitura coreica 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. Per questo motivo, abbiamo deciso di impiegare una terminologia dei passi e delle posizioni di danza fra le più comunemente utilizzate al giorno d'oggi nelle scuole italiane, ovvero quella adottata e divulgata da Marcella Otinelli, allieva di Teresa Battaggi, che aveva studiato con Raffaele Grassi, disce-

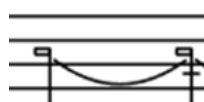
polo di Giovanni Lepri, che – com'è noto – era stato anche l'insegnante di Enrico Cecchetti³⁵. I vocabolari tecnici della Otinelli e di Cecchetti hanno dunque radici comuni, ma, nel corso del Novecento, la *lectio* restituita da Marcella Otinelli si è diffusa in Italia in maniera più ampia rispetto al metodo cecchettiano. Crediamo che i lettori della presente edizione critica comprenderanno, quindi, con facilità la terminologia da noi adottata. Un esempio: per indicare che un braccio è sollevato in alto, *en couronne*, mentre l'altro è posto alla seconda posizione (indicando, cioè, quella che Cecchetti definisce “quarta posizione *en haut*”), scriviamo “terza posizione” degli arti superiori.

C) Per determinati passi di danza e movimenti del corpo, abbiamo scelto di offrire la traduzione in un modo particolare. I casi da segnalare sono i seguenti:

1. Del *pas de bourrée couru*, giacché è un passo da eseguirsi molto velocemente sulle punte, ci è sembrato poco opportuno indicare matematicamente il numero di passetti in punta. Per questo motivo, anche quando la partitura coreica ne indichi un numero preciso, abbiamo preferito non tanto riportare quel numero, quanto specificare la durata temporale (il “tempo”) del *pas de bourrée couru*.

2. A volte, nel caso della “discesa” delle braccia dalla quinta o dalla terza posizione, non sappiamo quale sia il percorso che esse seguono. Siamo propensi a credere che ciò avvenga passando da fuori, come è per convenzione nei *ports de bras*. Ciò non viene specificato caso per caso nell'*Apparato critico-filologico*, per evitare di appesantirlo.

3. In alcuni casi, il simbolo del *legato* è annotato fra due note rappresentanti due diverse posizioni delle gambe il cui movimento dall'una all'altra è di per sé “costituzionalmente legato”, vale a dire che viene eseguito di *default* in maniera non spezzata. In questi casi, abbiamo “tradotto” il *legato* come l'esecuzione di un movimento “in maniera accompagnata”, riprendendo, in termini più appropriati, la descrizione presente nel manuale di Aleksandr Gorskij: «Un grande arco che collega o, per così dire, abbraccia [...] diverse note, indica morbidezza, continuità dei movimenti»³⁶. Un esempio:



La gamba destra è a terra, tesa; fa un *demi-plié* in maniera accompagnata³⁷.

4. In entrambe le braccia nella prima posizione, ma anche nel braccio sollevato in alto nella terza posizione, vi è sempre (salvo casi sporadici) una flessione del gomito maggiore di quanto non si usi nella prassi accademica odierna. Più precisamente, l'articolazione, anziché formare un angolo di 175° circa, ne forma uno di 130° circa. Abbiamo scelto di nominare tali posizioni delle braccia,


35. Cfr. Marcella Otinelli, *Come nasce una danzatrice. Trattato pedagogico della danza italiana da Carlo Blasis a Marcella Otinelli*, Roma, s.n., 1970. La discendenza genealogica della cosiddetta “danza italiana” è schematizzata *ivi* a p. 12.

36. Alexander Gorsky, *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, cit., p. 18.

37. Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., folder 1, seq. 22.

diverse dalla tecnica adottata in epoca contemporanea, secondo il vocabolario offerto nel manuale della Otinelli, indicando in modo abbreviato, volta per volta, la presenza del piegamento peculiare come “flessione del gomito accentuata”.

5. In alcuni casi, la terza posizione delle braccia viene indicata con il braccio in alto posto non in linea con l’asse mediana del corpo ma leggermente spostato verso l’esterno. Segnaliamo di volta in volta questa posizione, oggi non più in uso, in modo abbreviato come “terza posizione (braccio sinistro/destro in alto un po’ aperto)”.

6. Con “posizione di preparazione” indichiamo la posizione delle braccia che, nel sistema di notazione Stepanov, viene rappresentata da una nota formata da una testa tonda e da due gambi incolonnati l’uno sotto l’altro, uno sopra e uno sotto alla testa tonda (), nota che, per convenzione, è collocata nello spazio inferiore al primo rigo della porzione di ennagramma relativa agli arti superiori. Una nota con tali caratteristiche è da intendersi come una prima posizione cecchettiana delle braccia, cioè come una posizione *arrondie* con le mani che sfiorano le cosce lateralmente.

7. La notazione Stepanov usa un unico segno per trascrivere il *relevé* in quinta, differenziando solo la punta dalla mezza punta. Qualche dubbio può sorgere sul modo in cui venisse eseguito all’epoca del *Réveil de Flore* il *relevé* (in mezza punta o in punta) in quinta posizione: se con le punte (o le mezze punte) dei piedi leggermente distanziate tra loro, cioè collocate nel punto in cui si trovano quando si è in quinta posizione con i talloni a terra, oppure come quanto oggi si definisce *relevé sous-sus*, o se esistessero entrambe le posizioni. Ci viene in aiuto il libro di Cyril William Beaumont e Stanislaw Idzikowski (prima edizione, 1922)³⁸, che è probabilmente il manuale meno lontano dagli usi del tempo, visto che pubblica il manoscritto di Enrico Cecchetti intitolato *Manuel des Exercices De Danse Théâtrale* (oggi conservato nella Cia Fornaroli Collection della New York Public Library)³⁹ arricchito, laddove lacunoso o problematico, dalle precisazioni e dalle spiegazioni dei due seguaci e collaboratori di Cecchetti, Beaumont e Idzikowski. All’epoca, infatti, come anticipato, Cecchetti era il principale insegnante della scuola del Mariinskij. Secondo questo testo, peraltro confortato dalle fonti iconografiche dell’epoca, il *relevé* in quinta corretto prevede le punte incrociate come nel *sous-sus*⁴⁰. Quando dunque nella traduzione della nostra edizione critica indicheremo un *relevé* in quinta, del tutto verosimilmente il lettore lo dovrà intendere come un *sous-sus*.

38. Cfr. Cyril W[illiam] Beaumont – Stanislaw Idzikowski, *A Manual of The Theory and Practice Of Classical Theatrical Dancing (Méthode Cecchetti)*, with a preface by Maestro Cav. Enrico Cecchetti and illustrations by Randolph Schwabe, C. W. Beaumont, London 1922 (ed. it. Cyril W[illiam] Beaumont – Stanislaw Idzikowski, *Fare danza. Teoria e pratica del Metodo Cecchetti. Vol. 1*, a cura di Flavia Pappacena, prefazione di Gino Tani, consulenza tecnica e illustrazioni a cura di Brenda Hamlyn Bencini, Gremese, Roma 2001).

39. Cfr. Enrico Cecchetti, *Manuel des Exercices De Danse Théâtrale À pratiquer chaque jour de la semaine À l’usage Des mes Elèves*, St. Petersburg [1894]. Manoscritto autografo conservato nella Cia Fornaroli Collection della Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library, collocazione: (S) *MGTM-Res. 1894.

40. Cfr. Cyril W[illiam] Beaumont – Stanislaw Idzikowski, *Fare danza*, cit., p. 201, fig. 66a.

8. Nella traduzione della partitura coreica non abbiamo scritto “in posa *croisée*”, ma, in modo più veloce e meno pesante, “in *croisé*”, non “in posa *effacée*”, ma “in *effacé*”, in riferimento alla direzione di uno o più ballerini.

D) Nella traduzione della partitura coreica, a volte si trova l’indicazione dello spostamento di uno o più danzatori sul palcoscenico. Detto in altri termini, si spiega da che punto a che punto uno o più danzatori si muovano. In quel caso, il lettore troverà indicato, per esempio, “**IV, p. 23 – VI, p. 23**”, in tal modo intendendo che quello specifico spostamento si attua compiendo la sequenza di movimenti compresa tra **IV** e **VI** di p. 23, cioè tra il frammento di danza indicato col numero romano **IV** e quello indicato col numero romano **VI**. La spiegazione del *come* i danzatori si muovano è proposta successivamente ed è restituita al lettore scomponendo ciò che pertiene ad ogni singolo frammento di sequenza: prima a quello indicato col numero **IV**, poi a quello relativo al **V** e infine a quello concernente il **VI**. Offriamo un esempio tratto da un frammento della parte di Diana, scena I:

IV, p. 23 – VI, p. 23	Diana percorre il tracciato indicato dal grafico B. , cioè parte dal punto a e, come indicato dalla freccia, deve raggiungere il punto b , arrivando cioè dietro alla base della colonna spezzata posta al centro del palcoscenico.
IV	Mentre il corpo ruota leggermente verso destra, le gambe chiudono in quinta posizione, destra avanti, in <i>croisé</i> in un piccolo <i>demi-plié</i> . Contemporaneamente le braccia si abbassano in posizione di preparazione, mentre la colonna vertebrale si incurva in avanti di modo che la gabbia toracica venga leggermente flessa in avanti ½ TEMPO . Dopo di che, le braccia risalgono in prima posizione a 90°, con flessione del gomito accentuata ½ TEMPO .
V	Il busto viene raddrizzato, le braccia passano in terza posizione (braccio destro in alto un po’ aperto, con flessione del gomito accentuata) e si esegue un <i>relevé</i> in quinta posizione, destra avanti, in <i>croisé</i> sulla punta, a cui segue immediatamente, un leggero spostamento del peso del corpo sulla gamba sinistra in preparazione del <i>pas de bourrée couru</i> TUTTO IN 1 TEMPO .
VI	Si esegue un <i>pas de bourrée couru</i> in quinta posizione, destra avanti, in <i>croisé</i> , muovendosi in avanti in diagonale destra, verso il centro del palcoscenico 6 TEMPI .

