

d danza<sup>e</sup>  
ricerca  
Laboratorio di studi, scritture, visioni



anno XIV, numero 14, dicembre 2022

Dipartimento delle Arti  
Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

## Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni

**Direttore responsabile:** Giuseppe Liotta

**Registrazione presso il Tribunale di Bologna** n. 8001 del 23 settembre 2009

**ISSN 2036-1599**

anno XIV, numero 14, 21 dicembre 2022

DOI: 10.6092/issn.2036-1599/n14-2022

**Editore:** Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum–Università di Bologna.

**Direttori scientifici:** Elena Cervellati (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), Elena Randi (Università di Padova).

**Comitato scientifico:** Anna Aksenova (GITIS, Mosca), Eugenia Casini Ropa (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), Vito Di Bernardi (Sapienza Università di Roma), Susanne Franco (Università Ca' Foscari Venezia), Stephanie Jordan (University of Roehampton, London), Tiziana Leucci (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris), Rossella Mazzaglia (Università di Messina), Claudia Palazzolo (Université Lumière Lyon 2), Édén Peretta (Universidade Federal de Ouro Preto), Alessandro Pontremoli (Università di Torino), Xing Xiaoyu (Sichuan University).

**Redazione:** Marco Argentina, Silvia Garzarella, Xiao Huang, Stefania Onesti, Giulia Taddeo.

**Progetto ed elaborazione grafica:** Marco Argentina, Carlo Fava, Édén Peretta.

**Email:** [danzaericerca@unibo.it](mailto:danzaericerca@unibo.it)

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



Una politica di "open access" si applica a questa rivista, nella convinzione che un accesso libero e gratuito alla ricerca garantisca un maggiore scambio di saperi.

Tutti i testi sono pubblicati in base alla licenza Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported. Le immagini sono pubblicate su licenza di autori e detentori del copyright, ove indicati.

## Sommario

### STUDI

<b>Modelli strutturali dei tempi/ritmi coreutici nelle testimonianze bassomedievali</b>	<b>7</b>
di Angelica Aurora Montanari	
<b>Théophile Gautier's "Orientalist" ballet librettos and novels as Marius Petipa's silenced sources of inspiration</b>	<b>41</b>
di Tiziana Leucci	
<b>All'origine del teatro teatrale: Anton Giulio Bragaglia e la scena come corpo vivente</b>	<b>71</b>
di Giulia Taddeo	
<b>«In noi scorre un sangue millenario, con i suoi ricordi». L'autobiografia di Martha Graham come forma della poetica</b>	<b>91</b>
di Caterina Piccione	
<b>Douglas Dunn: il danzatore e la danza tra presenza e assenza</b>	<b>109</b>
di Aline Nari	
<b>“Giulietta e Romeo”, il <i>long seller</i> di Fabrizio Monteverde. Storia produttiva e vicende artistiche di un classico contemporaneo</b>	<b>123</b>
di Francesca Magnini	

## DOSSIER – LA TRASMISSIONE DEL BALLETO

- Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative** 145  
di Elena Randi
- Pavel Gerdt and the princes' variations in "Sleeping Beauty", "The Nutcracker", and "Swan Lake"** 161  
di Doug Fullington
- Un primo esempio di edizione critica coreica: la prima scena del "Réveil de Flore" di Marius Petipa (1894)** 183  
di Marco Argentina
- L'eredità di Marius Petipa, la russificazione e la riforma dello spettacolo teatrale ad opera di Aleksandr Gorskij, Savva Mamontov e Aleksandr Širjaev** 243  
di Donatella Gavrilovich

## VISIONI

- Rencontre avec une personne spéciale** 265  
di Beatrice Libonati

## RECENSIONI

- Olivia Sabee, *Theories of ballet in the age of the "Encyclopédie"*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Liverpool University Press, Liverpool 2022** 281  
di Stefania Onesti

- CORRIGENDUM** 285

- ABSTRACTS** 289



Studi



Angelica Aurora Montanari

## Modelli strutturali dei tempi/ritmi coreutici nelle testimonianze bassomedievali<sup>1</sup>

«[C'è] *Un tempo per piangere e un tempo per ridere,  
un tempo per gemere e un tempo per ballare*»  
(Qoelet 3, 4).

Le rappresentazioni dell'espressività coreutica sono una presenza importante nei manoscritti, dove il corpo evoca una dimensione sonora e cinetica avulsa dalla bidimensionalità della pergamena<sup>2</sup>: all'interno dei codici le fondamentali categorie della danza (tempo, spazio e gesto) vengono rielaborate in base al supporto che le veicola. In ogni fase di questo processo il legame tra la musica e il movimento si rivela centrale: nei trattati dei maestri di ballo, infatti, non compare la formula “seguire” la musica ma si fa riferimento a un reciproco “accordarsi” o “concordarsi” tra musica e danza<sup>3</sup>.

---

1. Questo saggio fa parte della produzione scientifica connessa al progetto HECO, *Heterotopías coréuticas: danza y performance en la cultura visual y literaria del Mediterráneo desde la Tarda Antigüedad hasta la Edad Media* (HAR2017-85625-P) e alle attività del gruppo di ricerca Iconodansa, diretto da Licia Buttà. L'idea di un'indagine sui ritmi della danza risale alla mia formazione di dottorato all'École des hautes études en sciences sociales, durante la quale i seminari dedicati da Jean-Claude Schmitt alla gestualità, alla danza e ai ritmi mi hanno spinto a riflettere sull'inquadramento temporale delle performance. Ringrazio per gli spunti e il supporto datomi durante le ricerche: Jean-Claude Schmitt, Alessandro Arcangeli, Licia Buttà, Luigi Canetti, Andrea Maraschi, Nicoletta Guidobaldi e Franco Alberto Gallo.

2. Alessandro Pontremoli propone nel saggio *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento* (Laterza, Roma-Bari 2004, p. 2) l'uso del vocabolo «coreico» per indicare «ciò che è relativo alla danza» e «coreutico» per «ciò che ha a che fare, da diversi punti di vista, con l'attività e le caratteristiche del ballerino». In questo articolo si indicherà invece con “coreutica” e derivati (“coreutico”, ecc.) la danza/tutto ciò che è relativo alla danza, per una questione di conformità con la terminologia adottata dai saggi di storia culturale; per lo stesso motivo si utilizzerà anche il termine “performance”, utile inoltre a includere movimenti che non rientrano nell'odierno concetto di danza. Non mi soffermerò sull'ormai nota problematica della relatività culturale dei significati attribuiti al termine danza, per la quale rimando a: Alessandro Arcangeli, *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Unicopli, Milano 2018, p. 14, nota 2; Alessandro Arcangeli,  *Davide o Salomé. Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Roma, Viella 2000. In questo contesto con il termine “danza” si indica, in un'ampia accezione, ogni forma di linguaggio parlato dal corpo attraverso il movimento ritmico. Per altre definizioni si veda Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, cit., p. XII; sull'importanza di una considerazione attenta del linguaggio specifico adottato per descrivere gli aspetti performativi si vedano le considerazioni di Elena Cervellati, *Alcune parole per dire la danza*, in «Il Saggiatore musicale», 31/10/2014, online: <https://www.saggiatoremusicale.it/2014/10/31/alcune-parole-per-dire-ladanza/> (u.v. 14/5/2022).

3. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Codice Capponiano 203, fol. 4r, in Curzio Mazzi (a cura di), *Il “Libro dell'arte del danzare” di Antonio Cornazano*, in «La Bibliofilia. Rivista di Storia del Libro e di Bibliografia», n. 17,

Il seguente articolo indaga la forma assunta dai concetti di “tempo” e “ritmo” nelle fonti basso-medievali, tanto nelle pratiche quanto nel loro universo di rappresentazione (sfere dai confini sfumati e dense di reciproche influenze). Si adotterà una prospettiva di Cultural History applicata ai Performative Studies. Il quadro storiografico di riferimento comprende le indagini sulla storia del corpo, sulla ritualità, sui ritmi e tempi vissuti di ambito medievistico<sup>4</sup>. Nel campo degli studi inerenti alle arti dello spettacolo le fondamenta del nostro percorso si possono rintracciare nelle considerazioni relative alle temporalità del ballo. Fondamentali sono inoltre le questioni epistemologiche sollevate riguardo alla danza come oggetto peculiare di ricerca per il suo carattere effimero e per la “corporeità” dei meccanismi mnemonici di conservazione delle esperienze performative<sup>5</sup>. I Performative Studies hanno

---

1915, pp. 1-30: p. 9. Guglielmo Ebreo da Pesaro si esprime in modo simile: «bisogna che la persona che vuole danzare, si regoli et misuri, et a quello perfettamente si concordi nei suoi movimenti sì e in tal modo, che i suoi passi siano al detto tempo e misura perfettamente concordanti e colla detta misura regolati [...] secondo il suono concordante» (Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii - On the Practice or Art of Dancing*, edited by Barbara Sparti, translated by Michael Sullivan, Clarendon, Oxford 1999, pp. 90-93).

4. Gli studi di medievistica centrati sulla storia del corpo sono troppo numerosi per essere qui riportati. Mi limito a evocare, come esempio dell'attenzione dedicata alla tematica dalla storiografia francese, Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Gallimard, Paris 1990; Jacques Le Goff, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Levi, Paris 2003; Jérôme Baschet, *Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Flammarion, Paris 2016. Dagli anni Novanta in avanti un apporto importante è stato offerto dalle pubblicazioni della SISMEL, in particolare dal periodico «Micrologus, Nature, Sciences and Medieval Society». Sulla storia dei ritmi nel Medioevo rimando principalmente a Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen-Âge*, Gallimard, Paris 2016.

5. Sul rapporto tra danza e memoria si vedano i saggi raccolti nel volume Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010, in particolare: Laurent Sebillotte, *La fioritura postuma delle opere*, pp. 15-33; Patrizia Veroli, *Archivio, memoria, storia. Una testimonianza*, pp. 34-47; Susan Leigh Foster, *Empatia e memoria*, pp. 75-91; Alessandro Pontremoli, *Memorabilia saltandi. Archivi e memorie per la danza alla corte degli Sforza*, pp. 239-259. I lavori sulla storia della danza che fungono da *background* per le riflessioni avanzate in questo saggio sarebbero troppo vasti da elencare in modo esaustivo. Rimanderò invece nell'apparato critico a studi specifici correlati alle tematiche trattate, ricordando in apertura soltanto qualche saggio relativo alle rappresentazioni coreuticomusicali nei codici medievali: Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen-Âge*, cit., pp. 161-193; Martine Clouzot, *Temporalité et narration: l'expression du temps dans l'image et les séquences d'images*, in Jérôme Baschet – Pierre-Olivier Dittmar (sous la direction de), *Les images dans l'Occident médiéval*, Brepols, Turnhout 2015, pp. 253-262; Martine Clouzot, *Les images de la folie et de la musique au miroir du pouvoir royal dans les manuscrits enluminés (1350-1480)*, in Franck Collard – Frédérique Lachaud – Lydwine Scordia (sous la direction de), *Images, pouvoirs et normes. Exégèse visuelle de la fin du Moyen Âge (XIII-XV siècle)*, Classiques Garnier, POLEN – Pouvoirs, lettres, normes, Paris 2018, pp. 185-213; Martine Clouzot, *Sonare et ballare, musique et danse dans les manuscrits de la fin du Moyen Âge*, in Martine Clouzot – Christine Laloue (sous la direction de), *La représentation de la musique au Moyen Âge*, Actes du colloque des 2 et 3 avril 2004, Cité de la musique, Paris 2005, pp. 56-66. Per l'inquadramento dei temi delineati fondamentali sono inoltre: Ludmila Acone, *Bibliographie*, in Id., *Danser entre ciel et terre. Le maître à danser du Quattrocento, sa technique et son art*, Classiques Garnier, Paris 2019, pp. 413-470; Alessandro Arcangeli, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, cit.; Alessandro Arcangeli, *L'altro che danza*, cit.; Kathryn Dickason, *Ringleaders of Redemption: How Medieval Dance Became Sacred*, Oxford University Press, Oxford 2021; Jennifer Nevile, *The Eloquent Body: Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*, Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis 2004; Edward T. Hall, *La danse de la vie: temps culturel, temps vécu*, Seuil, Paris 1984; Jean-Claude Schmitt, *Le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Gallimard, Paris 2001; Alessandro Pontremoli, *Storia della danza. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze 2022; Alessandro Pontremoli, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e “buone maniere” nella società di corte del XV secolo*, Ephemeria, Macerata 2011; Elena Cervellati, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Milano, Mondadori 2009; Elena Cervellati, *Visioni ed esperienze del corpo e della danza*, in Umberto Eco (a cura di), *Il Medioevo. 3. Alto Medioevo*, Federico Motta, Milano 2009, pp. 638-647; Luigi Canetti, *La danza dei posseduti. Mappe concettuali e strategie di ricerca*, in *Il diavolo nel Medioevo*, Atti del XLIX Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2012), CISAM, Spoleto 2013, pp. 553-604; Eugenia Casini Ropa, *L'animazione teatrale*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1978; Anne Wéry, *La danse écartelée: de la fin du Moyen Âge à l'Âge classique. Mœurs, esthétiques et croyances en Europe*

infatti messo in evidenza il carattere transitorio dell'“opera danzata”, che lascia una traccia nell'“archivio corporeo” dell'esecutore<sup>6</sup>. Lo spettatore “incorpora” le dinamiche cinestetiche grazie alla connettività empatica<sup>7</sup>. Preservare uno schema di movimento ormai concluso significa prima di tutto visualizzarlo nella mente, dunque immaginarlo. Al termine di questo processo psichico la *formal/figura* della danza viene consegnata ai posteri attraverso un atto narrativo orale, grafico o iconografico che si struttura, quindi, «alla convergenza di memoria e immaginazione»<sup>8</sup>. È stato osservato al riguardo che l'interpretazione dello storico diventa, in quest'ottica, la «*prosthesis* di una pratica performativa immaginaria»<sup>9</sup>.

I segni coreutici vengono quindi convertiti in codici che esulano dall'alfabeto mimico-musicale allo scopo di cristallizzarne l'essenza. Ma anche una volta tradotta graficamente l'“opera danzata” continua a mutare: nel corso della riproduzione/fruizione dei manoscritti le descrizioni del ballo vengono sottoposte a rielaborazioni e aggiornamenti (in particolar modo le notazioni coreografiche, strettamente legate alle pratiche esecutive). La testimonianza che consegna alla posterità il ricordo dell'esecuzione, come vedremo, è a sua volta caratterizzata da peculiari strutture ritmiche, da nessi temporali tra le sequenze narrative e iconografiche, nonché da costanti rimandi a una dimensione di “tempo universale”<sup>10</sup>.

All'interno di questo panorama si propone una sintesi delle tipologie dei tempi coreutici mirata in modo specifico alla documentazione bassomedievale: tempo della memoria, misura, controtempo

romane, Champions, Paris 1992. Sull'iconografia della danza medievale segnale: Licia Buttà, *La pittura tardogotica in Sicilia: incontri mediterranei*, Kalós, Palermo 2008.

6. Sul carattere transitorio dell'opera d'arte coreutica, sulla “retorica dell'effimero” di cui è impregnata la cultura della danza teatrale occidentale e sul concetto di “archivio corporeo” si veda Susanne Franco – Marina Nordera, *Introduzione generale – Introduzione (Archivio ed esperienza)*, in Id., *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, cit., pp. 6-13 e Laurent Sebillotte, *La fioritura postuma delle opere*, cit., pp. 15-33.

7. Si veda Susan Leigh Foster, *Empatia e memoria*, cit., pp. 75-91.

8. Mark Franko – Annette Richards, *Actualizing absence: the pastness of performance*, in Id., *Acting on the Past: Historical Performance Across the Disciplines*, Wesleyan University Press, Hanover-London 2000, pp. 1-9: p. 1.

9. *Ibidem*. Si veda inoltre Susanne Franco – Marina Nordera, *Introduzione generale*, cit., p. XVIII. Si sono usati i termini latini *formae* e *figurae* come equivalenti bassomedievali degli *schemata* classici. Sul concetto di *formal/figura* della danza si vedano i lavori del gruppo di studi Iconodansa, connessi al già citato progetto HECO, apparsi in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», n. 10, 2020, in particolare: Alessandro Arcangeli – Licia Buttà, *Research Perspectives on the Cultural and Visual History of Dance in the Middle Ages and Beyond*, pp. 13-19; Angela Bellia, *Rituali, schemata e suoni nelle epifanie divine. Un approccio archeologico alla Performance*, pp. 29-45; Carla M. Bino, *Schema/Typos. Alcuni appunti sui significati di figura nella teoria cristiana della rappresentazione*, pp. 77-87; Luigi Canetti – Donatella Tronca, *Swinging on a Star: The Mythical and Ritual Schemata of Oscillation*, pp. 45-57; Maria Luisa Catoni, *Multimedialità della nozione di schema e strategie di lettura degli schemi iconografici*, pp. 19-28; Gaia Prignano, *La danza nei rituali sabbatici: un excursus nell'immaginario europeo fra Cinque e Seicento*, pp. 101-127; cfr. anche Angelica A. Montanari, *Una questione di peli: cross-skinning, figura e deformità nel Ballo degli Ardenti*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», n. 11, 2021, pp. 87-102. Sulla funzione degli *schemata* si veda Maria Luisa Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica: gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Bollati Boringhieri, Torino 2008. Per un'analisi degli *schemata* della danza in epoca tardoantica si veda Donatella Tronca, *Christiana choreia. Danza e cristianesimo tra Antichità e Medioevo*, Viella, Roma 2022. Su *schemata* e ritmi nelle immagini medievali si veda Martine Clouzot, *Temporalité et narration: l'expression du temps dans l'image et les séquences d'images*, cit., p. 259.

10. Sulle diverse concezioni del tempo si veda la nota 12.

(vuoto/pieno di suono), durata della performance, rapporti temporali tra gli eventi, sospensioni/atemporalità, traduzione di tempi/ritmi in immagini. Le strutture ritmiche descritte sono contestualizzate all'interno di quelle che scandiscono l'esistenza e la quotidianità degli uomini coevi (liturgia, preghiera, lettura, ecc.) e il processo di trasmissione della memoria.

L'itinerario che percorreremo si articola in tre parti:

1. La prima sezione è dedicata al rapporto tra ritmo e ballo nella didattica e nell'esecuzione della danza. La disamina si apre con premessa di carattere semantico-lessicale. Si passa quindi a una presentazione della misura, delle competenze musicali richieste ai danzatori, degli esercizi ritmici che dimostrano il carattere conversazionale del rapporto tra la musica e la danza; delle diverse modalità di accompagnamento musicale (strumentale e canoro) delle *saltationes*;

2. La seconda sezione concerne la durata del ballo. Vi si mette in rilievo come questa variabile influenzi l'espressione di un giudizio di carattere morale sulla danza, volto ad avvallarne o meno la liceità. Saranno quindi considerati i fenomeni di dilazione del tempo danzato, mettendone in luce le radici storico-antropologiche e i risvolti sui gesti;

3. La terza sezione affronta le modalità di traduzione in immagini degli aspetti dinamici e ritmico-musicali delle attività performative.

Le diverse temporalità coreutiche saranno esemplificate attraverso rimandi a testimonianze rappresentative di nuclei documentari più ampi: ogni tipologia trattata richiederebbe approfondimenti specifici (non possibili in fase ricognitiva), per i quali si rinvia agli studi citati in apparato critico e a futuri sviluppi della ricerca. Il *corpus* di fonti considerato comprende:

— trattati di danza italiani del XV secolo: *De arte saltandi et choreas ducendi* (1445-1447) di Domenico da Piacenza; *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463) di Guglielmo Ebreo da Pesaro (Giovanni Ambrosio); *Libro dell'arte del danzare* (1455) di Antonio Cornazano (o Cornazano);

— *exempla* inseriti in raccolte e opere di carattere enciclopedico e storiografico del XIV-XV secolo (si risalirà al XII e XIII secolo per i testi radicati in tradizioni precedenti)<sup>11</sup>;

— narrazioni coreutiche contenute nelle testimonianze letterarie del XIV e XV secolo;

— fonti iconografiche: scene di danza che corredano i manoscritti miniati del XIV e XV secolo.

I codici che contengono le immagini esaminate tramandano opere letterarie, cronache, trattati, Bibbie e libri d'ore. Si tratta nella maggior parte dei casi di manufatti pregiati provenienti in prevalenza da Italia, Francia, Paesi Bassi e Inghilterra<sup>12</sup>.

11. Per quanto riguarda gli *exempla* e le testimonianze letterarie scritte nei secoli XII e XIII secolo ma tramandate (anche o soltanto) da testimoni del XIV e XV secolo interessa infatti la diffusione, circolazione e rielaborazione in immagini dei motivi analizzati.

12. La ricerca dei soggetti iconografici è stata condotta sui cataloghi della British Library, Bodleian Library, Princeton

A titolo di confronto sono esplorate le testimonianze normative, le fonti enciclopediche, i testi dei predicatori e i manuali dei confessori. Per definire le componenti ritmico-temporali si utilizza una terminologia aderente, ove possibile, al linguaggio delle testimonianze, integrata e confrontata con le categorie che definiscono il tempo/ritmo nel lessico odierno. Una cura particolare è posta nel non sovrapporre le strutture concettuali della contemporaneità a quelle passate, precisando l'incorrere di variazioni diacroniche nelle semantiche del linguaggio.

Per non ampliare eccessivamente il campo di indagine si lascia a un futuro approfondimento lo studio della ricezione dei fenomeni musicali da parte di chi assisteva alle forme spettacolarizzate della danza, un'audience che possiamo comunque immaginare preparata a un ascolto vigile dall'assenza di riproduzioni sonore. Il panorama tracciato costituisce una riflessione avviata senza pretese di esautività e nella consapevolezza dei limiti connaturati a una sistematizzazione ricostruita a posteriori, tuttavia fondamentale per orientarsi all'interno della molteplicità di dimensioni spaziotemporali che inquadrano gli atti performativi. L'obiettivo della ricerca è decostruire l'idea di unicità e linearità del tempo coreutico, offrendo una chiave di lettura della complessa articolazione dei rapporti che intercorrono tra le ritmicità della danza nella trasmissione della memoria.

## Prima sezione

### 1. Premesse semantico-lessicali

Il tempo coreutico-musicale, pur essendo misurabile in tempo "reale" (o meglio "locale", ad esempio i secondi impiegati per compiere un passo<sup>13</sup>), risponde a una logica autonoma in virtù della

---

University Library, Bibliothèque nationale de France, Biblioteca Apostolica Vaticana e utilizzando il database dell'Institut de recherche et d'histoire des textes e del Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval dell'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi (attualmente confluito nel gruppo Ahloma). Nel corso dell'analisi sarà fatto riferimento alle edizioni critiche dei testi quando disponibili, agli incunaboli e alla tradizione manoscritta ove non siano disponibili edizioni o trascrizioni dei testi, oppure nel caso in cui le varianti redazionali e le lezioni dei singoli testimoni contengano elementi di interesse.

13. Sui concetti di "tempo reale", "locale", "proprio", "universale" e sui punti di vista della fisica relativistica riguardo all'evoluzione dei fenomeni in tempi non misurabili in termini assoluti ma soltanto gli uni rispetto agli altri si veda Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano 2017. Nella grammatica storiografica l'idea di un tempo unico e universale è invece corrente poiché supporta la decodificazione del vissuto, offrendo una sintesi dei cambiamenti e dei rapporti di causa effetto tra gli eventi. Tuttavia, anche gli studi medievistici pongono l'accento sulla pluralità di ritmi e tempi che scandiscono l'esistenza degli uomini del Medioevo (si veda ad esempio Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, cit.). Sulla concezione medievale del tempo e i rimandi ad un tempo universale si veda Pasquale Porro, *Forme e modelli di durata nel pensiero medievale. Laevum, il tempo discreto, la categoria 'quando'*, Leuven University Press, Leuven 1996. Per ulteriori approfondimenti si rimanda inoltre a Massimo Parodi, *Tempo e spazio nel Medioevo*, Loescher, Torino 1981 e ai saggi raccolti in Pasquale Porro (edited by), *The Medieval Concept of Time. Studies on the Scholastic Debate and its Influence on Early Modern Philosophy*, Brill, Leiden-Boston-Köln 2000 e nella miscellanea (centrata sull'epoca moderna) Alessandro Arcangeli

sistematica relatività dei suoi valori di durata: non si perde la conformazione di una performance a seguito di variazioni della velocità esecutiva, finché restano inalterati i movimenti e i loro rapporti di spazio e durata. Viene così a crearsi una dimensione parallela scandita dal ritmo della sequenza cinetica, all'interno della quale il corpo può evadere dalle consuetudinarie norme di comportamento sociale. Si definiranno “intrecci temporali” le sovrapposizioni tra tempo narrativo, figurativo e vissuto che si rilevano in fonti di diversa natura.

Possiamo pensare al tempo musicale come a un flusso cronologico lungo il quale scorrono gli eventi sonori<sup>14</sup>. Esso cadenza il movimento coreutico attraverso un impulso acustico esterno, tuttavia non imprescindibile: i ricorrenti silenzi delle performance contemporanee non sono che un macroscopico esempio delle tante modalità con cui una pulsazione, pur non esternata musicalmente, può dare forma al movimento. Proprio grazie all'alternanza tra il suono e la sua mancanza si potenziano le dinamiche coreografiche.

La parola “tempo” include nel linguaggio corrente accezioni che vanno oltre quella musicale o la misurazione della durata degli accadimenti, comprendendo ad esempio i fenomeni atmosferici, in latino indicati invece da *tempestas*. Il termine in italiano può significare:

1. Il fenomeno generale del susseguirsi degli eventi (“il tempo è inesorabile”);
2. Un intervallo lungo questo susseguirsi (“al tempo di Cesare”);
3. La sua durata (“quanto tempo dura lo spettacolo?”);
4. Un particolare momento (“è tempo di tornare a casa”);
5. La variabile che misura la durata (“l'accelerazione è la derivata della velocità rispetto al tempo”);
6. Il tempo musicale (“andare a tempo»; “questo passo di danza dura 4 tempi”);

---

– Anu Korhonen (edited by), *A Time of Their Own. Experiencing Time and Temporality in the Early Modern World*, Firenze University Press, Firenze 2017. Sulla difficoltà di dialogo tra l'ambito fisico e quello filosofico in merito al concetto di “tempi” si veda l'introduzione di Fabio Polidori all'edizione del saggio di Henri Bergson, *Durata e simultaneità*, Raffaello Cortina, Milano 2004, pp. IX-XXI.

14. Più precisamente il Grove Music Online riporta: «Literally, the ‘time’ of a musical composition, but more commonly used to describe musical speed or pacing. Tempo may be indicated in a variety of ways. Most familiar are metronomic designations that link a particular durational unit (usually the beat unit of the notated metre) with a particular duration in clock time (e.g. crotchet = 80 beats/minute) [...]. Also familiar are conventionalized descriptions of speed and gestural character [...] – andante, allegro [...] There are also looser associations between metric notations and tempo, a vestige of earlier mensural practice, where, for example, 3/2 is sign of relatively slow tempo, 3/4 of moderate tempo and 3/8 of relatively quick tempo [...] While tempo necessarily involves a determination of the appropriate durations for the various rhythmic units given in score, there is more to tempo than simply indexing crotchets and quavers to some amount of clock time. Epstein observed that ‘tempo is a consequence of the sum of all factors within a piece – the overall sense of a work’s themes, rhythms, articulations, “breathing”, motion, harmonic progressions, tonal movement, contrapuntal activity [...] (Tempo) is a reduction of this complex Gestalt into the element of speed per se, a speed that allows the overall, integrated bundle of musical elements to flow with a rightful sense’. A true sense of tempo, then, is a product of more than the successive note-to-note articulations; it involves the perception of motion within rhythmic groups and across entire phrases [...]». Justin London, *Tempo (i)*, in *Grove Music Online*, Oxford University Press, *ad vocem*. Si veda inoltre: David Epstein, *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*, Schirmer Books, New York 1995, p. 99.



7. I fenomeni atmosferici (“oggi è brutto tempo”);

8. In linguistica e grammatica il momento in cui si svolge o sussiste l’azione e la situazione espressa dal verbo (“coniugare un verbo al modo indicativo, tempo presente”)<sup>15</sup>.

Similmente il concetto di ritmo odierno è molto articolato. Il lemma è definito dal vocabolario Treccani come:

il succedersi ordinato nel tempo di forme di movimento, e la frequenza con cui le varie fasi del movimento si succedono; tale successione può essere percepita dall’orecchio (con alternanza di suoni e di pause, di suoni più intensi e meno intensi, ecc.), o dall’occhio (come alternanza di momenti di luce e momenti di ombra, di azioni e pause, di azioni fra loro simili e azioni di diverso tipo, ecc.), oppure concepita nella memoria e nel pensiero<sup>16</sup>.

O ancora, nella voce *Rythme* del *Dictionnaire d’esthétique et de philosophie de l’art*, Pierre Sauvanet chiarisce che si tratta di «une structure périodique en mouvement»<sup>17</sup>. Molteplici altre definizioni sono state attribuite al termine che rimanda a contenuti semantici estremamente vari. I significati del greco *ῥυθμός* e del latino *rhythmus* sono più limitati poiché non comprendono la nozione, estranea al Medioevo, di “ritmi sociali”: a partire da Platone l’uso della parola “ritmo” concerne il solo ambito della poesia, della musica e della danza ma è posto «en relation avec des espaces immenses» essendo la musica «science de la mesure, du nombre, des harmonies non seulement vocales, ou instrumentales, mais cosmiques»<sup>18</sup>.

Al contrario di quanto accade per *numerus* o *mensura*, nella Vulgata non si trovano ricorrenze di *rhythmus*, il cui uso tardo-antico e medievale non ha derivazioni bibliche ma si deve alla tradizione classica delle arti liberali e alla nozione poetica di ritmo. Nell’Alto Medioevo il termine comincia a designare una forma di versificazione caratteristica della poesia cantata medievale, fondata sul *numerus/ratio* delle sillabe e sull’accento d’intensità (intensivo/dinamico/esplosivo), distaccato dalla metrica quantitativa basata sulla durata delle sillabe. Agostino nel *De musica*, composto tra il 386 e il 388, indica il ritmo – insieme alla melodia, all’armonia e al timbro – tra le quattro componenti della musica. Il significato del vocabolo si modifica ulteriormente in parallelo all’evolversi del canto e delle pratiche di composizione. Nel Duecento vengono introdotti e moltiplicati i “modi ritmici” e si ha il primo tentativo in Europa di notazione di un ritmo metrico: simili cambiamenti evolveranno, nel secolo successivo, nella struttura concettuale della *musica mensurabilis*<sup>19</sup>. La tipologia ritmica che ci

15. Riporto con alcune aggiunte le definizioni elencate in Carlo Rovelli, *L’ordine del tempo*, cit.

16. *Ritmo*, in Vocabolario Treccani, *ad vocem*, online: <https://www.treccani.it/vocabolario/ritmo/> (u.v. 25/8/2022).

17. Jacques Morizot – Roger Pouivet (sous la direction de), *Dictionnaire d’esthétique et de philosophie de l’art*, Arman Colin, Paris 2007, p. 388.

18. Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, cit., p. 16. Come notato da Jean-Claude Schmitt, è possibile inquadrare l’evoluzione del concetto di ritmo musicale all’interno della più estesa questione dei ritmi sociali e culturali.

19. *Ivi*, p. 85.

interessa considerare è da un lato quella coreutico-musicale, costruita in base al concetto di “misura”, dall’altro la ripetizione di *pattern* (a livello iconografico, testuale e musicale) che danno espressione al movimento e alle dimensioni sospese della danza.

## 2. La “misura”<sup>20</sup>

Il termine “misura” ricopre nel Medioevo una vasta gamma di significati, che vanno da quelli propriamente coreutico-musicali fino a concetti completamente estranei all’espressione artistica<sup>21</sup>. I trattati dei maestri di ballo del XV secolo descrivono la “misura” come una particella fondamentale della danza che ne denota la struttura ritmica<sup>22</sup>: alla misura musicale corrisponde l’esecuzione di una serie di step, la cui durata/reiterazione è a sua volta formulata in termini di “misura” e di “tempo”<sup>23</sup>.

20. Ringrazio Diego Occhiali per aver condiviso con me le sue competenze musicali, permettendomi di cogliere importanti dettagli nel corso dell’analisi.

21. Per ogni approfondimento si rimanda ai saggi raccolti nel volume Société des historiens médiévistes de l’Enseignement supérieur public (sous la direction de), *Mesure et histoire médiévale*, XLIII<sup>e</sup> Congrès de la SHMESP (Tours, 31 mai-2 juin 2012), Publications de la Sorbonne, Paris 2013.

22. Un’edizione che comprende tutti i trattati quattrocenteschi è stata curata nel 1995 da A. William Smith: *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, Pendragon Press, New York 1995, 2 voll. Tra i manoscritti attribuiti a Domenico da Piacenza uno solo è completo, cioè presenta sia la parte teorica sia quella pratica (coreografie e partiture musicali), secondo la consueta bipartizione dei trattati di danza quattrocenteschi: Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds Italien 972. Il testo è stato trascritto per la prima volta nel 1963: Dante Bianchi, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, in «La Bibliofilia. Rivista di Storia del Libro e di Bibliografia», vol. LXV, n. 2, 1963, cit., pp. 109-149. Si farà riferimento all’edizione di Patrizia Procopio, *Il “De arte saltandi et choreas ducendi” di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Longo, Ravenna 2014 (per la contestualizzazione e l’analisi del testo si rimanda all’introduzione e al commento del volume: *ivi*, pp. 7-74). Del trattato dell’allievo Guglielmo Ebreo da Pesaro restano invece numerose copie; considereremo il testimone Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, indicando la pagina corrispondente della già citata edizione di Barbara Sparti. Il *Libro dell’arte del danzare*, dedicato da Antonio Cornazano a Ippolita Sforza nel 1455, ci è pervenuto attraverso un unico testimone (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Codice Capponiano 203), che ne riporta una seconda redazione, successiva al 1465. Il codice fu portato all’attenzione nella seconda metà del XVIII secolo da Cristoforo Poggiali quando si trovava presso la biblioteca dell’erudito Alessandro Gregorio Capponi, confluita nella Biblioteca Apostolica Vaticana alla morte del proprietario. Dopo essere stata resa nota da una nota bibliografica di Giovanni Zannoni l’opera fu trascritta nel 1915 da Curzio Mazzi: *Il “Libro dell’arte del danzare” di Antonio Cornazano*, cit., pp. 6-30 (si farà riferimento a questa edizione e al manoscritto che tramanda il testo). Il testo fu tradotto in inglese negli anni Ottanta (Antonio Cornazano, *The Book on the Art of Dancing*, translated by Madeleine Inglehearn – Peggy Forsyth, Dance Books, London 1981) e pubblicato nel 1995 all’interno dell’edizione di William Smith. Le citazioni sono tratte dai manoscritti segnalati; possono figurare lievi divergenze rispetto alle edizioni dovute ai diversi criteri di trascrizione che ho adottato, in particolare: ho sciolto le abbreviazioni, trascritto «j» come «i», contratto in «i» le forme «ii» e «ij», conformato accenti e apostrofi all’uso moderno, inserito doppie consonanti dove necessario. Numerosi e approfonditi sono gli studi sui trattati di danza italiani quattrocenteschi, l’insegnamento della danza e la cultura della danza di corte; si ricorda solo qualche titolo significativo ai fini della stesura di questo saggio: Ludmila Acone, *Danser entre ciel et terre*, cit.; Elena Cervellati, *La danza in scena*, cit., pp. 11-19; Id., *La danza nel Quattrocento: i trattati*, in Umberto Eco (a cura di), *Storia della civiltà europea. Il Quattrocento*, Federico Motta, Milano 2009, pp. 594 - 604, Alessandro Pontremoli, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e “buone maniere”*, cit.

23. Si vedano: Ludmila Acone, “*Mesura et partire di terreno*”: *mesurer le temps et l’espace dans la danse italienne du XV<sup>e</sup> siècle*, in Société des historiens médiévistes de l’Enseignement supérieur public (sous la direction de), *Mesure et histoire médiévale*, cit., pp. 313-323. Sugli aspetti musicali della danza medievale si rimanda a: Roger Mathew Grant, *Beating Time and Measuring Music in the Early Modern Era*, Oxford University Press, New York 2014, in particolare le pp. 18-34 dedicate al passaggio tra Medioevo ed età moderna; Jennifer Nevile, *Relationship between dance and music in the fifteenth-century Italian dance practice*, in Id. (edited by), *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, Indiana University Press,

Allo stesso modo sono esplicitate la spazialità («misura del terreno»), la qualità (misura dell'ampiezza e dell'intensità del movimento) e l'altezza del sollevamento da terra nell'ondeggiare («misura dell'aere»), ovvero «uno alzamento tardo di tutta la persona et l'abbassamento presto» così definito: «anchora nel dançare non solamente s'obserua la misura de gli soni, ma una misura la quale non è musicale, ançi fore di tutte quelle, che è un misurare l'aere nel leuamento dell'ondeggiare, cioè che sempri s'alçi a un modo, chè altrimenti si romperia misura»<sup>24</sup>. Il legame tra musica e movimento emerge in modo cristallino nella definizione attribuita all'arte coreutica da Guglielmo Ebreo da Pesaro, che sviluppa in senso musicale il nesso tra sfera emozionale e ballo già enunciato dal predecessore Domenico da Piacenza. La danza, spiega il pesarese nel proemio del suo scritto, è l'esternazione dei movimenti spirituali mossi dalla musica, che la precede, ispirandola e dandole forma:

La qual virtute del danzare non è altro che un'azione dimostrativa di fuori di movimenti spirituali li quali hanno a concordare colle misurate e perfette consonanze d'essa harmonia, che per lo nostro auditore alle parti intellettive tra i sensi cordiali con diletto discende, dove poi si genera certi dolci commovimenti, i quali, come contro sua natura rinchiusi, si sforzano quanto possono di uscire fuori e farsi in atto manifesti<sup>25</sup>.

La stessa divisione argomentativa dei manuali mostra il peso attribuito alla preparazione ritmica all'interno dell'insegnamento. La sezione teorica del *De arte saltandi et choreas ducendi* di Domenico comprende quindici capitoli, sei dei quali sono di carattere teorico-speculativo (e includono una prima trattazione della misura tra i principi che basano la danza), mentre otto (8-16) sono di carattere tecnico. All'interno della sezione tecnica tre capitoli (8-10) sono dedicati ai passi base, mentre ben sei capitoli (11-16) sono consacrati all'analisi delle misure coreutico-musicali e dei loro rapporti.

Il fatto che il vocabolo «misura» sia usato per fornire indicazioni sia ritmico-musicali sia coreutiche costituisce un prezioso indice della permeabilità, non soltanto linguistica, tra le due sfere. I movimenti devono infatti conformarsi alla ritmica, poiché stabilisce la durata del passo: la misura «mostra il tempo dei passi scempi e dei passi doppi e di tutti gli altri tuoi movimenti», sottolinea Guglielmo<sup>26</sup>. Nel manuale di Domenico da Piacenza è specificato che le misure coreutico-musicali sono quattro: 1. Bassadanza (B), 2. Quadernaria (Q), 3. Salterello (S), 4. Piva (P). I termini *perfecto*

---

Bloomington-Indianapolis 2008, pp. 153-165. Sulla misura del tempo musicale si veda Tiziana Sucato, *Definizione di unità di misura del tempo musicale nel "Pomerium" di Marchetto da Padova*, in «Doctor Virtualis. Rivista online di storia della filologia medievale», n. 10, 2010, pp. 193-218.

24. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Codice Capponiano 203, fol. 10r, Curzio Mazzi (a cura di), *Il "Libro dell'arte del danzare" di Antonio Cornazano*, cit., p. 13; si veda Ludmila Acone, *Danser entre ciel et terre*, cit.

25. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 4r, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 88. Si confronti con il seguente passaggio che definisce la danza: «un atto dimostrativo concordante alla misurata melodia d'alcuna voce ovvero suono» Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 5v, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 92.

26. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 6v, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 93.

o *imperfecto* indicano il tempo e *major* e *minor* precisano la prolazione. Si definisce così la divisione metrica della battuta secondo le seguenti corrispondenze: B «mazor imperfecto»; Q «menore imperfecto» (1/6 più stretta, cioè veloce, di B); S «mazor perfecto» (1/6 più stretta di Q e 1/3 più stretta di B); P «menore perfecto» (1/6 più stretta di S, 1/2 più stretta di B). Di conseguenza 1 tempo di Bassadanza equivale a 2 tempi di Piva (B : P = 1 : 2), due *breves* di Bassadanza equivalgono a tre *breves* di Salterello (B : S = 2 : 3), cinque *breves* di Bassadanza equivalgono a sei *breves* di Quaternaria (B : Q = 5 : 6)<sup>27</sup>.

Con il termine “tempo” nei trattati si indica, invece, l’unità di misura della *brevis*. Domenico fornisce la durata dei diversi step in termini di “tempo”:

- in due tempi si esegue la volta tonda;
- in mezzo tempo si eseguono, riverenza, doppio e ripresa;
- in mezzo tempo di eseguono scempio, continenza, mezzavolta (di un tempo per Cornazano), movimento (senza regola in Cornazano) e salto;
- in un quarto di tempo si eseguono scapamento, scorsa e scambiamiento.

I più arditi possono anche raddoppiare la velocità dei passi: «e se per intellecto tu fossi adoptado de questa virtù, ne poi mettere due per tempo, tuttavolta dicendo che caduno de li motti naturali habiano suo ordine de mexure e de maniere»<sup>28</sup>.

Alla misura coreutica e musicale è a sua volta connesso ogni altro equilibrio di sistema, da quello dell’organismo alle proporzioni che armonizzano le più disparate discipline. Guglielmo riprende l’analogia classica tra l’armonia musicale e quella corporea, e, in particolare, la relazione stabilita da personaggi come Erofilo e Ippocrate tra i ritmi musicali e il battito cardiaco. Il maestro nota, infatti, che chi ha un buon orecchio musicale sa ascoltare come un medico il polso di un ammalato: se un uomo dotato di senso ritmico «tocasse il polso ad uno amalato o alterato da febre, conoscerà perfettamente, si come il medico, in quale grado batte il polso (*Aliud Experimentum V*)»<sup>29</sup>.

27. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 972, fol. 3r-4r, *Il “De arte saltandi et chorea ducendi” di Domenico da Piacenza*, cit., pp. 61-74 e 80-81, cfr. pp. 149-156. Sulla discrepanza tra la descrizione che Domenico fornisce della relazione Bassadanza/Quaternaria (B : Q = 5 : 6) e il confronto tra tempo imperfetto con prolazione maggiore e tempo imperfetto con prolazione minore, in rapporto 6:8, ovvero 3:4 si veda il commento di Patrizia Procopio all’edizione del trattato di Domenico (*ivi*, p. 152). Si veda inoltre: Jennifer Nevile, *The Eloquent Body*, cit., pp. 1-6, 110-118 e 158-160. Sulle misure musicali a cui si riferisce la terminologia coreutica adottata nei trattati si veda Franco Alberto Gallo, *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all’inizio del XV secolo*, Tamari, Bologna 1966 (in particolare p. 81); Franco Alberto Gallo, *La polifonia nel Medioevo*, EDT, Torino 1997.

28. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 972, fol. 3r, *Il “De arte saltandi et chorea ducendi” di Domenico da Piacenza*, cit., p. 79.

29. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 11v, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 102. Per le affinità tra campo pittorico e coreutico in relazione al concetto di “misura” e ai precetti esposti nei trattati di danza si veda Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, Oxford 1972 (ed. it. *Pittura ed esperienze sociali nell’Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1978; edizione consultata 2022, pp. 78-81).

### 3. *L'accompagnamento ritmico-strumentale*

L'interiorizzazione chiara e definita della pulsazione (l'odierno "beat") si trova al centro dell'insegnamento bassomedievale del ballo. È richiesta al tersicoreo una notevole sensibilità mnemonica e una costante attenzione al suono: «nel mutare di tempi e nelle misure in qualunque ballo se sia bisogno che a quello ricordi di supplire colla buona attenzione seguendo con la persona i gesti e i passi suoi tutte le misure del detto tempo»<sup>30</sup>. La parte melodica influisce ugualmente sull'andamento della performance. Il danzatore deve saper riconoscere la

chiave B molle e B quadro, impero che è summamente necessario che i passi e i gesti suoi s[i]ano conformi e concordanti a quelle voci dolci, dolcezze e semitoni o sincopate, che in quella tal misura si suona; cioè o per B molle o per B quadro<sup>31</sup>.

L'apporto della musica non è dunque limitato a mero accompagnamento e la danza, a sua volta, oltrepassa la "coreografizzazione" della partitura sonora. Ne è ulteriore prova l'attenzione posta dai maestri verso le corrette esecuzioni dei movimenti sui tempi forti (battere) e deboli (levare), definiti nei trattati «tempo» e «controttempo» (Guglielmo Ebreo da Pesaro) oppure «pieno» e «vuoto» di suono (Domenico da Piacenza). Domenico spiega che la «mexura de motto»<sup>32</sup> definisce il movimento del corpo in relazione a: pieno/vuoto di suono, tacere/ordire del suono, movimento del corpo/punta del piede. I moti (passi) sono naturali, se cadono sul battere («in so lo pieno»: semplice, doppio, ripresa, continenza, riverenza, mezza volta, volta tonda, movimento, salto), accidentali se cadono sul levare («in lo vuoto»: frappamento, scorsa e cambiamento)<sup>33</sup>. Fondamentale è rispettare l'apertura (in battere o levare) delle diverse misure: Guglielmo propone una serie di esercizi ai suoi lettori per incrementarne l'abilità.

Premesso che è possibile danzare sul battere o sul levare e che queste due varianti danno luogo a interpretazioni diverse dell'accompagnamento, quando il danzatore ne sceglie una deve stare attento a non perdere il ritmo ricadendo in battere se sta danzando in levare o viceversa finendo in levare se ha deciso di marcare il battere. Nell'*Experimentum II* si richiede di interpretare la musica alternativa-

30. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 7r, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 94.

31. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 12r, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 104.

32. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 972, fol. 3r, *Il "De arte saltandi et chorea ducendi" di Domenico da Piacenza*, cit., p. 80.

33. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 972, fol. 2v, *Il "De arte saltandi et chorea ducendi" di Domenico da Piacenza*, cit., p. 79: «li sottoscritti sono tutti naturali: sempio, doppio, represa, continencia, reverentia, meza volta, volta tonda, movimento, salto [...] Li tri per acidentia sono li sottoscritti: frapamento, scorsa e cambiamento».

mente «contra tempo et a tempo»:

che prouvi alcuno voler danzare contra tempo in su la prima overo seconda misura, o in su alcuna dell'altre contra tempo et a tempo. E questa pruova grandemente giova a chi vuol bene imparare: e fa l'intelletto acuto e attento al suono [...] però che se alcuno saprà con questa esperienza ben ballare contra tempo è segno di buona intelligenza. Impero che ben saprà da puoi alle de [*sic*] debite misure cogliere il tempo, perché ogni cosa per lo suo contrario si cognosce più perfettamente s'intende<sup>34</sup>.

L'*Experimentum III* costituisce un'evoluzione del precedente, poiché coinvolge tertsicoreo e musicista insieme: al primo viene richiesto di ballare un salterello controtempo, mentre il secondo deve sforzarsi di «metterlo nel tempo». Tra i due si instaura così un gioco di destrezza, una sorta di sfida durante la quale il suonatore cerca, probabilmente complicando la strofa ritmica e accentuandola sul battere, di far ricadere sul tempo il tertsicoreo. La capacità di mantenersi sul “vuoto di suono” palesa l'abilità del danzatore che, in caso di successo, dimostra di essere «liberamente signore della sua persona e del suo piede». L'esercizio successivo richiede invece l'esecuzione di un salterello «a tempo e colle sue misure»: il musicista ha il compito di indurre in errore il compagno, possiamo immaginare attraverso spostamenti di accenti all'interno della battuta. Le espressioni «cavare» e «uscire» dal tempo indicano dunque dei veri e propri errori ritmici mentre il «contra tempo» – che deve seguire «le debite sue misure» – si riferisce al levare/«vuoto di suono»<sup>35</sup>.

Da simili pratiche emerge il carattere conversazionale dell'interazione tra musicisti e danzatori, che dialogano attraverso il ritmo. L'attenzione rivolta a questi aspetti non sorprende: i maestri di danza erano spesso anche musicisti provetti, al punto da comporre in prima persona, come Domenico, l'accompagnamento<sup>36</sup>. Ed ecco le pignole raccomandazioni del piacentino volte ad evitare confusione tra le misure delle diverse danze e a ricordarne gli attacchi (nel «vuoto» o «pieno di suono»), nonché le severe ammonizioni riservate ai musicisti che, per mancanza di acume, accelerano o decelerano l'esecuzione, assecondando la velocità del corpo e non l'intelletto:

in questo se cognosce tutto lo inteletto e tutta la ignorantia de li sonaturi, che de Bassadanza

34. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 476, fol. 10r-10v, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 100. Da qui sono tratte anche le citazioni che seguono.

35. *Ibidem*. Nel testo si sottolinea infatti che il controtempo deve seguire «le debite sue misure» il che non avrebbe senso in caso di inesattezza.

36. Si veda la sezione *Musica e coreografia* in Patrizia Procopio, *Il “De arte saltandi et chorea ducendi” di Domenico da Piacenza*, cit., pp. 61-62: «Nel corso del lavoro si è potuto assistere al graduale rafforzarsi di quell'antico legame che nelle opere di messer Domenico ha sempre tenuto insieme la composizione musicale alla sua coreografia; e non solo in quei lavori nei quali fu l'idea coreografica a determinare la fisionomia della composizione musicale, esempi di nitida corrispondenza tra materia musicale e argomento trattato, ma, come si vedrà, sin dalle prime prove, già testimoni di una concezione unitaria di espressione coreutica e musicale. Delle 15 intonazioni musicali contenute nel *De arte saltandi* 14 sono opera di Domenico da Piacenza; in un solo caso, il testo musicale è adattamento per una sola voce di una chanson polifonica francese [...]. I rimanenti brani musicali sono produzioni originali di messer Domenico, composizioni monodiche scritte espressamente per accompagnare una propria coreografia o, come nel caso di Belguardo e Lionzello, due differenti descrizioni coreografiche».



uno canto soneranno e sempre per poco intelletto strenzerano el canto fino a la fine e poi diranno aver fatto una mexura dicendo buxia e arano factone tre, perché el principio del sono serà stato largo et haverà avuto l'ordine de maor imperfecto. E tu sonatore per puoco intellecto strenzando la mexura del canto de subito per distantia arriverai a la Quadernaria. Non seria de cavo del canto, che per distantia de mexura entrato serai in lo Salterello, e questo procede che la operazione del corpo è mazore che quella de lo intelecto, el quale intelecto mette freno a le mane<sup>37</sup>.

Il sapere ritmico si evolve infine nel corso del processo di trasmissione della memoria coreutica. I repertori di coreografie tramandati dai primi maestri non costituiscono un sapere cristallizzato, ma la codificazione di una serie di pratiche periodicamente rielaborate sulla base di nuove sperimentazioni. Tra i codici che contengono i trattati di danza figurano infatti esemplari che contaminano l'opera di Domenico e quella di Guglielmo, presentandosi come compendi aggiornati dei due testi. Nei diversi testimoni abbondano inoltre variazioni coreografiche, elisioni, aggiunte, glosse e specifiche esecutive: si tratta, quindi, di un patrimonio culturale che muta nel tempo<sup>38</sup>.

#### 4. *L'accompagnamento ritmico-canoro*

Non sempre gli strumenti erano protagonisti della scena coreutica: cadenzare le performance (anche o solo) attraverso il canto costituiva un'usanza ricorrente. L'aspetto vocale è persino compreso nella definizione di misura «all'arte del danzare pertinente», ovvero «una dolce concordanza di voce e tempo partito con ragione e arte»<sup>39</sup>. Sull'esecuzione canora che sosteneva la danza Margit Sahlin ha evidenziato che alle origini del termine “carola” risiederebbe il tentativo della chiesa medievale di trasformare l'invocazione *Kyrie Eleison* nel *refrain* di accompagnamento: il vocabolo identificerebbe dunque «une espèce de “procession” ou de “danse”, une marche rythmique, non liée à des règles fixes», dunque la struttura ritmica del movimento<sup>40</sup>. Diverge la proposta interpretativa di Robert Mullally che collega il termine piuttosto a una figura specifica, ovvero la catena a cerchio chiuso, spesso alternata tra uomini e donne. Indubbia resta tuttavia l'importanza del canto, spesso intonato dagli stessi ballerini dando vita a una sinergia perfetta tra musica e movimento<sup>41</sup>. Numerose sono le tracce della diffusione di simile pratica mista nelle testimonianze esemplaristiche e letterarie: cantano i ballerini

37. Gli esercizi e le citazioni successive sono tratti dai fogli seguenti del manoscritto: Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fonds italien 972, fol. 3v. Per una trascrizione del testo cfr. Patrizia Procopio, *Il “De arte saltandi et chorea ducenti” di Domenico da Piacenza*, cit., p. 80 ss.

38. Si veda: Alessandro Pontremoli, *Memorabilia saltandi*, cit., pp. 241-242; Marina Nordera, *Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura*, in Eugenia Casini Ropa – Francesca Bortoletti (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Ephemeria, Macerata 2007, pp. 24-32.

39. Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 92.

40. Margit Sahlin, *Étude sur la carole médiévale. L'origine du mot et ses rapports avec l'Église*, thèse pour le doctorat, Uppsala 1940, p. 212.

41. Robert Mullally, *The Carole: A Study of a Medieval Dance*, Ashgate, Aldershot 2011; Robert Mullally, *Dance terminology in the works of Machaut and Froissart*, in «Medium Ævum», vol. LIX, n. 2, 1990, pp. 248-259.

della celebre brigata boccaccesca della cornice del *Decameron* e lo stesso fanno gli sventurati giovani della cosiddetta leggenda di Kölbigk<sup>42</sup>. In svariati passaggi dell'*Orlando Innamorato* Matteo Maria Boiardo associa la danza all'emissione vocale. La fata Morgana, per ricordarne uno, accompagna la sua performance oralmente («Quivi trovò morgana, che con zogia / Danzava intorno e danzando cantava» II, 8, 57) o ancora si rileva il tema nel primo libro del poema:

A lor davanti cantava una dama,  
E con la lira a sé faceva tenore,  
Narrando e gesti antichi e di gran fama,  
Strane aventure e bei moti d'amore [...].  
Le dame cominciarono un ballo in tondo,  
Suonando a fiato, a corde ogni instrumento,  
Con voci vive e canto sì iocondo,  
che ciascun qual ne avesse intendimento,  
Essendo poco a quel giardin diviso,  
Giunto avria là dentro il paradiso.  
(I, 3, 57 e 63)<sup>43</sup>.

Per la ricostruzione dei canti che accompagnavano la danza, si rivelano preziosi i romanzi in versi intramezzati dai componimenti lirici che intonano i vari personaggi, un filone narrativo spianato dal *Guillaume de Dole* di Jean Renart verso il 1230, di cui il *De consolatione philosophiae* di Boezio fu un celebre precedente. Nell'opera la progressione delle strofe intonate dai carolanti ne mette in evidenza l'ordine sociale: a esibirsi per prima è una dama, segue un valletto del vescovo Spira, poi il figlio del conte di Aubours e infine interviene la duchessa d'Austria. In questo modo il cantato rappresenta il celato della struttura coreografica, ovvero le gerarchie di rango occultate nella catena chiusa, messa al contrario in scena attraverso la struttura processionale delle bassedanze quattrocentesche<sup>44</sup>. Il contenuto dei testi era suscettibile di severi controlli, per assicurarne la conformità con le corrette intenzioni della danza: così nel XV secolo Antonino da Firenze, domenicano e arcivescovo della città toscana, specifica nello *Specchio di coscienza (Omnis mortalium cura)* che le parti canore non devono concernere «cose brutte: e provocative a malo»<sup>45</sup>.

42. Sulle danze descritte nel *Decameron* si rimanda a Ludmila Acone, *Danser entre ciel et terre*, cit.; sui danzatori maledetti di Kölbigk si vedano i paragrafi seguenti.

43. Cfr. Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, II, 13, 41. Nella settima ottava dell'ottavo canto dello stesso libro Boiardo, invece, fa riferimento all'accompagnamento canoro del ballo (non eseguito dalle stesse danzatrici): «In questa loggia il cavalliero intrava. / Di belle dame ivi era una adunanza; / Tre cantavano insieme, e una suonava / Uno instrumento fuor de nostra usanza, / Ma dolce molto il cantare acordava; / L'altre tutte poi menano una danza. / Come intrò dentro il cavalliero adorno, / Così danzando lo acerchiarono intorno» (I, 8, 7). Ulteriori scene coreutiche nei passaggi: I, 7, 28; II, 13, 1; II, 1, 31 (dov'è descritto l'accompagnamento strumentale della danza); II, 2, 38; II, 2, 43-45; II, 28, 4. Ringrazio Giovanni Cantarini per la segnalazione dell'*Orlando Innamorato* come testimonianza utile allo studio delle rappresentazioni coreutiche.

44. Si veda Franco Alberto Gallo, *Introduzione*, in Id., *Trascrizione di Machaut, Remède de Fortune – Ecu bleu Remède*, Longo, Ravenna 1999, pp. 25-26. Si confronti con il canto di accompagnamento dei carolanti riportato nel *Remède de Fortune* di Guillaume Machaut.

45. Antonino da Firenze, *Confessionale del Beato Antonino Arcivescovo de Firenze del Ordine de Predicatori*, Benedetto et



## Seconda sezione

### 5. Durata della danza e collocazione in un iter di eventi

La durata misura il tempo che intercorre tra l'inizio e la fine dell'azione coreutica. Denomineremo invece "tempo della danza" la collocazione della performance all'interno di un iter di eventi. Entrambe le varianti risultano fondamentali per determinare la liceità del ballo: se la danza si svolge in un momento inappropriato, sovrapponendosi alle celebrazioni religiose, o se si prolunga eccessivamente, viene considerata un pericolo per la salute spirituale dei fedeli, che devono dedicarsi prioritariamente alle pratiche di devozione. Il "tempo della danza" è infatti tendenzialmente invadente e può interferire con le attività che scandiscono l'organizzazione della giornata: alla relatività con la quale si percepisce lo scorrere del tempo in condizioni di divertimento o di alta concentrazione si somma l'isolamento dell'esecutore, dovuto al rispondere prioritariamente alla legge ritmica interna alla performance, un tempo nel tempo la cui percezione tende a prevalere sullo scorrere degli eventi esterni.

Come mostrato dagli studi di Alessandro Arcangeli, dal XIII secolo si sistematizza una riflessione sui limiti (gestuali, spaziali e temporali) che i danzatori devono rispettare affinché l'attività svolta non costituisca peccato. Durante i due secoli successivi, all'interno della maggioranza dei testi che affrontano l'argomento, il tempo viene enumerato tra le condizioni prioritarie di liceità dell'arte coreutica: nel Trecento rispondono a questo modello, tra gli altri, lo *Speculum morale*, sezione aggiunta dopo il 1310 allo *Speculum maius* di Vincent de Beauvais, la *Summa praedicatorum* di John Bromyard e la *Pisanella* di Bartolomeo da San Concordio, risalente al secondo decennio del secolo. In campo normativo l'argomento compare nei commentari alle *Decretali* di Gregorio IX di Henri de Bohic, nella *Pupilla oculi*, manuale di diritto canonico redatto dal teologo John de Burgh e nella voce *chorea* del dizionario di Alberico da Rosate<sup>46</sup>. La *Pisanella* è ripresa durante il XV secolo da Niccolò da Osimo che nel *Supplementum* aggiunge alle condizioni espresse sul tempo lecito l'inadeguatezza di quello deputato alla devozione<sup>47</sup>. La trattatistica quattrocentesca mantiene in prevalenza un punto di vista analogo. Sulla scia di Richard di Middleton, Angelo da Chivasso nell'*Angelica* segnala il rispetto del tempo debito (*tempus debitum*) come prima condizione per non cadere in peccato ballando, premurandosi inoltre di esporre le circostanze da evitare: «omissa missa, vel predicatione, aut vespe-

---

Augustino Fradelli di Bindoni, Venezia 1524, p. 52v.

46. Si veda Alessandro Arcangeli,  *Davide o Salomè?*, cit., pp. 69-107.

47. Niccolò da Osimo, *Supplementum Summae Pisanellae*, Franz Renner e Nicola di Francoforte, Venezia 1476, p. 102.

rorum celebratione»<sup>48</sup>. Al sesto punto della voce *chorea* l'autore raccomanda la *raritas chorizationis*, un monito a maggior ragione valido per il clero regolare e secolare, a cui è interdetto il divertimento coreutico prolungato (i religiosi devono attenersi alla «modicitas, et qualitas chorizandi») <sup>49</sup>. Antonino da Firenze nello *Specchio di coscienza* indica sei «modi» che rendono «vitiosi» gli atti di «ballare, saltare, cantare, sonare»; tra questi il terzo concerne il «respecto del tempo: cioè quando questo se facesse in tempo de penitentia e afflictione, come de quaresima o altri di devoti cioè la pascha»<sup>50</sup>.

La preoccupazione dei trattatisti è dunque principalmente volta a garantire la non interferenza dei ludi coreutici con il tempo (e lo spazio) sacro, evitando la danza durante le celebrazioni liturgiche, i giorni di penitenza, le festività religiose e limitandone la durata: nel prossimo paragrafo osserveremo come, i medesimi concetti, si declinino all'interno della letteratura esemplare.

### 6. Dimensioni a-temporali e sospensioni

La danza appartiene alla dimensione a-temporale quando, sottratta allo scorrere degli eventi terreni, si colloca nella sfera onirica (visioni e sogni) o nel tempo *post-mortem* (danze paradisiache, diaboliche e macabre). L'ambiente che segue il trapasso è infatti carico di sonorità e di gesti coreutici. Ballano gli spirti, ballano gli scheletri, ballano i doppi defunti dei vivi, si mescolano potenti e miserevoli, poveri e ricchi per preconizzare l'umana caducità. Nei più oscuri meandri infernali si contorcono acrobaticamente diavoli e peccatori, mentre nelle luminose atmosfere celesti carolano composte le anime beate, così descritte da Dante:

Così Beatrice; e quelle anime liete  
 si fero spere sopra fissi poli,  
 fiammando, volte, a guisa di comete.  
 E come cerchi in tempra d'orïuoli  
 si giran sì, che 'l primo a chi pon mente  
 quieto pare, e l'ultimo che voli;  
 così quelle carole, differentemente danzando, de la sua ricchezza  
 (Paradiso, XXIV, 10-18)<sup>51</sup>.

48. Angelo da Chivasso, *Summa Angelica de casibus conscientialibus* [...], In aedibus Aegidij Regazolae, Venezia 1578, 2 voll., vol. I, p. 269 e ss.

49. *Ibidem*.

50. Antonino da Firenze, *Confessionale del Beato Antonino*, cit., p. 52v.

51. Si confrontino i versi del XXIV canto con quelli del canto successivo dove compare un altro rimando alla carola: «E prima, appresso al fin d'este parole, / 'Sperent in te' di sopr' a noi s'udi; / a che rispuoser tutte le carole. / Poscia tra esse un lume si schiarì / sì che, se 'l Cancro avesse un tal cristallo, / l'inverno avrebbe un mese d'un sol dì. / E come surge e va ed entra in ballo / vergine lieta, sol per fare onore / a la novizia, non per alcun fallo, / così vid' io lo schiarato splendore / venire a' due che si volgieno a nota / qual conveniesi al loro ardente amore» (Paradiso, XXV, 97-108). Sulle rappresentazioni coreutiche dantesche si veda Roberto Fratini Serafide, *Vacabimus: Appunti per una cinesiologia dantesca*, in Licia Buttà – Francesc Massip – Jesus Carruesco – Eva Subías (edited by), *Dancing Images and Tales. Iconography of Dance from Classical to Middle Age*, ICAC – Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Tarragona 2014, pp. 85-109; Ludmila Acone, *Danser entre ciel et terre*, cit., pp. 36-42.

