

Elena Randi*

Un modello di edizione critica coreica: problematiche relative al testo musicale e alla sua connessione con il dettato coreografico

Dicembre 2025, pp. 145-163

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23613>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (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

Elena Randi descrive anzitutto l'edizione critica coreica da lei concepita. Si sofferma quindi sulla problematica relativa al modo di connettere il testo musicale al testo coreico in due notazioni di danza ottocentesche: la Stepanov e la Justamant, entrambe utilizzate per trascrivere parecchi dei capolavori del balletto cosiddetto di repertorio e sulla base delle quali si articolano le edizioni critiche che il gruppo di ricerca in Filologia della Danza sta concretamente realizzando.

Elena Randi begins by describing the dance critical edition she conceived. She then focuses on the problem of how to connect the musical text to the choreographic text in two nineteenth-century dance notations: Stepanov and Justamant, both used to transcribe several of the masterpieces of the ballet repertoire. The Dance Philology research group is currently producing some critical editions based on these dance notations.

* Università di Bologna.

Elena Randi

Un modello di edizione critica coreica: problematiche relative al testo musicale e alla sua connessione con il dettato coreografico

Desidero iniziare con un ringraziamento postumo e affettuoso ad Anna Laura Bellina, che, prima di andarsene, ha rivisto la versione per l'oralità di questo mio articolo, come aveva fatto precedentemente decine di volte per altri miei contributi. Dei suoi consigli precisi, attenti e acuti sento ora fortissima la mancanza. Va da sé che di tutti gli errori che posso aver aggiunto successivamente al suo controllo sono totalmente responsabile.

I balletti “classici” ottocenteschi oggi nel repertorio dei grandi teatri (*Giselle*, *Il Lago dei cigni*, *Coppelia* ecc.) sono proposti come l'esatta (o quasi) versione di quelli messi in scena alla data di creazione. In realtà, nel tempo si sono modificati, con aggiunte, tagli, variazioni, la maggior parte dei quali oggi non si sa né quali siano né quando siano stati introdotti. La ragione principale è che nei secoli sono state create diverse tipologie di notazione della danza, ma nessuna ha attecchito, sicché interpreti, coreografi e studiosi del settore non le conoscono quasi mai, e ciò ha comportato che la trasmissione dei balletti sia avvenuta per via orale, da *maître* ad artista giovane, e dunque, nel corso degli anni, le coreografie si siano modificate in modo consistente.

Esistono molteplici tentativi scenici di ricostruire secondo criteri filologici i capolavori del passato precedenti l'invenzione (o, comunque, l'uso abituale) della ripresa dal vivo. Si possono ricordare almeno la *Sylphide* o la *Giselle* di Pierre Lacotte dati negli anni Settanta del Novecento, *La Bella addormentata* o *La Baiadera* di Sergej Vicharev, i più recenti lavori di Aleksej Ratmanskij come *Il Lago dei cigni* o *l'Arlequinade*, tutti splendidi sotto il profilo artistico. Ma nessuno ha giustificato per iscritto le proprie scelte, che quindi risultano sfuggenti, e le messinscene non utilizzabili per indagini successive dello stesso spettacolo di danza, sicché gli studiosi devono sempre ricominciare da zero le ricerche e il pubblico “comune” non può accrescere in modo serio e affidabile la propria conoscenza del patrimonio culturale coreico. Quand'anche qualcuno ha restituito in cartaceo un balletto, non

ha mai spiegato, secondo i solidi principi dell'ecdotica, le ragioni delle scelte operate. Si pensi, a titolo esemplificativo, alla trascrizione su carta della *Giselle* di Lacotte pubblicata dal coreografo in «L'Avant-Scène Ballet-Danse» nel 1980¹, o alle riproduzioni dei lavori di August Bournonville pubblicate da Knud Arne Jürgensen, peraltro meritevolissime, ma alle quali manca l'apparato critico². O ancora, sia pure per coreografie non classiche del primo Novecento, alla restituzione in cartaceo della ricostruzione della *Sagra della primavera* nižinskiana realizzata da Millicent Hodson³ e al *Pomeriggio di un fauno*, ancora di Nižinskij, riportato alla luce da Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeschke, dando alle stampe i risultati in un volume nel 1991⁴.

Non esiste, del resto, un'edizione critica coreica.

Tale circostanza comporta uno stato di fatto assai critico, e cioè che non solo lo studioso di danza esamina prodotti che non ha mai visto, ma, in più, lo spettatore assiste a spettacoli che ritiene «archeologici» (nel senso più positivo del termine) e che tali, invece, non sono. Sarebbe come se di Leonardo il pubblico (comune o specializzato) non conoscesse né la *Gioconda* né *L'ultima cena* né alcun'altra opera, se non in copie più o meno approssimative o la cui affidabilità, quanto meno, non è verificabile. È qualcosa di molto più radicale rispetto alla musica: i musicisti/musicologi possono avere dei dubbi sull'interpretazione, sull'intensità o a volte persino sul ritmo di una sequenza sonora, ma partono comunque da un testo musicale fissato per iscritto; i danzatori/storici della danza non studiano una partitura perché manca una notazione compresa da tutti: lavorano su una messinscena che è stata modificata più volte nel corso dei secoli, e che dunque ha poco a che fare con l'archetipo. Raramente, inoltre, si è tentato di proporre, confrontandole, più versioni di uno stesso titolo, al fine di individuare le varianti che via via si sono introdotte con l'avanzare del tempo⁵.

Negli ultimi dieci o dodici anni ho concepito un'edizione critica del balletto, ideata, nella fattispecie, per il balletto classico (di repertorio) ottocentesco⁶. È chiaro che il prototipo potrà essere

1. Pierre Lacotte, *Commentaire chorégraphique* [a *Giselle*], in «L'Avant-Scène Ballet-Danse», n. 1, janvier-mars 1980, pp. 31-57.

2. Cfr., a titolo esemplificativo, Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage. A Choreographic Record 1829-1875: twenty-four unknown dances in Labanotation*, Dance Books, London 1990; Knud Arne Jürgensen, *The Verdi Ballets*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1995.

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

4. Ann Hutchinson Guest (editor), *Nijinsky's "Faune" Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score "L'Après-midi d'un Faune" and His Dance Notation System, Revealed, Translated into Labanotation and Annotated by Ann Hutchinson Guest and Claudia Jeschke*, Gordon and Breach, Philadelphia 1991.

5. Questo è stato proposto da Knud Arne Jürgensen in riferimento ad alcune coreografie di Bournonville. Cfr., per esempio, i volumi già citati.

