

Marco Argentina*

“Le Réveil de Flore” di Marius Petipa: il debutto e la fortuna

20 dicembre 2023, pp. 37-59

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18750>

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 illustra il percorso di vita del *Réveil de Flore*, un balletto di Marius Petipa su musica di Riccardo Drigo. Partendo dall'analisi storico-critica dello spettacolo di debutto – avvenuto nel 1894 a Peterhof, vicino a San Pietroburgo, in occasione delle nozze della figlia dello zar Alessandro III –, il saggio passa in rassegna le fasi della fortuna del balletto petipaiano. Dopo la permanenza nel repertorio dei Teatri Imperiali russi, *Le Réveil de Flore* viene rimesso in scena dalla compagnia della celebre ballerina, Anna Pavlova, fino ai primi anni Venti del Novecento, per essere poi rappresentato, dopo un lungo silenzio, in sporadiche versioni, fra cui quella con intento filologico curata da Sergej Vicharev nel 2007 per il teatro Mariinskij, rimasta in repertorio fino ad oggi.

This article traces the life of *Le Réveil de Flore*, a ballet by Marius Petipa with music by Riccardo Drigo. Starting with a historical-critical analysis of the first performance – which took place in 1894 in Peterhof, near St. Petersburg, on the occasion of the wedding of the daughter of Tsar Alexander III – the essay depicts the various stages of the Petipa ballet's fortunes. After remaining in the repertoire of the Russian imperial theatres, *Le Réveil de Flore* was performed again by the company of the famous ballerina Anna Pavlova until the early 1920s. After a long silence, it was performed in various versions, including the philological version curated by Sergej Vikharev for the Mariinsky Theatre in 2007, which remains in the repertoire to this day.

* Università di Padova.

Marco Argentina

“Le Réveil de Flore” di Marius Petipa: il debutto e la fortuna

La *première* a Peterhof

Il 12 gennaio 1894¹ la figlia dello zar Alessandro III, Ksenija Aleksandrovna Romanov, e suo cugino, Aleksandr Michajlovič Romanov, annunciano il loro fidanzamento². Per festeggiare il prossimo matrimonio – così come scrive il quotidiano «Novoe vremja» del 25 aprile 1894³ –, al primo coreografo dei Teatri Imperiali, Marius Petipa, viene assegnato l’incarico di creare un nuovo balletto, intitolato *Probuždenie Flory*, ovvero *Le Réveil de Flore*. Il libretto è opera di Petipa e di Lev Ivanovič Ivanov⁴, le musiche sono del compositore e direttore d’orchestra Riccardo Drigo, le scenografie di Michail Il’ič Bočarov e i costumi di Evgenij Petrovič Ponomarëv⁵.

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. Conosciamo la data ufficiale del fidanzamento grazie alla monumentale e accuratamente minuziosa monografia sulla famiglia Romanov edita in Simon Sebag Montefiore, *The Romanovs 1613-1918*, Alfred A. Knopf, New York 2016. Di essa, abbiamo consultato la traduzione italiana presente in Simon Sebag Montefiore, *I Romanov 1613-1918*, Mondadori, Milano 2017. La data del fidanzamento di Ksenija Aleksandrovna Romanov con Aleksandr Michajlovič Romanov è citata *ivi*, p. 596.

3. Cfr. Anonimo, *Teatr” i muzyka [Teatro e musica]*, in «Novoe vremja» [«Il nuovo tempo»], n. 6520, lunedì 25 aprile 1894, p. 3.

4. 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 Pietroburgo»] del 25 luglio 1894 è scritto che la coreografia è di Petipa e Ivanov (cfr. Anonimo, *Teatral’noe ècho [L’eco teatrale]*, in «Peterburgskaja gazeta», n. 201, lunedì 25 luglio 1894, p. 3). In una lettera aperta di Petipa al direttore del giornale del 27 luglio, il coreografo conferma di aver composto il libretto del balletto “a quattro mani” insieme a Ivanov, ma, nello stesso tempo, precisa che la creazione delle danze e la *mise en scène* si devono esclusivamente a sé (cfr. Anonimo, *Teatral’noe ècho*, in «Peterburgskaja gazeta», n. 203, mercoledì 27 luglio 1894, p. 3).

5. L’elenco completo degli artisti che collaborano alla messinscena del *Réveil de Flore* è offerto in una cronaca, anonima, pubblicata nell’«Annuario dei Teatri Imperiali» della stagione 1893-1894. Cfr. Anonimo, *Prazdnestva v” Petergofë po slučaju Brakosočetanija Ich” Imperatorskich” Vysočestvu” Velikoj Knjažny Ksenii Aleksandrovny i Velikago Knjazja Aleksandra Michailoviča*

Le nozze hanno luogo il 25 luglio 1894 nella cattedrale del Gran Palazzo di Peterhof – la residenza estiva degli zar, non molto lontana da San Pietroburgo – e, tre giorni dopo, è rappresentato il *Réveil* in un *gala* offerto nel Teatro Imperiale del medesimo Palazzo. La serata si apre con la messinscena del secondo atto dell'opera di Charles Gounod, *Roméo et Juliette*, a cui segue il balletto di Petipa, le cui parti principali vengono interpretate da celebri danzatori del Teatro Mariinskij: Matil'da Feliksovna Kšesinskaja (Flora), Anna Johansson (Aurora), Ol'ga Nikolaevna Leonova (Diana), Pavel Andreevič Gerdt (Apollo), Nikolaj Gustavovič Legat (Zefiro), Aleksandr Alekseevič Gorskij (Aquilone), Vera Aleksandrovna Trefilova (Cupido), Sergej Gustavovič Legat (Mercurio), Sergej Spiridonovič Litavkin (Ganimede) e Klavdija Michajlovna Kuličevskaja (Ebe)⁶.

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, convocati dal dio Mercurio, giungono a festeggiare il lieto evento, donando ai due sposi l'eterna giovinezza, offerta da Giove con una coppa di nettare. A celebrare infine la nuova coppia, sfilano in corteo Bacco e Arianna (su di un carro), baccanti, satiri e silvani. Nell'*Apoteosi* conclusiva, compaiono numerose divinità dell'Olimpo, tra cui Giove, Giunone, Nettuno, Vulcano, Minerva, Cerere, Marte, Plutone, Proserpina, Venere e Psiche⁷.

Come racconta una cronaca, anonima, pubblicata nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» della stagione 1893-1894, il matrimonio dei due Romanov si rivela un'occasione propizia per ristrutturare e riaddebbare radicalmente il teatro di Peterhof. Un estratto dalle parole del cronista descrive la portata delle migliorie attuate per l'evento regale:

[Festeggiamenti a Peterhof in occasione delle nozze delle Loro Altezze Imperiali la Granduchessa Ksenija Aleksandrovna e il Granduca Aleksandr Michajlovič], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon” 1893-1894 gg. [Stagione 1893-1894], redaktor” [a cura di] A[natolij] E[vgrafovič] Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov” [Direzione dei Teatri Imperiali], S[ankt]-Peterburg” [San Pietroburgo] 1895, pp. 417-430, in particolare pp. 426-429.

6. Il cast della *première* è riportato *ivi*, pp. 427-429. I danzatori Vera Aleksandrovna Trefilova e Sergej Gustavovič Legat, interpreti rispettivamente delle parti di Cupido e Mercurio, sono due allievi neodiplomati 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, *Imperatorskijja Teatral’nyja Učilišča* [Le Scuole dei Teatri Imperiali], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”», Sezon” 1893-1894 gg., cit., pp. 391-396, in particolare p. 392.

7. L'argomento del *Réveil de Flore*, così come rappresentato nella prima del 1894, è edito in Anonimo, *Prazdnestva v” Petergofě*, 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.

Il teatro di Peterhof, costruito per volere dell’Imperatrice Elizaveta Petrovna (nel 1745) da un ex maneggio di legno e adattato nel 1857 ai requisiti del nostro tempo, era apparso nel giorno del recente spettacolo di gala in una veste perfettamente rinnovata. Era stato edificato un ampliamento al teatro, che ne doppiava il volume su tre lati con tralicci/armature traforati/e in stile Luigi XV; grazie a questo ampliamento erano stati costruiti, ai tre lati del teatro, ampi padiglioni/*foyers*, e, sulla facciata, un atrio spazioso leggermente prominente in avanti. Tutt’è tre i nuovi prospetti [del teatro] erano decorati con svariati ornamenti in stile Luigi XV; inoltre, i padiglioni laterali erano coronati sul bordo del tetto con file piene di vasi modellati e di medaglioni caratteristici dello stesso stile. Sopra il frontone del teatro torreggiava un’enorme aquila bicefala circondata dalle bandiere nazionali, fatta di 1600 lampadine elettriche variopinte; sotto di essa, sul timpano dell’edificio, era collocata una grande lira e, più in basso, lungo un fregio ampio, correva un ornamento composto da aquile bicefale e lire. A completamento dell’addobbo decorativo dei lati esterni del teatro, tutto il perimetro era delimitato da airole di fiori radi e di piante tropicali; dinanzi all’edificio, era disposta un’intera fila di pennoni alti, sui quali sventolavano gonfaloni con monogrammi raffiguranti le iniziali dell’Augusta Coppia.