E) Nella notazione Stepanov non esiste alcun modo per specificare in che direzione si debba ruotare il corpo da un punto del palcoscenico a un altro, a meno che non si tratti di un giro completo (che viene indicato con “+”, se è verso destra, o con “-”, se è verso sinistra) o di un *tour lent* (segnalato mediante i numeri di tutte le direzioni verso cui il corpo ruota gradatamente, numeri che sono intervallati da puntini di sospensione; ad esempio, “0...1...2...3...” ecc.).

Alla luce di ciò, nella partitura coreica del *Réveil de Flore* molto spesso sappiamo solo che, ad esempio, un danzatore si muove dalla direzione 0 (*en face*) alla 3 (diagonale sinistra verso il fondale) ma non se, per andare da 0 a 3, deve ruotare verso sinistra o verso destra. Ciononostante, sembra lecito pensare che, quando il cambio di direzione è piccolo (ad esempio, da 0 a 1), si ruoti per la via

più breve, soluzione che, di norma, abbiamo adottato nella nostra traduzione, salvo in casi sporadici. Quando la rotazione, invece, interessa un tratto più lungo (per esempio, da 1 a 6) e contestualmente non sono segnalati i numeri che intercorrono tra l'una e l'altra direzione, abbiamo legittimamente preservato il dubbio. In queste occasioni, dunque, si è deciso caso per caso verso quale direzione interpretare il movimento, motivando ogni volta la nostra scelta nell'*Apparato critico-filologico* e, comunque, appellandoci sempre al principio del buon senso.

Abbreviazioni

A	Argomento del <i>Réveil de Flore</i> , in Anonimo, <i>Festeggiamenti a Peterhof</i> , cit., pp. 426-427.
a.i.	Notazione coreografica relativa agli arti inferiori.
a.s.	Notazione coreografica relativa agli arti superiori.
G	Grafico della partitura coreica relativo agli spostamenti di uno o più personaggi sulla scena. Tutti i grafici della partitura coreica sono contrassegnati da una lettera (A. , B. , C. o D.). Nell' <i>Apparato critico-filologico</i> indicheremo, quindi, ogni singolo grafico con G (= Grafico) seguito dalla lettera corrispondente al grafico specifico.
L	Libretto a stampa del <i>Réveil de Flore</i> ([Marius Petipa – Lev Ivanovič Ivanov], " <i>Le Réveil de Flore</i> ". <i>Libretto del balletto</i> , cit.), in particolare uno dei due esemplari conservati nel Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: fondo 37 "Bočarov M.I.", doc. 28.
PC	Partitura coreica manoscritta completa del <i>Réveil de Flore</i> , anonima, senza data, conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione MS Thr 245, (45).
RP	Annotazioni verbali inerenti all'azione scenica, relative al balletto <i>Le Réveil de Flore</i> , contenute in [Riccardo Drigo], " <i>Le Réveil de Flore</i> ". <i>Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Jvanow</i> [sic], cit., pp. 1-71.
S	Anonimo, <i>Sujet du ballet</i> , in [Riccardo Drigo], " <i>Le Réveil de Flore</i> ". <i>Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Jvanow</i> [sic], cit. La pagina, unica e non numerata, in cui è presente il <i>Sujet</i> è quella precedente a p. 1.
SM	Spartito musicale, contenuto in [Riccardo Drigo], " <i>Le Réveil de Flore</i> ". <i>Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Jvanow</i> [sic], cit., pp. 1-71.
t.	Notazione coreografica relativa alla testa e al busto.
TPC	Traduzione in linguaggio verbale della partitura coreica.

SPARTITO MUSICALE

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

N° 1. *Nocturne*

Andante. (♩ = 88)

TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA

- s *La scène représente un jardin d'une splendeur fabuleuse.*
 [Scène I]. Il fait nuit. Flore et ses nymphes reposent dans un profond sommeil, étendues sous les buissons fleuris. {*La scena rappresenta un giardino dallo splendore favoloso.* / [Scena I]. È notte. Flora e le sue ninfe riposano in un sonno profondo, distese sotto i cespugli fioriti.}

PARTITURA COREICA

SPARTITO MUSICALE

Musical score for piano, showing a sequence of chords labeled I, II-IV, and V.

TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA

RP Apparition de Diane, protectrice des fleurs, qui faisant le tour de la scène, vient veiller sur elles. {Apparizione di Diana, protettrice dei fiori, che, facendo il giro del palcoscenico, giunge a vegliare su di loro.}

PARTITURA COREICA

Coreic score for Diana and Orchestra, including musical notation and diagrams A, B, C, and D.

A.

B.

C.

D.

Оркестръ.
{Orchestra.}

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

DIANA |4/4 ANDANTE|

I	Diana (rappresentata da φ_1) è ferma in quinta posizione, sinistra avanti, in <i>croisé</i> dietro al grande vaso tondeggiante posto di fronte al fondale 2 TEMPI E $\frac{1}{2}$.
II, p. 21 – I, p. 23	Entrando in scena, percorre il tracciato indicato dal grafico B. raffigurato a p. 20, cioè parte dal punto a e, come indicato dalla freccia, deve raggiungere il punto b .
II	Restando ancora in <i>croisé</i> , si fa un piccolo <i>demi-plié</i> in quinta posizione, con le braccia in posizione di preparazione e la gabbia toracica leggermente flessa in avanti $\frac{1}{2}$ TEMPO .
III	La ballerina sale in <i>relevé</i> in punta e, in contemporanea, le braccia, in maniera legata, vanno in prima posizione a 90°, con flessione del gomito accentuata $\frac{1}{2}$ TEMPO . Si è sempre in <i>croisé</i> .
IV	Ancora in <i>croisé</i> , si sposta leggermente il peso del corpo sulla gamba destra in preparazione del <i>pas de bourrée couru</i> , mentre le braccia si aprono, in maniera legata, in seconda posizione $\frac{1}{2}$ TEMPO .
V	Raddrizzando il busto e portando le braccia in terza posizione (braccio sinistro in alto un po' aperto, con flessione del gomito accentuata) 2 TEMPI , la ballerina fa <i>pas de bourrée couru</i> in quinta posizione, sinistra avanti, per 8 TEMPI, spostandosi in diagonale sinistra verso avanti e mantenendo sempre il corpo in <i>croisé</i> (cfr. il grafico B. raffigurato a p. 20).

SPARTITO MUSICALE

PARTITURA COREICA

A.

B.

C.

D.

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

DIANA |4/4|

I	Piccolo <i>demi-plié</i> in quinta posizione, sinistra avanti, in <i>croisé</i> , abbassando le braccia in posizione di preparazione e flettendo leggermente la gabbia toracica in avanti 1 TEMPO .
II	Restando sempre in <i>croisé</i> , il busto si raddrizza, le braccia vanno in prima posizione a 90°, con flessione del gomito accentuata, la gamba destra si stende e la sinistra esegue un <i>battement jeté</i> in avanti a 45° 1 TEMPO . I movimenti del busto e delle braccia avvengono in maniera legata.
III	Mentre il corpo ruota presumibilmente verso sinistra fino ad arrivare di profilo, la gamba sinistra fa un passo in avanti, mentre la destra si solleva in <i>arabesque</i> a 90°. Contemporaneamente, le braccia salgono in terza posizione (braccio sinistro in alto, con flessione del gomito accentuata) e il busto viene inclinato in avanti, con un leggero inarcamento all'indietro della colonna vertebrale 2 TEMPI E RESTA 4 TEMPI . I movimenti del busto e delle braccia avvengono in maniera legata.
IV, p. 23 – VI, p. 23	Diana percorre il tracciato indicato dal grafico B. , cioè parte dal punto a e, come indicato dalla freccia, deve raggiungere il punto b , arrivando cioè dietro alla base della colonna spezzata posta al centro del palcoscenico.
IV	Mentre il corpo ruota leggermente verso destra, le gambe chiudono in quinta posizione, destra avanti, in <i>croisé</i> in un piccolo <i>demi-plié</i> . Contemporaneamente le braccia si abbassano in posizione di preparazione, mentre la colonna vertebrale si incurva in avanti di modo che la gabbia toracica venga leggermente flessa in avanti ½ TEMPO . Dopo di che, le braccia risalgono in prima posizione a 90°, con flessione del gomito accentuata ½ TEMPO .
V	Il busto viene raddrizzato, le braccia passano in terza posizione (braccio destro in alto un po' aperto, con flessione del gomito accentuata) e si esegue un <i>relevé</i> in quinta posizione, destra avanti, in <i>croisé</i> sulla punta, a cui segue immediatamente, un leggero spostamento del peso del corpo sulla gamba sinistra in preparazione del <i>pas de bourrée couru</i> TUTTO IN 1 TEMPO .
VI	Si esegue un <i>pas de bourrée couru</i> in quinta posizione, destra avanti, in <i>croisé</i> , muovendosi in avanti in diagonale destra, verso il centro del palcoscenico 6 TEMPI .
VII	Si ripete due volte la sequenza compresa tra il piccolo <i>demi-plié</i> in quinta posizione, sinistra avanti, in <i>croisé</i> descritto in I e