6. Cfr. almeno Elena Randi, *Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica*, in «Sigma. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», n. 4, 2020, pp. 755-771; Elena Randi, *Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, 2022, pp. 145-159. Un primo tentativo, relativo all'avanguardia storica, su cui in seguito si sono compiuti vari aggiustamenti, si trova in Margherita Piroto, *Per un'ipotesi di edizione critica dello spettacolo di danza*, in «Il Castello di Elsinore», n. 78, 2018, pp. 73-90. Si veda anche: Marco Argentina, *Un primo esempio di edizione critica coreica: la prima scena del "Réveil de Flore" di Marius Petipa*

impiegato anche per altre tipologie di danza, ma dovrà essere adattato in base alle caratteristiche di quelle tipologie e ad altri aspetti, come del resto avviene nel campo della letteratura e della musica.

Le fasi dell'elaborazione dell'edizione critica coreica sono le stesse utilizzate da queste ultime discipline⁷: *recensio*, verifica delle relazioni fra i testimoni (quando ve ne sia più d'uno), *interpretatio*, *emendatio*, solo che le criticità connesse alle varie tappe del percorso di *restitutio textus* divergono in parte rispetto agli altri ambiti; ma non illustrerò qui tali difformità. Tengo a sottolineare, invece, che la *recensio* per il balletto ottocentesco è particolarmente complicata e in parte frutto della fortuna, in quanto i testimoni coreici e musicali, più spesso di quelli letterari, possono trovarsi in parti del mondo molto distanti tra loro: in Europa, in America o in Australia. Le arti che non presuppongono il linguaggio verbale, infatti, sono comprensibili in qualunque parte del mondo, e nell'Ottocento i viaggi diventano molto più agevoli di prima, sicché i grandi danzatori, i musicisti e i cantanti compiono *tournées* mondiali con una certa frequenza.

Il prodotto finale di un'edizione critica coreica deve contenere, come minimo, l'introduzione, la trascrizione critica dell'opera prescelta (o, più precisamente, del testo musicale e del testo coreico incolonnati o rapportati in qualche modo al fine di indicarne la connessione), la traduzione della danza in linguaggio verbale e l'apparato critico-filologico. In particolare, la trascrizione critica, cioè il testo vero e proprio, riguarderà una coreografia fra quelle di cui si sia conservata almeno una partitura coreografica e che non sia più nel repertorio di nessun teatro, oppure lo sia, ma in versioni alterate rispetto alla messinscena che si intende riportare alla luce.

Un paio di precisazioni. 1. Relativamente ad ogni porzione coreografica della trascrizione, nell'apparato, sulla base dell'analisi e dell'incrocio delle fonti censite, occorre spiegare il motivo per il quale si è adottata una certa soluzione. 2. La traduzione in linguaggio verbale della coreografia, a mio parere, è indispensabile dal momento che, come anticipato, quasi nessuno conosce una qualche notazione della danza; altrimenti, l'edizione critica risulterebbe comprensibile solo ad un numero

(1894), in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, 2022, pp. 183-241.

7. Una bibliografia esaustiva dell'ecdotica letteraria pretenderebbe uno spazio troppo consistente, sicché rinvio ad una sorta di bibliografia (molto) ragionata: Paola Italia – Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010, pp. 17-37. Per il settore musicale, si possono consultare: Georg Feder, *Musikphilologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987 (ed. it. *Filologia musicale. Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche d'edizione*, traduzione di Giovanni Di Stefano, revisione di Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna 1992); Maria Caraci Vela (a cura di), *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, LIM, Lucca 1995; James Grier, *The critical editing of music. History, method, and practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1996; Marina Toffetti (a cura di), *Edizioni moderne di musica antica. Sei letture critiche*, LIM, Lucca 1997; Stefano Campagnolo (a cura di), *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, LIM, Lucca 2000; Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. I (*Fondamenti storici e metodologici della filologia musicale*), LIM, Lucca 2005 (trad. ingl. *Musical Philology. Institutions, History, and Critical Approaches*, vol. I (*Historical and Methodological Fundamentals of Musical Philology*), ETS, Pisa 2015); vol. II (*Approfondimenti*), LIM, Lucca 2009; vol. III (*Antologia di contributi filologici*), LIM, Lucca 2013; Marina Toffetti, *Introduzione alla filologia musicale. Con un'antologia di letture*, LIM SEdM, Roma-Lucca 2022 (trad. ingl. *An Introduction to Music Philology. With Case Studies*, LIM SEdM, Lucca-Roma 2024).

molto ridotto di fruitori.

Tra i numerosi problemi che lo strumento inventato comporta, non irrilevante è quello relativo al testo musicale di riferimento e alla sua relazione con il testo coreico.

Col gruppo di ricerca di Filologia della Danza dell'Università di Bologna⁸ finora abbiamo analizzato fondamentalmente due tipologie di notazione: la prima è quella concepita da Henri Justamant, relativamente intuitiva da decrittare, benché il lavoro di interpretazione di quanto scritto non sia irrisorio. Di Justamant, che ha usato la sua modalità trascrittiva non solo per restituire le proprie coreografie, ma anche quelle di altri coreografi, abbiamo individuato alcune decine di partiture coreiche, pressoché mai studiate, per quanto a mia conoscenza. Ne abbiamo esaminata qualcuna e, con particolare attenzione, quella di *Giselle*⁹.

Abbiamo approfondito inoltre la complicata notazione inventata da Vladimir Stepanov nella seconda metà dell'Ottocento e utilizzata in Russia per un importante progetto di trascrizione dei capolavori messi in scena all'epoca nei teatri imperiali, capolavori non solo russi ma anche italiani e francesi (San Pietroburgo e Mosca erano sedi importanti anche perché gli zar pagavano profumatamente gli artisti)¹⁰.