L’interno dei nuovi padiglioni, colorato di una tonalità verde chiaro, era completamente addobbato di rade piante di serra. Sul fondo, bordati da un reticolo dorato, si estendevano gruppi di fiori freschi, in mezzo ai quali torreggiavano vegetazioni tropicali a foglia larga (felci simili ad un albero, ficus, palme di datteri, enormi latanie, ecc.); la parte superiore dei muri e i bordi del *plafond* erano intrecciati con svariati generi di edera e con altre piante esotiche rampicanti che pendevano elegantemente dall’alto. Il pavimento era ricoperto da un tessuto rosso. I padiglioni erano illuminati da lampadine elettriche, inserite in lampadari di cristallo che scendevano dal soffitto. Lungo tutte le logge erano allestiti *buffet* all’aperto con bevande rinfrescanti, *champagne*, confetti, frutta, ecc. Nel padiglione sinistro veniva servito il *buffet* per le Altezze, mentre il lato opposto era assegnato ai rappresentanti degli stati esteri.

L’ampliamento del teatro dei nuovi padiglioni era stato commissionato dalla Direzione dei Teatri Imperiali ed edificato, su disegno e sotto diretta supervisione del pittore/scenografo K[onstantin] M[atveevič] Ivanov, dal macchinista del teatro Mariinskij, N[ikolaj] A[leksandrovič] Berger. L’arredamento decorativo del teatro con piante provenienti dalle serre imperiali fu realizzato dai giardinieri di corte, sotto la guida personale del ciambellano A[leksej] G[ustavovič] von Knorring.

Per il recente spettacolo di gala, tutta la sala del teatro per gli spettatori era stata nuovamente ristrutturata. Il palco imperiale centrale oggi è considerevolmente ampliato, occupando lo spazio del palco precedente e dei due vicini, per ciascun lato, ai palchi del primo ordine; ha l’aspetto di un maestoso tendone, coronato dalla corona imperiale, da sotto alla quale calano, con belle pieghe, abbondanti drappaggi rossi con frange d’oro sugli orli, [drappaggi] sostenuti da aste dorate contorte. Il sipario, che separava la sala per gli spettatori dal palcoscenico, era stato disegnato *ex novo* dallo scenografo [Henri] Lebot. Questa volta il teatro è stato illuminato con l’elettricità, fornita appositamente per questo giorno. Tutte le stanze contigue al palco imperiale, e anche le gallerie interne e i corridoi del teatro, erano elegantemente decorati con piante tropicali⁸.

La cospicua presenza di vegetazione si nota anche sul palcoscenico attraverso la scenografia di Bočarov, che rappresenta «un giardino dallo splendore favoloso»⁹, lussureggiante e idilliaco. Ne rimane oggi testimonianza grazie a una stampa in bianco e nero conservata nel Museo Statale dell’Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo (collocazione: ГИК 2995/6), stampa che riproduce – come

8. Anonimo, *Prazdnestva v” Petergofě*, cit., pp. 420-422. Alle pp. 420-421 è offerto un disegno di Konstantin Matveevič Ivanov ritraente la facciata del Teatro Imperiale di Peterhof così come addobbata per il *gala* del 28 luglio 1894. Nell’illustrazione ritroviamo fedelmente i dettagli descritti dal cronista anonimo.

9. Anonimo, *Sujet du ballet*, in [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 Mikhailovitch, musique de Richard Drigo. Partition pour piano à 2 mains*, Jul[ius] Heinr[ich] Zimmermann, Leipzig [1914]. La pagina, unica e non numerata, in cui è presente il *Sujet du ballet* è quella precedente a p. 1.

precisa la scheda catalografica redatta dagli archivisti – il palcoscenico del teatro di Peterhof all'apertura del sipario nella *première* del *Réveil de Flore* del 1894: il fondale, bidimensionale, ritrae un bosco disseminato di resti di antichi colonnati templari, bosco che, seguendo la linea prospettica, si estende fino alle rive di un bacino d'acqua; otto quinte (quattro a destra e quattro a sinistra) riportano, ciascuna, il disegno di una coppia di colonne corinzie, attorno alle quali sono avvinghiate piante rampicanti ricche di fiori e dietro alle quali spuntano robusti rami di alberi che aggettano sul boccascena, alberi tra i quali si riconoscono palme di origine tropicale. Alla base delle colonne appena descritte, così come di fronte al fondale, si scorgono molti vasi, di tutte le dimensioni, rigogliosamente traboccanti di vegetazione; infine, cinque basi di colonne spezzate, anch'esse contornate di floridi cespugli, occupano il centro del palcoscenico, e su di esse – secondo quanto attestano diverse fonti¹⁰ – giace addormentata Flora insieme a quattro delle sue Ninfe.

Le descrizioni fin qui riportate mettono in evidenza, in modo significativo, le operazioni principali per la realizzazione della *première* del *Réveil de Flore*: in primo luogo, l'ampliamento planimetrico e la ri-decorazione degli spazi del teatro di Peterhof secondo i canoni di opulenza e di sfarzo della corte degli zar; in secondo luogo, il riaddebbio dell'intero edificio imperiale attraverso una profusione di piante di vario genere, accuratamente ricercate e selezionate. L'impressione è che si voglia anticipare, sia all'esterno che all'interno della sala teatrale, l'argomento e il paesaggio della nuova creazione di Petipa. Non solo. La nuova sontuosità del teatro imperiale sembra preannunciare la presenza, nella trama del balletto, di dèi immortali e di figure semi-divine, al cui status ultraterreno vengono equiparati, con una chiara funzione encomiastica, lo zar Alessandro III e la sua famiglia¹¹. Inoltre, la distribuzione della vegetazione rigogliosa, oltre che introdurre l'ambientazione dell'opera coreografica, contribuisce a rendere l'edificio imperiale un *locus amoenus*, una riproduzione dell'antica

10. Nel libretto del *Réveil de Flore* conservato al Museo Bachrušin (cfr. [Marius Petipa – Lev Ivanovič Ivanov], *“Probuždenie Flory”*. *Programma baleta* [“*Le Réveil de Flore*”. *Libretto del balletto*], [s.n., s.l. 1894]) e nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» della stagione 1893-1894 (cfr. Anonimo, *Prazdnestva v” Petergofě*, cit., pp. 426-427), in relazione alla scena I, si legge che «Flora e le sue Ninfe sono in un sonno profondo». Nella partitura coreica di Harvard (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), 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: ГИК 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).

11. «Le trait dominant du peuple russe, c'est son attachement sans limite, sans réserve à son Empereur; sa foi absolue dans son rôle surhumain, ainsi que son aptitude à se plier à toutes ses directions. Rien dans le reste de l'Europe ne saurait donner une idée de cette affection naïve et confiante, de ce respect religieux et tendre. L'Empereur est l'oint du Seigneur. Pour le paysan comme pour le citadin, ce n'est pas seulement un chef terrible et tout puissant, c'est surtout un père omniscient et tout bon. C'est la personnification de Dieu sur la terre. Dans la bonne comme dans la mauvaise fortune, c'est vers lui que se tournent tous les cœurs, soit pour le bénir, soit pour l'implorer» (É[mile] Flourens, *Alexandre III. Sa vie, son œuvre*, E. Dentu, Paris 1894, pp. 2-3).

Arcadia, ossia una residenza ideale ad ospitare le “divinità” che, sul palcoscenico e nel palco imperiale, popolano il teatro di Peterhof. Di più. Non restando il «giardino dallo splendore favoloso» confinato entro i limiti del perimetro del palcoscenico, bensì prolungandosi verso la sala degli spettatori e nel resto del teatro, tutti gli astanti alla messinscena del *Réveil de Flore* (i ballerini, la famiglia dello zar, la corte imperiale e gli ospiti del *gala*) sembrano compartecipare alla composizione del *locus amoenus* fin qui descritto, divenendo così parte integrante dell’ambientazione e, in qualche modo, della storia del balletto di Petipa, vale a dire che, tutti insieme, collaborano alla celebrazione dell’unione di Flora e Zefiro, celebrazione che non è altro che la restituzione scenica dei festeggiamenti per i due giovani reali appena sposatisi. In altre parole, alla *première* del *Réveil de Flore* al Teatro del Gran Palazzo di Peterhof, l’area dei performer e quella degli spettatori, generalmente indipendenti l’una dall’altra, sembrano compenetrarsi e, soprattutto, significarsi a vicenda, raccogliendo tutti i presenti, nell’una e nell’altra area, in una sorta di “esperienza immersiva” – per usare un’espressione a noi contemporanea – nella nuova creazione petipaiana.

Questa specifica ambientazione è stata scelta come sfondo di un balletto dedicato alla figura mitologica di Flora. Il giardino, infatti, è il luogo di elezione della dea, la quale, come è noto, è una ninfa (Clori) che, originariamente, vive nei campi e che, una volta divenuta sposa di Zefiro, il vento caldo dell’Ovest, assurge allo status di divinità protettrice dei fiori, della primavera e dello sviluppo della vegetazione.