L'armoniosa coreutica paradisiaca si trova all'apice di un universo teatralizzato che incarna l'ordine e la gioia spirituale di un tempo eterno di letizia. Sono inquadrato in un contesto a-temporale anche le danze inserite all'interno di una cornice letteraria o figurativa, come nel caso del *Decameron*. Celebre esempio di balli onirici è invece la *Carole du dieu Amour del Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris. L'allegoria su cui è costruito il romanzo è nota: un mattino di maggio il poeta si addentra nel meraviglioso giardino di *Dedit* (il Piacere) dove, attraverso lo specchio di Narciso, vede riflessa una rosa di cui si innamora. In questo *locus amoenus* danzano le personificazioni di una vasta gamma di stati emotivi, inscenando gli emblemi del desiderio e dell'amor cortese: *Biauté* (Bellezza), *Richeche* (Ricchezza), *Largece* (Generosità), *Franchise* (Sincerità), *Jonece* (Giovinezza), *Amour* (Amore), *Doux Regart* (Dolce sguardo). Mentre *Leece* (Letizia) – rappresentazione della gioia-musica e stereotipo della perfetta vocalità – esegue il motivo musicale, *Courtoisie* invita il poeta a unirsi alle danze<sup>52</sup>. Hanno quindi inizio le imprese dell'*amant* per conquistare la rosa, simbolo della donna amata, favorito o ostacolato dalle incarnazioni di sentimenti contrastanti (Orgoglio, Vergogna, Pudore, contro Bell'accoglienza, Generosità, Sincerità etc.). La sospensione del tempo si verifica, invece, solitamente in seguito all'"invocazione del sovrannaturale" o di un "incantesimo"<sup>53</sup>. All'interno della letteratura esemplare il racconto più diffuso è detto dei "danzatori di Kölbigr". Le versioni più antiche della leggenda, risalenti al XII secolo, furono riportate in numerosi testi, tra i quali i *Gesta Regum anglorum* di William of Malmesbury (1125), lo *Speculum Historiale* di Vincent de Beauvais (metà del XIII secolo), l'*Alphabetum narrationum* di Arnaud de Liège (prima metà del XIV secolo), la *Scala Coeli* di Johannes Gobi (1323-1330) e l'*Huon d'Auvergne*, tarda *chanson de geste* franco-italiana (il cui primo codice attestato risale al 1341). Al Quattrocento risalgono le traduzioni catalana e inglese dell'*Alphabetum narrationum*, due dei quattro codici che ci hanno trasmesso l'*Huon d'Auvergne* e il suo rimaneggiamento in prosa toscana a opera di Andrea Barberino, scritto tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV secolo<sup>54</sup>.

52. Sulla danza nel *Roman de la Rose* e le relative rappresentazioni nei manoscritti miniati si vedano: Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, cit., pp. 161-193; Salvatore Sansone, *Tensioni allegoriche e suggestioni naturalistiche nel giardino medievale. Su alcuni esemplari illustrati del "Roman de la Rose"*, in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Medioevo. Natura e figura*, Atti del XIV Convegno internazionale di Studi (Parma, 20-25 settembre 2011), Electa, Milano 2015, pp. 641-648.

53. Si usa il termine "incantesimo" per rispecchiare il lessico che emerge in *Meraugis de Portlesguez*. All'uscita dalla carola il protagonista si domanda, ad esempio: «Sui enchantez ou ai songié?» (Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez: roman arthurien du XIIIe siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*, sous la direction de Michelle Szkilnik, Champion, Paris 2004, p. 344, v. 4317). Per altri esempi dell'uso del termine e un'analisi dell'episodio della carola si veda Angelica Aurora Montanari, *Tempo sospeso e trasgressione coreutica nelle fonti bassomedievali*, in «Reti Medievali Rivista», vol. XXI, n. 2, 2020, pp. 251-288. Sull'utilizzo dei termini "magia" e "incantesimo" si vedano Owen Davies, *Magic: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2012; Michael D. Bailey, *The Age of Magicians: Periodization in the History of European Magic*, in «Magic, Ritual and Witchcraft», n. 3, 2008, pp. 1-28.

54. Le prime versioni della leggenda sono tramandate da tre manoscritti: Paris, Bibliothèque nationale de France, MS

In campo letterario il tema della dilatazione del tempo coreutico, svincolato dalla funzione esemplare (caratteristica della “leggenda di Kölbigr”), conosce uno sviluppo distinto dal motivo della trasgressione del sacro. È il caso di un episodio narrato nella versione in prosa del *Lancelot du Lac*, risalente al 1215-1235, di cui esistono numerosissime trascrizioni tre e quattrocentesche. In una delle avventure narrate l'eroe, inoltratosi con uno scudiero nella Foresta Perduta, si unisce a un gruppo di dame e cavalieri intenti a ballare rimanendo prigioniero di un incantesimo che impedisce agli innamorati di abbandonare la carola. La stessa costruzione caratterizza un episodio del romanzo arturiano *Meraugis de Portlesguez* di Raoul de Houdenc, risalente al XIII secolo. Inseguendo un nemico, Méraugis si avventura in un castello dove viene sopraffatto dall'incontenibile desiderio di fermarsi a danzare assieme a un gruppo di giovani fanciulle. Un incantesimo intrappola infatti i cavalieri di passaggio fino all'arrivo di un nuovo malcapitato, destinato a occupare il posto del prode uscente nella catena. In entrambi i testi l'espressione letteraria del tempo sospeso è supportata tramite l'interpolazione del narrato: la storia si interrompe al momento dell'entrata degli eroi nella carola e riprende soltanto dopo il racconto di altre avventure<sup>55</sup>.

Un esempio di sospensione del tempo della danza svincolato da incantesimi e invocazioni del “sovrannaturale” si trova nel *Remède de Fortune* di Guillaume Machaut (1342), un'interessante variante del romanzo cantato mirata a esemplificare la progressione stilistica dall'*ars vetus* all'*ars nova*, fornendo attraverso gli intermezzi musicali un utile repertorio di riferimento con cui cimentarsi. Il protagonista, sfuggito alla dama di cui è innamorato per tema di rivelare i propri sentimenti, la ritrova intenta a carolare in un parco. Unitosi alle danze e ai canti di accompagnamento, il poeta intona un *virelay* o *chanson baladée* (*Dame à vous sans retolir*), il cui andamento musicale introduce l'ascoltatore in una dimensione di reiterazione ritmica che collima con il desiderio di prolungare in eterno la danza per goderne con l'amata. La sospensione temporale anelata dagli innamorati è resa quindi attraverso la struttura ritmica scandita dal canto. La melodia del *virelay* monodico *Dame à vous sans retolir* è infatti organizzata in modalità “lidia”; il brano è scritto in tempo imperfetto con prolazione maggiore (corrispondente ai nostri 6/8), in rapporto binario tra *brevis* e *semibrevis*, ternario tra *brevis* e minima. Il motivo ascendente che comincia alla misura 9-10 della prima sezione non si risolve entro la fine

---

Latin 5129; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 6503; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 9560. Per la tradizione successiva rimando ai saggi raccolti nel recente volume: Lynneth Miller Renberg – Bradley Phillis, *The Cursed Carolers in Context*, Routledge, London-New York 2021. Si veda inoltre il repertorio di fonti e la bibliografia citata in Angelica Aurora Montanari, *Tempo sospeso e trasgressione coreutica nelle fonti bassomedievali*, cit.

55. Cfr. *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle*, édition critique par Alexandre Micha, Droz, Genève 1978-1983, 9 voll., vol. IV, pp. 229-236, 286-297; Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, cit., pp. 302-306, vv. 3651-3706; pp. 340-342, vv. 4290-4302. Rimando all'analisi dei testi e agli studi citati in Angelica Aurora Montanari, *Tempo sospeso e trasgressione coreutica nelle fonti bassomedievali*, cit. Si veda inoltre Katalin Halász, *The Representation of Time and Its Models in the Prose Romance, in Text and Intertext*, in Norris J. Lacy (edited by), *Medieval Arthurian Literature*, Routledge, New York 1996, pp. 175-186.

della sezione stessa, ma nella prima misura della seconda sezione: in questo modo l'effetto ottenuto «determina una circolarità virtualmente infinita»<sup>56</sup> che si applica tanto alla sfera musicale quanto a quella contenutistica del testo.

Dal Basso Medioevo in avanti il tema della dilatazione del tempo della danza assume un ruolo fondamentale in rapporto alle epidemie coreutiche e ai fenomeni di possessione. Una delle prime manifestazioni dei ballerini detti “di San Vito” nell’area circostante il Reno e la Mosella risale all’estate del 1374. Nel 1383 un episodio simile si verifica in una chiesa di Faenza, per arrivare alle coreomanie che seguirono il noto evento strasburghese del 1518<sup>57</sup>. A cavallo dell’età moderna e oltre compaiono riferimenti di viaggiatori e missionari al prodigioso protrarsi dei rituali coreutici di popoli stanziati in Africa, in Asia e nelle Americhe. Su questa scia Montaigne sottolinea che i Tupi del Brasile passano tutta la giornata a danzare («Toute la journée se passe à danser»)<sup>58</sup>. L’articolato concetto culturale di danza degli osservatori – che comprende l’abitudine a stabilire limiti alla durata dell’azione coreutica – funge da filtro durante il processo di conoscenza e rappresentazione delle tradizioni indigene. Queste immagini stereotipate di inarrestabile propensione al movimento si inseriscono in una rappresentazione dell’alterità fondata su elementi ricorrenti, quali la scarsa predisposizione al lavoro, l’uso di alcol e sostanze stupefacenti, la natura passionale associata a una mente poco acuta, l’energia straordinaria,

56. Segue il testo trascritto da Franco Alberto Gallo (*Trascrizione di Machaut, Remede de Fortune — Ecu bleu Remede*, cit., p. 97): «Dame, a vous sans retollir / Dong cuer, pensée, desir, / Corps, et amour, / Comme a toute la millour / Qu’on puist choisir, / Ne qui vivre ne morir / Puist a ce jour. / Si ne me doit a folour / Tourner, se je vous äour, / Car sans mentir, / Bonté passés en valour, / Tonte flour en douce odour / Que on puet sentir. / Vostre biauté fait tarir / Toute autre et anientir, / Et vo douçour / Passe tout; rose en coulour / Vous doi tenir, / Et vo regars puet garir / Toute dolour. / Dame, a vous sans retollir / Dong cuer, pensée, desir, / Corps, et amour, / Comme a toute la millour / Qu’on puist choisir, / Ne qui vivre ne morir / Puist a ce jour. / Pour ce, dame, je m’atour / De tres toute ma vigour / A vous servir, / Et met, sans nul villain tour, / Mon cuer, ma vie et m’onnour / En vo plaisir. / Et se Pité consentir / Vuet que me daigniez oïr / En ma clamour, / Je ne quier de mon labour / Autre merir, / Qu’il ne me porroit venir / Joie gringnour. / Dame, a vous sans retollir / Dong cuer, pensée, desir, / Corps, et amour, / Comme a toute la millour / Qu’on puist choisir, / Ne qui vivre ne morir / Puist a ce jour. / Dame, ou sont tuit mi retour, / Souvent m’estuet en destour / Pleindre et gemir, / Et, present vous, descoulour, / Quant vous ne savez l’ardour / Qu’ay a souffrir / Pour vous qu’aim tant et desir, / Que plus ne le puis couvrir. / Et se tenrou / N’en avez, en grant tristour / M’estuet fenir. / Nonpourquant jusqu’au morir / Vostres demour. / Dame, a vous sans retollir / Dong cuer, pensée, desir, / Corps, et amour, / Comme a toute la millour / Qu’on puist choisir, / Ne qui vivre ne morir / Puist a ce jour».

57. Giovanni di Mastro Pedrino, *Cronica del suo tempo*, a cura di Gino Borghezio – Marco Vattasso, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1929, vol. II, p. 447. Ringrazio Eraldo Baldini per la segnalazione dell’episodio ferrarese, commentato anche in Piero Camporesi, *Il pane selvaggio*, Il Mulino, Bologna 1983, p. 159. Si vedano Kéline Gotman, *Choreomania: Dance and Disorder*, Oxford University Press, New York 2018; Mario Resta, *Note sui “balli” di San Vito: danze, riti e luoghi del culto*, in Laura Carnavale (a cura di), *Spazi e luoghi sacri. Espressione e esperienze di vissuto religioso*, Bari, Edipuglia 2017, pp. 213-226: p. 217; Robert Bartholomew, *Dancing with Myths: The Misogynist Construction of Dancing Mania*, in «Feminism & Psychology», vol. VIII, n. 2, 1998, pp. 173-183. Si ricordano inoltre i pionieristici saggi di Ernesto De Martino, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 175-190; Ernesto De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 1961. Sugli stati di possessione si veda Luigi Canetti, *La danza dei posseduti*, cit.

58. Michel de Montaigne, *Des Cannibales*, capitolo XXX, in Id., *Essais de Montaigne, Texte original, accompagné de la traduction en langage de nos jours*, sous la direction de Marie Louise Michaud, Paris 1907, Firmin-Didot, vol. I, p. 363; si veda Alessandro Arcangeli, *L'altro che danza*, cit., p. 39 e ss. Qui è segnalata anche, nella relazione di un frate sulla conversione della regina dei regni angolani di Ndogo e Matamba, che «ethiopi giaghi [...] consumano inutilmente il tempo» a «sonare, cantare e danzar del continuo» (*ivi*, p. 42).

il prorompente appetito sessuale e la sfrenata gestualità<sup>59</sup>.

## Terza sezione

### 7. Visualizzare i tempi coreutici e musicali

Come evidenziato da Michael Baxandall nel Basso Medioevo molte erano le analogie tra i processi creativi della danza e quelli delle arti figurative<sup>60</sup> a partire dagli stessi concetti di *schemal figurata forma* e di misura che acquisiscono visibilità attraverso il gioco ritmico di forme e colori che scandisce la pagina miniata. Gli aspetti sonori e dinamici del ballo trovano così una modalità di espressione bidimensionale che coinvolge non solo la raffigurazione dei personaggi e della performance, ma anche la sintassi dell'immagine («syntaxique»), i suoi rapporti con la sequenza di miniature all'interno della quale è inserita, il programma figurativo del folio e dell'intero manoscritto e infine le raffigurazioni esterne all'opera in esame («iconographie relationnelle»)<sup>61</sup>.

Nello spazio dell'immagine il «tempo è plurale», sono messi in scena «passato, presente e futuro simultaneamente o successivamente»:

Le immagini mostrano tutto contemporaneamente, in forme diverse e a ritmi diversi [...]. Infatti, i creatori di immagini — pittori, scultori, miniatori [...] — hanno sviluppato numerosi processi tecnici e figurativi che permettono di visualizzare il tempo, di renderlo percepibile agli occhi, alla mente e alla memoria dello spettatore<sup>62</sup>.

Nel processo di traduzione in immagini del legame tra la musica e la danza, la rappresentazione dei suonatori costituisce un elemento importante<sup>63</sup>. Lo si rileva, ad esempio, nella miniatura che correda il *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* di Guglielmo Ebreo da Pesaro tramandato dal manoscritto Fonds Italien 973 della Bibliothèque nationale de France, realizzato a Milano nel 1463 (fig.1).

59. Cfr. *ibidem*.

60. Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, cit., pp. 78-81.

61. Sull'analisi strutturale delle relazioni proprie dell' "image-objet" interne ed esterne all'opera si veda Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008, in particolare pp. 156 e 165. Sull'uso del termine «syntaxique» per indicare le «propriétés plastiques et chromatiques» significative per i rapporti che si instaurano all'interno dell'immagine si veda Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Le Sycomore, Paris 1984, pp. 18-22.

62. Chi scrive traduce da: «les images donnent tout à voir en même temps, sous diverses formes et à différents rythmes [...]. De fait, les concepteurs d'images – peintres, sculpteurs, enlumineurs [...] – ont élaboré de nombreux procédés techniques et figuratifs permettant de visualiser le temps, de le rendre perceptible par le regard, l'esprit et la mémoire du spectateur [...]» (Martine Clouzot, *Temporalité et narration: l'expression du temps dans l'image et les séquences d'images*, cit., p. 253).

63. Corrispondenze interessanti tra i motivi musicali e l'articolazione delle scene di danza si osservano infatti anche nei cicli pittorici, come ben mostra l'analisi delle esecuzioni coreutiche affrescate nello studiolo di Federico da Montefeltro. Si veda Nicoletta Guidobaldi, *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Olschki, Firenze 1995.





Figura 1. Trio di danzatori con musicista, in Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS. Fonds italien 973, fol. 21v.

Spartiacque visivo tra la parte teorica e quella pratica del manuale la scena, di artista ignoto, costituisce nella sua diretta intelligibilità un'icona della danza aristocratica nonché una vera e propria sintesi degli insegnamenti impartiti dal maestro<sup>64</sup>. Un arpista affianca un gruppo di tersicorei composto da un uomo al centro, forse lo stesso Guglielmo, congiunto a due donne tramite le dita delle mani. La presenza del musico evoca i precetti di armonia e ritmo esposti nelle pagine precedenti e completa l'identità iconografica della danza, rendendo chiaro che i personaggi stanno ballando o sono in procinto di farlo. Le labbra dischiuse delle figure potrebbero indicare, si è supposto, un'esecuzione canora<sup>65</sup>, mentre la loro gestualità palesa le lezioni stilistiche di postura e movimento desumibili dal testo: le pose erette e perfettamente tenute, la testa allineata con la colonna vertebrale, il mento alto ma non tanto da sbilanciare il capo, lo sguardo concentrato. I piedi sono avanzati a punta tesa mentre le braccia esterne delle due fanciulle scendono ad arco lungo i fianchi configurando la metà di un'attuale prima posizione. La danzatrice a sinistra regge uno dei consueti drappi usati nella danza. La dimensione ritmica è affidata ai giochi di alternanza cromatica: il celeste chiaro dell'abito di una delle dame si rispecchia, in tonalità più accesa, nel blu del cielo, mentre la veste del tersicoreo è richiamata dal verde del prato e si lega ai colori sfoggiati dai personaggi che chiudono gli estremi dell'immagine.

64. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds italien 973, fol. 21v.

65. Si veda quanto notato da Barbara Sparti in Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, cit., p. 7 e nota 14, p. 7.

gine: il musico e la fanciulla a destra. Le vesti mostrano l'ascendenza aristocratica di chi le indossa, concorrendo alla costruzione di una nuova identità coreutica, simbolo di prestigio dell'*élite* di corte e marchio distintivo dell'educazione acquisita. Nei codici miniati che tramandano cronache, opere letterarie, traduzioni di testi classici, libri d'ore e testi sacri i suonatori, non soltanto compaiono come nucleo di accompagnamento separato dai ballerini, ma prendono spesso e volentieri parte attiva alla performance: percussioni, strumenti a corde e set compositi non ostacolano la perizia acrobatica degli strumentisti più atletici, come lo zampognaro che si unisce alla catena nella miniatura del manoscritto M. 1001 della Morgan Library di New York, realizzato in Poitou verso il 1475 (fig. 2)<sup>66</sup>.



Figura 2. *Danza di pastori*, in *Libro d'ore*, New York, Morgan Library, MS. M. 1001, fol. 44r.

Imperituro simbolo del connubio tra musica e danza è Erato che muove i suoi passi percuotendo un tamburo a cornice o pizzicando la lira, secondo un modello iconografico diffuso, riprodotto, ad esempio, nel *De gentiliū deorum imaginibus* del manoscritto Urbinate Latino 716, conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (XV secolo)<sup>67</sup>. *Sonare et ballare* sono dunque due attività accomunate anche a livello visivo; il giovamento apportato da entrambe all'organismo è esemplificato dalle imma-

66. New York, Morgan Library, MS M. 1001, fol. 44r.

67. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urbinate Latino 716, fol. 41v.



gini che accompagnano i testimoni miniati del *Tacuinum sanitatis*. Nel testo è fornita una spiegazione medica del ruolo delle suddette arti nel combattere la melancolia e nell'implementare il mantenimento della salute sintonizzando l'equilibrio del corpo su quello cosmico. Nel codice quattrocentesco Latin 9333 che tramanda l'opera, risalente al XV secolo e conservato alla Bibliothèque nationale de France, una miniatura esemplifica la terapia mostrando un uomo e una donna che si tengono per mano avanzando a passo di danza (fig. 3): a distinguere l'aspetto ritmato della camminata non sono tanto le modalità di rappresentazione del movimento quanto la presenza di tre suonatori di tromba che accompagnano l'esecuzione<sup>68</sup>. La miniatura illustra un concetto terapeutico e filosofico: si riflette nell'uomo, microcosmico *omphalos* del mondo, un universo celeste, ordinato in termini ritmici, coreutici e musicali.

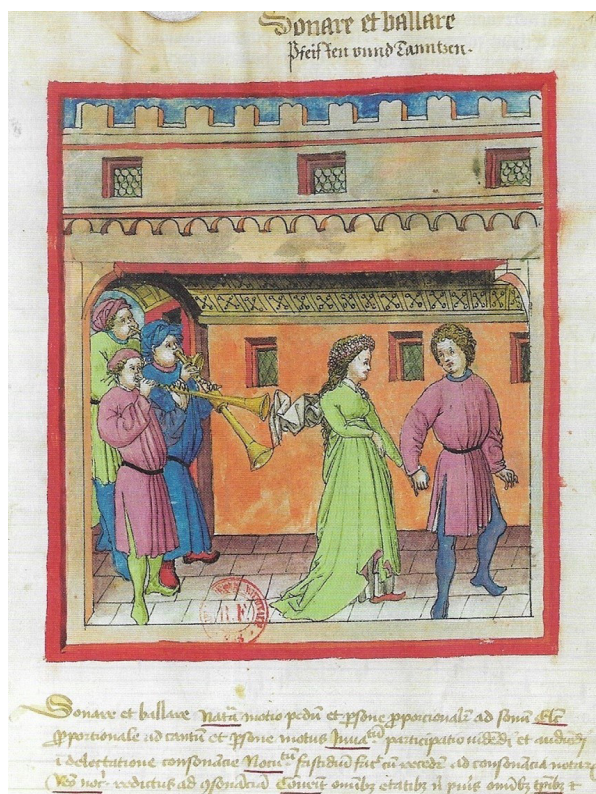


Figura 3. *Sonare et ballare*, in *Tacuinum sanitatis*, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 9333, fol. 102r.

## 8. *Tempo eterno e sospeso: traduzione in immagini*

La traduzione in immagini delle danze *post-mortem*, dilatate o sospese richiede l'impiego di

68. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 9333, fol. 102.

strategie figurative volte a rendere immediatamente intellegibili i dettagli relativi alle temporalità coreutiche descritte nel testo, attraverso tecniche o elementi distintivi, quali:

1. danze macabre: lo scheletro, un elemento fisico che rende evidente la collocazione temporale *post-mortem* della danza;
2. danze paradisiache e diaboliche: il cerchio, una figura simbolica che rimanda alla ricorsività;
3. danze sospese: il cerchio; il montaggio delle immagini (l'accostamento di scene diverse al fine di creare una sequenza temporale/narrativa); il metodo simultaneo (la compresenza nella stessa immagine di sequenze o dimensioni temporali diverse).

Circolare è la rappresentazione della carola sospesa in numerosi manoscritti del vasto repertorio di codici miniati del *Lancelot* in prosa, così come quella dei danzatori maledetti rappresentata nel manoscritto 722, conservato al Musée Condé a Chantilly e risalente al XV<sup>69</sup>. Lo stesso vale per una la miniatura del *Remède de Fortune* che si trova nel testimone Français 1586 della Bibliothèque nationale de France. In questo caso la geometria coreografica riflette la ricorsività musicale del brano: dieci ballerini carolano in una catena chiusa alternata, uniti tramite le dita delle mani (fig. 4)<sup>70</sup>. Ad accogliere il ballo, in accordo con il testo, è uno scenario esterno irrigato da una fontana e circondato da quattro alberi, mentre in lontananza la raffigurazione del castello anticipa visivamente il momento in cui i partecipanti si sposteranno all'interno tramite una processione danzante. L'uso della stessa tonalità di grigio per raffigurare i personaggi della scena e il castello associa cromaticamente i tersicorei all'edificio suggerendo che questa sarà la destinazione ultima dell'intrattenimento. Alla distinzione in due spazi e in due tempi (il prima dello spazio aperto e il dopo dell'ambiente chiuso) il testo fa corrispondere una prima fase sostenuta dall'accompagnamento canoro e una seconda caratterizzata da quello strumentale.

La figura circolare è ugualmente caratteristica delle danze a-temporali, come quelle paradisiache; lo si può osservare nelle opere pittoriche, basti pensare alla spettacolare tempera su tavola del *Giudizio Universale* di Beato Angelico conservata al Museo Nazionale di San Marco (Firenze). Modelli simili compaiono anche nelle miniature. Nel codice dantesco Urbinate Latino 365, confezionato per il duca di Urbino tra il 1480 e 1482, sullo sfondo di Dante e Beatrice, posizionati davanti al pianeta Mercurio, le anime beate carolano (fig. 5); scene analoghe ricorrono più volte nello stesso e in altri codici, nonché nelle illustrazioni della *Comedia* di Botticelli<sup>71</sup>. La traiettoria circolare appartiene,

69. Sulla rappresentazione della carola negli apparati miniaturistici del *Lancelot* in prosa si veda Angelica Aurora Montanari, *Tempo sospeso e trasgressione coreutica nelle fonti bassomedievali*, cit.

70. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 1586, fol. 51 (sulla ricorsività del brano musicale corrispondente si veda quanto spiegato nel paragrafo 6).

71. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urbinate Latino 365, fol. 214v. Cfr. *ivi*, fol. 235v e 238v; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 12476, fol. 144 (il codice tramanda il testo *Champion des Dames* e risale al 1425-50 circa).

tuttavia, anche ai dannati: lo stesso Urbinate Latino 365 riporta infatti l'immagine del cerchio formato dai tre fiorentini Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci che nel sedicesimo canto dell'Inferno scontano la passata sodomia: «fенno una rota di sé tutti e trei» (Inf. XVI, 21); «così, rotando, ciascuno il visaggio / drizzava a me, sì che 'n contraro il collo / faceva ai piè continuo viaggio» (Inf. XVI, 25-27)<sup>72</sup>.

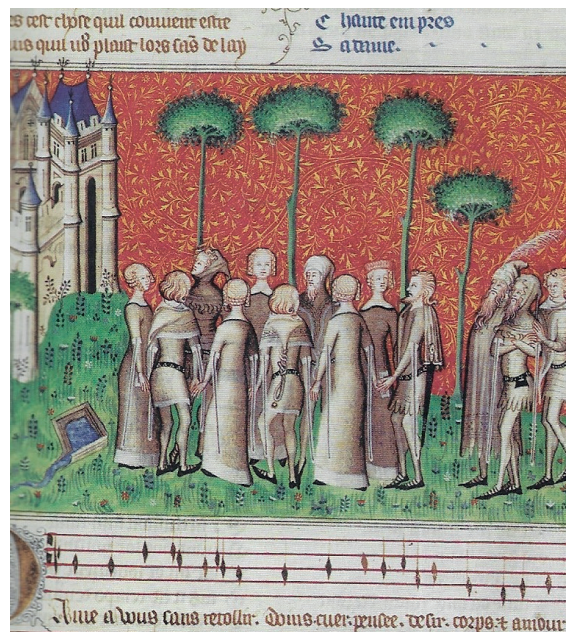


Figura 4. *Danza in cerchio*, in *Remède de Fortune*, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS. Français 1586, fol. 51r.



Figura 5. *Carola delle anime beate*, in Dante Alighieri, *Paradiso*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate Latino 365 fol. 214v.

<sup>72</sup>. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urbinate Latino 365, fol. 41.

Nei manoscritti che tramandano il *De civitate Dei* figurano peculiari balli demoniaci che, grazie agli studi di Elisa Brilli, è possibile contestualizzare all'interno della complessa cornice simbolica che caratterizza le rielaborazioni testuali e figurative bassomedievali dell'opera<sup>73</sup>. Un articolato esempio di questa tipologia coreutica si osserva in Français 18, terminato nel 1473 e oggi conservato alla Bibliothèque nationale de France, che contiene la traduzione francese del testo di Agostino redatta e commentata da Raoul de Presles – consigliere di Carlo V – tra il 1371 e il 1375<sup>74</sup>. L'apparato miniaturistico del manufatto fa parte di quello che è stato identificato come il sesto e ultimo ciclo iconografico connesso allo scritto, concepito dall'umanista Robert Gauguin per il committente Charles de Gaucourt e realizzato da un artista dell'*entourage* di Jacques d'Armagnac chiamato Franciscus<sup>75</sup>. Il frontespizio del primo libro è composto da una complessa immagine bipartita che rappresenta la *civitas Dei* e la *civitas terrena*. Il tema è ibridato con quello del settenario di vizi e virtù estraneo alla formulazione agostiniana – poiché codificato per la prima volta da Gregorio Magno<sup>76</sup> – tuttavia efficace per evidenziare il carattere rappresentativo delle due città come incarnazioni degli opposti impulsi destinati a scontrarsi nell'animo di ogni individuo<sup>77</sup>. Simile contaminazione è probabilmente ripresa dal modello offerto dal codice 9014 della Bibliothèque Royale di Bruxelles, commissionato nel 1462 da Jean de Croy<sup>78</sup>.

L'area terrena è quindi divisa in sette settori che ospitano scene cruente e immorali affiancate da raffigurazioni di carattere opposto (fig. 6); all'esterno un corteo diabolico segue il perimetro circolare della cinta muraria. Se nella città degli uomini bene e male convivono, nella sua antagonista divina i valori positivi sono assoluti: in rapporto a questo misurato equilibrio la danza si rivela quindi tutt'altro che ornamentale, poiché aggiunge una connotazione demoniaca allo spazio terreno sbilanciando in negativo la neutralità raggiunta attraverso la compresenza di vizi e virtù. La catena è composta da cinque diavoli intenti a danzare tenendosi con bastoni, preceduti da un diavolo-musicista

73. Elisa Brilli, *Le attualità umanistiche della Città di Dio. Un contributo iconografico allo studio della ricezione del "De civitate Dei" attraverso i codici miniati italiani del XV secolo*, in «Segno e testo», n. 9, 2011, pp. 1-35; Elisa Brilli, *La "Cité de Dieu" francese e i suoi cicli miniati*, in Alessandro Cosma – Gianni Pittiglio (a cura di), *Iconografia agostiniana*, vol. II, Città nuova, Roma 2015, t. I, pp. 53-88; Elisa Brilli, *Comment les images se pensent les unes les autres*, in Jérôme Baschet, Pierre-Olivier Dittmar (sous la direction de), *Les images dans l'Occident médiéval*, cit., pp. 305-318; Elisa Brilli, *Firenze e il profeta*, Carocci, Roma 2012.

74. La traduzione si inserisce in una serie di volgarizzamenti commissionati dal sovrano per promuovere la lingua nazionale e per innescare una strategia di «appropriazione simbolica del canone culturale coevo» (Elisa Brilli, *La "Cité de Dieu" francese e i suoi cicli miniati*, cit., p. 54). Si rimanda allo stesso saggio per un'analisi politica dell'interpretazione presliana dell'opera di Agostino e per informazioni sulla rappresentazione della *civitas Dei / civitas terrena* (*ivi*, pp. 53-88). Si veda inoltre Elisa Brilli, *Comment les images se pensent les unes les autres*, cit.

75. Cfr. Elisa Brilli, *La "Cité de Dieu" francese e i suoi cicli miniati*, cit., p. 71.

76. Si veda Carla Casagrande – Silvana Vecchio, *Histoire de péchés capitaux au Moyen Âge*, Aubier, Paris 2002. Sulle ibridazioni del settenario di vizi e virtù nel corso del Medioevo si veda Elisa Brilli, *Comment les images se pensent les unes les autres*, cit., p. 314.

77. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 18, fol. 3v.

78. Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS 9014, fol. 1v. Sull'«eccentricità» del codice 9014 e i rapporti con il sesto ciclo si veda Elisa Brilli, *La "Cité de Dieu" francese e i suoi cicli miniati*, cit., p. 86.



che guida i compagni suonando un tamburo e un flauto. Lo strumento percussivo è legato al polso della mano sinistra del demone, in modo da rendere possibile l'uso del flauto, modalità attestata in diverse immagini coeve. La danza diabolica è *perversa imitatio* di quella celeste, ugualmente circolare ma diretta verso sinistra, a richiamo dei significati demoniaci attribuiti alla rotazione sinistrorsa: le *formae* ordinate della *christiana choreia* si contrappongono alla mimesi fallace e “deforme” (che ha stravolto la *forma*) delle sue emulazioni, attraverso un codice simbolico noto ai fruitori dell'opera. La geometria allegorica e i rapporti matematici tra gli elementi dell'immagine ne scandiscono il ritmo: la bipartizione tra gli spazi occupati dalle due città; la mandorla che accoglie la trinità e la vergine; la circolarità della carola e della pianta della *civitas terrena*, divisa in sette settori, ognuno dei quali articolato in due scene rappresentative del settenario di vizi e virtù.



Figura 6. *Catena di diavoli*, Frontespizio, in Agostino, *De civitate Dei*, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 18, fol. 3v.

A livello temporale vanno inoltre considerati due punti. In primis il possibile legame tra la *forma* della città terrena e la rota, uno schema diffuso nella tradizione medievale, associato allo scorrere del tempo, alle simbologie astrologiche e alla ruota della fortuna. In secondo luogo, è significativo ricordare che, in una prospettiva agostiniana, la *civitas diaboli* è destinata a incarnarsi ripetutamente (quindi ciclicamente) nella storia, poiché non indica «gli empi nell'aldilà bensì in questo mondo,

sebbene tra un livello e l'altro, tra il mondano e l'ultramondano, sussista una corrispondenza isotopica e, in termini medievali, figurale che fa sì che i due si richiamino costantemente dalle due sponde della *fnis temporum*<sup>79</sup>. Le due città sono distinte dal punto di vista etico-escatologico ma mescolate in questo mondo, secondo il principio della *permixtio*, figurativamente evocato nell'immagine dal doppio settenario dei vizi e delle virtù, grazie al quale disposizioni morali opposte – il bene (scene dedicate ai comportamenti virtuosi) e il male (scene dedicate alle condotte riprovevoli) – restano in equilibrio. La parità tra i due poli è sbilanciata dalla connotazione negativa apportata dalla danza diabolica e dall'opposizione tra l'area terrena e la sfera celeste. Va comunque ricordato che simili raffigurazioni costituiscono delle «etichette mnemotecniche»<sup>80</sup> che, in quanto tali, non sono strettamente legate alla dottrina dell'ipponense. Diverse temporalità sono quindi messe in scena attraverso le *figurae* e le porzioni dell'immagine: il ritmo della carola, il tempo eterno della *civitas Dei* e quello storico della *civitas terrena*, la cui ciclicità potrebbe essere richiamata dalla struttura della *rota*.

Le creature sataniche sembrano una sorta di cifra stilistica di Franciscus, trovandosi riprodotte fedelmente in altre miniature realizzate dal maestro: gli attributi mostruosi che connotano ogni diavolo sono definiti con una minuzia di dettagli fisionomici ed espressivi tale da rendere possibile l'identificazione degli stessi demoni in una successiva danza del codice e ancora nella rappresentazione delle due città del manoscritto 10 A 11 conservato al Museum MeermannoWestreenianum di Den Haag<sup>81</sup>. Presenta invece alcune caratteristiche divergenti il corteo del codice 1 della Bibliothèque municipale di Mâcon (fig. 7), di cui restano ignoti i committenti e i primi possessori. Sappiamo invece che il codice fu realizzato a Parigi verso il 1470 dal Maestro di Coëtivy, responsabile dei frontespizi, e da un artista proveniente dall'*entourage* del Maestro Franciscus.

Il frontespizio presenta sulla destra un'architettura divisa in cinque registri all'interno dei quali sono rappresentati i padri della Chiesa e alcuni membri degli ordini mendicanti. La superficie restante non è bipartita, sul modello delle precedenti immagini, ma divisa in tre sezioni: alle due città si aggiunge un luogo infernale disposto sotto al testo, nella parte inferiore della pagina. Un giocoliere seduto sulla sommità di un bastione della cinta muraria della *civitas terrena* suona uno strumento a percussione rivolgendosi verso l'esterno dove cinque diavoli – con corna, ali e escrescenze a forma di spine lungo il dorso e la pelle del corpo – si tengono attraverso una catena. La figura del giocoliere/musicista (moralmente ambigua nell'ottica medievale), collocata al limite del tessuto urbano con un piede appoggiato alle mura e l'altro adagiato all'esterno, crea una connessione stringente tra *intus* e

79. Elisa Brilli, *Firenze e il profeta*, cit., p. 123. Sulla distanza delle raffigurazioni della *civitas Dei* – *civitas terrena* e sui possibili richiami alla *rota* si veda Elisa Brilli, *Comment les images se pensent les unes les autres*, cit., p. 314.

80. *Ibidem*.

81. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 18, fol. 23; altra immagine coreutica al fol. 120v. Den Haag, Museum Meermanno-Westreenianum, MS 10 A 11, fol. 6r.

*foris* (processione demoniaca) e assicura quell'atmosfera ritmico-sonora resa invece in Français 18 dalla presenza di un diavolo strumentista, rendendo le movenze demoniache identificabili in termini coreutici. Il gruppo di diavoli è diviso in due parti dalla porta, posizionata sullo stesso asse centrale dell'entrata che conduce alla *civitas Dei*: le creature a destra dell'apertura procedono verso destra, mentre quelle a sinistra verso sinistra, per poi scendere a fianco del testo fino allo spazio infernale. Si crea così un movimento vivace, articolato e dinamico non direzionato uniformemente in senso inverso. Il ritmo della miniatura segna quindi l'abbandono dello schema binario volto a contrapporre *civitas Dei* e *terrena* in favore di una struttura a tre livelli, all'interno della quale il polo terreno diventa un luogo intermedio tra i due estremi escatologici costituiti dal Paradiso e dall'Inferno. La città che ospita il settenario si trova dunque in posizione mediana tra il bene e il male, ma l'equilibrio è sbilanciato dal corteo di tersicorei che la connette direttamente al regno luciferino.



Figura 7. *Catena di diavoli*, Frontespizio, in Agostino, *De civitate Dei*, Mâcon, Bibliothèque municipale, MS 1, fol. 7r.

Se la danza associata alla *civitas terrena* è “diversamente ordinata”, quella dei defunti sfugge a ogni moderazione mimica. Nelle iconografie dei codici miniati gli scheletri e i cadaveri in decomposizione ballano composti, scomposti, in diligente processione o in disordine, volteggiano, battono le percussioni, pestano il terreno, suonano, eseguono piroette, si contorcono e si capovolgono, marciano, sbeffeggiano, compatiscono, trionfano. Si muovono liberamente nello spazio. Al moto addomesticato dei vivi si contrappone la destrezza funambolica dei trapassati: in questo rovesciamento simbolico del contrasto tra l’attitudine dinamica del vivente e la stasi della salma, l’espressività del corpo perde la sua “misura”, ovvero il portamento ordinato e verticale insegnato a corte. Il declino *post-mortem* delle gerarchie sociali è sancito a livello visivo dall’abbandono della disciplina dei gesti sulla quale si basa la distinzione di *élite*<sup>82</sup>. Si distinguono così in prospettiva escatologica due coppie di figure allegoriche associate a opposte modalità performative: il binomio angeli (danza celeste) – diavoli (*perversa imitatio* dei balli paradisiaci) e quello vivi (staticità) – morti (acrobaticità).

### 9. Intrecci temporali

L’analisi del tempo della danza nei manoscritti comprende infine le sovrapposizioni tra tempo narrativo, figurativo e vissuto. La testimonianza che tramanda il ricordo dell’esecuzione coreutica è infatti caratterizzata da peculiari strutture ritmiche. Tra queste la più comune è la gerarchizzazione del testo in libri, capitoli, rubriche, etc. Si può tuttavia includere nel genere anche l’ordine che cadenza il succedersi delle notazioni musicali e coreografiche o il “montaggio” (messa in sequenza) delle immagini. Nelle fonti letterarie, inoltre, sommari ed ellissi interni alle sequenze narrative creano salti temporali dal momento che sintetizzano in poche parole una serie di avvenimenti, possono contenere “flash-back”, oppure omettono fatti accaduti in un determinato arco cronologico. Le moralizzazioni e le sequenze descrittive interrompono la narrazione dei fatti e lasciano sospesa la vicenda: sono in tal caso inseriti passi che non fanno procedere l’azione, ma forniscono indicazioni sul contesto, sui protagonisti, sull’interpretazione allegorica del racconto, sulle riflessioni dei personaggi o dell’autore.

L’auralità e la declamazione ad alta voce dei testi comportano poi la sovrapposizione dei tempi interni alle testimonianze con i ritmi relativi al vissuto dei fruitori. Densi di simili intrecci sono i codici dei libri d’ore, la cui lettura coinvolge tanto la sfera sonora, nell’oralità della preghiera, quanto quella testuale e visiva. La rappresentazione della danza genera allora un ritmo nel ritmo del manoscritto, cadenzato a sua volta dalla liturgia delle ore. Ne sono uno splendido esempio le performance miniate nei manoscritti M. 677 (fig. 8) e il già citato M. 1001 (fig. 2) conservati alla Morgan Library

---

82. Del vasto repertorio di studi dedicati alla danza macabra si ricorda solo qualche titolo significativo: Elina Gertsman, *The dance of Death in the Middle Ages. Images, Text, Performance*, Brepols, Turnhout 2010; Daniela Rywikova, *Speculum Mortis: The Image of Death in Late Medieval Bohemian Painting*, Lexington Books, Washington DC 2020.



di New York o ancora Latin 1173, conservato a Parigi presso la Bibliothèque nationale de France (fig. 9)<sup>83</sup>, dove la misura musicale e coreutica è visivamente volta in un intreccio di geometrie e colori, i cui motivi sono ripresi nei decori dei codici.



Figura 8. *Catene di danzatori*, in *Libro d'ore*, New York, Morgan Library, MS M. 677, fol. 137r.

Il *Libro d'ore* di Anna di Francia, miniato dalla scuola di Jean Colombe a Bourges verso il 1475 (M. 677) include due danze in cerchio in una stessa immagine, corrispondente al *Beati omnes qui timent dominum* (Sal 128, Vulgata 127). Nella scena in primo piano i ballerini si tengono per mano mentre sulla sinistra il musicista, accanto al cerchio, suona il flauto e il tamburello. Uomini e donne sono alternati in due catene (tranne qualche rara successione m/m, f/f); l'inclinazione delle gambe e dei piedi lascia intuire un movimento convergente verso il centro. Il libro d'ore tramandato dal codice M. 1001<sup>84</sup> contiene una danza pastorale: una catena alternata tra maschi e femmine ai margini del

83. New York, Morgan Library, MS M. 677, fol. 137r; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 1173, fol. 20v.

84. Animali danzanti compaiono spesso nei margini, come nel caso della danza dell'ariete e del cavallo che figura in due diversi fogli di un manoscritto che tramanda il *Roman d'Alexandre*: Oxford, Bodleian Library, MS BOD-264, fol. 73r e fol. 91v. I ruoli uomo-animale sono poi invertiti in un successivo margine (*ivi*, fol. 260r). L'associazione di animali con attività tipicamente umane torna nella stessa opera a margine del primo folio della seconda parte, dove si scorgono alcune scimmie intente in attività scolastiche (*ivi*, pars II, fol. 1). Altro esempio di danza animalesca si trova nel *carner* di disegni di Villard de Honnecourt, che risale circa al 1230, dove un percussionista fa danzare dei cani (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Français 19093, fol. 26r). Un ibrido danzante figura a margine di un manoscritto della metafisica di Aristotele,

bosco, collocata sotto alla raffigurazione della natività e corrispondente ai versi del *Deus in auditorium meum intende* (fig. 2). La ritmicità di bianco, azzurro, marrone e rosso scuro nelle vesti, ripresi anche nella natività e nei quadretti soprastanti, contribuisce alla percezione del movimento. Al contesto bucolico che accoglie la danza corrisponde uno stile vivace: pur conservando la verticalità posturale, i passi delle gambe degli uomini sono accentuati e l'asimmetria delle posizioni dei danzatori mostra un certo margine di libertà gestuale. Il suonatore esegue un passo speculare a quello del ballerino centrale, contribuendo a creare l'impressione di un ordine simmetrico della performance, ma la torsione del busto dei partecipanti e il loro sguardo lega le figure più all'interazione reciproca che alla rigida intenzione coreografica. Alla *saltatio* partecipa un cane, secondo una consuetudine figurativa che si ritrova anche in una scena coreutica che corredata Latin 1173.



Figura 9. *Danza di pastori attorno a un albero*, in *Libro d'ore*, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 1173, fol. 20v.

Il codice contiene un libro d'ore di Carlo d'Angouleme, risalente alla seconda metà del XV secolo e oggi conservato alla Bibliothèque nationale de France. La miniatura che include il quadrupede costituisce un interessante esempio di intreccio tra diversi piani temporali e ritmi coreutici. La

---

risalente al primo quarto del XIV secolo: Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Latin 6299, fol. 2r. Si veda inoltre il cavallo danzante, accompagnato da un percussionista umano, raffigurato a margine del manoscritto, risalente primo quarto del XIV secolo, London, British Library, MS Royal 20 D IV, fol. 237v., pars I. Cfr. *ivi*, fol. 102v, pars II.

danza coinvolge sette personaggi accompagnati da un suonatore di cornamusa e si sviluppa attorno a un albero, che suddivide il gruppo in due nuclei: quattro ballerini a sinistra della pianta; tre a destra e, dalla stessa parte, il musicista. Le figure a sinistra eseguono passi vivaci; due tersicorei sembrano formare una coppia mentre il terzo, relativamente isolato, coinvolge il cane con un bastone. A destra si distinguono due coppie, dalle movenze più contenute. Montoni, agnelli, altri animali e pastori completano la scena, ritmata da tensioni geometriche opposte e proporzioni matematiche: la linearità/verticalità dell'asse formato dall'albero si interseca con la forma circolare della danza, la struttura quaternaria delle due coppie a destra si contrappone a quella ternaria dei danzatori posizionati sinistra che, tuttavia, ricompongono un insieme di quattro elementi, se si include nella formazione il musicista. Animali e vegetali sono connessi ai cicli della natura, ma anche alle simbologie vetero e neotestamentarie. L'albero evoca l'Albero della conoscenza, della vita (Gen 2, 9-3, 22), della Croce (1P 2, 24) e dell'Apocalisse (2, 7), nonché il «legno per mezzo del quale si compie la giustizia» (Sap 14, 7). Tra i bovini risaltano, per la disposizione e la testa voltata frontalmente, un montone e due agnelli, di cui uno – situato proprio sull'asse dell'albero – richiama l'*Agnus Dei*. In cima all'immagine un Angelo è attorniato dalla trascrizione dell'annuncio della nascita di Cristo ai pastori (Lu 2,14), confluito nel *Gloria*. Diversi tempi/ritmi convivono e sono posti in relazione nell'immagine: il tempo celeste e il tempo terreno; il canto degli angeli e la musica/danza umana; il tempo circolare della natura e quello lineare dell'Annunciazione e dell'Incarnazione. In questo complicato intreccio di temporalità, i ritmi musicali e coreutici sono resi “visibili” e “udibili” attraverso gli «*schemata des gestes*»<sup>85</sup>.

## 10. Conclusioni

I legami tra il tempo, il gesto e lo spazio fondano le rappresentazioni coreutiche medievali: le testimonianze testuali e iconografiche considerate mostrano come il tempo raramente venga ricondotto a uno schema lineare, ma si strutturi piuttosto in forme circolari e in sovrapposizioni articolate tra tempo musicale, tempo danzato, tempo liturgico e tempo vissuto. Attraverso il tempo/ritmo abbiamo osservato il funzionamento di un ecosistema coreutico di cui conserviamo soltanto microscopici indizi. La “disciplina del tempo” si sviluppa a livello esecutivo (la profonda conoscenza musicale richiesta ai tersicorei), rappresentativo (il ruolo del tempo coreutico nelle narrazioni e nelle immagini) e normativo (i confini temporali che rendono lecito ballare). Il tempo costituisce un elemento fondamentale delle *formael figurae* della danza, ovvero quegli *schemata* connessi al movimento ritmico, che costituiscono le fondamenta della teoria cristiana della rappresentazione e

85. Riprendo qui un'osservazione tratta da Martine Clouzot, *Temporalité et narration: l'expression du temps dans l'image et les séquences d'images*, cit., p. 259. Nello stesso capitolo la studiosa offre una descrizione dettagliata della miniatura. Per un'analisi dell'immagine si veda inoltre Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen-Âge*, cit., pp. 187-192.

dell'antropologia medievale della gestualità coreutica. A cavallo tra XV e XVI secolo, dunque, all'interno del vasto processo di riorganizzazione e acculturazione del linguaggio mimico scaturito dal dibattito sulla liceità del ballo e dai primi tentativi sistematici di codificazione della danza, il tempo/ritmo è direttamente legato alla semantizzazione del movimento, in quanto elemento fondamentale dello schema/*typos/figura* della danza<sup>86</sup>.

Le rappresentazioni dei tempi coreutici sono così da un lato veicoli dell'immaginario allegorico, dall'altro testimonianze radicate in pratiche di diversa natura, rese affini dalla condivisione di un linguaggio parlato dal corpo attraverso la ritmicità: «il ritmo è originariamente un ritmo dei piedi»<sup>87</sup>, scriveva Elias Canetti fornendo un'immagine immediata del legame tra dimensione corporea e musicale. Inquadrare su queste basi le testimonianze coreutiche permette di restituire alla danza un'immagine pluridimensionale capace di ridurre il divario storiografico tra l'analisi musicale, quella coreografica e l'approfondimento storico-rappresentativo dell'arte del ballo.

---

86. Sui concetti di *schemata/formal/figural/typos* si rimanda ai contributi citati in nota 8.

87. Elias Canetti, *Massa e potere*, traduzione italiana di Furio Jesi, Adelphi ebook, Milano 2017, p. 25 (I ed. *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Hamburg 1960).

Tiziana Leucci

## **Théophile Gautier’s “Orientalist” ballet librettos and novels as Marius Petipa’s silenced sources of inspiration <sup>1</sup>**

*“To my friend, Gérard de Nerval, in Cairo, [...] I really feel I have lived in the East, and when I dress up in a caftan and an authentic tarboosh at Carnival time, I seem to be donning my everyday clothes”.*

*“The earth, symbolised by Achmet, stretches its arms to the sky, which looks tenderly down to him through the azure eyes of the Péri”*  
(Théophile Gautier, *Opéra: La Péri*, in “La Presse”, 25<sup>th</sup> July 1843)<sup>2</sup>.

*“My father was a premier danseur and ballet master, and my mother enjoyed considerable renown as a performer of first roles in tragedies. [...] At seven, I started instruction in the art of dancing in the class of my father, who broke many bows on my hands in order to acquaint me with the mysteries of choreography”*

(Marius Petipa, *Mémoires*, 1905)<sup>3</sup>.

### **Introduction**

Over the past several years, by working on the genesis of the two ballets having an Indian plot,

---

1. A first shorter version of the present article was presented on 12<sup>th</sup> March 2021 at the International *Hommage à Marius Petipa* 2021 conference, organized by the Agrippina Vaganova Ballet Academy, in St. Petersburg. I would like to thank the organizers, Boris Illarionov, Natalia Zozulina, Olga Rozanova, Larisa Abyzova and Svetlana Lavrova, for inviting me to present my paper at this prestigious scientific and artistic event. I am also very grateful to Karina Kozlova for her remarkable translation into the Russian language of an abridged version of this text, which was read during the conference and will be published in the Journal of the Vaganova Academy. I would like to thank for our inspiring discussions about the French *maitre de ballet* my friends and colleagues Toni Candeloro, Donatella Gavrilovich, Pascale Melani and Pierre Philippe-Meden for having organized together, in 2018 in Rome and in Paris, the two Marius Petipa’s bicentenary commemoration international conferences, as well as Christine Bayle, Valentina Bonelli, Grigory Chicherin, Amy Growcott, Doug Fullington, Laura Hormigón, Concetta Lo Iacono, Flavia Pappacena and Jane Pritchard. Last but not least, special thanks are due to Elena Randi and Elena Cervellati, editors of the journal “Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni”, and to Arianna Castellarin and Sara Gesuato (University of Padova) for kindly reading and revising the English text of this contribution.

2. Quoted in: Ivor Guest (texts selected, translated and annotated by), *Gautier on Dance. Théophile Gautier*, Dance Books, London 1986, pp. 113, 115.

3. Quoted in: Marius Petipa, *Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa*, edited by Lillian Moore, translated by Helen Whittaker, Adam and Charles Black, London 1958, pp. 1, 3.



*La Bayadère* (1877), and *The Talisman* (1889), both composed by Marius Petipa (1818-1910) in St. Petersburg, I realized how deeply the French *maître de ballet* (fig. 1) had been inspired by some of the novels and the ballet librettos written by his fellow countryman, Théophile Gautier (1811-1872). Besides a large number of novels, tales, travelling accounts, poems, plays, theatrical reviews, etc., Gautier (fig. 2) wrote the librettos for twelve ballets, only six of which were staged<sup>4</sup>. The first one was *Giselle, ou le Wilis* (1841), followed by *La Péri* (written in 1842 and performed in 1843), *Pâquerette* (1851), *Gemma* (1854), *Sacountalâ* (1858) inspired by an ancient Indian play, and *Yanko le bandit* (1858). The first five ballets premiered at the Paris Opéra, whereas the last one was produced at the Porte-Saint-Martin Theatre. Of the twelve librettos, three were lost and one remained unfinished<sup>5</sup>.

In some of my previous works, I showed how inspiring the plots of the two Gautiers ballets *Giselle* and *Sacountalâ* had been for Marius Petipa, especially for the elaboration of the leading female roles of the Indian temple dancer Nikia in *La Bayadère*, and for the Indian celestial fairy, the *apsaras* Niriti in *The Talisman*<sup>6</sup>. Besides *Giselle* and *Sacountalâ*, in this article I would like to focus also

4. See: Théophile Gautier, *Théâtre. Mystères, comédies et ballets*, Charpentier, Paris 1872; Edwin Binney, *Les ballets de Théophile Gautier*, Nizet, Paris 1965; Ivor Guest (texts selected, translated and annotated by), *Gautier on Dance*, cit.; Walter Sorell, *Dance in Its Time*, Columbia University Press, New York 1986, pp. 251-293; Théophile Gautier, *Ecrits sur la danse, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest*, Actes Sud, Arles 1995; Lynn Garafola (editor), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, Hanover and London 1997; Elena Randi, *Il balletto nel pensiero di Gautier*, in "Il castello di Elsinore", n. 38, 2000, pp. 5-24; Elena Randi, *La fusione dei sensi e dello spirito: Gautier e il balletto*, in Id., *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Esedra, Padova 2001, pp. 153-203; Hélène Laplace-Claverie, *Ecrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Honoré Champion, Paris 2001; Elena Cervellati, *Madrigale panteista. Poetica e ideologia del corpo danzante negli scritti di Théophile Gautier*, in "Teatro e Storia", vol. XXVII, 2006, pp. 221-242; Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007; Elena Cervellati, *From the written word to the dancing body. Libretto and performance practice in Théophile Gautier*, in Society of Dance History Scholars [(edited by)], *Re-Thinking Practice and Theory. International Symposium on Dance Research / Repenser pratique et théorie. Colloque international de recherche en danse*, Proceedings [of the] Thirtieth Annual Conference / Actes [du] Trentième colloque annuel (SDHS/CORD/CND, Paris 21-24 June 2007), Society of Dance History Scholars, Paris 2007, pp. 300-305; "Bulletin de la Société Théophile Gautier", numéro monographique *Gautier et les arts de la danse*, sous la direction de Martine Lavaud, Corinne Perrin-Saminadayar, Giovanna Bellati et Patrick Berthier, n. 31, 2009; François Brunet, *Théophile Gautier et la danse*, Honoré Champion, Paris 2010; Louise Hingand, *Le livrets de ballet de Théophile Gautier*, travail d'études et de recherche, Master "Poétique et Histoire Littéraire", Université de Pau et de Pays de l'Adour, Pau 2017.

5. "Pour Gautier, les livrets de ballet n'étaient pas le résultat d'une exubérance de jeunesse qu'il aurait dépassée ou remplacée plus tard par des œuvres conventionnelles. Son premier ballet, écrit à l'âge de vingt-six ans, avait été encouragé par le cercle d'amis bohèmes avec lesquels il vivait à l'Impasse du Doyenné. Le dernier était son œuvre finale qu'il termina juste avant de mourir à l'âge de soixante-et-un ans. Gautier n'essaya jamais de nier qu'il avait fait ces livrets. Même si ce genre était très mineur" (Edwin Binney, *Les ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 15).

6. See: Tiziana Leucci, *Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX secolo)*, CLUEB, Bologna 2005; Tiziana Leucci, *Between Seduction and Redemption. The European Perception of India's Temple Dancers in Travel Accounts and Stage Productions from the Thirteenth to the Nineteenth Century*, in Frank Kouwenhoven — James Kippen (edited by), *Music, Dance and the Art of Seduction*, Eburon-Chime, Delft 2013, pp. 261-287, pp. 421-429 (notes & bibliography); Tiziana Leucci, *L'héritage de l'orientalisme et du romantisme dans deux ballets à sujet indien de Marius Petipa: "La Bayadère" (1877) et "Le Talisman" (1889)*, in Pascale Melani (édité par), *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur "La Bayadère"*, MSHA, Pessac 2019, pp. 91-102; Tiziana Leucci, *Nasledie romantizma i orientalizma v baletach Mariusa Petipa s indijskim motivom: "Bajaderka" (1877) i "Talisman" (1889)* [*The legacy of Romanticism and Orientalism in the ballets of Marius Petipa with an Indian motif*]



on Gautier's libretto for *La Péri*, which equally influenced the plots of both Petipa's "Indian" ballets. I will also deal here with two other creations by Petipa, *The Daughter of the Pharaoh* (1862) and *Le Roi Candaule* (*The King Candaule*, 1868), which were also inspired by two novels written by Théophile Gautier.

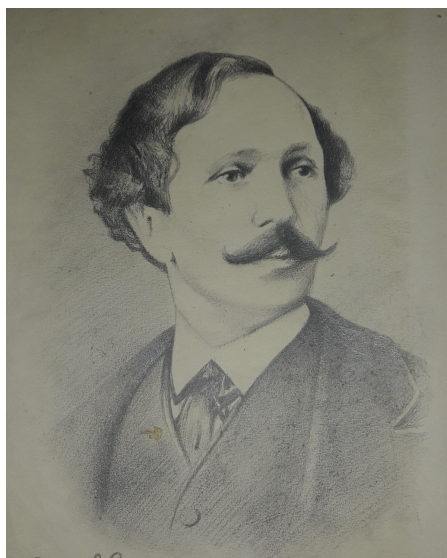


Figure 1. Graphite drawing pencil portrait of Marius Petipa by Anonimous (second half of 19<sup>th</sup> century). Courtesy of Toni Candeloro's collection.



Figure 2. Engraving by Amédée Bodin after the portrait of Théophile Gautier by Théodore Chassériau (19<sup>th</sup> century). Public domain.

Intrigued by all those works, I started to wonder if Marius Petipa and Théophile Gautier ever met, dialogued, or had any personal connection or artistic collaboration. Actually, though Gautier's librettos and some of his novels were such a precious source of inspiration for Marius Petipa, he never mentioned the name of Théophile Gautier in either his *mémoires* or his diaries<sup>7</sup>. Most probably,

"*La Bayadère*" (1877) and "*The Talisman*" (1889)], in "Bulletin of Vaganova Ballet Academy", n. 6, 2019, pp. 22-32, online: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1224/899> (Accessed 10/26/2022); Tiziana Leucci, *L'immaginario romantico e orientalista nei due balletti a soggetto indiano di Marius Petipa: "La Bayadère" (1877) e "Il Talismano" (1889)*, in Donatella Gavrilovich — Annamaria Corea (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, UniversItalia, Roma 2019, pp. 81-95 (text), pp. 203-211 (images); Tiziana Leucci, *La herencia del Romanticismo y del Orientalismo en el ballet de temática india "La Bayadere" (1877) de Marius Petipa*, in Laura Hormigón (Edición de), *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico [Marius Petipa. From Romantic to Classic Ballet]*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid 2020, pp. 143-154.

7. See: Marius Petipa, *Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa*, cit.; Marius Petipa, *Mémoires*, traduits du russe et complétés par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Actes Sud, Arles 1990; Marius Petipa, *The Diaries of Marius Petipa*, edited, translated and introduced by Lynn Garafola, in "Studies in Dance History", vol. III, n. 1, Spring 1992; Marius Petipa, *Memorie*, a cura di Valentina Bonelli, Gremese, Roma 2010; Marius Petipa, *Journal du maître de ballet des Théâtres Impériaux Marius Ivanovitch Petipa*, édition établie, préfacée et annoté par Pascale Melani, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac 2017; Marius Petipa, *Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Ivanovitch Petipa*, transcription et traduction par Pascale Melani, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac 2018; Marius Petipa, *Memuary i Dokumenty [Memoirs and documents]*, preface and comments by Sergej Konaev,

the fact that he wrote them at a late age might justify such an omission: either he simply forgot to mention him or, for some other reasons unknown to us, he did not want or did not find it relevant to mention him. On the other hand, in his writings, Gautier referred to the proficiency of Marius Petipa's elder brother Lucien Petipa (1815-1898), to the beauty and talent of Marius' first Russian wife (fig. 3), Marija Sergueevna Surovščikova-Petipa (1836-1882), and to the artistic quality of the entire Petipa family<sup>8</sup>, as we will soon see. Indeed, Marius Petipa's parents and siblings were all performing artists: his mother, Victorine Morel-Grasseau (1794-1860), was an actress; his father Jean-Antoine Petipa (1787-1855) and his elder brother Lucien in those days were well-known dancers, choreographers and teachers<sup>9</sup>; Jean Petipa (1820-1873) was also a dancer; and the younger sister Amata Victorine (1824-1905) was an opera singer, whereas the eldest sister Elisabeth Petipa (1816-?) did not launch an artistic career<sup>10</sup>, although she learnt music and dance.



Figure 3. Photo portrait of the Marius Petipa first Russian wife, the ballerina Marija Surovščikova-Petipa, in the role of Lizetta in the Petipa's ballet *Parisian Market*, by Disderi, Paris 1864. Public domain.

From his early childhood and throughout his long and prestigious career as a dancer and

---

National Central Theatre Museum "A. A. Bachrušin", Moscow 2018; Marius Petipa, *Diari 1903-1907*, a cura di Valentina Bonelli, DNZ, Milano 2018.

8. See Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, Charpentier, Paris 1867.

9. See: Jean-Philippe Van Aelbrouck, *Marius Petipa, une enfance bruxelloise (1819-1835)*, in "Slavica Occitania", numéro monographique *De la France à la Russie. Marius Petipa*, édité par Pascale Melani, n. 43, 2016, pp. 41-81; Romain Feist, *Lucien, l'autre Petipa*, in "Slavica Occitania", numéro monographique *De la France à la Russie. Marius Petipa*, édité par Pascale Melani, n. 43, 2016, pp. 83-91; Emmanuelle Delattre-Destenberg, *Un Petipa à l'Opéra: Lucien Petipa (1815-1889)*, in Pascale Melani (édité par), *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur "La Bayadère"*, cit., pp. 19-25.

10. Lynn Garafola, *Introduction*, in Marius Petipa, *The Diaries of Marius Petipa*, cit., p. xxv.

choreographer, Marius Petipa, who held the prestigious position of *premier maître de ballet* of the Russian Imperial Theatres, must have met many artists, composers, writers and theatre directors, that he probably could not remember and mention all of them in his *Mémoires*, written in the last years of his life, when he was quite disappointed and bitter due to the forced retiring from his artistic activities, and particularly after having been affected, in 1903, by the lack of success of his ballet *The Magic Mirror*<sup>11</sup>.

Petipa wrote his *Memoirs* in a very dark hour, in 1905, when he was a disheartened and discouraged old man. His last ballet, *The Magic Mirror*, had been a disaster. His assistant and *protégé*, Lev Ivanov<sup>12</sup>, whom he had hoped would succeed him as Ballet Master of the St. Petersburg Imperial Theatres, had died four years before. Alexander Gorsky, a young choreographer with whose experiments Petipa had little sympathy, seemed to be usurping his position. [...] In an attempt to justify his position and call attention to the length and scope of his distinguished career as a dancer and choreographer, Petipa decided to write his memories. He was eighty-six years old. Elderly people often recall most vividly the days of their early youth, and Petipa was no exception. [...] The end of his career found him full of doubts and disappointed<sup>13</sup>.