Nelle partiture coreiche di Justamant non è inserito il testo musicale perché il maestro francese e i suoi allievi sapevano quale fosse utilizzato in scena. Questa lacuna, però, complica notevolmente il processo di ricostruzione. Com'è noto, infatti, nel balletto la musica cambia nel corso del tempo, dal momento che ogni nuova messinscena, realizzata da nuovi coreografi, può aggiungere musiche talvolta di compositori diversi dal primo, può tagliare delle sezioni, ecc. Ad esempio, in *Giselle* la partitura originaria è di Adolphe Adam, ma, nell'arco di due secoli, vengono aggiunti brani di Friedrich Burgmüller, di Ludwig Minkus, di Riccardo Drigo e ne vengono cassati altri. Prima di tutto si deve quindi cercare di capire a che testo musicale si affidi la trascrizione coreica, e per la verità, non è frequentissimo che ci si riesca con precisione. È chiaro che la ricerca storica diventa fondamentale per orientarsi. Scoprire, per esempio, a che anno risalga una partitura coreica, di che messinscena sia la trascrizione, chi sia il revisore della coreografia di quella rappresentazione, in che teatro sia stata data e così via, ci indirizza verso il manoscritto o la stampa musicale meno lontano fra i molti talvolta esistenti (dei quali, anche, occorre definire data, luogo di esecuzione, estensore, ecc.). Solo una volta

8. Cfr. <https://site.unibo.it/filologiadelladanza/it>.

9. *Mise en scène de giselle, Par M^r Justamant*, manoscritto della partitura coreica conservato nel Tanzmuseum del Deutsches Tanzarchiv di Colonia, collocazione: TIS 52915. Oggi il manoscritto è stampato in copia fac-simile, a cura di Frank-Manuel Peter, Georg Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2008, col titolo di *Giselle ou Les Wilis. Ballet Fantastique en deux actes*.

10. Cfr. Wladimir Jvanovitch Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Imprimerie Zouckermann, Paris 1892. Per il momento, della notazione Bournonville nel nostro gruppo di ricerca si sta occupando Rita Maria Fabris.

appurate tali informazioni, si potrà scegliere il testimone musicale più prossimo alla trascrizione coreica di cui si intende curare l'edizione critica.

L'ideale è trovare il *répétiteur* usato per la messinscena di cui la partitura di danza è una documentazione. Per chiarezza va forse ricordato che si tratta del testo musicale (di solito nell'Ottocento una riduzione per violino) utilizzato durante le prove di un balletto, sul quale vengono apportate le correzioni ritenute via via necessarie durante l'attività preparatoria allo spettacolo (lavorare sempre con tutta l'orchestra durante le *répétitions* sarebbe risultato disagiavo, oltretutto molto costoso: gli strumentisti al completo arrivano solo uno o due giorni prima del debutto). In pratica, il *répétiteur* riporta la musica realmente impiegata in una determinata messinscena, mentre la versione a stampa non è quasi mai identica a quella effettivamente suonata a teatro. Nell'Ottocento succede anche che i *répétiteurs* (fig. 1) vengano copiati e vi si scrivano, fra i pentagrammi, le azioni compiute dai danzatori a teatro¹¹ (in rosso nell'immagine). Questi specifici manoscritti, quanto mai preziosi, venivano venduti ai teatri stranieri e/o di provincia come strumento per poter rappresentare un balletto di successo così com'era stato offerto nelle grandi capitali dello spettacolo, in particolare a Parigi. Laddove si sia conservato, il *répétiteur*, nell'edizione critica, va messo in relazione con la partitura coreica. In assenza di un testimone perfettamente corrispondente, sarà opportuno approssimarsi il più possibile, con una serie di congetture, al testo musicale usato per la messinscena del balletto della cui coreografia resta la trascrizione.

Il modello di trascrizione concepito da Justamant non è particolarmente complesso (fig. 2). L'autore usa disegni che riproducono le posizioni degli interpreti in scena, seguiti da parole che descrivono la coreografia danzata e/o mimata. Su una colonna di destra, inserisce il numero delle battute corrispondenti ad una certa sequenza motoria, come spiega lui stesso in una sorta di libretto di istruzioni¹². Per esempio, alla c. 154 della partitura coreica di *Giselle* si trova la variazione di Zulmé, e questa prevede: doppio *sissonne* e *piqué* in punta alla seconda in due battute; stessi passi dall'altro lato ancora in due battute; ripetere tutto, ovviamente in quattro battute. Questo passaggio deve corrispondere, secondo la nostra ricostruzione, alle prime battute di quello che nel *répétiteur* conservato a San Pietroburgo è definito primo tempo del N. 7 del secondo atto. In altri termini, una volta identificato il testimone musicale di riferimento, si possono mettere in relazione almeno il frammento sonoro e la sequenza cinetica. In certi casi le partiture coreiche Justamant ci vengono incontro, in quanto, per lo meno, precisano il movimento musicale (Adagio, Moderato ecc.) a cui un certo pezzo coreografico si riferisce. In casi meno fortunati, come *Giselle*, non è presente neanche questo punto d'appoggio, e

11. Sull'argomento, cfr. David A. Day, *The Annotated violon répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D. dissertation, New York University, New York 2008.

12. *Mise en scène de giselle, Par M^r Justamant*, cit., p. 2.

dunque risulta ancora più arduo formulare delle congetture. Ad esempio, nella fig. 2, tratta appunto dalla trascrizione di *Giselle*, si osserva che Justamant si limita a disegnare in alto a destra una chiave di violino seguita da un pentagramma di piccole dimensioni per segnalare che in quel punto il movimento musicale cambia, e lo studioso deve indovinare, incrociando vari documenti e informazioni, quale inizi in quel punto. Lo si capisce in quanto in altre partiture coreiche Justamant nel micro-pentagramma scrive Adagio o Moderato o Allegretto. In questa partitura, evidentemente avrebbe dovuto scriverlo ma poi, sfortunatamente, per qualche motivo non l'ha più fatto.

Che informazioni mancano nella trascrizione coreica Justamant? Talora non sono indicati i movimenti degli arti superiori; a volte non è chiaro con quale gamba (destra o sinistra) si compiano i passi; ma soprattutto ora interessa la questione musicale: secondo quali tempi di danza si eseguono i passi?

Occorre precisare una questione che i non specialisti solitamente trovano assai bizzarra, ma che per i danzatori è semplicissima e molto pratica. Non si tratta di una regola assoluta, ma molto spesso è così, almeno per la maggior parte dei tempi musicali, soprattutto binari. Per indicare la durata di esecuzione di ogni loro movimento, i ballerini sono soliti attribuire al valore di ogni durata musicale una specifica quantità di tempo di danza corrispondente. La durata del suono corrispondente alla minima per lo più equivale a due tempi, quindi si conterà “un-due”; quella corrispondente a una semiminima coincide con un tempo, quindi si tradurrà con “uno”; una croma vale mezzo tempo, quindi sarà restituita da “u-”. Spesso, peraltro, i ballerini fanno questo ad orecchio, senza avere consapevolezza teorica della correlazione dei tempi di danza che usano con il valore della musica. Dopo di che, sono soliti contare da uno a otto e poi ricominciare da uno, a prescindere dall'organizzazione metrica del brano. Ad ogni numero o a più numeri il coreografo colloca uno o più passi e così l'esecutore può memorizzare facilmente la corrispondenza di ciascuno dei suoi movimenti con la musica, senza che mai questa correlazione si alteri.