Il soggetto Clori/Flora viene ripreso, nel corso dei secoli, nell’ambito della letteratura, delle arti figurative e della danza. Partendo infatti da opere classiche – come i *Fasti* di Ovidio¹², in cui il poeta latino “lascia la parola” alla dea nel racconto della propria biografia – si giunge alle pitture rinascimentali su soggetto mitologico di Botticelli (*Nascita di Venere* e *La Primavera*)¹³ o di Tiziano (*Flora*)¹⁴, fino ad arrivare alla messinscena di balletti sette e ottocenteschi mitologici o anacreontici, quali quelli di

12. Cfr. Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, Introduzione e traduzione di Luca Canali, BUR, Milano 2022, pp. 387-401.

13. *La Nascita di Venere* (1485 circa) e *La Primavera* (1480 circa) di Botticelli sono entrambe conservate nella Galleria degli Uffizi di Firenze. Fra i numerosi studi critici relativi a queste due opere segnaliamo: Aby Warburg, *Botticelli*, Abscondita, Milano 2003 (I ed. *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Leopold Voss, Hamburg und Leipzig 1893); Ernst H[ans] Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull’arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1978, pp. 47-116 (I ed. *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, Phaidon Press, London, 1972); Chiara Garzya, «Zephiro torna, e ’l bel tempo rimena»: a proposito della “Primavera” di Botticelli, in «Critica letteraria», anno XXXIV, n. 130, 2006, pp. 3-42.

14. La *Flora* (1515 circa) di Tiziano è conservata nella Galleria degli Uffizi di Firenze. Cfr. Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1992, p. 140 (I ed. *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York University, New York 1969); Filippo Pedrocchi, *Tiziano*, Rizzoli, Milano 2000.

Gasparo Angiolini (*Flore et Zéphire*)¹⁵ o di Charles Didelot (*Flore et Zéphire*)¹⁶.

Mettendo a confronto la figura di Flora del *Réveil* con quella trattata, in forme diverse, nelle opere appena citate, riteniamo vi sia una stretta correlazione con la dea narrata nel quinto libro dei *Fasti* ovidiani.

Il poeta latino parla di una giovane ninfa di nome Clori che, un giorno, viene rapita e violentata da Zefiro, un disdicevole comportamento che il dio del vento dell'Ovest considera lecito in quanto eseguito parimenti dal fratello Borea nei confronti di Orizia, la figlia del re di Atene Eretteo. Della violenza su Clori, però, Zefiro fa ammenda unendosi alla ninfa in matrimonio e, successivamente, dimostrandole passione d'amore imperitura. Così, la ninfa Clori diviene Flora, dea con «piena signoria sui fiori»¹⁷ e sui raccolti¹⁸, nonché promotrice di ardenti rapporti sessuali da aversi in età giovanile¹⁹. Per questo motivo, le feste a lei dedicate (i cosiddetti Floralia) sono animate da giochi licenziosi e da «scherzi alquanto salaci»²⁰, a cui partecipano meretrici e plebei, che, ebbri, danzano con «le tempie [...] cinte da ghirlande intrecciate»²¹, perseguendo l'obiettivo, promosso dalla dea, di «godere della bellezza della gioventù, finché essa è in fiore»²².

Nel balletto di Petipa, la protagonista principale, nelle prime quattro scene – ovvero, fino a quando non viene unita in matrimonio con Zefiro dal dio Apollo –, compie azioni che ricordano quelle della ninfa Clori descritte all'inizio del racconto ovidiano, vale a dire che si comporta come una fanciulla innocente, impaurita e bisognosa di protezione. Manca totalmente però, nel balletto di Petipa, la violenza carnale, che, ovviamente, non sarebbe stata adatta al contesto. All'apertura del sipario, dorme beata perché il suo sonno è vegliato dalla dea Diana. Poi, quando giunge l'impetuoso Aquilone, seguito dalla Rugiada, invoca disperata la dea Aurora affinché la salvi dal freddo potenzialmente letale. Nella terza scena, la dea dei fiori cerca consolazione e tepore restando sempre accanto ad Aurora, cioè danzando avvinghiata a lei o, comunque, in sua compagnia; dopo di che, una volta

15. *Flore et Zéphire* (conosciuto anche come *Les Amours de Flore et Zéphire*), coreografia di Gasparo Angiolini, musica di Christoph Willibald Gluck, andato in scena per la prima volta a Vienna il 13 agosto 1759. Cfr. Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974, p. 132; Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Clarendon Press, Oxford 1991, pp. 282-356; Bruce Alan Brown, "Zéphire et Flore": a "galant" early ballet by Angiolini and Gluck, in Thomas Bauman – Marita Petzoldt McClymonds (Edited by), *Opera and the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 189-216. Si ringrazia vivamente Stefania Onesti per la segnalazione del balletto e della bibliografia critica ad esso afferente.

16. *Flore et Zéphire*, coreografia di Charles Louis Didelot, musica di Cesare Bossi, andato in scena per la prima volta al King's Theatre di Londra il 7 luglio 1796. Cfr. Lincoln Kirstein, *Four centuries of ballet. Fifty masterworks*, Dover, New York 1984, pp. 130-133; Alberto Testa, *I grandi balletti. Repertorio di cinque secoli del Teatro di Danza*, Gremese, Roma 2008, p. 107.

17. Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, cit., p. 387.

18. Cfr. *ivi*, p. 393.

19. Cfr. *ibidem*.

20. *Ivi*, p. 397.

21. *Ibidem*.

22. *Ivi*, p. 399.

fatto il suo ingresso, Apollo vede che Flora/Clori è sola, senza il suo amato, e, mosso da affetto compassionevole, si avvicina a lei per darle un bacio. Con il matrimonio, però, il personaggio eponimo del balletto comincia a comportarsi in modo più disinvolto, come avviene nel mito latino: sopraggiunto in scena Cupido per celebrare la nuova coppia, Flora spesso balla con spigliatezza e libertà con lui o con lui e col giovane sposo Zefiro. Nella scena VII, i festeggiamenti per le nozze proseguono con la sfilata di un corteo capeggiato da Bacco e Arianna, seguiti da satiri, silvani, baccanti e giovinetti di sesso maschile e femminile, che animano il *Grand Pas* finale del *Réveil de Flore* con danze vigorose, energiche e appassionate, in mezzo alle quali la «Madre dei fiori»²³ si esibisce (da sola o col suo amato) con altrettanta *verve*.

Poiché *Le Réveil de Flore* è un balletto chiaramente encomiastico, nato per celebrare le nozze dei due Romanov, è indubbio che Flora vuol essere la personificazione mitica della sposa regale, la Granduchessa Ksenija Aleksandrovna, e i due volti di Flora (prima timida e impaurita, poi disinvolta e briosa) vogliono riflettere la trasformazione della Granduchessa, un tempo ragazzina bisognosa di protezione, ora sposa sicura di sé e matura.

Altro punto di connessione tra la Flora di Ovidio ripresa da Petipa e la Granduchessa Ksenija è la giovinezza. La figlia dello zar sposa il cugino a soli diciannove anni, un'età che, essendo esattamente al confine tra il periodo dell'adolescenza e quello della maturità, richiama fortemente i connotati di purezza e di innocenza della ninfa Clori ovidiana, come anche il bisogno di protezione a cui anela la protagonista del *Réveil de Flore*.

Terzo elemento di connessione tra le figure della Clori ovidiana, della Flora di Petipa e di Ksenija Aleksandrovna è il passaggio all'età adulta. Ovidio narra che la ninfa Clori, pur riconoscendo che, per amore, ha subito una violenza da parte di Zefiro, accetta, nell'ottica pagana, l'ammenda del dio nei riguardi di questa ingiustizia, lo sposa e non fa mistero della soddisfazione carnale che la loro unione le ha donato da quel momento in poi²⁴. Nel *Réveil de Flore*, la dea dei fiori, disperata all'idea di morire a causa del freddo generato da Aquilone e corroborato dalla Rugiada, accoglie volentieri, prima, la “consolazione” della dea Aurora, che le ridona il tepore temporaneamente perduto, poi, il completo ristoro della vitalità grazie all'intervento del dio Apollo, vitalità che viene totalmente rinvigorita con l'unirsi imperitabilmente all'amato Zefiro e, dunque, con l'animarsi della loro passione. C'è, nella visione di Petipa, una maggiore contaminazione con la prospettiva cristiana, ma resta il passaggio da una situazione di chiusura e riservatezza alla gioia dell'unione amorosa. La giovane figlia dello zar, infine, fortemente scossa negli anni precedenti il matrimonio dagli eventi nefasti che avevano segnato la storia della famiglia Romanov²⁵ e, dunque, felice di restare vicina agli affetti più

23. *Ivi*, p. 385.

24. Cfr. *ivi*, p. 387.

25. Ci riferiamo all'assassinio dello zar Alessandro II, avvenuto a San Pietroburgo il 13 marzo 1881, e all'incidente

cari, dimostra di essere pronta a convolare a nozze con Aleksandr Michajlovič Romanov – nella *Flora* petipaiana ovviamente incarnato da Zefiro – e di poter, così, coronare la loro storia d'amore.