Thus, claiming the high artistic value of his work became in his *Mémoires* a priority. Perhaps, the "urge" to defend his own reputation, which was hurt by having been unjustly dismissed from his position as *premier maître de ballet*, must have led him to select and highlight only a few aspects of his professional life that could serve his cause, omitting – sadly for us – those which he did not consider relevant for his main purpose. Apparently, Théophile Gautier was not the only one he did not mention. Marius Petipa did not devote much attention even to his own brother, Lucien (fig. 4), and his work. Should the readers interpret this as evidence of his poor memory due to old age? Or rather as a sign of the artistic rivalry between the two brothers, betraying Marius's will to show that if Lucien achieved glory in Paris, he received equal fame and respect in Russia?! At present, it is very difficult for us to guess the real reasons behind Marius' intentions. However, despite the elder brother's great success at the Paris Opéra, today it is mainly the name of Marius Petipa which is still remembered and praised. Although, in Russia, scholarly studies on Marius Petipa have been published since the

11. See: *ivi*, pp. i-xxiii; Pascale Melani, *Les coulisses du ballet: Petipa contre Teliakovski*, in "Slavica Occitania", numéro monographique *De la France à la Russie. Marius Petipa*, n. 43, 2016, pp. 263-283; Donatella Gavrilovich, *Marius Petipa: un'altra storia. Il rapporto con gli scenografi e i direttori dei Teatri Imperiali*, in Donatella Gavrilovich – Annamaria Corea (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910)*, cit., pp. 39-64; Valentina Bonelli, *Il tramonto di Marius Petipa. "Lo Specchio Magico": l'ultimo balletto tra classicismo e pre-avanguardia*, in Donatella Gavrilovich – Annamaria Corea (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910)*, cit., pp. 109-120.

12. About Lev Ivanov's career, works and collaboration with Marius Petipa see: Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of "The Nutcracker" and "Swan Lake"*, Clarendon Press, London 1997. Concerning Ivanov's elaboration of the two famous Petipa/Čajkovskij ballets *The Nutcracker* and *Swan Lake*, see: Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: "Swan Lake", "Sleeping Beauty", "Nutcracker"*, Clarendon Press, London 1991; Roland John Wiley, *Tchaikovsky*, Oxford University Press, New York 2009.

13. Lillian Moore, *Introduction*, in Marius Petipa, *Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa*, cit., pp. ix-xi. See also, Lynn Garafola, *Introduction*, in Marius Petipa, *The Diaries of Marius Petipa*, cit., pp. i-xxiii.

years following his demise, in 1910, in the West, only in the 1950s did the French *maître de ballet* start to receive the attention of dance historians<sup>14</sup>. Luckily, in recent years, and in particular for the bicentenary of his birth in 2018, several conferences, lectures, volumes, exhibitions, philological reconstructions of Petipa's ballets based on the Stepanov's notations, and other artistic events have taken place in Russia, France, Spain, Italy, United States, and in other countries, in order to study and celebrate Marius Petipa's rich and amazing choreographic productions<sup>15</sup>.

In his *Memoirs*, including in the pages devoted to his triumphant visit to Paris with his talented and beautiful wife (Maria Sourovchchikova Petipa)<sup>16</sup>, Petipa hardly ever mentions the name of his brother Lucien. Today, Lucien has been almost entirely overshadowed. When one reads the name Petipa on an old Paris Opéra playbill, it is natural to assume that it is Marius; but Marius never danced at the Opéra<sup>17</sup>, which in his youth was the centre of the ballet world. Lucien, the handsome elder brother, was the 'successful' member of the family, the one to be emulated. He is the one who attained the coveted position of *premier danseur* at the Opéra (in 1839, when Marius was still a wanderer without a permanent position), who partnered with Carlotta Grisi and, according to gossip, won her love, [...]. Marius was never the glamorous Paris star. He was the diligent and tireless worker, toiling unremittingly in a distant land where he still, after half a century, sometimes felt an exile. His *Memoirs* leave one with the feeling that he wondered, even after he had created a company which surpassed that of the Opéra itself, whether or not he had succeeded in catching up with Lucien. Time would tell<sup>18</sup>.

14. For a well-documented list of some major Russian studies about Marius Petipa, see *ibidem*.

15. Recently, several articles, volumes, Ph.D. thesis, conferences' proceedings, articles and monographic works have been published on Marius Petipa, reviving the research on his career and rich artistic productions, as well as some of Petipa's ballets philological reconstruction based on the Stepanov notation. See: Laura Hormigón, *Marius Petipa en España 1844-1847. Memorias y otros materiales*, Danzarte Ballet, Madrid 2010; Laura Hormigón (Edición de), *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico*, cit.; Doug Fullington, *The Stepanov Notations of the Harvard Theatre Collection*, in "Ballet/Tanz Magazine", December 2013, pp. 52-55; "Slavica Occitania", numéro monographique *De la France à la Russie. Marius Petipa*, édité par Pascale Melani, n. 43, 2016; Pascale Melani (édité par), *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur "La Bayadère"*, cit.; Tatiana Nikitina, *Le "ballet russe" de Marius Petipa: un exemple d'hybridation culturelle. Musique, musicologie et arts de la scène*, Unpublished Ph.D, Université Michel de Montaigne — Bordeaux III, Bordeaux 2018; Donatella Gavrilovich — Annamaria Corea (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910)*, cit.; Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, Oxford University Press, New York 2019. Noteworthy, the bicentenary two commemorative volumes entitled Natalia Metelica (editor), *Marius Petipa. La Dansomanie*, published in 2018 by the St. Petersburg State Museum of Theatre and Music, as well as the annual conferences on Marius Petipa organized on Petipa's birthday, 11<sup>th</sup> March, by the A. Vaganova Ballet Academy in St. Petersburg along with the articles on the French ballet master published regularly in the "Vaganova Academy Journal". Last but not least, I would like to mention *The Petipa Society* internet site, edited by Amy Growcott. Soon two new volumes will also be published, the first one by Roland John Wiley (edited by), *The Petersburg Noverre: Marius Petipa in Russia*, Anthem Press, London (forthcoming), and the second one by Tiziana Leucci — Pascale Melani (édité par), *À la recherche de Marius Petipa, entre romantisme, orientalisme et avant-garde. Gros plan sur "La Belle au Bois Dormant"*, MSHA, Pessac (forthcoming).

16. About the performances of Marija Surovščikova-Petipa in Paris, see: Bénédicte Jarrasse, *Maria Sourovchchikova-Petipa et Marfa Mouraieva à l'Opéra de Paris (1861-1864): les ballerines du Théâtre impérial au miroir de la critique parisienne*, in Pascale Melani (édité par), *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur "La Bayadère"*, cit., pp. 35-41.

17. In his *Mémoires*, Marius Petipa wrote that, after the years in Spain and just before he got engaged in Russia, he danced at the Paris Opéra: "I spent some time in Paris, where I participated in the farewell benefit of Therese Elssler, who was retiring from the stage. The sisters Fanny and Therese Elssler, my brother Lucien and I danced a *Pas de Quatre* on the stage of the Paris Opéra. Soon after this, I received a letter from the old ballet master, Titus, offering me an engagement in St. Petersburg" (Marius Petipa, *Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa*, cit., p. 22).

18. Lillian Moore, *Introduction*, in Marius Petipa, *Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa*, cit., p. xi.



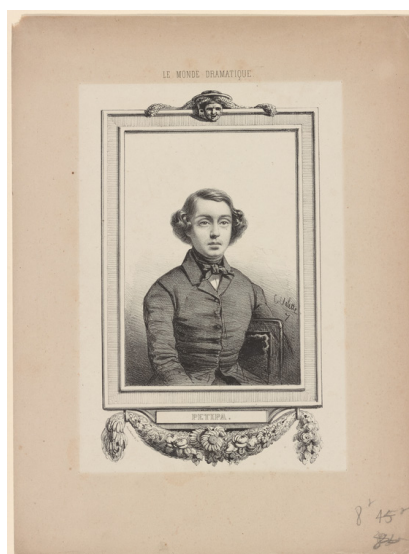


Figure 4. Portrait of Lucien Petipa, in "Le Monde Dramatique", Paris early 1840s. Public domain.

While Marius Petipa never mentioned Gautier and was not so eager to talk about his brother Lucien in his writings, on the contrary, he mentioned Carlotta Grisi (1819-1899) with very admiring words (fig. 5). After having worked in the Grand Théâtre of Nantes, Marius returned to Paris and started to attend the classes of the well-known dance master of Italian origins, Auguste Vestris (1760-1842). Thanks to the progress he made, he was able to partner with Carlotta Grisi. He wrote in his *Mémoires* that the opportunity to dance with the celebrated Italian ballerina – and on that occasion with his brother Lucien, too, though he did not mention here that they all danced together – helped him to become famous, and later on to be engaged by the Grand Théâtre in Bordeaux:

Upon returning to Paris, and not having an engagement, I started to perfect myself in the class of the then famous old Vestris. My brother Lucien was already dancing in the Paris Grand Opéra; I also wanted to appear on some Parisian stage, and the opportunity presented itself. Having worked for two months with my talented professor, I was blessed with such good luck as I hadn't dared to dream. I took part in the benefit of the great actress Rachel, where I danced with such a great star as the then sensational Carlotta Grisi. Participation in such an outstanding performance made me known, and within a few days I received an invitation to Bordeaux, in the capacity of *premier danseur*<sup>19</sup>.

Actually, recent research has shown that, in his *Mémoires*, Marius Petipa was confused at times concerning the events and the people he described<sup>20</sup>. For instance, when he danced in Paris, on 27<sup>th</sup> October 1842, with Carlotta Grisi and his brother Lucien, on the stage of the Comédie Française for

19. Marius Petipa, *Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa*, cit., p. 10.

20. See Natalie Morel-Borotra, *Marius Petipa, "second danseur" au Grand Théâtre de Bordeaux*, in "Slavica Occitania", numéro monographique *De la France à la Russie. Marius Petipa*, édité par Pascale Melani, n. 43, 2016, pp. 93-112.

the ballet scenes of Molière's play *Le Bourgeois-Gentilhomme*, apparently such performance was not in honour of the famous French actress Elisa Félix, better known as M<sup>lle</sup> Rachel (1820-1858), as he wrote, but rather in honour of M<sup>me</sup> Anne-Catherine-Lucinde Paradol<sup>21</sup>. However, though Marius Petipa does not refer to Théophile Gautier, during his trips to France<sup>22</sup>, he perhaps had the opportunity to meet the French writer. He was seven years older than him, and was well known to his brother Lucien, who danced in the main male roles in both the *Giselle, ou le Wilis* and *La Péri* ballets, when they were premiered at the Opéra of Paris, the first one in 1841 and the second one in 1843. In 1858, Lucien also composed the dances for Gautier's ballet *Sacountalâ*.



Figure 5. Print of “Carlotta Grisi as a Fairy”. London 19<sup>th</sup> century. From The New York Public Library (<https://digitalcollections.nypl.org/items/99702840-b3b5-0132-0174-58d385a7b928>).

Before analysing those librettos by Gautier, let us now focus on Gautier's pronounced “Orientalism”, which influenced those ballets, shaped by the ‘Oriental’ fashion in the literary and artistic circles of his time, and strengthened also by the tour of the authentic Indian temple dancers performing in Paris in 1838. Marius Petipa, too, though young at that time, was part of the “Orientalist” cultural and artistic processes which became a form of “craze” in Europe in those years<sup>23</sup>.

21. See: Marius Petipa, *Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Ivanovitch Petipa*, cit., p. 33, note 39 and 178; Pascale Melani, *Marius Petipa à la Comédie Française*, in Marius Petipa, *Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Ivanovitch Petipa*, cit., pp. 177-178.

22. See: Martine Kahane, *Petipa in France. A Franco-Russian Story in Three Acts and a Coda*, in Natalia Metelica (editor), *Marius Petipa. La Dansomanie*, vol. II, St. Petersburg National Museum of Theatre and Music, St. Petersburg 2018, pp. 24-30.

23. About Orientalism as a cultural, philosophical and artistic movement in Europe, see: Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*, Payot, Paris 1950; Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris 1980 (first edition published in 1978); Wilhelm Halbfass, *India and Europe. An Essay in Philosophical Understanding*, Motilal Banarsidass,



## Theophile Gautier's Orientalism and the everlasting impact of the Indian temple dancers in some of his ballet librettos

The five South Indian artists who arrived in France in 1838 with their master and two musicians were attached to a Viṣṇu temple located in the French territory of Pondicherry. The presence of authentic temple dancers (in Sanskrit: *devadāsīs* "female attendants at the service of a deity") on the Parisian stage had a remarkable effect on French writers and artists<sup>24</sup>. Among them, Théophile Gautier was their most regular viewer and enthusiastic admirer, and, as a critic, he wrote many articles about them. He became so impressed by the mastery of their art, in particular by the beautiful dancer Amany (fig. 6), that they served him as "inspiring Muses" for the creation of some of his future ballet librettos.

When the troupe arrived in Paris, the young and rebellious Gautier was working as a dance critic for the newspaper "La Presse". At that time, he was a twenty-seven-year-old Romantic bohemian. A year earlier, in 1837, he had published a novel entitled *Fortunio*, in which he mentioned Indian dancers<sup>25</sup>. A few months before Amany and the other artists arrived in France and performed

---

Delhi 1990 (first edition published in 1988); J. M. Mackenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester University Press, Manchester & New York 1995; Martin Clayton — Bennett Zon (edited by), *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s–1940s: Portrayal of the East*, Ashgate, Aldershot 2007; Tiziana Leucci, *Vestales indiennes: les danseuses de temple dans les récits de voyage et l'imaginaire théâtral orientaliste (1780-1811)*, in "Synergies Inde", numéro monographique *L'orientalisme à l'humanisme en crise. Ponts entre l'Inde et l'Europe*, coordonné par Vidya Vencatesan et Philippe Benoit, n. 4, 2009, pp. 171-180; Tiziana Leucci, *The Curiosity for the "Others". The Interest for Indian Dances and Oriental Customs (& Costumes) in Europe (1663–1821)*, in Uwe Schlottermüller — Howard Weiner — Maria Richter (herausgegeben von), *All'ungaresca — al español". Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420-1820*, Tagungsband 3. Rothenfels Tanzsymposium, Fa-Gisis Musik und Tanzedition, Freiburg 2012, pp. 109-131; Tiziana Leucci, *De la "danseuse de temple" des voyageurs et missionnaires Européens à la "bayadère" des philosophes et artistes (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, in Marie Fourcade — Ines Zupanov (sous la direction de), *L'Inde des Lumières: Discours, histoire, savoirs (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, EHESS, Paris 2013, pp. 253-288.

24. About the receptions, perceptions and reactions to the Indian troupe's performances by Gautier and others, see: Tiziana Leucci, *Le "Devadāsī" nella Parigi di Luigi Filippo: le danzatrici indiane nella critica e nelle opere di Théophile Gautier*, in "Teatro e Storia", vol. XXV, 2004, pp. 1-29; Tiziana Leucci, *Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda*, cit.; Tiziana Leucci, *Théophile Gautier on the Maria Taglioni's "Creation" in 1830 of the Bayadère Character, and the Indian Temple Dancers performing in Paris in 1838*, in Barbara Segal — Bill Tuck (edited by), *Dance and Heritage: Creation, Re-creation and Recreation*, Proceedings of the Early Dance Circle Biennial Conference 2010, Early Dance Circle & Victoire Press, London-Cambridge 2011, pp. 85-104; Tiziana Leucci, *Between Seduction and Redemption*, cit.; Tiziana Leucci, *Fascinantes bayadères, mais étrange musique... Réception française des danseuses indiennes: des récits de voyage aux œuvres de Jouy, Gautier et Berlioz*, in Luc Charles — Dominique Yves Defrance — Danièle Pistone (textes réunis par), *Fascinantes Étrangetés. La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle*, L'Harmattan, Paris 2014, pp. 343-365; Tiziana Leucci, *L'immaginario romantico e orientalista nei due balletti a soggetto indiano di Marius Petipa: "La Bayadère" (1877) e "Il Talismano" (1889)*, cit.; Joep Bor, *Mamia, Ammani and Other Bayadères: Europe's Portrayal of India's Temple Dancers*, in Martin Clayton — Bennett Zon (edited by), *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s–1940s: Portrayal of the East*, cit., pp. 39-70.

25. The novel was firstly published under the title *L'Eldorado* in 1837 in instalments in a magazine, only in 1838, just before the Indian artists arrived in Paris, did it come out as a book. See: Théophile Gautier, *Fortunio*, in Id., *Œuvres, textes réunis par Paolo Tortonese, Robert Laffont*, Paris 1995, pp. 477-580; Tiziana Leucci, *Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda*, cit., p. 144, note 74.

in Paris, Gautier wrote a rather polemical review about ballerina Louise Fitzjames (1809-?) interpreting the role of the *bayadère* Zoloé in Eugène Scribe, Daniel Auber and Filippo Taglioni's *opéra-ballet Le Dieu et la bayadère ou la courtisane amoureuse (The God and the Bayadère or the Courtesan in Love)*<sup>26</sup>. The ballet premiered at the Paris Opéra in 1830 and was revived in the same theatre in November 1837. Here, Gautier explains his personal conception regarding his ideal type of dancer, which fitted in well with his perception of the Indian *devadāsīs*: “It is essential for a dancer to have a body which, if not perfect, it [*sic*] should be at least graceful. [...] Dancing is essentially pagan, materialist and sensual”<sup>27</sup>.



Figure 6. Print of the *Bayadère* Amany dancing the *Malapou*, after the bronze statuette by Jean-Auguste Barre. *Magasin Pittoresque*, Tome VI, p. 40, Paris, Octobre 1838. Tiziana Leucci's collection.

Along with a few other writers and artists, Théophile Gautier attended a private performance given by the Indian troupe in their residence at the *Allée des Veuves* in Paris, and subsequently wrote an article describing the dancers and the musicians in detail, as well as their costumes and ornaments. The following quotation expresses Gautier's personal ideas about India, and his trepidation about such an exceptional event, which truly gave a new direction to his work: “The very word *bayadère* evokes notions of sunshine, perfume and beauty even to the most prosaic and bourgeois minds...

26. For the analysis of the *opéra-ballet Le Dieu et la bayadère, ou la courtisane amoureuse*, see: Tiziana Leucci, *Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda*, cit., pp. 128-136; Tiziana Leucci, *Théophile Gautier on the Maria Taglioni's "Creation" in 1830 of the Bayadère Character, and the Indian Temple Dancers performing in Paris in 1838*, cit.

27. Théophile Gautier, *Opéra: Louise Fitzjames in "Le Dieu et la bayadère"*, in “La Presse”, 27<sup>th</sup> November 1837, quoted in Ivor Guest (texts selected, translated and annotated by), *Gautier on Dance*, cit., p. 29.

There is a sensation of dazzling light, and through the pale smoke of burning incense appear the unfamiliar silhouettes of the East"<sup>28</sup>.

On 22<sup>nd</sup> August 1838, Gautier attended their public performances in Paris at the Théâtre des Variétés, where the eager audience rushed in large numbers to see them. If in the previous review Gautier was totally mesmerized by the Indian dancers and their art, here he relates the spectators' reactions as well:

When the lovely Amany recited her melancholy plaint, the antique beauty of her poses, the supple sensuality of her figure, the sorrowful languor of her gestures, and the plaintive sweetness of her half-smile aroused general applause. She could have been the dark-skinned Shulamite of the *Song of Songs*, swooning with love, and seeking her beloved on a mountain of balsam or in a garden full of aromatic plants<sup>29</sup>.

In his descriptions, Gautier underlines the sensuality of Amany's dance, gestures, postures and expressions, enriched by the fragrance of the fresh flowers, the perfumed oils and the burning incense used in India during the performances, which arise and intensify the sensual pleasures of both sight and smell among the spectators: during the dance recital, they all have their visual and olfactive senses stimulated. It is not by chance that in India, in order to describe the effect of a performance on the audience, the Sanskrit polysemic term of *rasa* is used, which means: colour, fragrance, taste, aroma, perfumed essence, savor, pleasure and aesthetic experience as well.

Before focusing on the impact of the Indian artists on Théophile Gautier's ballet librettos, now I would like to draw attention to the etymology of the French word *bayadère*, not only because it was employed to define the Paris Opéra ballerinas interpreting Indian roles, but also because it was used to define Amany and her companions, who were also known as the "Pondicherry's *bayadères*". This term, of Portuguese origin (*baylhadeira* or *bailadeira*), means a "female dancer", and was firstly used by 16<sup>th</sup>-century Portuguese travellers and army officers to refer to the Indian dancers performing in temples and royal courts. Later on, the word entered literary French in the 17<sup>th</sup> century through Dutch travellers' accounts. Since then, the term has been absorbed into other European languages (i.e. German *Bajadere*, English *bayadere*, Spanish *bayadera*, Italian *baiadera*, Russian *bajaderka*, etc.) and adapted to define all types of Indian dancers, *devadāsīs* included, as well as the theatrical character of the same on the Western stage. Thus, the basic *bayadère's* features were shaped through a slow process of mutual interaction between the writings of travellers, the literary works of poets, philosophers, dramatists and librettists, the compositions of musicians and choreographers, and the drawings and

---

28. Théophile Gautier, *The Devadasis, otherwise known as Bayadères*, in "La Presse", 20<sup>th</sup> August 1838, quoted in Ivor Guest (texts selected, translated and annotated by), *Gautier on Dance*, cit., p. 39.

29. Théophile Gautier, *Théâtre des Variétés: Début of the Bayadères*, in "La Presse", 27<sup>th</sup> August 1838, quoted in Ivor Guest (texts selected, translated and annotated by), *Gautier on Dance*, cit., p. 49.

canvas of Orientalist painters. All of them contributed a great deal to the construction of the *bayadère's* stage character, which was cast mainly in cosmopolitan Paris, one of the major capitals of the theatre at that time<sup>30</sup>.

### 1. “*Giselle, ou les Wilis*”

In 1841, three years after the performances in Paris by the Indian artists, Gautier wrote the libretto for the ballet *Giselle ou les Wilis*, one of the few from this period which is still performed today, thanks also to Marius Petipa, who helped preserve it in Russia<sup>31</sup>, and from there elsewhere<sup>32</sup>. Staged for the first time at the Opéra in Paris, it casts Carlotta Grisi and Lucien Petipa in the leading roles (fig. 7). The music was composed by Adolphe Adam (1803-1856), the choreography by Giovanni (Jean) Coralli (1779-1854) and Jules Perrot (1810-1892), and the scenery designed by Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868). Gautier's original libretto was written together with Jules-Henry Vernoy de Saint-Georges (1799-1875), who also helped adapt it for the stage. The plot drew on the work *De l'Allemagne* (1835) written by the German Romantic poet Heinrich Heine (1797-1856). A peasant girl, Giselle, loves a noble young man who hides his true identity in order to approach her. When she discovers that he is already engaged to an aristocratic girl, she is shattered by sorrow, loses her mind, and dies. According to local beliefs, her soul becomes a Wili, a tormented ghost which does not find peace until it exacts revenge on the culprit. In the second act of the ballet, her beloved nobleman, who is distressed, goes to pay a visit to Giselle's tomb and there he sees her ghost (fig. 8). Although he was responsible for her premature death, she is still in love with him and saves his life from the fury of Myrtha, the queen of the Wilis. The ballet celebrates a true “triumph of love” which defies even death<sup>33</sup>.

30. On the origin of the literary and theatrical character of the *bayadère*, see: Tiziana Leucci, *Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda*, cit.; Tiziana Leucci, *From Jean-Baptiste Lully to Johann Wolfgang von Goethe. The Construction of the Indian Dancer Character (“Bayadère”) on the European Stage (1681-1798)*, in Uwe Schlottermüller — Howard Weiner — Maria Richter (Herausgegeben von), *Vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert*, Tagungsband 2. Rothenfelder Tanzsymposium, Fa-Gisis Musik und Tanzedition, Freiburg 2008, pp. 115-131; Tiziana Leucci, *Between Seduction and Redemption*, cit.; Tiziana Leucci, *De la “danseuse de temple” des voyageurs et missionnaires Européens à la “bayadère” des philosophes et artistes (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, cit.; Tiziana Leucci, *L'immaginario romantico e orientalista nei due balletti a soggetto indiano di Marius Petipa: “La Bayadère” (1877) e “Il Talismano” (1889)*, cit.; Tiziana Leucci, *L'héritage de l'orientalisme et du romantisme dans deux ballets à sujet indien de Marius Petipa: “La Bayadère” (1877) et “Le Talisman” (1889)*, cit.; Tiziana, Leucci, *The 16<sup>th</sup> century Portuguese travel accounts at the origin of the Indian dancer character of the “Bayadère” in the European literary and stage productions*, in “Choreologica”, special issue, *Colonial dancing in Europe, European dancing in the colonies*, edited by Geoff Whitlock, vol. XI, n. 1, Winter/Spring 2021, pp. 75-134.

31. See Marian Smith — Doug Fullington, *Récréer Petipa: “Giselle” et “Paquita”*, in “Slavica Occitania”, numéro monographique *De la France à la Russie, Marius Petipa*, édité par Pascale Melani, n. 43, 2016, pp. 383-396.

32. See Jane Pritchard, *Petipa Ballets in the United Kingdom*, in Natalia Metelica (editor), *Marius Petipa. La Dansomanie*, cit., vol. II, pp. 44-48.

33. About the ballet *Giselle ou les Wilis*, see: Théophile Gautier, *Théâtre. Mystères, comédies et ballets*, Charpentier, Paris 1872; Serge Lifar, “*Giselle*”. *Apothéose du Ballet Romantique*, Albin Michel, Paris 1942; Cyril W. Beaumont, *The Ballet called*

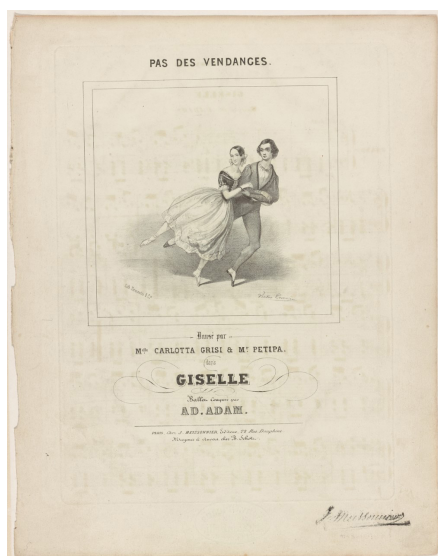


Figure 7. Print of Carlotta Grisi and Lucien Petipa dancing the *Pas de Vendanges*, in the first act of the ballet *Giselle, ou les Wilis* (1841). Paris, 19<sup>th</sup> century. Public domain.



Figure 8. Print of Carlotta Grisi dancing in the second act of the ballet *Giselle, ou les Wilis* (1841). From The New York Public Library (<https://digital-collections.nypl.org/items/7209fe70-b3b5-0132-fd26-58d385a7b928>).

After coming to know about the demise of Amany in London, though no precise information about this tragic event has yet been found<sup>34</sup>, Gautier, in memory of the beautiful and talented Indian dancer, included in the libretto among the Wilis the character of the *bayadère* Zulmé, and the one of the *odalisque*, Moyna:

*Giselle*, Act II, Scene IV:

Like bees moving around their queen, in the same way, Myrtha spreads her blueish wings on the Wilis, then gives the signal for the dance to start. Some of them, one by one, advance towards their queen. Here is Moyna, the *odalisque*, performing an oriental dance; soon followed by Zulmé, the *bayadère*, who takes various Indian postures. [...] At midnight, from various points of the horizon, preceded by will-o'-the-wisps, arrive the shadows of the girls who died because of their dance [...] then a *bibiaderi*<sup>35</sup> with a costume similar to that of Amany, a bodice with sandalwood covering for the breasts, golden striped pyjamas, a golden girdle and a necklace which reflects the

<sup>34</sup> *Giselle*, Dance Books, Alton 2011 (first edition published in 1944); Cyril W. Beaumont, *Complete Book of Ballet*, Putnam, London 1951; Edwin Binney, *Les ballets de Théophile Gautier*, cit.; Elena Randi, *La fusione dei sensi e dello spirito: Gautier e il balletto*, cit.; Tiziana Leucci, *Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda*, cit.; Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la danza*, cit.

<sup>34</sup> Ivor Guest (texts selected, translated and annotated by), *Gautier on Dance*, cit., p. 136, note 5.

<sup>35</sup> The term *bibiaderi*, mentioned by Gautier, derives from the Hindi word *bibi*, meaning a “prestigious lady, a dame, madame, wife, mistress, a dear girlfriend, a beloved one”. Actually, this term, employed also in Turkey, Persia and India as an honorific title for women, has origin in Central Asia. It is often a prefix denoting “esteem, awe and endearment” used as a respectful form of address for the ladies. In the past, the affectionate and prestigious title of *bibi* was usually referred to the North Indian cultivated female artists and courtesans that were so-called by their aristocratic patrons and lovers. Similarly, the word was also employed by the European officers in South Asia in order to define their local Indian wives and concubines. I would like to thank here my colleague Alessandra Fiorentini (Laboratoire d'Anthropologie Politique, Paris), a specialist in the Central Asian Muslim cultures and languages, for having kindly enlightened me about the etymology of this term. See also the entry *bibi* in John T. Platts, *A Dictionary of Urdu Classical Hindi and English*, Manohar, New Delhi 2006 (first edition London 1884), *ad vocem*, p. 205.



light as mirrors, long flying scarves, peculiar jewels, nose-rings, ankle-bells...<sup>36</sup>.

We do not know if the role of the Wili *bayadère* “Zulmé” and the *odalisque* “Moyna” had ever been portrayed in the ballet according to Gautier’s wishes, though in Russia in the list of the characters both Wilis “Zulma” and “Moyna” are mentioned. Interestingly, in the role of the Wili Zulma, Anna Pavlova (1881-1931) was portrayed, in 1899, in one of the photos in the commemorative volume that J. Pritchard and C. Hamilton published about the famous Russian ballerina<sup>37</sup>.

It is not known if, in 1838, Marius Petipa, who at that time was twenty years old, attended the South Indian troupe’s performances in Paris. Even if he did not see their shows, surely he must have heard about them, perhaps from his own brother Lucien. Most probably, he read the reviews concerning the Indian artists, including those written by Théophile Gautier. Indeed, it is not by chance that in his ballet *La Bayadère* he made Nikia attached to the temple of the god Viṣṇu, exactly as Amany and her companions, who were all consecrated to this specific Hindu deity’s shrine. I previously showed how Petipa was inspired by the tragic character of Giselle when he created the role of Nikia<sup>38</sup>. Nevertheless, we know for sure that after this ballet was premiered in Paris in 1841, Marius Petipa attended it with Carlotta Grisi and his brother Lucien and that he noted down some details of the choreography and the gestural expressions on a piano musical score adaptation<sup>39</sup>. *Giselle* was also a ballet that he himself staged and interpreted several times in the leading role of Albrecht in Spain<sup>40</sup>, France and Russia. Let us now turn our attention to the other “Oriental” two acts ballet: *La Péri* by Gautier.

36. Théophile Gautier, *Théâtre. Mystères, comédies et ballets*, Charpentier, Paris 1872, pp. 351-352, 366-367 (my translation from the original French).

37. Jane Pritchard — Caroline Hamilton, *Anna Pavlova. Twentieth Century Ballerina*, Booth-Clibborn, London 2013, p. 8.

38. See: Tiziana Leucci, *Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda*, cit.; Tiziana Leucci, *Between Seduction and Redemption*, cit., pp. 261-287, 421-429; Tiziana Leucci, *L’héritage de l’orientalisme et du romantisme dans deux ballets à sujet indien de Marius Petipa: “La Bayadère” (1877) et “Le Talisman” (1889)*, cit., pp. 91-102; Tiziana Leucci, *Nasledie romantizma i orientalizma v baletach Mariusa Petipa s indijskim motivom: “Bajaderka” (1877) i “Talisman” (1889)* [*The legacy of Romanticism and Orientalism in the ballets of Marius Petipa with an Indian motif: “La Bayadère” (1877) and “The Talisman” (1889)*], cit.; Tiziana Leucci, *L’immaginario romantico e orientalista nei due balletti a soggetto indiano di Marius Petipa: “La Bayadère” (1877) e “Il Talismano” (1889)*, cit.; Tiziana Leucci, *La herencia del Romanticismo y del Orientalismo en el ballet de temática india “La Bayadera” (1877) de Marius Petipa*, cit.; Tiziana Leucci, *The 16<sup>th</sup> century Portuguese travel accounts at the origin of the Indian dancer character of the “Bayadère” in the European literary and stage productions*, cit.

39. See Marian Smith, *The Earliest “Giselle”? A Preliminary Report on a St. Petersburg Manuscript*, in “Dance Chronicle”, vol. XXIII, n. 1, 2000, pp. 29-48.

40. See: Laura Hormigón, *Marius Petipa en España 1844-1847. Memorias y otros materiales*, cit.; Laura Hormigón, *Marius Petipa y sus años en España*, in Id. (Edición de), *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico*, cit., pp. 35-71.



## 2. "La Péri"

After the success of *Giselle, ou les Wilis* in 1841, the following year Gautier started to write the libretto for *La Péri*, staged at the Opéra of Paris, in 1843, with the music by the German composer Friedrich Bergmüller (1806-1874), the choreography by the Italian *maître de ballet* Giovanni (Jean) Coralli (1779-1854), who collaborated with Gautier in the elaboration of the libretto as well, and Carlotta Grisi and Lucien Petipa in the leading roles<sup>41</sup>.

In the Arabian, Middle-Eastern and Indo-Persian cultures, the *Péris* (Persian: *pari*, "a winged celestial being") are beautiful fairies living in Heaven, often evoked in poetry, legends and plays (fig. 9). For the libretto, Gautier drew on one of the *The Thousand and one nights* tales, entitled *The history of the prince Ahmed and the fairy Péri-Banou*, and by the poem having an Indian topic *Lalla Rookh*, composed by the Irish poet Thomas Moore (1779-1852), published in 1817. In 1830, Gautier himself wrote a poem *La jeune fille* [*The young girl*] in a collection of lyrics entitled *Premières poésies* [*First poems*], in which the character of a *Péri* appears. Some years earlier, in 1824, the famous French writer Victor Hugo (1802-1885) wrote the poem *La Fée et la Péri* [*The Fairy and the Péri*], being similarly inspired by Thomas Moore's lyrics of *Lalla Rookh*. For the Carnival of 1843, at the Teatro alla Scala in Milan, the Italian *maître de ballet* Filippo Taglioni (1777-1871) staged a ballet with a Persian plot titled *La Peri*, interpreted by his daughter, Maria Taglioni (1804-1884), in the leading female role of the charming fairy, with the music by Giacomo Panizza (1803-1860), scenery by Baldassarre Cavallotti<sup>42</sup>. Similarly, in 1843, the German composer Robert Schumann (1810-1856) created a work entitled *Das Paradies und die Peri* [*The Heaven and the Péri*], classified as his op. 50, also by drawing inspiration from Moore's poem *Lalla Rookh*. Hence, the character of the Muslim celestial beauty of the *Péri* was well known and appreciated in the European Romantic and Orientalist circles of writers and artists of the time.

41. About the ballet *La Péri*, see: Théophile Gautier, *Théâtre. Mystères, comédies et ballets*, cit.; Cyril W. Beaumont, *Complete Book of Ballet*, cit.; Edwin Binney, *Les ballets de Théophile Gautier*, cit.; Ivor Guest (texts selected, translated and annotated by), *Gautier on Dance*, cit.; Ivor Guest, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Flammarion, Paris 2001; Hélène Laplace-Claverie, *Ecrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, cit.; Elena Randi, *La fusione dei sensi e dello spirito: Gautier e il balletto*, cit.; Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la danza*, cit.; Louise Hingand, *Le livrets de ballet de Théophile Gautier*, cit.; Vannina Olivesi, *Entre discrétion et quête de reconnaissance: Jean Coralli à l'Opéra, une ascension professionnelle au défi de la standardisation du ballet (1830-1854)*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Giovanni Coralli l'autore di "Giselle"*, Aracne, Roma 2018, pp. 123-231.

42. *La Peri. Ballo fantastico di mezzo carattere in tre atti di Filippo Taglioni da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il Carnevale 1843*, per Gaspare Truffi, Milano 1843. See also Flavia Pappacena, *Il Settecento e l'Ottocento*, in Ornella Di Tondo, Flavia Pappacena, Alessandro Pontremoli, *Storia della Danza e del Balletto*, Gremese, Roma 2019, pp. 235-236.



Figure 9. Indian miniature of a *Pari* (French: *Péri*). Rajaput painting 19<sup>th</sup> century. Archaeological Museum, Bhopal, India. Public domain.

The plot of Gautier’s version of the ballet takes place in Cairo, Egypt, and it premiered in Paris on 17<sup>th</sup> July 1843, just a few months after Taglioni’s one. As in Taglioni’s composition, both the ballets are conceived in a true “Oriental” setting – they narrate the love story between prince Attar and the Peri (in Taglioni’s version), and prince Achmet and the Queen of the *Péris* (in Gautier’s version). In both the ballets, the two *Péris* give a magic “talisman” to their beloved princes.

In the first act of the Gautier libretto, Achmet is represented as a pensive and quite melancholic young man in his gorgeous palace. He does not pay much attention to his Favorite and to the other pretty *odalisques* and concubines of his *harem*, including the four new beautiful girls coming from Spain, Scotland, Germany and France, whom his eunuch has just purchased for his master from a local slave-trader. Though Achmet seems to appreciate those foreign girls’ performances, each one executing the dance of their own native countries (the Spanish a *bolero*, the Scottish a *gigue*, the German a waltz, the French a *minuet*), the prince soon becomes distracted and lost in his thoughts. The eunuch, worried about his health, brings Achmet the opium pipe requested by his master. After smoking that, the prince falls asleep and, in his visions, a dreamy group of divine *Péris* appear to him. Immediately, Achmet falls in love with their charming queen (fig. 10). She too, on seeing him, falls in love with the prince (fig. 11). In this famous *Dream scene* of the ballet, Carlotta Grisi impressed the audience by jumping from a high platform placed on the stage directly into Lucien Petipa’s arms (fig. 12). Before returning to Heaven, the *Péri* gives Achmet a “talisman” enabling him to call her back to earth. Once he wakes up, Achmet cannot forget his beloved fairy... In the second act, the queen of the *Péris* tests the love and the faithfulness of his mortal prince, by entering the body of a fugitive slave

girl, named Leïla, who dies during her escape from the cruel Pacha. The young prince takes pity on the distressed runaway maid, who is actually the queen of the *Péris* in disguise, and offers her shelter and protection in his palace, causing the jealousy of his Favorite (fig. 13). Thus, the generous, rightful and faithful prince, courageously protects Leïla, at the cost of losing his own life. He then refuses to give the fugitive slave girl to her brutal master, who claims her back, and after a number of tragic events, he is finally captured, imprisoned and killed by the pitiless Pacha. After his death, his soul is taken to Heaven by the *Péris* in a true apotheosis. There he joins his beloved fairy queen, and their sincere and deep love unites them eternally. The ballet ends with a magnificent scene of the amorous couple in the *Péris'* celestial abode.



Figure 10. Print of Carlotta Grisi in the role of the *Péri* (*Rôle de La Péri M<sup>lle</sup> Carlotta Grisi*). "France Théâtrale", n. 15 Opéra (Ballet) *La Péri*, Paris 19<sup>th</sup> century. From The New York Public Library. <https://digitalcollections.nypl.org/items/438f3560-b3ba-0132-e753-58d385a7bbd0>.



Figure 11. Print of Carlotta Grisi and Lucien Petipa dancing in the ballet *La Péri* (London 1843). From The New York Public Library. <https://digitalcollections.nypl.org/items/3c705600-b3ba-0132-768c-58d385a7bbd0>.



Figure 12. Print of Carlotta Grisi jumping in the arms of Lucien Petipa during the “dream dance” (French: “*pas du songe*”) of the ballet *La Péri* (Paris 1843). “Le Ménestrel, Journal de Musique”, n. 2, bis Rue de Vivienne, Paris 1843. Public domain.



Figure 13. Print by Adolphe Mouillon of Carlotta Grisi as the Queen of the *Péris*, Lucien Petipa as the Prince Achmet and I. Marquet as the Favorite Mourmahal, in the ballet *La Péri* (Paris 1843). Album de l'Opéra n. 7, Paris 1843. Public domain.

It is not difficult to notice similarities between the *Dream scene*, the love between a human being and a divine fairy, the talisman given by the *Péri* to Achmet, the various tests of faithfulness demanded by the heroine (*Péri/Leïla*) to his beloved prince in this ballet, with the *Kingdom of Shades*, the characters of Nikia and Nirriti, and the final scene of the “apotheosis”, found in both Marius Petipa’s creations, *La Bayadère* and *The Talisman*<sup>43</sup>. It is worth mentioning that a similar ending in Heaven, with an enchanting apotheosis of faithfulness and love, was presented in the final scene of the above-mentioned *opéra-ballet* having an Indian plot, *Le Dieu et la Bayadère, ou la courtisane amoureuse*, inspired by the ballad *Der Gott und die Bajadere. Indische Legende* [*The God and the Bayadère. Indian Legend*], composed by the German poet Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832) in 1797, and published in 1798<sup>44</sup>. This *opéra-ballet* was premiered at the Paris Opéra in 1830, with the choreography by Filippo Taglioni, the libretto by Eugène Scribe (1791-1861), the music by Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), with Maria Taglioni (fig. 14) and the tenor Adolphe Nourrit (1802-1839) in the leading roles. The revivals in Paris of this *opéra-ballet* were reviewed

43. See: Cyril W. Beaumont, *Complete Book of Ballet*, cit.; Natalia Zozoulina, *La Bayadère de M. Petipa. La question du quatrième acte du ballet*, in Pascale Melani (édité par), *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur “La Bayadère”*, cit., pp. 115-122; Elena Randi, *Prove di “regia del balletto”: Petipa, “Il Talismano”*, in Donatella Gavrilovich – Annamaria Corea (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, cit., pp. 97-107.

44. See Tiziana Leucci, *From Jean-Baptiste Lully to Johann Wolfgang von Goethe. The Construction of the Indian Dancer Character (“Bayadère”) on the European Stage (1681-1798)*, cit.



several times by Théophile Gautier, and a revival of it was staged in Russia, in 1856, by Marius Petipa himself. Another element in *La Péri*, which had already been exploited before by other choreographers, and that in future will be largely employed by Marius Petipa too in his own ballets, was the use of "national" and "character" dances belonging to the traditions of various European, North-African and Asian countries<sup>45</sup>.

Gautier, when reviewing *La Péri* in the Parisian newspaper "La Presse", gave symbolic and metaphorical meanings to this ballet, writing the following description of it to his friend, the French poet and writer Gérard de Nerval (1808-1855), who was at that time in Cairo, in the exact place of the ballet's plot:

The earth, symbolised by Achmet, stretches its arms up to the sky, which looks tenderly down on him through the azure eyes of the *Péri*. Indeed, if mortals have dreamt since time immemorial of divine unions, so has Heaven, in the endless boredom of its happiness, frequently sought its distractions on earth. [...] Achmet and the *Péri* – or in other words, mind and matter, love and desire – meet in the ecstasy of a dream, as on neutral soil. It is only when the eyes of the body are asleep that the eyes of the soul awake. The carnal bonds are then loosened, and the invisible world is revealed; the spirits of heaven descend, those of the earth rise up, and mysterious unions are formed in a vague twilight in which the dawn of eternity can already be sensed. But every initiation demands a trial, every faith calls for its martyr. [...] The spirit must be recognized in all its incarnations, even in the modest disguise of the flesh, in the fragile and perishable envelope of life. [...] Desire is nothing without love; that ethereal essence must acquire a body, and she whom you loved as a *Péri*, must now be loved as a woman, deprived of wings, crown and magic power<sup>46</sup>.

After having praised the high quality of Giovanni (Jean) Coralli's choreography and admired the dancing and the expressivity of both Carlotta Grisi and Lucien Petipa, Gautier expressed his appreciation for the other interpreters of the ballet, which also included the characters of some "Kashmiri Indian dancers" (fig. 15):

The kiosk of the Kashmiri women is a charming conception, and the *pas de quatre* in the second act is full of originality and colour, both in the music and in the dance, and it is perfectly performed by M<sup>lles</sup> Caroline, Dimier, Robert, Dabbas, who is very pretty<sup>47</sup>.

It is worthy of note that, in the years following its creation in Paris, Marius Petipa too inter-

45. See: Lisa C. Arkin — Marian Smith, *National Dance in the Romantic Ballet*, in Lynn Garafola (editor), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, cit., pp. 11-68; Laura Hormigón, *Marius Petipa en España 1844-1847. Memorias y otros materiales*, cit.; Laura Hormigón, *El ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, Madrid 2017; Laura Hormigón, *Marius Petipa y sus años en España*, cit.; Michaela Böhmig, *L'esotismo occidentale-orientale di Marius Petipa*, in Donatella Gavrilovich — Annamaria Corea (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910)*, cit., pp. 65-79; Boris Illarionov, *La dansa de caràcter en los ballets de Petipa*, in Laura Hormigón (Edición de), *Marius Petipa. Del ballet romàntico al clàssico*, cit., pp. 85-104; Doug Fullington, *Elementos de danza de española en dos producciones de "Paquita"*, in Laura Hormigón (Edición de), *Marius Petipa. Del ballet romàntico al clàssico*, cit., pp. 105-120.

46. Théophile Gautier, *Opéra: La Péri*, in "La Presse", 25<sup>th</sup> July 1843, quoted in Ivor Guest (texts selected, translated and annotated by), *Gautier on Dance*, cit., pp. 115-116.

47. *Ivi*, p. 120.

preted the role of Achmet in France, Spain<sup>48</sup> and Russia<sup>49</sup>. In 2010, *La Péri* was revived in Berlin at the Staatballett, with the choreography by Vladimir Malachov, who also interpreted the leading role of the prince Achmet, partnered by Diana Višnëva as the Queen of the *Péris*<sup>50</sup>.



Figure 14. Lithograph portrait by Alfred Edward Chalon of Maria Taglioni in the role of Zoloé in the opéra-ballet *Le Dieu et la bayadère, ou la courtisane amoureuse* (Paris 1830). Public domain.



Figure 15. Music score front page of four *Quadrilles* after the ballet *La Péri* with the music by F. Burgmüller adapted for the piano by J. B. Tolbecque, Paris 19<sup>th</sup> century. Public domain.

### 3. “Sacountalá”

In 1846, Théophile Gautier went to Her Majesty’s Theatre in London to attend the ballet with an Indian plot *Lalla Rookh or the Rose of Lahore*<sup>51</sup>, also inspired by Thomas Moore’s poem. The music was composed by Felicien David (1810-1876) and Cesare Pugni (1802-1870), the choreography by Jules Perrot, and the scenery by Charles Marshall (1806-1890). The principal role of the Indian princess was performed by the Italian dancer Fanny Cerrito (1817-1909), partnered by her husband<sup>52</sup>,

48. Laura Hormigón, *Marius Petipa en España 1844-1847. Memorias y otros materiales*, cit.

49. See: Marius Petipa, *Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa*, cit.; Marius Petipa, *Mémoires*, cit.; Marius Petipa, *Memorie*, cit.; Marius Petipa, *Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Ivanovitch Petipa*, cit.; Marius Petipa, *Memuary i Dokumenty [Memoirs and documents]*, cit.

50. Horst Koegler, *A New “La Péri” for the State Ballet Berlin*, in “Danceviewtimes”, March 4<sup>th</sup> 2010, online: <https://www.danceviewtimes.com/2010/03/vladimir-malakhov-produces-la-p%C3%A9ri-for-the-state-ballet-berlin.html> (Accessed 11/2/2022).

51. Some years later, in 1862 *Lalla Rookh* was revived as an opera, performed in Paris at the Opéra Comique, with the music composed by Félicien David and libretto by M. Carré and J. Lucas.

52. After the departure of Jules Perrot from Russia, Arthur Saint Léon became *premier maître de ballet* in St. Petersburg, until he left the Imperial capital in the year 1869. Marius Petipa then obtained this prestigious position, previously held by his two compatriots.



the French dancer and *mâitre de ballet* Arthur Saint-Léon (1821-1870), in the role of the prince disguised as the musician named Feramors. Enchanted by the stage special effects of *Lalla Rookh*<sup>53</sup>, Gautier started to work on the ballet's libretto, based on his version of the Indian drama *Sacountalā* [Sanskrit: *Śakuntalā*], composed around the 4<sup>th</sup> century C.E, by the poet Kalidāsā, with the original Sanskrit title of *Abhijñānaśākuntalam* [*The Recognition of Śakuntalā*]. Undoubtedly, the *devadāsīs'* performances in Paris, in 1838, increased his personal interest in Indian culture, motivating him to study ancient Indian literary works more systematically.

In 1850, Gautier's friend, the above-mentioned poet Gérard de Nerval, together with the novelist Joseph Méry (1797-1866), had staged another ancient Indian drama by Śūdraka entitled *Le Charriot d'enfant* [*The Little Clay Cart*, in Sanskrit *Mṛcchakaṭikā*] at the Odéon Theatre in Paris. The adaptation of Śūdraka's drama was the first Sanskrit text ever staged in France<sup>54</sup>. Later on, a friend suggested to Gautier that he should read Kalidāsā's drama *Śakuntalā*, translated into French by Antoine-Léonard de Chezy in 1830. The beauty of the drama, which had already charmed the German poet Johan Wolfgang von Goethe some decades earlier<sup>55</sup>, impressed Gautier so much that he decided to compose the libretto for a ballet based on it. In 1851, Gautier visited the Indian pavilion at the Universal Colonial Exhibition in London. There he saw Indian miniatures and watercolours by Western artists of Indian palaces and landscapes, suggesting new ideas to him for the scenery of his ballet. Back in Paris, he started to work on this new creation, but he had to reduce the original number of acts and add new characters in order to employ all the members of the *corps de ballet*. His basic idea was to make the costumes, props and scenery conform as much as possible to the Indian ones. This is also why Gautier carefully selected his collaborators: the painters Hugues Martin, who lived in India for a period; François-Joseph Nolau and Auguste-Alfred Rubé; the costumer Alfred Albert, who tried his best to reproduce the *devadāsīs'* dresses and jewels; and the composer Ernest Reyer, who had lived in Algeria and, according to Gautier, could add some oriental flavour to the music. The character of *Śakuntalā* was entirely modelled on Amāny, and the role was assigned to the Italian dancer Amalia Ferraris (1827-1904) (fig. 16). The ballet was first performed at the Paris Opéra

53. Regarding the dances, which were reminiscent of those performed by Maria Taglioni in the *opéra-ballet* *Le Dieu et la Bayadère ou la courtisane amoureuse* (1830), a critic of "The Times" wrote on 12 June 1846: "The *Pas Symbolique* of Hindoo girls [...] may be pronounced one of the most elegant scarf dances ever yet contrived, and show what new combinations are possible in a style apparently so hackneyed. The last figure in this *pas* in which Cerrito stands as a statue on a pedestal, and the girls with pink scarfs form a series of steps, is entirely novel in its effect, and admirably conceived" (Cyril W. Beaumont, *Complete Book of Ballet*, cit., p. 323).

54. See Claudine Le Blanc, *Le théâtre classique indien sur la scène romantique française: quelques remarques sur "Le Chariot d'enfant de Nerval et Méry", d'après "Le Petit Chariot de terre cuite" / "Mṛcchakaṭikā" de Śūdraka*, in "Synergies Inde", numéro monographique *L'orientalisme à l'humanisme en crise. Ponts entre l'Inde et l'Europe*, coordonné par Vidya Vencatesan et Philippe Benoit, n. 4, 2009, pp. 13-22.

55. See: Tiziana Leucci, *From Jean-Baptiste Lully to Johann Wolfgang von Goethe. The Construction of the Indian Dancer Character ("Bayadère") on the European Stage (1681-1798)*, cit.; Tiziana Leucci, *Vestales indiennes: les danseuses de temple dans les récits de voyage et l'imaginaire théâtral orientaliste (1780-1811)*, cit.

in 1858, exactly twenty years after the tour of the Indian artists in Europe. Thus, the score composed by Ernest Reyer (1823-1909), the interpretation by Amalia Ferraris and the choreography by Lucien Petipa, who most probably attended the performances of the Indian dancers in 1838 as many of the Opéra dancers did in Paris at that time, enriched with a vague “Indian savor” both the music and the dances of this ballet, as suggested in this comments by Gautier:

Ernest Reyer’s music justifies all the expectations that have long been held of this young composer, for whom we wrote the verses of *Le Sélam*<sup>56</sup>. Reyer has a deep understanding of Oriental music; [...]. He can write for dancing *almehs*<sup>57</sup>, whirling *dervishes*<sup>58</sup>, and the Arab dreaming at the entrance of his tent. All these qualities he has displayed in *Sacountala*, producing, without descending to puerile imitation, music that could not be more indigenous or Indian. (Lucien Petipa, who has previously produced only divertissements, has become a past master at his first attempt. He possesses grace, originality, freshness, a feeling for plastic form in groups and an ease in handling masses. As for the mime passages, his own talent in this direction is already well known. What is to be said about M<sup>me</sup> Ferraris? She danced her five *pas* with lightness, gentleness and an imaginable suppleness<sup>59</sup>).



Figure 16. Print of Amalia Ferraris dancing in Vicenza (1853). Public domain.

56. “Ernest Reyer owed much to his friendship with writers such as Gautier, who wrote the verses for an early work, *Le Sélam, scènes d’Orient*, a descriptive symphony, first performed in Paris at the Théâtre des Italiens, on April 5<sup>th</sup> 1851. Eighteen years previously, in 1833, Gautier had written a preface to a collection of pieces by contemporary writers entitled *Le Sélam*, explaining that a *sélam* was a bouquet of allegorical flowers offered to their favourite lovers by *odalisques*, in which each flower represented a phrase in the language of love”. Ivor Guest (texts selected, translated and annotated by), *Gautier on Dance*, cit., p. 286, note 17.

57. *Almehs* (from the Arabic word *ālīma*, “to know, be learned”). This term indicates a class of female artists and courtesans educated from a young age to perform, recite classical poetry and converse wittily. The *Almehs* were cultivated ladies trained in dancing, singing and poetry, present at festivals and socio-religious entertainments in the Arabian, North African, Middle Eastern and Persian world.

58. *Dervishes* (from the Persian word *darvīsh*, “mendicant, a needy person”). This term indicates, in the Persian and the Turkish Muslim traditions, a class of religious beggars and poets belonging to the *Sufi* (from Arabic *Ṣūfī*, “dressed in woollen cloths”) mystic confraternities, who practice material poverty, total submission and dedication to God. Their religious ceremonies include dance, too. This term corresponds to the Arabic word *fakīr* (*faqīr*, “the one who feels love for the divine and fraternity for the other beings”) referring to those wandering ascetics that live by praising God and by serving and helping the people.

59. Théophile Gautier, *Opéra: Sacountala*, in “Le Moniteur Universel”, Paris, 19<sup>th</sup> July 1858, quoted in Ivor Guest (texts selected, translated and annotated by), *Gautier on Dance*, cit., pp. 285-286.

The memory of Amany and her companions was still so vivid in Gautier's mind that all of them appeared in the distribution of feminine roles in the ballet as *bayadères*, priestesses and *apsaras*. Though Gautier's *Sacountalâ* was very successful and every performance was sold out at the Paris Opéra, it was never staged again. The same fate befell the role of Zulmé, the Wili *bayadère* in his previous ballet *Giselle*, which soon fell into disuse<sup>60</sup>, though in Russia, as I mentioned above, we still find the name of Zulmé [spelt Zulma] in the list of the Wilis. Considering Gautier's passion for ballet and Indian art as well, we cannot but agree with Edwin Binney, when he wrote:

Certainly the number of spectators who attended the Gautier ballet *Sacountala* was higher than all those who went to see any other Indian play in the 19<sup>th</sup> century. Instead of treating the ballet scornfully, considering it as a meaningless artistic form, like many scholars do, it would be better to keep in mind that the evenings at the Opéra when the ballet was performed spread the knowledge of Indian culture amongst the people as much, if not even more than all the works and translations done by the Indologists<sup>61</sup>.

## Did Marius Petipa and Théophile Gautier ever meet?

It is not known if Marius Petipa was able to attend the ballet *Giselle* when it premiered in Paris. Most probably, he could not, as, at that time, he was engaged in the Grand Théâtre of Nantes, a city in the North-Western France, but we know for sure that he saw the ballet later on, and that he took some notes of the choreography on a music score adapted for the piano. We also know that he danced, on 13<sup>th</sup> May 1843, in the role of Albrecht in *Giselle*, at the Grand Théâtre of Bordeaux, with M<sup>lle</sup> Elisa Bellon in the role of the tragic heroine<sup>62</sup>. Marius Petipa himself mentioned in his *Mémoires* how the interpretation of the Gautier's ballets *Giselle* and *La Péri* was crucial for his engagement in Bordeaux, and he recalled the verdict of the jury as follows: "M. Petipa is accepted, after three *débuts*, by the decision of the majority of the audience, because he had such a great and fully deserved success in *Giselle*, *La Péri*, and *La Fille Mal Gardée*". Again applause, and I am with a job<sup>63</sup>.

In 1858, Marius Petipa was in Paris, attending the performances of Gautier's ballet *Sacountalâ*, for which his brother had composed the choreography. As previously mentioned, Lucien Petipa knew very well Gautier for having often collaborated with him. Moreover, besides Amany, Gautier was also in love with Carlotta Grisi, and both the Indian and the Italian dancers acted for him as inspiring "Muses" for his ballets' librettos. Lucien Petipa is said to have won the love of Grisi, and probably

60. In 1843, two years after the first performance in Paris, the Wili "Zulmé" no longer appears among the characters listed in the libretto for the revival of *Giselle*, held in Milan at the Teatro alla Scala.

61. Edwin Binney, *Les ballets de Théophile Gautier*, cit., pp. 333-334.

62. See: Marius Petipa, *Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Ivanovitch Petipa*, cit., p. 35; Natalie Morel-Borotra, *Marius Petipa, "second danseur" au Grand Théâtre de Bordeaux*, cit., p. 96.

63. Marius Petipa, *Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa*, cit., p. 11.

Théophile, too, had a relationship with her. Anyway, Gautier kept a close friendship with Carlotta throughout his life, and he lived and had two daughters with her sister, the opera singer Ernesta Grisi (1816-1895) (fig. 17). This means that Théophile, Lucien, Carlotta and Ernesta used to see each other quite often, either by working together for the staging of Gautier's ballets, or for some other informal family meetings (fig. 18). One can guess that, at least once in his life, Marius Petipa met Théophile Gautier on one such occasion, either on the stage during his brother's rehearsals, or during a performance, or just during a friendly visit. Perhaps, the fact that Marius Petipa never collaborated directly with Gautier prevented him from mentioning his name in his writings, as he did with the other French librettist and the director of the Opéra Comique in Paris, Jules-Henry Vernoy de Saint-Georges<sup>64</sup>, who adapted Gautier's libretto of the ballet *Giselle* for the stage. Indeed, J.-H. V. de Saint-Georges collaborated with Marius Petipa for three of his ballets: *La Fille du Pharaon* [*The Pharaoh's Daughter*, 1862], *Le Roi Candaule* (1868), *Camargo* (1872), as well as for the revival of Mazilier's ballet *Le Corsaire* in 1868, and, in 1874, for Paul Taglioni's ballet *Le Papillon* (1860), whose librettos were written by J.-H. V. Saint-Georges himself.



Figure 17. Théophile Gautier, Ernesta Grisi and their two daughters (19th century). Courtesy: Fonds Gautier des Archives départementales des Hauts-de Seine, France. Public domain.



Figure 18. Photo portrait of Carlotta Grisi (1819-1899) and her eldest sister Ernesta Grisi (1816-1895). Lacombe & Lacroix, Genève, 1860 circa. Public domain.

#### 4. “*The Pharaoh's Daughter*” and “*Le Roi Candaule*”

After Jules Perrot left St. Petersburg, Marius Petipa was asked to create a new ballet. Therefore,

64. See: Tatiana Nikitina, *Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges et Marius Petipa: histoire d'une collaboration*, in Pascale Melani (édité par), *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur “La Bayadère”*, cit., pp. 55-60.

in 1861, he travelled to Paris to meet J.-H. V. de Saint-Georges, and on the way back to Russia, he visited the famous Egyptian Museum in Berlin in order to examine relevant material for his new creation titled *The Daughter of the Pharaoh*:

Having sketched out a plan for the ballet, I left for Paris, to discuss the details with M. Saint-Georges. I spent three weeks there, working every day with the composer, and when we had finished working out the whole programme of my ballet, *The Daughter of the Pharaoh*, I returned to St. Petersburg. On the way back I visited the Egyptian Museum in Berlin, with the tombs of the Pharaohs, which had Egyptian paintings on them. [...] I studied all these pictures attentively<sup>65</sup>.

Actually, for the plot of this new ballet Petipa was also inspired by Théophile Gautier's novel *Le Roman de la momie* [*The Mummy's Novel*], published in 1858, which narrates the love between a young British gentleman, Lord Evandale, with an ancient Egyptian girl, Tahoser, whose body and beauty remains miraculously preserved for more than 3500 years!<sup>66</sup> In the plot of the ballet, Lord Evandale, who is renamed as Lord Wilson, visits the desert and during a sand storm, he finds shelter in a pyramid where he discovers the mummy of the beautiful Aspacia, the "daughter of the Pharaoh". After having taken some opium which was offered to him by the local people (as for Achmet in *La Péri*), in his visions, the lovely Aspacia and Lord Wilson, transformed into an ancient Egyptian young man named Ta-Hor, meet and fall in love (as Achmet and the queen of the *Péris* do in the ballet). Once again, Gautier's libretto for the ballet *La Péri*, along with the novel *Le roman de la momie*, deeply influenced Marius Petipa's new creation.

Concerning the preparation of the ballet, in his *Mémoires* he related quite an interesting and hilarious meeting between the Italian dancer Carolina Rosati (1826-1905), the first interpreter of the role of Aspacia (fig. 19), Marius Petipa himself, who played the roles of both Lord Wilson and Ta-Hor (fig. 20-21), and the Director of the Imperial Theatres of St. Petersburg, Andrej Saburov<sup>67</sup>, reporting that the ballet was well received:

In six weeks the posters announced the first performance of *The Daughter of the Pharaoh*. This ballet had an enormous success, and we gave it the entire Easter week, matinees and evenings. [...] With the conclusion of the winter season, M<sup>lle</sup> Rosati's contract also terminated. This season was her swan song; she left for Paris, and never appeared on the stage again. The role of Aspacia in *The Pharaoh's Daughter* was given to my wife (Maria Sourovchtchikova-Petipa), and it became one of her finest roles; the public always gave her a magnificent reception in it<sup>68</sup>.

---

65. Marius Petipa, *Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa*, cit., pp. 49-50; Marius Petipa, *Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Ivanovitch Petipa*, cit., p. 66; Marius Petipa, *Memuary i Dokumenty* [*Memoirs and documents*], cit., p. 82.

66. Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, in Id., *Cœuvres*, cit., pp. 917-1040.

67. See: Marius Petipa, *Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa*, cit., pp. 50-54; Marius Petipa, *Mémoires*, cit., p. 48-52; Marius Petipa, *Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Ivanovitch Petipa*, cit., pp. 66-68; Marius Petipa, *Memuary i Dokumenty* [*Memoirs and documents*], cit., pp. 82-86.

68. Marius Petipa, *Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa*, cit., pp. 53-54.



It is noteworthy that, beside *The Pharaoh's Daughter*, Marius Petipa also got the idea for the plot for another of his ballets *Le Roi Candaule* [*The King Candaule*], staged in St. Petersburg in 1868, from the homonymous Gautier's novel, published in the French newspaper "La Presse"<sup>69</sup>. The ballet's plot relates to a story taking place in Ancient Greece (fig. 22).



Figure 19. Photo portrait of Carolina Rosati (1826-1905) in the role of the princess Aspasia in the Marius Petipa ballet *The Pharaoh's Daughter*, St. Petersburg 1862. Courtesy: The Marius Petipa Society.

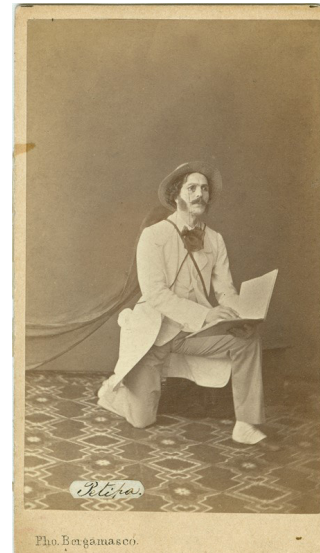


Figure 20. Photo portrait of Marius Petipa in the role of Lord Wilson in the Marius Petipa ballet *The Pharaoh's Daughter*, Photo: Bergamasco, St. Petersburg 1862. Courtesy: The Marius Petipa Society.