Nella notazione Justamant non sono indicati i tempi di danza né, in alternativa, la correlazione tra il valore delle note musicali e i singoli movimenti dei ballerini, sicché il curatore dell'edizione critica può compiere una serie di congetture in base alla verosimile corrispondenza fra la chiusura delle frasi musicali e delle sequenze coreiche, ai motivi che si ripetono nei due linguaggi, ecc., per poter individuare, almeno in modo ipotetico, i tempi di danza.

Il numero di battute, peraltro, viene inserito da Justamant solo per le parti danzate; nelle sezioni mimate non le indica mai, per cui l'unico modo per capire come mettere in relazione, almeno in modo approssimativo, azione mimata e musica consiste nel confrontare le didascalie del *répétiteur* (sempre che si sia preservato) con le descrizioni della partitura coreica Justamant (fig. 3).

Della quarantina di partiture in notazione Stepanov esistenti, il gruppo di Filologia della Danza

ne ha esaminate con particolare cura tre: *Le Réveil de Flore* di Marius Petipa e Riccardo Drigo (1894)¹³, di cui Marco Argentina sta perfezionando l'edizione critica (fig. 4), l'*Arlequinade* degli stessi autori (1900)¹⁴, di cui stanno curando l'edizione critica Stefania Onesti, Matteo Ferraresso, Silvia Zanta e Caterina Piccione, e la versione di *Giselle* rivista da Petipa nel 1903¹⁵ (compositore Adolphe Adam, con aggiunte presumibilmente di Burgmüller, Minkus e Drigo), alla cui edizione critica stiamo lavorando Silvia Zanta ed io.

La partitura coreica del *Réveil de Flore* è una bella copia, in cui i testi relativi alla danza e alla musica sono compresenti e messi in chiara relazione (fig. 5). Il dettato musicale è una riduzione probabilmente per un violino (nell'immagine è il rigo singolo in cima), un dato spiegabile con l'abitudine al tempo diffusa di provare proprio con un violino, e non già con il pianoforte, come avviene oggi. Nello specifico, ogni segno convenzionale della notazione Stepanov spiega che movimento compia una gamba, un braccio, il torso o la testa. Più precisamente, i quattro righi più in basso indicano i movimenti e le posizioni degli arti inferiori, mentre i tre di mezzo mostrano i gesti degli arti superiori e i due più in alto, le azioni del busto e del capo. Essendo questi segni piuttosto simili alle note musicali, è relativamente facile incolonnarli ad esse. I riquadri a fianco indicano gli spostamenti dei danzatori nello spazio. Desidero ribadire che il nostro prototipo di edizione critica coreica prevede la traduzione della trascrizione in notazione Stepanov anche in linguaggio verbale perché, altrimenti, il lavoro sarebbe incomprensibile ai più (la traduzione è collocata nella pagina a fronte della trascrizione).

Data la semplificazione della linea musicale offerta nel manoscritto della partitura coreica del *Réveil de Flore*, si è scelto di non utilizzare quest'ultima all'interno dell'edizione critica, e di adottare, invece, la riduzione per pianoforte edita da Zimmermann datata 1914, l'unica a stampa esistente per intero, per quanto a mia conoscenza¹⁶. La sua pubblicazione risale ad un momento piuttosto

13. Nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, alla collocazione MS Thr 245, (45), è conservato il manoscritto della partitura coreica completa in notazione Stepanov del balletto *Probuždenie Flory* (*Le Réveil de Flore*). Il testimone è anonimo e non è datato, ma è verosimile sia stato steso da Aleksandr Gorskij (o da un suo allievo) nel 1897, come dimostra Marco Argentina nella sua tesi di dottorato: Marco Argentina, *Un prototipo di edizione critica per la danza: "Le Réveil de Flore" di Marius Petipa*, Università degli Studi di Padova, 2023, vol. II, p. 4.

14. La partitura coreografica manoscritta in notazione Stepanov dell'*Arlecchinata*, con il titolo russo *Arlekinada*, tradotto in inglese da mano più tarda (*Harlequinade*), è conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, senza data (ma scritta in periodi diversi, compresi fra il 1900 e il 1914); collocazione MS Thr 245, (52). Mano sconosciuta. Cfr. anche Matteo Ferraresso, *Dalla scrittura alla lettura della danza. L'edizione critica coreica della "Berceuse" dai "Millions d'Arlequin" di Petipa-Drigo*, tesi magistrale in Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale, Università degli Studi di Padova, 2023-2024, in particolare pp. 131-132. Matteo Ferraresso dimostra che Aleksandra Konstantinova, allieva di Sergeev e successivamente membro dei Ballets Russes, ha trascritto almeno la variazione della *Berceuse* dell'*Arlequinade* di Petipa-Drigo.

15. *Giselle*, partitura coreica manoscritta in notazione Stepanov conservata nella Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University, collocazione MS Thr 245, (2), [s.d.] (ma 1901-1904). Il testimone trascrive la coreografia nell'ultima versione realizzata da Marius Petipa.

16. [Riccardo Drigo], *Le Réveil de Flore. Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Jvanow [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*

distante dalla *première* dello spettacolo. Le ragioni che 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 lievi varianti; in secondo luogo, per quanto meno completa della partitura orchestrale, la riduzione per pianoforte è comunque più completa della linea melodica offerta nella partitura coreica, dato che si inquadrano molto meglio l'armonia di riferimento e l'accompagnamento orchestrale. Tralascio altre considerazioni che si potrebbero compiere esaminando la parte per pianoforte conduttore di tre numeri del *Réveil de Flore* conservata nel fondo Drigo di Padova, manoscritta e autografa, scoperta da chi scrive nell'archivio dell'editore Michele Armelin¹⁷.

Comunque sia, nel caso del *Réveil de Flore* si può contare su un testimone completo e pulito.

Per gli altri due campioni attualmente in fase di studio – *Arlequinade* e *Giselle* – si dispone, invece, di partiture coreiche in brutta, anzi bruttissima copia, e che non contemplano la trascrizione della musica (*Giselle*, fig. 6). Nel corso di ricerche complesse, si sono individuati come testi musicali sufficientemente prossimi alla versione scenica di cui le trascrizioni Stepanov sono testimoni, rispettivamente il *répétiteur* dell'*Arlequinade* (o *Les millions d'Arlequin*) conservato nell'archivio Armelin di Padova senza data (ma forse risalente al 1902 o al 1903)¹⁸ – da Drigo portato in Italia da San Pietroburgo con ogni probabilità al ritorno definitivo in patria in seguito alla Rivoluzione o in un'annata precedente, in occasione di una delle vacanze estive – e, nel caso di *Giselle*, la riduzione per pianoforte a stampa con interventi a mano di Nikolaj Sergeev, conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library di Harvard¹⁹.