SPARTITO MUSICALE

PARTITURA COREICA

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

DIANA |4/4|

I	il passo in avanti con la gamba sinistra, tesa, mentre la destra si solleva in <i>arabesque</i> a 90° (III di p. 23), il tutto, però, con gambe, braccia e direzioni del corpo opposte.
II, p. 25 – IV, p. 25	Diana percorre il tracciato indicato dal grafico B. raffigurato a p. 24, cioè parte dal punto a e, come indicato dalla freccia, deve raggiungere il punto b , arrivando cioè quasi nell'angolo sinistro del proscenio.
II	Ricordiamo che la ballerina era in questa posizione: di profilo verso destra, con la gamba destra tesa e la sinistra in <i>arabesque</i> a 90°, con le braccia in terza posizione (braccio destro in alto, con flessione del gomito accentuata) e con il busto inclinato in avanti, con un leggero inarcamento all'indietro della colonna vertebrale. Ora, ruotando presumibilmente verso destra fino ad arrivare di spalle al pubblico, le gambe chiudono in quinta posizione, sinistra avanti, in un piccolo <i>demi-plié</i> . Contemporaneamente, le braccia scendono in posizione di preparazione, il busto viene raddrizzato e, subito dopo, la gabbia toracica viene leggermente flessa in avanti [TUTTO IN 1 TEMPO].
III	Restando ancora di spalle al pubblico, si fa <i>relevé</i> sulla punta in quinta posizione, sinistra avanti; contemporaneamente, il busto torna completamente eretto e le braccia salgono in prima posizione a 90°, con flessione del gomito accentuata. Subito dopo, il peso del corpo si sposta leggermente sulla gamba destra in preparazione del <i>pas de bourrée couru</i> [1 TEMPO]. I movimenti del busto e delle braccia avvengono in maniera legata.
IV	Partendo dal centro del palcoscenico e muovendosi in direzione 3, sempre di spalle agli spettatori, la ballerina fa un <i>pas de bourrée couru</i> in quinta posizione con la sinistra avanti per 6 TEMPI, sollevando, in maniera legata, le braccia in terza posizione (braccio sinistro in alto un po' aperto, con flessione del gomito accentuata) [BRACCIA IN 2 TEMPI E RESTANO 4 TEMPI].
V	Si scende dal <i>relevé</i> sulla punta in un piccolo <i>demi-plié</i> in quinta posizione, sinistra avanti, mentre le braccia tornano in posizione di preparazione e la gabbia toracica viene leggermente flessa in avanti [1 TEMPO]. Si è sempre di spalle al pubblico.
VI	Mentre il corpo ruota leggermente a sinistra fino in direzione 3, il busto si raddrizza, le braccia si sollevano in prima posizione a 90°, con flessione del gomito accentuata, la gamba sinistra sale in <i>attitude</i> in avanti a 45°, mentre la destra si stende [1 TEMPO]. I movimenti del busto e delle braccia avvengono in maniera legata.
VII	Avviene ancora una leggera rotazione del corpo verso sinistra, terminando cioè in direzione 2, e la gamba in <i>attitude</i> fa, prima, un <i>développé</i> in avanti, poi, un passo in avanti, durante il quale la gamba destra si solleva in <i>arabesque</i> a 90°. Contemporaneamente, le braccia salgono, in maniera legata, in terza posizione (braccio sinistro in alto), il busto viene inclinato in avanti a 45°, con un leggero inarcamento indietro della colonna vertebrale, e la testa prosegue la linea della spina dorsale [2 TEMPI E RESTA 4 TEMPI].

SPARTITO MUSICALE

1-II III IV

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

PARTITURA COREICA

DIANA

B.

a.

Бъжитъ.
{*Corre.*}

I II III IV

A.**B.****C.****D.****DIANA** |4/4|

I	Le gambe chiudono in quinta posizione, destra avanti, le braccia scendono in posizione di preparazione e il busto si raddrizza [$\frac{1}{2}$ TEMPO]. Diana è ancora ruotata in direzione 2.
II	Restando sempre in direzione 2, le braccia si sollevano in prima posizione a 90°, con flessione del gomito accentuata, e la gamba destra fa un <i>battement jeté</i> avanti a 45° [$\frac{1}{2}$ TEMPO].
III, p. 27 – I, p. 29	Diana percorre il tracciato indicato dal grafico B. , raffigurato a p. 26, cioè parte dal punto a e, come indicato dalla freccia, deve raggiungere il punto b , arrivando cioè al centro del palcoscenico. Non sappiamo l'esatta porzione di percorso compiuta in ogni singola battuta.
III	Ruotando leggermente a sinistra fin nella traiettoria del percorso indicato nel grafico B. di p. 26, la gamba destra si piega in <i>attitude</i> , restando sempre a 45° d'altezza, e le braccia si sollevano in terza posizione (braccio sinistro in alto un po' aperto, con flessione del gomito accentuata) [$\frac{1}{2}$ TEMPO].
IV	Partendo con la gamba sinistra e alternando le gambe ad ogni passo, si fanno, a mo' di corsetta, <i>emboîtés</i> finiti in <i>attitude</i> in avanti a 45° per poco più di

SPARTITO MUSICALE

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

PARTITURA COREICA

DIANA |4/4|

I	22 TEMPI.
II	Arrivata al centro del palcoscenico, Diana si ferma in quinta posizione, sinistra avanti, in <i>croisé</i> in un piccolo <i>demi-plié</i> , con le braccia in posizione di preparazione e la gabbia toracica leggermente flessa in avanti I TEMPO .
III	Mentre il corpo ruota leggermente a sinistra fino ad arrivare <i>en face</i> , il busto si raddrizza in maniera legata e le braccia vengono sollevate in prima posizione a 90°, con flessione del gomito accentuata, mentre la gamba destra si stende e la sinistra va in <i>attitude</i> avanti a 45° I TEMPO .
IV	Si ruota ancora leggermente a sinistra, facendo presumibilmente un <i>développé</i> in <i>effacé</i> avanti a 45° con la gamba sinistra, che era in <i>attitude</i> ½ TEMPO .
V	Il corpo ruota ancora verso sinistra, fino ad arrivare di profilo, e la gamba sinistra fa un passo in avanti. Contemporaneamente, la gamba destra sale in <i>arabesque</i> a 90°, le braccia si sollevano in terza posizione (braccio sinistro in alto, con flessione del gomito accentuata) e il busto viene inclinato in avanti a 45°, con un leggero inarcamento indietro della colonna vertebrale ½ TEMPO .
VI, p. 29 – I, p. 31	Restando nella posizione assunta alla fine di V, la ballerina compie, sul proprio asse, tre <i>tours lents</i>

SPARTITO MUSICALE

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

PARTITURA COREICA

DIANA |4/4|

I	<i>en dedans</i> interi 18 TEMPI .
II	Una volta terminati i tre <i>tours lents</i> , tornando di profilo verso sinistra, la gamba destra, che era in <i>arabesque</i> a 90°, fa, in maniera accompagnata, un <i>battement en cloche</i> che termina in avanti a 45° in <i>attitude</i> , mentre la sinistra resta tesa 2 TEMPI . Tutto il resto del corpo rimane invariato: braccia in terza posizione (braccio sinistro in alto, con flessione del gomito accentuata) e busto inclinato in avanti a 45°, con un leggero inarcamento indietro della colonna vertebrale.
III	Restando sempre di profilo verso sinistra, la ballerina esegue un <i>tombé</i> arrivando in un piccolo <i>demi-plié</i> in avanti e, immediatamente dopo, si inginocchia sulla gamba sinistra 1 TEMPO .
IV	Ruotando leggermente verso destra fino a porsi in <i>croisé</i> , rimane nella posizione assunta alla fine di III eseguendo un <i>cambré</i> indietro in 2 TEMPI .