Sembra plausibile pensare che i personaggi divini che, nel balletto di Petipa, collaborano all'esperienza di maturazione della protagonista e al coronamento dell'amore con Zefiro, non siano altro che i Doppi dei componenti della famiglia imperiale. Nello specifico, le dee Diana e Aurora, entrambe protettrici della protagonista del balletto di Petipa, sembrano incarnare le due facce di Marija Fëdorovna, madre della Granduchessa Ksenija: al pari di Diana (dea della Luna²⁶ che veglia su Flora) e di Aurora (dea dell'alba²⁷, ristoratrice di calore e consolatrice delle pene della dea dei fiori), la zarina si impegna nel salvaguardare l'innocenza di sua figlia, a tal punto da far ritardare il matrimonio di un anno perché ritiene che l'età di Ksenija sia alquanto precoce. Nell'ottavo capitolo delle memorie del promesso sposo, il Granduca Aleksandr Michajlovič Romanov, in cui si raccontano le vicende tortuose legate alle sue nozze, trapela in maniera lampante l'ostilità della futura suocera, come anche è chiara la scelta della Granduchessa di non opporsi affatto a tale atteggiamento ostativo, lasciando, così, che, fino al giorno del matrimonio, i genitori si prodighino nel custodire la sua innocenza²⁸. Non è un caso, perciò, che, un anno prima delle nozze fra i due giovani Granduchi Romanov, un biografo dello zar Alessandro III, Nikolaj Aleksandrovič Notovič, sia pure con fini adulatori piuttosto evidenti, si domandi: «Quale mortale sarà ritenuto degno di continuare il sogno di felicità di cui lei [Ksenija] gode con i suoi genitori adoranti e di cui è la gioia?»²⁹.

Apollo, dio del sole, detentore del potere di ripristinare la vita in tutto il creato, nonché promotore dell'amore fra i due componenti della nuova coppia divina, corrisponde all'imperatore della Russia, Alessandro III: come il dio «regn[a] su tutti i mortali»³⁰, allontana il male e dà aiuto³¹, lo zar governa con autorità la Russia e tutti i suoi abitanti, e, per questo motivo, ha il potere di accordare o meno l'unione di due giovani innamorati, quali sono sua figlia Ksenija e suo nipote Aleksandr³².

Il messaggero degli dèi, Mercurio, che sostiene la volontà di Apollo, convocando Ebe e Ganimede perché facciano dono, attraverso una coppa di nettare, dell'eterna giovinezza alla nuova coppia nuziale, sembra essere associabile al padre dello sposo regale, il Granduca Michail Nikolaevič Romanov, figlio dello zar Nicola I. Come racconta lo sposo Aleksandr nelle sue memorie, il suocero

ferroviario di Borki, in Polonia, verificatosi il 17 ottobre 1888. Cfr. Simon Sebag Montefiore, *I Romanov 1613-1918*, cit., pp. 556-561, 583-584.

26. Cfr. *Inni Omerici*, a cura di Giuseppe Zanetto, Rizzoli, Milano 1996, pp. 187, 203.

27. Cfr. Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, cit., p. 237; Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cura e traduzione in versi di Mario Scaffidi Abbate, Newton Compton, Roma 2016, pp. 381, 703-705.

28. Cfr. Alexander Grand Duke of Russia, *Once a Grand Duke*, Farrar & Rinehart, New York 1932, pp. 116-135.

29. Nicolas Notovitch, *L'Empereur Alexandre III et son entourage*, Paul Ollendorff, Paris 1893, p. 88.

30. *Inni Omerici*, cit., p. 99.

31. Cfr. *ivi*, pp. 97-129; Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cit., pp. 85-89.

32. Cfr. Alexander Grand Duke of Russia, *Once a Grand Duke*, cit., pp. 121-122.

di Ksenija si rivela infatti una figura dirimente nella difficile approvazione del matrimonio da parte della zarina, la quale, dopo quasi un'intera giornata di colloquio con Michail Nikolaevič, si convince ad acconsentire al matrimonio³³. La dialettica persuasiva del futuro consuocero, dunque, può essere legittimamente equiparata alle arti dell'eloquio e dell'astuzia che contraddistinguono Mercurio, arti che il dio esercita – come si desume dalla mitologia – sempre a beneficio degli esseri umani³⁴.

I personaggi di Aquilone, Cupido, Ebe e Ganimede sembrano personificare, invece, determinati sentimenti o condizioni della vita umana, cioè, rispettivamente, le avversità, l'amore e la bellezza della gioventù. Nella scena II del *Réveil de Flore* – subito dopo, cioè, l'assolo di “veglia” della dea Diana –, Aquilone, il freddo vento del Nord, sopraggiunge impetuoso³⁵ a interrompere il sonno e il tepore di Flora, che riposa beata nel suo giardino; l'arrivo irruente del dio equivale a un terremoto che destabilizza l'equilibrio e la pace di cui la protagonista gode nel suo *locus amoenus*, terremoto che, fuor di metafora, è esemplificativo delle avversità che la Granduchessa Ksenija ha fronteggiato. Il personaggio di Cupido, che appare in scena sin dal momento in cui Flora e Zefiro si ricongiungono per volontà di Apollo, è ineluttabilmente la personificazione dell'amore che palpita nei cuori dei due fidanzati, un amore mostrato al pubblico in maniera chiara attraverso il susseguirsi di passaggi coreografici che coinvolgono Flora, Zefiro e Cupido, a simboleggiare il legame sentimentale dei due giovani³⁶. Ebe e Ganimede – ossia, rispettivamente, l'ex coppia dei dèi e colui che ne prende il posto dal momento in cui diviene un abitante dell'Olimpo per volere di Giove³⁷ – sono associati, nei racconti mitici, alla gioventù, di cui sono sia possessori che conferitori³⁸. Nel *Réveil de Flore*, la loro presenza in scena in qualità di elargitori del dono di Giove agli sposi, ossia del nettare dell'eterna giovinezza, corrisponde all'augurio di esperire sempre la relazione matrimoniale con la vivacità e la leggerezza tipici degli albori di una storia d'amore, augurio che, ovviamente, di riflesso viene rivolto anche ai cugini Romanov.

La fortuna del balletto: la compagnia di Anna Pavlova

Come si evince dalla cronaca, anonima, già citata e presente nell'«Annuario dei Teatri Impe-

33. Cfr. *ivi*, p. 128.

34. Cfr. *Inni Omerici*, cit., pp. 129-163, 193.

35. Il nome latino Aquilone sembra derivare da “aquila”, caratterizzando così l'impetuosità di questo vento che spira da nord e nord-est. Cfr. Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cit., pp. 331-333.

36. A testimoniare l'amore intenso fra i due sposi Romanov sono, ancora una volta, le parole di Aleksandr Michajlovič Romanov riportate nell'ottavo capitolo delle sue memorie. Cfr. Alexander Grand Duke of Russia, *Once a Grand Duke*, cit., pp. 129-130. È altresì utile Simon Sebag Montefiore, *I Romanov 1613-1918*, cit., p. 600, nota *.

37. Cfr. Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cit., p. 519; Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, cit., p. 141; Senofonte, *Simposio*, introduzione, traduzione e commento di Anna Giovanelli, La vita felice, Milano 2003; Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, BUR, Milano 2018, pp. 538-539.

38. Cfr. Senofonte, *Simposio*, cit.; Luciano, *Dialoghi marini. Dialoghi degli dèi. Dialoghi delle cortigiane*, introduzione, traduzione e note di Alessandro Lami e Franco Maltomini, BUR, Milano 2012.

riali» della stagione 1893-1894, gli spettacoli che animano i festeggiamenti delle nozze dei Romanov a Peterhof 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 militari³⁹.

Il pubblico del teatro Mariinskij attende il “debutto” del *Réveil de Flore* fino all’8 gennaio 1895, in occasione della beneficiata per la ballerina Marija Karlovna Anderson⁴⁰. L’anno dopo, a maggio, il balletto va in scena, in due date, al Bol’šoj di Mosca, per i festeggiamenti delle nozze dell’ultimo zar, Nicola II, fratello di Ksenija Aleksandrovna⁴¹. Il 28 luglio 1897, poi, a esattamente tre anni di distanza dalla *première*, *Le Réveil de Flore* viene rappresentato nuovamente al Teatro del Gran Palazzo di Peterhof, questa volta per omaggiare la visita in Russia dell’ultimo imperatore tedesco e re di Prussia, Guglielmo II⁴². A partire dal 1900, l’opera coreografica permane nel repertorio della compagnia di balletto del Mariinskij fino al 1914. Offriamo qui di seguito una cronologia di tutti gli spettacoli dati nei Teatri Imperiali fra il 1894 e il 1914, dei quali riportiamo anche il cast dei protagonisti principali⁴³.