Nelle partiture coreiche manoscritte di *Arlequinade* e di *Giselle* (versione Petipa), per orientare la lettura, sono indicati i movimenti musicali, la misura e il numero. Per esempio, si legge N. 1, Andante sostenuto, 3/4 (*Arlequinade*, fig. 7). Oppure: N. 2, Allegretto, 2/4. Ovviamente simili anno-

Duchesse Xénia Alexandrovna et le Grand Duc Alexandre Mikhaïlovitch, musique de Richard Drigo. Partition pour piano à 2 mains, Jul[ius] Heinr[ich] Zimmermann, Leipzig [1914].

17. Nella scatola 10, busta 32 dell'Archivio di Michele Armelin di Padova, Fondo Riccardo Drigo, sono presenti la parte per pianoforte conduttore e le parti orchestrali, manoscritti e autografi di Drigo, di tre numeri del *Réveil de Flore*, ovvero: 1. *Nokturn* [Notturmo], 2. *Gavot Pičikato* [Gavotte Pizzicato] e 3. *Galop* [Galop].

18. *Répétiteur* manoscritto dei *Millions d'Arlequin* conservato a Padova, Archivio di Michele Armelin, Fondo Riccardo Drigo, scatola 10, busta 57. Nella prima facciata della prima carta è riportato a penna: «Ballett [sic]. / 'Les millions d'Arlequin'. R. Drigo. / Répétiteur [sic]». Ora è pubblicata una versione anastatica: Riccardo Drigo, *Les Millions d'Arléquin. Ballet en deux Actes de Marius Petipa. Répétiteur*, Edizione fac-simile, Introduzione di Elena Randi, Armelin Musica, Padova 2022. Sulle problematiche relative alla datazione, cfr. l'*Introduzione* all'edizione fac-simile.

19. *Giselle ou Les Wilis, Ballet Pantomime en 2 actes de MM de St. Georges, Théophile Gautier et Corali. Musique de Adolphe Adam. Représenté pour la 1^{re} fois sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique le 28 juin 1841*, Le Boulch, Paris [s.d.]. A stampa, firmato da Nikolaj Sergeev e con tagli e aggiunte a mano dello stesso autore. Conservato nella Sergeev Collection, Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione Ms Thr 245, (5). Se questa riduzione va connessa alla partitura coreica di Harvard è perché si tratta di testimoni che Sergeev, scappando dalla Russia all'epoca della Rivoluzione, porta con sé e utilizza in seguito per rimontare *Giselle* a Parigi, Riga e Londra: utilizza l'uno per la coreografia e l'altro per la musica, sicché devono essere in accordo.

tazioni risultano insufficienti ai fini della ricostruzione. Quando ho cominciato ad esaminare queste partiture coreiche, mi pareva che nessun altro riferimento alla musica fosse riscontrabile. Dopo mesi di disamine, mi sono resa conto che riuscivo a comprendere quasi tutto quel che era scritto, ma non sapevo attribuire un senso ad un numero che si trovava nell'angolo sinistro in basso (o, meno frequentemente, destro) dei riquadri relativi agli spostamenti dei danzatori, numero su cui i due manuali di notazione Stepanov esistenti²⁰ tacevano (fig. 8). Infine ho scoperto e ho potuto dimostrare che si tratta della quantità di battute in cui si eseguivano quegli spostamenti. Compiendo alcuni calcoli, è possibile appurare la relazione tra le sequenze coreografiche e il relativo frammento musicale. Benché spesso non si riescano a trovare con certezza le corrispondenze puntuali tra nota o accordo e passo di danza, di frequente si arrivano a formulare ipotesi molto verosimili.

Una volta conclusa questa operazione, occorre trascrivere, per quanto i testimoni lo consentano, la relazione musica-danza nell'edizione critica. Come esemplificato nelle figg. 9 (*Arlequinade*) e 10 (*Giselle*), ho scelto di seguire il criterio dell'incolonnamento dei segni relativi all'una e all'altra arte suggerito da Stepanov stesso nelle partiture coreiche originali contenenti anche il testo musicale, quali *Flora*.

Dopo tanti anni di prove, di errori, di sperimentazioni, di meditazioni, di appassionanti confronti con studiosi di settori limitrofi, di critiche incertezze e di risoluzioni, finalmente la prima edizione critica coreica sta per essere pubblicata.

20. Oltre al già citato manuale pubblicato da Stepanov, cfr. Aleksandr Gorskij, *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviežnij čelovečeskago tela po sistemě artista imperatorskich S. Peterburgskich Teatrov V.I. Stepanova*, Imperatorskago S. Peterburgskago Teatral'nago. Učilišča, [Sankt-Peterburg 1899]; Aleksandr Gorskij, *Choreografija: primery dlja čtenija*, Vypusk I, Izdanie Imperatorskago S.P.B. Teatral'nago učilišča, [Sankt-Peterburg] 1899. Entrambi i testi sono editi in inglese da Roland John Wiley nel 1978 in un unico volume, *Two Essays on Stepanov Dance Notation. I. Table of Signs for the Notation of Movements of the Human Body. II. Choreography. Examples for Study*, Translated from the Russian by Roland John Wiley, CORD, New York 1978.