Figure 21. Photo portrait of Marius Petipa in the role of Ta-Hor in the Marius Petipa ballet *The Pharaoh's Daughter*, Photo: Bergamasco, St. Petersburg 1862. Courtesy: The Marius Petipa Society.



Figure 22. Photo portrait of an unidentified dancer in the role of an Amazon in the Marius Petipa ballet *Le Roi Candaule*, Photo: Bergamasco, St. Petersburg 1891. Courtesy: The Marius Petipa Society.

69. Théophile Gautier, *Le Roi Candaule*, in Id., *Œuvres*, cit., pp. 687-727.



## Theophile Gautier visiting Russia in 1858, his opinion about the Russian dancers and Petipa's family

In the autumn of 1858, just a few months after the ballet *Sacountalâ* was premiered in Paris, Gautier travelled for the first time to Russia and visited the cities of St. Petersburg and Moscow. During his journey, he kept a diary which was published later, in 1867, with the title *Voyage en Russie* [*Journey to Russia*]<sup>70</sup> (fig. 23). In St. Petersburg, he attended the performance of Jules Perrot's ballet *Eoline, ou la Driade*, with the music composed by Cesare Pugni (1802-1870), and Amalia Ferraris in the leading role<sup>71</sup>, who had, just a few weeks before, performed the heroine *Sacountalâ* in Paris. Gautier left a detailed description of Perrot's ballet in a chapter of his diary entitled *Journal de Saint-Petersbourg*, dated 23<sup>rd</sup> November 1858, in which he appreciated the artistic taste of the highly demanding Russian audience of the dance *connaisseurs* and *ballettomanes*, who attended the performances of the most brilliant artists of the time. He enjoyed the Italian ballerina's interpretation and the qualities of the Russian dancers as well:

Bolshoi Theatre, St. Petersburg: *Eoline, ou la Driade*, grand ballet fantasque in 4 acts and 5 scenes, choreography by Jules Perrot, music by Cesare Pugni. November 4<sup>th</sup>/16<sup>th</sup>, 1858 (in the old Russian calendar). [...] M<sup>me</sup> Ferraris' triumph was complete, and the Russians are notoriously difficult in matter of dance. They have seen Taglioni, Elssler, Cerrito and Carlotta Grisi, not to mention their own ballerinas, a young choreographic army graduated from their ballet school, one of the best run in the world, agile, supple, marvellously disciplined, and with talents already fully formed that lack only stage experience, which will come with time<sup>72</sup>.

In the following paragraphs, Gautier expressed his fascination for the Russian ballerinas and their exotic names, which he compared to the melodious sounds of singing birds and also to the Sanskrit names he employed for the libretto of his "Indian" ballet *Sacountalâ*. Quite interestingly, here he referred to the beauty and the talent of Marius Petipa's first Russian wife, Maria Surovščikova-Petipa, also being appreciative of Petipa family's members, even if he did not specify the names of each of them:

70. Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, cit.

71. About the presence of the Italian dancers in Russia and in Europe see: Ivor Guest, *La Divine Virginia. A Biography of Virginia Zucchi*, Marcel Dekker, New York 1977; José Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, in "La danza italiana", quaderno n. 3, maggio 2013; Valentina Bonelli, *Le Carnaval des Italiennes. Les danseuses italiennes à Saint-Petersbourg à l'époque de Petipa*, in Pascale Melani (édité par), *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur "La Bayadère"*, cit., pp. 61-74; Toni Candeloro, *L'Italia nel mondo coreografico di Marius Petipa*, in Donatella Gavrilovich — Annamaria Corea (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910)*, cit., pp. 171-175; Concetta Lo Iacono, *Lex choreutica in nuce. Danzatrici e coreografi italiani in Russia*, in Donatella Gavrilovich — Annamaria Corea (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910)*, cit., pp. 29-38.

72. Théophile Gautier, *Bolshoi Théâtre Saint-Petersbourg, "Eoline, ou la Dryade"*, in "Journal de Saint-Petersbourg", November 23<sup>rd</sup> 1858, quoted in Ivor Guest (texts selected, translated and annotated by), *Gautier on Dance*, cit., p. 293.

And remember that I am a foreigner who arrived only yesterday, listening with surprised fascination to all those strange feminine names, sounding like unknown birdsongs, and yet so sweet, so full of vowels and music that they might be mistaken for Sanskrit names in some unknown Indian drama by William Jones or Schlegel: Prikhunova, Muravieva, Amosova, Kosheva, Lyadova, Snetkova, Makarova... It seemed that we were transcribing from the text of *Sacountala*, for the benefit of the dancers of the Rue de Peletier<sup>73</sup>, all those beautiful names, full-bloomed and scented like the flowers of India, that caused them such alarm. Well, with your greater knowledge of all this charming world; just imagine that each one of those names signifies beauty, talent, or at least youth and hope. As for M<sup>me</sup> Petipa, her French name acts as a guide although she is Russian, and we can state more specifically that she is delicate, pretty, light, and worthy to be admitted to that family of distinguished choreographers<sup>74</sup>.

If, in his large number of ballets' reviews, Gautier had often mentioned the name of Lucien Petipa, by appreciating his work and qualities as a dancer and as a choreographer, this is the first time that he has referred to the entire Petipa family, by praising their artistic values. According to Martine Khahane: "These (Gautier's) lines were undoubtedly read by Marius Petipa, the 40-year-old soloist in the dance company of the same theatre. During half a century, he choreographed the great historical ballets that remain the base of the repertory of all classical dance companies today"<sup>75</sup>.

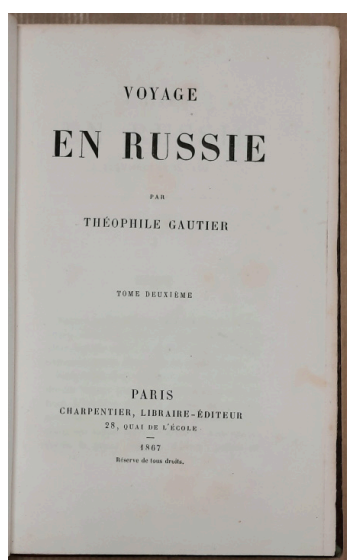


Figure 23. Front page of the Théophile Gautier's book *Voyage en Russie*, t. II, Charpentier, Paris 1867. Public domain.



Figure 24. Front page of the Sergej Nikolaevič Chudkov volume *History of Dances* (Russian: *Istoriija Tanchev. Vsech Vremen i Narodov*), St. Petersburg 1913-1917. Public domain.

73. The "Rue de Peletier" was the name of the street where previously was located the Opéra of Paris, before the construction of the Palais Garnier in 1875.

74. Théophile Gautier, *Bolshoi Théâtre Saint-Petersbourg, "Eoline, ou la Dryade"*, in "Journal de Saint-Petersbourg", November 23<sup>rd</sup> 1858, quoted in Ivor Guest (texts selected, translated and annotated by), *Gautier on Dance*, cit., pp. 293-294.

75. Martine Kahane, *Petipa in France. A Franco-Russian Story in Three Acts and a Coda*, cit., p. 25.

## Epilogue

Despite the lack of historical evidence, at present we can only guess that, during his several visits to France, Marius Petipa had the possibility to meet Théophile Gautier, perhaps with the help of his brother Lucien, who eventually acted as the intermediary. Unfortunately, we do not know if such a meeting ever took place, either in Paris or in St. Petersburg, when Gautier visited Russia twice, in 1858-1859 and in 1861. However, what we can say for sure is that Gautier appreciated the work of all of Petipa's family members. Though Marius Petipa never mentioned his name in his writings, and though he most probably did not collaborate directly with him (as he did with J.-H. Vernoy de Saint-Georges), there is no doubt that he was inspired by Gautier's three librettos *Giselle ou les Wilis*, *La Péri* and *Sacountalâ* for the elaboration of his two "Indian" ballets *La Bayadère* and *The Talisman*, and by Gautier's novels *Le roman de la momie*, for his ballet *The Pharaoh's Daughter*, and *Le Roi Candaule* for his homonymous ballet. Perhaps, if they ever met, it may also be that Marius Petipa did not get along well with Théophile Gautier, and therefore he did not acknowledge him in his writings. Nevertheless, we can also add that, at the end of his life, Petipa was not so kind to other librettists with whom he collaborated, as in the case of the art critic Sergej Chudekov (1837-1928), co-author with Marius Petipa of the librettos for some ballets as *La Bayadère* (1877) and *Roxane, la beauté du Montenegro* [*Roxane, the Beauty of Montenegro*, 1878] with the music by Ludwig Minkus (1826-1917) as well.

For though (Chudekov) the publisher of the "Peterburgkaja Gazeta" ["The Petersburg Gazette"] had contributed the librettos to *La Bayadère* and other Petipa ballets of the 1870s and 1880s, by the early 1900s the former collaborators appear to have fallen out, given the consistently unflattering remarks about Chudekov ("the most miserable of men, faithless and without honour!!") and his newspaper that appears in the choreographer's diaries<sup>76</sup>.

Consequently, Gautier was not at all an exception in Marius Petipa's old-age forgetfulness, resentment, bitter thoughts and hard feelings. Interestingly, Chudekov was a passionate lover and a fine *connaisseur* of the Indian arts. In the beginning of the 20th century (between 1913 and 1917), he wrote a richly documented *History of Dance*, published in Russia (fig. 24), in which he devoted a full chapter on the Indian dances and dancers.

As many artists were used to do at that time, Marius Petipa drew inspiration on several literary and artistic sources, and elaborated the plots, the characters and the settings of some previous ballets,

---

76. Lynn Garafola, *Introduction*, in Marius Petipa, *The Diaries of Marius Petipa*, cit., p. x. See also: Snejana Tikhonenko, *Petipa et Khoudekov. Le problème du livret de "La Bayadère"*, in Pascale Melani (édité par), *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur "La Bayadère"*, cit., pp. 103-107.

by adopting and adapting them to the taste and the expectations of the contemporary audiences<sup>77</sup>. Though in those days it was quite a common practice to borrow, revive, and re-interpret the ballets' sequences of other *maîtres de ballet*, it could also happen that the authors of the choreographies claimed their own copyright, as in the case of Jules Perrot, who lodged a complaint against Marius Petipa for having used some of his compositions without his permission<sup>78</sup>. So far, unless new evidence is found about the possible meetings and interactions between Théophile Gautier and Marius Petipa, we can only say for sure that Gautier appreciated Petipa family's artistic work, and that Marius Petipa conceived and staged a few of his own choreographic compositions by drawing direct inspiration on some of Gautier's ballets librettos and novels. Perhaps, the fact that, in his travelling accounts to Russia, Gautier fully reported only the name of Marius Petipa's first Russian wife, by praising her artistic qualities and beauty, and not that of Marius Petipa, or the names of the other members of his family, such an omission eventually upset him by hurting his own ego, and, therefore, in his writings, Petipa did not refer to Gautier intentionally.

Being fully aware that the present study cannot claim to be exhaustive on this topic, I trust that further research in the archives will enable us to better investigate my hypothesis, by adding more historical evidence on the possible connection between Marius Petipa and Théophile Gautier.

However, by way of a conclusion, we can acknowledge that, despite the fact that Marius Petipa did not always mention his sources of inspiration, nevertheless, he has handed down to us such a rich and amazing choreographic heritage which, since the second half of the 19<sup>th</sup> century, is still enchanting and intriguing our imagination, as well as the creativity and the sensitivity of several generations of performing artists, choreographers, dance critics and masters, students, scholars and spectators!

---

77. See: Sergey Konaev, *Marius Petipa, una forma de vivir y una forma de crear*, in Laura Hormigón (Edición de), *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico*, cit., pp. 15-34; Boris Illarionov, "La Bayadère" de Marius Petipa: *questions of style*, in Pascale Melani (édité par), *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur "La Bayadère"*, cit., pp. 109-113.

78. Concetta Lo Iacono, *Lex choreutica in nuce. Danzatrici e coreografi italiani in Russia*, cit.

Giulia Taddeo

## All'origine del teatro teatrale: Anton Giulio Bragaglia e la scena come corpo vivente

Nel novembre 1923, sulle colonne del periodico teatrale «Comoedia», Anton Giulio Bragaglia firma il primo articolo della rubrica *La pagina del macchinista*, che proseguirà fino al 1928<sup>1</sup> e che, pur trattando specificamente di scenotecnica, «investe il teatro nella sua complessità: esprime una concezione scenica che aspira a porsi al livello del teatro europeo e che allo stesso tempo rivendica un carattere nazionale»<sup>2</sup>. A meno di due anni di distanza, nel febbraio 1925, «Comoedia» accoglie, sempre a cura di Bragaglia, il contributo inaugurale della rubrica *La danza*, anch'essa destinata a rimanere in vita fino al 1928: si tratta del primo esempio, nel panorama giornalistico italiano del Novecento, di approfondimento sistematico dedicato all'arte coreica<sup>3</sup> e, in particolare, a una danza decisamente antiaccademica.

La coesistenza delle due rubriche, pur cessando in concomitanza con il passaggio della rivista nelle mani dell'editore Angelo Rizzoli<sup>4</sup>, è da considerarsi altamente significativa rispetto al percorso che, proprio durante gli anni Venti, conduce Bragaglia a elaborare la propria teoria del *teatro teatrale*: questa espressione rimanda a un'idea di teatro che non deriva dal testo drammatico, ma che, pur senza necessariamente rinunciare al testo, trova il proprio centro nel lavoro del regista (il quale, di fatto, è

---

1. In realtà, contributi su scenografia e scenotecnica, anche se non collocati all'interno di una rubrica dedicata, si rintracciano in «Comoedia» fino al 1934. Su questo tema si veda Maria Ida Biggi, *Anton Giulio Bragaglia in «Comoedia»*, in «Studi Medievali e Moderni», numero monografico «Comoedia» e lo spettacolo italiano tra le due guerre, a cura di Antonella di Nallo, vol. XVII, n. 2, 2013, pp. 127-137.

2. Cristina Grazioli, *La scenotecnica della tradizione italiana vista dal primo Novecento: lo sguardo mobile di Anton Giulio Bragaglia dalle pagine di «Comoedia»*, in Roberta Piccinelli — Deanna Shemek — Luisa Onesta Tamassia (a cura di), *Itinera chartarum. 150 anni dell'Archivio di Stato di Mantova. Saggi in onore di Daniela Ferrari*, Silvana Editoriale, Milano 2017, pp. 379-385.

3. Su questo punto si veda Giulia Taddeo, *Prove di critica: la danza in «Comoedia» tra illustrazione e approfondimento*, in «Studi Medievali e Moderni», numero monografico «Comoedia» e lo spettacolo italiano tra le due guerre, cit., pp. 193-222.

4. In precedenza, invece, la rivista era stata pubblicata da Mondadori. Con il passaggio a Rizzoli e con l'impiego decisivo della tecnica del rotocalco, «Comoedia», come tutti gli altri periodici dell'editore milanese, presenta i propri contenuti in maniera sempre più accattivante sul piano visivo, tendendo a trasformare i lettori in veri e propri spettatori.

per Bragaglia un regista-scenografo) attorno ai diversi coefficienti della scena, ossia scenografia, dispositivi scenotecnici, luci, e, ovviamente, corpo umano. Nelle parole di Bragaglia:

Esiste una poetica scenica che fa da base alla *Poetica* del nono libro di Aristotele: quello riguardante i diversi contribuenti dello spettacolo. È questa la poetica essenziale del teatro: poetica, nel fenomeno teatrale, dell'azione costruttiva *ex machina*, ignorata dai letterati invasori del teatro, perché sfugge necessariamente alla loro sensibilità. [...] Tutto, sì, con ragion d'essere riverberata dalla creatura poetica e dalla favola intera, pretesto animatore del dramma; ma, stabilita che sia la ragion d'essere delle dieci altre ruote del meccanismo, è necessario che esse tutte contribuiscano muovendosi di pari passo con la propria importanza, al fine complessivamente unico. [...] Il teatro sta morendo in una letteratura drammatica, dove lo "spettacolo" è pallido, povero, noioso, perché le parole non possono creare l'atmosfera teatrale. *L'interesse degli ultimi 25 anni per un rinnovamento dell'allestimento scenico è il primo segno della morte del teatro letterario e dell'avvento di un nuovo teatro "teatrale"* [in corsivo nel testo]<sup>5</sup>.

Come si cercherà di dimostrare in questo contributo, però, il teatro teatrale bragagliano nasce proprio dalla riflessione parallela su scenotecnica e danza che, in «Comoedia», trova uno dei luoghi privilegiati in cui manifestarsi e che, tra il 1928 e il 1929, incontra una più decisa formalizzazione nei volumi *Scultura vivente* e *Del teatro teatrale ossia del teatro*<sup>6</sup>, entrambi frutto della ripubblicazione di contributi editi, in gran parte apparsi proprio nelle due rubriche di «Comoedia» appena menzionate.

Punto di convergenza fra le considerazioni relative alla scenotecnica e quelle sulla danza è un'idea della scena che si può forse definire come "corpo vivente", frutto non solo dell'organica integrazione fra dispositivo scenico e corpo del performer (sia esso attore o danzatore), ma anche di un'attenzione specifica verso lo spettatore, le cui reazioni psicofisiche sono parte integrante della progettazione dell'evento teatrale.

Uniti da una medesima pulsazione, infatti, scena e platea sono concepiti per palpitarne allo stesso ritmo ed è proprio il lavoro registico, integrando corpo della scena, corpo del performer e corpo dello spettatore, a rendere possibile tale sintonia. Un'accezione ampia dell'idea di corpo sembra consentire, nella prospettiva bragagliana, il raggiungimento dell'efficacia massima (ossia, la *teatralità*) del teatro: si tratti di un corpo umano (quello di performer e spettatori), o del corpo inanimato della macchina scenica, per Bragaglia la corporeità è sempre sinonimo di movimento, il quale può assumere le forme del gioco attorico, della danza, della stimolazione sensoriale ed emotiva del pubblico, dei cambi di scena e di luce.

Al fine di indicare l'importanza del concetto di "corpo vivente" rispetto alla teoria del teatro teatrale, si proporrà un'analisi comparata delle rubriche *La pagina del macchinista* e *La danza*,

5. Anton Giulio Bragaglia, *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Tiber, Roma 1929, p. 12.

6. Cfr. *Scultura vivente* (L'Eroica, Milano 1928) e il già citato *Del teatro teatrale ossia del teatro*. In verità, già nel 1926 Bragaglia aveva pubblicato un volume nel quale confluivano numerosi articoli già apparsi in «Comoedia»: si trattava di *La maschera mobile* (Campitelli, Foligno 1926). Anche in questo testo, come vedremo, la connessione fra danza e scenotecnica appare particolarmente stretta.



partendo da una necessaria precisazione di carattere storico: nel corso degli anni Venti, quando scrive in «Comoedia», Bragaglia non è solo giornalista e teorico del teatro, ma è anche (e soprattutto) direttore del Teatro Sperimentale degli Indipendenti<sup>7</sup>, forse il primo teatro di *cantina* italiano, con sede nei sotterranei di Palazzo Tittoni, nel centro storico di Roma, dove pare che Bragaglia stesso avesse scoperto i resti delle terme dell'imperatore Settimio Severo. Agli Indipendenti Bragaglia compone una programmazione che, specie nelle prime stagioni, si articola sul doppio binario della prosa e della danza.

Sul primo versante, si prediligono giovani autori italiani, i futuristi (fra i quali spicca naturalmente il nome di Filippo Tommaso Marinetti) e drammaturghi stranieri ancora poco noti in Italia, come Alfred Jarry (del quale si allestisce in prima italiana l'*Ubu Roi* nel 1926), Guillaume Apollinaire (*Le mammelle di Tiresia* va in scena nel 1927), Eugene O'Neill, Maurice Maeterlinck, George Bernard Shaw, Frank Wedekind. A ciò si aggiunge l'*esumazione* (il termine è bragagliano) di autori del Seicento e del Settecento. In ogni caso la messa in scena, quasi sempre curata dallo stesso Bragaglia, prevede la creazione di dispositivi scenotecnici e illuminotecnici specifici per ciascun testo rappresentato, nonché il coinvolgimento di artisti visivi di prim'ordine, alcuni dei quali futuristi<sup>8</sup>.

Per quanto riguarda la danza, invece, si propongono numerose formule drammaturgiche, come *recital*, mimodrammi e pantomime, tutte accomunate dalla ricerca di un movimento antiaccademico

Questo carattere "*underground*", tanto per l'innovatività della proposta artistica quanto per la collocazione fisica e i caratteri materiali dello spazio teatrale, sembra ancora echeggiare nelle parole sagaci di Ennio Flaiano, quando, nell'assistere all'*Amleto* di Carmelo Bene presso il Beat72 nel 1967, rivolgerà a Bragaglia il proprio ricordo:

È in uno scantinato nei pressi di Piazza Cavour, il Beat 72, messo su con qualche civetteria. La piccola sala piena, invece che di poltrone, di banchi scolastici; le pareti adorne di cornici vuote; il palcoscenico in trincea e largo come una tavola.

Un teatro insomma finito nelle catacombe, coi suoi bravi fedeli dall'aria di congiurati e con mazzi di bottiglie vuote che fanno da lucerne.

E il ricordo vola alle cantine di palazzo Tittoni, dove giù in fondo ad una discesa di scale, tra gli archi di un bagno romano, s'era messo il teatro di Bragaglia, col primo Roi Ubu, persino il primo O'Neill.

Il bello di Roma è che si ricomincia sempre daccapo, dal basso. Ogni generazione deve

7. Per una panoramica sulle attività degli Indipendenti rimane fondamentale: Alberto Cesare Alberti — Sandra Bevere — Paola Di Giulio (a cura di), *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984.

8. Più incerti, nonché meno indagati dagli studi, i criteri della recitazione, la quale, stando perlomeno alle osservazioni dei detrattori, risulterebbe la parte più fragile degli allestimenti bragagliani, in quanto improntata a un sostanziale diletterismo, specie nell'uso della voce, spesso difficilmente udibile dal pubblico. Dal canto suo, Bragaglia ambiva, perlomeno in sede teorica, a un ideale di interpretazione come estro, espressività spontanea, innato effluvio lirico, il tutto secondo un approccio che, mosso da un fiero nazionalismo, vedeva nella Commedia dell'Arte il proprio punto di riferimento (benché, com'è noto, l'improvvisazione dei comici dell'Arte fosse ben lontana dallo spontaneismo e, come credeva Bragaglia, da un rifiuto totale della testualità). Difficile stabilire, perlomeno allo stato attuale delle ricerche, se e come le posizioni teoriche trovassero attuazione nella pratica della scena. Informazioni preziose in tal senso potranno certamente provenire dalle carte dell'Archivio Bragaglia, dal 2021 finalmente aperto al pubblico presso la GNAM-Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma.

scoprirsi le sue cantine<sup>9</sup>.

L'attività di Bragaglia agli Indipendenti, teatro che – salvo una discussa eccezione nel 1927<sup>10</sup> – non otteneva sovvenzioni pubbliche, è strettamente intrecciata a quella giornalistica e, naturalmente, quanto pubblicato in «Comoedia» non fa eccezione, dato che la riflessione teorico-critica è inscindibile da questioni legate alle concrete esigenze del teatro, dalle quali, in parte, sembra direttamente scaturire.

Nei propri articoli, allora, Bragaglia parla dei dispositivi scenotecnici realizzati agli Indipendenti e di quelli che, con maggiori disponibilità economiche, vorrebbe realizzare; polemizza con gli avversari, di cui non fa mai il nome, ma che certo dovevano essere noti ai lettori, specie quelli più vicini al mondo del teatro; rende conto degli artisti della danza che si esibiscono agli Indipendenti, sottolineandone la provenienza straniera e i caratteri di originalità artistica. Gli articoli di «Comoedia», quindi, servono a Bragaglia anche come cassa di risonanza per la propria attività teatrale, come luogo in cui avanzare richieste di finanziamento e affermare i propri (veri o presunti) primati artistici.

Nell'analizzare gli articoli di «Comoedia» dedicati a scenotecnica e danza, occorrerà tenere conto di tutti questi aspetti, comparando costantemente le posizioni espresse in sede teorica con

---

9. Ennio Flaiano, *L'Amleto-Bene s'è rifugiato in cantina*, in «l'Europeo», 6 aprile 1967.

10. Si trattava di un premio di 50000 lire assegnato a Bragaglia nell'estate del 1927 dal Ministero dell'Economia Nazionale come *incoraggiamento* per la prosecuzione della propria attività, che si era dimostrata di grande pregio e cultura. Pochi mesi prima, Bragaglia aveva ricevuto un aiuto economico da parte di numerosi critici drammatici italiani e stranieri, tramite una sottoscrizione lanciata dalla «Fiera Letteraria» nel febbraio 1927. Questo intervento si era reso necessario dopo un decreto prefettizio che, nel gennaio 1926, imponeva la chiusura di tutti i locali notturni destinati al ballo. Il provvedimento si abbatteva come una scure sul teatro di Bragaglia, la cui “indipendenza” – perlomeno a livello economico – era garantita dal fatto che, annessa alla sala di spettacolo, vi fosse una *buvette* dove era possibile mangiare, consumare bevande e ballare. A seguito di una poderosa crociata da parte della stampa italiana (con in testa Silvio d'Amico) e, in parte, straniera, il circolo veniva riaperto, ma rimaneva in vigore il divieto di ballare. Per approfondimenti e per la documentazione relativa a questo episodio – nonché alle relazioni di Bragaglia con Mussolini e con gli organi del potere fascista – si rimanda a Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo, Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Bulzoni, Roma 1974. Estremamente interessate è anche la corrispondenza che intercorre tra Bragaglia e d'Amico in questi stessi anni, quando, pur muovendo da un approccio al teatro di carattere testocentrico, il critico romano incita Bragaglia a *uscire dalla tana*, ossia dal Teatro degli Indipendenti, per mettere alla prova il proprio progetto di teatro teatrale davanti a un pubblico più vasto e all'interno di un teatro dotato di migliori risorse scenotecniche. Anche sulla stampa, già nel novembre 1927, d'Amico affermava con forza questo punto proprio richiamando la vicenda della sovvenzione ministeriale: «Voi non dovete, ci diceva Bragaglia più o meno sottovoce, giudicare il mio teatrino alla stregua dei teatroni ufficiali; come non confondereste (il paragone è tutto suo) uno che s'aiuti a stampare con un vecchio torchio, e uno che disponesse della tipografia di Treves. Ma, con questo faceva anche capire che il suo implicito desiderio era di passare, da quel torchio, alla grande tipografia; e i suoi amici più intelligenti e autorizzati lanciavano il grido, subito raccolto dagli uomini di buona volontà: 'diamo un teatro a Bragaglia' [...]. Naturalmente noi non pensiamo affatto che, avute le famose cinquantamila lire, le quali poi sono nette quarantacinquemila e trecento, Bragaglia potesse spiccare il famoso volo in quei 'teatri veri, con attori veri' etc. di cui oggi egli tanto sorride, ma a cui fino a ieri sembrava tendere come a una mèta. [...] Ma confessiamo tuttavia d'esserci illusi che, aiutato dal valore morale di quel 'premio', al nostro baldo Anton Giulio non sarebbe stato impossibile trovare il capitalista, o mecenate, o pescecane che dir si voglia: al fine di passare dall'intenzione all'attuazione». Il testo di questo articolo è riportato in Andrea Mancini, *Il carteggio Bragaglia-d'Amico*, in Id., *Tramonto e risurrezione del grande attore*, Titivillus, Corazzano 2009, pp. 150-151. Naturalmente si rimanda al volume di Mancini per la questione più vasta del rapporto tra Bragaglia e d'Amico, così come emerge dalla loro corrispondenza.

quanto effettivamente messo in atto agli Indipendenti e, ovviamente, con il panorama teatrale (non solo italiano) del tempo. Si procederà pertanto individuando i problemi fondamentali che Bragaglia porta alla luce in ciascuna delle due rubriche e, in chiusura, ci si concentrerà su un contributo che sembra prefigurare una sintesi teorica fra scenotecnica e danza.

## Mettere in moto la scena

I contributi sulla scenotecnica pubblicati in «Comoedia», benché assai vari nei temi e nei riferimenti, sembrano convergere attorno a una questione, che, per Bragaglia, è tanto di ordine pratico quanto teorico: velocizzare i cambi di scena attraverso un dispositivo, progettato dallo stesso Bragaglia ma mai realizzato, denominato *palcoscenico multiplo*. Scorrendo la rubrica *La pagina del macchinista*, infatti, si notano non solo riferimenti ricorrenti a questo progetto, ma si vede anche come, caso unico, al palcoscenico multiplo siano dedicati ben due articoli, pubblicati rispettivamente nel 1923<sup>11</sup> e nel 1927<sup>12</sup>, entrambi corredati di un medesimo disegno che ne mostra il funzionamento.

Secondo la descrizione di Bragaglia, il palcoscenico multiplo

risponde alle moderne esigenze della poetica meccanica avendo pronte contemporaneamente e a continuazione sei scene con pareti mobili e soprammobili. Ecco come esso è congegnato: ai due lati del boccascena sono montate, sopra due piattaforme scorrevoli su rotaie, due scene complete: un'altra è nel fondo del palcoscenico, la quale può servire per tutte quelle scene che esigano molta profondità. Oltre a queste tre ve ne sono una sopra al palcoscenico e una sotto, le quali vengono abbassate o alzate per mezzo di elevatori. La scena posta nel sottopalco può essere orizzontalmente divisa in due parti e servire così per due interni secondo che venga elevata più o meno. Tutti i movimenti di queste gabbie, definiamole così, vengono comandati elettricamente col sistema degli ascensori romani, in modo da permettere la maggiore rapidità: in pochi secondi la scena sarebbe cambiata<sup>13</sup>.

Come si vede, si tratta di un meccanismo complesso, ed è chiaro che, in «Comoedia», Bragaglia vi faccia spesso riferimento nella speranza di trovare il modo di realizzarlo, benché, di necessità, fuori dagli Indipendenti, la cui scena angusta non avrebbe permesso di ospitarlo.

Più interessante, per capire come il progetto del palcoscenico multiplo rientri nell'idea di scena come “corpo vivente” citata poco sopra, è vedere quali siano le motivazioni alla base della sua concezione.

Come già accennato, infatti, Bragaglia sperimenta in prima persona, agli Indipendenti,

11. Anton Giulio Bragaglia, *Il palcoscenico sestuplo e infinito*, in «Comoedia», anno V, n. 22, 15 novembre 1923.

12. Anton Giulio Bragaglia, *Il palcoscenico multiplo*, in «Comoedia», anno IX, n. 4, 20 aprile 1927.

13. *Ibidem*.

l'urgenza di accorciare la durata degli *entr'actes*: sin dalle «pantomime musicali»<sup>14</sup> messe in scena nella prima stagione del 1923, era risultato evidente come i cambi di scena potessero inceppare il ritmo dell'azione, al punto che i momenti di pausa finivano per essere più lunghi di quelli di rappresentazione, generando insofferenza nel pubblico e giudizi taglienti nella critica.

Queste difficoltà tecniche, spesso legate all'impiego di voluminose scenografie costruite, sono anche, afferma Bragaglia, «l'origine di tutte le proposte da me fatte per la diminuzione degli intermezzi»<sup>15</sup>: oltre al palcoscenico multiplo se ne possono infatti citare altre, che, come la platea mobile<sup>16</sup> o le cosiddette costruzioni a gibus<sup>17</sup>, costituiscono alcuni tentativi concretamente compiuti agli Indipendenti per velocizzare i cambi di scena, sebbene vadano comunque considerati come soluzioni parziali e dettate dalle limitate risorse, tecniche ed economiche, di cui effettivamente Bragaglia poteva disporre.

Accanto a queste ragioni di carattere congiunturale, però, il palcoscenico multiplo sembra derivare anche da istanze di più ampia portata, che riguardano una mutata percezione dell'evento teatrale da parte del pubblico, del tutto inscindibile dalle esperienze di vita che è possibile compiere, nel mondo moderno, al di fuori del teatro:

L'elemento essenziale della vita moderna, il movimento, è il primo elemento del quale bisogna dare sensazione in un teatro che sia dei nostri tempi. Prima applicazione nello spettacolo di questa caratteristica e di questo bisogno è stato il cinematografo, che cambia il luogo di azione in ogni quadro come il romanzo ad ogni capitolo. Questo succedersi di mutamenti di scena è uno dei fondamentali segreti del grande successo popolare del cinematografo<sup>18</sup>.

Un teatro che, dunque, sia capace di restituire in scena il ritmo della vita moderna – eventualmente anche prendendo spunto dall'esempio del cinema – raggiunge l'obiettivo di

far ritrovare alla scena il suo sincronismo con la vita: questo rappresenta uno dei suoi più imperiosi bisogni. L'allestimento scenico non è soltanto la esteriorizzazione del quadro scenico, dei sentimenti e dei caratteri d'una commedia: esso consiste anzitutto nell'animare e portare la

14. Anton Giulio Bragaglia, *Scenografia elettrografica*, in «Comoedia», anno VII, n. 12, 15 giugno 1925.

15. *Ibidem*.

16. La platea mobile, che conteneva un centinaio di posti, poteva sollevarsi e abbassarsi, con tutte le sedie, a seconda delle esigenze dello spettacolo. Bragaglia descrive così il funzionamento del dispositivo: «Una rete di travi di ferro adagiata su dei longaroni cernierati in fondo e che posano la testa su due viti colossali (m. 2 di altezza e 10 cent. di spessore): è il più semplice sistema. Con due volanti muniti di cuscinetti a sfere si può sollevare agevolmente anche una platea pesantissima e tutto con rapidità». Rispetto alla posizione del palcoscenico in relazione alla platea, invece, si legge che quando la platea è in posizione piana «idealmente il proscenio si trova al suo livello. Quando quella [la platea] sarà inclinata a metà dalla vite, il palcoscenico, restando al livello attuale della platea, dominerà d'un palmo lo schienale delle poltrone di prima fila» (Anton Giulio Bragaglia, *La platea mobile*, in «Comoedia», anno VIII, n. 1, 20 gennaio 1926).

17. Si trattava di strutture tubolari o a parallelepipedo composte di tessuto e sostenute da elementi interni di forma circolare, quadrata o trapezoidale: quando non utilizzate, queste strutture giacevano a terra con le componenti semirigide impilate l'una sull'altra, ma, all'occorrenza, potevano essere srotolate tramite cavi tirati dall'alto, ricordando il meccanismo dei cappelli a gibus, ancora diffusi per gli uomini. Cfr. Anton Giulio Bragaglia, *Le costruzioni a "gibus" del "Teatro degli Indipendenti"*, in «Comoedia», anno VIII, n. 6, 20 giugno 1926.

18. Anton Giulio Bragaglia, *Il palcoscenico multiplo*, cit.

rivoluzione scenica al giusto grado di velocità; perché vi sia l'intensità<sup>19</sup>.

In questa visione, secondo cui scena e platea sono unite da uno stesso modo di percepire il ritmo dell'esistenza, da un medesimo bisogno di moto, velocità e mutamento, è impossibile non cogliere un rimando alle istanze di *riteatralizzazione* del teatro già da tempo sollevate dai maggiori riformatori europei (i nomi che ricorrono negli scritti di Bragaglia sono quelli, fra gli altri, di Adolphe Appia, Georg Fuchs, Edward Gordon Craig), ma vi si aggiunge anche un riferimento più puntuale alla poetica del Futurismo, con il quale Bragaglia intrattiene un rapporto – professionale e intellettuale – forse più intenso di quanto non sia stato fino a oggi rilevato dagli studi.

Benché mai accolto ufficialmente nel movimento, in questi anni Bragaglia è non solo professionalmente vicino ai futuristi, che coinvolge sovente nelle attività del proprio teatro, ma, nelle rubriche di «Comoedia», si dimostra in sintonia con alcune questioni centrali per il teatro futurista.

Si tratta dei temi della simultaneità, della sorpresa e, su un piano più tecnico, dell'efficace messa in scena delle cosiddette *sintesi incatenate* (ossia testi drammatici composti dall'unione di varie sintesi e tendenti a «coniugare lo sviluppo di una narrazione più articolata al carattere di immediatezza del Teatro sintetico»<sup>20</sup>), che proprio negli anni Venti dominano la drammaturgia di Filippo Tommaso Marinetti: nella produzione drammaturgica marinettiana questo modello trova un antecedente in *Bianca e rosso*, che non a caso debutta agli Indipendenti nell'aprile 1923.

Inoltre, se la questione della simultaneità costituiva un pilastro della teoria e della poetica futurista *tout court* sin dagli anni Dieci (ovviamente incidendo anche sul teatro, tanto che, nel manifesto *Il teatro sintetico* del 1915, esso era definito come *simultaneo*)<sup>21</sup>, è invece con i primi anni Venti – dunque in contemporanea rispetto alla collaborazione di Bragaglia con «Comoedia» – che il cosiddetto Teatro della Sorpresa trova una propria definizione teorico-pratica, tanto attraverso il manifesto omonimo, quanto negli spettacoli.

Indipendentemente dai suoi esiti, il Teatro della Sorpresa era fondato non solo su un'idea totale di spettacolarità – eclettica nei generi proposti e multiforme nei linguaggi – ma anche su uno speciale rapporto tra scena e platea.

Recuperando una qualità della relazione teatrale già sperimentata nel corso delle serate futuriste degli anni 1910-1914, caratterizzate da reazioni anche violente da parte del pubblico, il Teatro

19. Anton Giulio Bragaglia, *I dispositivi scenici a mutazione*, in «Comoedia», anno VIII, n. 11, 20 novembre 1926.

20. Salvatore Margiotta, *Il teatro futurista*, Carocci, Roma 2022, p. 57. Anche Margiotta sottolinea come la teoria bragagliana del teatro teatrale sia culturalmente vicina al Futurismo. Cfr. *ivi*, p. 58.

21. Filippo Tommaso Marinetti – Emilio Settemelli – Bruno Corradini, *Il teatro futurista sintetico (atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale)*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 11 gennaio 1915. Per una disamina delle sintesi futuriste, nonostante la ricca bibliografia sull'argomento, rimane imprescindibile Umberto Artioli, *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste*, Patron, Bologna 1975.

della Sorpresa prefigura infatti una serie di “trovate” che coinvolgono fisicamente gli spettatori: dalla vendita di uno stesso biglietto a più persone alle poltrone cosparse di colla, ciò che si ricerca, pur conducendola «all'interno delle maglie dello spettacolo»<sup>22</sup>, è la reazione impreveduta, spiazzata e totale del pubblico. La corporeità dello spettatore finisce così al centro di una sollecitazione che, per quanto presente già nella volontà dei pittori futuristi di porre «lo spettatore nel centro del quadro»<sup>23</sup>, appare qui figlia di una stimolazione concreta, riconducibile anche alle sperimentazioni marinettiane sulle tavole tattili<sup>24</sup>.

Tutti questi problemi penetrano i discorsi che Bragaglia conduce nella *Pagina del macchinista e*, per quanto rilevabili in maniera trasversale, in alcuni casi emergono in maniera più decisa e compatta. Si legga ad esempio il seguente passo:

Il Teatro è fatto di sorpresa. La sorpresa per sorprendere deve essere custodita nel nascere dalle cure più accorte. I futuristi hanno toccato una volta questo segreto del teatro, con un loro Manifesto. Per vero, l'argomento è antico, quanto il teatro stesso: e merito di Marinetti è quello di averlo richiamato ultimamente. [...] Ogni effetto teatrale è sorpresa. Una macchina che offre i mezzi alla sorpresa è l'anima del teatro, in quanto la sorpresa è fine del movimento. [...]. Il meccanismo per noi non deve che facilitare il flusso delle sintesi concatenate che formeranno l'architettura del dramma e della rappresentazione. E da questo uscirà il meraviglioso<sup>25</sup>.

Alla luce di tutto ciò, è evidente come, all'origine del progetto del palcoscenico multiplo, vi sia un approccio al teatro che rivela sintonie profonde con il Futurismo, cui lo accomuna l'urgenza di congegnare un'azione scenica dal ritmo incessante e capace di generare un coinvolgimento totale (fisico, emotivo, psichico) dello spettatore.

Tuttavia – ed è proprio su questo punto che si coglie la distanza delle posizioni di Bragaglia rispetto a quelle dei futuristi – il discorso bragagliano sul teatro del futuro, che ovviamente è il teatro teatrale, non può prescindere da una costante relazione dialettica con il passato, in particolare con la storia della scenografia.

Come ha giustamente rilevato Cristina Grazioli<sup>26</sup>, è centrale in Bragaglia l'esigenza di avallare il progetto del teatro teatrale attraverso esempi desunti dalla storia del teatro: le istanze del teatro contemporaneo, allora, sono messe in relazione con le soluzioni che, nel passato, i teatranti (ma in particolare scenografi e scenotecnici) hanno saputo trovare a problemi analoghi, se non del tutto identici. Ecco allora che, ad esempio, si guarda al palcoscenico shakespeariano per dimostrare come,

22. Salvatore Margiotta, *Il teatro futurista*, cit., p. 43.

23. Umberto Boccioni — Carlo Dalmazzo Carrà — Luigi Russolo — Giacomo Balla — Gino Severini, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 aprile 1910.

24. Sul tattilismo, si rimanda a Lorenzo Mango, *Alla scoperta di nuovi sensi. Il tattilismo futurista*, Cue Press, Imola 2001.

25. Anton Giulio Bragaglia, *Il teatro cubo*, in «Comoedia», anno VII, n. 14, 15 luglio 1925.

26. Cristina Grazioli, *La scenotecnica della tradizione italiana vista dal primo Novecento: lo sguardo mobile di Anton Giulio Bragaglia dalle pagine di «Comoedia»*, cit., p. 381.



in esso, fosse già operante il principio della simultaneità delle azioni<sup>27</sup>; o, ancora, si mette in relazione il moderno palcoscenico del teatro di Dresda con l'*ekkyklema* del teatro greco antico<sup>28</sup>; o, infine, la figura di Leone de' Sommi – che Bragaglia ha il merito di “riscoprire” pubblicando nel 1926 alcuni estratti dai *Dialoghi in materia di rappresentazione scenica* – è chiamata in causa quando si ragiona su come produrre in scena l'effetto dell'apparizione di un fantasma<sup>29</sup>.

Gli esempi in tal senso potrebbero essere assai numerosi, ma ciò che conta è l'operazione critica che li sottende e che, come si diceva, consiste nel considerare il “nuovo” non come una prerogativa del presente, bensì come un atteggiamento di fondo che, oggi come ieri, spinge gli artisti a risolvere i problemi tecnici – i quali, per Bragaglia, hanno sempre a che fare anche con la dimensione poetica del teatro – posti dal proprio mestiere: l'idea, naturalmente, è che il vero teatro sia costitutivamente *teatrale*, ma che ogni epoca richieda soluzioni specifiche, in linea con la sensibilità, le abitudini percettive, lo stile di vita delle persone. In questo sforzo conoscitivo, volto a connettere passato e presente, Bragaglia non è d'altronde un caso isolato, se, ricorda Carlo Titomanlio, anche Edward Gordon Craig – che Bragaglia aveva certo tra i propri riferimenti – considerava Sebastiano Serlio e Niccolò Sabbatini come i propri antichi maestri<sup>30</sup>.

Un simile approccio, naturalmente, caratterizza anche un altro centro di riflessione forte nei contributi di Bragaglia in «Comoedia», relativo al ruolo che la luce esercita in scena.

## Il clima scenico e l'integrazione fra corpo e ambiente

Quanto detto fino a questo punto, tanto rispetto alla necessità di un ritmo unificatore fra scena e platea quanto a proposito della dialettica passato-presente, si rintraccia anche nelle fondamentali riflessioni che Bragaglia dedica all'illuminotecnica. La luce teatrale, per Bragaglia, risponde al bisogno di dinamismo caratteristico del teatro contemporaneo perché, a differenza della pittura, consente non solo di colorare la scena ma è anche in grado di generare movimento: ne discende la possibilità di creare molteplici effetti dinamici, capaci non solo di intercettare e restituire visivamente il ritmo profondo del dramma messo in scena, ma anche di soddisfare il bisogno di dinamismo del pubblico.

A ciò si aggiunga il fatto che la luce possiede, secondo Bragaglia, la qualità di generare ciò che egli definisce *atmosfera* del dramma, vale a dire quel peculiare clima emotivo e psicologico in cui riposa

27. Anton Giulio Bragaglia, *Le "scene simultanee" di Shakespeare*, in «Comoedia», anno VI, n. 15, 10 agosto 1924.

28. Anton Giulio Bragaglia, *Il Portascene del Teatro di Dresda*, in «Comoedia», anno VII, n. 4, 15 febbraio 1925.

29. Anton Giulio Bragaglia, *Gli spettri sulla scena*, in «Comoedia», anno VIII, n. 2, 20 febbraio 1926.

30. Carlo Titomanlio, *Anton Giulio Bragaglia teorico della meraviglia*, in «Forum Italicum», vol. LI, n. 1, 2017, pp. 187-202, in particolare p. 196.

l'essenza profonda (nonché la sostanza poetica) dell'azione scenica.

In questo senso, d'altronde, andavano le sperimentazioni di *luce psicologica* che Bragaglia, supportato dallo scenotecnico Antonio Valente, aveva condotto già nel 1919 allestendo *Per fare l'alba* di Pier Maria Rosso di San Secondo: in questa circostanza, infatti, le sorgenti luminose erano nascoste nelle quinte, nei pilastri e negli elementi d'arredo, affinché la luce, di cui evidentemente non era possibile scorgere l'origine, seguisse l'azione dei personaggi rivelandone gli aspetti reconditi.

Sulle pagine di «Comoedia», Bragaglia fornisce forse la riflessione più compiuta su questi temi nell'articolo *Il clima scenico*<sup>31</sup>, espressione, quest'ultima, che ricorrerà anche nei suoi scritti successivi. Vale la pena di citare ampiamente il testo:

Il luogo scenico non sarà più evocato col mezzo della pittura, ma con quello delle atmosfere locali ottenute dalle luci colorate. Queste vivono, si trasformano, trascolorando come la fisionomia delle cose e dei luoghi. Anch'esse dunque conquistano all'apparato la facoltà del ritmo. Memoriamo bene questo sublime potere del ritmo accordato alla visione scenica dalla luce! Esso è la base d'ogni suo divenire.

[...] La bestiale luce a fascio – e bianca per giunta – che è d'uso comune in questi nostri tempi di caos nei teatri normali d'Europa (esclusa la Russia e i paesi di civiltà tedesca), darebbe l'orrore a un maestro di teatro antico.

Regola fondamentale per ciascun atto di commedia è quella di non basarsi su una combinazione sola del quadro delle luci, ma di tenerlo intero a mente, nel panorama del suo divenire, parallelo all'evoluzione dei fatti. La successione delle luci non dovrà essere per apparizione ma per trasformazione, al fine di non confessare allo spettatore che lo si vuol suggestionare [...].

È il tono della luce che fa l'architettura: Firenze ricostruita sotto il cielo di Monaco è falsa e ridicola a causa dell'atmosfera. È l'ambiente che fa il paesaggio. È il carattere dell'ambiente che necessita svelare, esaltandone i valori propri, magari sino alla giusta alterazione in più.

L'atmosfera mobile è ciò che io dico colore psicologico. Seguendo le vicende del dramma esso ne sottolinea il carattere, diventando efficace mezzo di suggestione.

Scoperta dunque l'atmosfera di toni, fissa o mobile nello spazio, non si esclude con questo la necessità della parallela atmosfera nel tempo: i rumori e i suoni [...] tutto questo sinteticamente, cioè in modo riassuntivo elegantemente sobrio per accenni.

Ecco che il ritmo spaziale conferito dall'elettricità alla luce colorata, pulsa e vive armonicamente col ritmo del tempo<sup>32</sup>.

Ancora una volta, Bragaglia pensa la scena teatrale comparandola con i fenomeni che è possibile incontrare nel mondo fuori dal teatro: la peculiare atmosfera di una città, il mutare progressivo della luce solare durante il giorno e, con essa, il trasformarsi della fisionomia di luoghi, cose e persone, sono tutti esempi che rivelano la tendenza bragagliana a penetrare al disotto della superficie del reale per coglierne la vibrazione profonda e renderla visibile attraverso le tecniche della messinscena teatrale. La spinta a rendere visibile l'invisibile, del resto, era stata al centro del cosiddetto *fotodinamismo*, che, proprio servendosi della luce, Bragaglia sperimenta nei primi anni Dieci, con l'intento di fissare nell'immagine fotografica la traccia impalpabile disegnata dal movimento umano nel suo dipanarsi nel tempo e nello spazio.

31. Anton Giulio Bragaglia, *Il clima scenico*, in «Comoedia», anno IX, n. 2, 20 febbraio 1927.

32. *Ibidem*.

Anche in questa occasione, però, Bragaglia non si interessa solo alla dimensione tecnica, data dalla possibilità di visualizzare le traiettorie spazio-temporali del gesto: le scie di luce che emergono nell'immagine fotodinamica conservano, per Bragaglia, anche una traccia del carattere di colui che ha eseguito il movimento catturato fotodinamicamente, tanto che, nel saggio *Fotodinamismo futurista*<sup>33</sup>, si parla proprio di movimento-carattere.

Come già nel caso di diversi congegni scenotecnici, in «Comoedia» Bragaglia descrive alcuni dispositivi illuminotecnici, talvolta concretamente realizzati agli Indipendenti, talaltra rimasti solo allo stato di progetto. È interessante notare come, a riprova dell'integrazione fra luce e gesto testé suggerita, alcuni di essi siano pensati in stretta relazione con la danza, non solo perché la danza ha un particolare bisogno di rapidi cambi d'atmosfera, ma anche perché è proprio l'interazione con il movimento espressivo del corpo umano a consentire il funzionamento di alcuni meccanismi.

Si veda, ad esempio, un progetto del 1925, relativo a una particolare applicazione della lanterna magica e realizzato su disegno dell'artista futurista Ivo Pannaggi<sup>34</sup>:

Il disegno [riportato a corredo dell'articolo, *N.d.A.*] è un progetto di messa in scena a base di telai che, diversamente colorati e alternativamente illuminati, costituiscono da soli un ambiente. Le possibilità di arricchimento di tale schema sono infinite:

1) su alcuni di questi telai (illuminati posteriormente, e quindi a lor volta luminosi, a differenza di quelli illuminati anteriormente o lateralmente e non trasparenti ma proiettanti ombra) si potranno proiettare ombre grandi a piacere, generate da mimi che agiscono fra la sorgente luminosa e il telaio stesso [...].

2) gli attori possono agire in relazione alle ombre animate movendosi in zone di luce ed immergendosi in dense ombre, alternativamente, mentre si potrà utilizzare la sproporzione fra la loro grandezza naturale e quella delle suddette ombre animate, ingigantite e deformabili<sup>35</sup>.

Oltre alla presenza di pannelli retroilluminati (e quindi, secondo la lezione offerta già nel 1917 da Giacomo Balla per *Feu d'artifice*, non *illuminati* ma *illuminanti*), si noti qui la presenza centrale dei cosiddetti *mimi*, figure che non si fatica a ricondurre a quelle di danzatori: si tratta infatti di soggetti chiamati a utilizzare il proprio corpo con finalità espressive, non solo dando vita a ombre che diventano veri e propri soggetti drammatici, ma anche interagendo con gli attori in carne ed ossa.

33. Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Nalato, Roma 1911.

34. Si ricordi peraltro che, nel giugno 1922, Ivo Pannaggi, assieme al pittore Vinicio Paladini, aveva curato la messa in scena del *Balletto meccanico* presso il Circolo delle Cronache d'Attualità della Casa d'Arte Bragaglia (il Teatro degli Indipendenti avrebbe aperto i battenti pochi mesi dopo). Si trattava di una pantomima interpretata dai danzatori Ikar e Ivanov, rispettivamente vestiti di un costume meccanico (opera di Pannaggi) e di un costume di fantoccio umano (di Paladini), mentre l'accompagnamento musicale era ottenuto orchestrando i rumori di due motociclette collocate in un palco in posizione sopraelevata rispetto al luogo dove si svolgeva l'azione principale. All'inizio degli anni Venti, il maceratese Pannaggi, poco più che ventenne, era molto vicino a Bragaglia, che lo introduce negli ambienti dell'avanguardia romana. Una traccia importante di questa vicinanza si trova nella gran mole di caricature che Pannaggi dedica ai personaggi della cerchia di Bragaglia, molte delle quali finiscono per corredare le pubblicazioni bragagliane, in rivista e volume, durante tutto il decennio, e oltre. Un volume di riferimento su Pannaggi è: Enrico Crispolti (a cura di), *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, Mazzotta, Milano 1995.

35. Anton Giulio Bragaglia, *Modernissimi mezzi vecchi*, in «Comoedia», anno VII, n. 5, 1 marzo 1925.

Quest'ultima soluzione era praticata anche nell'ambito della danza, come avrebbe dimostrato, proprio in Italia, il passaggio della compagnia di Loïe Fuller, in scena presso il Teatro di Torino nel 1926: come si evince da un reportage fotografico pubblicato proprio in «Comoedia»<sup>36</sup>, appariva di grande effetto la relazione fra i corpi delle danzatrici e la proiezione delle loro ombre, caratterizzate, queste ultime, dalla sproporzionata grandezza indicata già da Bragaglia.

Strettamente legata alla danza è poi la cosiddetta *scenografia elettrografica*, realmente sperimentata agli Indipendenti:

Questa volta io ho provato di disporre dietro uno schermo grigio perla una miriade di lampadine alla distanza l'una dall'altra di dieci centimetri e in ordine di quattro colori. Ho fatto preparare un tavolo con mollette di presa di corrente corrispondenti ciascuna ad una lampadina del quadro, come è nella réclame luminosa delle grandi città. Una serie di tavole con fori pronte con pioli sistemati in questi a disegno, mi hanno dato agio di ottenere dietro lo schermo [...] una sequela di paesaggi, allegorie, fiori, ornati, eccetera, simboleggiati sì dalla vaghezza stessa della apparizione, ma sufficienti tuttavia alla convenzione scenica<sup>37</sup>.

Questa soluzione, afferma Bragaglia, ben si presta a soddisfare le esigenze delle artiste moderne della danza, che tendono a esibirsi in assoli di breve durata, tanto che – prosegue – è proprio dalle *danze libere* che proviene l'ispirazione per questo dispositivo, particolarmente efficace nel caso di suites coreografiche con la presenza consecutiva di due o più ballerine.

Lo stretto legame fra luce teatrale e corpo del performer (sia esso attore o danzatore) è esplicitato in un articolo dal titolo *I dispositivi scenici a mutazione*, nel quale l'inscindibilità del soggetto dal proprio *clima* rafforza l'idea di una scena come corpo vivente, composto dall'integrazione di elementi animati e inanimati:

Io considero il personaggio come tutto un organismo con il suo clima. [...] Fuori del suo clima il personaggio è come travestito: è fuori di sé. [...] Le creature poetiche, estratte dal loro scenario-atmosfera-colore, non sono altro che attori: si sente in essi l'istrione: appaiono buffoni qualunque che "fanno la parte". Non ci crede nessuno! [...] oggi solo un'incalzante serrata fuga di quadri, che incessantemente assaltino, prendano, tengano il pubblico nervoso distratto e difficile, può vincere la fusione di pubblico e attori, nella atmosfera tragica che solo forma l'alto mistero della grande rappresentazione. [...]

Far ritrovare alla scena il suo sincronismo con la vita: questo rappresenta uno dei suoi più imperiosi bisogni<sup>38</sup>.

Il personaggio non può vivere al di fuori della propria atmosfera scenica, tanto che è proprio questa fusione fra corpo-di-carne e corpo-della-scena a garantire, sotto il segno di un ritmo unificatore, l'efficacia e la credibilità dell'azione del performer.

Efficacia, credibilità e autenticità sono parole d'ordine anche quando, in «Comoedia»,

36. Anonimo, *Al Teatro di Torino*, in «Comoedia», anno VIII, n. 3, 20 marzo 1926.

37. Anton Giulio Bragaglia, *Scenografia elettrografica*, in «Comoedia», anno VII, n. 12, 15 giugno 1925.

38. Anton Giulio Bragaglia, *I dispositivi scenici a mutazione*, in «Comoedia», anno VIII, n. 11, 20 novembre 1926.

Bragaglia si dedica all'altro grande polo teorico della sua produzione degli anni Venti: la danza.

## Verso l'origine della danza

La riflessione che Bragaglia dedica alla danza, in «Comoedia» così come nel resto della sua produzione sull'argomento, deve essere posta in relazione al progetto di riforma per il teatro teatrale, capace di esistere, come s'è detto più volte, in maniera indipendente dall'impiego di un testo drammatico di partenza. È allora del tutto logico che, quando si trova a riflettere sulle caratteristiche della presenza umana in scena, Bragaglia rivolga un'attenzione particolare a quei corpi che riescono a essere espressivi senza utilizzare la parola, cioè i corpi dei danzatori.

Il corpo che danza – e naturalmente ci si riferisce qui a una danza antiaccademica – costituisce una sorta di grado zero dell'azione umana sul palcoscenico: esso esercita sul pubblico una forza di attrazione intrinseca (o, forse, *pre-espressiva*, per usare i paradigmi dell'antropologia teatrale), un potenziale espressivo e comunicativo rispetto al quale l'utilizzo della parola assume un ruolo secondario e sicuramente non necessario.

Quanto ai termini del discorso sulla danza è necessaria una premessa: Bragaglia non possiede una vera esperienza pratica in questo campo e, pertanto, i suoi testi sulla danza assumono toni spesso vaghi e iperbolici, i quali, però, non riescono a nascondere la fumosità con cui, a differenza di quanto accade a proposito della scenotecnica, si cerca di affrontare questioni di carattere tecnico.

Inoltre, solo nella stagione 1923 Bragaglia si dedica, come regista e scenografo, alla messa in scena di spettacoli di danza presso il Teatro degli Indipendenti: in seguito, infatti, si limita a ospitare le tournée di artisti stranieri. Quest'ultima circostanza rafforza l'ipotesi secondo cui gli articoli sulla danza pubblicati in «Comoedia», pur rimanendo legati a quanto accadeva agli Indipendenti, non abbiano lo scopo di sostenere l'attività pratica di Bragaglia come ideatore/regista di danza: questi contributi sono destinati a confluire nella sua riflessione teatrale *tout court*, consolidando le convinzioni circa un teatro che rifiuta la sudditanza rispetto alla letteratura.

Il tema principale affrontato negli articoli di «Comoedia» dedicati alla danza riguarda la questione dell'*origine*, concepita non in senso storico, ma come condizione fisica, psicologica e spirituale da cui scaturisce l'atto danzato, indipendentemente dal ricorso a un plot di partenza, alla musica o a fonti di ispirazioni esterne (provenienti dalle arti visive, da soggetti storici o da ambientazioni esotiche).

Una componente significativa delle argomentazioni di Bragaglia consiste nel mettere alla berlina tutti coloro che cercano l'ispirazione della danza al di fuori della danza stessa e della sua possibilità di cogliere e interpretare lo spirito del proprio tempo.



Il caso più illustre in tal senso è certamente quello di Isadora Duncan: secondo Bragaglia, l'artista americana cercherebbe di riesumare un ideale artistico ormai tramontato, quello greco, e, per far questo, darebbe vita a una sorta di ginnastica in cui le forme esteriori dell'arte greca sono innestate in corpi moderni senza un autentico convincimento spirituale.

Si legga ad esempio questo passo, che, com'era consuetudine per Bragaglia, sarà ripubblicato anche in numerosi contributi successivi:

Isadora Duncan [...] aveva scopi puramente pedagogici; voleva sviluppare la volontà, educarla, rendendo i giovani e le giovani della sua scuola talmente sani e vigorosi da essere una copia vivente delle statue greche. Ispirata così dalla cultura dei Greci ella vide nella loro civiltà l'ideale che cercava. [...] Alcuni seguaci della celebre danzatrice con pochi allievi abbandonarono la città e presero a vivere in campagna, nel più stretto contatto con la natura. [...] Questi seguaci della Duncan, ponendosi al di fuori di tutto quello che formava il patrimonio morale e intellettuale del loro secolo, non facevano che correr dietro a una chimera. Essi diventavano ogni giorno più uniformi e monotoni; le loro danze mancavano di espressione, di fantasia e soprattutto di costruito coreografico. Ogni cosa in loro sapeva di ginnastico e di sforzo muscolare. Ma l'educazione fisica è necessaria soltanto e rendere leggero il corpo, a superarne il peso, a facilitarne le costruzioni dei muscoli, ad acquistarne assoluta padronanza. Questo però in una danza non è tutto. Ci vuol fantasia, anima, espressione<sup>39</sup>.

Difendendo un punto di vista che non trovava riscontri nella realtà contemporanea, dove esisteva un ampio movimento internazionale incentrato sul recupero dell'antico in diversi ambiti della vita collettiva (archeologia, pedagogia, teatro, arti visive, politica), Bragaglia afferma che le danze di Isadora Duncan mancano di autentica ispirazione, la quale non può essere coltivata all'interno di un programma artistico che, come quello duncaniano, non ricerca la profonda sintonia con il proprio tempo e, al contrario, si ispira a un'epoca ormai priva di connessioni con il presente.

Cercando un parallelo con quanto affermato a proposito dell'illuminotecnica, si potrebbe dire che, secondo Bragaglia, Isadora Duncan non riesce a fondere la propria danza con un'adeguata *atmosfera*, con un clima che è prima di tutto spirituale: la matrice grecizzante delle sue danze si pone come elemento incongruo e dissonante, che rende poco credibile l'azione dei danzatori, soggetti *moderni* che vivono in un tempo *moderno*. Si ricordi infatti che, nel parlare della fusione tra personaggio e clima scenico nella *Pagina del macchinista*, Bragaglia non trascurava di riferirsi alla realtà contemporanea:

Si osservi come nella casa d'ognuno il moto della vita è proporzionato e relativo al respiro del padron di casa. Se questi è un uomo d'azione, tutto è rapido e va; si supera l'inciampo, si procede senza indugi, senza proteste, passando appresso. [...] Dove nascono ora i nuovi generi di spettacolo rapidi e mutevoli? Nelle grandi città. Ma si vive per quattro in quelle grandi città. Sicuro! [...] in un delirio di esagerazioni, potremmo perfino mettere in relazione le esigenze degli spettacoli con la intensità e il tumulto della vita dei diversi centri mondiali<sup>40</sup>.

39. Anton Giulio Bragaglia, *Bella Schumann*, in «Comoedia», anno VIII, n. 2, 20 febbraio 1926.

40. Anton Giulio Bragaglia, *I dispositivi scenici a mutazione*, cit.

Rispetto alla danza, però, la ricerca di una sintonia con il proprio tempo non è l'unica strategia che consente di raggiungere l'ideale coreico bragagliano (perlomeno così come è formulato in questi anni)<sup>41</sup>: la danza, per Bragaglia, nasce infatti da un processo di natura innata e misteriosa, deriva da un impasto indefinibile di sensazioni, ritmi fisiologici (come il battito del cuore o il respiro) e, soprattutto, da una predisposizione spirituale che consente al danzatore di creare senza premeditazione, in maniera puramente istintiva. Ecco allora che, anche nel caso di artisti come Rudolf Laban o Mary Wigman<sup>42</sup>, la cui sensibilità verso il tempo presente è per Bragaglia fuori discussione, ciò che viene stigmatizzato è la presenza di un programma estetico di riferimento, una sorta di atteggiamento programmatico nei confronti della danza, che, di natura intellettuale, ne distrugge l'istintività.

Proprio rispetto alla questione dell'istinto del danzatore emerge il carattere utopico della riflessione di Bragaglia, il quale vi attribuisce un ventaglio di possibilità davvero importante. Innanzitutto, esso è ciò che, quasi recuperando una dimensione mistica originaria, consente a chi danza di sintonizzarsi con l'Universo per trovare i ritmi e le forme del proprio agire. Questo punto è chiarito proprio attraverso un riferimento alla danza nella Grecia antica. Anche nella visione di Bragaglia, il mondo greco vive la danza come pratica volta al recupero dell'armonico legame fra sé e il Cosmo – non troppo dissimilmente, dunque, da quanto sosteneva la stessa Duncan – anche se, per Bragaglia, l'intima essenza della coreica greca non può coincidere con le ricostruzioni moderne:

Ma dove i Greci andarono a cercare le leggi dell'euritmia e dell'armonia?