SPARTITO MUSICALE

Musical score for piano, showing two systems of music. The first system contains measures I and II. The second system contains measures III and IV. The music is in a minor key and 4/4 time.

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

PARTITURA COREICA

Coreic score for Diana, showing musical notation and choreographic diagrams. The score is in 4/4 time and consists of four systems. The second system includes the instruction: *Поднимается.* {Si rialza.}. The choreographic diagrams are labeled A, B, C, and D. Diagram B shows a ballerina in a curved position with eyes and a label Q₁.

DIANA |4/4|

I	Diana resta ferma in <i>cambré</i> per 16 TEMPI.
II	Il busto torna eretto e la ballerina si rialza, presumibilmente restando con la gamba destra avanti e le braccia in terza posizione (braccio sinistro in alto, con flessione del gomito accentuata) 4 TEMPI .

SPARTITO MUSICALE

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

PARTITURA COREICA

DIANA |4/4|

«Здѣсь – показывае́тъ направо – и тамъ – показывае́тъ на́льво – всѣ спя́тъ.»
 {«Qui – indica a destra – e là – indica a sinistra – tutti dormono.»}

DIANA |4/4|

I	Presumibilmente abbassando le braccia, che erano in terza posizione (braccio sinistro in alto, con flessione del gomito accentuata), in posizione di preparazione, Diana stende il braccio destro con l'indice puntato verso destra verosimilmente in direzione delle Ninfe di destra 8 TEMPI .
II	Mantenendo il braccio destro nella posizione assunta alla fine di I, il sinistro viene steso con l'indice puntato verso sinistra presumibilmente in direzione delle Ninfe di sinistra 8 TEMPI .
III	La ballerina mima, dapprima, la parola "tutti", poi, l'azione del dormire 4 TEMPI .

SPARTITO MUSICALE

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

PARTITURA COREICA

DIANA |4/4|

I, p. 37 – II, p. 37	Diana percorre il tracciato indicato dal grafico B. raffigurato a p. 36, cioè parte dal punto a e, come indicato dalla freccia, deve raggiungere il punto b , arrivando cioè di fronte alla base di colonna più vicina alle quinte di destra e avanzata sul palcoscenico.
I	Dalla posizione assunta alla fine di III di p. 35 (in piedi, con la gamba destra avanti e le braccia che mimano l'azione del dormire), la ballerina riporta presumibilmente il peso del corpo sulla gamba sinistra, ruotando contemporaneamente verso destra fino ad arrivare di profilo. Al termine di questo movimento, la gamba destra è piegata in <i>attitude</i> in avanti a 45°, la sinistra è tesa e le braccia sono in terza posizione (braccio destro sale in alto, con flessione del gomito accentuata) TUTTO IN ½ TEMPO .
II	Si eseguono, a mo' di corsetta, 31 <i>emboîtés</i> finiti in <i>attitude</i> in avanti a 45° (gamba sinistra a terra e gamba destra in <i>attitude</i>). Presumibilmente le braccia restano ancora in terza posizione (braccio destro in alto, con flessione del gomito accentuata) e il busto è sempre inclinato in avanti a 45°, con un leggero inarcamento indietro della colonna vertebrale CIRCA 8 TEMPI . Durante l'intera micro-sequenza, Diana esegue gli <i>emboîtés</i> nel seguente modo: mantiene il corpo ruotato di profilo verso destra, ma, allo stesso tempo, si sposta in diagonale sinistra.
III	Restando di profilo verso destra e mantenendo le braccia e il busto invariati, si fa un <i>développé</i> in avanti con la gamba destra, che poi fa un passo in avanti. Immediatamente, la gamba sinistra sale in <i>arabesque</i> a 90° 2 TEMPI .
IV	La gamba destra esegue un piccolo <i>demi-plié</i> in maniera accompagnata 2 TEMPI .
V	Sempre in maniera accompagnata, la gamba destra approfondisce il <i>demi-plié</i> 2 TEMPI E RESTA 2 TEMPI .
VI, p. 37 – I, p. 39	Diana percorre il tracciato indicato dal grafico C. raffigurato a p. 36, cioè parte dal punto a e, come indicato dalla freccia, deve raggiungere il punto b , arrivando, cioè, di fronte alla base di colonna più vicina alle quinte di sinistra e avanzata sul palcoscenico.
VI	La ballerina fa presumibilmente un <i>grand fouetté en dehors</i> che termina di profilo verso sinistra (ruotando, la gamba che era in <i>arabesque</i> si trova ad essere <i>en avant</i>) e, subito, abbassa la gamba sinistra a 45° e la piega in <i>attitude</i> avanti, mantenendo, nel frattempo, l'altra gamba tesa. Verosimilmente, le braccia si scambiano il ruolo (nel senso che il braccio sinistro sale in alto, con flessione del gomito accentuata, e il destro si abbassa in seconda posizione) e il busto rimane inclinato in avanti a 45°, con un leggero inarcamento indietro della colonna vertebrale TUTTO IN ½ TEMPO .
VII	Si eseguono, a mo' di corsetta, altri 31 <i>emboîtés</i> finiti in <i>attitude</i> in avanti a 45° (gamba destra a terra e gamba sinistra in <i>attitude</i>). Presumibilmente le braccia e il busto

SPARTITO MUSICALE

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

PARTITURA COREICA

DIANA |4/4|

I	rimangono invariati (braccia in terza posizione, con il sinistro in alto, con flessione del gomito accentuata, e il busto inclinato in avanti a 45°, con un leggero inarcamento indietro della colonna vertebrale) CIRCA 8 TEMPI .
II	Restando di profilo verso sinistra e mantenendo le braccia e il busto invariati, si fa un <i>développé</i> in avanti con la gamba sinistra, che poi fa un passo in avanti. Immediatamente, la gamba destra sale in <i>arabesque</i> a 90° 2 TEMPI .
III	La gamba sinistra esegue un piccolo <i>demi-plié</i> in maniera accompagnata 2 TEMPI .
IV	Sempre in maniera accompagnata, la gamba sinistra approfondisce il <i>demi-plié</i> 2 TEMPI E RESTA 2 TEMPI .
V	Diana percorre il tracciato indicato dal grafico B. raffigurato a p. 38, cioè parte dal punto a e, come indicato dalla freccia, deve raggiungere il punto b , arrivando, cioè, al centro del palcoscenico. Durante il tragitto, la ballerina danza la sequenza seguente: ruotando leggermente verso sinistra in direzione 5, presumibilmente chiude le gambe, tese, in quinta posizione, sinistra avanti e, subito dopo, seguendo il tracciato indicato dal grafico B. , esegue, a mo' di corsetta, altri 32 <i>emboités</i> finiti in <i>attitude</i> in avanti a 45° (gamba sinistra a terra e gamba destra in <i>attitude</i>). Verosimilmente, le braccia si scambiano il ruolo (nel senso che il braccio destro sale in alto, con flessione del gomito accentuata, e il sinistro si abbassa in seconda posizione) e il busto rimane sempre inclinato in avanti a 45°, con un leggero inarcamento indietro della colonna vertebrale TUTTO IN 8 TEMPI .

SPARTITO MUSICALE

PARTITURA COREICA

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

DIANA |4/4|

I	Dalla posizione finale degli <i>emboîtés</i> (gamba destra avanti in attitude a 45° e sinistra tesa) si chiude in quinta posizione, destra avanti, in <i>effacé</i> in un piccolo <i>demi-plié</i> . Contemporaneamente, le braccia scendono in posizione di preparazione e il busto resta inclinato in avanti a 45°, con un leggero inarcamento indietro della colonna vertebrale I TEMPO .
II	<i>Relevé</i> in quinta posizione, destra avanti, in <i>effacé</i> sulla punta; subito dopo, si sposta leggermente il peso del corpo sulla gamba sinistra in preparazione del <i>pas de bourrée couru</i> I TEMPO .
III	Con le gambe in quinta posizione, destra avanti, in <i>relevé</i> sulla punta, si esegue un <i>pas de bourrée couru</i> sul proprio asse, facendo un giro completo <i>en dehors</i> . Durante il giro, il busto, prima, resta inclinato in avanti a 45°, con un leggero inarcamento indietro della colonna vertebrale, per 1 TEMPO, poi, si raddrizza in 1 TEMPO e, infine, rimane eretto per altri 2 TEMPI. Nel medesimo lasso di tempo, le braccia, prima, restano in posizione di preparazione per 1 TEMPO, poi, salgono, in maniera legata, in prima posizione, con flessione del gomito accentuata, in 1 TEMPO, e, infine, restano in quest'ultima posizione per altri 2 TEMPI.
IV	Si ripete il giro descritto in III , durante il quale, però, questa volta, il busto resta invariato per 4 TEMPI, mentre le braccia, prima, si sollevano, in maniera legata, in prima posizione a 90° in 2 TEMPI, mantenendo la flessione del gomito accentuata, poi, rimangono invariate per altri 2 TEMPI.
V, p. 41 – I, p. 43	Si ripete il solito giro ancora tre volte e mezzo, durante le quali il busto resta invariato per 14 TEMPI, mentre le braccia, prima, salgono, in maniera legata, fino in terza posizione (braccio destro in alto un po' aperto, con flessione del gomito accentuata) in 2 TEMPI, poi, rimangono invariate