39. Cfr. Anonimo, *Prazdnestva v” Petergofě*, cit., pp. 422-424.

40. Cfr. Anonimo, *Obozrënie dějatel’nosti Imperatorskich” scen”. Sezon” 1894-1895 gg.* [Rassegna delle attività delle scene imperiali. Stagione 1894-1895], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”», Sezon” 1894-1895 gg. [Stagione 1894-1895], redaktor” [a cura di] A[natolij] E[vgrafovič] Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, S[ankt]-Peterburg” 1896, pp. 99-322, in particolare pp. 198-204. 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 parisien, 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, che costringono alla sospensione di tutti gli spettacoli. Cfr. Anonimo, *Zdanija Imperatorskich” Teatrov”* [Le sedi dei Teatri Imperiali], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”», Sezon” 1894-1895 gg., cit., pp. 423-444, in particolare p. 425.

41. Cfr. Anonimo, *Obozrënie dějatel’nosti Imperatorskich” scen”. Sezon” 1895-1896 gg.* [Rassegna delle attività delle scene imperiali. Stagione 1895-1896], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”», Sezon” 1895-1896 gg. [Stagione 1895-1896], redaktor” [a cura di] A[natolij] E[vgrafovič] Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, S[ankt]-Peterburg” 1897, pp. 115-364, in particolare p. 363.

42. Cfr. N. N. P., *Paradnye spektakli 1897 goda, dannye v” čest’ posëtivšich” rossiju inostrannych” vysočajšich” osob”* [Spettacoli cerimoniali nel 1897, dati in onore di eminenti personaggi stranieri che hanno visitato la Russia], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”», Sezon” 1896-1897 gg. [Stagione 1896-1897], redaktor” [a cura di] A[natolij] E[vgrafovič] Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, S[ankt]-Peterburg” 1898, pp. 393-425, in particolare pp. 404-418.

43. Le fonti attraverso cui abbiamo ricostruito questa cronologia sono il già più volte citato «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”» (edizioni 1895-1915), il quotidiano «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»] (edizioni 1909-1914), nonché numerosi programmi di sala e annunci, datati tra il 1897 e il 1914, conservati nel Museo Statale dell’Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo (collocazioni: ГИК 2961/176; ГИК 2961/256; ГИК 2961/282; ГИК 2961/285; ГИК 5205/85; ГИК 5448/190; ГИК 7095/95; ГИК 7095/221; ГИК 7095/330; ГИК 7098/223; ГИК 7385/116; ГИК 7385/118; ГИК 7570/20; ГИК 7570/21; ГИК 7570/28; ГИК 17936/17) e nella Sergeev Collection della Houghton Library dell’Università di Harvard (collocazione: MS Thr 245, 247).

DATA	LUOGO	CAST
28.7.1894	Peterhof	FLORA: Matil'da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Sergej Litavkin; EBE: Klavdija Kuličevskaja.
8.1.1895	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Matil'da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Georgij Kjakšt; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Sergej Litavkin/Ivan Kusov; EBE: Klavdija Kuličevskaja.
11.2.1895 12.2.1895 16.4.1895	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Matil'da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Georgij Kjakšt; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Klavdija Kuličevskaja.
3.5.1896 23.5.1896	Bol'šoj, Mosca	FLORA: Matil'da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Georgij Kjakšt; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Klavdija Kuličevskaja.
28.7.1897	Peterhof	FLORA: Matil'da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Širjaev; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Klavdija Kuličevskaja.
16.4.1900	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Ljubov Petipa; AURORA: Anna Pavlova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Michajl Fokin/Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Marija Egorova.
26.4.1900	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Ljubov Petipa; AURORA: Anna Pavlova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Michajl Fokin; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Marija Egorova.
3.5.1900	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Ljubov Petipa; AURORA: Anna Pavlova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Michajl Fokin/Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Marija Egorova.
10.9.1900	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Michajl Fokin; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Agrippina Vaganova.
27.9.1900 26.12.1900	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Agrippina Vaganova.
7.10.1901 14.10.1901	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Nikolaj Sergeev; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Agrippina Vaganova.

4.9.1902	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.
14.11.1902	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'/Agrippina Vaganova.
30.4.1903	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Julija Sedova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'/Agrippina Vaganova.
4.5.1903	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.
26.10.1903	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Fëdor Kozlov; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.
7.2.1904	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.
7.4.1904	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Tamara Karsavina; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.
28.4.1904	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.
6.10.1904	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov/Michajl Fokin; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de/Adolf-Emil Bol'm; EBE: Vera Petipa.
24.10.1904	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Vera Petipa.

17.11.1904	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova/Ol'ga Leonova/Sofija Ljudogovskaja; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov/Michajl Fokin; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de/Adolf-Emil Bol'm; EBE: Vera Petipa.
27.12.1904 31.12.1904 24.2.1905	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'/Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova/Ol'ga Leonova/Sofija Ljudogovskaja; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov/Michajl Fokin; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de/Adolf-Emil Bol'm; EBE: Vera Petipa.
6.11.1905	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Leontina-Konstancija Pugni; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Vera Petipa.
26.12.1905	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Leontina-Konstancija Pugni; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Vera Petipa.
8.10.1906	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vaclav Nižinskij; CUPIDO: Antonina Aleksandrova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Elena Smirnova.
22.10.1906	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Ol'ga Preobraženskaja; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Antonina Aleksandrova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Elena Smirnova.
26.12.1906	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Fokin; AQUILONE: Vaclav Nižinskij; CUPIDO: Antonina Aleksandrova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Elena Smirnova.
15.3.1907	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Antonina Aleksandrova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Aleksandr Matjatin; EBE: Elena Smirnova.
18.1.1909	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Marija Gorškova.
26.2.1909	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Fëdor Lopuchov; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Marija Gorškova.

12.4.1909	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Fëdor Lopuchov; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Bronislava Nižinskaja.
26.9.1910	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Bronislava Nižinskaja.
5.10.1910	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Pëtr Vladimirov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Ljukom; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Margarita Kirchgejm.
10.11.1910	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Bronislava Nižinskaja.
29.12.1910	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Ljudmila Šollar; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Bronislava Nižinskaja.
23.1.1911	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Ljudmila Šollar; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Bronislava Nižinskaja.
26.1.1911	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Ljudmila Šollar; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Fëdor Šerer; EBE: Bronislava Nižinskaja.
2.10.1911	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Pëtr Vladimirov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Galja Bol'sakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Margarita Kirchgejm.
5.10.1911	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Pëtr Vladimirov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Ljudmila Šollar; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Margarita Kirchgejm.
7.12.1914	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elizaveta Gerdt; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Galja Bol'sakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Margarita Kirchgejm/Zinaida Georgievskaja.

10.12.1914	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elizaveta Gerdt/Elena Poljakova; DIANA: Elena Poljakova/Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Ljukom/Galja Bolšakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Margarita Kirchgejm/Zinaida Georgievskaja.
28.12.1914	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elizaveta Gerdt; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Galja Bolšakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Margarita Kirchgejm/Zinaida Georgievskaja.
31.12.1914	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'/Elena Smirnova; AURORA: Elizaveta Gerdt/Elena Poljakova; DIANA: Elena Poljakova/Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Ljukom/Galja Bolšakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Zinaida Georgievskaja.

Nell'anno di uscita dal repertorio dei Teatri Imperiali, *Le Réveil de Flore* si allontana dalle scene russe per calcare quelle internazionali.

Nel 1913, la celebre ballerina Anna Pavlova forma una sua compagnia di danza, in cui vengono arruolati performer russi e polacchi di altissimo livello, diretti dal coreografo Ivan Clustine (al secolo Ivan Nikolaevič Chljustin)⁴⁴. A questi la Pavlova (che – ricordiamo – aveva danzato al Mariinskij la parte di Flora e di Aurora nelle repliche del *Réveil* comprese tra il 1900 e il 1904) affida il riallestimento del balletto di Petipa in una versione ridotta della durata di trenta minuti, la quale debutta al Palace Theatre di Londra il 12 ottobre 1914 in occasione di una *matinée* di beneficenza a favore delle Croce Rossa inglese e russa⁴⁵. All'evento presiede, fra il pubblico, la regina Alessandra, moglie di Edoardo VII, insieme ad alcuni membri della sua corte. La sovrana – che aveva assistito alla *première* del *Réveil de Flore* a Peterhof nel 1894, in quanto zia della novella sposa Ksenija e, dunque, membro della Corte Imperiale⁴⁶ – manifesta il suo plauso per la nuova edizione del balletto petipaiano proposta dalla compagnia della Pavlova, come attestano diverse testate giornalistiche dell'epoca.

Dopo la prima apparizione nella capitale anglosassone, il lavoro di Clustine approda negli Stati Uniti: il 3 novembre 1914 lo spettacolo viene messo in scena al Metropolitan Opera House di New York e, a partire da questa data, entra a far parte dei programmi della *tournee* nordamericana che la compagnia di Anna Pavlova compie ininterrottamente per un anno. Successivamente – per quel che sappiamo –, *Le Réveil de Flore* fa tappa nel 1918 al Teatro Municipal di Santiago, in Cile, in occasione

44. Cfr. Suzanne Carbonneau, *Clustine, Ivan*, in *International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jeanne Cohen, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, 6 voll., *ad vocem*, vol. II, pp. 181-182.