Non certo nella acustica o nella cadenza delle musiche! Sibbene nel perfetto centro della vita, nella nostra struttura anatomica e fisiologica, senza convenzionalismi o arabescamenti forzosi. La verità di questo ritmo non è però meccanica, bensì corrisponde alle universali armonie, come l'intera vita dell'uomo. Esso è quindi in noi: ci appartiene, non ci domina dall'esterno o dall'alto. È il pulsare del sangue nelle vene al cuore, è il battito del piacere e dell'amore: è il respiro: è il linguaggio universale.

Questo ingenuo naturalismo, tale sano oggettivismo, rifiutandosi di sottostare a pretese cervelotiche e a geometrie inumane, raggiunge tuttavia una grande supremazia interiorità, in quanto si volge alle fonti dell'esistenza: e mentre imita, crea.

Come sarebbe dunque preferibile opporre questa più vera classicità ellenistica dell'euritmia vitale, alle astruserie filosofali di certi danzatori eruditissimi!<sup>43</sup>

L'istinto da cui sgorga la danza, afferma poi Bragaglia, genera un movimento che è l'espressione più autentica dell'individuo e della razza cui appartiene, e, parimenti, si distingue per la propria efficacia teatrale.

Per comprendere quest'ultimo punto può essere utile la riflessione condotta a proposito delle

41. Sui mutamenti del pensiero di Bragaglia tra anni Venti e Trenta si veda Giulia Taddeo, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4, 2013, pp. 57-116, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4200> (u.v. 10/9/2022).

42. Cfr. Anton Giulio Bragaglia, *Mary Wigman e la sua danza*, in «Comoedia», anno VII, n. 13, 1 luglio 1925. Si noti inoltre come, in questo contributo, Bragaglia rintracci nella danza della Wigman una qualità dinamica che, per rapidità e imprevedibilità, poteva essere definita come futurista.

43. Anton Giulio Bragaglia, *Ellenismo ed euritmia*, in «Comoedia», anno VII, n. 3, 1 febbraio 1925.

danze folcloriche spagnole. In maniera analoga a quanto proposto nel caso della Grecia antica (con la contrapposizione fra ricerca dell'essenza e riproposizione esteriore), Bragaglia distingue due categorie: da una parte, le danze spagnole praticate soprattutto fuori dalla Spagna (specie nella cornice dello spettacolo leggero) e basate su una rievocazione vuota e mummificata di vaghi stilemi folclorici; dall'altra parte, danze caratterizzate da una sorta di *sincerità* (il lessico, ancora una volta, è bragagliano), la quale – e si recupera qui il tema della sintonia dell'arte rispetto al proprio tempo – consisteva nella fusione di elementi tradizionali con una sensibilità e uno stile smaccatamente modernisti. In questo quadro, anche l'avvenenza delle danzatrici spagnole («il malioso incanto che promana a tutta prima dalle dorate epidermidi e dalle chiome nerissime, dagli occhi e dalle labbra, e dall'ancheggiamento caratteristico»<sup>44</sup>) rischia di rivelarsi solo un accessorio, elemento esteriore alla stessa stregua di nacchere e mantiglie, se privo del legame con l'anima e – chiaramente – con il sangue spagnoli<sup>45</sup>.

Un esempio virtuoso in tal senso è offerto dalla danzatrice Nereida, il cui ritratto è pubblicato da Bragaglia proprio in «Comoedia». Questa interprete di danze spagnole, sulla quale si hanno in verità scarse informazioni, riesce a fondere l'essenzialità formale dello stile modernista – privo di orpelli, oleografismi e facili ammiccamenti sensuali – con il fuoco del temperamento iberico, dando vita a una tensione drammatica fortissima tra ardore e controllo<sup>46</sup>:

44. Belfagor [ma Anton Giulio Bragaglia], *Danze spagnuole*, in «Comoedia», anno VII, n. 5, 1 marzo 1925.

45. Non si affrontano in questa sede le implicazioni relative al problema razziale e alle idee di Bragaglia sull'argomento. Un accenno interessante, però, può venire ancora dal caso delle danze spagnole. Nell'articolo di «Comoedia» qui in esame, infatti, Bragaglia colloca il discorso sull'autenticità di simili manifestazioni coreiche all'interno di una prospettiva non soltanto artistica: «Mentre lodiamo nella presente rapida evocazione lo stile sinceramente sentito del gesto iberico, non è mestieri riveder qui le vicende storiche di questa razza, sia pure in rapporto alle dolorose verità della bestiale dominazione, dal 1559 al 1700, di mezza penisola italiana. Anzi i difetti – vale a dire le qualità fondamentali del tipo etnico, o del sangue iberico – ci spiegano parecchie cose, anche in fatto di danza» (*ibidem*). Quando autentica, infatti, la danza diventa il luogo in cui si manifesta non solo l'individualità del singolo artista, ma anche il *sangue* del popolo da cui questi proviene: in un miscuglio di razzismo diffuso, nazionalismo ed erudizione personale, Bragaglia usa il termine *sangue* come luogo fisico in cui si radica l'anima di un popolo. Quest'ultima, proprio perché dotata di un fondamento biologico, ha una natura trans-storica, sebbene si manifesti sistematicamente anche all'interno della storia. Nel caso della Spagna, ad esempio, il carattere tipico degli abitanti della penisola iberica è, per Bragaglia, fatto di orgoglio, altezzosità, magniloquenza e rozzezza, tutti elementi a suo dire ben presenti nell'atteggiamento dei dominatori spagnoli in Italia tra Cinquecento e Settecento. Proprio per il suo carattere al tempo stesso fisico, spirituale e storico, allora, l'anima di un popolo che emerge nella danza porta con sé le tracce della propria storia: «L'altera, altezzosa burbanza magniloquente e pomposa, baroccheggianti, ampollissima di quella gente [...], dà ragione di certe forme oratorie teatrali e plastiche dell'arte ispana cui si apparenta in qualche modo, originariamente almeno, il senso tutto speciale della gestizione e del ritmo» (*ibidem*).

46. Su questo piano, le posizioni di Bragaglia sembrano vicine a quelle espresse dal critico russo André Levinson a proposito dell'arte di Antonia Mercé, meglio nota come La Argentina. Per Levinson, infatti, l'apparente spontaneità della Argentina sarebbe il frutto di una calcolata sapienza, che consiste nel far colare una materia coreica di matrice folclorica dentro una forma modernista, la quale, nella sua essenza profonda, rimane classica e, pertanto, universale. Se la dimensione del "classico" risulta piuttosto estranea al pensiero di Bragaglia, è comunque interessante questa vicinanza rispetto al tema della fusione tra folclore e modernismo, se non altro perché, come emerge chiaramente dalle sue pubblicazioni, Bragaglia ben conosceva il pensiero e la produzione editoriale di Levinson. Per approfondimenti sulle posizioni di Levinson si veda Mark Franko, *Danser l'identité nationale espagnole à Paris et à New York (1928-1930): Antonia Mercé, La Argentina, entre néo-classicisme, modernisme et expression populaire*, in «Perspective. Actualité en histoire de l'art», n. 2, 2020, pp. 207-218, online: <https://journals.openedition.org/perspective/21232?lang=en> (u.v. 10/9/2022).

La rinomata sivigliana, bella quanto esperta e raffinata, sa veramente comunicarci il fuoco della sua terra con arte misuratissima, movendosi prestigiosamente, sensuale com'ella è, e snella: inarcandosi e flettendosi con impareggiabile grazia, contrariamente alle consuete accuse di ardittezza eccessiva, che si attribuisce alla tradizionale azione simbolica del maschio persecutore della presa, appressandosi ad essa senza mai toccarla. Quanta forza d'espressione contenuta è nella interpretazione di tali artiste nate dal sole e dalla terra! Vediamo nelle esibizioni di Nereida come senza compromessi e pettegiami con le meno puritanesche voglie (del pubblico), e fedele alla nobiltà indispensabile dell'arte, l'esecutore o la esecutrice di danze spagnuole può sollevarsi alle più alte vette dello stile, purché resti salva la sincerità, essenziale alla sua purezza<sup>47</sup>.

Utopicamente questa danza, istintiva e basata solo su se stessa, costituisce l'essenza dell'azione del corpo umano in scena: come già affermato in precedenza, è qui che si coglie il grado zero di ogni utilizzo del corpo umano teatralmente efficace, al di qua di una vera e propria distinzione fra attore e danzatore.

Il corpo istintivamente espressivo è, per Bragaglia, il cuore pulsante della presenza umana sulla scena ed è in questo quadro che acquista senso il costante riferimento, anche all'interno di discorsi sulla danza, agli attori della Commedia dell'Arte. I comici, infatti, costituiscono un modello ideale di innata genialità teatrale, che impiega l'improvvisazione – da Bragaglia assunta in un'accezione volutamente assoluta, lontana dalla realtà storica – per far emergere tanto l'unicità del singolo interprete, quanto il carattere peculiare della *razza* italiana. Non è qui possibile approfondire quest'ultimo aspetto, ma occorre rilevare la presenza forte di un atteggiamento nazionalista in tutta la produzione teorica bragagliana sul teatro e sulla danza, il quale, con l'esacerbarsi delle politiche del regime fascista in tal senso, assumerà toni sempre più aspri e cupi.

Inoltre, parlare della Commedia dell'Arte e, in particolare, della sua influenza sul teatro francese del Seicento e del Settecento, consente a Bragaglia di aprire uno squarcio di riflessione storica su un'epoca in cui, proprio in Francia, il genio italiano ha modo di esprimersi rivelando al meglio il proprio volto duplice: quello dell'arte attorica e quello della scenotecnica, esemplificato, quest'ultimo, da figure come quelle di Giovanni Torelli e Giovanni Niccolò Servandoni.

Nel corso della storia così come nel tempo presente, il teatro dimostra che, per essere realmente *teatrale*, ha bisogno di intervenire sul corpo vivente della scena, costituito tanto dal corpo immateriale dei dispositivi scenografici e scenotecnici, quanto da quello umano in situazione rappresentativa.

Per il passato, comici dell'arte e scenografi hanno dimostrato di costituire l'essenza del genio teatrale italiano:

La genialità italiana, improvvisatrice, sorprendente per risorse inesauribili ha sempre dimostrato di posseder più che ogni altra le qualità vive e pronte necessarie al palcoscenico. Non è male ricordare come tutto, infatti, sia partito dall'Italia, per quanto riguarda il teatro: l'arte scenica e il ballo, i meccanismi scenici, e la prospettiva teatrale, il canto e il melodramma: il senso del teatro

47. Anton Giulio Bragaglia, *Danze spagnuole*, cit.

e della psicologia drammatica, anzitutto<sup>48</sup>.

Per il presente, è ancora l'Italia che, forte anche della propria storia, può progettare un modello di autentica teatralità, ricercando una scena in cui la presenza umana in movimento sia capace di pulsare all'unisono con scenografie, dispositivi scenotecnici e luci.

## Un modello (di carta): la “Tavola Sinottica del Teatro Teatrale”

La mia tesi del Teatro integrale – che non rinuncia a nessun membro dell'organismo, pel vantaggio d'uno qualsiasi degli elementi costitutivi del corpo teatrale: sia esso la musica o la poesia – è tesi squisitamente moderna, e quel che interessa per giunta, assolutamente italiana e sostenuta dalla tradizione<sup>49</sup>.

Queste parole campeggiano all'interno di un breve paragrafo posto in esergo all'articolo *Tavola sinottica del teatro teatrale* pubblicato in «Comoedia» l'1 ottobre 1925. In questo contributo, Bragaglia si propone di fornire una sorta di «piano-ricetta»<sup>50</sup> attraverso il quale dimostrare come e in quali dosi si debba ricorrere alle diverse componenti dell'*organismo* teatrale per assicurarne l'efficacia: come si vede, l'evento teatrale è concepito in termini corporei e il suo funzionamento – nonché, dunque, la sua stessa vita – è reso possibile dal sinergico funzionamento dei suoi elementi costitutivi. Sembra di scorgere qui un rimando alla *Poetica* di Aristotele, alla quale peraltro Bragaglia dichiara di ispirarsi, in particolare rispetto all'unità del racconto:

Come dunque nelle altre arti di imitazione la mimèsi è una se uno è il suo obbietto, così anche la favola, poiché è mimèsi di azione, deve esser mimèsi di un'azione che sia unica, e cioè tale da costituire un tutto compiuto; e le parti che la compongono devono essere coordinate per modo che, spostandone o sopprimendone una, ne resti come dislogato e rotto tutto l'insieme. E in verità quella parte la quale, ci sia o non ci sia, non porta una differenza sensibile, non può essere parte integrale del tutto<sup>51</sup>.

A differenza di Aristotele, naturalmente, Bragaglia applica questo principio non già alla composizione del testo drammatico, ma all'orchestrazione dei diversi coefficienti della scena, rimanendo la parola elemento secondario quando non addirittura assente.

Per illustrare le proprie posizioni, Bragaglia ricorre al seguente schema, improntato proprio

48. Anton Giulio Bragaglia, *Maestri di scena italiani a Parigi*, in «Comoedia», anno VI, n. 10, 25 maggio 1924.

49. Anton Giulio Bragaglia, *Tavola sinottica del teatro teatrale*, in «Comoedia», anno VII, n. 19, 1 ottobre 1925.

50. *Ibidem*.

51. Aristotele, *Poetica*, capitolo VIII, 1451a, 30-35. Edizione consultata: Aristotele, *Poetica*, traduzione e note di Manara Valgimigli, Laterza, Roma-Bari 2019.



sulla contrapposizione fra *teatro teatrale*, «ossia il Teatro»<sup>52</sup> e *teatro antiteatrale*. In questo secondo caso, «combinazione del teatro di pensiero e di poesia»<sup>53</sup>, il rapporto fra letteratura e azione teatrale è fissato con una formula matematica: 1000:100.

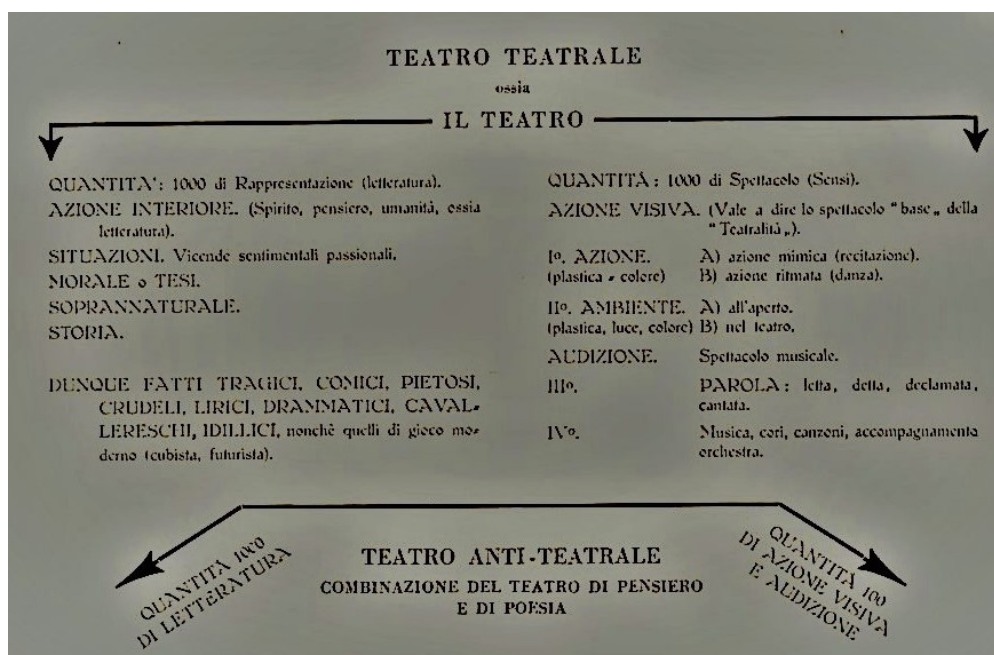


Figura 1. Anton Giulio Bragaglia, *Tavola sinottica del teatro teatrale*, in «Comoedia», anno VII, n. 19, 1 ottobre 1925, schema illustrativo.

Come si vede nello schema riportato, la letteratura (ossia il testo drammatico, con i suoi fatti, le situazioni, le tesi e i pensieri) non è affatto esclusa dal progetto del teatro teatrale, ma, quando presente, non deve predominare sulla dimensione visiva che, come si legge, costituisce «lo spettacolo "base" della "teatralità"»<sup>54</sup>. La cosiddetta «azione visiva» è composta innanzitutto dall'azione del corpo umano, al primo posto, e, al secondo, dall'ambiente: questi elementi confermerebbero la tesi secondo cui il corpo vivente della scena è il risultato dell'integrazione fra corpo umano in movimento e apparato scenico.

L'azione umana assume la forma, da un lato, della recitazione e, dall'altro, della danza: oltre a sottolineare la centralità della componente coreutica come elemento base dell'agire in scena, è evidente come recitazione e danza siano definite senza fare ricorso dalla componente verbale, dal momento che la prima è etichettata come «azione mimica» e la seconda come «azione ritmata», con una sottolinea-

52. Anton Giulio Bragaglia, *Tavola sinottica del teatro teatrale*, cit.

53. *Ibidem*.

54. *Ibidem*.

tura, in quest'ultimo caso, della componente ritmica, la quale, come si è visto, permea però il discorso bragagliano in maniera assai più trasversale.

Azione umana e ambiente scenico condividono poi alcuni elementi costitutivi, vale a dire la dimensione plastica, data dalla tridimensionalità dei corpi, e il colore, generato, per quanto riguarda l'ambiente, anche attraverso l'impiego della luce. Azione umana e ambiente, cioè, sembrano partecipare di una medesima sostanza: entrambe ascrivibili al campo dell'azione visiva (impennata, in quanto *dramma*, sul movimento), queste due facce della scena chiamano in causa i discorsi condotti fin qui circa la necessità di collocare, alla base di qualsiasi evento teatrale, l'azione dinamica di un corpo umano all'interno di un preciso clima scenico, creato mediante il ricorso alle arti della scenotecnica e dell'illuminotecnica.

Scenotecnica e danza (quest'ultima più propriamente definibile, forse, nei termini di *movimento espressivo*), afferma a più riprese Bragaglia, rappresentano gli aspetti più negletti da coloro che intendono il teatro come fatto di parola.

Proprio da questi aspetti, allora, Bragaglia prende le mosse per il proprio progetto di teatro teatrale e, rovesciando le gerarchie culturali correnti, colloca il testo in posizione marginale, dando così attuazione – talvolta in sede pratica, più spesso in ambito teorico – a uno dei *Leitmotiven* di tutta la sua produzione teorica, che afferma la secondarietà della letteratura drammatica ricorrendo niente meno che alle Sacre Scritture: per Bragaglia, a teatro, *al principio non era il Verbo*.

Caterina Piccione

## «In noi scorre un sangue millenario, con i suoi ricordi». L'autobiografia di Martha Graham come forma della poetica

### I tempi della vita

In greco il tempo si può dire in tre modi: *καιρός* (*kairós*), il momento opportuno, l'ora dell'azione, della visione e dell'incontro; *αἰών* (*aión*), l'eternità non misurabile della durata; *χρόνος* (*krónos*), la sequenza ordinata e lineare degli avvenimenti. Tutti e tre questi modi del tempo (e uno di più) si ritrovano nelle pagine di *Blood Memory*, declinati nella danza e nella vita di Martha Graham. Una possibile chiave di accesso a questa straordinaria autobiografia, pubblicata nell'anno della morte della danzatrice<sup>1</sup>, è proprio la concezione stratificata della temporalità che vi è racchiusa. D'altronde, raccontare la propria vita significa sempre raccontare un certo tempo, non solo offrire un elenco di ricordi.

Nelle parole di Martha Graham il *καιρός* (*kairós*) è l'ora, l'adesso da cui non si può che partire: «il momento delle prove è quello che mi sta a cuore, è il mio presente. Il presente è la sola cosa che abbiamo. Iniziamo dal presente, da quello che conosciamo, e ci incamminiamo verso antichi mondi

---

1. La pubblicazione di *Blood Memory* risale al 1991, anno della morte di Martha Graham. La panoramica offerta dal testo abbraccia l'interezza della vita della danzatrice, raccontata seguendo un ordine cronologico in cui i ricordi si intrecciano a indicazioni teoriche, dichiarazioni di poetica, dettagli tecnici, resoconti di spettacoli, aneddoti e riflessioni. Anche se nel presente saggio si citerà la Graham come autrice di quest'autobiografia, è importante premettere che non si tratta di un testo propriamente scritto dalla danzatrice, ma è piuttosto il frutto della trascrizione di alcune conversazioni intercorse con l'amica Jacqueline Onassis nel corso degli anni precedenti. Tale trascrizione è stata rielaborata dall'editore con il supporto di un gruppo di persone vicine alla Graham, primo tra tutti Ron Protas. Una ricostruzione delle vicende editoriali attraverso le quali *Blood Memory* vede la luce è offerta da Victoria Phillips, *Martha Graham's Gilded Cage: "Blood Memory – An Autobiography"* (1991), in «Dance Research Journal», vol. XLV, n. 2, 2013, pp. 63-83. Questo articolo, basandosi su testimoni reperiti nella Martha Graham Collection, (Music Division, Library of Congress, Washington DC), sottolinea i problemi legati all'autorialità del testo. Non si può quindi non tener conto della natura indiretta e non letterale delle tesi contenute in *Blood Memory*, la cui autenticità non è autoevidente. Ciononostante, si sceglie, nel presente saggio, di considerare la Graham come fonte autoriale dell'autobiografia nella convinzione di non incorrere in attribuzioni indebite o in travisamenti della sua poetica e delle sue intenzioni, anche sulla base del confronto dei contenuti di *Blood Memory* con altri testimoni firmati dalla danzatrice stessa (che verranno citati puntualmente nel corso delle prossime pagine).

sconosciuti»<sup>2</sup>. Tenendo per un momento da parte il cenno agli antichi mondi sconosciuti, si può intanto trattenere l'idea dell'istante presente come tempo cruciale per la Graham. La danzatrice coltiva la novità di ogni attimo, nella consapevolezza che «in palcoscenico il tempo è tutto [...], bisogna sapere quando incatenare l'attenzione del pubblico e quando allentare la presa [...]; [la mia parte preferita è quella] che sto danzando in questo momento»<sup>3</sup>. Proprio l'attaccamento al presente, che risuona in ogni pagina di questa autobiografia, indica un desiderio inesausto di appartenere al proprio tempo. Per questo la Graham ha sempre preferito definire la sua danza "contemporanea" anziché "moderna"<sup>4</sup>.

L'eternità dell'*αἰών* (*aión*) viene evocata dalla Graham come esperienza inesauroibile dello stare al mondo. Non si tratta di un'eternità stabile e immobile, ma di un flusso ininterrotto. Più volte torna l'idea eraclitea che «l'energia, una volta creata ed entrata a far parte del mondo, non possa essere distrutta, ma solo trasformarsi»<sup>5</sup> e ancora che «non è possibile mettere due volte il piede nello stesso ruscello»<sup>6</sup>. In una fusione sincretica tra influenze culturali differenti, la Graham giustappone il senso di mutamento e concatenamento tra viventi proprio della visione taoista e l'aforisma di Empedocle «già un tempo io nacqui fanciullo e fanciulla, arboscello e uccello e pesce ardente balzante fuori dal mare»<sup>7</sup>: più che far cenno a una serie di reincarnazioni, la Graham immagina una partecipazione alla vita intesa in senso ampio, come eterno flusso di esseri viventi tra loro interconnessi.

La più prosaica dimensione del *χρόνος* (*krónos*) indica invece un tempo padroneggiato, ordi-

---

2. Martha Graham, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*, Garzanti, Milano 1992, p. 14 (1 ed. *Blood Memory*, Doubleday, New York 1991). Si segnala la recentissima pubblicazione di una seconda edizione dell'autobiografia, con una nuova traduzione, per Dino Audino, Roma 2022. Il presente saggio non ha potuto trarre le citazioni direttamente da questa seconda traduzione per motivi contingenti, ma se ne evidenzia l'importanza sin dal titolo, significativamente modificato in *La memoria del sangue*. In proposito, dirimente è stato il suggerimento di Elena Randi per cui *Blood Memory* è «meglio traducibile come *La Memoria del sangue*» (Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014, p. 122) piuttosto che con l'espressione "Memoria di sangue" impiegata nella prima traduzione italiana di quest'opera.

3. *Ivi*, p. 244.

4. Lo stesso John Martin, cui si fa comunemente risalire l'introduzione dell'espressione "modern dance", presenta il termine "modern" in modo problematico: «By the modern dance we shall here intend to imply by a method of negation those types of dancing which are neither classic nor romantic» (John Martin, *The Modern Dance*, Barnes and Company, New York 1936, p. 3). La definizione procede evidentemente per negazione: la danza è identificabile come "modern" nella misura in cui non è né classica né romantica. Lungi da qualsiasi istanza affermativa o sistematica, più avanti Martin afferma «the modern dance is not a system; it is a point of view» (*ivi*, p. 20). Peraltro, questo testo, più che presentare le tecniche e le teorie dei protagonisti della modern dance, è volto a indagare una possibile applicazione alla danza delle teorie estetiche tradizionali, attraverso una disamina critica dei concetti di forma, processo compositivo, arte, bellezza. Martin cita la Graham solo tre volte e porta esempi per lo più riferiti a Rudolf Laban e Mary Wigman, anch'essi comunque citati di rado. Nell'impossibilità di definire un codice standard, l'autore sottolinea l'esistenza di tanti metodi quanti sono i danzatori; nondimeno, egli individua quattro principi generalissimi della modern dance: il movimento come sostanza, la *metakinesis*, il dinamismo (la continuità di un movimento non decorativo), lo scardinamento dei principi tradizionali della forma.

5. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 10.

6. *Ivi*, p. 101.

7. *Ivi*, p. 16.

nato e calcolato con minuzia. Reed Hansen, che accompagna al pianoforte le lezioni tenute dall'artista americana, parla di una scansione meticolosa delle varie sezioni di lavoro<sup>8</sup> (a titolo di esempio, scrive la Graham che gli esercizi a pavimento durano circa venti minuti<sup>9</sup>). Un tempo preciso, benché paradossale, è quello della formazione di un danzatore, se si prende sul serio l'affermazione per cui ci vogliono cinque anni per imparare a correre, dieci per camminare e quindici per stare in piedi fermi<sup>10</sup>. È poi attraverso un calcolo temporale che la Graham determina la condizione adatta per andare in scena: quattrocento salti in cinque minuti esatti<sup>11</sup>. Il tempo cronologico è posto sotto l'assoluto controllo della danzatrice, che impara a dominarlo per dominare se stessa e le proprie possibilità.

Accanto a queste tre dimensioni del tempo, nel racconto autobiografico della Graham se ne affaccia un'altra: sono quei «mondi antichi sconosciuti» che si ergono alle spalle di ogni presente cui si è fatto brevemente cenno in una precedente citazione<sup>12</sup>. Lo sguardo della danzatrice al passato rifugge qualsivoglia nostalgia o rimpianto (essendo la sua poetica tutta immersa nel presente e rivolta al futuro del progetto), eppure dimostra una coscienza immensa della memoria, che emerge sin dal titolo dell'autobiografia. *La memoria del sangue* è la dimensione abissale in cui ogni singolarità perde i propri confini: «vi è una memoria del sangue che ci parla. Il nostro sangue ci viene dai genitori e dai genitori dei genitori, e così via, indietro nel tempo. In noi scorre un sangue millenario, con i suoi ricordi»<sup>13</sup>. Perciò, l'evento della propria nascita viene narrato dalla Graham in relazione al contesto generale degli avvenimenti del mondo, oltre che ad un'istantanea del suo albero genealogico. La sua privata vicenda biografica viene inserita all'interno di un più vasto orizzonte: «quanto vi è di personale si fa sempre meno personale»<sup>14</sup>. Pur nella strenua difesa dell'unicità di ogni individuo, in quest'autobiografia la Graham presenta la sua avventura esistenziale debordando verso una profondità abissale in cui si toccano l'inconscio individuale freudiano («l'uomo sta scoprendo se stesso come un mondo»<sup>15</sup>) e l'inconscio collettivo di Jung popolato da miti e archetipi («i nostri ricordi provengono dall'ignoto che

8. Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, University Press of Florida, Gainesville 2002, p. 99.

9. Cfr. Martha Graham, *A Modern Dancer's Primer for Action*, in Frederick Rand Rogers (edited by), *Dance: A Basic Educational Technique. A Functional Approach to the Use of Rhythmics & Dance as Prime Methods of Body Development & Control, and Transformation of Moral & Social Behavior*, Dance Horizon, New York 1980, pp. 178-187 (I ed. *Dance: A Basic Educational Technique. A Functional Approach to the Use of Rhythmics & Dance as Prime Methods of Body Development & Control, and Transformation of Moral & Social Behavior*, The MacMillan Company, New York 1941).

10. Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, cit., p. XIII.

11. Leroy Leatherman, *Martha Graham: Portrait of an Artist*, Faber & Faber, London 1967, p. 67.

12. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 14.

13. *Ivi*, p. 13.

14. *Ivi*, p. 8.

15. Martha Graham, *Graham 1937*, in Donatella Bertozzi (a cura di), *Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata*, Savelli, Roma 1980, pp. 59-66: p. 60, già tratto da Merle Armitage, *Martha Graham: The Early Years*, Da Capo Press, New York 1978, p. 84 (I ed. *Martha Graham*, Armitage, Los Angeles 1937). Si precisa che il testo di Armitage raccoglie, oltre ad alcune affermazioni della Graham, anche diversi articoli di studiosi e critici dell'epoca e una ricognizione del repertorio grahamiano fino ad allora messo in scena.



è nei miti, nelle leggende e nei riti; provengono dall'eterno pulsare della vita, dal desiderio estremo»<sup>16</sup>. La conoscenza di Jung da parte della Graham è provata dalle molte citazioni presenti nei *Notebooks*<sup>17</sup> ed è approfondita dagli scambi con la psicanalista junghiana Frances Wickes (cui indirizza le cinque lettere incluse nell'autobiografia) e con Joseph Campbell, marito della danzatrice Jean Erdman, definito punto di riferimento assoluto in materia di miti, di cui viene lodata la capacità straordinaria di illuminare il paesaggio dell'animo umano<sup>18</sup>.

La dimensione ancestrale dell'inconscio collettivo congiunge tutti i popoli e le civiltà in un sostrato comune, dove la memoria del sangue di ciascuno affonda radici remotissime. Tale dimensione riaffiora nei lavori della Graham. Ad esempio, a proposito di *Lamentation* (1930), è stato scritto: «For this was not a case history but, rather, an objectifying in physical form of the lamentations of all men»<sup>19</sup>. La Graham, che in questo lavoro tende il suo corpo e il tessuto fino ai limiti del dolore, è un'icona, archetipo della Madre che ha perso il Figlio e urla il suo strazio nel gesto. Ne emerge un senso complicato (letteralmente, dalle molte pieghe, proprio come il tessuto di *Lamentation*) della sofferenza individuale e universale. Altrettanto universale, nonché direttamente tratta da un mito fondante la cultura occidentale (seppur con variazioni e stilizzazioni rispetto all'originale), è la parabola di *Night Journey* (1947)<sup>20</sup>, viaggio notturno dal cordone ombelicale all'incesto, che conduce Giocasta sino al suicidio; similmente emblematico è il trattamento del tessuto mitologico condotto in

16. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 9.

17. I *Notebooks* sono i quaderni di appunti della Graham, pubblicati in un poderoso volume in cui si trovano trascritti e raccolti in capitoli che spesso si riferiscono ciascuno a uno studio su un lavoro in corso. Si tratta di una miniera di materiali non sistematizzati e per lo più evocativi, in cui si susseguono descrizioni di danze, suggestioni teoriche, dichiarazioni di poetica, citazioni letterarie, flussi di coscienza. Perciò, i *Notebooks* costituiscono «an intimate record of the creative process», come è scritto nella premessa alla raccolta di estratti *The Notebooks of Martha Graham*, in «The American Scholar», vol. XLII, n. 2, 1973, pp. 215-226: p. 215. Si tenga presente il grande valore dei *Notebooks* per una ricostruzione del metodo creativo grahamiano: «The primary values of the notes, however, remains in their ability to shed light on Graham's method of creation, and while doing so reveals that her dances were, in fact, an expression of deep philosophical inquiry» (Nolini Barretto, *The Role of Martha Graham's Notebooks in her Creative Process*, in Alice Helpern (edited by), *Martha Graham: a Special Issue of the Journal Choreography and Dance*, Routledge, New York 1999, vol. V, pp. 53-68: p. 58).

18. Per avere un'idea del punto di vista di Campbell, significativo è questo passaggio di un suo testo fondamentale: «Il sogno è la versione individuale del mito e il mito è la versione collettiva del sogno» (Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Guanda, Parma 2000, p. 12. [I ed. *The Hero with a Thousand Faces*, Pantheon Books, New York 1949]).

19. Walter Terry, *The Dance in America*, Harper & Brothers, New York 1956, p. 86.

20. Si noti che nell'autobiografia questo lavoro viene descritto più lungamente di tutti gli altri, lasciando così trasparire la sua importanza decisiva. Per un'analisi dei significati che vi sono racchiusi si rimanda a Susanne Franco, *Viaggio nelle oscurità della mente di una donna. "Night Journey" di Martha Graham*, in «Teatro e Storia», n. 28, 2006, pp. 351-364; Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, cit., pp. 131-141; Id., *La modern dance. Teorie e protagonisti*, Carocci, Roma 2018, pp. 68-73; Ramsay Burt, *Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's "Night Journey"*, in «Dance Research Journal», vol. XXX, n. 1, 1998, pp. 34-53. In quest'ultimo contributo si insiste sui riferimenti psicanalitici presenti nella coreografia che rimandano alle sfere della morte, dell'erotismo e dell'amore materno; l'autore connette i traumi psichici agli sviluppi sociali dell'epoca in cui il lavoro della Graham viene concepito. Particolarmente interessante è il riferimento all'esperienza *gendered* della temporalità incarnata da Giocasta, che oppone al tempo cronologico dei personaggi maschili una percezione ciclica tutta femminile (percezione che può esser letta come specifica declinazione dell'eternità aionica di cui si è parlato in precedenza). Si tratteggia così, secondo Burt, una stratificazione di significati non immediatamente leggibili nel movimento danzato: «Despite her famous dictum that the body never lies, her solo roles had in fact private meanings which she did not expect or invite her audience to understand» (*ivi*, p. 34).

*Errand into the Maze* (1947)<sup>21</sup>, dove il labirinto di Arianna è simbolo al contempo della scoperta della sensualità, della ricerca della verità e del movimento armonico come ideale coreico.

Paul Veyne, in un prezioso testo (a quanto pare non noto alla Graham, ma molto consonante allo spirito della sua poetica) si chiede già nel titolo se «i Greci hanno davvero creduto ai loro miti»<sup>22</sup>. Sembra infatti paradossale che la cultura in cui è nato il *logos* sia foriera di una produzione mitologica al limite del rigore razionale. Anziché proporre una risposta affermativa o negativa, la domanda di Veyne conduce in realtà ad uno spostamento dal piano della credenza ad una stratificazione della coscienza e dei livelli di verità. Che i Greci credessero o meno alla mitologia non importa davvero. I miti esistono ben al di là della loro effettualità e animano le azioni, le motivazioni, gli immaginari, i movimenti degli individui e dei popoli. Catene di generazioni ignote sono mosse dai medesimi archetipi. Peraltro, la Graham è convinta che per i Greci la mitologia costituisca una forma di psicologia (associazione che è particolarmente fondata alla luce della teoria della reminiscenza platonica, per cui la conoscenza altro non è che una forma speciale della memoria). Il passato individuale e collettivo non è dunque per la Graham un rifugio confortante, ma un ricettacolo di immagini e pulsioni sedimentate nella storia dell'umanità, che continuano a muovere l'inconscio dei soggetti. Un'idea molto prossima a tale concezione viene espressa nel testo dedicato a François Delsarte da Ted Shawn, insegnante della Graham alla Denishawn e figura centrale nella sua formazione (nonostante riceva nell'autobiografia grahamiana commenti tutt'altro che lusinghieri)<sup>23</sup>: «All human movement is rooted in the millions of years of human experience»<sup>24</sup>. La memoria psichica è indissolubilmente legata ad una memoria muscolare e nervosa. Risvegliare tali memorie e farle affiorare nel corpo in movimento è il compito supremo di ogni danzatore.

21. La parabola del personaggio femminile incarnato dalla Graham in questo lavoro rappresenta la conquista dell'unità armonica non mediata tra corpo e psiche, ovvero dell'interrezza dell'io come ideale regolativo del movimento grahamiano. Nell'analisi condotta da Elena Randi, tale personaggio sintetizza Teseo e Arianna, simboleggiando al contempo la ricerca della verità, l'allegoria della danza e della sensualità (cfr. Elena Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, Dino Audino, Roma 2020, pp. 111-115). Anche alla luce di queste implicazioni, *Errand into the Maze* può essere inteso come manifesto della poetica della Graham, oltre che come «un vero e proprio rito di iniziazione moderno» (Alessandra Olive, *Le danze del labirinto. Mito e archetipo in Martha Graham*, Simple, Macerata 2010, p. 123).

22. Cfr. Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Seuil, Paris 1963.

23. La Graham racconta che, al suo arrivo alla scuola Denishawn, Ruth Saint Denis la ignora (nonostante lei nutra una vera e propria adorazione nei confronti della danzatrice), è invece Ted Shawn a decidere di tenerla nella sua classe. Viene sottolineata dalla Graham la difficoltà incontrata nell'imporsi al suo maestro per danzare e non essere confinata al ruolo di insegnante. D'altro canto, particolarmente interessante è la testimonianza di Shawn, il quale, prima di scorgere nella Graham quell'intensità barbarica che lo convince a darle il primo ruolo in *Xochitl*, la dipinge come una ragazza piuttosto timida e goffa, soprattutto nel momento in cui si presenta al provino viene descritta «plain, awkward, abnormally shy girl» (Margaret Lloyd, *The Borzoi Book of Modern Dance*, Knopf, New York 1949, p. 3). Si noti che nella ricognizione sulla modern dance redatta da Lloyd, la Graham viene citata più di sessanta volte, senza contare il capitolo a lei espressamente dedicato: tale ricorrenza rende tangibile il fatto che tutti i danzatori dell'epoca si sono formati con lei, hanno collaborato o sono stati quanto meno influenzati dalle sue creazioni.

24. Ted Shawn, *Every Little Movement: A Book About François Delsarte*, Dance Horizons, New York 1963, p. 76.

## Una selvaggia disciplina

Ciò che il danzatore deve recuperare è un sostrato naturale del movimento perduto nei meandri della civiltà moderna. A questo scopo, nell'itinerario biografico e artistico della Graham assume grande importanza la relazione con il regno animale. Dalle pagine dell'autobiografia fanno capolino gli animali più diversi: un elefante incatenato al circo, la scimmia di un grande magazzino, gli uccelli belli e sinistri, un cigno velato di ambiguità, i bassotti fedeli compagni di guarigione dopo l'infortunio al ginocchio, e poi pavoni, cavalli, falconi. Da un leone visto allo zoo di Central Park la Graham impara «l'inevitabilità del ritorno, la maniera in cui spostare il proprio corpo»<sup>25</sup>. Oltre a significare una forma di comunione con gli esseri viventi (degnata di nota è anche la persistenza dei riferimenti al mondo vegetale, ad esempio l'ulivo su cui si arrampica da bambina per fare acrobazie o il cactus di Tucson incontrato in età matura come epifania preistorica), la sua attenzione al regno animale indica una concezione precisa della corporeità: nessun animale ha un corpo brutto finché non è addomesticato. Lo stesso vale per gli esseri umani, il cui lato selvaggio deve essere riscoperto sotto la civiltà che ne soffoca le potenzialità espressive. Il movimento naturale diviene dunque un ideale regolativo, che non viene raggiunto attraverso un libero abbandono all'istinto, ma grazie all'esercizio e alla disciplina.

La dialettica tra disciplina e sostrato selvaggio, che sta alla base del lavoro di ogni danzatore secondo la Graham, è un *fil rouge* del suo universo artistico e biografico. L'idea di *wildness* ricorre in *Blood Memory* dagli aneddoti di bambina ribelle fino alle descrizioni delle sue danze. Una sorta di tensione selvaggia e animale viene ricordata anche dai racconti di chi ha incontrato la danzatrice; Paul Taylor così ricorda i suoi occhi: «The eyes are dark and deep lidded and there's something very wise and undomesticated in them, like the eyes of an oracle or an orangutan. That is, they look as if they've seen everything there's to be seen in this world, maybe even more»<sup>26</sup>. La saggezza non addomesticata della Graham determina una relazione particolare tra rigore e ribellione, che è il basso continuo della sua poetica. Nell'autobiografia dichiara: «Ci si ribella alla disciplina ma si è anche felici che esistano dei limiti precisi»<sup>27</sup>; un'affermazione del 1937 tratteggia un'«azione appassionata profondamente disciplinata»<sup>28</sup>; e ancora in un programma radiofonico del 1963 la Graham afferma: «There is only one freedom. And that freedom is discipline»<sup>29</sup>. Non a caso, a proposito della danza della Graham, Bette

25. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 102.

26. Paul Taylor, *Private Domain*, Knopf, New York 1987, riprodotto in Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, cit., p. 117.

27. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 121.

28. Martha Graham, *Graham 1937*, cit., p. 60.

29. Martha Graham, *Interviews with Martha Graham*, in Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, cit., p. 155.

Davis ricorda: «There was no end once the body was disciplined»<sup>30</sup>.

L'esercizio è l'essenziale. L'allenamento non è mai considerato dalla Graham una fatica inutile, neanche quando da bambina suona il pianoforte o impara a pronunciare parole difficili dovendole ripetere tra sé e sé un numero indefinito di volte. Ogni traguardo si raggiunge solo grazie alla disciplina. In particolare, per arrivare alla spontaneità del movimento, occorrono anni di esercizio continuo; il movimento spontaneo non è uno slancio incontrollato, ma la conquista cosciente di un nuovo linguaggio<sup>31</sup> attraverso un metodo preciso.

Il metodo che mette a punto la Graham si pone come ideale un corpo unitario, in cui si irradia un movimento in successione dal centro (posto in una zona più bassa del plesso solare individuato da Isadora Duncan) verso le zone periferiche<sup>32</sup>. Inoltre, la Graham esplora le possibilità organiche offerte dalla forza di gravità, rinunciando a quella lotta contro il peso propria della tradizione classica del balletto. Il suolo diviene il luogo verso cui si cade per rialzarsi, da cui si prende lo slancio per i salti e le rotazioni.

Alla base della tecnica Graham sta l'osservazione dell'atto della respirazione: all'inspirazione corrisponde un'estensione o espansione (*release*), all'espirazione una contrazione o introflessione (*contraction*). Il binomio dialettico *contraction-release* consiste proprio in una visualizzazione dell'atto respiratorio. L'alternanza di questi due momenti dà origine a un circolo di energia, a un flusso continuo che è materializzazione organica della temporalità aionica cui si è accennato in apertura al presente contributo. La critica riconosce chiaramente questo movimento fluido e dialettico: «tipico dello stile della Graham è il pulsare del corpo»<sup>33</sup>.

Non è indifferente il fatto che nell'autobiografia il primo riferimento alla tecnica occorra nel momento in cui la Graham racconta di aver visto l'oceano Pacifico per la prima volta, quasi facendo un'associazione mentale involontaria tra respiro del mare e movimento del corpo. In seguito, per esporre le caratteristiche del binomio *contraction-release*, la Graham attinge a un immaginario molto vasto, che pertiene alla natura tanto quanto alle arti: vengono evocati Giovanna d'Arco che resiste alla spada che le sta per trapassare il petto, l'estasi di Santa Teresa, Macbeth, una scogliera. Sia dai racconti dell'autobiografia, sia dalle testimonianze dei suoi danzatori, sembra che la Graham, oltre che fornire indicazioni strettamente tecniche, sollecitasse la potenza immaginifica degli allievi; dichiara, ad esempio, Bertrand Ross: «Martha's teaching was rich in imagery [...] everything has to be motivated

30. Don McDonagh, *Martha Graham: A Biography*, Praeger, New York 1973, p. 53.

31. Per indicare questa tendenza, comune alla Graham e ad altri protagonisti della danza nel Novecento, Elena Randi utilizza l'espressione di Arthur Rimbaud «*trouver une langue*» (cfr. Elena Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, cit., p. 13; Id., *La modern dance. Teorie e protagonisti*, cit., p. 32).

32. La categoria delle successioni attraversa tutta la modern dance, passando dalla Denishawn a Doris Humphrey, Charles Weidman, José Limón.

33. Robert Horan, *The Recent Theatre of Martha Graham*, in Paul Magriel (edited by), *Chronicles of American Dance. From the Shakers to Martha Graham*, Da Capo Press, New York 1978, pp. 239-259.

from the inner life»<sup>34</sup>. Il training fisico non dev'essere quindi separato da un'educazione dell'interiorità, soprattutto dell'immaginazione, dei danzatori. Una delle caratteristiche su cui la Graham insiste maggiormente nel processo formativo è la "curiosità", una parola che ritorna varie volte nel corso dell'autobiografia come componente necessaria al temperamento di un danzatore. La preparazione tecnica non vale nulla senza un'interiorità curiosa, appassionata, educata e motivata.

La Graham dichiara di non voler inventare una scuola di movimenti, ponendosi piuttosto l'obiettivo di scoprire le potenzialità dei corpi<sup>35</sup>. La tecnica rende possibile l'espressione attraverso un'intensificazione emozionale tradotta nel fisico degli interpreti, che allenano un corpo al contempo forte e significante. Il metodo elaborato dalla Graham vale anche per coloro che non hanno ambizioni professionali (addirittura per i bambini); cambia solo il grado di applicazione della tecnica, non l'attitudine. La coscienza delle possibilità del proprio corpo, ad esempio, è una risorsa essenziale per la formazione degli attori. Negli anni in cui insegna alla Neighborhood Playhouse<sup>36</sup>, la Graham tiene un corso di tecnica di movimento per attori durante il quale entra in contatto con una serie di personalità destinate alla celebrità (tra cui un Gregory Peck allampanato e squattrinato, una Liza Minnelli eccezionalmente generosa, un Woody Allen danzatore serissimo nonostante i risultati esilaranti). Lo scopo della tecnica è di espandere il vocabolario espressivo dei corpi nel senso più ampio possibile, quasi a forgiare una materia pronta per incarnare i significati più differenti e per attraversare regioni organiche e immaginarie anche molto distanti tra loro.

Di conseguenza, la finalità della tecnica proposta dalla Graham non consiste nel formare interpreti uguali a se stessa, ma nel promuovere le potenzialità di ciascuno: questo principio teorizzato

34. Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, cit., pp. 73-74.

35. Al riguardo, rilevante è il già citato testo di Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, che si compone di molte interviste a danzatori che hanno conosciuto personalmente la Graham e che ha il fine di fornire un'istantanea sull'evoluzione della sua tecnica. Da alcuni danzatori viene offerta una descrizione impressionistica delle lezioni, in altri casi la ricostruzione è più dettagliata. Gertrude Shurr, ad esempio, distingue chiaramente varie fasi nelle classi: «Class seats on the floor»; «standing position and center work in place»; «movement across the floor» (pp. 17-27). Anna Sokolow si concentra invece sull'importanza di aver appreso a creare dalla Graham, divenendo una danzatrice degna del soprannome che le danno i Messicani: «Rebel with discipline» (p. 45). Yuriko elenca vari tipi esercizi: «Hanging contraction», «travelling fall», «sculptured contraction», «circle leg contraction», «upright contraction» oltre a una sezione «images and expressions» che suggerisce un'indicazione fondamentale sull'origine del movimento: «Student keep trying to arrive at a position through imitation instead of initiating the position internally» (p. 84). Dalla raccolta di Horosko risulta che la tecnica Graham non si cristallizza in una sequenza fissa o in un ritmo specifico inviolabile, anche perché l'attività della Martha Graham Dance Company evolve in base alle abilità sempre nuove dei danzatori che entrano a farne parte. Alla fine del testo vi è un *Syllabus* a mo' di raccolta di esercizi, che non ha però alcuna pretesa di completezza. Si sottolinea la necessità che ciascun maestro approcci la tecnica a partire da uno stile individuale e si evidenzia il fatto che ancora oggi molti danzatori, interessati questa tecnica, la acquisiscono e la declinano a modo loro.

36. La Neighborhood Playhouse School of Theatre è una tra le più prestigiose scuole di formazione professionali per le arti dello spettacolo negli Stati Uniti. Il programma di recitazione, con cui si sono formate generazioni di celebri attori, è legato al nome di Sanford Meisner, che lo ha diretto per molti anni. Cfr. Doris Fox Benardete, *The Neighborhood Playhouse on Grand Street*, PhD dissertation, New York University, New York 1949; Alice Lewisohn Crowley, *The Neighborhood Playhouse. Leaves from a Theatre Scrapbook*, Theatre Arts Books, New York 1959; Melanie Nelda Blood, *The Neighborhood Playhouse, 1915-1927: A History and Analysis*, PhD dissertation, Northwestern University, Chicago 1994; John P. Harrington, *The Life of the Neighborhood Playhouse on Grand Street*, Syracuse University Press, Syracuse 2007.

dalla Graham, anche se nella pratica non viene del tutto realizzato, ha un riflesso teorico interessante, prossimo ad una sorta di maieutica di socratica memoria. In accordo con il verbo latino *educere*, la Graham afferma: «non si tratta di mettere dentro qualcosa ma di tirarlo fuori»<sup>37</sup> dai suoi allievi. Lungi dal voler imporre (almeno a parole) dei contenuti estrinseci, la danzatrice afferma: «mi piacerebbe pensare di avere, in qualche modo, fatto [ai danzatori] dono di se stessi»<sup>38</sup>. Di nuovo, il maestro Ted Shawn deve avere avuto una qualche influenza anche in quest'ambito, posto che (riguardo al processo educativo di Daniel Prescott) scrive dell'importanza di «condurre l'allievo a frugare nel suo io e di aiutarlo a potenziare le sue doti e le sue peculiarità»<sup>39</sup>.

## Come il corpo impara a non mentire

La tecnica ha lo scopo di educare il corpo e di renderlo sincero. Nelle pagine dell'autobiografia si ripete molte volte l'affermazione “il movimento non mente mai”, quasi fosse un mantra; la medesima asserzione torna anche in altri testi, ad esempio, nella raccolta di affermazioni contenuta nel testo dedicato a Martha Graham da Merle Armitage, si legge: «Movement is the one speech which cannot lie»<sup>40</sup>. Facile sarebbe travisarne il senso presumendo una sincerità spontanea e assoluta, automaticamente presente in qualsiasi forma di movimento, quasi che il gesto del corpo di per sé potesse manifestare l'autenticità dell'essere umano. In realtà, la Graham vuol dire tutt'altro: l'espressione corporea deve essere formata e allenata dalla disciplina, al fine di liberarsi dalle sovrastrutture della civilizzazione e di avvicinarsi al movimento naturale (simile a quello degli animali, già citato ideale regolativo). Come la Graham scopre sin da bambina, osservando il modo di muoversi dei pazienti del padre, medico specialista in malattie nervose, il movimento è in grado di esprimere contenuti che vanno al di là del discorso logico-razionale<sup>41</sup>; tuttavia ciò non implica l'autenticità *tout court* di ogni gesto

37. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 14.

38. *Ivi*, p. 254.

39. Elena Randi, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, cit., p. 26.

40. Martha Graham, *Affirmations*, in Merle Armitage, *Martha Graham*, cit., pp. 96-110: p. 99. Forte è l'assonanza con un passaggio di Ted Shawn: «But the spontaneous movements of the body cannot lie» (Ted Shawn, *Every Little Movement: A Book About François Delsarte*, cit., p. 90).

41. Per la Graham, il paesaggio dell'animo umano eccede qualsivoglia traduzione intellettuale: «Dance is another way of putting things. If it could be said in words, it would be; but outside of words, outside of painting, outside of sculpture, inside the body is an interior landscape which is revealed in movement» (Russell Freedman, *Martha Graham: A Dancer's Life*, Clarion Books, New York 1998, p. 56). Una medesima convinzione è espressa da John Martin, per cui il movimento è l'esperienza elementare della vita umana, «the body is the mirror of thought» (John Martin, *The Modern Dance*, cit., p. 8). In questo testo Martin mette a tema per l'appunto l'esperienza originaria del movimento, sottolineando il fatto che si è abituati a considerare la danza una manifestazione di allegria, quando invece agli albori della cultura umana essa è considerata essenzialmente una pratica rituale legata a momenti misteriosi (la nascita, la morte, la malattia, la fertilità, il matrimonio, la pestilenza) di fronte a cui la razionalità viene meno: «The dance is the expression, by means of bodily movement arranged in significant form, of concepts which transcend the individual's power to express by rational and intellectual means»



corporeo, tanto meno del movimento quotidiano. Si può dire che “il movimento non mente mai”, nel senso che coglie verità eccedenti la dimensione intellettuale; nondimeno, per poter esprimere tali verità, occorrono esercizio e disciplina. Il corpo non è già da sempre sincero, ma impara a diventare sincero attraverso anni di studio e allenamento.

Rendere il movimento sincero è il presupposto per l'espressione, là dove l'espressione è un concetto decisivo nella poetica grahamiana, al di là di questioni eminentemente tecniche: il principio per cui «ogni parte del corpo possiede una sua tensione drammatica»<sup>42</sup> implica l'idea di un corpo concepito come totalità non solo nel senso di una somma di organi interconnessi, bensì come unità percorsa da una «connessione *intus-foris* di derivazione del Sartre»<sup>43</sup>. Ad un corpo unitario corrisponde una psiche unitaria:

Uno strumento anatomico integro e capace di funzionare secondo successioni perfettamente coerenti rifletterebbe un'anima armonica, sana, intatta. Di più. Una volta conquistato un corpo dotato di tali caratteristiche, per la Graham la dimensione interiore di quell'uomo è “già subito” contraddistinta da una qualità unitaria e tale individuo è detentore di un'ideale comunicazione tra sfera psichica e fisica. Il legame non mediato tra dettato intimo e soma costituisce, per lei, un risultato di abbagliante splendore<sup>44</sup>.

L'unità tra sfera psichica e fisica rappresenta la condizione di possibilità di un corpo glorioso: «a volte capita di vedere in palcoscenico qualcuno che possiede questa interezza dell'io, ed è uno spettacolo così glorioso che si resta senza fiato»<sup>45</sup>. Si tratta di una condizione corporea eccezionale, da perseguire con disciplina e rigore. La tecnica elaborata dalla Graham indica una pratica di training che non è mera sequenza tecnica, bensì espressione di una concezione estetica: attraverso la danza è possibile raggiungere l'ideale di una corporeità organica e unitaria, dove materia e spirito si incontrano.

Nella ricerca della Graham, il movimento diviene uno strumento di indagine ed esibizione dell'inconscio, un “bastone da raddomante” che scopre e manifesta i più reconditi desideri dell'essere umano: «Using movement as a divining-rod to discover the deep wells of feeling below thought»<sup>46</sup>. I miti e gli archetipi messi in scena dalla Graham attingono a questo substrato originario. Quando la danzatrice pesca dal patrimonio mitologico, non ricostruisce la trama di un mito in modo naturalistico e si discosta spesso dalla struttura dell'originale narrazione, modificando, aggiungendo o sottraendo personaggi; ciononostante, mantiene il cuore della vicenda e sviluppa un certo corso narrativo, anche se talvolta in modo non immediatamente riconoscibile. La rilettura dei miti accade sovente dal

---

(*ivi*, p. 84).

42. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 120.

43. Elena Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, cit., p. 33.

44. *Ivi*, p. 32.

45. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 18.

46. Margaret Lloyd, *The Borzoi Book of Modern Dance*, cit., p. 56.

punto di vista degli archetipi femminili<sup>47</sup>: secondo la Graham, in figure come Giocasta, Clitennestra o Arianna vivono pulsioni ancestrali che affondano nell'inconscio, da intendere in termini junghiani<sup>48</sup>, e che sono in grado di parlare alle profondità di ciascuno, assumendo un valore universale.

Centrale è dunque nei lavori grahamiani la presenza di una narrazione dal valore simbolico. È bene sottolineare, in proposito, che la forma di tale narrazione non è pensata in maniera estrinseca rispetto al suo contenuto. La danzatrice lo rimarca: «col termine comunicazione non voglio intendere raccontare una storia o proiettare un'idea, ma comunicare un'esperienza attraverso i mezzi dell'azione e percepiti dall'azione»<sup>49</sup>. Prende forma così un movimento del corpo che ha valore anche in se stesso, come forma, e non solo come veicolo di un contenuto. Si esclude qualsiasi accento illustrativo, ornamentale o decorativo del gesto: «perché mai, pensavo, un braccio deve cercare di imitare il grano, o una mano la pioggia? Una mano è una cosa troppo bella per essere l'imitazione di qualcosa d'altro»<sup>50</sup>. L'espressività corporea grahamiana non si limita a imitare le azioni quotidiane o a illustrare i fenomeni naturali<sup>51</sup>, scavando in una dimensione più profonda della psiche e del corpo umano:

Non volevo essere un albero, un fiore o un'onda. Nel corpo del danzatore, noi, come pub-

---

47. In questo senso, l'operazione della Graham può essere avvicinata alla rivalutazione filosofica di Adriana Cavarero delle figure femminili dell'antichità operata nei testi: Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003; Id., *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Ombre corte, Verona 2009. Anche se la Cavarero ha finalità più marcatamente teoretiche e politiche femministe, come lo smascheramento di concettualizzazioni fallo-logo-centriche, le due condividono uno sguardo agli archetipi femminili che merita una certa considerazione. Un'interpretazione che guarda ai lavori della Graham alla luce delle questioni di genere si trova in Susanne Franco, *Martha Graham, L'Epos*, Palermo 2003, pp. 114-115; Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari 2015, p. 87.

48. Interessante è la testimonianza di Erick Hawkins riguardo alla relazione della Graham con i personaggi femminili, in Marian Horosko, *Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training*, cit., pp. 52-55. Il danzatore fa l'esempio del personaggio di King Lear nell'opera *Eye of Anguish*, il quale risulta decisamente poco riuscito. Hawkins dichiara che la Graham non sa entrare nei personaggi maschili come fa con quelli femminili. Lo spessore delle figure maschili nelle coreografie della Graham è terreno di dibattito. Gli interpreti maschili non sono presenti nella compagnia dall'inizio, ma cominciano ad essere inclusi proprio a partire da Hawkins; la presenza di quest'ultimo e di altri uomini nella compagnia si rivela dirimente per l'evoluzione stilistica e la gamma di possibilità espressive e simboliche dei corpi in scena. L'atletismo maschile significa un'espansione del vocabolario di movimento della compagnia. Inoltre, Bertram Ross e David Wood rilevano l'importanza della tecnica Graham per gli interpreti maschili. Wood ne sostiene una portata fondamentale per l'elasticità dell'area pelvica, destrutturando i pregiudizi sessuali delle lezioni: «In class there was always some interchanges of quality rather than a development of sexual stereotypes» (*ivi*, p. 176).

49. Martha Graham, *Graham 1937*, cit., p. 60.

50. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 106.

51. Margaret Lloyd rimarca con forza il fatto che la danza della Graham non è meramente imitativa: «Where other forms are content to imitate nature, modern dance discloses nature, particularly human nature – the inner nature of man» (Margaret Lloyd, *The Borzoi Book of Modern Dance*, cit., pp. XVIII-XIX). Similmente, insiste Merle Armitage: «The dance of Martha Graham is neither literary (story telling in the allegorical sense) nor it is symbolic. It is a pure art of the dance – a play of form which in itself is significant and provocative – a language of its own, not a handmaiden of another art form» (Merle Armitage, *Martha Graham*, cit., p. 2). Si consideri il fatto che Armitage, nel contributo critico che risale significativamente al 1937, e in generale nell'impresa editoriale di raccolta di testi dedicati alla Graham, è mosso dalla volontà di applicare le categorie dell'estetica classica ad un territorio come la danza moderna in cui tale operazione non era stata ancora tentata (la stessa ambizione anima il già citato testo di Martin sulla modern dance). Eloquentemente, in questo senso, la frase che chiude il testo, alla maniera in un esergo rovesciato: «What is Form? Form is the Memory of Spiritual Content. When do Form and Content meet? Form and Content meet in Action» (*ivi*, p. 134).

blico, dobbiamo vedere noi stessi, non l'imitazione delle azioni di ogni giorno, non i fenomeni della natura, non creature esotiche da un altro pianeta, ma qualcosa del miracolo che è un essere umano, motivato, disciplinato, concentrato<sup>52</sup>.

Beninteso, le coreografie della Graham hanno un contenuto simbolico molto accentuato (soprattutto se comparate alla danza astratta o al *motion* che caratterizzano la poetica di danzatori e coreografi a lei successivi), per cui non si può definire la sua danza come forma di espressività corporea indipendente da istanze mimetiche, né si può prescindere dal fatto che vi sia una portata letteraria e rappresentativa nella sua produzione. Ciò non toglie che, nelle storie messe in scena dalla Graham, l'estetica sia caratterizzata da una stretta interdipendenza tra contenuto e forma, intrecciati nella danza come due volti del medesimo.

## Le donne, i danzatori, l'arme, gli amori

Oltre che per ricostruire in senso ontogenetico e filogenetico la concezione della corporeità che anima il lavoro della Graham, le pagine della sua autobiografia si dimostrano fondamentali per problematizzare alcuni comuni pregiudizi sulla personalità della danzatrice. Il primo riguarda la sua ribellione rispetto all'educazione puritana. La celebrazione del corpo in tutte le sue potenzialità conduce la Graham all'esplorazione di territori ignoti, proibiti dai costumi dominanti: è noto l'invito mosso alle sue allieve a "muovere la vagina", o l'appellativo "scuola della verità pelvica", o ancora la dichiarazione della danzatrice di essere letteralmente devota al sesso e al «piacere in alternativa alla procreazione»<sup>53</sup>. Per i riferimenti sessuali spesso espliciti le coreografie della Graham destano scandalo, tanto più se si pensa agli anni in cui vengono messi in scena i suoi primi lavori. Orgogliosa di portare alla luce desideri reconditi e inconfessati, la Graham sostiene che l'energia racchiusa nella zona pelvica abbia una portata poderosa dal punto di vista sia della dinamica fisica sia delle implicazioni inconscie. La sua spregiudicatezza rispetto alla morale benpensante non va però confusa con un vago *épater le bourgeois*. Sarebbe troppo semplicistico assolutizzare il contrasto con l'educazione puritana per render conto del sostrato pulsionale che anima la poetica della Graham. Il suo rapporto con la sessualità rimanda più profondamente alla già citata consapevolezza di un'inestricabile relazione tra fisico e psichico, nonché ad un senso accentuato della sacralità del corpo. Ad esempio, il fatto che Ruth Saint

---

52. Chi scrive traduce da: «I did not want to be a tree, a flower or a wave. In a dancer's body, we as audience must see ourselves, not the imitated behavior of everyday actions, not the phenomena of nature, not exotic creatures from another planet, but something of the miracle that is a human being, motivated, disciplined, concentrated» (Martha Graham, *A Modern Dancer's Primer for Action*, cit., p. 178).

53. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 154.

Denis venga descritta ripetutamente come una dea, o che lei stessa si auto-accusi di pensarsi come una dea, al di là di qualsiasi vaga idealizzazione, significa un legame con il divino che passa per il corpo.

Altrettanto semplicistico sarebbe accentuare il contrasto della Graham con la sua famiglia, appartenente appunto alla tradizione puritana, per spiegare il suo desiderio di emancipazione. In un'intervista al «Dance Magazine» riportata da Don McDonagh, la Graham pare abbia dichiarato:

Le persone intorno a me erano rigidamente religiose e pensavano che danzare fosse un peccato. Disapprovavano tutti i piaceri mondani... io stessa, a causa della mia educazione, ne avevo paura. Ma per fortuna ci trasferimmo a Santa Barbara, in California, quando avevo dieci [in realtà quattordici] anni. Nessun bambino può crescere da puritano in un clima semitropicale. La California mi portò nella direzione del paganesimo, anche se dovettero passare anni prima che mi emancipassi completamente<sup>54</sup>.