SPARTITO MUSICALE

PARTITURA COREICA

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

DIANA |4/4|

I	per altri 12 TEMPI.
II, p. 43 – VI, p. 43	Diana percorre, nell'ordine, i tracciati indicati dai grafici raffigurati a p. 42, ossia, prima, il tracciato del grafico A. (dal punto a al punto b), poi il tracciato del grafico B. (dal punto a al punto b), poi il tracciato del grafico C. (dal punto a al punto b) e, infine, il tracciato del grafico D. (dal punto a al punto b), arrivando, alla fine di tutto il percorso, quasi sul proscenio.
III	Alla fine dei cinque giri e mezzo eseguiti compiendo il <i>pas de bourrée couru</i> , la ballerina era giunta in questa posizione: in direzione 5, in quinta posizione, destra avanti, in <i>relevé</i> sulla punta, con le braccia in terza posizione (braccio destro in alto un po' aperto, con flessione del gomito accentuata) e il busto eretto. Ora, mentre ruota presumibilmente verso destra fino ad arrivare in diagonale sinistra, Diana scende dal <i>relevé</i> sulla punta, restando sempre in quinta posizione, destra avanti, in <i>croisé</i> , abbassando le braccia in posizione di preparazione e restando col busto eretto. Dopo di che, solleva il piede sinistro <i>sur le cou-de-pied embracé</i> 1 TEMPO .
IV	Le gambe vanno in prima posizione in <i>relevé</i> sulla mezza punta, col peso del corpo leggermente spostato sulla gamba sinistra ½ TEMPO , poi il peso si sposta sulla gamba destra e, infine, si esegue un <i>développé</i> avanti a 45° con la gamba sinistra ½ TEMPO . In contemporanea, le braccia salgono, in maniera legata, in prima posizione a 90°, con flessione del gomito accentuata e il busto resta ancora eretto.
V	Spostandosi in avanti, la ballerina fa un <i>tombé</i> arrivando in un <i>demi-plié</i> avanti con la gamba sinistra, mentre la destra si solleva in <i>arabesque</i> a 90° 1 TEMPO ; subito dopo, fa un <i>temps levé</i> sulla gamba sinistra, atterrando nella posizione precedente al salto 1 TEMPO E RESTA 1 TEMPO . Contemporaneamente, le braccia si sollevano, in maniera legata, in terza posizione (braccio sinistro in alto, con flessione del gomito accentuata) e il busto viene inclinato in avanti a 45°, con un leggero inarcamento indietro della colonna vertebrale 3 TEMPI .
V	Ruotando gradatamente a destra fino ad arrivare in diagonale destra in <i>croisé</i> , si ripete per tre volte la sequenza compresa tra le gambe in prima posizione in <i>relevé</i> sulla mezza punta descritte in III e l'atterraggio dal <i>temps levé</i> descritto in IV, la prima e la terza volta con gambe, braccia e direzioni del corpo opposte, la seconda volta così come offerta nella traduzione della partitura coreica, e, in più, in ciascuna delle tre volte, con una lieve variante: i due spostamenti del peso del corpo in <i>relevé</i> sulla mezza punta non avvengono in prima posizione sul posto ma attraverso due piccoli passi eseguiti in avanti. Dopo di che, restando in diagonale destra, la gamba sinistra fa un piccolo passo in avanti in <i>relevé</i> sulla mezza punta ½ TEMPO , poi fa lo stesso la gamba destra e, infine, si esegue un <i>battement jeté</i> avanti a 45° con la gamba sinistra ½ TEMPO . In contemporanea agli ultimi movimenti delle gambe appena descritti, le braccia salgono, in maniera legata, in prima posizione a 90°, con flessione del gomito accentuata e il busto resta ancora eretto.

SPARTITO MUSICALE

con espres.
f
con espres.
rall.
dim.
p
a tempo

I II III IV V

PARTITURA COREICA

DIANA

B.
a.....

I II III IV V

A.

B.

C.

D.

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

DIANA |4/4|

I	Rimanendo in diagonale destra in <i>croisé</i> , si chiude in quinta posizione, sinistra avanti, in un piccolo <i>demi-plié</i> . Contemporaneamente, il busto viene inclinato in avanti a 45°, con una leggera flessione della gabbia toracica in avanti, mentre le braccia scendono in posizione di preparazione 2 TEMPI .
II	La colonna vertebrale viene raddrizzata (così che il busto sia allineato e inclinato in avanti a 45°), mentre le braccia vanno in prima posizione a 90°, con flessione del gomito accentuata, e le gambe si stendono, restando sempre in <i>croisé</i> 2 TEMPI . I movimenti del busto, delle braccia e delle gambe avvengono in maniera fluida.
III	Mentre si fa un <i>relevé</i> in quinta posizione, sinistra avanti, in <i>croisé</i> sulla punta, il busto torna eretto e le braccia salgono in terza posizione (braccio sinistro in alto un po' aperto, con flessione del gomito accentuata) 2 TEMPI . I movimenti del busto, delle braccia e delle gambe avvengono in maniera fluida.
IV, p. 45 – I, p. 47	Diana percorre il tracciato indicato dal grafico B. , raffigurato a p. 44, cioè parte dal punto a e, come indicato da entrambe le frecce, deve raggiungere il punto b , ossia deve uscire di scena. Non sappiamo l'esatta porzione di percorso compiuta in ogni singola battuta né quale delle due possibilità di percorso la ballerina compia.
IV	Si mantiene la posizione assunta alla fine di III (quinta posizione, sinistra avanti, in <i>croisé</i> in <i>relevé</i> sulla punta; busto eretto; braccia in terza posizione, sinistro in alto un po' aperto, con flessione del gomito accentuata) per ½ TEMPO e, subito dopo, si sposta leggermente il peso del corpo sulla gamba destra in preparazione del <i>pas de bourrée couru</i> ½ TEMPO .
V	Ruotando il corpo sul proprio asse verosimilmente verso sinistra fino ad arrivare in diagonale sinistra in <i>effacé</i> , si esegue un <i>pas de bourrée couru</i> , sulle punte, in quinta posizione, sinistra avanti, per

SPARTITO MUSICALE

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA

s Diane, [...] à l'approche de l'aube, [...] disparaît dans les nuages {Diana, [...] all'avvicinarsi dell'alba, [...] scompare tra le nuvole}

PARTITURA COREICA

A.

B.

C.

D.

DIANA |4/4|

I	32 TEMPI, fino a che Diana non esce di scena dietro al grande vaso tondeggiante posto di fronte al fondale.
---	---

SPARTITO MUSICALE

Musical score for piano, consisting of two staves. The right staff contains a melody with notes and rests, marked with dynamics *pp*, *pp*, *pp*, and *ppp*. The left staff contains a bass line with triplets and rests, marked with dynamics *pp* and *ppp*. Performance instructions include *un poco rall.* and *dim.*. There are also some handwritten markings like 'ed.' and a star symbol.

TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA

PARTITURA COREICA

A vertical stack of four musical staves on the left, which are currently empty. To the right of these staves is a vertical column of four rectangular boxes, labeled A, B, C, and D from top to bottom. Box A contains a simple orange smile and five orange eyes. Boxes B, C, and D are empty.

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

Apparato critico-filologico

P. 200, SM

«(Rideau)» nello spartito di Zimmermann compare alla quarta battuta del N° 1, *Nocturne* (RP, p. 2), ma abbiamo scelto di trascriverlo alla quinta battuta, come appare nella linea musicale della partitura coreica (PC, c. 4r), verosimilmente più credibile in quanto più attenta all'apparato visivo.

P. 200, TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA

L, c. 1r: «Ночь. Флора и ея нимфы въ глубакѡмѣ снѣ» (È notte. Flora e le sue ninfe sono in un sonno profondo).

A, p. 426: «Ночь. Флора и ея нимфы въ глубакѡмѣ снѣ» (È notte. Flora e le sue ninfe sono in un sonno profondo).

RP, p. 2: «La scène représente un jardin d'une splendeur fabuleuse. Il fait nuit» (La scena rappresenta un giardino d'uno splendore favoloso. È notte).