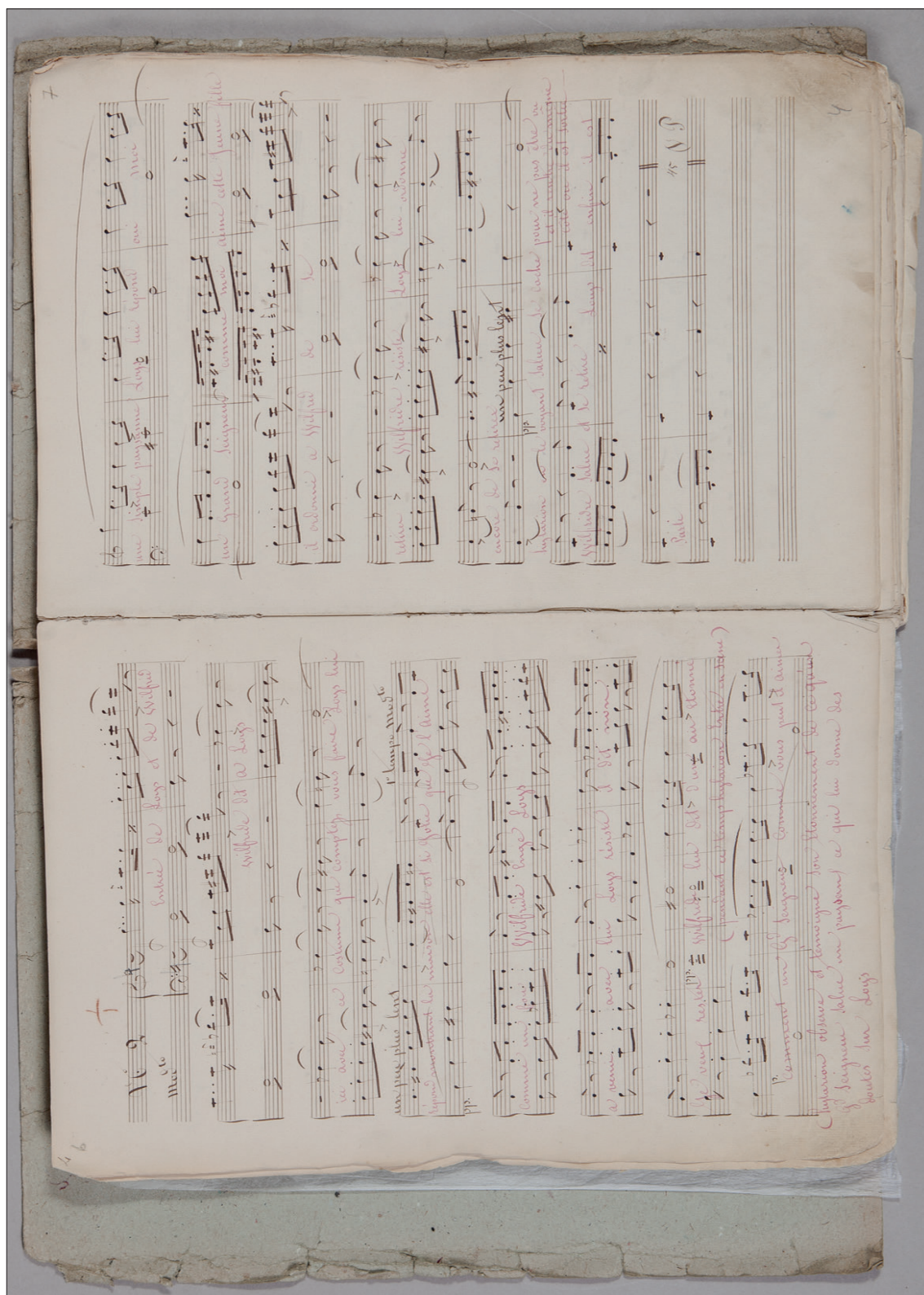




Figura 1. Dal *répétiteur* annotato, *Giselle ou Les Willis: Ballet*, [1841]. Manoscritto conservato nel Museo Statale del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione 7114a/8. Probabilmente realizzato dall'Opéra per i teatri stranieri.


ensemble




Tous deux partant du pied gauche fort, coupé dessous
un balonné, un briser en avant, un jété en avant
ensemble devant. elle fait un temps en avant sur



le pied droit en attitude il l'élève (des qu'elle
est tombée) coupé dessous, relevé sur l'attelle
gauche



et arabesque en détournant par la gauche vivement. 4.
même pas et figure de l'autre pied. 4.



(La Danseuse seule)
partant du pied gauche elle fait, pas de bouée
dessus-dessous en face, une glissade faillie dessus, assemblée 2
derrière, deux échappés sur les orteils, 2
même pas deux fois encore, et pirouette sur le 6.
coud-pied.

Le Danseur seul continue jusqu'à 20.
la fin de l'allegro.

Figura 2. Da *Mise en scène de giselle*, Par M^r Justamant, partitura coreica manoscritta conservata nel Tanzmuseum del Deutsches Tanzarchiv di Colonia, collocazione: TIS 52915.



sf Entra Hilarion e dice: "Nessuno mi vede."

sf Guarda da tutti i lati e ripete

ancora: "Nessuno mi vede"

Hilarion

les bras croisé et l'air rêveur entre et vas au pied de la montagne

Hilarion

con le braccia incrociate e l'aria sognatrice entra e va ai piedi della montagna.

il regarde s'éloigner les paysans, puis tourne ses regard vers la maison de Giselle il s'en approche en jetant un soupir.

Guarda i contadini allontanarsi, poi gira lo sguardo verso la casa di Giselle. Vi si avvicina facendo un sospiro.

Figura 3. Dall'edizione critica di *Giselle*, versione Coralli-Adam, a cura di Elena Randi e Silvia Zanta, in corso di elaborazione.


SPARTITO MUSICALE



PARITURA COREICA



TRADIZIONE DELLA PARTITURA COREICA

SILVANI  [2-4]	I Silvani fanno il loro ingresso in scena dall'ultima quinta di sinistra in I TEMPO [luno] verosimilmente con una piccola corsa, tenendo, ciascuno, con entrambe le mani un triangolo, che presumibilmente simulano di suonare durante tutta la loro danza. A questo punto, i Silvani percorrono lungo la diagonale destra il tracciato indicato dal grafico B, ciascuno dal proprio punto a al proprio punto b, arrivando cioè vicino al centro del palcoscenico, rivolti ancora in diagonale destra.
I	Una volta entrati in scena, i tre ballerini fanno un salto in questo modo: partendo in effacé, con la gamba sinistra in un piccolo demi-plié, la gamba destra in retiré avanti, le braccia in prima posizione, con flessione dei gomiti accentuata, la testa e il busto eretti [luno] [1/2 TEMPO] saltano avanzando, sempre in effacé, con la gamba destra che fa développée a metà strada tra avanti e di lato a 45° e enveloppée [le] [1/2 TEMPO].
II	Al termine del salto, i Silvani tornano nella posizione precedente ad esso, cioè in retiré in effacé in plié [lre] [1/2 TEMPO]. Subito dopo, saltando con la gamba sinistra e avanzando, i Silvani, che sono sempre in effacé, fanno développée a metà strada tra avanti e di lato a 45° e enveloppée con la gamba destra [le] [1/2 TEMPO].
III	Si ripete ancora per altre cinque volte il salto descritto in II con la stessa gamba e nella stessa direzione [quattro - otto] [TUTTO IN 5 TEMPI].
IV	Si atterra dall'ultimo salto come di consueto in effacé, con la gamba sinistra in un piccolo demi-plié e la destra in retiré avanti [luno]. Mantenendo il corpo rivolto verso la diagonale destra, la gamba sinistra stende, mentre la destra chiude in prima posizione, e immediatamente la sinistra va sur le cou-de-pied embracé [le] [1/2 TEMPO]. Tutto il resto del corpo rimane invariato (braccia in prima posizione, con flessione dei gomiti accentuata, testa e busto eretti).
V, p. VII, 39 - II, p. VII, 41	I Silvani percorrono lungo la diagonale sinistra il tracciato indicato dal grafico B, ciascuno dal proprio punto b al proprio punto c, arrivando cioè vicino all'angolo sinistro del proscenio, rivolti ancora in diagonale sinistra.
V	Non appena ha ruotato verso sinistra fino in diagonale sinistra, la gamba sinistra chiude in prima posizione [lde-] immediatamente, la destra fa un piccolo demi-plié, mentre la sinistra torna sur le cou-de-pied embracé [le] [TUTTO IN 1/2 TEMPO]. Dopo di che, avanzando, si esegue un salto, sempre in effacé, con la gamba sinistra che fa développée a metà strada tra avanti e di lato a 45° e enveloppée [le] [1/2 TEMPO].
VI	Salto dal quale si atterra con la gamba destra in un piccolo demi-plié e la sinistra in retiré avanti in effacé in plié [lre] [1/2 TEMPO]. Subito dopo, saltando con la gamba destra e avanzando, i Silvani, che sono sempre in effacé, fanno développée a metà strada tra avanti e di lato a 45° e enveloppée con la gamba sinistra [le] [1/2 TEMPO].
VII	Si ripete ancora per [continua]