Nell'autobiografia è presente un'informazione contraria: «nonostante tutto quello che è stato detto della mia educazione, i miei genitori non si opposero mai a che io diventassi una danzatrice. Non dissero mai: “No, tu non farai mai la ballerina”. Non me lo proibirono mai. Potevo fare tutto quello che volevo»<sup>55</sup>. Senza pretendere di dirimere la questione, è importante evidenziare la natura complessa dei rapporti della Graham con la propria famiglia. Sono molti i nodi che emergono in *Blood Memory* e che la legano al padre amato in maniera assoluta, alle sorelle bellissime e così diverse da lei, al fratello maschio prematuramente scomparso, alla bisnonna dall'aria antica e austera, alla governante imperiosa, alla madre che di certo non rappresenta un ideale di indipendenza femminile, eppure che sente vicina in molte peripezie.

Si può dedurre che il contrasto con la morale puritana, nel segno della quale la Graham è stata cresciuta in famiglia, assume un carattere sfaccettato nelle pagine di *Blood Memory*. L'artista americana non difende posizioni politiche in maniera ideologica, ma come conseguenza diretta della forza dei suoi lavori e dell'intraprendenza della sua avventura biografica. Lo sguardo alle battaglie politiche della Graham è legato a episodi singolari, non cade nelle trappole della dottrina. Alla maniera di un'eretica (il suo lavoro *Heretic* del 1929 evoca nel titolo questa posizione esistenziale) la danzatrice scardina rigide convenzioni sociali, dimostra un'acuta sensibilità per la discriminazione e si ribella di fronte a tutte le forme di oppressione che incontra. La danza diviene così un'arma per portare avanti una visione del mondo, un desiderio, una teoria.

54. Chi scrive traduce da: «My people were strict religionists who felt that dancing was a sin. They frowned on all worldly pleasures... My upbringing led me to fear it myself. But luckily, we moved to Santa Barbara, California, when I was ten [actually fourteen] years old. No child can develop as a real Puritan in a semitropical climate. California swung me in the direction of the paganism, though years were to pass before I was fully emancipated» (Don McDonagh, *Martha Graham: A Biography*, cit., p. 13). L'inciso tra parentesi quadre è del biografo.

55. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 56.

## Americhe e altri mondi

Un secondo pregiudizio da decostruire, o almeno da precisare e contestualizzare attraverso le pagine di *Blood Memory*, consiste nel ritratto della Graham come danzatrice tipicamente ed esclusivamente americana. Certo, vi sono molti luoghi dei suoi scritti e delle sue coreografie in cui emerge un forte senso di appartenenza agli Stati Uniti; tuttavia, si può declinare tale appartenenza come adesione al luogo e al tempo in cui vive (ossia al desiderio di una temporalità cairotica, che la spinge ad essere sempre contemporanea alle epoche che attraversa), più che come celebrazione della cultura americana di per sé.

Si noti preliminarmente il curioso fatto che le radici della Graham sono americane, ma il suo aspetto suggerisce le appartenenze etniche più disparate. La danzatrice si diverte a raccontare molti aneddoti al riguardo: in Israele si convincono tutti che sia ebrea; viene scambiata per una cinese a Rhode Island durante un'esibizione privata; in una serata al Radio City Music Hall viene presa per greca; durante una tournée con la sorella Geordie rischia di esser cacciata da un treno perché pensano sia una zingara; una rivista degli anni Venti la descrive come un'immigrata rumena. Le sue fattezze determinano in una certa misura il suo destino, se si pensa che sono i suoi colori orientali a costarle l'esclusione dalla celebre tournée in Asia della Denishawn, in seguito a cui comincia il suo percorso artistico fuori dalla scuola. Vi è una sorta di *melting pot* che l'aspetto della Graham riunisce in sé; allo stesso modo, la cultura americana non viene mai presentata dalla danzatrice in modo identitario e monolitico, anzi, viene vista come una commistione di elementi eterogenei che convivono in modo fecondo nello stesso territorio. Particolare attenzione viene prestata alle culture indigene:

Il grande dono dell'America alle arti è il ritmo: ricco, pieno, sfrontato, virile. Le nostre due forme di danza indigena, quella nera e quella indiana, sono drammaticamente contrastanti dal punto di vista ritmico come la terra in cui affondano le loro radici. La danza nera è una danza per la libertà, tende all'oblio, spesso dionisiaca nel suo abbandono e nello splendore crudo del suo ritmo. È un ritmo di disintegrazione. La danza indiana, invece, non è volta alla libertà, né all'oblio, né alla fuga, ma alla consapevolezza della vita, alla piena relazione con il mondo circostante; è una danza di potenza, un ritmo di integrazione<sup>56</sup>.

Le culture afro-americane e indo-americane custodiscono istanze estetiche che influenzano la concezione grahamiana del movimento nel senso di una tensione verso la liberazione e di una consapevolezza della potenza della vita. Tali culture appartengono al sostrato del *melting pot* statu-

---

56. Chi scrive traduce da: «America's great gift to the arts is rhythm: rich, full, unabashed, virile. Our two forms of indigenous dance, the Negro and the Indian, are as dramatically contrasted rhythmically as the land in which they root. The Negro dance is a dance toward freedom, a dance to forgetfulness, often Dionysiac in its abandon and the raw splendor of its rhythm. It is a rhythm of disintegration. The Indian dance, however, is not for freedom, or forgetfulness, or escape, but awareness of life, complete relationship with that world in which he finds himself; it is a dance of power, a rhythm of integration» (Martha Graham, *Affirmations*, cit., p. 99).

nitense come voci minori eppure significative. Soprattutto il mondo dei nativi ha un notevole peso nell'immaginario della Graham, a riprova del fatto che il presunto "spirito americano", nelle sue danze, non ha un senso univoco, ma plurale.

Un altro tratto caratteristico dell'immaginario americano presente nei lavori della Graham è l'ideale del viaggio nelle terre sconfinite. Declinato in senso interiore tanto quanto geografico (come suggerisce Leatherman: «In her voyage into herself she had come to a place as vast and unexplored as the West»<sup>57</sup>), il viaggio come impulso alla scoperta di territori sconosciuti ha certamente a che fare nei lavori grahamiani con lo spirito pionieristico americano. Tali slanci sono motori di varie coreografie come *Appalachian Spring* (1944) e *Frontier* (1935). Quest'ultimo lavoro, in particolare, rievoca esplicitamente l'immagine dei binari infiniti del treno che ha condotto la Graham bambina dalla fuliginosa cittadina d'origine in Pennsylvania fino ad una California inondata di luce. Nella ricostruzione mitopoietica di *Blood Memory* tale viaggio costituisce una transizione assoluta: il paesaggio smisurato, la scoperta di colori nuovi, la linea del treno tesa come una frontiera in movimento, la nonna sempre formale che si lascia andare alla stanchezza, lei stessa in preda alla malattia. Da questo lungo viaggio, la Graham trattiene un'idea di frontiera legata al superamento e non alla limitazione, tipica della *Weltanschauung* geografico-letteraria americana.

Vi sono dunque elementi squisitamente americani nell'immaginario grahamiano. Nondimeno, il rapporto della danzatrice con altre culture non è meno importante. In particolare, il rapporto con l'Europa è più complesso di quanto potrebbe sembrare leggendo asserzioni come la seguente: «a me l'Europa non interessava, e ne avevo una strana paura»<sup>58</sup>. Chiara Vatteroni assolutizza tale affermazione e insiste sulla peculiarità dello spirito americano della Graham e della modern dance in generale, che a suo dire può svilupparsi solo grazie all'assenza di una tradizione ballettistica autoctona negli USA<sup>59</sup>. A questa posizione si può obiettare che esistono radici europee della modern dance testimoniate in primo luogo dalla forte presenza degli insegnamenti di Delsarte nella scuola Denishawn (dove vi è un insegnamento che si chiama proprio "Delsarte System"): è proprio grazie agli insegnamenti del maestro francese se viene concepito da tutti i danzatori di modern dance un legame tra l'architettura anatomica e la dimensione intima dell'essere umano, in modo tale che il gesto di un organismo unitario possa riflettere l'interiorità in modo non mediato<sup>60</sup>. Inoltre Shawn e Saint Denis fanno diversi tour in Europa, soprattutto in Germania, intessendo molti scambi con il vecchio continente<sup>61</sup>. Pare

57. Leroy Leatherman, *Martha Graham: Portrait of an Artist*, cit., p. 36.

58. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 172.

59. Cfr. Chiara Vatteroni, *Martha Graham e la modern dance*, Marsilio, Venezia 1983, p. 11.

60. Delsarte arriva in America tramite Steele Mackaye, insegnante di Genevieve Stebbins, a sua volta insegnante di Ruth Saint Denis, alla cui scuola si formano alcuni danzatori della generazione della Graham.

61. Si rimanda in proposito alla ricostruzione presente in Elena Randi, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, cit., pp. 50-56.



quindi un poco forzato sostenere la genesi squisitamente americana della modern dance in contrapposizione alla tradizione europea, tanto più alla luce delle avanguardie artistiche (anche coreiche) che si sviluppano in Europa negli stessi anni in cui comincia a lavorare la Graham. Al fine di dialettizzare il rapporto della danzatrice con il Vecchio continente, è evocativa questa riflessione di George Antheil:

Sebbene Martha Graham sia l'essenza stessa dell'America e del suo immenso paesaggio fatto di pianure, fiumi e montagne occidentali, non possiamo guardare alle sue opere senza citare i nomi di artisti europei come Pablo Picasso, Mary Wigman, Max Ernst, Gaudier-Brezka, Brancusi e molti altri. La sovrapposizione di questi nomi ai deserti infuocati del Nuovo Messico è, ai miei occhi, un equilibrio molto interessante; Martha Graham non ha preso in prestito alcunché da questi artisti, ma è cresciuta contemporaneamente a loro. Mi ricorda il fatto che la lampadina elettrica è stata inventata contemporaneamente in tre paesi diversi<sup>62</sup>.

La Graham intercetta i movimenti essenziali della cultura del suo tempo e traduce nel linguaggio che le è proprio (il movimento del corpo danzante) un'istanza che altre forme artistiche a lei contemporanee, ai quattro angoli del pianeta, pongono al centro della propria attenzione. Il legame della Graham con l'Europa non è quindi di mera negazione o, peggio, di radicale estraneità. Si consideri l'illuminante l'osservazione di Elena Randi:

Che la cultura degli USA sia fortemente improntata a quella del vecchio continente sembra dimostrato anche dalla constatazione che alcuni dei suoi protagonisti dichiarano di ricercare le radici autoctone. Il presupposto è che la tradizione più diffusa negli Stati Uniti non è quella locale, ma europea<sup>63</sup>.

Come tutte le avanguardie storiche, la modern dance si fa portavoce di una sensibilità più avanzata della cultura dominante e si propone di rompere con il passato. Tale rottura significa una presa di distanza dalla tradizione europea più che da quella americana (semplicemente perché quest'ultima è più giovane) e fa riferimento in primis al balletto classico. Anche in questo caso, però, la posizione della Graham si rivela più sfaccettata di quanto un comune pregiudizio sarebbe portato a immaginare, soprattutto nella misura in cui la sua visione cambia nel corso del tempo. Ad un'iniziale ostilità al balletto subentra progressivamente una certa permeabilità dei confini delle tecniche, dei generi e degli stili. Se «tutte le tecniche hanno in comune una devozione alla danza intesa come potenza ed

---

62. Chi scrive traduce da: «Although Martha Graham is the very essence of America and its great background of plains, rivers, and western mountains, we cannot consider her without mentioning the names of European artists such as Pablo Picasso, Mary Wigman, Max Ernst, Gaudier-Brezka, Brancusi, and a host of others. The superimposition of these names upon the burning deserts of New Mexico is for me at least a very interesting equation; Martha Graham has not borrowed from them but she has grown up contemporaneously with them; it reminds me of the fact that the electric light bulb was invented in three different countries simultaneously». La riflessione di George Antheil si trova in Merle Armitage, *Martha Graham*, cit., p. 72.

63. Elena Randi, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, cit., p. 15.

emozione»<sup>64</sup> e «l'innata coordinazione del corpo è un punto in comune con le vecchie tecniche»<sup>65</sup>, allora l'allontanamento dai canoni classici della danza non è un fine in se stesso, ma un mezzo per raggiungere un fine: un uso del corpo che rispecchi la metamorfosi dell'uomo del ventesimo secolo: «If that made necessary a complete departure from the dance form known as ballet, the classical form, it did not mean that ballet training itself was wrong»<sup>66</sup>. Nell'autobiografia vi sono alcuni passaggi preziosi per sfumare un'apparente avversione *tout court* al balletto della Graham: ad esempio, quando confessa di voler rinascere solo per poter interpretare il Cigno Nero; o quando si rallegra del fatto che George Balanchine consideri la sua tecnica "classica", ritenendo questa definizione come attribuzione di un valore non passeggero ma scientifico ed esatto alla sua danza; o ancora quando racconta la sua relazione con Rudolf Nureev, Margot Fonteyn e Michail Baryšnikov, che sono gli interpreti cui dedica più spazio e più plausi in assoluto in *Blood Memory*.

Si può osservare che nel repertorio della Graham si susseguono figure tipicamente americane e miti greci, cristiani ed europei. Convivono armonicamente Clitennestra e Maria Stuarda, Giuditta ed Emily Dickinson<sup>67</sup>, la modern dance e la classica; e di più, gli USA e l'Europa non sono i soli mondi con cui la danzatrice dialoga. Grande importanza hanno le culture lontane con cui la Graham viene a contatto attraverso varie esperienze. Ad esempio, l'interesse per il mondo orientale comincia da piccola attraverso gli oggetti tradizionali collezionati dal padre; la conoscenza della comunità cinese e spagnola si approfondisce con il trasferimento a Santa Barbara; molte sono le danze tradizionali che conosce alla Denishawn e che entrano a far parte, in maniera non mimetica, del suo lavoro. L'autobiografia è disseminata dei racconti di viaggi in Birmania, Messico, Italia, Pakistan, Malesia, India, Israele, Egitto, e in tutti avviene uno scambio di culture attraverso la danza, nonostante la danzatrice non abbia mai composto coreografie etniche. Attraverso tutte queste contaminazioni appare chiaro che la *Weltanschauung* grahamiana non è affatto univoca. Al contrario, si nutre di studi e incontri dalle provenienze più disparate e ricerca, in ogni manifestazione della cultura, un valore universalmente valido, capace di parlare a ciascun essere umano.

## E uno, e due...

La danza della Graham è radicalmente innovativa, la sua tecnica moderna, i suoi contenuti

64. Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 15.

65. Martha Graham, *Graham 1937*, cit., p. 60.

66. Martha Graham, *A Modern Dancer's Primer for Action*, cit., p. 181.

67. Per una ricostruzione di *Letter to the World* (1940-1941), titolo del lavoro che Martha Graham dedica a Emily Dickinson, si rimanda allo studio: Rosella Simonari, "Letter to the World". *Martha Graham danza Emily Dickinson*, Aracne, Roma 2015.

sessualmente orientati: su queste comuni definizioni non vi è alcun dubbio. Ciononostante, si può concludere che una considerazione critica della sua autobiografia può conferire uno spessore teorico a queste definizioni per non ridurle a slogan o etichette, ovvero per restituire una portata di pensiero profonda alla danza della Graham. Ritorna qui il paradosso che percorre in maniera feconda tutta la sua poetica: una radicale appartenenza al tempo e al luogo in cui vive, eppure una straordinaria capacità di protendersi verso tempi e spazi assolutamente altri, attraverso un processo che deleuzianamente si potrebbe dire di continua territorializzazione e deterritorializzazione. L'apertura e il radicamento, come *contraction e release*, divengono poli di un movimento esistenziale generativo e perpetuamente auto-superantesi. Si consideri l'affermazione del 1933 di sapore nietzschiano riportata da Merle Armitage: «One has to become what one is»<sup>68</sup>. In questo senso, nella sua vita e nella sua danza, la Graham non ha fatto altro che divenire ciò che è, ossia sviluppare tutte le potenzialità di movimento e di sviluppo occorse nello svolgersi del tempo della sua vita. Ecco di nuovo tutti i sensi della temporalità evocati al principio del presente saggio: l'istante cairotico cui la Graham non smette di aderire, la linea cronologica sempre sotto controllo, l'eternità aionica che suggerisce un senso ampio della vita in continuo mutamento, gli antichi mondi alle spalle di ogni gesto.

Stanca delle domande sulla vita dopo la morte, nelle pagine di *Blood Memory* la Graham sembra preferire all'ipotesi dell'immortalità, un senso di immensità come perdita dei confini individuali, in cui la memoria del sangue che la precede continua anche dopo di lei, vita nella vita del mondo. Forma peculiare di eterno ritorno immanente alla pratica coreica, nulla inizia e nulla finisce nella poetica grahamiana: come gli esercizi in una lezione di danza prendono avvio con la parola "e" ("e uno, e due..."), parola che non è mai principio ma sempre continuazione, così termina la sua autobiografia, con un finale che è ricominciamento puro, simile ai tanto amati tappeti del Nuovo Messico che hanno un lato incompleto e proprio per questo sono sacri.

---

68. Martha Graham, *Affirmations*, cit., p. 101.

Aline Nari

## Douglas Dunn: il danzatore e la danza tra presenza e assenza

### Alcuni anniversari

Douglas Dunn<sup>1</sup>, coreografo e danzatore statunitense, protagonista della post-modern dance fin dai suoi esordi, ha compiuto ottant'anni il 19 ottobre 2022. Un compleanno importante per un artista ancora oggi molto attivo e un'occasione per proporre qualche considerazione su alcuni degli aspetti fondanti della sperimentazione in danza nell'ultimo mezzo secolo. Quasi cinquant'anni sono infatti trascorsi da quando nel 1973 Sally Banes, studiosa americana scomparsa nel 2020, iniziò a scrivere il suo fondamentale *Terpsichore in Sneakers*, libro attraverso il quale la definizione di post-modern dance, percepita pressoché subito come piuttosto problematica, comincerà a diffondersi e a essere utilizzata<sup>2</sup>.

Se, introducendo la seconda edizione (1987) del testo, Banes afferma che «quando Yvonne Rainer cominciò a usare il termine “post-modern”, all'inizio degli anni Sessanta, [...] intendeva il

---

1. Douglas Dunn, danzatore e coreografo statunitense, nasce a Palo Alto nello stato della California il 19 ottobre 1942. Si laurea presso la Princeton University nel 1964, risiede e lavora a New York dal 1968. Ha studiato presso la Joffrey Ballet School, è stato membro della Merce Cunningham Dance Company (1969-1973) e tra i fondatori di The Grand Union (1970-1976). Nel 1978 forma la compagnia Douglas Dunn + Dancers, nel 1980 allestisce una propria versione del balletto *Pulcinella* di Igor Stravinskij per il Balletto dell'Opéra di Parigi. È membro emerito del consiglio di amministrazione dell'organizzazione di Danspace Project, New York City. Nel 1998 è stato insignito del New York Dance & Performance Award (conosciuto anche come Bessie Award) per il Sustained Achievement, nel 2008 è stato premiato dal governo francese come Chevalier nell'Ordre des Arts et des Lettres. Pur continuando a guidare la Douglas Dunn + Dancers, Dunn insegna Open Structures alla Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development della New York University. Numerose sono le opere che compongono il suo repertorio, molte delle quali vedono la sua partecipazione anche come danzatore. Ha inoltre pubblicato diversi testi in forma di poesia, diario, lettera, alcuni dei quali sono stati raccolti nel volume *Douglas Dunn, Dancer Out of Sight. Collected writings of Douglas Dunn*, Ink, New York 2012. Per una bibliografia completa su Douglas Dunn si veda il sito della Douglas Dunn + Dancers, online: <http://www.douglasdunndance.com/bibliograph> (u.v. 26/10/2022).

2. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin Company, Boston 1980 (ed. it. *Terpsichore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Ephemera, Macerata 1993). Riguardo alla problematicità della definizione si rinvia alla nota 4.

termine soprattutto in senso cronologico»<sup>3</sup>, è la stessa autrice che, nel proporre un'articolazione delle istanze della post-modern dance fino agli anni Ottanta, suggerisce un utilizzo del termine nel senso di uno sviluppo diacronico, fuori dai limiti prettamente storico-cronologici, nonché geografici, in cui esso è stato coniato<sup>4</sup>. Del resto, questa prospettiva di scarto storico era già avanzata da Banes nell'introduzione alla prima edizione (1980) che esordisce con il sentenzioso: «Agli americani di oggi l'arte moderna sembra già fuori moda»<sup>5</sup>. Tornando poi all'occasione fornita dagli anniversari, ci sembra utile ricordare in questo contesto che il 2022 è stato contrassegnato dalle celebrazioni dei cinque decenni dalla nascita della Contact Improvisation<sup>6</sup>. Una ricorrenza che si configura come invito a leggere in termini identitari la ricaduta storica di tale fermento culturale, confermando la necessità di tornare oggi a riflettere sull'evoluzione della cultura del movimento degli anni Settanta, sui cambiamenti sociali di cui la danza è stata espressione e motrice, con la possibilità di guardare alle ricerche coreutiche di quel periodo come ai passi iniziali di una “tradizione del contemporaneo”. Dunque, nel tentativo di conciliazione tra l'accento a questioni storiografiche e l'affondo su alcune questioni ermeneutiche più generali, in questo articolo ci disponiamo a leggere il percorso autoriale di Douglas Dunn attraverso un dialogo con il tempo e con la memoria a partire dalla prima pubblicazione del volume della Banes, la cui copertina riproduce significativamente una foto acefala dello stesso Dunn (fig. 1). A tal scopo, oltre a riferimenti bibliografici eterogenei sulla storia della post-modern dance, l'articolo utilizza fonti primarie (derivate da interviste originali a Dunn e dalla testimonianza diretta come allieva e danzatrice di chi scrive), notizie e testi ricavati dal sito della compagnia Douglas Dunn + Dancers, estratti dal volume *Dancer Out of Sight*, recensioni, programmi di sala degli spettacoli di Dunn e altre interviste.

## Eleganti simmetrie e asimmetrie creative

Banes intitola *Douglas Dunn: Cool Symmetries* il capitolo dedicato a Dunn e, valorizzando uno

3. Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 9.

4. Come accennato, sono state avanzate diverse obiezioni alla menzionata introduzione alla seconda edizione del testo di Banes proprio in merito alla cronologia proposta e alla definizione delle linee guida della post-modern dance. Per quanto riguarda le critiche mosse alla Banes si rimanda a: Susan Manning, *Modernist Dogma and Post-modern Rhetoric: A Response to Sally Banes' Terpsichore in Sneakers*, in «TDR», vol. XXXII, n. 4, 1988, pp. 32-39. Si veda inoltre la replica della Banes: Sally Banes, “*Terpsichore*” *Combat Continued*, in «TDR», vol. XXXIII, n. 4, 1989, pp. 17-18. Un approfondimento su tale querelle si trova anche in André Lepecki, *Crystallisation: Unmaking American Dance by Tradition*, in «Dance Theatre Journal», vol. XV, n. 2, 1999, pp. 26-29.

5. Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 30.

6. Si segnala in merito il volume: Emma Bigé – Francesca Falcone – Alice Godfroy – Alessandra Sini (a cura di), *Il punto di vista della mela. Storia, politiche e pratiche della Contact Improvisation*, Piretti, Bologna 2021.

dei talenti ulteriori del coreografo, a esso fa seguire la sua poesia *Talking Dancing* (1973)<sup>7</sup>. Situato quasi in fondo al libro, giusto prima delle pagine dedicate a The Grand Union, il capitolo registra l'attività di Dunn, anagraficamente tra i più giovani della selezione di Banes, tra il 1971 e il 1978. In quel periodo, dopo aver danzato con la Merce Cunningham Dance Company e partecipato come membro fondatore a The Grand Union, l'artista risalta nel panorama della danza americana per una propria produzione definita da Banes «scarsa ma eccellente»<sup>8</sup>, composta da quattro assoli e tre pezzi di gruppo. Creazioni nelle quali emergono alcune delle direzioni fondamentali della poetica di Dunn, leggibili come declinazioni personalissime, e in qualche modo imprevedibili, delle istanze della post-modern dance. Così, nel desiderio da un lato di offrire una nuova testimonianza sul percorso artistico di Douglas Dunn, con il quale ho avuto il piacere di studiare e danzare, e dall'altro di provare a illuminare le eredità di quel periodo di grande sperimentazione sulla scena internazionale, mi è parso utile coinvolgere Dunn in una riflessione retrospettiva sul suo lavoro. Tra le traiettorie possibili ho quindi scelto di soffermare lo sguardo su due tra gli aspetti più eloquenti per cogliere la rivoluzione della post-modern dance: l'attenzione prestata al concetto di presenza del corpo danzante e la relazione con lo spettatore, angolazioni fondamentali per cogliere una nuova modalità di scrittura coreografica non più legata a schemi modernisti o di reazione alla tradizione del balletto. Tali questioni non solo sono largamente indagate dai coreografi americani tra i primi anni Sessanta e la fine degli anni Settanta, ma anche sostanziali rispetto alla proposta di una visione democratica della società di cui la post-modern dance si fece promotrice; tale fermento conteneva infatti una propulsione capace di tradursi in democrazia dei corpi danzanti e delle relazioni tra i danzatori, di cui la Contact Improvisation è l'espressione più iconica. In discontinuità rispetto alla tradizionale separazione tra performer e spettatore, la danza di quegli anni sollecitava nuove domande sulla comunicazione e sulla fruizione, invertendo rapporti gerarchici (e dunque politici), suggerendo possibilità di interazione non sempre governabili, sovvertendo finanche la nozione stessa di autore<sup>9</sup>. Questa gamma di connessioni potenzialmente illimitata, tuttavia non per questo immune dalla tendenza a divenire sistematica, trovava origine e riflesso nel modo di utilizzare lo spazio della danza (nonché il luogo) e di concepire il processo coreografico, oggetto quest'ultimo di un'osservazione costante condotta in termini più o meno analitici a seconda degli artisti considerati. Riproporre oggi una sosta, seppur circoscritta, su questa fase iniziale della critica sulla post-modern dance mi pare interessante in quanto, nella sua

7. La poesia *Talking Dancing*, pubblicata in Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., pp. 200-201 (nella versione originale, «come è stata letta alla New School il 9 ottobre 1973», recita una nota, *ivi*, p. 242), è stata successivamente riproposta in André Lepecki (edited by), *Dance*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2012, p. 71 e in Douglas Dunn, *Dancer Out of Sight. Collected writings of Douglas Dunn*, cit., pp. 4-5.

8. Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 189.

9. Riguardo alla democrazia dei corpi si veda, fra gli altri, il recente saggio di Rossella Mazzaglia, *La Contact Improvisation: genesi e sviluppi di una danza democratica*, in Emma Bigé – Francesca Falcone – Alice Godfroy – Alessandra Sini (a cura di), *Il punto di vista della mela*, cit., pp. 41-60.



complessità di datazione e articolazione, la post-modern dance continua a fornire stimoli al presente, sebbene da parte delle nuove generazioni di artisti si sia inevitabilmente attenuata la consapevolezza del suo lascito ereditario e identitario. Inoltre, riguardo al tema della ricezione, oggi, dopo i due anni di pandemia globale da Covid-19 appena trascorsi, appare interessante tornare a riflettere sullo specifico della comunicazione tra scena e pubblico, alla luce di un periodo durante il quale, a causa delle restrizioni sociali, si sono utilizzati modi diversi di produrre e fruire la danza. Lezioni e seminari online, spettacoli registrati davanti a platee vuote per essere poi trasmessi su piattaforme digitali, performances ideate per i canali *social* da fruire in diretta, sono state alcune delle soluzioni nate per ovviare alla mancata compresenza tra danzatore e spettatore, adeguandosi alla prescrizione secondo la quale, per la prima volta nella storia recente, si è dovuto rinunciare alla dimensione collettiva della partecipazione all'evento dal vivo<sup>10</sup>. Dunn, come avremo modo di verificare in seguito, ha vissuto questa crisi come limite e occasione per domandarsi se la sua «storia d'amore con Tersicore»<sup>11</sup>, minacciata dall'assenza di relazione con gli spettatori, si stesse affievolendo e per focalizzare alcune urgenze personali nelle quali ritrovare il motore di una vita dedicata alla danza.

In questo tentativo di retrospettiva proviamo quindi a immaginare un incontro tra Dunn giovane coreografo da poco trasferitosi a New York e l'artista di oggi.

Alcuni aspetti singolari della coreografia di Dunn la rendono difficile da definire e interpretare. Una prima difficoltà nasce dall'assenza di uno stile precipuo. Nonostante la ricorrenza di alcuni argomenti, temi ed elementi in tutta la sua produzione, le danze sembrano opporre una fiera resistenza ad ogni classificazione stilistica o di genere<sup>12</sup>.

Sollecitato a esprimere la propria impressione nel rileggere questo estratto del saggio di Baner, Dunn risponde di non rimpiangere che la studiosa non abbia allora rintracciato un concetto generale attraverso il quale definire il suo lavoro di esordiente e, con la sua peculiare vena ironica, si chiede:

Sally potrebbe scoprirne uno adesso, quarant'anni dopo? La varietà caratteristica del mio lavoro potrebbe avere a che fare con il mio tentativo di trovare nuovi modi di interrompere gli stati di coscienza abituali, quando assumo una nuova posizione o mi impongo una nuova serie

10. Nella conferenza *Movement in the Confinement (or: Choreopandemia)*, tenutasi il 30 luglio 2020 in seno alla Riga International Biennial of Contemporary Art (RIBOCA), Lepecki sottolinea come il controllo del movimento sia stato centrale nella gestione della crisi pandemica per Covid-19. Soffermandosi inizialmente sul dibattito statunitense nella scelta terminologica fra le metafore di *lockdown*, *pause*, *sheltering* (tutti vocaboli relativi al movimento), Lepecki riconosce il delinearsi di una nuova cinetica generale in cui la confluenza tra neoliberalismo, neoautoritarismo, neofascismo riformerà la nostra comprensione delle relazioni tra movimento e vita, movimento e morte. Lepecki si domanda quale potrà essere il ruolo della danza in questo nuovo orizzonte; cfr. André Lepecki, *Movement in the Confinement (or: Choreopandemia)*, online: <https://riboca.digital/en/calendar/andre-lepecki> (u.v. 17/9/2022).

11. Douglas Dunn: «L'assenza di pubblico mi fa riflettere: il non poter danzare di fronte ai corpi degli spettatori sta minacciando la mia storia d'amore con Tersicore?». Virginia Magnaghi, *How can we know the dancer from the dance. Intervista a Douglas Dunn*, in «Stratagemmi. Prospettive teatrali», online: <https://www.stratagemmi.it/how-can-we-know-the-dancer-from-the-dance-intervista-a-douglas-dunn/> (u.v. 16/9/2022).

12. Sally Baner, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 189.

di regole. Non mi piace essere definito “eclettico”, come se stessi deprestando territori di altri coreografi. Gli stimoli coscienti del mio approccio sono vari, ma non parto mai dal lavoro di altri danzatori. Se un giorno dovessi scoprire un coreografo la cui opera mi soddisfi pienamente, a quel punto andrei volentieri a vivere in campagna a portare a spasso i cani! Peccato che Sally non abbia approfondito quei “problemi, temi ed elementi più profondi”. Avrei potuto imparare da lei cosa sto facendo<sup>13</sup>.

Del resto, la difficoltà di arginare dentro limiti precisi la creatività di Dunn, trova riscontro anche nella mia esperienza di danzatrice. Il mio primo incontro con Douglas Dunn è avvenuto infatti nel 2003 in occasione del Summer Program on Music, Dance and New Technologies della New York University, master organizzato in collaborazione con l’Università degli Studi di Genova – DIBRIS (Dipartimento di Informatica, Bioingegneria, Robotica e Ingegneria dei Sistemi) e dal Laboratorio di Informatica musicale diretto dal Professor Antonio Camurri, per il quale ricevetti una borsa di studio dall’Università stessa. Alla fine del programma didattico di tre settimane, Dunn creò per noi studenti una performance, alla quale prendeva parte egli stesso, dal titolo *Disappearing Dancers*, rappresentata il 19 luglio 2003 presso l’Auditorium Eugenio Montale del Teatro Carlo Felice di Genova. Lo spettacolo, svoltosi nell’atrio e sul palco del teatro, si configurava in alcune sue parti come un’installazione interattiva che utilizzava *EyesWeb Open Platform*, una tecnologia allora innovativa per lo sviluppo in tempo reale di sistemi e interfaccia multimediali<sup>14</sup>. Rimasi impressionata e ispirata dalla serena vivacità dell’approccio e dalla trasversalità del lavoro di Dunn, la cui attitudine mi offriva la possibilità di entrare in contatto con una sapienza capace di manifestarsi da un lato come trasmissione di un bagaglio tecnico che percepivo storicizzato, dall’altro come tensione intrinsecamente sperimentale nel concepire la danza. Un *modus operandi* connotato da un’eloquenza minima fatta di poche indicazioni verbali, tanto sintetiche da apparirmi allora inizialmente vaghe e discrezionali se paragonate alle mie esperienze di danzatrice con Raffaella Giordano e Giorgio Rossi, più frequentemente sollecitata a indagare il gesto e la scena in termini di immaginario e di motivazione. Scoprii con gradualità che le proposte di Dunn si orientavano progressivamente, e quasi autonomamente, in direzione di quello che oggi chiameremmo un “dispositivo”, un contenitore capace di rendere coerente e ordinato un insieme di segni pur rimanendo costantemente generativo, cioè sempre potenzialmente aperto alla trasformazione, al ribaltamento dei rapporti spaziali di simmetria e asimmetria o all’inclusione di

---

13. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022. Ho indicato come “conversazione” gli estratti tratti dallo scambio epistolare avvenuto tra me e Dunn tra giugno e settembre 2022, parti del quale figurano (nella versione originale in lingua inglese) anche nella sezione *Random Writings* del sito della Douglas Dunn + Dancers, online: <http://www.douglasdunnandance.com/> (u.v. 17/9/2022). La traduzione in italiano della conversazione è a cura di chi scrive.

14. Una traccia di quei giorni si ritrova in Douglas Dunn, *Genoese Days*, Erudite Fangs, Long Island City-New York 2004; successivamente ripubblicato in Douglas Dunn, *Dancer Out of Sight*, cit., pp. 101-115. Per una descrizione online dell’evento si veda: <http://www.infomus.org/Events/NYUDisappearingDancer.html> (u.v. 17/9/2022). Foto online: <http://www.infomus.org/Events/NYU2003/index.htm> (u.v. 17/9/2022).

elementi nuovi, senza tuttavia mai tradire il gusto per un riconoscibile rigore formale.

Danzare per me è sempre stato semplicemente quello che è: un'opportunità di esplorazione delle potenzialità del corpo umano, un'attività quotidiana intimamente significativa in cui investo i talenti e le energie di cui dispongo. Sostengo che non ci sia nell'arte altro scopo se non l'intrattenimento dell'artista stesso. Se altri trovano interessanti i miei risultati, bene. Altrimenti va bene ugualmente. Cercare uno scopo nelle produzioni estetiche ne eviscera l'essenza e le lascia prive di valore<sup>15</sup>.

In questo clima liberante, rimasi allora colpita dal tipo di rapporto che la nostra danza instaurava con il pubblico durante *Disappearing Dancers*, la performance con la quale si concludeva il programma didattico: un'azione di coinvolgimento fiducioso nell'intelligenza dello spettatore, destinatario di un'offerta in bilico tra indifferenza e seduzione ludica, una strategia relazionale capace di sollecitare possibilità di interazione e interpretazione senza condizionarle, né tanto meno esaurirle. Ciò che mi colpì inizialmente di Douglas (che, allora sessantenne, prendeva parte alla performance interagendo con il gruppo di danzatrici sulla musica di Esther Lamneck<sup>16</sup>) fu la naturale ed "educata" eleganza di un corpo danzante non più giovane, a servizio di una *maîtrise* nel prendere velocemente delle decisioni<sup>17</sup>. Nonostante l'insieme mi apparisse sempre tecnicamente sorvegliato, danzavamo nella disponibilità della materia fisica e dell'ascolto a garanzia del fatto che qualsiasi proposta in termini di movimento e gesto sarebbe stata pienamente accettabile e nessuno degli interpreti potesse virare verso il solipsismo o indugiare nel narcisismo.

Il gioco emotivo del gatto e del topo, a cui giocavo con i miei genitori, crescendo mi ha permesso di rendermi conto della complessità delle sensazioni che sorge quando si partecipa a qualche attività trascurando i sentimenti coinvolti. Per lavorare alla danza, sto attento alle forme che nascono spontaneamente e, mentre un passo tira l'altro, non mi preoccupo del loro significato o di quali sensazioni emergano in superficie lungo il percorso. Seguo il mio capriccio... o come dovremmo chiamarlo, il mio intuito? Forma, ritmo, tempo, spazio, densità: questi sono i domini privilegiati delle decisioni, la chiarezza visiva è un elemento onnipresente, irrinunciabile. I "motivi" delle scelte, la loro origine, le loro intenzioni inconsce, sono mascalzoni guerci che allevano Caino nel buio della mia mente profonda? Sperando che essi non abbiano intenzione di distruggermi, io li ignoro<sup>18</sup>.

---

15. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022.

16. Esther Lamneck, virtuosa del tarogato di fama internazionale, è docente di musica e clarinetto presso la New York University per oltre tre decenni, dal 1988 al 2020, durante i quali è stata inoltre direttrice artistica del NYU New Music and Dance Ensemble.

17. Sulla fragilità e longevità del corpo danzante, si veda la video intervista *Dancing Down the Years with Douglas Dunn*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=jpEmQS80CR0> (u.v. 17/9/2022).

18. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022.

## L'azione disadorna e la memoria del corpo danzante

Nel ricordare quell'esperienza, mi è inevitabile pensare a Dunn anche come a un'enciclopedia vivente della danza, ispiratrice di una narrazione ancora in divenire<sup>19</sup>. Questo non solo evidentemente in relazione al racconto delle esperienze da lui vissute e alle persone incontrate, ma in riferimento alle tracce, ai segni che il trascorso biografico ha sedimentato nel corpo, nei ritmi, nella sua postura, nella particolare impostazione del tronco o nell'agilità degli arti inferiori, tratto che a sua volta rivela l'eredità di Douglas danzatore dalla Merce Cunningham Dance Company. Un corpo-archivio, nella metafora di Baxmann<sup>20</sup>, "luogo" di memorie secondo una stratificazione di attraversamenti sensoriali, cognitivi, biologici e biografici, porta di accesso a una danza intimamente vissuta, un corpo-maestro nelle parole di Dupuy: «una memoria in continua trasformazione, un cantiere»<sup>21</sup>. «Io penso alla danza come a una trasformazione della vita stessa»<sup>22</sup>, rispondeva anche Cunningham ottantenne, interrogato riguardo allo stereotipo che vede comunemente associata la danza alla giovinezza, e per quanto tale affermazione possa incontrare ancora oggi una resistenza culturale, mi piace leggere questa accettazione del cambiamento di stato attraverso le parole di de Beauvoir secondo la quale l'invecchiamento è per il musicista (per un artista in senso lato, chioserei) «un marciare verso una libertà»<sup>23</sup>. È in questa prospettiva che Dunn, consapevole del rischio dello scadere nel repertorio, del convertire l'archivio in museo, riconosce parimenti nel corpo sapiente l'antidoto nei confronti della tentazione rassicurante alla ripetizione, il deterrente alla propria pericolosa riduzione a canone<sup>24</sup>.

Mi piace vivere immerso nella potenziale novità di ogni giorno, stare al passo con la costante evoluzione della coscienza mia e di quella di tutti gli altri, comprese le menti dei nostri compagni non umani. Se non voglio finire per lavorare con uno "stile caratteristico", devo usare il mio "archivio vivente" come strumento di dissuasione. Ogni tanto, mentre lavoro, riconosco un movimento che mi ricorda il movimento di una danza precedente. Subito ci rinuncio, o lo cambio

19. Riguardo al tema si segnalano fra gli altri: André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. XLII, n. 2, 2010, pp. 28-48; Susanne Franco, *Corpo-archivio: mappature di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in «Ricerche di confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», Dossier 5, 2019, pp. 55-65, online: <https://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/4458/1/Franco-corpo.pdf> (u.v. 17/9/2022). Per l'Italia, desidero qui ricordare il recente *Progetto Archivi viventi*, a cura di Laura Delfini, incentrato sul recupero del deficit di narrazione riguardante la danza di ricerca italiana negli anni Ottanta. Cfr. online: [http://www.progettiperlascena.org/1/archivi\\_viventi\\_4516765.html](http://www.progettiperlascena.org/1/archivi_viventi_4516765.html) (u.v. 17/9/2022).

20. Cfr. Inge Baxmann, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship between Movement and History*, in Sabine Gehm – Pirkko Husemann – Katharina von Wilke (edited by), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Transcript, Bielefeld 2007, pp. 207-218.

21. Dominique Dupuy, *Le corps du maître*, in Odette Aslan (Témoignages réunis et présentés par), *Le corps en jeu. Spectacle, histoire, société*, CNRS, Paris 1993, pp. 247-250: p. 248.

22. Merce Cunningham, *Il danzatore e la danza. Colloqui con Jacqueline Lesschaeve*, EDT, Torino 1990, p. 49 (I ed. *Le danseur et la danse*, Pierre Belfond, Paris 1988).

23. Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, Gallimard, Paris 1970, citata in George Banu, *Memorie del teatro*, traduzione di Franco Vazzoler, Il Melangolo, Genova 2005, p. 126 (I ed. *Mémoires du théâtre*, Actes Sud, Arles 1987).

24. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022: «I generi, in ogni caso, i tipi di danza, non fanno parte, almeno non in primo piano, del mio mix mentale tranne forse come qualcosa da aggirare».

abbastanza da far scomparire l'associazione. Per quanto riguarda l'archivio vero e proprio, quello materiale, carte, video, costumi e arredi di scena, sono incerto. La danza pertiene all'istante. Scompare. Ed è bene che lo faccia, emulando la morte umana<sup>25</sup>.

La danza e la vita dialogano con la *vanitas*, la danza di Dunn si sottrae consapevolmente al desiderio di completamento e sazietà, alla tentazione dell'accumulazione di senso, e finanche di novità, per lasciare agire il *momentum*, l'istante in cui il gesto si compie per dissolversi e morire<sup>26</sup>. Infatti, in aggiunta al già menzionato *Disappearing dancers* del 2003 (titolo che curiosamente utilizza le stesse iniziali di Dunn) anche un altro lavoro del suo repertorio rinvia esplicitamente a questa vocazione all'evanescenza insita nella danza, mi riferisco qui a *Disappearances*<sup>27</sup>, una performance urbana del 1994, poi ripresa nel 2016. Se in *Disappearing dancers* l'evanescenza alla quale ci si riferisce è in primis quella del danzatore, il cui gesto interagendo con la tecnologia di *EyesWeb* compare e scompare producendo echi sonori e tracce colorate sullo schermo, in *Disappearances* la danza si nega al riconoscimento già appena dopo il primo accenno, prima finanche di compiersi, prima che lo spettatore (occasionale trattandosi di performance urbana) possa quasi accorgersi di assistere a un evento extra ordinario. La scelta di questi titoli, unitamente all'intitolazione della raccolta di scritti autografi *Dancer out of Sight*<sup>28</sup>, rivela a mio avviso un tentativo da parte del coreografo di indagare qualcosa che si presenta con evidenza e al contempo si sottrae alla percezione, una sorta di domanda metafisica sottesa alla poetica di Dunn. In questa prospettiva, non solo la danza, ma anche il corpo-archivio del danzatore è sempre in dissoluzione e ri-creazione, un corpo in istanza, un corpo «a venire»<sup>29</sup>, in cui il fatto stesso di essere effimero ne definisce paradossalmente lo statuto ontologico.

«How can we know the dancer from the dance?» – si chiede il poeta Yeats in *Among School Children*, un verso citato dallo stesso Dunn in una recente intervista<sup>30</sup>; una domanda che contiene per noi un'insidiosa fascinazione grazie alla quale il corpo danzante diventa veicolo (e simulacro) della conoscenza. Vero soggetto della danza per la post-modern dance, piuttosto che «strumento per

25. Douglas Dunn, ancora 12/9/2022: «Per quanto riguarda l'archivio stesso, quello materiale, le carte, i video, i costumi e gli oggetti di scena, sono ambivalente al riguardo [...]. Ma cosa accadrebbe se qualcuno, dando un'occhiata al residuo dei miei sforzi artistici, avesse un'illuminazione grazie a una presenza equivoca? Dovrei prevenire una tale possibilità chiamando il camion della spazzatura?».

26. *Ecclesiaste*, I, vv. 8-10: «Ogni cosa è in travaglio, più di quanto l'uomo possa dire; / non si sazia l'occhio di guardare / né mai l'orecchio è sazio di udire. / Ciò che è stato sarà / e ciò che si è fatto si rifarà; / non c'è niente di nuovo sotto il sole. / C'è forse qualcosa di cui si possa dire: / "Guarda, questa è una novità"?».

27. *Disappearances ... and a Portfolio* è invece il titolo di un dialogo tra due personaggi fittizi (Flora e Gladys) che Douglas Dunn scrive per poter parlare di sé e del suo lavoro in terza persona. Cfr. Douglas Dunn, *Disappearances ... and a Portfolio*, in «Tether», n. 3, 2017, pp. 76-97.

28. Si vedano: nota 1, 7, 13.

29. Maria Eugenia Garcia Sottile – Enrico Pitozzi, *Della presenza. Conversazione con Jean Luc Nancy*, in «Culture teatrali», n. 21, 2011, pp. 9-14: p. 13.

30. Virginia Magnaghi, *How can we know the dancer from the dance. Intervista a Douglas Dunn*, cit.

metafore espressive»<sup>31</sup>, il corpo offre alla creazione coreografica tutta l'offerta dell'umano, in un campionario di possibilità che procede dal gesto atletico all'azione motoria minimale quotidiana, per nutrire un vocabolario nuovo e potenzialmente illimitato. Un «eroismo della quotidianità»<sup>32</sup> guida, infatti, le scelte linguistiche degli anni Settanta, sostituendosi alla tensione verso la creazione di un lessico codificato e autoriale che aveva animato i coreografi della modern dance. «Incubatore di un pensiero innovativo sul corpo»<sup>33</sup>, la post-modern dance propone un'idea di corpo democratico, rielaborazione in chiave politica della nozione di corpo come sistema di relazioni derivata dalla fenomenologia e dall'influenza della cultura orientale (arti marziali e buddhismo Zen in primis) che permeano la cultura controcorrente americana di quegli anni.

Quello che mi è piaciuto subito della danza è stato il rigore fisico e la stilizzazione del corpo. Poiché inizialmente ho assistito a molti tipi di volteggi elaborati, in seguito sono stato attratto dalle proposte in cui le persone si muovevano con un certo grado di modestia. Senza “esibirsi”. Senza aggiungere nulla al comportamento del corpo. Lasciando che l'azione disadorna resti tale. Danzare come una delle tante altre occupazioni inconsapevoli della giornata. Una sorta di impassibilità? [...] Poiché le emozioni che emergono da una tale giocosità non didattica sono indeterminate, possono apparire come sconosciute e ambigue<sup>34</sup>.

Ciò che qui Dunn definisce «azione disadorna» appare una possibile declinazione del concetto di presenza in danza, termine che, sebbene si sottragga a una vera definizione in ambito coreologico e teatrologico, è utilizzato nel contesto storico-critico (ma sovente anche da coreografi, danzatori, pedagoghi) «per riferirsi a un essere sulla scena in totale disponibilità, in continua ricerca di equilibrio e risonanza tra oggettività organica e anatomica dell'umano, vissuto psichico, espressione/rappresentazione, relazione con lo spettatore»<sup>35</sup>. Sollecitato in merito al concetto di presenza, Dunn, poco incline alla concettualizzazione, risponde:

Quando vedo la parola “presenza”, mi chiedo se è quello che a volte chiamo “atteggiamento”. I danzatori lasciano trapelare dai loro corpi sensazioni molto diverse, anche quando si muovono all'unisono. Come le persone che camminano per strada. Questa è per me una delle grandi ragioni di fascino dell'essere vivo e del danzare: la possibilità di sperimentare le differenze tra noi, differenze visibili anche quando i corpi non parlano, anche se sono impegnati in movimenti stilizzati. Il danzatore non mira ad altro che a cercare di realizzare le forme, i ritmi e i tempi dati dal coreografo. L'amalgama tra il corpo con cui una danzatrice è nata, la sua formazione e l'atteggiamento con cui affronta il compito di realizzare le frasi, crea una scia di sottili emanazioni che un occhio sensibile alla danza segue con piacere<sup>36</sup>.

31. Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 13.

32. *Ivi*, p. 16.

33. Rossella Mazzaglia, *La Contact Improvisation: genesi e sviluppi di una danza democratica*, in Emma Bigé – Francesca Falcone – Alice Godfroy – Alessandra Sini (a cura di), *Il punto di vista della mela*, cit., pp. 41-60: p. 47.

34. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022.

35. Aline Nari, *Presenza: note di cuore*, in Elena Cervellati – Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020, pp. 165-176: p. 167.

36. Douglas Dunn, conversazione del 5/6/2022.



Nella sua indeterminatezza, il concetto di presenza evoca quindi anche nelle parole di Dunn un corpo danzante «capace di reagire alla più sottile vibrazione come una membrana sensibile»<sup>37</sup>, un corpo magmatico, ma trasparente e vibrante come un «un involucro di cristallo attraverso il quale e nel quale poter assistere al processo in atto della donazione di senso al mondo, del porsi come centro intenzionale, nel suo ambivalente dibattersi e oscillare fra soggetto e oggetto»<sup>38</sup>. Un'oscillazione all'interno della quale leggere la dialettica danzatore-danza del verso di Yeats, una dinamica in cui il piacere di danzare e fruire la danza è reso possibile grazie a un'apertura di sensi e di senso ove si realizza una sostanziale identità tra essere e apparire, lo stato benefico nel quale posso affermare che «io esisto perché mi comprendo nel mondo, anzi che l'io esiste perché si comprende nel mondo»<sup>39</sup>.

## Uno specchio senza riflesso: la relazione con lo spettatore virtuale

In quest'ottica, in cui relazione *ad extra* ed esistenza si autorizzano e giustificano vicendevolmente, l'assenza degli spettatori, sperimentata con il *lockdown*, si traduce nell'impossibilità di comprendere ed essere compresi, mutilazione semantica e sensoriale che minaccia lo statuto ontologico della scena. Se infatti per alcuni artisti la virtualità coatta del periodo pandemico ha fornito opportunità e sviluppi creativi (da studiare forse all'interno di ulteriori declinazioni delle poetiche dell'assenza<sup>40</sup>), per Dunn essa è stata occasione per riscoprire il fatto che danzare dal vivo davanti a qualcuno è un'operazione la cui opacità viene risarcita dal senso di completamento che da essa deriva<sup>41</sup>. Ricopre dunque un particolare interesse *A dancer without a live spectator is* (2021), poesia pubblicata qui in calce per la prima volta, un *list poem* in cui la definizione di ciò che è un danzatore senza uno spettatore dal vivo si completa attraverso il susseguirsi di metafore disposte secondo una progressione graficamente verticale, a evidenziare il senso di precarietà [«a bird without a twig (or air)»], di assenza di scopo [«a shoe without a foot (or sole)»], di mancanza di reciprocità e complementarietà [«an heart without a loved one (or aorta)»] e poi ancora di mutilazione e straniamento, che quel “senza” implica. A dominare la lista è l'uso reiterato della sineddoche, la cui etimologia (dal greco *συνεκδοχή*, attraverso il latino *synecdoche*) ci sostiene nel riconoscere che è un “comprendere insieme” ciò che fonda la relazione tra danzatore e spettatore, un essere l'uno per l'altro la parte per il tutto, il contenitore per il contenuto, l'azione e la

37. Harald Kreutzberg, citazione colta da Christine Macel – Emma Lavigne (sous la direction de), *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2011, p. 16 (catalogo dell'omonima esposizione presso il Centre Pompidou di Parigi, dal 23 novembre 2011 al 2 aprile 2012).

38. Alessandro Pontremoli, *La danza, Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 47.

39. Umberto Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 269.

40. Martine Époque – Denis Poulin, *La presenza del danzatore senza corpo*, in «Culture Teatrali», n. 21, 2011, pp. 89-104.

41. Cfr. Virginia Magnaghi, *How can we know the dancer from the dance. Intervista a Douglas Dunn*, cit.

sua reazione. Il risultato di questa rubrica di privazioni, che non esclude qualche concessione ludica (nello stile di Dunn) come quel «a planet with no rotation (or elephants)», è commovente pur nella lucidità dell'elenco e nell'assenza di un vero e proprio *climax*. Parafrasando il titolo della poesia in *A dancer "with" a spectator is*, si potrebbe affermare che l'opera di Dunn è in gran parte contraddistinta da un dialogo "con" lo spettatore tanto che, anche nei suoi primi lavori, Banes rileva come si potessero incontrare «veri e propri cataloghi dei modi di prendere contatto con il pubblico»<sup>42</sup>. Tuttavia, contrariamente ad altri colleghi coetanei, i quali prediligevano stimolazioni più aggressive o addirittura ostili, il rapporto che Dunn instaura con il pubblico già in quella fase iniziale del suo percorso è «cooperativo e richiede uno spettatore intelligente e sensibile con cui iniziare un dialogo su struttura e decisione, ingentilito da umorismo, sorpresa, eleganza, economia e, soprattutto, grazia»<sup>43</sup>. Una raffinata strategia comunicativa utile a focalizzare l'attenzione sul processo coreografico al fine di consentire una auto-rivelazione della danza come antidoto a chiavi di accesso di tipo interpretativo, questione sulla quale Dunn torna più volte nell'arco della sua carriera, nella quale si riconosce il lascito del dibattito contro l'interpretazione sollecitato da *Against Interpretation* di Sontag (1966)<sup>44</sup>.

Nelle interviste radiofoniche agli artisti viene spesso posta la domanda: cosa vuoi che il pubblico ricavi dall'esperienza del tuo lavoro? La domanda è molto presupponente: presume che un artista voglia comunicare X, quindi crea una forma che rappresenta X. Ma la rappresenta per chi? L'artista pensa davvero che tutti gli spettatori siano uguali, in modo che il messaggio li tocchi tutti allo stesso modo? Lo scopo è insegnare? Compiacere? Incitare? Un'altra possibilità: l'artista ignora le aspettative dello spettatore e inizia a indagare gli elementi del mezzo del suo lavoro. Forse non dovremmo chiamare questo approccio "comunicazione". È un modo di relazionarsi più semplice, meno "personale". Significa immergere nel mondo un oggetto, un libro, una danza, che è semplicemente lì e non cerca di "fare" nulla. È inutile, non chiede nulla, non è aggressivo. Aspetta tranquillamente di essere scoperto<sup>45</sup>.

Un rapporto con lo spettatore che è al contempo essenziale, attiene quindi all'essenza reciproca, ma non strettamente personale: un approccio secondo il quale l'opera coreografica è presentata (cioè posta in presenza) allo spettatore affinché quest'ultimo ne faccia oggetto di scoperta mediante l'attivazione delle proprie risorse culturali e somatiche. L'esperienza scenica, come già per Cunningham, non è dunque l'esito di un'imposizione quanto piuttosto di un'autorizzazione, secondo la quale lo spettacolo di danza è «qualcosa che si lascia vedere, che si lascia ascoltare»<sup>46</sup>. Poiché la libertà di

42. Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 189.

43. *Ivi*, p. 199.

44. Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966 (ed. it. *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967): «Dobbiamo imparare a vedere di più, sentire di più. Il nostro compito non è quello di trovare la massima quantità di contenuto in un lavoro artistico e ancor meno di spremere dall'opera più contenuto di quello che possiede già. Dobbiamo invece sfondare il contenuto, così da poter vedere la cosa in sé [...]. La funzione della critica dovrebbe essere quella di mostrare "come" una cosa è ciò che è, addirittura "che" una cosa è ciò che è piuttosto che mostrare "cosa significa"». Citazione estrapolata da Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 12.

45. Douglas Dunn, conversazione del 5/6/2022.

46. Merce Cunningham, *Il danzatore e la danza. Colloqui con Jacqueline Lesschaeve*, cit., p. 117.

cooperazione del pubblico, elemento caratterizzante dello spettacolo “aperto” nella definizione di De Marinis<sup>47</sup>, si realizza fuori dal controllo dell'emittente, lo spettatore in questo contesto si lascia sospendere: in questa condizione, seppur sollecitato a farsi contrappeso dell'azione scenica, anche il suo corpo (e non solo il suo sguardo) vive la tensione dell'“aspettare”, cioè letteralmente dell'“attendere di vedere”. L'universo coreografico di Dunn, teatrale eppure astratto, sollecita dunque quello che Giacché definisce «effetto soglia»<sup>48</sup>, postura caratterizzante della tecnica del corpo dello spettatore, spesso sottovalutata e scambiata per coercizione esterna.

Possiamo a proposito evidenziare il fatto che, negli ultimi due decenni, i diversi gradi di libertà e di coinvolgimento dello spettatore sono stati oggetto di studi critici e di ricognizioni, e oggi a maggior ragione dopo le restrizioni sociali dovute alla recente pandemia, periodo durante il quale abbiamo tutti sperimentato varie strategie di interazione a distanza per ovviare ai disagi pratici e psichici del confinamento, riteniamo che la condizione dello spettatore meriti una nuova riflessione<sup>49</sup>. “In presenza” è diventata un'espressione antitetica a “in remoto”, online il surrogato, più o meno creativo, della compresenza fisica, del fatto fino a quel momento scontato di poter respirare nello stesso luogo, lasciando che la prossemica, la mimica del viso e del corpo, il contatto, i segnali chimici potessero veicolare la comunicazione tra individui. Una costrizione fonte di sofferenza a cui tutti abbiamo cercato di reagire creativamente e parimenti è avvenuto anche per gli artisti e il mondo della danza. Douglas racconta in proposito:

Negli ultimi anni l'impossibilità di lavorare con i danzatori a causa della pandemia, sebbene mi abbia permesso di fare varie esperienze online, ha messo in risalto ciò che sapevo da sempre, ma consideravo ormai ovvio: l'incontro di persona con i danzatori in carne e ossa è il fondamento del mio desiderio di partecipare al mondo della danza. Mentre ero a casa in isolamento ho realizzato da solo due video, ho tenuto online il mio corso di Open Structures alla New York University e ho condotto su Zoom alcune lezioni di tecnica. Sono rimasto colpito dall'entusiasmo con cui i giovani danzatori hanno cercato di sfruttare al meglio queste opportunità digitali, ma tali strategie di ripiego non soddisfacevano né le mie necessità di coreografo né il mio bisogno di interazione sociale [...]. Quest'ultima, per quanto il movimento, non la parola, sia la forma dominante della comunicazione nella danza, nelle prove e nelle lezioni live è una parte ben più importante di quanto pensassi. Lasciato solo ai miei esercizi e alle mie pratiche di danza quotidiane, il mio “succo” vitale si stava inaridendo. Anche il fatto di non poter stare in scena indeboliva il mio equilibrio. Il dialogo ambiguo, non razionale del teatro è dunque essenziale, l'ho percepito con chiarezza, per la mia stessa esistenza<sup>50</sup>.

47. Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982, p. 191.

48. Piergiorgio Giacché, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Angelo Guerini e Associati, Milano 1991, pp. 97-100.

49. Per quanto riguarda la critica italiana sull'argomento, si segnalano la «ricognizione sull'arte dello spettatore e sui dispositivi di attivazione della memoria creativa» di Eva Marinai, *Corpi im-memori. L'utopia dello spettatore partecipante*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», vol. V, n. 1, 2016, pp. 14-29; p. 14, online: <https://journals.openedition.org/mimesis/1106> (u.v. 17/9/2022) e il recente volume di Gaia Bottoni – Ludovica Del Bono – Michele Trimarchi (a cura di), *Lo spettatore virale. Palcoscenici, pubblici, pandemia*, Franco Angeli, Milano 2021.

50. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022. Riguardo alle iniziative della Douglas Dunn + Dancers durante la pandemia, segnalo l'evento *Social media solos*, estratti del repertorio realizzati per la piattaforma multimediale della Compagnia e trasmessi tra il 3 maggio e il 9 giugno 2021.

Inoltre, riguardo alla recente proliferazione di spettacoli su piattaforme online e al rapporto con lo spettatore, Dunn risponde che rispetto al passato oggi per lui non è più primario moltiplicare le variazioni sulle interazioni tra danzatore e spettatore:

Ultimamente desidero che la danza resti nel suo mondo ermetico, una dimensione in cui lo spettatore possa scegliere di guardare e decidere se emotivamente e cineticamente farsi coinvolgere. Lo so, è una posizione intransigente e antiquata. Così sia. Non posso farci niente. Un edulcorante (o forse no?) è che sto lavorando con la musica in modo meno ironico. Qualche anno fa alcuni spettatori, alla fine di una mia coreografia intitolata *Cassations*, piangevano: ho scoperto che non mi dispiaceva<sup>51</sup>.

Douglas Dunn, il quale ha danzato anche a inizio ottobre 2022 a pochi giorni dal suo ottantesimo compleanno<sup>52</sup>, recupera infine, sebbene nel suo caratteristico *understatement* («non mi dispiaceva»<sup>53</sup>), l'idea certamente tradizionale di uno spettatore emotivamente coinvolto. Grazie anche alla complicità della musica di Mozart, si compie in *Cassations* un nuovo tradimento da parte di questo artista in continua trasformazione, capace di combinare il ridicolo e il sublime, di giocare tra distanza e vicinanza e di eludere con la sua grazia «quintessenziale»<sup>54</sup> l'invito del critico a rendersi disponibile a una classificazione stilistica. Dunn ci regala così, anche oggi, il piacere di godere del suo essere «an abiding mystery»<sup>55</sup>, un corpo in volo e un volto da scoprire, un danzatore tra presenza e assenza, icona della capacità di trasformazione connaturata alla danza, come appare nell'immagine acefala della prima copertina di Banes<sup>56</sup>.

---

51. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022. *Cassations*, creazione coreografica per sei danzatori su brani dell'omonima sinfonia di Wolfgang Amadeus Mozart, KV 63 - *Cassation in G major*. Lo spettacolo viene così recensito dal «New York Times»: «Il suo *Cassations*, che ha concluso domenica un programma di tre giorni presso la 92esima Street Y, è un mondo meravigliosamente cesellato, una festa fantasiosa che mescola balli di corte e immagini di esseri striscianti inquietanti, intrecciando il ridicolo e il sublime. È strutturato, poetico e personale, interpretato da un cast di grande talento. È, in altre parole, proprio quello che ci si potrebbe aspettare dal signor Dunn, che presenta lavori in questa città da più di 40 anni. Qualcuno proponga a quest'uomo una retrospettiva!». Claudia La Rocco, *Stream of Fancy. Evading Time*, «New York Times», 10 ottobre 2012, online: <https://www.nytimes.com/2012/10/10/arts/dance/douglas-dunns-cassations-at-the-92nd-street-y.html> (u.v. 17/9/2022).

52. Il 2 e 3 ottobre 2022 Dunn ha presentato un nuovo spettacolo dal titolo *Orchard Variations* presso il suo studio (Rio Grande Union, 541 Broadway, New York City), in cui ha danzato insieme alla moglie Grazia Della Terza e ad altri sette danzatori. Riguardo al suo training quotidiano, mi risponde (17/9/2022): «Mi alleno ancora ogni giorno per circa un'ora, ma non eseguo più i salti. Poiché non posso fare molto, mi piace avere un danzatore, o dei danzatori, presenti quando creo del nuovo materiale. Mostro e guido i danzatori nei movimenti con le parole. Trovo che ora i passi mi vengano spesso in mente proprio quando non danzo. In passato mi muovevo e contemporaneamente scoprivo nuovi materiali grazie al mio corpo, ora invece "vedo" i passaggi quando sono rilassato, così prendo qualche appunto per poi poter dar vita a queste visioni quando è presente un danzatore in grado di eseguire i passi».

53. Douglas Dunn, conversazione del 12/9/2022.

54. Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 199.

55. Claudia La Rocco, *Stream of Fancy. Evading Time*, cit.

56. *Ibidem*.