P. 200, G A.

Nella partitura coreica di Harvard il grafico **A.** è assente. Lo abbiamo inserito noi per mostrare la disposizione degli oggetti di scena e dei personaggi presenti dal momento dell'apertura del sipario: cinque basi di colonne spezzate, ricoperte di cespugli; un grande vaso con piante; Flora; le sue dodici Ninfe; Diana. Abbiamo ritenuto necessaria l'aggiunta del grafico per segnalare la presenza di Flora e delle dodici Ninfe, le quali, nel primo grafico offerto dal manoscritto di Harvard (il grafico **B.** della c. 4v), non si vedono ma di cui sappiamo la presenza attraverso diverse fonti: nel libretto del *Réveil de Flore* conservato al Museo Bachrušin e nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» della stagione 1893/1894, in relazione alla scena I, si legge che «Flora e le sue Ninfe sono in un sonno profondo»; nella partitura coreica di Harvard, immediatamente dopo l'inizio del balletto, è riportata l'entrata in scena di Diana, che danza il suo assolo, durante il quale, ad un certo punto, la dea, attraverso il linguaggio pantomimico, “dice” che «tutti dormono», indicando con le braccia i personaggi alle sue spalle, ovvero Flora e le sue Ninfe; in un disegno realizzato da Feodosij Safonovič Kozačinskij nel 1895 e conservato nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo (collocazione: ГИЖ 5244/1408) è riprodotto un momento della scena iniziale del *Réveil de Flore*, in cui si rileva la presenza di otto ballerine, una nel centro del boccascena (Diana, mentre danza) e sette adagiate in vari punti del palcoscenico come fossero addormentate (Flora e sei delle dodici Ninfe).

In nessuna delle fonti appena citate, però, è indicato dove siano collocate sul palcoscenico Flora e le dodici Ninfe al momento dell'apertura del sipario. Nel grafico **A.** da noi creato *ex novo* – così come in tutti gli altri grafici delle scene I, II e III in cui sarebbe prevista la presenza delle tredici ballerine –

abbiamo provato a raffigurare il loro posizionamento interpretando ulteriori indizi legati alla prima scena e ad altre porzioni coreografiche del *Réveil de Flore*.

Flora, indicata nel nostro disegno con o (lo stesso simbolo utilizzato per segnalare anche ciascuna delle dodici Ninfe), sembra giacere sulla base della colonna spezzata che si trova al centro del boccascena. Lo intuivamo grazie alla c. 15r del manoscritto di Harvard (riferita alla prima parte della scena II): nel riquadro laterale generalmente destinato al grafico **B.**, è segnalato il primo spostamento di Flora dell'intero balletto, spostamento il cui punto di partenza è il centro del palcoscenico. Sembra, dunque, plausibile pensare che la dea sia rimasta in quel punto fin dall'inizio del *Réveil de Flore*. A riprova di ciò, nel disegno di Kozačinskij sopra citato si individua una danzatrice adagiata sulla base della colonna spezzata centrale, danzatrice che del tutto verosimilmente interpreterebbe la parte del personaggio eponimo del balletto.

Quattro delle dodici Ninfe sarebbero appoggiate alle quattro basi di colonne spezzate allocate sul palcoscenico intorno a quella su cui riposerebbe Flora. Alla base di questa interpretazione ci sono due indizi. Il primo si trova nel *verso* della prima carta scritta in verticale e posta all'inizio del manoscritto di Harvard: nell'elenco dei materiali di scena utili per il balletto, è scritto, in relazione alle basi di colonne qui prese in esame, che, «mentre le Ninfe scendono da esse», «le pietre vengono trascinate dietro le quinte attraverso funi legate ad esse». Il secondo indizio è nel disegno di Kozačinskij già menzionato, in cui si scorgono tre ballerine giacenti su altrettante «pietre» vicine alla base della colonna spezzata occupata da Flora al centro del palcoscenico. Pur mancando, nel manufatto, l'illustrazione dell'ultima Ninfa adagiata su una base di colonna, ci sembra comunque verosimile che la performer in questione sia presente in scena.

Le restanti otto Ninfe parrebbero distribuite sul palcoscenico nel seguente modo: due, adagate ai bordi del grande vaso tondeggiante descritto precedentemente; tre, distese sul pavimento in prossimità della seconda, terza e quarta quinta di destra; tre, adiacenti alle quinte esattamente opposte a quelle appena nominate. A favorire questa nostra interpretazione sugli otto personaggi è ancora il disegno di Kozačinskij, questa volta, però, messo a confronto con una fotografia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo (collocazione: ГИЖ 2995/6), la quale riproduce – stando alla scheda catalografica redatta dagli archivisti dell'ente russo – la scenografia iniziale del *Réveil de Flore* così come era al Teatro del Gran Palazzo di Peterhof nella *première* del 1894. Grazie al raffronto tra i due testimoni iconografici, infatti, è possibile individuare i punti del palcoscenico in cui sono collocate le tre Ninfe che, nel disegno, risultano non appoggiate alle basi delle colonne spezzate. Nell'edizione critica, la posizione delle Ninfe mancanti nel lavoro di Kozačinskij l'abbiamo pensata rispettando la consueta disposizione simmetrica adottata da Marius Petipa in tutte le azioni sceniche di gruppo presenti nel *Réveil de Flore* e restituite in numerose carte della partitura coreica di Harvard.

P. 202, TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA

RP: «Apparition de Diane, protectrice de fleurs, qui faisant le tour de la scène, vient veiller sur elles» nello spartito di Zimmermann è scritto a partire dalla sesta battuta musicale del N°1, *Nocturne* (RP, p. 2). Nella partitura coreica di Harvard, invece, Diana è presente, ferma, sul palcoscenico a partire dalla settima battuta. Dunque, sembra logico che sia entrata nella sesta battuta, dopo che, alla quinta battuta, si è aperto il sipario.

L, c. 1r: «Диана-Богиня ночи охраняет их сладостный покой» (Diana, dea della notte, veglia sul loro dolce riposo).

A, p. 426: «Диана, богиня ночи, охраняет их покой» (Diana, dea della notte, veglia sul loro riposo).

S: «Diane, deesse de la nuit, veille sur elles» (Diana, dea della notte, veglia su di loro).

P. 202, PC

DIANA, II, t.: Nella partitura coreica di Harvard la leggera flessione della gabbia toracica in avanti è raffigurata da una semiminima. Nell'edizione critica, però, abbiamo restituito tale nota con l'aggiunta di un punto di valore, ritenendo la nota del manoscritto di Harvard un refuso. Il movimento della colonna vertebrale, infatti, deve avere la medesima durata dei movimenti compiuti dalle braccia e dalle gambe nello stesso lasso di tempo, ovvero 1 TEMPO E ½.

DIANA, V, a.s.: Correzione di semiminima in minima.

DIANA, V, a.i.: Nella partitura coreica di Harvard ogni battito della punta del *pas de bourrée couru* è annotato con una coppia di crome (una croma per ciascuna gamba) e con segni di ripetizione della medesima coppia. Nella nostra edizione critica, però, abbiamo restituito ogni battito della punta con una coppia di semicrome (una semicroma per ciascuna gamba) e con segni di ripetizione di quest'ultima coppia, perché crediamo che le note del manoscritto di Harvard corrispondano a refusi. Riteniamo, infatti, che ogni battito della punta debba essere compiuto in ¼ DI TEMPO, e non in ½ TEMPO, affinché il *pas de bourrée couru* sia eseguito nella sua peculiare velocità.

P. 203, TPC

DIANA, III e IV: Abbiamo segnalato l'ovvio *legato* nel *port de bras* per il semplice motivo che lo segnala il copista, per quanto ciò appaia ridondante.

P. 204, PC

DIANA, III e VII, a.s.: Correzione di semiminima in minima.

DIANA, VI, a.i.: Cfr. *Apparato critico-filologico*, p. 234, nota relativa a p. 202, PC, DIANA, V, a.i.

P. 205, TPC

DIANA, II e III: Abbiamo segnalato l'ovvio *legato* nel movimento del busto e delle braccia per il semplice motivo che lo segnala il copista, per quanto ciò appaia ridondante.

DIANA, III: Nella partitura coreica di Harvard non è specificato in che direzione si ruoti nel passaggio dalla posizione assunta alla fine di **II** (in *croisé*, con la gamba destra tesa e la sinistra sollevata in avanti a 45°) a quella assunta all'inizio di **III** (di profilo verso sinistra, con la gamba sinistra tesa e la destra in *arabesque* a 90°). Nell'edizione critica, però, abbiamo precisato che tale rotazione avviene verso sinistra poiché ci sembra la soluzione più agile affinché la micro-sequenza coreografica possa essere compiuta.

P. 206, PC

DIANA, IV, a.s.: Correzione di semiminima in minima.

DIANA, IV, a.i.: Cfr. *Apparato critico-filologico*, p. 234, nota relativa a **p. 202, PC, DIANA, V, a.i.**

P. 207, TPC

DIANA, II: Nella partitura coreica di Harvard non è specificato in che direzione si ruoti nel passaggio dalla posizione assunta alla fine di **I** (di profilo verso destra, con la gamba destra tesa e la sinistra in *arabesque* a 90°) a quella assunta all'inizio di **II** (di spalle al pubblico, in quinta posizione, sinistra avanti, in un piccolo *demi-plié*). Nell'edizione critica, però, abbiamo precisato che tale rotazione avviene verso destra poiché ci sembra la soluzione più agile affinché la micro-sequenza coreografica possa essere compiuta.