45. Cfr. Anonimo, *Notes*, in «The Daily Standard Union», October 17, 1914, p. 7.

46. Cfr. Anonimo, *Prazdnestva v" Petergofë*, cit., pp. 418, 424.

della seconda *tournée* sudamericana della compagnia⁴⁷, poi viene rappresentato a Parigi nel 1919, al Drury Lane di Londra nel 1920⁴⁸, e, infine, nuovamente fa parte del programma per la *tournée* negli Stati Uniti nel primo trimestre del 1921⁴⁹.

Oltre al notevole accorciamento della musica (e, di conseguenza, del dettato scenico), il *Réveil de Flore* portato in scena dalla compagnia della Pavlova, presenta anche altre novità rispetto al balletto “originale” di Petipa.

Diverse modifiche sono evidenti nella composizione del cast: ai dieci personaggi principali (Flora, Aurora, Diana, Apollo, Zefiro, Aquilone, Cupido, Mercurio, Ganimede ed Ebe) si aggiunge un undicesimo, cioè una menade; la Rugiada, che nell’edizione petipaiana del *Réveil* constava di otto ballerine, ora è impersonata solo da quattro danzatrici; le Ninfe, che negli spettacoli dati ai Teatri Imperiali russi erano dodici, ora sono otto; gli Amorini, Bacco, Arianna, i Silvani, i giovinetti e le giovinette sono eliminati, restando così confermati, per il corteo nuziale, solo i tre satiri e il gruppo di dodici baccanti (composto, però, da sette donne e cinque uomini, anziché da sei interpreti per ciascuno dei due sessi, come era nelle messinscene offerte in Russia)⁵⁰.

La scenografia e i costumi del balletto ripreso dalla Pavlova sono creati sui disegni di Albert Daniel Rutherford (noto come Albert Rothenstein), pittore britannico assoldato, appena trentenne, dalla ballerina russa nella propria compagnia di danza sin da subito. L’operato di questo giovane artista visivo per il “nuovo” *Réveil de Flore* si evince dalle recensioni pubblicate nei quotidiani statunitensi durante gli spettacoli della *tournée* del biennio 1914-1915. Si legge di «una scena silvestre»⁵¹, di «un giardino che ci si aspetta di trovare frequentato da personaggi come Diana, Apollo, Ebe, Bacco e altri dèi e dee»⁵² e di «costumi di epoca classica, non dalla freddezza incolore del marmo ma dalle tinte vive dei fiori, del prato e del cielo»⁵³, ma anche di un *décor* «che sembr[a] un arazzo dalle tinte tenui e dalle linee delicate [...] in cui il primo piano della radura [...] si sciogli[e] gradualmente» e di «costumi [che] rend[ono] ogni figura simile a quelle di un vaso greco vivificato e un po’ idealizzato»⁵⁴.

47. Cfr. il programma del Teatro Municipal di Santiago, Cile, datato 1918 e conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l’Opéra, *dossier Pavlova Anna*, cartella *Pavlova 1908-1920*, collocazione: FRBNF45902583.

48. Cfr. il documento di presentazione del ritorno di Anna Pavlova in *tournée* negli Stati Uniti d’America, a cura di Fortune Gallo, in cui è riportata una breve rassegna stampa inerente agli spettacoli di Parigi del 1919 e di Londra, al Drury Lane, del 1920 (Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l’Opéra, Fonds *Pavlova Anna*, *dossier* 18).

49. Cfr. i programmi delle serate di spettacolo al Philharmonic Auditorium il 12 febbraio 1921, al Curran Theatre il 18 febbraio 1921 e al Manhattan Opera House il 14 marzo 1921, tutti conservati *ibidem*.

50. Cfr. Anonimo, *Lyceum. Anna Pavlova*, in «Rochester Post Express», November 17, 1914.

51. Anonimo, *Lyceum*, in «Rochester Union and Advertiser», November 17, 1914.

52. Anonimo, *Return of Pavlova. Celebrated Danseuse Appears at the Court Square This Evening*, in «Springfield News», November 11, 1914.

53. Anonimo, *Immense audience sees Anna Pavlova. Great Bailey Auditorium Was Filled with Delighted People Last Night*, in «Ithaca Journal», November 18, 1914.

54. Anonimo, *Pavlova dances. Two new ventures to savor old pleasures*, in «Boston Transcript», November 7, 1914, p. 5.

Nelle medesime recensioni, viene spiegata in termini simili anche la danza dei personaggi mitologici protagonisti del plot e, in particolare, quella di Flora/Pavlova. Un esempio è dato dalle parole di James M. Rose del «Lexington Leader», che raccontano i movimenti precedenti la prima sequenza danzata dalla dea dei fiori:

Immaginate la cima di una grande collina, il paesaggio modellato secondo la più insolita realizzazione dell'arte pittorica, che ritrae un ampio spazio di campagna; una grande massa di rocce in primo piano; alla base di queste, in posa languida, ci sono giovani donne di rara bellezza di viso e di aspetto. Così poco appariscente da passare quasi inosservata e quasi mescolata al colore delle rocce chiare è la figura esile di una donna interamente coperta da un abito bianco. Questa figura flessuosa si alza lentamente, ondeggiando come uno zefiro di neve, e scivola dal trespolo roccioso, iniziando subito a mostrare la [propria] danza⁵⁵.

L'incedere *lento, ondeggiante* di tale figura *flessuosa ed esile* sembra effettivamente ricalcare le «tinte tenui» e le «linee delicate» della scenografia di Rothenstein. Pare non esserci alcuna soluzione di continuità tra il performer e l'ambiente scenico, come afferma anche un critico del «Boston Transcript» quando scrive che «le tinte e la danza sembra[no] fondersi le une nell'altra»⁵⁶.

Non sorprende questa scelta di “fusione” tra danzatore e scenografia se si pensa che, un anno prima della *première* del *Réveil de Flore* della compagnia della Pavlova, Rothenstein aveva tenuto all'Università di Leeds, in Inghilterra, una conferenza sulle problematiche legate alla figura dello scenografo teatrale, conferenza in cui precisava che bisogna

fare in modo che l'attore e la scenografia [...], elementi diversi, assumano il giusto valore l'uno rispetto all'altro, [che] entrambi gli elementi, l'attore vivente e la scenografia [...], si aiutino, per così dire, l'un l'altra, in modo che ognuno sia indispensabile all'altro, costituendo insieme un tutt'uno completo⁵⁷.

In altre parole, per Rothenstein, ciascuno dei coefficienti scenici deve concorrere a definire l'unitarietà espressiva e tecnico-formale dell'evento scenico, sotto questo profilo riprendendo una caratteristica importante dello spettacolo dato a Peterhof, vent'anni prima.

Il ritorno sulle scene: tentativi di ricostruzione filologica

Per quanto sappiamo, *Le Réveil de Flore*, a seguito dell'ultimo spettacolo dato negli Stati Uniti nel 1921 dalla compagnia di Anna Pavlova, scompare dalle scene per sessant'anni.

Nel 1981 il coreografo Pedro Consuegra (in arte Pierre Contal), all'epoca direttore della

55. James M. Rose, “Pavlova, the incomparable”. *Queen of the dance gives most delightful performances at the Ben Ali she has ever appeared in here*, in «Lexington Leader», December 10, 1914.

56. Anonimo, *Pavlova dances. Two new ventures to savor old pleasures*, cit.

57. Albert Rutherford, *Decoration in the art of the theatre*, in «The Monthly Chapbook», n. 2, vol. I, August 1919, p. 12.

compagnia del Ballet de l'Opéra de Marseille, decide di rimettere in scena una nuova versione del balletto⁵⁸, basata sulle musiche di Drigo riorchestrate, per l'occasione, da Fried Walter⁵⁹. 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 balletto⁶⁰.

Nel 2004 appare sulle scene russe un *pas de quatre* denominato *La Roseaie* [in russo: *Rozarij*, ossia *Il roseto*], un lavoro del coreografo del Teatro Bol'soj di Mosca, Jurij Petrovič Burlaka. In un articolo del 2016 firmato da quest'ultimo⁶¹, si legge che tale *pas de quatre* sarebbe stato creato in origine da Nikolaj Legat negli anni in cui è secondo coreografo dei Teatri Imperiali⁶² (cioè, tra il 1905 e il 1910)⁶³, e che, per lo spettacolo del 2004, Burlaka decide di apportare qualche lieve modifica alla coreografia (come, ad esempio, sostituire le singole *pirouettes* con due) per «rafforza[re] l'aspetto tecnico delle variazioni»⁶⁴.

A proposito della coreografia del *pas de quatre* creata da Nikolaj Legat, l'artista moscovita rilascia solo le poche informazioni appena riportate. Non è chiaro, dunque, in che modo Burlaka abbia conosciuto e visionato il lavoro legatiano per poterne curare il riallestimento nel 2004. Le nostre ricerche procedono allo scopo di colmare la scarsità di notizie storiche date dal coreografo del Bol'soj.

La Roseaie è una sorta di *collage* di sette brani musicali – tre estrapolati dal *Réveil de Flore* (il

58. 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 del 2021) 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 Toursky»; «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] / Chôregraphies de P. Consuegra / d'après Petipa-Ivanov / avec / Jacques Namont / de l'Opéra de Paris / O[uvrier] 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»).