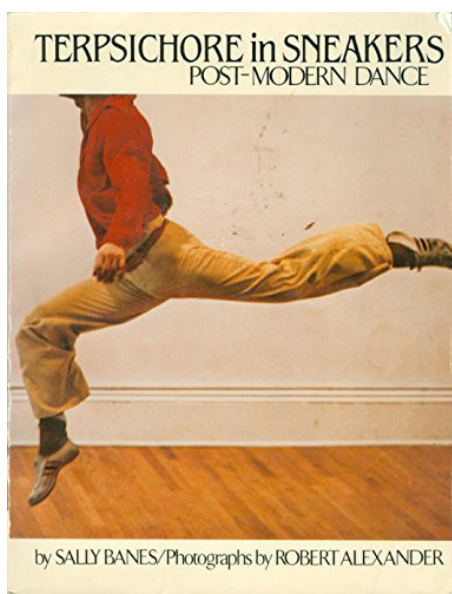


Figura 1: Immagine della copertina della prima edizione di Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, foto di Robert Alexander, 1980.

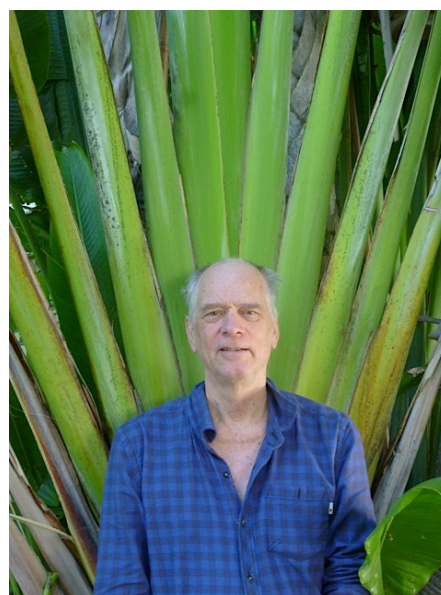


Figura 2. *Captiva Portrait* (ritratto di Douglas Dunn), foto di Grazia Della Terza, 2013.

*A dancer without a live spectator is*<sup>57</sup>

- a bird without a twig (or air)
- a fish with no ocean (or prey)
- a sun without planets (or space)
- a planet with no rotation (or elephants)
- hair without a head (or color)
- a dog with no master (or mail person)
- a shoe without a foot (or sole)
- a book with no reader (or shelf)
- a leader without a country (or compassion)
- a pen with no ink (or hand)
- an heart without a loved one (or aorta)
- a mirror with no reflection
- a computer without keys (or CPU)
- a push pin with no pin (or cork board)
- a calendar without days (or months)
- an elephant without a trunk (or big ears)
- a polar bear with no ice (or water)
- a sadist without a masochist (or vice versa)
- a lei with no flowers (or tourists)
- a police person without crime (or badge)
- a cat with no meow (or claws)
- a firecracker without a fuse (or match)
- a bow with no arrow (or string)
- cam lobes without a shaft (or car)
- a friend with no friend (or enemy)
- a parent with no child (or vice versa)
- Africa without elephants (or Lake Victoria)

57. Il testo *A dancer without a live spectator is* (2021) di Douglas Dunn è qui riprodotto grazie alla gentile concessione dell'autore. La poesia è inoltre pubblicata online nella sezione *Random Writings* del sito della Douglas Dunn + Dancers: <http://www.douglasdunndance.com/> (u.v. 17/9/2022).

Francesca Magnini

## “Giulietta e Romeo”, il *long seller* di Fabrizio Monteverde. Storia produttiva e vicende artistiche di un classico contemporaneo

*«L'atto creativo è casuale perché casuale è l'incontro con un libro, con una persona [...]. A volte leggo delle cose sul mio spettacolo che non avevo pensato. Non credo che Picasso, mentre faceva Guernica, pensasse a tutte quelle cose che poi avrebbero scritto, e l'arte deve essere fatta così ed è giusto che ci sia qualcuno che ne parli. [...] Trovo difficile scrivere su un mio spettacolo. La danza è un aroma, posso avere delle mie immagini su quell'aroma, ma sono determinate da circostanze che sono solo mie»*

(Fabrizio Monteverde)<sup>1</sup>.

### Fra teoria e prima versione del balletto

L'inversione dei nomi dei due amanti, presente già nel titolo «a indicare che la forza motrice è la donna»<sup>2</sup>, è un dettaglio che sfugge solo ai più distratti spettatori dell'ormai storico balletto in due atti liberamente ispirato alla tragedia di William Shakespeare, con le coreografie di Fabrizio Monteverde<sup>3</sup>,

---

1. Fabrizio Monteverde, in Angela Gorini, *Tecniche e drammaturgie della danza contemporanea in Italia*, tesi di laurea, 1998-1999, relatore prof. Eugenia Casini Ropa, p. 61.

2. Rossella Battisti, in «L'Unità», 17 aprile 1993. Si tratta di un'inversione dei nomi poco comune nel panorama degli ultimi trenta o quarant'anni (ma ricordiamo, ad esempio, *Julia & Romeo* di Mats Ek messo in scena nel 2013), «che non tradisce il senso della tragedia, ne rinnova anzi l'eco drammatica». Tra il Settecento e l'Ottocento vennero creati, invece, diversi balli pantomimi intitolati *Giulietta e Romeo*, che si riferivano piuttosto alla tradizione novellistica italiana, in particolare a Matteo Bandello, come nota Annamaria Corea in *Il ballo pantomimo, precursore dei soggetti "shakespeariani" in Italia fra Sette e Ottocento*, in Camillo Faverzani (a cura di) *The Lark and the Nigthingale. Shakespeare et l'Opéra/Shakespeare e l'Opera*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2017, pp. 23-38. Tra questi, la studiosa cita *Giulietta e Romeo*, ballo tragico-pantomimo in cinque atti di Filippo Beretti, messo in scena al Teatro Nuovo di Padova nel 1784. *Romeo e Giulietta* di Louis Henry, del 1814, di cui tratta sempre la Corea (in *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021, pp. 166-168), è probabilmente l'unico fra i balli pantomimi rappresentati in Italia a mantenere la disposizione shakespeariana dei nomi, ma perché il coreografo aveva come fonte le traduzioni shakespeariane francesi, all'epoca diffuse nel suo paese di origine.

3. Il contenuto della presente nota e delle altre note relative al Balletto di Roma è tratto dal sito web della compagnia. Ove non segnalato diversamente, i testi del sito sono di mia proprietà intellettuale. Fabrizio Monteverde inizia la propria



una versione innovativa creata per il Balletto di Toscana nel 1989<sup>4</sup>, ripresa poi nei primi anni del Duemila<sup>5</sup>

---

attività artistica nel 1976 come attore e aiuto regista di Loffredo Muzzi nello spettacolo *Un giorno Lucifero*, presentato al Festival di Spoleto e al Piccolo Teatro di Milano. Parallelamente al lavoro in teatro, inizia a studiare danza presso il Centro Professionale Danza Contemporanea di Roma, perfezionandosi in seguito con maestri come Carolyn Carlson, Moses Pendleton, Alan Sener, Bruno Dizion, Roberta Garrison, Peter Goss e Daniel Lewis. Lavora con Giancarlo Cobelli in *Orfeo* di Sartorio, con Pierluigi Pieralli in *Giulia round Giulia*, su musiche di Sylvano Bussotti per il Festival di Avignone, con Aldo Rostagno in *Corpus Alienu*, di Bruno Maderna al Maggio Musicale Fiorentino. Nel 1982 danza nella Compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma diretta da Elsa Piperno e Joseph Fontano. Nel 1984 si trasferisce a Parigi, dove perfeziona gli studi di danza contemporanea. Tornato a Roma nel 1985, allestisce, su commissione del Teatro Spazio Zero di Roma, lo spettacolo *Bagni Acerbi*, che lo colloca subito tra i nuovi nomi della coreografia italiana. Da questa esperienza nasce la Compagnia Baltica, di cui è direttore fino al 1992. Nel 1988 inizia la collaborazione con il Balletto di Toscana diretto da Cristina Bozzolini; per la compagnia crea il brano *Era Eterna* su musiche di Franz Schubert e riallestito la sua prima creazione, *Bene Mobile*. Per il BdT realizza anche *Pinocchio* (1991), *Otello* (1994), *La Tempesta* (1996), *Barbablu* (1999). Un rapporto di sodalizio artistico e di intensa attività produttiva che durerà, ininterrotto, fino alla cessazione dell'attività della compagnia, nel 2000. Nel 1989 debutta nella regia teatrale con *Tre Sorelle*, di Anton Čechov; qualche anno dopo, nel 1997, si dedica nuovamente alla regia per il Teatro Pergolesi di Jesi, con *Otello* di Giuseppe Verdi. Nel 1996 ottiene il premio "Gino Tani" e il premio "Danza&Danza" quale migliore coreografo italiano; nel settembre 2022 riceve il Premio alla Carriera (Premio per la Danza "Città di Foligno") nell'ambito del Foligno Danza Festival, con la direzione artistica di Alessandro Rende. Negli anni svolge una densa attività con importanti realtà italiane attive nell'ambito della danza, come MaggioDanza, Compagnia del Teatro San Carlo di Napoli, Arena di Verona, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro Regio di Torino, Teatro dell'Opera di Roma, La Scala di Milano. Dal 2015 è coreografo principale della compagnia del Balletto di Roma con cui, oltre a *Giulietta e Romeo* (riallestito dal 2002 al 2022), ha realizzato i balletti a serata intera *Cenerentola* (2006), *Bolero* (2007), *Otello* (2009), *Il Lago dei Cigni, ovvero Il Canto* (2014), *Io, Don Chisciotte* (2019).

4. In un articolo sullo spettacolo Leonetta Bentivoglio ricorda i protagonisti, Alesia Fowler ed Eugenio Scigliano, e inoltre Simonetta Giannasi, Armando Santin, Teresa Di Daniele e Judith Vincent (*"Giulietta e Romeo" amore rosso sangue*, in «La Repubblica», 28 novembre 1989). Nei suoi quindici anni di storia (1985-2000) il Balletto di Toscana, formazione artistica fondata e diretta da Cristina Bozzolini, è stata applaudita sui più prestigiosi palcoscenici nazionali e internazionali. Nel corso della sua breve ma intensa attività, ha incantato le scene e ha lasciato una preziosa eredità formativa, grazie anche alla professionalità di molti ex-allievi. Oggi il Nuovo Balletto di Toscana è una struttura produttiva e di alta formazione ancora guidata da Cristina Bozzolini.

5. Lo spettacolo debutta il 26 giugno 2002 al Teatro Sistina di Roma, per poi proseguire in una lunga *tournee* nel 2003. «Un successo senza eguali» – ricorda Carmela Piccione nel suo ultimo libro (Omaggio ai 60 anni del Balletto di Roma, volume in preparazione) – «un'esperienza forte, importante» per il Balletto di Roma, che era in quegli anni il soggetto privato più finanziato in Italia. Nasce alle soglie di un cambiamento importante, ovvero della fusione del Balletto di Toscana con il Balletto di Roma. Cristina Bozzolini dichiara di affrontare questa nuova fase «con molto entusiasmo e fiducia. Abbiamo incontrato nei colleghi e negli amici romani quella considerazione e quella sensibilità che ci è stata negata dagli amministratori pubblici toscani. Quando sono stata invitata a co-dirigere artisticamente il Balletto di Roma che, grazie a Franca Bartolomei e Walter Zappolini, ha segnato delle pagine nella storia della danza italiana, ho pensato che forse, in questo modo, non andava sprecata la mia esperienza con il BdT e che anzi queste due compagnie storiche, unite nelle nostre esperienze, potevano dimostrare ancora molto nel presente e nel futuro. Partivamo da basi comuni, che sono quelle della qualità, un punto di partenza, credo, insostituibile per costruire progetti artistici e duraturi. E credo che la produzione di *Giulietta e Romeo* sarà già in grado di dimostrare il livello e le potenzialità di questa nuova impresa» (*ibidem*). Anche Vittoria Ottolenghi, nel programma di sala di *Giulietta e Romeo* sempre del 2002, ricorda questo evento «come uno dei più importanti agli inizi del Nuovo Millennio», vale a dire «la fusione di due celebri, grandi compagnie e di due più piccoli, ma valorosi gruppi di giovani creatori: a) il Balletto di Roma, che, da oltre quarant'anni, porta avanti, con dignità, in Italia e all'estero, un'immagine del nostro Paese fatta di civiltà, di buon gusto e di quel dono prezioso che molti di noi chiamano 'garbo' e che sta tra la grazia e il rigore [...]; b) il Balletto di Toscana, fondato, diretto e animato dal 1985 da Cristina Bozzolini era diventato certamente il più vero e valido 'bene culturale' che l'Italia possedesse in questo campo, capace di sostenere e superare il confronto con le migliori compagnie 'contemporanee' o 'classico-moderne' internazionali dei nostri giorni, con un repertorio di alta qualità. I due gruppi 'giovani' sono quello, nuovissimo, di Milena Zullo (Arte Balletto), audace, ma rigoroso, spregiudicato, singolarmente maturo ed elegante; e quello di Mario Piazza (Associazione Mario Piazza), che da oltre dieci anni porta avanti un suo modo dolce-amaro di raccontare le cose quotidiane e le cose sublimi, in un mondo poetico, che evoca rarefatte dimensioni bibliche, o astrazioni senza tempo, accanto ad estri e argute strizzatine d'occhio, alla Lindsay Kemp. Ci sono, insomma, tutte le premesse perché l'impresa comune, sotto il coordinamento artistico congiunto di Franca Bartolomei e di Cristina Bozzolini, abbia successo. [...] Ebbene, questo nuovo 'quadrifoglio' si augura di riuscire a dare vita ad un altro 'fenomeno'»

per la compagnia del Balletto di Roma<sup>6</sup> e da allora rappresentata fino ai nostri giorni. La creazione *Giulietta e Romeo* – nel tempo confermatasi uno dei titoli di maggior successo del repertorio della compagnia romana con un numero da record di repliche effettuate e pubblico al botteghino nel ventennio 2002-2022<sup>7</sup> – segue, pur rielaborandolo, il testo di William Shakespeare e la celebre partitura di Sergej Prokof'ev, composta nel 1935 e da alcuni «giudicata inadatta al balletto»<sup>8</sup>, da Monteverde, invece, subito riconosciuta come «la musica giusta, una musica per balletto»<sup>9</sup>.

Il coreografo si interroga già in uno scritto del 1997 su come possano le parole e le note diventare movimento, i gesti restituire la complessità di una partitura musicale importante e di un testo scritto, come si possa rendere tramite la danza una narrazione fatta di metafore, sfumature, dettagli, aggettivi, concetti ricercati, senza banalizzarli o semplificarli attraverso una restituzione fisica “letterale”<sup>10</sup>. Nella *Pagina bianca* Monteverde analizza il proprio lavoro nei seguenti termini:

Quello che cerco di mettere in scena non sono le parole, le frasi del racconto, ma è lo spazio

---

dell'Italia che danza».

6. La compagnia del Balletto di Roma si propone di promuovere la produzione e la diffusione della danza d'autore italiana in Europa e nel mondo, con un repertorio attento oggi all'innovazione e alla ricerca, fondate però sulla storia e la tradizione che lo hanno reso famoso. Il Balletto di Roma nasce nel 1960 dal sodalizio artistico tra Franca Bartolomei e Walter Zappolini e ha visto poi susseguirsi prestigiose collaborazioni e molteplici anime creative, che hanno contribuito a farne maturare l'attività, con un crescente consenso di pubblico. Nel tempo la compagnia ha costruito un modello produttivo volto alla preservazione e al rinnovamento del repertorio, attraverso il mantenimento di un alto livello tecnico e interpretativo dei danzatori e il sostegno alla creatività coreografica. L'attuale profilo artistico della struttura è frutto dell'attività del manager Luciano Carratoni, direttore generale del Balletto di Roma, che fin dai primi anni Duemila ha affidato la direzione artistica a personalità della danza italiana e internazionale: da Franca Bartolomei e Walter Zappolini a Cristina Bozzolini e Roberto Casarotto a Francesca Magnini, in carica dal 2018. Con la nuova direzione si sono consolidate le modalità già in atto e ampliati gli obiettivi di internazionalizzazione, coinvolgendo enti e istituzioni in un importante processo di crescita che ha permesso di coniugare la tradizione con l'innovazione e di sviluppare la presenza della compagnia in Europa e nel mondo. Tra le collaborazioni più solide, quella con il Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo dell'Università La Sapienza di Roma, impegnato a realizzare attività progettuali congiunte, che partono dalla formazione per andare a implementare le pratiche della produzione. Tra i progetti realizzati: *CLASH! When classic and contemporary dance collide and new forms emerge* (Europa Creativa, 2018-2020), che si è basato su un'attività di *networking* al fine di condividere idee e artisti, co-produrre, creare strategie rivolte all'*audience development* e a nuovi modelli di *business* culturale; *UP2Dance updating professional profiles towards contemporary dance* (Erasmus+, 2019-2021), che ha indagato le competenze necessarie ad alcune figure professionali della danza di oggi.

7. Lo spettacolo ha realizzato 350 repliche in Italia e nel mondo, per circa 200.000 spettatori complessivi.

8. Cfr. Annamaria Corea, “*Romeo e Giulietta*”, un perfetto case-study per il balletto narrativo del Novecento, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», numero monografico *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, a cura di Stefania Onesti e Giulia Taddeo, n. 6, marzo 2015, pp. 19-29: 19, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4969> (u.v. 12/9/2022). Ricorda Elena Cervellati che Galina Ulanova, una delle primissime interpreti di Giulietta nel 1940 (cfr. nota 32), definisce la partitura di Prokof'ev una musica «incomprensibile e quasi impossibile da danzare», eppure al tempo stesso una «musica visiva» dalle grandi potenzialità espressive ed emotive. Cfr. Elena Cervellati, “*Romeo e Giulietta*”. *Nascita e vita di un capolavoro*, in Giovanni Gavazzeni (a cura di), *Romeo e Giulietta*, Pendragon, Bologna 2008, pp. 24-38, in particolare p. 29 e p. 33.

9. Fabrizio Monteverde, cit. in Angela Gorini, *Tecniche e drammaturgie della danza contemporanea in Italia*, cit., p. 102. Con Prokof'ev, Monteverde si trova per la prima volta a dover fare i conti con una partitura classica completa, mentre fino ad allora aveva lavorato con musiche originali, che si modellavano sulla sua idea coreografica. Questa esperienza determina una nuova fase che lui stesso definisce di “corruzione del classico”, che ha poi fortemente influenzato la sua visione.

10. Fabrizio Monteverde, *La pagina bianca*, in Alessandro Pontremoli (a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Euresis, Milano 1997, pp. 94-97.

bianco che c'è tra un rigo e l'altro della pagina; quello che resta nella mia mente leggendo un passo del racconto, quando, staccando gli occhi dal libro, ci si immagina la situazione, dandole dei contorni e dei colori<sup>11</sup>.

Lo conferma Vittoria Ottolenghi a proposito di *Giulietta e Romeo*, quando attribuisce al coreografo il merito di aver saputo svelare, attraverso la danza, quanto è inesprimibile a parole:

E siamo certi che con Monteverde, come sempre, il risultato delle audaci manipolazioni del suo stesso patrimonio originale non sarà mai né velleitario, né di comodo, né in nessun modo offensivo. Ma sarà un ulteriore approfondimento di tutti quei sentimenti e quelle idee profonde che stanno dentro e dietro i personaggi di Shakespeare e che nemmeno le parole sanno raccontare<sup>12</sup>.

È uno schema riscontrabile in modo simile nell'*Otello*, un'altra opera di successo di Monteverde, già creata nel 1994 per il Balletto di Toscana, riallestita poi in una nuova versione per il Balletto di Roma nel 2009<sup>13</sup>. Ne discute Maria Venuso in un articolo che restituisce una rappresentazione per la compagnia del San Carlo di Napoli<sup>14</sup>, nello specifico in merito al linguaggio verbale di Jago e di Otello, «apparentemente impossibile da tradurre in un altro tipo di comunicazione», e invece abilmente «traslato in danza»<sup>15</sup>. Come in *Giulietta*, i temi particolari sono ricondotti all'universale; in questo caso, «l'errore fatale della tragedia shakespeariana, quello che deriva dalla classica 'mancanza di conoscenza', si trasforma nell'esito di un conflitto perenne tra i due sessi. Otello uccide l'oggetto del suo amore così come fanno anche» altri personaggi shakespeariani «con le rispettive donne»<sup>16</sup>:

Monteverde scava nelle passioni più torbide costruendo una riuscita analisi della psicologia umana attraverso un linguaggio ricco e articolato, libero e neoclassico, con *leitmotiv* coreutici e musicali che caratterizzano il singolo personaggio o la coppia, conducendo la mente dello spettatore a penetrare i sentimenti dei protagonisti<sup>17</sup>.

Mentre l'*Otello* di Monteverde è riconosciuto come un diverso, un *outsider*, non tanto per il colore della pelle quanto per il suo essere straniero, la sua Giulietta è una ribelle che inverte le regole sociali e lotta per la propria felicità. In entrambi i casi, il coreografo-regista dona loro nuovi tratti o aspetti celati nel testo shakespeariano, del quale legge «lo spazio bianco [...] tra un rigo e l'altro»:

11. *Ivi*, p. 96.

12. Vittoria Ottolenghi, programma di sala, 2002.

13. Il riallestimento debutta il 3 luglio 2009 al Teatro Rossini di Civitanova Marche, in collaborazione con AMAT, Civitanova Danza e FABI. Cfr. Fabrizio Monteverde, *La pagina bianca*, cit., p. 96.

14. Teatrino di Corte di Palazzo Reale, 12 e 14 febbraio 2015.

15. Maria Venuso, *L'Otello di Fabrizio Monteverde al San Carlo di Napoli*, in «GBOPERA Magazine», 19 febbraio 2015, online: <https://www.gbopera.it/2015/02/lotello-di-fabrizio-monteverde-a-napoli-seduca-il-pubblico/> (u.v. 12/9/2022).

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*.

Mi piace che gli altri, secondo la propria sensibilità, trovino nuovi significati anche in quello che porto in scena inconsapevolmente. Nella creazione molto parte dalla mente, ma molto le sfugge; quando si sommano le memorie che possediamo, non possiamo sempre sapere da quale miscuglio arrivi l'idea. L'importante è trovare una chiave di rielaborazione, altrimenti non avrebbe senso portare in scena una storia. Del resto, quelli che chiamiamo capolavori sono tali perché hanno attraversato i tempi e i luoghi e perché hanno raccontato qualcosa che vale sempre e per tutti<sup>18</sup>.

Dalla visione monteverdiana deriva un Romeo che, rispetto all'amata, manifesta un carattere più arrendevole, in particolare verso la madre, ma che, in ogni caso, «evidenzia quell'insofferenza verso il conservatorismo e quello slancio rivoluzionario che permea tutto lo spettacolo»<sup>19</sup>. Sono però le parti femminili a essere poste in primo piano. In particolare, il coreografo rivede alcuni personaggi quali, ad esempio, le madri Capuleti e Montecchi, che, lungi dal configurarsi come semplici comparse, conducono la partita e vanno a definirsi come «vere colonne portanti»<sup>20</sup> del balletto:

Giulietta è il motore e forse persino la causa della tragedia [...]. Io stesso credo che le donne siano questo: causa ed effetto. Gli uomini si lasciano trascinare, s'innamorano; le donne scelgono di farlo o di non farlo [...]. Desideravo portare in scena questa rappresentazione dell'intenzionalità femminile attraverso l'immagine di un pugnale che passa di mano in mano e che parte proprio da una donna, la madre di Romeo. Nel titolo ribaltato c'è la centralità femminile delle famiglie patriarcali del Sud, in cui ho scelto di ambientare la trama: mi sono ispirato al cinema neorealista e a quel bianco e nero che si trasforma nell'oscurità di uno stato d'animo collettivo, l'unico in cui mi sembrava possibile far germogliare un nuovo seme d'amore, simbolo di rinascita e speranza<sup>21</sup>.

La crudele madre di Romeo rimarca la sua autorità con netti movimenti delle braccia danzando seduta su una sedia a rotelle, icona di costrizione e inerzia, sulla quale si fa trasportare dal figlio succube e impotente. Donna Capuleti, fredda e austera, resta fiera e impassibile di fronte ai desideri e alle ribellioni della figlia Giulietta.

In scena colpisce fin da subito una Giulietta «ardente», «fragile e passionale nello stesso tempo» nella sua semplicità, caratterizzata da una «purezza dei sentimenti» che si manifestano in una «nudità quasi infantile»<sup>22</sup>. Ma soprattutto resta impressa la sua «vocazione alla ribellione, amaramente inutile», come la descrive Vittoria Ottolenghi nel programma di sala del 2002, «volitiva, ribelle, insofferente

18. Fabrizio Monteverde, intervista di Lula Abicca, in *Fabrizio Monteverde allo specchio: il ritorno di "Giulietta e Romeo"*, in «Danzaeffebi», 5/3/2017, online: <https://www.danzaeffebi.com/fabrizio-monteverde-allo-specchio-il-ritorno-di-giulietta-e-romeo/> (u.v. 12/9/2022).

19. Roberta Leo, *"Giulietta e Romeo". Monteverde "ribalta" la celebre tragedia shakespeariana*, in «Recensito», 14/5/2017, online: <https://www.recensito.net/rubriche/visioni-di-danza/%E2%80%9Cgiulietta-e-romeo%E2%80%9D-monteverde-%E2%80%9Cribalta%E2%80%9D-la-celebre-tragedia-shakespeariana.html> (u.v. 12/9/2022).

20. Giada Feraudo, *Una tragedia al femminile: "Giulietta e Romeo" di Fabrizio Monteverde*, in «Dancehall News», 20 gennaio 2018, online: <https://www.dancehallnews.it/una-tragedia-al-femminile-giulietta-e-romeo-di-fabrizio-monteverde/> (u.v. 12/9/2022).

21. Fabrizio Monteverde, intervista di Lula Abicca, in *Fabrizio Monteverde allo specchio: il ritorno di "Giulietta e Romeo"*, cit.

22. Cfr. Mauro Alvoni, in «La Nuova Ferrara», [s.d.].

alle convenzioni», secondo le parole di Rossella Battisti<sup>23</sup>, e dunque «decisamente più donna» – come confermano le frange della critica recente –, «a tratti esuberante e in altri momenti molto profonda», una ragazza «che è in grado di prendere decisioni di cui si assume tutte le responsabilità e le conseguenze, forse un po' meno bimba di quanto ci si aspetterebbe conoscendo altre versioni più tradizionali o il dramma di Shakespeare»<sup>24</sup>.

L'indole particolare di Giulietta è interpretata bene, fin dalle origini, dalla prima protagonista in assoluto del 1989, Alesia Fowler, una Giulietta «pallida e folle», «sessuale più che sensuale» – come la ricorda Leonetta Bentivoglio<sup>25</sup> –, in duetto col «fosco e febbrile» Romeo di Eugenio Scigliano. Spiega il coreografo-regista:

Ho eliminato dal mio racconto le atmosfere shakespeariane, i costumi barocchi, le parti pantomimiche, mi interessa l'uomo, scavare nel suo subconscio con una tecnica teatrale che risente degli influssi dei maestri del grande schermo e del neorealismo. Dalle scene corali si passa, infatti, nel mio balletto a illuminare il singolo interprete. Protagonista assoluta è Giulietta, costretta a combattere contro una società che le incomprensioni e gli odi hanno lacerato e distrutto, convinta che l'amore possa cambiare e trasformare l'impossibile. Ma così non sarà<sup>26</sup>.

Sullo sfondo di un Sud-Italia indefinito, una collettività giovane e irriverente desidera andare oltre i confini del tradizionalismo e sogna la rivoluzione, ma si scontra con una società nella quale il patriarcato vince su tutto.

La vicenda di *Romeo e Giulietta* ha ispirato molto balletto narrativo novecentesco<sup>27</sup>, al punto da far pensare che Shakespeare, «genio nell'evocare immagini con le parole, abbia ideato il dramma pensando (proprio) alla danza»<sup>28</sup>. È la tragedia più popolare dell'immortale autore inglese scritta tra il 1595 e il 1596, a ridosso della nascita del professionismo teatrale in Italia e in Europa, attraverso le risonanze di uno dei fenomeni più vitali della storia del teatro: la Commedia dell'Arte, di cui «rimangono oggi solo gli echi distanti e difformi; onde lontane generate dalla caduta di un misterioso sasso, di cui si può analizzare il moto ondoso a riva, ma non l'evento scatenante, gli effetti, non la causa in sé»<sup>29</sup>. La trama della storia shakespeariana racchiude una «fisicità in potenza», evidentemente derivata dalla sua origine nella Commedia dell'Arte, fisicità che spesso gli eventi coreici contemporanei ispirati a *Romeo e Giulietta* hanno sfruttato<sup>30</sup>.

23. Rossella Battisti, *Successo per il nuovo 'Balletto di Roma'*, in «Danza&Danza», settembre-ottobre 2002, p. 10.

24. Giada Feraudo, *Una tragedia al femminile: "Giulietta e Romeo" di Fabrizio Monteverde*, cit.

25. Leonetta Bentivoglio, *"Giulietta e Romeo" amore rosso sangue*, cit.

26. Fabrizio Monteverde, in «Adnkronos», 13 aprile 1993.

27. Cfr. gli studi di Annamaria Corea, in particolare *"Romeo e Giulietta", un perfetto case-study per il balletto narrativo del Novecento*, cit., e Fabiola Pasqualitto, *Passi di memoria. Storie di prime rappresentazioni. Cinque anni di rubriche di storia della danza. «Passi di memoria» e «Accadde oggi»*, DanzaSi, Roma 2021, p. 106.

28. *Ibidem*.

29. Riccardo Benfatto, *La ri-codificazione corporea nella Commedia dell'Arte di Claudia Contin*, in «Antropologia e Teatro», n. 1, 2010, pp. 25-44: 28, online: <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/3282> (u.v. 12/9/2022).

30. Sulle diverse pratiche del «rifare in danza», in particolare attraverso l'esempio emblematico di *Romeo e Giulietta*, si

La sensibilità registica di Fabrizio Monteverde, toccata da questa storia d’amore e odio la cui versione coreografica di Leonid Lavrovskij<sup>31</sup> fin dagli anni Quaranta del Novecento è riconosciuta come una vera e propria innovazione nel mondo del balletto<sup>32</sup>, lo porta ad affermare che «di buona letteratura ce n’è tanta, non tutta trasformabile in danza»; «quello che mi ha colpito l’ho sempre messo in scena. Ad esempio, [...] Shakespeare lo metterei in scena tutto!»<sup>33</sup>. Il drammaturgo inglese è una fonte d’ispirazione prediletta, ricca di tutti i temi più cari a Monteverde (in particolare, l’erotismo, la malattia, l’ambiguità), temi sui quali l’artista si è soffermato con uno sguardo creativo da lui stesso definito «strabico, distorto»<sup>34</sup>, ossia originale e non filologicamente ossequioso:

Non amo le storie a lieto fine, e forse per questo sono stato attratto dalle trame shakespeariane che raccontano sentimenti assoluti. Dico spesso che è impossibile per me raccontare l’amore, lo è un po’ meno l’amore impossibile: credo che la danza abbia una propria drammaticità, così come il corpo che ne è protagonista; difficilmente ho visto balletti che facevano ‘ridere’, la felicità è meno rappresentabile e meno interessante. Shakespeare incontra il mio stesso spirito drammatico, velatamente cinico nei confronti dell’amore e del futuro. L’ironia che a volte si legge nelle mie creazioni è in fondo un pessimismo travestito d’ottimismo<sup>35</sup>.

---

veda Elena Cervellati, *Rifare in danza: il caso di “Romeo e Giulietta”*, in «Prove di drammaturgia», n. 1-2, dicembre 2016, pp. 33-37, dove l’autrice riconosce tale fonte shakespeariana utile proprio a «mettere a fuoco la permanenza o l’assenza, tra una versione e l’altra, di alcuni elementi funzionali e connotanti, nonché il loro essere variabili, ovvero le diverse intensità con cui vengono declinati e la loro tendenza a resistere o a sfumare, andando così a definire la collocazione del rifacimento in una posizione di maggiore o minore prossimità a un – per quanto ipotetico – originale» (*ivi*, p. 34). Tra questi «elementi-funzione» ricorda: «Il titolo, il soggetto (ovvero i personaggi, la collocazione temporale e spaziale della vicenda, il suo sviluppo, l’inizio e la fine), la partitura musicale, l’allestimento visivo (ovvero scene, costumi, spazio scenico), il coreografo e la coreografia, gli interpreti e l’interpretazione» (*ibidem*). Del resto, conclude la studiosa, «proprio questa capacità di fare e rifare la stessa cosa facendo altro, di fare e rifare gli altri facendo se stessi, è una delle ricchezze più preziose del fare danza, del fare teatro» (*ivi*, p. 36).

31. La prima avvenne al Teatro Kirov l’11 gennaio 1940 (nel 1946 al Bol’šoj), interpreti Galina Ulanova e Konstantin Sergeev. Antecedente a questa versione (1938), ne fu creata un’altra a Brno (Cecoslovacchia) con le coreografie e l’interpretazione di Vania Psota e una Giulietta interpretata da Zora Semberonova. Si tratta di un balletto in quattro atti musicato da Sergej Prokof’ev su libretto di Sergej Radlov, Adrian Piotrovsky, Leonid Lavrovsky e Prokof’ev stesso. Un «perfetto esempio di *drambaleto*», come spiega Elena Cervellati (“*Romeo e Giulietta*”. *Nascita e vita di un capolavoro*, cit., p. 27) ovvero di “balletto drammatico” diviso in atti e basato su un libretto a partire dal quale si snoda progressivamente e coerentemente l’azione, «forse il maggior successo coreografico dell’epoca», che «contribuisce decisamente alla trasformazione del balletto in un’arte veramente popolare» (*ibidem*). Questo saggio dà conto anche del fatto che i rapporti tra Prokof’ev e Lavrovskij non furono facilissimi, pertanto la partitura vide numerose riscritture e ampliamenti. La danza s’inserì progressivamente nel progetto musicale contribuendo a determinare la partitura definitiva, anche in seguito all’ascolto di alcune esigenze sceniche dei ballerini, riconosciuti infine capaci di ricercare e sperimentare soluzioni alternative di grande ispirazione.

32. Si fa riferimento qui in particolare all’espressione «a daring innovation», che Joan Lawson impiega per definire *Romeo e Giulietta* di Lavrovskij dopo il debutto dell’11 gennaio 1940 al Teatro Kirov, in una recensione intitolata *A New Soviet Ballet. “Romeo and Juliet”* pubblicata dal periodico inglese «The Dancing Times», citata da Annamaria Corea in “*Romeo e Giulietta*”, un perfetto case-study per il balletto narrativo del Novecento, cit., p. 19.

33. Fabrizio Monteverde, in *Il Lago dei Cigni, ovvero il Canto*, intervista pubblicata sul n. 292 di «DanzaSi» del 2015, riportata in Fabiola Pasqualitto, *Passi di memoria*, cit., p. 170.

34. Fabrizio Monteverde, *La pagina bianca*, cit., p. 96. Si veda anche, in proposito, *Io, Don Chisciotte* (con debutto il 20 luglio 2019 al Teatro Rossini di Civitanova Marche) che mette a fuoco un Don Chisciotte folle, mendicante, poeta in una società alla rovescia, dove l’errore è verità e la verità è errore. Sempre in bilico tra intenzioni razionali e azioni assurde, il Don Chisciotte immaginato da Monteverde conquista la gloria attraverso avventure sconnesse e poco calcolate, imponendo la propria illusione con eroico sprezzo del ridicolo: elemento disturbante e artefice del caos, in fondo dimostra che ogni cosa, ogni persona è sempre altro da quello che appare. Cfr. le note di regia a cura di chi scrive: <https://www.ballettodioroma.com/it/compagnia-produzioni/don-chisciotte/> (u.v. 12/9/2022).

35. Fabrizio Monteverde, intervista di Lula Abicca, in *Fabrizio Monteverde allo specchio: il ritorno di “Giulietta e Romeo”*, cit.



Nel 1989, ovvero all'esordio di *Giulietta e Romeo* per il Balletto di Toscana a Prato, in una versione «di crudeltà assolutistica», il risultato è la mancanza di «ogni tinta pastello»: la storia, nella sua carnalità, appare «una lunga corsa verso la morte»<sup>36</sup>. Adottando Prokof'ev, a differenza di altre già ardite rivisitazioni di questo classico – come quelle di Maurice Béjart (1966) o Amedeo Amodio (1987), che hanno utilizzato le musiche di Hector Berlioz –, Monteverde, «teatralissimo», – osserva Leonetta Bentivoglio, che chiama in causa Pina Bausch, parlando della sua cifra stilistica – «sposa, pur violentandola per contrasto, la grande tradizione storica del balletto», quella che segue le famose versioni di Lavrovskij, Frederick Ashton<sup>37</sup> e Jurij Grigorovič<sup>38</sup>, Kenneth MacMillan<sup>39</sup> e John Cranko<sup>40</sup>.

L'idea scenografica di base – asciugata dagli elementi decorativi non essenziali, così come la trama è svotata dai rivoli tematici secondari – è costituita da una muraglia sullo sfondo, squarciata da una piccola bacheca di emblemi ecclesiastici. Il famoso balcone diventa una parete unica e praticabile, che favorisce entrate e uscite. Il letto – non è un dettaglio di poco conto, come mai lo sono le strutture sceniche ideate da Monteverde – è una struttura rigida in ferro battuto, senza materasso, che «da nido dell'infanzia in cui giocava da bambina con la fidata nutrice, diventa teatro di appassionati giochi d'amore con Romeo e, infine, una gabbia di morte»<sup>41</sup>.

Un elemento fondamentale è la luce, che Monteverde descrive come un *escamotage* capace non solo di illuminare o colorare i dettagli, ma di dare forma agli spazi: uno strumento decisivo che «ha il potere di attrarre, muovere, accecare, uccidere, ferire i danzatori/falene»<sup>42</sup> e quindi «disegnare scenografie impalpabili»<sup>43</sup>.

Le scenografie e l'impianto base sono stati disegnati dal coreografo, in collaborazione «con uno scenotecnico solo per alcuni trucchi e per questioni puramente tecniche»<sup>44</sup>, come racconta Fabrizio

36. Leonetta Bentivoglio, *“Giulietta e Romeo” amore rosso sangue*, cit.

37. Ricorda Alberto Testa che la versione di Ashton del 1955 «inizia in sordina, ha quasi timore di rivelarsi subito»; da notare che il coreografo non poté vedere l'edizione sovietica (Alberto Testa, *“Romeo e Giulietta” davvero di gran classe*, in «La Repubblica», Torino, 23 marzo 1986).

38. Nel 1979, Jurij Grigorovič riprese la produzione di Prokof'ev per l'Opéra di Parigi. In questa versione, la tragedia di Shakespeare si alleggerisce, si fa più sottile perché il coreografo sceglie di sviluppare al massimo il personaggio femminile principale, raccogliendo e riportando alla memoria i propri ricordi affettivi di Natalija Bessmertnova, prima ballerina sovietica del Balletto del Bol'šoj e Artista del Popolo dell'Unione Sovietica (1976), alla quale fu anche legato in matrimonio, quando era a capo della compagnia stessa in qualità di direttore e coreografo.

39. Memorabile l'interpretazione di Margot Fonteyn con Rudolf Nureev al Covent Garden di Londra nel 1965. Questa versione pone già un particolare accento sulla figura di Giulietta.

40. Questa versione – con interpreti una giovanissima Carla Fracci e Mario Pistoni – è tra le più apprezzate e famose al mondo: debutta a Venezia con il Teatro alla Scala nel 1958 e sarà rivista poi dallo stesso coreografo a Stoccarda con lo Stuttgart Ballet.

41. Roberta Leo, *“Giulietta e Romeo”. Monteverde “ribalta” la celebre tragedia shakespeariana*, cit.

42. Fabrizio Monteverde, *La pagina bianca*, cit., p. 97.

43. *Ivi*, p. 96.

44. Barbara Vietri, *Il ruolo della scenografia nella danza contemporanea in Italia*, tesi di diploma, Scuola di Scenografia, Accademia delle Belle Arti G.B. Cignaroli, Verona, 1994-1995, relatore Prof. Franco Savignano, correlatore Prof. Paolo

Monteverde ricordando la primissima versione per il BdT e sottolineando come per altri suoi spettacoli, invece, sia stato sempre disposto a collaborare con diverse persone, valorizzando uno scambio di pareri e idee utile proprio a tradurre in scena il racconto:

In realtà, agisco un po' più da regista che da coreografo. Infatti, parto sempre da un testo, poi costruisco un canovaccio, contatto scenografi, costumisti, tecnico luci e comincio a collaborare con loro. Solo dopo creo la coreografia. Quando già so dove agiranno e dove staranno i ballerini. Molto spesso, una falsa scenografia, dei falsi praticabili mi vengono costruiti in sala prove perché so già che ci saranno. [...] Nelle produzioni fatte fino ad adesso la struttura utilizzata era sempre quella di quinte e fondali, anche se tendo a cambiarla sempre di più. In *Giulietta e Romeo*, per esempio, la parete di fondo, fatta in legno, si apriva, si attaccava, si aprivano delle finestre<sup>45</sup>.

L'esito è un quotidiano realismo che fa da sfondo all'incontro tra i due amanti e rievoca, insieme agli abiti dei ballerini, un meridione italiano di provincia anni Quaranta-Cinquanta: l'ambientazione in cui si svolge la vicenda della protagonista «tra tradizioni e leggi furibonde e inesorabili, sentimenti di odio e di amore sublimi, ma anche feroci e estremi»<sup>46</sup>.

## Le nuove versioni del “Giulietta e Romeo” di Monteverde

Alla prima versione di *Giulietta e Romeo* ne seguono altre, riviste e corrette da Monteverde stesso. La sensazione che lo spettacolo avrebbe avuto una lunga vita è stata fin dall'inizio avvertita in modo esplicito dalla critica. Leonetta Bentivoglio già nel 1989 non nascondeva un certo entusiasmo premonitore: «Conviene augurare ogni fortuna a questo spettacolo forte e coraggioso»<sup>47</sup>. Poco più avanti, Donatella Bertozzi, dopo aver assistito al debutto con il Balletto di Roma, pronosticava: «Questo nobile e curioso balletto, liberamente ispirato a Shakespeare, ma intessuto di fascinazione e magie di stampo prettamente monteverdiano, rischia di diventare un amatissimo *long seller*, come lo sono le migliori produzioni letterarie e musicali»<sup>48</sup>.

Nel 1994, a soli quattro anni dal debutto, appaiono le considerazioni di Elisa Guzzo Vaccarino sul senso di rifare un classico, attraversando, rinnovando o, meglio, re-innestando la tradizione:

È stato abbastanza coraggioso Monteverde nel suo lavoro di forbici e nella sua opera di *re-design* di un grande classico? È legittima o no una operazione del genere? È consentito toccare la partitura di Prokof'ev impunemente? È d'obbligo incollare la coreografia, esatta esatta, sulla musica, oppure si può anche rendersene autonomi, costeggiarla per così dire? Ognuno, ovviamente, nei quattro anni di vita di questo balletto, ha dato le sue risposte. Personalmente, a tutti

---

Valerio, p. 144.

45. *Ibidem*.

46. Vittoria Ottolenghi, programma di sala, 2002.

47. Leonetta Bentivoglio, “*Giulietta e Romeo*” *amore rosso sangue*, cit.

48. Donatella Bertozzi, in «Il Messaggero», 26 giugno 2002.

i quesiti vorremmo rispondere affermativamente, nel senso che l'arte, l'invenzione, non possono che essere libere di modificare, di alterare, di sbloccare e ridiscutere i punti di vista, anche quelli, chissà perché, considerati intoccabili<sup>49</sup>.

Più tardi, ponendo l'accento sulla plasticità di una materia coreografica che attraversa gli stereotipi di stile e di genere, la Bertozzi confermerà che *Giulietta e Romeo* «è un gioiello raffinato nel tempo»: Monteverde – osserva – «lavora all'intersezione tra linguaggio neoclassico e dinamismo contemporaneo» e soprattutto «propone un montaggio per quadri fotografici, trovando quasi sempre soluzioni assai efficaci per dare nuovo smalto ad una vicenda così antica da sembrarci eterna»<sup>50</sup>. In un'intervista rilasciata a Roberto Incerti, lo stesso autore non esitava a confessare che la sua «è una coreografia che è resistita al tempo» – e siamo ancora a inizio anni Duemila – perché «racconta una storia, che tutti noi conosciamo, in un involucro nuovo, insolito e significativo». Per poi svelare: «oggi la guardo con rabbia e tenerezza, testimonia che gli anni passano...»<sup>51</sup>. Raccontando poi l'effetto-sorpresa che già il pubblico subiva a metà anni Novanta, offre un'importante riflessione che restituisce il gusto e in un certo senso anche i *desiderata* del tempo:

Con *Giulietta e Romeo* mi è capitato a volte un pubblico che veniva a teatro con l'idea di vedere abiti dell'epoca e quando invece si trovava con questi mafiosetti del sud, all'inizio c'era un po' di perplessità ed è qualcosa di tangibile, l'avverti subito. Il pubblico si chiedeva: ma dove sono le punte? Dov'è la Giulietta infarinata di bianco? Poi piano piano l'atmosfera cambiava e il pubblico entrava in quel tipo di atmosfera, ci credeva [...] e questo è interessante, che si rimanga sorpresi<sup>52</sup>.

Nella popolare rivista «Danza&Danza», Rossella Battisti esortava nel 2002 a «tornare a vedere *Giulietta e Romeo*», perché rivedere questo classico è «qualcosa di più che assistere ad uno spettacolo [...]»; con un pizzico di amarezza è ri-vedere quello che è stato e soprattutto poteva essere lo sviluppo di una certa danza contemporanea italiana<sup>53</sup>:

Dramma di passione e di coltelli innervato da nuovi sensi freudiani nei legami tra Romeo e la madre possessiva, epicentro della tragedia. Monteverde sintetizza con efficacia, coreografa con più morbidezza un lavoro spigoloso e cupo, ma soprattutto ne replica quell'efficacia di dramma-

49. Elisa Guzzo Vaccarino, cit. in Angela Gorini, *Tecniche e drammaturgie della danza contemporanea in Italia*, cit., p. 157.

50. Donatella Bertozzi, in «Il Messaggero», cit.

51. Fabrizio Monteverde, intervistato da Roberto Incerti, in «La Repubblica», 20 febbraio 2004.

52. Fabrizio Monteverde, cit. in Angela Gorini, *Tecniche e drammaturgie della danza contemporanea in Italia*, cit., p. 100.

53. Rossella Battisti, *Successo per il nuovo 'Balletto di Roma'*, in «Danza&Danza», settembre-ottobre 2002, p. 10. La storica critica dell'«Unità» precisa anche in questo articolo che «se non fosse per la lungimiranza di Walter Zappolini e Franca Bartolomei, ancora una volta una compagnia privata, e la caparbia della Bozzolini, quell'esperienza si sarebbe dissolta nel nulla». Rinforza così Alessandro Rota: «Questo *Giulietta e Romeo* vuole segnare un po' la strada per una rinascita della danza nel nostro paese» («La Repubblica», 2002). Solo pochi anni dopo, Lorenzo Tozzi lo descrive «un balletto che come il buon vino doc guadagna e si insaporisce con gli anni e resta un classico nel suo genere coniugando modernità e tradizione» («Il Tempo», 1° aprile 2004), mentre Simone Gambirasio definisce questa coreografia «una piccola rivoluzione nel mondo della danza italiana» («Varesenews», 10 novembre 2007).

turgia scenica che già al suo debutto, molti anni fa, ce lo fece apprezzare<sup>54</sup>.

Prima protagonista femminile con la compagnia del Balletto di Roma, interprete di Giulietta dal 2002 al 2004, è stata Monica Perego, stella ospite proveniente dall'English National Ballet, che fin da subito «ha incantato per la foga e il sorprendente virtuosismo dal sapore classico»<sup>55</sup>. La stampa del tempo osserva la sua tecnica fortissima<sup>56</sup>, ma anche il suo evidente temperamento<sup>57</sup>, che coglieva a pieno «il senso di ribellione» e la «voglia di emancipazione di una giovane donna», stando ad Andrea Crippa<sup>58</sup>. Tale caratteristica le permetteva di dominare «con sicurezza e slancio quell'equilibrato *mixa-ge* di moderno e accademico che, con acuta sensibilità, Monteverde ha attribuito a Giulietta»<sup>59</sup>, mettendo tutte le protagoniste che da lì in poi si sono susseguite, nella condizione di confrontarsi con una figura «capricciosa come una bambina ma sensuale e libera come una giovane donna»<sup>60</sup>. Se, secondo la danzatrice, *Giulietta e Romeo* è un balletto che (ancora) «conserva un'impronta classica»<sup>61</sup>, a lei era stata precedentemente affidata la parte di Cenerentola insieme a Hektor Budlla<sup>62</sup> nel balletto omonimo di Monteverde, «la massima espressione dello stile minimalista e crudo di Monteverde, arricchita dall'attenzione per i particolari, dagli effetti luce alle idee innovative». Accanto a Monica Perego, in *Giulietta e Romeo* danza Raffaele Paganini, «un Romeo più attempato» – come lo descriveva Lorenzo Tozzi – specificando però che il ritorno dell'amatissimo artista alle scene «dopo tanti felici 'tradimenti' nella direzione del musical italiano, non può che entusiasmare»<sup>63</sup> il pubblico. E così è stato per anni, infatti: dopo aver lasciato il Teatro dell'Opera di Roma per proseguire una carriera internazionale,

54. Rossella Battisti, *Successo per il nuovo 'Balletto di Roma'*, cit., p. 10.

55. Vittoria Ottolenghi, «Il Mattino» e «Il Resto del Carlino», [s.d.].

56. Stella italiana all'estero, Principal Dancer dell'ENB dal 1997 e finalmente tornata sui palcoscenici italiani dove altrettanto risulta «eccellente», come la definisce Claudia Allasia («La Repubblica»), «tecnicamente perfetta» (Elisabetta Ceron, «Messaggero Veneto»), dalle «linee pulite» (Myriam Dolce, «Sipario») e con «una presenza da cui emerge la grande scuola classica che ha alle spalle e i tanti ruoli di repertorio interpretati al fianco di importanti partners» (Elisabetta Testa, «Tutto Danza»). Ricorda anche Mauro Alvoni: «La Perego sfoggia una tecnica ineccepibile, sorprendente nel suo virtuosismo dal sapore classico, ed una espressività che rende tale tecnica densa di significati, al punto da rendere la sua performance il vero fiore all'occhiello dell'intero balletto» (Mauro Alvoni, «La Nuova Ferrara», cit.). Queste citazioni e quelle seguenti relative a Monica Perego sono tratte dal sito internet dell'artista (cfr. [www.monicaperego.com/rassegna stampa/BALLETTO DI ROMA.pdf](http://www.monicaperego.com/rassegna stampa/BALLETTO DI ROMA.pdf), u.v. 12/9/2022), dove vengono riportate senza data; vanno comunque considerate comprese tra il 2002 e il 2004, anni in cui la danzatrice ha interpretato la parte.

57. Miriam D'Ambrosio la definisce «energetica» («Il Giornale»), Donatella Bertozzi «vibrante» («Il Messaggero»), Alesio Balboni «irresistibile» («Il Resto del Carlino»), mentre la Ottolenghi ricorda la sua «foga» («Balletto Oggi», «Il Mattino», «Il Resto del Carlino»).

58. Andrea Crippa, in «Tribuna», [s.d.].

59. Nicola Sbisà, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», [s.d.].

60. Silvia Fortina, in «Prealpina», [s.d.].

61. *Ibidem*.

62. Tratta dal testo originale dei fratelli Grimm (il coreografo sceglie questa versione della celebre fiaba perché meno edulcorata di quella, più conosciuta, di Perrault) su musiche di Georg Friedrich Händel. *Cenerentola* debutta al Teatro Rossini di Civitanova Marche il 15 luglio 2006. Cfr. <https://www.ballettodioroma.com/it/compagnia-produzioni/cenerentola/> (u.v. 12/9/2022).

63. Lorenzo Tozzi, in «Il Tempo», 28 giugno 2002.

ma soprattutto partecipare con successo a vari programmi in tv<sup>64</sup>, Paganini si era riaffacciato al teatro e ogni volta che Franca Bartolomei e Walter Zappolini, i direttori storici del BdR, lo invitavano, lui felicemente accettava la parte:

Che personalità – ci dice – che onore averli conosciuti. Erano un po' antichi, un po' di ieri, ma che classe e che coscienza sublime del mondo della danza. La loro professionalità era senza pari, superiore, in quegli anni, forse persino agli enti lirici. E poi – continua – come non accettare di confrontarmi con il 'Romeo' di Fabrizio Monteverde, uno degli ultimi baluardi della nobiltà coreografica italiana?<sup>65</sup>



Figura 1. Monica Perego e Raffaele Paganini, nel famoso passo a due (I Atto, scena 14), Teatro Sistina, Roma 2002. Credits: Marco Mancini.

*Giulietta e Romeo* diventa dunque, per la compagnia romana, un *cult*, uno dei *desiderata* di tanti artisti sia stabili, che *freelance*, e «un *must have*» per tanti cartelloni – come lo definisce Carmela Piccione –, tanto che iniziano a moltiplicarsi le rappresentazioni, fino a perdere il conto dei teatri che hanno ospitato questo spettacolo, in Italia e all'estero, fino al 2020.

64. Come ad esempio: *Fantastico*, *All Paradise* e successivamente *L'isola dei famosi* e *Il Grande Fratello*. Paganini – ricorda Carmela Piccione – ha inaugurato nel BdR una «modalità programmatica», vale a dire «la partecipazione di una star ospite all'interno di una creazione, riconoscibile e amata dal pubblico», ruolo che avranno più tardi anche altri interpreti noti, come André De La Roche, Kledi Kadiu o José Perez.

65. Raffaele Paganini in un'intervista a voce con Carmela Piccione (Omaggio ai 60 anni del Balletto di Roma, volume in preparazione, cit.).

Meno romantica e più determinata nella volontà di realizzare i propri desideri, la Giulietta di Azzurra Schena – l’interprete prediletta da Monteverde per questa parte, scelta per oltre un decennio dal coreografo e oggi *répétiteur* dello stesso – «riesce a rappresentare al meglio il percorso emotivo del suo personaggio, curandone le sfaccettature, mantenendone la freschezza, esasperandone i momenti più lirici, come se fosse la prima volta»<sup>66</sup>. Azzurra Schena – a più riprese definita interprete «eccellente»<sup>67</sup> – nelle numerosissime repliche incarna una protagonista «trepidante d’adolescenza smaniosa»<sup>68</sup>, «grintosa e leggerissima, ribelle a una femminilità imposta»<sup>69</sup>.

Giulietta è stato il primo ruolo in assoluto che ho interpretato all’età di diciotto anni, oggi posso dire che è cresciuto con me. Ho sempre subito un certo fascino quando dovevo interpretare un ruolo, perché è quello che fa la differenza, bisogna lavorare tanto e crederci a tal punto da divenire una sola anima. Con Giulietta è stato così, amore a prima vista. Un personaggio unico, a me molto caro. Il mio rapporto con Fabrizio è speciale, gli sono molto grata. È stato l’artefice di questo e tanti altri spettacoli meravigliosi, insieme siamo riusciti a trovare il giusto punto d’incontro. Lui chiedeva proprio questo, un personaggio pulito, senza fronzoli, con una teatralità vera. Ho cercato di essere quello che lui voleva; un ruolo così complesso drammaturgicamente, non ha bisogno di altro. Il ricordo più bello resta ciò che ho regalato al mio pubblico emozionandomi come se fosse sempre la prima volta, [...] e posso dire che in tutti questi anni ho interpretato una Giulietta senza età<sup>70</sup>.



Figura 2. Azzurra Schena e Luca Pannacci nella scena del balcone (I Atto, scena 13), Teatro Celebrazioni, Bologna, 2017. Credits: Cristina Valla.

66. Roberta Leo, “*Giulietta e Romeo*”. Monteverde “ribalta” la celebre tragedia shakespeariana, cit.

67. Redazione, *L’incanto di “Giulietta e Romeo” rifiorisce al Teatro Quirino*, in «Mondospettacolo», 6/5/2017, online: <https://www.mondospettacolo.com/recensione-balletto-giulietta-e-romeo/> (u.v. 12/9/2022).

68. Lula Abicca, “*Giulietta e Romeo*” di Fabrizio Monteverde: un gremio Teatro Quirino applaude il Balletto di Roma, in «Danzaeffebi», 13/5/2017, online: <https://www.danzaeffebi.com/giulietta-e-romeo-di-fabrizio-monteverde-un-gremio-teatro-quirino-applaude-il-balletto-di-roma/> (u.v. 12/9/2022).

69. Sara Marrone, “*Giulietta e Romeo*”, *Balletto di Roma: l’innovativa rivisitazione del classico di Fabrizio Monteverde*, in «Quarta Parete», 26 aprile 2019, online: <https://quartapareteroma.it/giulietta-e-romeo-balletto-di-roma-la-recensione/> (u.v. 28/9/2022).

70. Intervista rilasciata all’autrice l’11 maggio 2022.





Figura 3. Azzurra Schena e Paolo Barbonaglia nella scena del balcone (I Atto, scena 13), Teatro Celebrazioni, Bologna, 2017. Credits: Cristina Valla.

L'alternarsi delle varie Giulietta, nella lunga storia di questo classico del repertorio del Balletto di Roma, ha reso la parte tanto definita e precisa, quanto aperta a cogliere dettagli della fisicità e della sensibilità delle varie personalità del mondo della danza che lo hanno fatto brillare; e con la protagonista anche tutti gli altri personaggi, primari e secondari, interpretati e vissuti numerose volte da tanti artisti. Sappiamo ormai bene, da diversi studi, che «quello della trasmissione è un processo che va avanti secondo 'un lento impregnarsi del sistema corporeo di uno nell'altro'»<sup>71</sup>. In questo, l'importanza del danzatore è fondamentale e sempre ribadita da Monteverde, poiché – spiega – «è come un cuore, un motore che fa agire»: «i miei veri strumenti, il mio alter-ego sono loro. In un certo senso sono quello che vorrei essere io»<sup>72</sup>:

I danzatori contano molto nel mio lavoro. Giulietta è stata interpretata da diverse ballerine e a me piace ogni volta scoprire qualcosa di nuovo nel personaggio e nella partitura coreografica. Amo rileggerlo su nuovi corpi e sensibilità, perché ognuno possiede una propria idea del ruolo e mi piace scavare in quello che l'interprete mostra attraverso il movimento. Quando sono in sala osservo prima di tutto l'istinto del ballerino, quell'intelligenza che deve tenere ben celata e mostrare solo attraverso il gesto. Preferisco l'essenza del movimento alla pantomima o alla recitazione, cerco quel tocco interpretativo che possa dare un senso allo spettacolo<sup>73</sup>.

Tra gli anni 2005 e 2010 *Giulietta e Romeo* vive il suo momento d'oro, a contatto col gran

71. Francesca Magnini, *Sistemi di trasmissione delle conoscenze nella danza contemporanea: la relazione coreografo-danzatore*, in «Teatro e Storia», nuova serie, vol. XXXIV, 2013, pp. 325-357: 353.

72. Barbara Vietri, *Il ruolo della scenografia nella danza contemporanea in Italia*, cit., p. 146.

73. Fabrizio Monteverde, intervista di Lula Abicca, in *Fabrizio Monteverde allo specchio: il ritorno di "Giulietta e Romeo"*, cit.

*parterre* della danza italiana e internazionale. La danzatrice Claudia Vecchi, «perfettamente calata nel proprio ruolo»<sup>74</sup>, inizia nel secondo cast, in avvicendamento alla Perego, per poi splendere di luce propria fino al 2009, anno che la incorona tra le stelle di una preziosa settimana al Teatro Olimpico di Roma<sup>75</sup>, in coppia con Kledi Kadiu, altrettanto lanciato dalla sua carriera televisiva, ma sempre presente sul palcoscenico dei più importanti teatri.

Dal 2007 Noemi Arcangeli, oggi all’Aterballetto (insieme al talentuoso Hektor Budlla) e Azurra Schena, sempre rimasta stabile al Balletto di Roma, si alternano nella parte fino alla grande *tournee* in Cina a Pechino e Guangzhou<sup>76</sup>, con la compagnia ancora diretta da Walter Zappolini. Per questo grande evento, i costumi restano quelli ideati e realizzati da Santi Rinciari, dopo gli originali di Eve Kohler, la cui semplicità ha donato allo spettacolo, fin dagli esordi, una «dimensione metafisica e universale»<sup>77</sup>.



Figura 4. La Compagnia del Balletto di Roma in *tournee* in Cina, qui con il M° Walter Zappolini e il Direttore generale Luciano Carratoni presso il National Centre for the Performing Arts di Pechino, 2011. Credits: Matteo Carratoni.

Nel 2017 Monteverde propone una nuova versione, nella quale torna a coordinate più prossime a quelle del debutto<sup>78</sup>. Fra le differenze più evidenti la soppressione di uno scivolo, di fatto già

74. Monica Menna, in una recensione della prima del 19 maggio 2009 al Teatro Olimpico di Roma, online: [http://guide.supereva.it/guida\\_spettacolo\\_roma/interventi/2009/05/giulietta-e-romeo-racconto-danzato](http://guide.supereva.it/guida_spettacolo_roma/interventi/2009/05/giulietta-e-romeo-racconto-danzato) (u.v. 12/9/2022).

75. Il 19-24 maggio 2009.

76. A Pechino il 25-26 maggio e Guangzhou il 3-4 giugno 2011.

77. Redazione, *Teatro della Pergola: sino al 2 febbraio “Giulietta e Romeo”, balletto dalla tragedia di Shakespeare su musiche di Prokofiev, con Raffaele Paganini e Monica Perego*, in «nove da Firenze», 29 gennaio 2003, online: <https://www.nove.firenze.it/a301290718-teatro-della-pergola-sino-al-2-febbraio-giulietta-e-romeo-balletto-dalla-tragedia-di-shakespeare-su-musiche-di-prokofiev-con-raffaele-paganini-e-monica-perego.htm> (u.v. 15/9/2022).

78. Come nota Sergio Trombetta dopo aver visto una versione del 2017, «rispetto alla versione vista trenta anni fa il coreografo sembra avere mutato ben poco» («La Stampa», 12 maggio 2017).

assente nella *tournée* cinese per motivi di trasporto intercontinentale delle scene, ma che nei primi spettacoli si articolava dalla parete di fondo. «Artista del contrasto e genio dell'inquietudine: cinico e passionale, tragico e beffardo», come lo descrive Lula Abicca, Monteverde, «è demone di un teatro che manipola a suo piacimento e a cui dichiara fede eterna e incontenibile»<sup>79</sup>. Dichiara l'autore in occasione del riallestimento del 2017<sup>80</sup>:

Si tratta di un vero e proprio ritorno alle origini perché ho scelto di riportare in scena una versione [...] molto vicina alla prima del 1989, in una sorta di operazione 'filologica' che mi pone di fronte al principio della mia ispirazione. Negli anni, la coreografia [...] ha subito diverse modifiche per adattarsi a nuovi interpreti e palcoscenici; oggi desidero tornare al mio primo *Giulietta e Romeo*, modellandolo su nuovi ballerini, ma recuperando il più possibile le intenzioni estetiche e drammaturgiche originali. L'operazione risveglia in me strane memorie perché mi fa tornare in mente situazioni e umori di trent'anni fa; accadono molte cose nel tempo, alcuni danzatori della prima versione non ci sono più e sento per questo un forte senso di nostalgia. Ma certamente provo anche un sentimento di tenerezza nel pensare alla sfida a cui all'epoca andai incontro: era la prima coreografia 'a serata' per una grande compagnia, la prima volta che costruivo un lavoro su musica classica con ballerini di formazione prettamente accademica. Scelsi *Romeo e Giulietta*: volevo che questa esperienza iniziasse con il classico dei classici, la tragedia dell'amore e della morte<sup>81</sup>.

La Verona degli amanti infelici di William Shakespeare è ancora sostituita, in questa versione del 2017, da un Sud buio e polveroso, reduce da una guerra e alle soglie di una rivoluzione<sup>82</sup>: un muro decrepito mantiene il ricordo di un conflitto mondiale che ha azzerato morale e sentimento, e annuncia, oltre le macerie, un futuro di rinascita e ricostruzione. Nell'Italia contraddittoria del Secondo Dopoguerra, immobile e fremente, provinciale e inquieta, Giulietta è protagonista e vittima di una ribellione giovanile e folle, in fuga da una condizione femminile imposta e protesa verso un amore inammissibile. È una «donna forte e volitiva pronta a lottare per la propria felicità», come la descrive Sergio Trombetta, aggiungendo che «per sottolineare la sua diversità è l'unica a cui Monteverde fa indossare le scarpette da punta»<sup>83</sup>. La scarpa da punta è, in *Giulietta e Romeo*, un dettaglio di non poco conto, simbolo della ballerina classica per eccellenza. La scelta è compiuta soltanto a partire dal terzo cast (allestimento 2007) per una «necessità di rinnovamento» o «fascinazione», come disvela la storica interprete Azzurra Schena, a seguito dell'utilizzo delle punte in altre creazioni dello stesso coreografo, in particolare in *Cenerentola*<sup>84</sup>.