I' BACCANTI  [2-4]

I	[segue] e il salto con la gamba sinistra, durante il quale la destra stende e fa un demi grand-rond de jambe en l'air en dehors fino alla seconda a 45° [IX di p. VII, 39] [luno - due].
----------	--

VII, 40

VII, 39

Figura 4. Dall'edizione critica del Réveil de Flore di Petipa-Drigo, a cura di Marco Argentina, in corso di revisione.

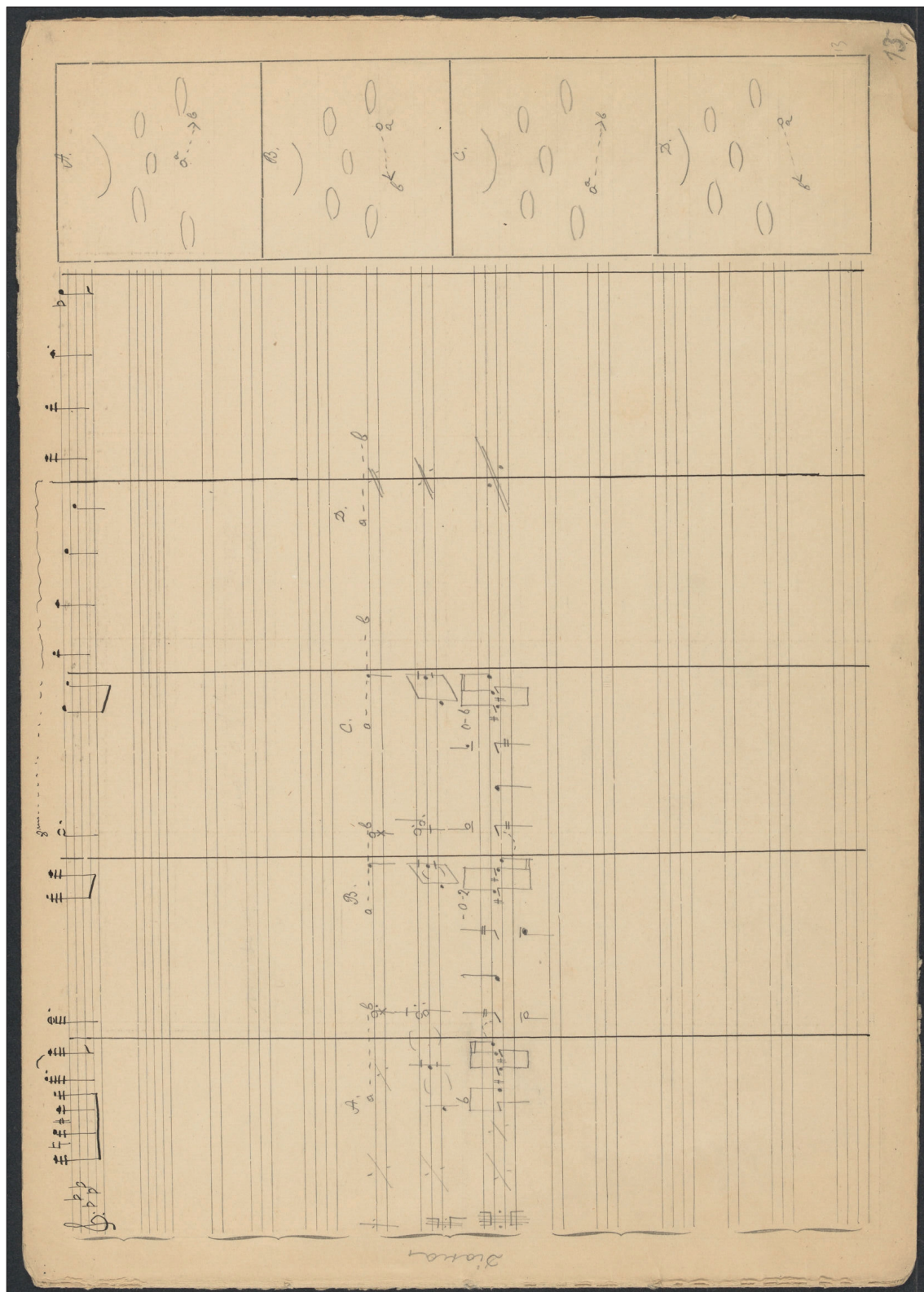


Figura 5. Dal manoscritto della partitura coreica completa in notazione Stepanov del balletto *Probuždenie Flory* (*Le Réveil de Flore*) di Petipa-Drigo, conservato nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione MS Thr 245, (45). Anonimo e senza data (ma 1897).

The image shows a handwritten musical score on aged paper, divided into two columns. The left column is headed "Op. 922" and "Ballet", with a time signature of 2/4. The right column is headed "Kopetsanemb." and "1.". The score is written in Stepanov notation, which uses circles and lines to represent musical notes and rests. The lyrics are written in Cyrillic script. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections. The score is divided into two columns, with the left column containing the main melody and the right column containing the accompaniment. The lyrics are written in Cyrillic script. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections.

Figura 6. Dal manoscritto della partitura coreica completa di *Giselle* nella versione di Marius Petipa in notazione Stepanov, conservata nella Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University, collocazione MS Thr 245, (2), senza data (ma 1901-1904).