DIANA, III: Cfr. *Apparato critico-filologico*, p. 235, nota relativa a **p. 205, TPC, DIANA, II e III.**

DIANA, IV: Cfr. *Apparato critico-filologico*, p. 234, nota relativa a **p. 203, TPC, DIANA, III e IV.**

DIANA, VII: Nella partitura coreica di Harvard l'indicazione dell'estensione della testa all'indietro induce, a nostro avviso, a due possibili interpretazioni, vale a dire: a una posizione del collo in perfetta linea con la curva della colonna vertebrale venutasi a creare dal leggero inarcamento indietro, oppure a un'estensione maggiormente pronunciata delle vertebre cervicali sempre indietro. Per la nostra "traduzione" abbiamo scelto la prima delle due interpretazioni, ma anche la seconda è altrettanto plausibile.

Inoltre, per quanto concerne il *legato* cfr. *Apparato critico-filologico*, p. 234, nota relativa a **p. 203, TPC, DIANA, III e IV.**

P. 208, PC

DIANA, IV, a.s.: Correzione di semiminima in minima.

DIANA, IV, a.i.: Nella partitura coreica di Harvard ogni *emboîté* è annotato con una coppia di crome (una croma per ciascuna gamba) e con segni di ripetizione della medesima coppia. Nella nostra edizione critica, però, abbiamo restituito ogni *emboîté* con una coppia di semicrome (una semicroma

per ciascuna gamba) e con un numero di segni di ripetizione di quest'ultima coppia adeguato a rispettare la misura di 4/4 delle battute interessate. Riteniamo, infatti, che, per far sì che la sequenza di *emboîtés* risulti simile a una specie di corsa, ogni scambio di gamba in *attitude* debba essere compiuto in ¼ DI TEMPO e non in ½ TEMPO.

P. 209, TPC

DIANA, IV: Nella partitura coreica di Harvard, alla fine della prima battuta dell'ennagramma, è scritto «*бѣжитъ*», che significa «*corre*». Da ciò comprendiamo che gli *emboîtés* di Diana devono essere compiuti come una specie di corsa.

P. 211, TPC

DIANA, III: Abbiamo segnalato l'ovvio *legato* nel movimento del busto per il semplice motivo che lo segnala il copista, per quanto ciò appaia ridondante.

P. 213, TPC

DIANA, II: Nella partitura coreica di Harvard, alla seconda battuta dell'ennagramma, non è annotato il *battement en cloche* della gamba destra, ma tale passo, a nostro avviso, sembra perfettamente congruente col movimento complessivo. Tuttavia, il passaggio della gamba destra dall'*arabesque* a 90° all'*attitude* in avanti a 45° potrebbe avvenire anche attraverso un *passé développé*. Riteniamo che sia più verosimile la prima opzione.

DIANA, III: Nella partitura coreica di Harvard è scritto «*опускается поаллепенно на лѣвое колено, неперезубається*», che significa «*si abbassa leggermente verso il ginocchio sinistro, si piega*». È poco comprensibile in che modo avvenga il piegamento. Il piegamento del busto verso il ginocchio sinistro può essere pensato lateralmente o all'indietro. Siamo più propensi a credere alla seconda opzione.

P. 218, PC

DIANA, II e VII, a.i.: Nella partitura coreica di Harvard sono offerti molti meno segni di ripetizione dell'*emboîté* di quanti siano necessari per rispettare la misura di 4/4 delle battute interessate. Più precisamente, per ciascuna battuta in questione è stata annotata circa la metà dei segni di ripetizione. Nella nostra edizione critica, dunque, abbiamo aumentato il numero dei segni di ripetizione, così da rispettare la misura musicale.

P. 219, TPC

DIANA, I, II, VI e VII: Nella prima, nella seconda e nella quinta battuta dell'ennagramma non è indicato come agiscono il busto e le braccia. Tuttavia, crediamo che, in tutti i casi, il busto sia inclinato

in avanti a 45°, con un leggero inarcamento indietro della colonna vertebrale, mentre le braccia siano in terza posizione con flessione del gomito accentuata (destro in alto in **I** e **II**, sinistro in alto in **VI** e **VII**). Riteniamo plausibile ciò perché, alla fine di ognuna delle due sequenze di *emboîtés*, la ballerina compie un movimento in cui il busto è inclinato in avanti a 45°, con un leggero inarcamento indietro della colonna vertebrale, e le braccia sono in terza posizione, con flessione del gomito accentuata.

Inoltre, per l'esecuzione degli *emboîtés* a mo' di corsetta cfr. *Apparato critico-filologico*, p. 236, nota relativa a **p. 209**, TPC, **DIANA, IV**.

DIANA, VI: Nella partitura coreica di Harvard non è specificato in alcun modo il *grand fouetté en dehors* che termina di profilo verso sinistra. Nell'edizione critica, però, abbiamo colmato la lacuna del manoscritto di Harvard, proponendo un'interpretazione verosimile del passaggio coreografico preso in esame, interpretazione senza la quale la micro-sequenza sarebbe risultata incomprensibile.

P. 220, PC

DIANA, I e V: Per i segni di ripetizione e per il busto e le braccia cfr. *Apparato critico-filologico*, p. 236, nota relativa a **p. 218**, PC, **II e VII, a.i.**

DIANA, V: Nella partitura coreica di Harvard non è segnalata la fine dello spostamento verso sinistra, che dovrebbe essere indicata dalla lettera “**b**”. Crediamo che la conclusione di tale spostamento coincida con la fine dell'ultima battuta dell'ennagramma, dato che, all'inizio della carta successiva, si “legge” nel manoscritto che Diana è arrivata al centro del palcoscenico, pronta ad eseguire una sequenza. Dunque, nella partitura coreica dell'edizione critica abbiamo aggiunto una “**b**” nel punto che abbiamo ritenuto appropriato, correggendo la lacuna.

P. 221, TPC

DIANA, V: Per l'esecuzione degli *emboîtés* a mo' di corsetta cfr. *Apparato critico-filologico*, p. 236, nota relativa a **p. 209**, TPC, **DIANA, IV**.

P. 222, PC

DIANA, I, t. e a.s.: Correzione di semiminima in minima.

DIANA, III, IV e V, a.i.: Nella partitura coreica di Harvard sono offerti molti meno segni di ripetizione dei battiti della punta del *pas de bourrée couru* di quanti siano necessari per rispettare la misura di 4/4 delle battute interessate. Più precisamente, per ciascuna battuta in questione è stata annotata circa la metà dei segni di ripetizione. Nella nostra edizione critica, dunque, abbiamo aumentato il numero dei segni di ripetizione, così da rispettare la misura musicale.

P. 223, TPC

DIANA, I: Nella partitura coreica di Harvard non è specificata la direzione in cui sono eseguiti tutti i movimenti. Riteniamo che essi vengano eseguiti in diagonale sinistra in *effacé* poiché, poco dopo, il *pas de bourrée couru* effettuato da Diana sul proprio asse ha inizio a partire da questa diagonale e, prima di questo giro, la ballerina non compie alcun cambio di direzione.

DIANA, III, IV e V: Cfr. *Apparato critico-filologico*, p. 234, nota relativa a **p. 203**, TPC, **DIANA, III e IV**.

P. 224, PC

DIANA, I, t.: Nella partitura coreica di Harvard, alla fine sia della seconda che della terza battuta dell'ennagramma, è collocata una semiminima raffigurante il raddrizzamento del busto. Nella nostra edizione critica, però, in entrambi i casi, abbiamo spostato la semiminima un po' più a sinistra, perché crediamo che le note del manoscritto di Harvard siano due refusi. Infatti, affinché tali raddrizzamenti del busto possano avvenire contemporaneamente ai movimenti compiuti dalle braccia e dalle gambe in ciascuno di quei due frangenti, le semiminime in questione devono essere posizionate nell'ennagramma esattamente lì dove le abbiamo restituite.

DIANA, I, a.i.: Cfr. *Apparato critico-filologico*, p. 237, nota relativa a **p. 222**, PC, **DIANA, III, IV e V, a.i.**

DIANA, V, t.: Nella partitura coreica di Harvard, il movimento compiuto dal busto all'inizio della terza battuta dell'ennagramma è annotato con una minima. Nella nostra edizione critica, però, abbiamo restituito tale minima insieme con un punto di valore, perché riteniamo che la nota del manoscritto di Harvard sia un refuso. Infatti, affinché questo specifico movimento del busto sia identico – tanto nella grafia quanto nella durata – a quello riportato poco prima in **IV**, deve essere annotato con una minima con punto di valore.

DIANA, V, a.s.: Nella partitura coreica di Harvard, alla fine della terza battuta dell'ennagramma, è collocata una croma raffigurante il sollevamento delle braccia a 90° in prima posizione, con flessione del gomito accentuata. Nella nostra edizione critica, però, abbiamo spostato tale croma, incolonnandola perfettamente alla coppia di note (croma + semicroma) relative allo scambio di ruolo delle gambe. Riteniamo, dunque, che la nota del manoscritto di Harvard sia un refuso, in quanto, affinché il sollevamento delle braccia possa avvenire contemporaneamente allo scambio di ruolo delle gambe e al successivo *développé* della gamba sinistra in avanti a 45°, è necessario che la croma in questione sia posizionate nell'ennagramma esattamente lì dove la abbiamo restituita.