59. Cfr. la documentazione, curata da Heinrich Vogel, di tutti i lavori del compositore tedesco, documentazione 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.

60. «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). Non siamo a conoscenza delle date degli spettacoli in cui sono stati rappresentati a La Havana sia il *Grand Pas* che il balletto intero.

61. Ju[rrij] P[etrovič] Burlaka, *Problema rekonstrukcii choreografii M. I. Petipa (balety «Korsar» i «Probuždenie flory») [Problema di ricostruzione della coreografia di M. I. Petipa (i balletti "Le Corsaire" e "Le Réveil de Flore")]*, in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj» [«Il corriere dell'Accademia di balletto Russo "A. Ja. Vaganova"»], n. 3, 2016, pp. 53-63, in particolare, pp. 61-63.

62. Cfr. *ivi*, p. 62.

63. Cfr. lo *Spisok "artistov" Imperatorskich" teatrov* [«Elenco degli artisti dei Teatri Imperiali»] pubblicato nell'«Ežegodnik Imperatorskich" Teatrov» delle stagioni 1905-1906, 1906-1907, 1907-1908, 1908-1909 e 1909-1910.

64. Ju[rrij] P[etrovič] Burlaka, *Problema rekonstrukcii choreografii M. I. Petipa*, cit., p. 62.

Nocturne, la *Variation de Flore* e una versione scorciata del *Galop* finale) e quattro estratti da altri balletti non meglio identificati –, sulle note dei quali si susseguono le danze di quattro personaggi femminili del *Réveil de Flore*, ossia le dee Flora, Aurora, Diana ed Ebe. Scrive Burlaka che Legat, per i sette pezzi coreografici, riprende le variazioni originariamente create da Petipa per i medesimi balletti oggetto delle estrapolazioni; ciò, dunque, induce a pensare che, nel *pas de quatre*, siano restituiti abbastanza fedelmente i passi ideati dal Maestro francese. In realtà – almeno per quanto concerne le porzioni coreiche relative al *Réveil de Flore* –, non è affatto così: confrontando, infatti, una ripresa video della *Roseraie*⁶⁵ con la partitura coreica del *Réveil* conservata ad Harvard, abbiamo constatato numerose differenze. Per esempio, il *pas de quatre* si apre col *Nocturne* del *Réveil de Flore*, che, anziché essere danzato – come vuole il balletto petipaiano, e com'è ovvio che sia – dalla dea della Luna, Diana, viene ballato dalla dea Aurora.

La *Roseraie* viene messa in scena da Burlaka per la prima volta il 15 novembre del 2004 in occasione di una prova generale, aperta a un ristretto pubblico di addetti stampa e amici dei danzatori, nella quale, oltre al Maestro russo, anche altri tre coreografi (Kirill Alekseevič Simonov, Viktor Plotnikov e Aleksej Osipovič Ratmanskij) propongono un esempio di “*revival*” di un balletto del passato⁶⁶. Il *pas de quatre* viene accolto benevolmente dalla critica, tanto da entrare a far parte del repertorio del teatro moscovita stabilmente, e, nel 2008, a seguito della rappresentazione nello spettacolo intitolato *Il secolo d'oro del Balletto Imperiale russo*⁶⁷, viene incluso in maniera definitiva anche tra le coreografie che gli allievi dell'Accademia Vaganova di San Pietroburgo devono portare all'esame per il conseguimento del diploma.

In quest'ultima città, il 12 aprile 2007 debutta al Teatro Mariinskij il *Réveil de Flore* coreografato da Sergej Gennad'evič Vicharev (1962-2017), spettacolo che, da quel momento, entra nel repertorio dell'istituzione pietroburchese, permanendovi fino al giorno d'oggi.

Nel sito web del teatro, nella sezione dedicata ai crediti e alle informazioni sulla produzione dello spettacolo⁶⁸, è scritto che in scena viene restituita la partitura coreica del *Réveil* stesa in notazione Stepanov nei manoscritti conservati nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard. Di questa restituzione dà conferma anche Vicharev in un'intervista rilasciata alla giorna-

65. La ripresa video a cui ci riferiamo è quella della replica del *pas de quatre* andata in scena al Palazzo del Cremlino, a Mosca, nel 2018. Il video è disponibile online all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=YkNwDVAZZr8> (u.v. 8/5/2023).

66. Cfr. Anna Gordeeva, *Večera otkrytoj fortočki. V Bolšom teatre idut pokazy «Masterskoj novoj choreografii» [Serata a finestra aperta. Al Teatro Bolšoj vanno in scena le presentazioni del “Laboratorio della nuova coreografia”]*, in «Vremja novostej» [«Tempo di notizie»], n. 210, 17/11/2004, online: <http://www.vremya.ru/print/112419.html> (u.v. 29/4/2023).

67. Lo spettacolo ha luogo al Teatro Statale Accademico dell'Opera e del Balletto “M. I. Glinka” di Čeljabinsk il 23 dicembre 2008. Cfr. Anonimo, *Zolotoj vek russkogo imperatorskogo baleta [Il secolo d'oro del Balletto Imperiale russo]*, online: <https://www.afisha.ru/performance/78057/> (u.v. 29/4/2023).

68. Cfr. online: <https://www.mariinsky.ru/en/playbill/repertoire/ballet/flora/> (u.v. 29/4/2023).

lista e critica inglese, Ismene Brown, nel 2009⁶⁹, intervista in cui l'artista piomboburghese ripercorre la storia del suo progetto di ricostruzione filologica dei balletti di Marius Petipa a partire dai testimoni archiviati negli Stati Uniti, balletti fra i quali è annoverato anche *Le Réveil de Flore*.

Vicharev anzitutto dichiara che il suo interesse per le edizioni originarie dei balletti del Maestro francese nasce negli anni Novanta del Novecento, quando, nella fase conclusiva della sua carriera di ballerino al Mariinskij, guarda alle messinscene dei capolavori della danza classica con occhio critico, interrogandosi sul loro grado di fedeltà rispetto al dettato originario. La ricerca di una risposta conduce il giovane aspirante coreografo alla scoperta sia dei manoscritti conservati ad Harvard, in cui sono registrate le partiture coreiche dei balletti di Petipa messi in scena nell'ultimo decennio del XIX secolo, che del manuale sulla notazione Stepanov, necessario per poter decodificare tali preziosi testimoni, manuale che – come si legge nell'intervista – Vicharev studia, e grazie a cui riesce ad effettuare concretamente le decriptazioni. Il Maestro russo, poi, prosegue il suo discorso ricordando che, quando, alla fine degli anni Novanta, propone alla compagnia del Mariinskij il suo progetto di ricostruzione filologica dei balletti di repertorio, ottiene in cambio due reazioni molto diverse: per i maestri e per i danzatori, l'idea risulta assolutamente non necessaria; il neodirettore artistico, Valerij Abisalovič Gergiev, invece, sostiene con fervore l'iniziativa di Vicharev. Artefice, infatti, del ripristino, nel 1992, del nome storico del Teatro Mariinskij al posto di quello fino ad allora vigente, Kirov, adottato durante il periodo sovietico⁷⁰, Gergiev – così come riporta l'intervista rilasciata alla Brown – ritiene che la “rinnovata” istituzione piomboburghese debba mostrare al mondo «un nuovo prodotto e una nuova direzione»⁷¹, e che la proposta del giovane coreografo russo rappresenti il mezzo per conseguire tale obiettivo. La determinazione del direttore si rivela, dunque, così forte che – afferma Vicharev – il progetto, alla fine, viene effettivamente portato a compimento⁷².

In realtà, per quanto concerne la messinscena del *Réveil de Flore*, quest'ultima dichiarazione non è veritiera, giacché l'operazione di ricostruzione filologica del balletto petipaiano è poco espletata, nel senso che la fedeltà al dettato scenico “originale” è rispettata dal coreografo piomboburghese solo in relazione a pochi frammenti dello spettacolo, come abbiamo potuto constatare confrontando il video, disponibile online⁷³, della *première* del balletto del 2007 con la partitura coreica di Harvard⁷⁴. Più precisamente, si evince dal raffronto che Vicharev rende in maniera puntuale solo i percorsi sul

69. Cfr. 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. 29/4/2023).

70. Cfr. online: https://www.mariinsky.ru/en/about/history/mariinsky_theatre/ (u.v. 2/5/2023).

71. Ismene Brown, *Sergei Vikharev, master ballet-reconstructor, 1962-2017*, cit.

72. Cfr. *ibidem*.

73. Cfr. online: <https://www.youtube.com/watch?v=h7eAalYIREY&t=330s> (u.v. 29/4/2023).

74. Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., online: [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:465841264\\$42i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:465841264$42i) (u.v. 29/4/2023).

palcoscenico effettuati, nelle scene di gruppo, sia dai personaggi protagonisti che da quelli secondari e “collettivi” (la Rugiada, le Ninfe, gli Amorini, i satiri, i silvani, le baccanti, i giovinetti e le giovinette), senza però nemmeno restituire, né degli uni né degli altri, i passi eseguiti lungo tali percorsi. I tragitti attraverso cui si muovono i danzatori della compagnia del Mariinskij nello spettacolo vichareviano, infatti, corrispondono perfettamente sia a quelli disegnati nei riquadri offerti nelle prime carte della partitura coreica del *Réveil de Flore* conservata ad Harvard (cioè, agli spostamenti nello spazio durante il *Pas d'action* e il corteo baccanale)⁷⁵, sia a quelli riportati nelle carte della medesima partitura inerenti alle scene II, III, IV, VII, IX e alla coda della scena V⁷⁶; di contro, i passi di danza “scritti” attraverso la notazione Stepanov in tutte le carte appena citate non collimano affatto con quelli visibili nella ripresa del balletto fruibile online.