Arlequinade *тепѣно* 1 (18 марта)

стоданте
3 *состенато*
2

бизантин *сирингаси* *бе*
апу *и* *бизантин* *интерпрет*
госет *интерпрет*

и *интерпрет* *интерпрет* *Тор*, *а*
апу *и* *бизантин* *интерпрет* *апу*
интерпрет. *Тор* *интерпрет*! *и* *а* *интерпрет*.

Модерато.
Тор
Модерато.
3/4

бизантин
интерпрет

и *интерпрет* *интерпрет* *не*
интерпрет (*Тор* *и* *интерпрет*
интерпрет *интерпрет* *интерпрет*)

Тор *интерпрет*
интерпрет
8

Ри *модерато*

и *интерпрет* *интерпрет* *не*
Тор *интерпрет* *интерпрет*, *и* *интерпрет*
и *интерпрет* *интерпрет* *интерпрет*

Figura 7. Dalla partitura coreica manoscritta di *Arlequinade* di Petipa-Drigo in notazione Stepanov, conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, senza data (ma scritta in periodi diversi, fra il 1900 e il 1914); collocazione MS Thr 245 (52).

No. 3.

(14 emp. no penem.)

германский язык
русский язык

о x o x o x o x о x о x o x o x

↓ ↓

6/8 tempo 24 m. и 4/4 4 м. мин.

4/8 9 раз

π
o x - y o x o x + o x

↓ ↓

I x o x

ox - y ox

x x o

ox - y ox

5. f. f. f.

Figura 8. Dalla partitura coreica manoscritta di *Arlequinade* di Petipa-Drigo in notazione Stepanov, conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, senza data (ma scritta in periodi diversi, fra il 1900 e il 1914); collocazione MS Thr 245 (52). In alcuni riquadri sono visibili i numeri delle battute in basso a sinistra.

ATTO I – Scena III

Harvard, Sequenza 12, Riquadro 4

HAR., SEQ. 12, RIQ. 4

NOTE DEL CURATORE

Le 8 coppie di danzatori (che sono indicate con il numero romano I), una volta trovate sul proscenio, si dividono in due gruppi aprendosi lateralmente in modo speculare ed eseguono i passi riportati nella partitura sottostante con il numero romano I, spostandosi verso il fondo del palcoscenico come da grafico.
Contemporaneamente, le altre 8 coppie di danzatori (che sono indicate con il numero romano II) si spostano in avanti eseguendo i passi offerti nella partitura sottostante con il simbolo del +.

SPARTITO MUSICALE E PARTITURA COREICA

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

Misura musicale: 2/4 nella danza (6/8 nella musica)

8 COPPIE DI DANZATORI (= una compagnia di maschere) Gruppo I

Tutta la sequenza che segue vale per le quattro coppie di danzatori che si trovano a destra del palcoscenico. Le quattro coppie di sinistra eseguono la medesima sequenza ma a specchio, ovvero con le gambe opposte.

Battuta 1

Le quattro coppie che stanno sul lato destro del palcoscenico arrivano dagli *chavés* in *efforcé* in quinta posizione, destra avanti, in *relevé* sulla mezza punta. Il tallone della gamba destra poggia a terra e la gamba si piega in *demi-plié* (1/2 TEMPO), mentre la gamba sinistra sale in *retiré* dietro e vi rimane per 1 TEMPO. Si salta con la gamba destra (1/2 TEMPO) e si atterra sulla sinistra in *demi-plié* (1/2 TEMPO), mentre la destra sale in *retiré* dietro e vi rimane per 1 TEMPO. Si salta con la gamba

ATTO I – Scena III

sinistra (1/2 TEMPO). Compiendo questi salti si spostano progressivamente dall'*efforcé* al profilo, verso destra.

Battuta 2

Si atterra sulla gamba destra in *demi-plié* (1/2 TEMPO), mentre la gamba sinistra sale in *retiré* e vi rimane per 1 TEMPO. Si salta con la gamba destra (1/2 TEMPO) e si atterra sulla sinistra in *demi-plié* (1/2 TEMPO), mentre la destra sale in *retiré* dietro e vi rimane per 1 TEMPO. Si salta con la gamba sinistra (1/2 TEMPO).

Battuta 3-4

Si ripete la sequenza della battuta 2 altre due volte. Verosimilmente, tutti i salti verso destra sono più ampi di quelli verso sinistra, dato che i danzatori devono spostarsi verso il lato destro per raggiungere il fondo del palcoscenico (come indicato dal riquadro degli spostamenti). In pratica i danzatori eseguono qui una sorta di *pas embellé sauté* con la gamba in *retiré* dietro invece che in *attitude*, di profilo rispetto al pubblico.

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

Misura musicale: 2/4 per la danza (6/8 per la musica)

8 COPPIE DI DANZATORI (= una compagnia di maschere) Gruppo II

Tutta la sequenza che segue vale per le otto coppie di danzatori posizionate sul fondo del palcoscenico. Partono tutti con la stessa gamba.

Battuta 1

I danzatori immagino *en force* per tutta la sequenza.
La gamba sinistra si piega in *demi-plié* (1/2 TEMPO), mentre la destra esegue un *battement jeté soutenu* in avanti alzandosi a 45° (1 TEMPO). La gamba sinistra esegue un *temps levé* (1/2 TEMPO) e atterra in *demi-plié* (1/2 TEMPO), mentre la gamba destra, in fase di atterraggio, si piega in *attitude* avanti a 45° e resta così per 1 TEMPO.
Si salta nuovamente con la gamba sinistra (1/2 TEMPO).

Battuta 2

Si atterra sulla gamba destra in *demi-plié*, mentre la gamba sinistra sale a 45° eseguendo un *battement jeté soutenu* (1/2 TEMPO). Durante l'atterraggio, quindi quando si scambiano le gambe, ci si sposta in avanti.
La gamba destra esegue un *temps levé* (1/2 TEMPO) e atterra in *demi-plié* (1/2 TEMPO), mentre la sinistra, in fase di atterraggio, si piega in *attitude* avanti a 45° (1 TEMPO).

Battute 3-4

Si ripetono le battute 1 e 2 in maniera identica.

7

8

Figura 9. Dall'edizione critica di *Arlequinade* di Petipa-Drigo, a cura di Stefania Onesti, Silvia Zanta e Matteo Ferraresso, in corso di elaborazione.

Figura 10. Dall'edizione critica di *Giselle*, versione Petipa-Adam, a cura di Elena Randi e Silvia Zanta, in corso di elaborazione.