DIANA, V, a.i.: Nella partitura coreica di Harvard, a cavallo tra la terza e la quarta battuta, non è annotato l'arco tratteggiato che simboleggia uno spostamento. Nella nostra edizione critica, però, lo abbiamo aggiunto per confermare che, in quel punto specifico, avviene uno spostamento pari a quello già offerto, nel medesimo ennagramma, a cavallo tra la prima e la seconda battuta (**III-IV**) e tra la seconda e la terza battuta (**V**).

P. 225, TPC

DIANA, II: Nella partitura coreica di Harvard, sopra alle due note relative alle gambe, è annotato il numero 6. Nella nostra edizione critica, però, abbiamo restituito, in quello stesso punto dell'ennagramma, il numero 7, perché riteniamo che nel manoscritto di Harvard ci sia un refuso. Guardando, infatti, la traiettoria della freccia disegnata nel grafico **A.**, intuiamo che la ballerina si muove in diagonale sinistra in avanti e non di profilo verso sinistra.

Inoltre, nella partitura coreica di Harvard non è specificato in che direzione si ruoti nel passaggio dalla posizione assunta alla fine di **I** (in direzione 5, in quinta posizione, destra avanti, in *relevé* sulla punta) a quella assunta all'inizio di **II** (in diagonale sinistra, in quinta posizione, destra avanti, in *croisé*). Nell'edizione critica, però, abbiamo precisato che tale rotazione avviene verso destra poiché ci sembra la soluzione più agile affinché la micro-sequenza coreografica possa essere compiuta.

Infine, il sollevamento del piede sinistro *sur le cou-de-pied embracé* non è annotato all'interno della partitura coreica di Harvard; al gambo della croma in questione, infatti, non vi è il trattino. Tuttavia, nella nostra edizione critica ci è parso ragionevole restituire tale croma con il trattino, perché altrimenti, a nostro avviso, la nota, così come è offerta nel manoscritto di Harvard, “descriverebbe” un movimento anatomicamente impossibile.

DIANA, III e IV: Cfr. *Apparato critico-filologico*, p. 234, nota relativa a **p. 203, TPC, DIANA, III e IV.**

DIANA, V: Nell'edizione critica, nella traduzione delle sequenze danzate da Diana durante gli spostamenti sul palcoscenico eseguiti secondo i tracciati dei grafici **B.**, **C.** e **D.** di p. 224, abbiamo specificato che la ballerina, in un passaggio di ciascuna di queste sequenze, ha le gambe in prima posizione in *relevé* sulla mezza punta, spostando il peso del corpo prima su un arto inferiore e poi sull'altro. Nel compiere tali spostamenti del peso, la danzatrice resta ovviamente ferma sul posto. Tuttavia, osservando la lunga freccia che, in ognuno dei tre grafici presi in esame, raffigura la notevole porzione di palcoscenico che la dea deve attraversare per completare ciascuno dei tre percorsi, è plausibile pensare che i due sbilanciamenti del corpo poco sopra descritti possano essere effettuati compiendo due passi in avanti in mezza punta, per permettere così alla performer di raggiungere il punto d'arrivo di ciascuno dei tre spostamenti nel tempo musicale prefissato (una battuta da 4/4 per ogni tragitto).

Nell'edizione critica non abbiamo tradotto la micro-sequenza esattamente come è offerta nella partitura coreica, ma, comunque, riteniamo che l'esecuzione dei due piccoli passi in avanti non alteri in maniera eccessiva il dettato coreografico della micro-sequenza.

Inoltre, per quanto concerne il *legato* cfr. *Apparato critico-filologico*, p. 234, nota relativa a **p. 203, TPC, DIANA, III e IV.**

Poi, nella partitura coreica di Harvard, sopra alla prima nota relativa alla gamba sinistra, è annotato il numero 2. Nella nostra edizione critica, però, abbiamo riportato, in quello stesso punto

dell'ennagramma, il numero 1. Sebbene, infatti, la traiettoria della freccia disegnata nel grafico **B.** delinea un tragitto compiuto quasi completamente di profilo verso destra, riteniamo più plausibile che la ballerina si muova in avanti in diagonale destra, seppur quest'ultima non sia molto pronunciata. A sostegno del nostro pensiero è un'illustrazione degli spostamenti compiuti da Diana sul palcoscenico in questa porzione di balletto, illustrazione presente nel manoscritto, di autore anonimo e senza data, conservato nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard alla collocazione MS Thr 245, (46). Nella terza facciata del foglio che riporta l'intero assolo di Diana, in alto a sinistra, si vede una freccia zigzagante che mostra chiaramente che il tragitto della ballerina debba essere percorso in direzione diagonale piuttosto che di profilo rispetto al pubblico.

Inoltre, nella partitura coreica di Harvard, alla fine della terza battuta dell'ennagramma, sopra alla prima nota relativa alla gamba sinistra, è annotato il numero 6. Nella nostra edizione critica, però, abbiamo riportato, in quello stesso punto dell'ennagramma, il numero 7. Sebbene, infatti, la traiettoria della freccia disegnata nel grafico **C.** delinea un tragitto compiuto quasi di profilo verso destra, riteniamo più plausibile che la ballerina si muova in avanti in diagonale sinistra, seppur quest'ultima non sia molto pronunciata. Per i testimoni a sostegno della nostra idea si veda ciò che è stato scritto poco sopra all'interno di questa voce dell'*Apparato critico-filologico*, quando cioè è stato scritto del numero 2 annotato sopra alla prima nota relativa alla gamba sinistra e sostituito dal numero 1.

Infine, nella partitura coreica di Harvard, nella quarta e nella quinta battuta dell'ennagramma, è specificato che si ripetono i movimenti di tutto il corpo eseguiti nella seconda e nella terza battuta. Ciò significa che, alla fine dell'intera sequenza ripetuta, la ballerina deve ritrovarsi col corpo ruotato in diagonale sinistra. Tale direzione, però, non coincide con quella indicata dalla freccia del percorso presente nel grafico **D.** di p. 224, la quale segnala che Diana deve terminare il tragitto in questione in diagonale destra. Nell'edizione critica abbiamo scelto di tradurre la parte finale della sequenza qui presa in esame seguendo la lezione offerta dal grafico **D.** piuttosto che quella proposta dalla partitura coreica, asserendo, cioè, che la danzatrice esegue i movimenti restando col corpo ruotato in diagonale destra. La nostra scelta è motivata da una constatazione di tipo grafico: il punto di arrivo del percorso disegnato nel grafico **D.** di p. 224 combacia con quello di partenza del tracciato indicato nel grafico successivo, ovvero nel grafico **B.** di p. 226; è ovvio, quindi, che Diana, per poter restare in quello specifico punto del palcoscenico, non si muoverà in diagonale sinistra, come cioè farebbero intendere le note dell'ennagramma della porzione coreografica fin qui analizzata.

P. 226, PC

DIANA, I, a.s.: Correzione di semiminima in minima.

DIANA, V, a.i.: Cfr. *Apparato critico-filologico*, p. 237, nota relativa a **p. 222, PC, DIANA, III, IV e V, a.i.**

P. 226, G B.

Il grafico **B.** presenta due alternative di spostamento sul palcoscenico, compiuto da Diana attraverso il *pas de bourrée couru*, col quale esce di scena. Abbiamo deciso di restituirli entrambi perché la danzatrice senza dubbio può scegliere il percorso che preferisce.

L'uscita di scena di Diana avviene sicuramente dietro al medesimo grande vaso tondeggiante da cui la ballerina ha fatto il suo ingresso. Il vaso è collocato a ridosso del fondale, che presumibilmente ha un'apertura centrale, per la quale i danzatori entrano ed escono dalla scena.

P. 227, TPC

DIANA, V: Nella partitura coreica di Harvard non è specificato in che direzione si ruoti nel passaggio dalla posizione assunta alla fine di **IV** (quinta posizione, sinistra avanti, in *croisé* in *relevé* sulla punta, col peso del corpo leggermente spostato sulla gamba destra in preparazione del *pas de bourrée couru*) a quella assunta all'inizio di **V** (in diagonale sinistra in *effacé*, *pas de bourrée couru*, sulle punte, in quinta posizione, sinistra avanti). Nell'edizione critica, però, abbiamo precisato che tale rotazione avviene verso sinistra poiché ci sembra la soluzione più agile affinché la micro-sequenza coreografica possa essere compiuta.

P. 228, TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA

L, c. 1r: «близится разсвѣтъ [...]. Діана скрывается за облаками» (l'alba si avvicina [...]. Diana sparisce al di là delle nuvole).

A, p. 426: «Съ приближеніемъ разсвѣта. [...] Діана скрывается въ облакахъ» (Con l'avvicinarsi dell'alba, [...] Diana sparisce nelle nuvole).

RP, p. 5: «Diane disparaît dans les nuages» (Diana sparisce tra le nuvole).