Non sorprende che Vicharev, nel restituire gli spostamenti dei danzatori nelle scene di gruppo, sia riuscito a tenere fede al dettato scenico di Petipa: tutti i disegni raffiguranti gli spostamenti in questione sono facilmente decifrabili anche da chi non conosce esattamente il sistema inventato da Stepanov, poiché composti da simboli elementari e, perciò, altamente intuitivi. Ben più ardua, invece, è la decodificazione dei simboli rappresentanti le sequenze coreografiche, per ottenere la quale occorre compiere uno studio molto lungo e minuzioso del manuale sulla notazione Stepanov.

Offriamo qui di seguito due esempi che ci sembrano utili a comprendere la marcata inosservanza del dettato coreico petipaiano da parte di Vicharev.

Nella prima scena del balletto, circa a metà dell'assolo di Diana, la partitura coreica di Harvard prevede che la ballerina, dopo aver eseguito un *tombé* in avanti, si inginocchi sulla gamba sinistra in *croisé*⁷⁷, si pieghi all'indietro con un *cambré* in maniera molto lenta, rimanga in quest'ultima posizione ancora per un lungo tempo e, infine, si risollevi in piedi con rapidità, per compiere, sul posto, ancora una volta molto lentamente, tre gesti pantomimici⁷⁸. Nella ricostruzione di Vicharev, invece, si vede la danzatrice che, dopo l'inginocchiamento iniziale – ricalcato perfettamente sulla partitura coreica –, propone i seguenti movimenti: si inclina in avanti e, poi, lateralmente col busto, mentre stende la

75. Cfr. *ivi*, folder 1, seq. 7-8. Il manoscritto, composto da fogli sciolti redatti *fronte/retro*, è suddiviso in undici *folders* e la numerazione delle carte è alquanto confusa: a volte sono presenti dei salti, altre volte i numeri si ripetono, altre volte ancora sono scritti più numeri nella medesima carta. Per facilitare la consultazione al lettore, abbiamo deciso di indicare le carte del documento secondo la numerazione assegnata loro dagli archivisti della biblioteca di Harvard nella digitalizzazione del documento che si trova online nel sito sopra citato, numerazione preceduta dalla dicitura “seq.” (ad esempio, seq. 23).

76. Cfr. *ivi*, folder 2, seq. 42, 44, 47-50, 52, 54-64, 67; folder 3, seq. 79, 81-92, 94-106; folder 4, seq. 107, 110, 112, 114, 116-117, 119-125, 127-128; folder 6, seq. 158, 160-161, 163-165, 167-169, 172, 174-177, 195, 197, 199, 207; folder 8, seq. 236-237, 239-241, 244-247, 249-257, 259-263, 265-266, 268, 272; folder 9, seq. 294-304, 306-308, 310-312; folder 10, seq. 313-315, 318, 320-324, 326-331.

77. La prospettiva, secondo la quale descriviamo sia la micro-sequenza della dea Diana presente nella partitura coreica di Harvard che quella proposta da Vicharev, corrisponde a quella della performer rivolta verso il pubblico. D'ora in poi, le descrizioni di tutte le micro-sequenze del *Réveil de Flore* da noi offerte in questa sede sono da intendersi sempre secondo tale prospettiva.

78. Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., folder 1, seq. 19-21.

gamba davanti, che prima era flessa; dopo di che, si rialza e fa *pas de bourré couru* in *relevé* sulle punte, durante il quale indietreggia ed esegue i primi due gesti pantomimici; in ultimo, scende dal *relevé*, fermandosi in quarta posizione *effacée* (gamba di terra in *demi-plié*, l'altra tesa dietro) e compiendo l'ultima azione mimica⁷⁹.

Nelle prime due carte del manoscritto di Harvard inerenti alla scena III del *Réveil de Flore*, si “legge” che Aurora, dopo essere entrata in scena camminando, ruota il corpo di profilo verso destra, solleva la gamba sinistra in *arabesque* a 90° mentre la destra è tesa, abbassa la gamba in aria arrivando in *tendu* dietro in *croisé* e, infine, fa perno sulla gamba di terra per eseguire un giro *en dehors* quasi completo sul proprio asse, che termina in diagonale sinistra in *croisé* (gamba sinistra tesa, gamba destra in *tendu* avanti)⁸⁰. La ricostruzione piomboburghese del 2007, invece, prevede che la ballerina faccia, nell'ordine: *pas de bourré couru*, due passi in avanti, *demi-plié* in *effacé* della gamba destra mentre la sinistra si solleva in *arabesque* a 135° d'altezza, discesa di quest'ultima gamba arrivando in *tendu* dietro in *croisé* e, in ultimo, una leggera rotazione a destra. La danzatrice compie infine un piccolo *fouetté en dehors* e termina in diagonale sinistra in *croisé* con la stessa posizione delle gambe trascritta nella partitura coreica di Harvard (gamba sinistra tesa, gamba destra in *tendu* avanti)⁸¹.

I due esempi appena proposti (come moltissimi altri, d'altronde) mettono in luce, accanto all'inosservanza della *lectio* “originale” della coreografia del *Réveil*, una tendenza di Vicharev a rendere più articolati, dal punto di vista tecnico, i passi di danza ideati da Petipa. Tale peculiarità non sorprende se pensiamo che, fino a poco tempo prima che Vicharev intraprenda il suo percorso di coreografo (cioè, negli anni Settanta e Ottanta), la sua formazione e carriera di danzatore si radicano nell'ultima parte del settantennio del balletto sovietico, ovvero nel periodo in cui, sin dallo scoppio della Rivoluzione nel 1917, i coreografi attivi presso i teatri di Pietrogrado e di Mosca (come, ad esempio, Fëdor Vasil'evič Lopuchov al Kirov e Aleksandr Alekseevič Gorskij al Bol'šoj) mettono in atto un processo di “modernizzazione” dei classici e di rinnovo del “vocabolario” tecnico della danza accademica, nel quale, seguendo i principi dell'estetica costruttivista russa degli anni Venti, vengono incluse componenti di atletismo e di acrobatica che stimolano una predilezione dei Maestri verso movimenti che esprimono maggiormente potenza e agilità piuttosto che grazia⁸². Risultato di ciò è la

79. Cfr. online: <https://www.youtube.com/watch?v=h7eAalYIREY&t=330s>, min. 00:02:51-00:03:12 (u.v. 2/5/2023).

80. Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., *folder 3*, seq. 71-72.

81. Cfr. online: <https://www.youtube.com/watch?v=h7eAalYIREY&t=330s>, min. 00:10:28-00:10:41 (u.v. 2/5/2023).

82. La letteratura critica inerente al balletto russo, in generale, e all'operato di Lopuchov e di Gorskij, in particolare, nel periodo sovietico è assai cospicua. Ci sembra utile, però, segnalare almeno: V[era] M[ichajlovna] Krasovskaja (redaktor) [(a cura di)], *Sovetskij baletnyj teatr 1917-1967 [Il teatro del balletto sovietico 1917-1967]*, Iskusstvo, Moskva 1976; [Paul André (Edition director)], *The Great History of Russian Ballet. Its art and choreography*, Parkstone, Bournemouth 1998, pp. 92-193; Christina Ezrahi, *Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2012 (ed. it. *I cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, a cura di Marta Mele, Gremese, Roma 2017); Fëdor [Vasil'evič] Lopuchov, *Šest'desjat let v baletе. Vospominanija i zapiski baletmejestera [Sessant'anni nel balletto. Memorie e appunti di un coreografo]*, Iskusstvo, Moskva 1966, pp. 187-344; Jur[ij] [Alekseevič] Bachrušin, *Aleksandr Alekseevič Gorskij*

trasmissione delle coreografie del repertorio classico del passato in una maniera tecnicamente sempre più complessa, più – potremmo dire – “acrobatizzata”, a tal punto che – solo per citare un esempio – due dei discepoli di Lopuchov, Boris Vasil’evič Šavrov e Pëtr Andreevič Gusev, vengono definiti veri e propri «performer di danza atletica»⁸³. Vicharev, dunque, non farebbe che seguire una tendenza radicata nel balletto sovietico.

Per quel che sappiamo, ad oggi, la versione vichareviana del *Réveil de Flore* rimane l’ultimo allestimento del balletto.

1871-1924, Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1946.

83. [Paul André (Edition director)], *The Great History of Russian Ballet*, cit., p. 104.