79. Lula Abicca, *Fabrizio Monteverde allo specchio: il ritorno di "Giulietta e Romeo"*, cit.

80. Debutto al Teatro Celebrazioni, Bologna, 25 febbraio 2017.

81. Fabrizio Monteverde, intervista di Lula Abicca, *Fabrizio Monteverde allo specchio: il ritorno di "Giulietta e Romeo"*, cit.

82. Il paragrafo riporta liberamente le note di regia curate da Lula Abicca per l'allestimento 2017 (online: <https://www.ballettodioroma.com/it/compagnia-produzioni/giulietta-e-romeo/>, u.v. 12/9/2022).

83. Sergio Trombetta, in «La Stampa», 12 maggio 2017.

84. Da una conversazione con l'autrice (Roma, 5 maggio 2022). Racconta la danzatrice che dal 2002 al 2004 le punte sono assenti in *Giulietta e Romeo*. Nel 2006 debutta *Cenerentola*, che invece le prevede, e a seguire compaiono nel 2007 anche ai piedi di Giulietta, indossate dunque da Arcangeli, Vecchi e Schena stessa. Si ricorda in proposito che nella versione di *Romeo e Giulietta* del 1938 sopra citata con protagonisti Psota-Semberonova, quest'ultima «sceglie di non danzare sulle punte» (Elena Cervellati, «*Romeo e Giulietta*». *Nascita e vita di un capolavoro*, cit., p. 27).

Evidenti sono nella versione del 2017 i riferimenti al cinema neorealista, che danno spazio a un’autonoma introspezione dei personaggi, come racconta la cronaca di una versione rappresentata in Sicilia nel 2019:

L’opera di Fabrizio Monteverde denuda la trama shakespeariana e ne espone il sentimento cinico e rabbioso, così vicino al suo stesso impeto coreografico. Ne nasce una narrazione essenziale ma appassionata, lirica e crudele, che come il cerchio della vita continuamente risorge dal proprio finale all’alba di un nuovo sentimento d’amore. Un’audace manipolazione dell’opera originale che insiste sui sentimenti e sulle idee universali che ancora oggi fanno breccia nei lettori di Shakespeare e che risuonano ancora più forti nella loro traduzione in danza attraverso lo stile energico e travolgente del coreografo<sup>85</sup>.

La versione del balletto datata 2017 si conferma, dunque, il manifesto della ribellione estrema, «una cruda rappresentazione del conflitto generazionale e dell’universalità di sentimenti senza luogo e senza tempo come l’amore e l’odio»<sup>86</sup>.

Lo spettacolo *Giulietta e Romeo* continua a durare scivolando sul tempo, pronto a cambiare ancora le sue vesti per un nuovissimo riallestimento 2022, sempre con il Balletto di Roma<sup>87</sup>.



Figura 5. La Compagnia del Balletto di Roma con Fabrizio Monteverde a Bastogi, quartiere di Roma Nord-Ovest, durante la partecipazione al film *Come un gatto in tangenziale 2* (2021), con la regia di Riccardo Milani. Crediti: Luciano Carratoni.

85. Anonimo, in «Messinaora.it», 14 maggio 2019.

86. Roberta Leo, “*Giulietta e Romeo*”. Monteverde “ribalta” la celebre tragedia shakespeariana, cit.

87. *Giulietta e Romeo* celebra il suo ventesimo anniversario con la Compagnia del Balletto di Roma: la danza dell’amore impossibile rinasce non a caso nell’era post-Covid, proprio sui ritrovati e affezionati palcoscenici italiani che ne hanno fatto la storia. Il nuovo *tour* ha debuttato al Teatro Olimpico di Roma dal 4 all’8 ottobre 2022, con oltre 6.000 spettatori presenti che hanno confermato il loro interesse in questa coreografia di repertorio, già pronta ad andare in scena in tutti i maggiori teatri italiani fino al 2023. Protagonisti Carola Puddu nel ruolo di Giulietta e Paolo Barbonaglia come Romeo.



Figura 6. Carola Puddu e Paolo Barbonaglia, Teatro Olimpico, Roma 2022.  
Credits: Cristiano Castaldi.

Tra una versione teatrale e l'altra, Monteverde, nel 1992, firma le coreografie per il film televisivo *La luna incantata*<sup>88</sup>, in cui inserisce un estratto da *Giulietta e Romeo*. Regista del film è Vittorio Nevano; danzatrice principale è la splendida Alessandra Ferri, che volteggiava su una piattaforma di fronte al mare scoglioso della Sardegna «tra dune e macchia mediterranea, [...] una moderna Giulietta [...] amata da Romeo, anzi da due Romei, uno classico, il meraviglioso Scigliano, e uno contemporaneo, il bellissimo Michele Abbondanza»<sup>89</sup>. Nella Giulietta finita in pellicola, vita e sogno, cielo e terra, realtà e fantasia s'intrecciano continuamente.

Come osservava Elisa Guzzo Vaccarino già negli anni Novanta,

nell'eterna lotta tra il classico, spesso confuso con il sacro, e la voglia di rivisitarlo per infondergli nuova vita, nuove motivazioni, nuove linfe, deve poter vincere quest'ultima. Altrimenti, staremmo in un museo, di quelli dove la polvere poco a poco soffoca immagini e suoni. Tutto sarebbe calmo, tranquillo, ovattato, ma anche morto e sepolto<sup>90</sup>.

88. Nel 1992 il film televisivo *La luna incantata*, con le coreografie di Fabrizio Monteverde (regia di Vittorio Nevano, sceneggiatura Paola Calvetti, direzione della fotografia Claudio Bellero, produzione Rai Radiotelevisione Italiana), vince il Palmarès d'oro nella sezione Film musicali del Festival della Televisione di Cannes. Gli interpreti, Alessandra Ferri, Michele Abbondanza e il Balletto di Toscana, danzano «coreografie nuove, studiate appositamente per il mezzo cinematografico» («Adnkronos», 17 marzo 1992). Alcuni estratti video sono reperibili ai link: [https://www.youtube.com/watch?v=MX\\_3y3lldno](https://www.youtube.com/watch?v=MX_3y3lldno) e [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=89&v=EkGMNCfY2io&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=89&v=EkGMNCfY2io&feature=emb_logo) (u.v. 12/9/2022). Più di recente alcuni danzatori del Balletto di Roma, hanno partecipato con una *suite* di *Giulietta e Romeo*, scelta per l'occasione dal coreografo, al film diretto da Riccardo Milani e con Paola Cortellesi *Come un gatto in tangenziale 2*, girato nell'ottobre del 2020 in una stridente periferia a Nord-Ovest di Roma.

89. Elisa Guzzo Vaccarino, *Sublime danza, Sardegna magica*, in «Il Giorno», 20 gennaio 1993.

90. Elisa Guzzo Vaccarino, cit. in Angela Gorini, *Tecniche e drammaturgie della danza contemporanea in Italia*, cit., p. 157.

Peregrinando alla ricerca di nuove “radici” della contemporaneità, dei motivi per i quali uno spettacolo sopravvive in modo duraturo pur riarticolarlo sempre la sua tessitura, o meglio ancora ragionando sulla nozione stessa di “contemporaneo” – ormai così impalpabile, forse proprio perché scopriamo avere a che fare con i tempi lunghi della storia e misurarsi sulle variazioni di luce e ombra che il passato restituisce, piano, alle opere – ci rendiamo conto che il presente è mistificatorio, più repentino dei fattori di stabilizzazione di un certo repertorio, e che spesso l’esperienza produttiva *tout court* è un elemento decisivo per la costituzione degli elementi di nuova tradizione.





# DOSSIER

La trasmissione del balletto



Elena Randi

## Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative

La macchina metodologica che intendo descrivere è l'esito di una serie di ricerche che mi impegnano da diversi anni.

La premessa è che esistono molti tentativi scenici di ricostruire secondo criteri filologici i balletti del passato precedenti l'invenzione (o, comunque, l'uso abituale) della ripresa dal vivo, ma nessuno ha mai pensato di giustificare per iscritto le proprie scelte, che quindi risultano sfuggenti, e le messinscene non utilizzabili per studi successivi dello stesso spettacolo di danza. Anche quando un ricercatore-allestitore ha descritto le sue soluzioni e le fonti adoperate come base per la ricostruzione, non ha mai precisato quali testimoni abbia impiegato per definire un certo passaggio dell'opera, né, a maggior ragione, ha chiarito quali prove o quali indizi motivino l'attendibilità di quelle fonti<sup>1</sup>. Men che meno, esistono manuali di filologia e edizioni critiche della danza, un tipo di pubblicazione, quest'ultima, che mi sono dedicata a concepire negli ultimi anni.

Studi utili a tal fine sono quelli riguardanti, da un lato, i diversi obiettivi che la notazione della danza ha avuto nel tempo e, dall'altro, il modo di ricostruire le coreografie del passato<sup>2</sup>. Ho poi tratto spunti fondamentali dalla tradizione secolare di ecdotica letteraria, teatrale e musicale<sup>3</sup>.

---

1. A titolo esemplificativo, cfr. Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace*, Pendragon Press, Stuyvesant (N.Y.) 1996.

2. Senza alcuna ambizione di esaustività, ricordiamo: Flavia Pappacena (a cura di), *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico*, Atti del convegno 10 dicembre 1999, numero monografico di «Chorégraphie», 2000; Flavia Pappacena, *La notazione della danza nel Settecento. Un problema di conservazione, un'affermazione di statuto culturale o un atto creativo*, in «Acting Archives», n. 18, novembre 2019, pp. 1-15, online: <https://www.actingarchives.it/review/ultimo-numero/214-la-notazione-della-danza-nel-settecento-un-problema-di-conservazione-un-affermazione-di-statuto-culturale-o-un-atto-creativo.html> (u.v. 6/9/2022); Marina Nordera, *Choré-graphies: pour une épistémologie de la perception dans l'histoire de la notation en danse*, in Marian del Valle – Bianca Maurmayr – Marina Nordera – Camille Paillet – Alessandra Sini (sous la direction de), *Pratiques de la pensée en danse: Les Ateliers de la danse*, L'Harmattan, Paris 2020, pp. 51-68. Cfr. anche Elena Randi, *Scrivere la danza. La notazione coreica nella prima metà dell'Ottocento*, in «Romanticismi. La rivista del C.R.I.E.R.», anno VI, 2021, pp. 211-229, online: <https://romanticismi-rivistadelcrier.dlss.univr.it/article/view/1282/13> (u.v. 17/10/2022) e l'intervento di Marco Argentina, *La notazione Stepanov. Primi appunti*, in «Il Castello di Elsinore», n. 82, 2020, pp. 51-61, online: <https://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/219> (u.v. 6/9/2022).

3. Una bibliografia esaustiva dell'ecdotica letteraria e musicale richiederebbe pagine e pagine. Mi limito a rimandare ad

Una coreografia può giungere a noi attraverso partiture scritte in una tra le molte tipologie di notazione convenzionale, descrizioni verbali, disegni (oltreché per via orale, da maestro ad allievo). Si tratta di fonti di varia età e localizzazione geografica, al modo dei testi letterari medievali in lingue romanze; la bibliografia in materia pertanto può essere d'aiuto per definire un modello di edizione critica coreica. C'è però un passaggio in più nel caso specifico: mentre un testo letterario è *già subito* il prodotto, uno *score* musicale o coreografico *non* è l'oggetto musicale o la coreografia, ma la sua "pre-scrittura" o la sua trascrizione. Dunque, è utile attingere anche alla filologia musicale per impostare la tipologia di pubblicazione di cui qui sto occupandomi. Rispetto all'ecdotica letteraria e musicale, tuttavia, essa si deve distanziare sotto diversi aspetti motivati dalla differente tipologia di fonti su cui giocoforza bisogna lavorare<sup>4</sup>.

Un'ultima premessa. Come ho constatato elaborando il mio progetto e come avevo sospettato fin dal principio, per un'edizione critica coreica si possono compiere scelte filologico-critiche e applicare metodi rappresentativi diversi a seconda di alcune componenti, prime fra tutte il periodo storico della creazione scenica, la sua tipologia (balletto classico, danza di carattere, *modern dance* o quant'altro) e la notazione nella quale è stata tramandata. Per esempio, non è possibile impostare l'architettura della pubblicazione esattamente nello stesso modo se ci si sta occupando di una coreografia del Cinquecento o, invece, di un balletto ottocentesco. Molti criteri ecdotici saranno gli stessi, ma alcune impostazioni non solo di ordine "applicativo" dovranno necessariamente essere diverse.

Le fasi dell'elaborazione dell'edizione critica coreica in cui si sia scelto di lavorare su più testimoni sono le stesse utilizzate in ambito letterario e musicale (*recensio*<sup>5</sup>, verifica delle relazioni fra i testimoni, elaborazione dello stemma, *interpretatio*, *emendatio*), sicché non vale la pena spiegare in cosa consistano.

Il prodotto finale deve contenere, come minimo, l'introduzione, la trascrizione critica dell'opera prescelta e l'apparato critico-filologico. In particolare, la seconda e principale sezione riguarderà una coreografia fra quelle di cui si sia conservata almeno una partitura coreografica e che non siano più nel repertorio di nessun teatro, oppure lo siano ma in versioni alterate rispetto alla messinscena che

---

una sorta di bibliografia (molto) ragionata per quanto riguarda il metodo ecdotico relativamente alla letteratura, contenuta in Paola Italia – Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010, pp. 17-37. Per l'ambito musicale, rinvio al comodo manuale di Maria Caraci Vela, *La filologia musicale*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005-2013.

4. Gli unici studi di riferimento relativi all'ecdotica coreica sono quelli di chi scrive e di alcuni allievi. Cfr. Margherita Piroto, *Per un'ipotesi di edizione critica dello spettacolo di danza*, in «Il Castello di Elsinore», n. 78, 2018, pp. 73-90, online: <https://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/44> (u.v. 6/9/2022); 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, online: <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/article/view/7506> (u.v. 6/9/2022); Marco Argentina, *Un primo esempio di edizione critica coreica: la prima scena del "Réveil de Flore" di Marius Petipa (1894)*, in questo numero di «Danza e Ricerca».

5. Le biblioteche e gli archivi principali per la ricerca sono i seguenti: RGALI (Archivio Russo Statale di Letteratura e Arti), Museo-Archivio Bachrušin, Biblioteca di Stato di Mosca; RGIA (Archivio Storico Statale Russo), Biblioteca Nazionale e Archivio Mariinskij di S. Pietroburgo; Houghton Library di Harvard; Collezione privata Armelin di Padova.

si intende “ricostruire”. Relativamente ad ogni porzione coreografica della trascrizione, nell'apparato, sulla base dell'analisi e dell'incrocio delle fonti censite, va spiegato il motivo per il quale si è adottata una certa soluzione.

L'intento dell'edizione critica che ho scelto di realizzare – ma che ho solo iniziato a scrivere e auspicabilmente terminerò tra un paio d'anni – è di restituire l'originaria partitura coreografica dell'*Arlequinade* (altrimenti detta *Les millions d'Arlequin*) di Marius Petipa, allacciandone i passi alle note di Riccardo Drigo concepite per lo stesso spettacolo. Lo farò prevalentemente sulla base di testimoni manoscritti apografi (in senso stretto nel caso della musica, nel senso di copie realizzate assistendo alla rappresentazione nel caso del balletto). Il modello di edizione, pluritestimoniale, sarà critico-genetico. I dettati coreico e musicale che miro a trascrivere come testo base sono quelli realmente messi in scena a San Pietroburgo nella versione più antica possibile. Devo ammettere subito di non poter ricostruire la lezione del debutto, datata 1900; riporterò però il dettato relativo ad una ripresa che risale ad un periodo compreso fra i due circa e i quattordici anni di distanza dalla prima, e dunque piuttosto simile a quella. Nei limiti consentiti dalle fonti disponibili, in apparato saranno indicate le varianti della partitura coreica introdotte nel corso delle repliche e delle riprese in un arco temporale non successivo al 1924, cioè in un'epoca in cui l'*Arlequinade* è rimasta nel repertorio dei Teatri Imperiali (poi vi è stata reintrodotta solo a seguito di un salto di decenni e in una versione coreografica certamente molto lontana da quella di Petipa); anzi, probabilmente non successivo al 1914, dato che da quell'anno è verosimile non vengano più prodotte nuove partiture. L'apparato riporterà le varianti musicali introdotte in una versione per la scena in una data incerta, compresa fra il 1902 e il 1920, rispetto a una redazione del 1901 che testimonia le preferenze di Drigo in quell'anno, e specificherà anche le modifiche attuate durante le prove in quella stessa replica.

Nell'ottica di elaborare altre edizioni critiche basate su fonti simili (dello stesso periodo storico, della stessa area geografica, le cui lezioni coreiche sono annotate secondo il sistema Stepanov) ma non identiche, ho affidato ad un dottorando, Marco Argentina, la preparazione dell'edizione critica a testo unico del *Réveil de Flore* (1894), sempre di Petipa-Drigo. Sarebbe utile tentare altre esperienze analoghe per impostare diversi modelli “architetttonici” di questo tipo di pubblicazione.

## I testimoni

I testimoni esistenti utili all'elaborazione dell'edizione critica, per quanto oggi è a mia conoscenza, sono anzitutto le partiture coreiche dell'*Arlequinade* scritte a mano in notazione Stepanov, ossia mediante la notazione della danza classica inventata da Vladimir Stepanov nella seconda metà dell'Ottocento. Senza data, sono conservate nella Nikolai Sergeev Collection della Houghton Library



di Harvard, con il titolo russo *Arlekinada*, contrassegnate dalla stessa collocazione: MS Thr 245, 52<sup>6</sup>. Impiegherò come testo base il dettato coreico completo conservato nella Sergeev Collection, MS Thr 245, 52, seq. 1-58<sup>7</sup>, per il semplice motivo che è l'unico intero, e segnalerò le varianti tratte dalle partiture parziali (Sergeev Collection, MS Thr 245, 52, seq. 59-119).

Il testimone che userò come testo base musicale è il prezioso *Ballet Les millions d'Arlequin. Répétiteur*, manoscritto, di Riccardo Drigo, custodito nella collezione privata di Michele Armelin a Padova, Fondo Riccardo Drigo, scatola 10, busta 57, di cui di recente ho curato la pubblicazione<sup>8</sup>. O, quanto meno, questo è *quasi* vero, come spiegherò più oltre. Utilizzerò la riduzione per pianoforte pubblicata da Zimmermann nel 1901 sia per studiare la variantistica, che per ragioni “di servizio” (*Les Millions d'Arlequin: ballet en 2 actes de Marius Petipa représenté pour la première fois à St. Pétersbourg sur la scène du Théâtre Impérial de l'Hermitage [sic] le 10 février 1900, musique de Richard Drigo. Partition pour piano*, Leipzig, St. Petersburg, Moskau, 1901). Indicherò le varianti contenute nel *répétiteur* e quelle intervenute rispetto all'edizione Zimmermann, utili a definire almeno una piccola parte del percorso genetico della musica.

I testimoni della coreografia non sono autografi, circostanza peraltro frequentissima nell'ambito della danza. I testi coreici dell'*Arlequinade*, infatti, non sono scritti dall'Autore per fissare i passi “a tavolino” prima di iniziare le prove con i danzatori, ma trascrizioni compiute da qualche notatore non tanto durante lo spettacolo, quanto, più verosimilmente, durante le prove in sala ballo o in scena: brutte copie mai ripulite, mostrano una grafia che denuncia una velocità di scrittura (con abbreviazioni, imprecisioni, difformità) molto marcata, che solo l'esigenza di seguire la continuità delle sequenze danzate e mimate sembra aver potuto determinare.

Il fatto che i testi coreici non siano stati annotati dall'Autore non significa che non corrispondano alla volontà di Petipa: il notatore è infatti quasi sicuramente un mero trascrittore del dettato coreico. Certo, può aver commesso qualche errore di registrazione, ma in linea di massima non fa altro che riportare pedissequamente quanto vede in scena (o in sala prove). Il problema, piuttosto, è che almeno la partitura coreica principale e completa risale al 1904, anno in cui Petipa da due anni circa è stato di fatto estromesso dalla funzione di *maître de ballet* del Mariinskij, e dunque, presumibilmente, la ripresa su cui tale testimone si fonda potrebbe contenere qualche (verosimilmente piccola) variante rispetto al dettato petipaiano. Resta, comunque, la fonte senza dubbio più prossima a quella autoriale.

6. Una versione digitalizzata si trova al *link*: [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119\\$1i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119$1i) (u.v. 6/9/2022).

7. Ogni “seq.” [= sequence number] contraddistingue una *slide* della versione digitalizzata delle partiture coreiche della Sergeev Collection. Per lo più, un “seq.” corrisponde a una carta, ma a volte, per motivi sfuggenti, comprende due carte. Per chiarezza utilizzo tuttavia la numerazione impiegata per la copia digitalizzata dell'*Arlequinade*, in quanto le numerazioni scritte a mano sui fogli sono almeno tre, diverse tra loro e difficilmente distinguibili.

8. Riccardo Drigo, *Ballet. Les millions d'Arlequin. Répétiteur. Riproduzione fotostatica del manoscritto*, con un'introduzione di Elena Randi, Armelin Musica, Padova 2022.

Le partiture coreiche dell'*Arlequinade* non sono apografe. Come dimostra la loro conformazione, si tratta di testimoni indipendenti l'uno dall'altro, che documentano una certa versione scenica, in una determinata stagione.

È abbastanza nota la storia della collezione Sergeev conservata a Harvard, particolarmente studiata da Roland John Wiley<sup>9</sup>: quanto essa contiene è la raccolta di trascrizioni di balletti che sono il frutto di un progetto concepito da Aleksandr Gorskij, il cui assistente principale è Nikolaj Sergeev. Gorskij aveva usato il sistema di notazione ideato da Stepanov (che era morto giovanissimo, a trent'anni) per lasciare memoria ai posteri delle principali produzioni di danza del suo tempo. Dopo lo scoppio della Rivoluzione, Sergeev emigra in Occidente portando con sé l'intera, preziosissima collezione o, quanto meno, una parte cospicua d'essa (ventiquattro balletti e numeri danzati di ventiquattro opere del repertorio del Mariinskij), le cui partiture coreiche, secondo Wiley, sono datate approssimativamente tra il 1892 e il 1913 (a mio parere, il 1914) e, per la maggior parte, tra il 1898 e il 1905. Visti i titoli presenti, il dato garantisce che le trascrizioni risalgono, se non sempre alla data della prima messinscena, ad anni per lo più molto vicini ad essa. Sono testimoni, dunque, di una versione assai prossima a quella d'esordio e, prevalentemente, sono testimonianza del dettato concepito dal primo coreografo, non revisioni compiute da altri.

Le partiture coreiche dell'*Arlequinade* sembrano scritte in periodi diversi, in occasione di differenti riprese dello spettacolo e da più di un notatore. Senza dubbio la più cospicua (seq. 1-58) è realizzata durante le prove per una ripresa del 30 ottobre 1904<sup>10</sup>, dopo un anno che lo spettacolo non veniva rappresentato. Benché questo testimone sia senza data, è certo a quando risalgono i suoi fogli in quanto gli interpreti dei sei personaggi principali (Kjakšt-Arlecchino, Gerdt-Cassandro, Preobraženskaja-Colombina, Egorova-Pierrette, Luk'janov-Pierrot e Voronkov-Leandro), i cui nomi nella partitura sono scritti talvolta al posto del personaggio che interpretano<sup>11</sup>, corrispondono esattamente ai danzatori e alle relative parti indicati nel programma dell'*Arlequinade* della ripresa del 30 ottobre<sup>12</sup>. Nel documento steso nel 1904 è registrato in notazione Stepanov l'intero lavoro, o quasi: il finale è un po' confuso e non mi è ancora ben chiara la situazione conclusiva; comunque sia, fino al foglio corrispondente alla seq. 58 della copia digitalizzata, la coreografia è registrata in modo abbastanza ordinato e conseguente.

9. Cfr. Roland John Wiley, *Dances from Russia: An Introduction to the Sergeev Collection*, in «Harvard Library Bulletin», n. 24, 1976, pp. 94-112.

10. La data è offerta secondo le coordinate del nostro calendario gregoriano, corrispondente, nel calendario giuliano, all'epoca vigente in Russia, al 17 ottobre 1904. D'ora in avanti indicheremo sempre le date secondo il calendario gregoriano.

11. Cfr. *Arlekinada*, in Nikolai Sergeev Collection, Houghton Library di Harvard, collocazione MS Thr 245, 52 ([https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119$1i), u.v. 6/9/2022), seq. 7, 8, 22, 27, 32, 49, 50.

12. Una copia in digitale del programma, conservato nel Museo Statale di San Pietroburgo d'Arte Teatrale e Musicale, si trova al seguente *link*: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9801475> (u.v. 6/9/2022).

Come anticipato, con la stessa segnatura nella Sergeev Collection sono conservati altri testimoni che contengono trascrizioni di pezzi sparsi dell'*Arlequinade* (seq. 59-119). Occorrerà capire a che mani appartengano e di quali messinscena siano la notazione (successive di pochi anni alla partitura coreica completa o – meno probabilmente – di qualche anno precedenti). Nemmeno il loro numero è ancora chiaro: bisognerà capire dove finisca un documento e dove inizi il successivo.

Ogni carta delle partiture coreiche dell'*Arlequinade* contempla la presenza di una serie di riquadri, ognuno dei quali raffigura gli spostamenti e le posizioni dei danzatori in scena in un dato momento; vi è descritta inoltre, a parole e in modo generico, l'azione pantomimica che si svolge in quello stesso lasso di tempo. Quando alla pantomima si aggiunge o si sostituisce il linguaggio propriamente danzato, il pezzo viene offerto in notazione Stepanov e riportato nei righe posti sotto al relativo riquadro, che è comunque utilizzato, anche in questo caso, per segnalare gli spostamenti e le posizioni in scena.

Se il codice inventato da Stepanov consente di ricostruire le parti ballate in senso stretto in modo piuttosto preciso, in molte sezioni sono annotati solo i movimenti delle gambe e non delle braccia, del busto e della testa, che è possibile fossero lasciati ad una certa libertà dei danzatori. Una lacuna più importante è costituita dai passaggi pantomimici, che nell'*Arlequinade* sono numerosi soprattutto nel primo atto, e che sono descritti in modo generico. Per esempio, l'esordio dello spettacolo è il seguente:

Gerdt [= Cassandro] esce [di casa], guarda da una parte e dall'altra. [Rivolgendosi agli spettatori]: «Non c'è nessuno. Lì ho una figlia bellissima e solamente Arlecchino parla d'amore. Aspettate! L'ho chiusa a chiave». [Riferendosi ad Arlecchino, suo servo]: «Ma perché non viene?». Va e busa alla porta<sup>13</sup>.

Si capisce quale sia l'azione, ma non il modo in cui venisse compiuta. Stando alle *Memorie* dell'assistente di Petipa, Aleksandr Širjaev, molti danzatori sarebbero stati soliti appuntarsi in un quaderno le proprie parti mimiche per poterle ricordare rapidamente in caso di riprese dopo tempi lunghi dall'ultima rappresentazione. Sarebbe quanto mai utile riuscire a ritrovare almeno alcuni di questi quaderni, ma le ricerche finora tentate sono state vane<sup>14</sup>.

Sempre secondo l'affidabile Širjaev, il Maestro francese usava concepire a casa le sue coreografie e scriverle secondo un metodo di notazione personale, ignoto agli altri. Arrivava dunque alle prove con molti grandi fogli, seguendo i quali, sia pure con qualche eccezione (per esempio relativamente

13. *Arlekinada*, in Nikolai Sergeev Collection, Houghton Library di Harvard, collocazione MS Thr 245, 52 ([https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119$1i), u.v. 6/9/2022), seq. 7.

14. Cfr. Alexander Shiryayev, *The Petersburg Ballet. Memoirs of an Artist of the Mariinsky Theatre* [1. ed. *Peterburgskij balet. Iz vospominanij artista Mariinskogo teatra*, 1941], in Birgit Beumers – Victor Bocharov – David Robinson (Editors), *Alexander Shiryayev, Master of Movement*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 2009, pp. 81-128; in particolare, p. 107.

alle azioni pantomimiche maschili, che perlopiù sarebbero state lasciate alla libera creazione degli interpreti), insegnava ai danzatori le sequenze da eseguire<sup>15</sup>. Non ho trovato partiture coreiche di Petipa autografe dell'*Arlequinade*. Un problema consistente in questo senso è costituito dall'inaccessibilità dell'Archivio del Teatro Mariinskij, dove potrebbero essere conservate.

Il principale testimone di natura musicale che sto impiegando per l'edizione critica è il *répétiteur*. Una volta pronta l'intera partitura orchestrale, il compositore doveva scrivere una riduzione per uno o due violini (l'uno per il motivo e l'altro, quando non suonano paralleli, per ancorare i corpi al ritmo). Tale riduzione – denominata appunto *répétiteur* – era usata alle prove, posto che, ovviamente, per la maggior parte le *répétitions* non si facevano con tutta l'orchestra, e più spesso accompagnati dal violino (a volte da due violini) anziché dal pianoforte, come, invece, in uso oggi. Questo manoscritto è particolarmente importante perché specifica quale “colonna sonora” sia veramente utilizzata in una data produzione (quella dei documenti a stampa non corrisponde quasi mai esattamente alla versione impiegata in scena)<sup>16</sup>.

È pressoché certo che il *répétiteur* della Collezione Armelin sia idiografo, emendato ma non steso dal compositore stesso (la grafia non sembra la sua, ma di un copista professionista). L'ipotesi che si tratti di una fonte la cui autorialità spetta a Drigo è credibile in primo luogo in quanto si trovava fra le carte che erano in mano sua a Padova, una volta rientrato definitivamente in patria dopo la rivoluzione, nel 1920. Sulla base di una serie di congetture, tale *répétiteur* sarebbe databile fra il 1902 e il 1903, fra il 1905 e il 1912 oppure fra il 1915 e il 1920. Fra questi spazi temporali, il più probabile è il biennio 1902-1903<sup>17</sup>. In questi due anni l'*Arlequinade* è replicata diverse volte al Mariinskij e, il 25 gennaio 1902, anche al Teatro dell'Ermitage.

Poiché le partiture coreiche non riportano il testo musicale, è difficile metterlo in stretta relazione con il dettato coreografico. Ciononostante, seguendo soprattutto due vie complementari, è stato possibile agganciare l'uno all'altro.

La prima strada è stata di seguire la successione di tempi musicali e cambiamenti di tempo, che sono scritti sia nel *répétiteur*, sia nella trascrizione completa della coreografia di Harvard. Il principio del balletto, per esempio, propone questa successione: Andante sostenuto, Moderato, Più mosso, Poco più mosso, Andante, Allegretto, ecc. Poiché tale serie progressiva è corrispondente nel *répétiteur* e nella partitura coreica intera almeno per una prima parte dello spettacolo, si sono potuti accostare l'uno all'altro i loro dettati.

15. Cfr. *ivi*, pp. 106-109.

16. Sulla fonte definita *répétiteur* torna utile 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, 2008.

17. Cfr. Elena Randi, *Les millions d'Arlequin di Marius Petipa-Riccardo Drigo: un répétiteur ritrovato*, in Riccardo Drigo, *Ballet. Les millions d'Arlequin. Répétiteur. Riproduzione fotostatica del manoscritto*, cit., pp. I-VIII.

La seconda strada per connettere coreografia e musica mi ha consentito di trovare le relazioni più stringenti, allacciando esattamente nota musicale a passo di danza, almeno per quanto riguarda il lavoro compiuto fino ad ora. Questa via si è aperta quando ho compreso il significato dei numeri arabi che molto spesso sono presenti nell'angolo in basso a sinistra dei riquadri che nel manoscritto di Harvard mostrano gli spostamenti dei danzatori nello spazio; nel caso in cui siano compilati i relativi righe contenenti pezzi della partitura in notazione Stepanov (in quanto in quel punto si trova una sezione danzata), più precisamente, il numero è posto esattamente sopra la prima battuta, che, quando la trascrizione non occupa troppo spazio, è lasciata vuota. Dopo disamine complesse e tenaci, ho finalmente intuito (e successivamente confermato in maniera sicura) che questo segno indica il numero di battute musicali entro cui si svolge la sequenza motoria descritta dal grafico del riquadro e, quando presente, dalla notazione dell'ennagramma. Apro qui un inciso per precisare che la parola "ennagramma" è un neologismo, che ho coniato, ad emulazione del termine musicale "pentagramma", per poter indicare i tre gruppi di linee parallele sui quali viene scritta la notazione Stepanov. Queste tre serie di linee parallele, partendo dall'alto e andando verso il basso, sono rispettivamente di due, di tre e di quattro righe, e per ognuna ho inventato un vocabolo nuovo, nella fattispecie, "bigramma", "trigramma" e "tetragramma".

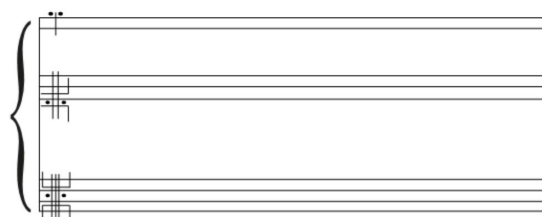


Figura 1. Prototipo di ennagramma vuoto.

Ebbene, grazie all'indicazione del tempo e del numero di battute, ho potuto dedurre in che momento del dettato sonoro inizi un certo frammento di coreografia, e così, di conseguenza, anche quale nota musicale corrisponda a quale nota coreica, dal momento che il sistema Stepanov indica la durata dei passi e delle posizioni in modo molto preciso e identico a quello del codice dei suoni. Più larghe e meno dettagliate sono le corrispondenze quando la partitura musicale costituisce la "colonna sonora" di una scena pantomimica.

Resta il fatto che probabilmente il testimone di Harvard completo e il *répétiteur* non riguardano la stessa messinscena, e pertanto è molto probabile che alcune parti non collimino. Quando si presenterà il caso, valuterò come regolarli.

La musica della riduzione per pianoforte pubblicata da Zimmermann nel 1901 senza dubbio non corrisponde esattamente a quella di nessuna messinscena, ma riporta la lezione scelta da Drigo

sulla base dei suoi gusti, a prescindere dalle soluzioni offerte a teatro, le cui caratteristiche erano dettate dalle necessità coreografiche molto più che dalle preferenze stilistiche del compositore.

Il libretto manoscritto dei *Millions d'Arlequin* di Marius Petipa – conservato nell'Archivio Russo Statale di Letteratura e Arti di Mosca (RGALI) nel fondo n. 1757 (Sergej Nikolaevič Chudekov), inv. 3, doc. 128, e verosimilmente scritto nel 1900 o nel 1899 – assomiglia solo parzialmente a quanto riportato in linguaggio verbale per illustrare le azioni pantomimiche nello spartito Zimmermann e nelle descrizioni contenute nelle partiture coreiche di Harvard. È evidente che è stato steso prima del debutto, del tutto verosimilmente, anzi, prima dell'inizio delle prove, e nel loro corso diversi particolari presenti nel libretto manoscritto si sono modificati. Andrà impiegato pertanto in apparato per valutare le idee iniziali di Petipa relativamente alla trama e il modo in cui poi si sono modificate<sup>18</sup>.

In un certo senso, della *recensio* fa parte anche l'individuazione delle pochissime ricostruzioni sceniche che vengono presentate come filologiche, almeno in linea di massima, dai loro autori: l'*Arlequinade* ricostruita da Boris Šavrov e messa in scena nel 1975 da Pëtr Gusev<sup>19</sup> e quella di Aleksej Ratmanskij realizzata per l'American Ballet nel 2018; ma né Šavrov-Gusev né Ratmanskij hanno mai fornito le prove relative alle scelte attuate, se non in modo molto generico. Di entrambe ho rintracciato i video. Mentre ho già appurato che la versione Šavrov-Gusev può essere utile a conoscere la versione dell'*Arlequinade* all'epoca più o meno della Rivoluzione, ma non quella voluta da Petipa, devo ancora consultare con la dovuta attenzione la ricostruzione di Ratmanskij per capire se possa essere filologicamente un punto d'appoggio, benché le prove a campione fin qui tentate non diano grandi spiragli in tal senso<sup>20</sup>.

Certo è stato necessario visionare anche altri documenti: spartiti e partiture musicali<sup>21</sup>, recen-

18. Non è stato per ora possibile rintracciare il libretto a stampa dell'*Arlequinade* pubblicato in occasione della prima e/o delle riprese. L'inaccessibilità dell'Archivio Mariinskij in questo senso costituisce un ostacolo importante.

19. Il balletto ricostruito da Šavrov-Gusev è stato ripreso dalla BBC nel 1978 in occasione di un programma dedicato a tre balletti di Petipa: l'*Arlequinade*, *Le Halte de cavalerie* e *Paquita*. Il video si trova online al seguente link: <https://www.culture.ru/movies/1691/v-chest-mariusa-petipa-arlekinada> (u.v. 6/9/2022). Sul restauro di Gusev-Šavrov, cfr. Elena Randi, *L'Arlecchinata di Petipa: fonte d'ispirazione o balletto da conservare*, in «Biblioteca teatrale», n. 134, 2020, pp. 97-126; in particolare, pp. 112-115. Ma, alla luce delle nuove scoperte, oggi non credo più che la ricostruzione di Šavrov-Gusev sia aderente alla versione di Petipa.

20. Per esempio, il primo Allegretto in 2/4 danzato da Pierrette nel brano N. 2, stando alla partitura coreica, prevede, se interpreto bene, una serie di *emboîtés* un po' diversi da quelli in uso oggi, nel senso che la gamba in *attitude* avanti è un po' aperta verso la diagonale esterna, non propriamente frontale. Seguono due *coupés ballonnés* in punta. Quindi si ripete tutto due volte. Nella versione per l'ABT, vediamo l'interprete di Pierrette eseguire una serie di *emboîtés* senza l'apertura in diagonale della gamba in *attitude* e poi una successione di *retirés passés* in punta con chiusura in quinta dietro in *plié*. Tutta la sequenza è poi riproposta una seconda volta.

21. Cfr., in particolare, nella Sergeev Collection di Harvard le parti orchestrali manoscritte (incomplete) in MS Thr 245, 52, 54, 55 e 57, e la partitura orchestrale manoscritta, anch'essa incompleta, in MS Thr 245, 56. Cfr. anche la copia facsimile della partitura manoscritta completa per orchestra conservata nella New York Public Library for the Performing Arts, Music Division, JOB 80-3. Secondo il catalogo della Biblioteca, è la versione impiegata per una messinscena del New York City Ballet, forse nel 1965. Dato che nel 1965 Balanchine produce la sua *Harlequinade* per il New York City Ballet, il catalogo fa intendere che quella partitura sia stata utilizzata da Balanchine. Se confrontiamo la partitura orchestrale di New York con quella del video dell'*Harlequinade* di Balanchine risalente agli anni Ottan-



sioni, programmi di sala ecc. Ma fondamentalmente su quelli indicati sto elaborando il mio volume.

## Struttura dell'edizione critica dell'“Arlequinade”

Corre l'obbligo di una premessa. Sto decriptando la prima partitura coreica dell'*Arlequinade* di Harvard (seq. 1-58), e ho solo dato un'occhiata panoramica alle carte seguenti (seq. 59-119): il lavoro è lungo e complesso, per nulla di rapida esecuzione. Di qui in avanti, parlerò di “partitura coreica” o “trascrizione” dell'*Arlequinade* al singolare, intendendo riferirmi alla sola versione che riporta tutto il balletto (il testo scelto come base), fermo restando che esistono anche altri testimoni parziali della danza.

Le azioni pantomimiche nella partitura coreica dei *Millions d'Arlequin* sono descritte verbalmente entro riquadri che, più o meno, vogliono rendere in proporzioni ridotte il palcoscenico e nei quali sono riportati gli spostamenti dei danzatori in un determinato frammento di scena. In più, in questi spazi quadrati sono offerte a parole indicazioni relative alle azioni e ai gesti compiuti dai personaggi, come «Esce, guarda da una parte e dall'altra»; oppure si riscontrano spiegazioni di quanto i personaggi “dicono” mediante il codice mimico (ad esempio, Cassandro può esclamare attraverso i gesti: «Ma perché [Pierrot] non viene?»).

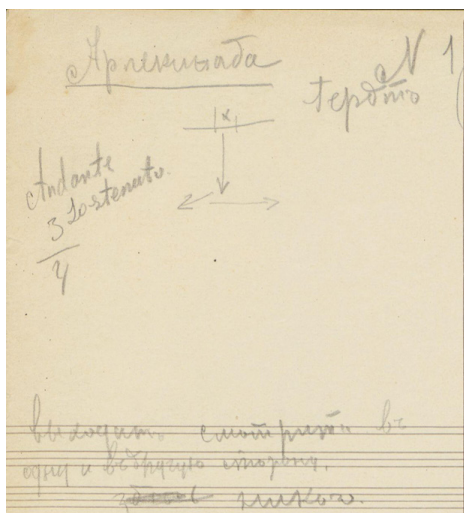


Figura 2. Esempio di riquadro degli spostamenti in scena e delle azioni pantomimiche dei danzatori, tratto dalla partitura coreica manoscritta dell'*Arlequinade*, coreografia di Marius Petipa (Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, 52, seq. 7).

ta e presente in YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=WKJNV33vDbI>, u.v. 6/9/2022), ci sono parecchie differenze. Nel 1973, del resto, Balanchine modifica la sua *Harlequinade*, come apprendiamo da Nancy Reynolds, *Repertory in Review: 40 Years of the New York City Ballet*, The Dial Press, New York 1977, pp. 232-234, e da *Choreography by George Balanchine. A Catalogue of Works*, The Eakins Press Foundation, New York 1983, pp. 245-246. La partitura in YouTube, oltre a non comprendere l'*ouverture* iniziale, presenta molte inversioni dell'ordine dei numeri rispetto alla versione Zimmermann, e offre brani assenti sia nella riduzione per pianoforte Zimmermann sia nel *répétiteur*.

Sto naturalmente trascrivendo criticamente nell'edizione questi riquadri col loro contenuto e, accanto o sotto a ciascuno di essi, col titolo *Note del curatore*, sto spiegando quanto può, altrimenti, risultare criptico al lettore.

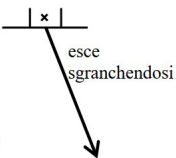
HAR., SEQ. 7, RIQ. 4	Note del curatore
<p>Pierrot</p>  <p>Moderato 3/4</p> <p>x</p> <p>8 «Guardatelo».</p>	<p><b>PIERROT</b> (indicato con una X) non “parla”: esce di casa, compie il tragitto indicato dalla freccia e si sgranchisce.</p> <p>A <b>CASSANDRO</b> (anch’egli indicato con una X) spetta la battuta (rivolta al pubblico): «Guardatelo», riferita a Pierrot.</p> <p>L’ordine delle azioni è: 1. Pierrot esce di casa sgranchendosi; 2. Cassandro dice al pubblico: «Guardatelo».</p>

Figura 3. *Specimen*. Trascrizione critica di un riquadro degli spostamenti in scena e delle azioni pantomimiche dei danzatori della partitura coreica dell'*Arlequinade*, coreografia di Marius Petipa (Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, 52), più Note [esplicative] del curatore.

Sia chiaro dunque: i riquadri del volume che sto preparando riportano quanto presente nei campi quadrati del manoscritto di Harvard, sia pure con gli emendamenti del caso, mentre le *Note del curatore* offrono interventi esplicativi della sottoscritta, non inclusi nella fonte della Sergeev Collection.

A partire dalla seq. 10 del manoscritto della partitura coreica completa iniziano a comparire non più solo parti pantomimiche, ma anche pezzi di danza vera a propria, registrati in notazione Stepanov. Il copista sceglie allora di indicare gli spostamenti dei ballerini in riquadri del tutto simili a quelli utilizzati per le parti mimiche. Gli spostamenti sono resi da linee, frecce, ecc. in maniera intuitivamente comprensibile. Sotto a questi riquadri il notatore annota in un enagramma la sequenza di danza corrispondente.

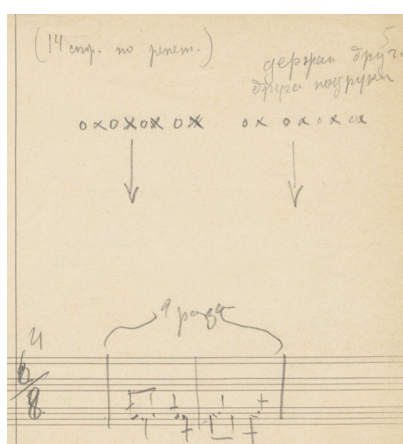



Figura 4. Esempio di riquadro degli spostamenti in scena e delle azioni pantomimiche dei danzatori e del successivo enagramma, tratto dalla partitura coreica manoscritta dell'*Arlequinade*, coreografia di Marius Petipa (Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, 52, seq. 12).

Se, come si diceva, nel manoscritto di Harvard il copista, là dove deve riportare passi di danza vera e propria, inserisce ogni ennagramma immediatamente sotto al riquadro relativo agli spostamenti nello spazio, nella mia trascrizione ho preferito una differente disposizione per banali ragioni pratiche: il riquadro sta a sinistra e testo musicale ed ennagramma sono collocati di seguito, a destra, uno sotto l'altro, incolonnati in modo tale che si capisca su quale nota cade ciascun passo. (Si osservi, per inciso, che, nel caso della fig. 5, sono annotati solo i movimenti degli arti inferiori, non delle braccia né del busto e della testa). Sotto ancora, si trova la mia traduzione in linguaggio verbale del pezzo di danza annotato, offerta battuta per battuta.

**HAR., SEQ. 10, RIQ. 6 + ZIM., p. 14**



**Traduzione della notazione Stepanov**

**PIERRETTE E PIERROT, fianco a fianco**

<b>Battuta 1</b>	La gamba sinistra è a terra in <i>demi-plié</i> , mentre la destra è piegata in <i>attitude</i> a 45° in una diagonale a metà strada tra avanti e di lato; si esegue un salto lungo il percorso segnato dalla prima freccia nel grafico con la gamba sinistra (1 TEMPO) e si ricade con la gamba destra in <i>demi-plié</i> , mentre la sinistra va avanti a 45° piegata in <i>attitude</i> in diagonale tra avanti e di lato; <i>temps-levé</i> con la gamba destra (1 TEMPO). [Si ripete l'intera sequenza per 8 volte, ma questo non lo abbiamo riportato nell'ennagramma. Eseguendo tutta questa sequenza, ci si sposta in diagonale avanti/destra (nel riquadro corrisponde alla prima freccia del disegno)].
<b>Battuta 2</b>	Passando presumibilmente con la gamba sinistra in <i>coupé</i> , si sale in <i>relevé</i> in mezza punta con la gamba sinistra mentre la gamba destra si stende alla seconda a 45° (1/2 TEMPO). La gamba sinistra compie un <i>demi-plié</i> e la destra va in <i>coupé</i> dietro (1/2 TEMPO). La gamba destra fa <i>relevé</i> in mezza punta e la sinistra si stende alla seconda a 45° (1/2 TEMPO). La gamba destra fa <i>demi-plié</i> e la sinistra si sposta in <i>coupé</i> dietro (1/2 TEMPO). In pratica, si eseguono due <i>coupé ballonné</i> in mezza punta. [Si ripete l'intera sequenza per 2 volte, ma questo non lo abbiamo riportato nell'ennagramma. Durante la battuta 2, ci si sposta verso il fondale (nel riquadro corrisponde alla seconda freccia del disegno)].
<b>Battuta 3</b>	L'ultima parte del tracciato disegnato nel riquadro 6 mostra la curva che viene percorsa correndo.

Figura 5. *Specimen*. Trascrizione critica di un riquadro degli spostamenti in scena e delle azioni pantomimiche dei danzatori dalla partitura coreica completa dell'*Arlequinade*, coreografia di Marius Petipa (Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, 52), del testo musicale della riduzione per pianoforte Zimmermann (1900) e della notazione Stepanov dei passi di danza (Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, 52). Testo musicale e notazione Stepanov sono incolonnati secondo esatta corrispondenza fra note e passi. Sotto, traduzione in linguaggio verbale della sequenza danzata.

La scelta di fornire una mia “traduzione”, anomala rispetto alle edizioni critiche musicali, è dettata dalla considerazione che le varie notazioni coreografiche inventate nel corso della storia, sistema Stepanov compreso, sono decriptabili solo da un ristrettissimo numero di specialisti. Di norma, coreografi, ballerini e studiosi di danza non intendono il codice. Pertanto, proporre la trascrizione critica del testimone di Harvard senza decodificarla sarebbe pressoché inutile.

Ancora una precisazione. Ogni foglio della partitura coreica della Sergeev Collection dell'*Arlequinade* contiene sei riquadri e, subito sotto, sei corrispondenti ennagrammi, questi ultimi non sempre annotati. I fogli vanno letti da sinistra a destra e dall'alto in basso, esattamente come nella scrittura verbale e musicale.

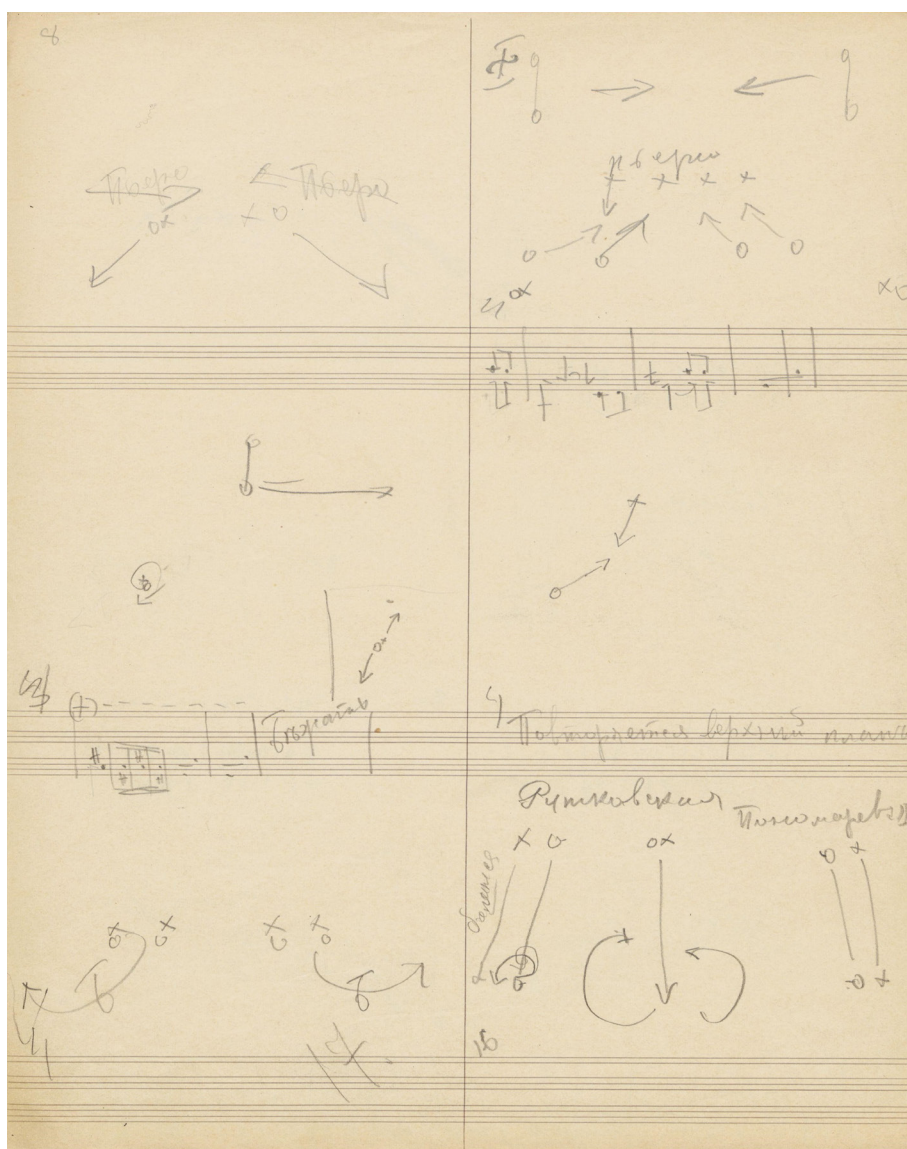


Figura 6. Carta della partitura coreica manoscritta dell'*Arlequinade*, coreografia di Marius Petipa (Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, 52, seq. 14).

In certi casi, per motivi talora sfuggenti, la copia digitalizzata del documento MS Thr. 245, 52 realizzata dalla Houghton Library fotografa due fogli in una stessa *slide*. L'ordine di lettura dei riquadri, eventualmente seguiti dagli enagrammi, resta comunque lo stesso.

Occorre chiarire a questo punto che testo base musicale stia criticamente trascrivendo. Mettendo a confronto i numeri della partitura coreica e il numero di battute di ciascuno d'essi con i numeri dei testi musicali di mia conoscenza e il relativo numero di battute, ho verificato, come del resto era prevedibilissimo, che il *répétiteur* è la versione che si lega di più alla lezione della partitura coreica completa. Tuttavia, data la semplificazione della linea musicale del testimone conservato a Padova, quando possibile, ho deciso di non utilizzare quest'ultimo all'interno dell'edizione critica, ma, invece, la riduzione per pianoforte edita da Zimmermann. Le ragioni che mi hanno indotta a compiere questa scelta sono due: anzitutto, il fatto che in varie sezioni le note della linea melodico-tematica del *répétiteur* sono equivalenti a quelle stampate nello spartito di Zimmermann, fatte salve alcune varianti di lieve entità; in secondo luogo, la considerazione che, per quanto meno dettagliata di una (per ora introvabile) partitura orchestrale completa, la riduzione per pianoforte è comunque più esauriente, sotto il profilo musicale, della linea melodica tramandata dal manoscritto per due violini padovano, dato che si inquadrano molto meglio l'aspetto armonico e gli altri parametri. Si sarà già indovinato perché ho detto "quando possibile". Laddove, mettendo a raffronto le note del *répétiteur* e quelle dello Zimmermann, esse siano equivalenti o vi siano solo aggiunte e tagli, trascivo dallo Zimmermann (con le eventuali cancellazioni e addizioni). Quando, invece, le note differiscono, sono costretta a mantenere la lezione del *répétiteur*, doverosamente segnalandolo nell'apparato critico-filologico. Benché la contaminazione tra due testimoni diversi sia solitamente sconsigliata, allo stato attuale della riflessione, sembra essere la soluzione meno inopportuna.

Nell'edizione critica sto riproducendo, di volta in volta, la parte più breve possibile del testo musicale. Per esempio, ho riportato l'Andante sostenuto in 3/4 del N. 1 (I atto) dello Zimmermann, facendolo seguire dal dettato coreico dell'Andante sostenuto in 3/4 annotato nella seq. 7, riquadri 1, 2 e 3 del primo dei manoscritti di Harvard (fig. 7). Il tempo è precisato tanto nel *répétiteur* padovano, quanto nello Zimmermann e nel manoscritto di Harvard, e dunque è abbastanza semplice individuare questo genere di corrispondenze.

Esula dal piano di lavoro la ricostruzione degli altri coefficienti dello spettacolo (scenografia, costumi, luci), esattamente come essi non fanno parte dell'edizione critica di un testo teatrale o di una partitura d'opera.



ZIM., pp. 8-9

HAR. SEQ. 7, RIQ. 1	HAR. SEQ. 7, RIQ. 2	HAR. SEQ. 7, RIQ. 3
<p>Andante Sostenuto 3/4 <i>In 23 battute</i> Gerdt</p> <p>esce, guarda da una parte e dall'altra. «Non c'è nessuno».</p>	<p>«Li ho una figlia bellissima e solamente Arlecchino parla d'amore. Aspettate! L'ho chiusa a chiave».</p>	<p>«Ma perché non viene?». Va e bussava alla porta con il bastone.</p>
<p><b>Note del curatore</b></p>		
<p>La precisazione “<i>In 23 battute</i>” – numero di battute che corrisponde perfettamente a quello dell’Andante sostenuto in 3/4 del <i>répétiteur</i> e dello spartito Zimmermann – si riferisce a tutt’e tre i riquadri.</p>		
<p>Il personaggio in scena, che si muove e “parla” in linguaggio pantomimico, è CASSANDRO. Alle sue spalle, la sua casa, da cui esce.</p>	<p>Il personaggio “parlante” in scena è sempre CASSANDRO, rivolto al pubblico.</p>	<p>È sempre CASSANDRO a “parlare”. Fa riferimento al suo servo Pierrot.</p>

Figura 7. *Specimen*. Estratto dell'edizione critica dell'*Arlequinade* di Marius Petipa - Riccardo Drigo (Andante sostenuto in 3/4 dell'atto I, scena I, N. 1).





Doug Fullington

## Pavel Gerdt and the princes' variations in “Sleeping Beauty”, “The Nutcracker”, and “Swan Lake”<sup>1</sup>

Among the ballerina's dances the *pas de deux* with Mr Gerdt stands out for its virtuoso execution. This *pas de deux* is almost the only dance in which Mr Gerdt still performs, having transferred all his dances to younger dancers. Mr Gerdt in *Sleeping Beauty* dances only a few bars in all, but such beauty! One does not want to believe that Mr Gerdt has served the ballet stage for forty years...<sup>2</sup>.

Today's ballet-goers assess a leading dancer's performance in a nineteenth-century ballet based on a set of expectations. These may include technical competence, musicality, mature characterization, and winning stage presence. One foregone assumption is surely that the principal *danseur* will perform all the elements of the role — acting, partnering, and dancing. Surprising as it may seem, however, this was not always standard practice in the St. Petersburg Imperial Ballet, the company that gave us many of the best-loved nineteenth-century dance works in today's repertory. That is — remarkably enough — leading male dancers sometimes remained in their roles after they stopped performing danced solos. They acted and often partnered the ballerina, but their solo dancing was assigned to younger men or, in some cases, women<sup>3</sup>.

The greatest exemplar of this tradition, both as youthful deputy and aging senior, was also one of the finest male dancers produced by the Imperial Ballet: Pavel Gerdt. Over the course of a career spanning more than half a century, Gerdt rose to early prominence by performing dance roles (or portions thereof) in place of first dancer Lev Ivanov, a thoroughly competent dancer, partner, and mime, whose own gifts nevertheless did not approach Gerdt's outstanding abilities<sup>4</sup>. In his later

---

1. My thanks are due to Kyle Davis, Andrew Foster, Anne Searcy, and Marian Smith for their expertise and advice.

Note: Dates before 1918 are given in Old Style, that is, twelve days behind the Western (Gregorian) calendar in the nineteenth century (through 1900) and thirteen days behind the Western calendar from 1901 through 1917.

2. “Peterburgskaja gazeta”, 9 November 1900, p. 4, quoted in Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, Oxford University Press, New York 1985, p. 187.

3. About this practice, see Bénédicte Jarrasse, *Être et/ou ne pas être? Le danseur dans le Ballet imperial*, in “Slavica Occitania”, n. 43, *De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, heritage*, Édité par Pascale Melani, 2016, pp. 237–252.

4. About Ivanov's performing career and merits as a dancer, see Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*,

years, Gerdt himself relinquished solo dancing but remained in many of his *premier danseur* roles and continued as a favorite partner of both veteran and novice ballerinas.

In this essay, I will explore the assignment of Gerdt's dances to other performers in the St. Petersburg premiere productions of Čajkovskij's celebrated trio of ballets — *Sleeping Beauty* (1890), *The Nutcracker* (1892), and the redacted *Swan Lake* (1895). In particular, I will demonstrate that while Gerdt performed the principal male role in each of these ballets, he did not dance the solo variation intended for his character. Rather, the variations were given to other soloists or groups of dancers, both men and women, professionals and students.

Who were these “replacement” dancers and what steps did they perform? Some of these questions are addressed in part by the printed programs that accompanied the performances. However, examination of additional performance-related source material, including choreographic notations of these ballets made around the turn of the twentieth century, yields greater detail and provides more concrete answers. I will examine each variation, describing its cast and choreography, and consider the particular time during which the ballets were produced — a period that saw a dearth of seasoned male dancers capable of performing solo work but was on the cusp of a resurgence of significant youthful talent.

Finally, while Gerdt's advancing age has long been thought to have curtailed his partnering duties in the 1890s — the assistance of Benno in *Swan Lake* most often cited in support of this notion — source material confirms that Gerdt continued as a fully capable partner into the twentieth century.

## **Pavel Gerdt, *premier danseur***

Born in 1844, Pavel Gerdt graduated from the St. Petersburg Imperial Theater School in 1864. Recognized early in his training as a significant talent, he made his stage debut in 1860. Within several years of his graduation, Gerdt was performing as a nameless cavalier in tandem with first dancer Lev Ivanov in the ballets *Le Roi Candaule* (1868), *Don Quixote* (St. Petersburg premiere, 1871), *Camargo* (1872), *The Butterfly* (1874), and *La Bayadère* (1877)<sup>5</sup>. Ivanov portrayed the male lead in these ballets, fulfilling acting duties and likely some partnering responsibilities. Gerdt was assigned danced solos and additional partnering that otherwise would have been part of the lead male role. Roland John Wiley explains Gerdt's growing acclaim and ascent within the ranks of the Imperial

---

Oxford University Press, New York 1997, pp. 33-40.

5. See Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, cit., p. 39. See also Bénédicte Jarrasse, *Être et/ou ne pas être? Le danseur dans le Ballet imperial*, cit., pp. 248-251.

Ballet under these circumstances:

For a time Ivanov [born in 1834] was protected in this arrangement by his rank and ten years of seniority over Gerdt. In the 1870s, however, containing Gerdt's extraordinary talent for the sake of Ivanov's rank became increasingly untenable. The reasons were plain enough: Gerdt's youth, his talent, and his peak physical conditioning... By the end of the decade, Gerdt had taken over as first dancer in fact and name. Ivanov was thenceforth cast in mimed parts and in character dances<sup>6</sup>.

Gerdt's career would proceed in much the same way as Ivanov's<sup>7</sup>. He appears to have begun giving up dancing roles in his mid-forties (that is, by the end of the 1880s). On 22 October 1889, just weeks before the premiere of *Sleeping Beauty*, Stanislav Gillert (not many years Gerdt's junior) danced the role of Albert in *Giselle*, replacing Gerdt, who had performed the role regularly since 1870 and as recently as earlier that year when he partnered the Italian ballerina Elena Cornalba<sup>8</sup>. Nadine Meisner, in her biography of Marius Petipa, notes that after the 1891 premiere of Petipa's ballet *Calabrino*, the critic Nikolaj Bezobrazov "lamented the fact that Gerdt in the title role had renounced dance, restricting himself to adroit partnering"<sup>9</sup>. Gerdt's goddaughter, the ballerina Tamara Karsavina, suggested age was not the only factor at play with regard to Gerdt's move away from dancing. Recalling the 1894 season, her first year as a student in the Theater School, she wrote of Gerdt: "At this stage of his career he did not dance much owing to recurring trouble in his knee, but he supported the ballerina and acted principal parts"<sup>10</sup>.

Thus when Čajkovskij's three ballets entered the repertory of the St. Petersburg Imperial Ballet in the early 1890s, Gerdt remained the beloved first dancer of the company, but one whose dancing duties were beginning to be relegated to others.

The primary source that will allow us to determine with the most certainty who replaced Gerdt in his solo dances and what steps were performed is a set of choreographic notations made in the Stepanov method in the 1890s and early years of the twentieth century. The notation system, developed in the early 1890s by the dancer Vladimir Stepanov, uses Western musical notation to depict rhythmic movements<sup>11</sup>. Accompanying ground plans show the dancers' position and trajectory on

6. Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, cit., pp. 39-40.

7. About Gerdt's career, see Nadine Meisner, *Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master*, Oxford University Press, New York 2019, pp. 175-176.

8. See Irina Boglačeva (edited by), *Peterburgskij balet. Tri veka: chronika. Tom III. 1851-1900* [*The Petersburg ballet. Three centuries: A chronicle. Volume III. 1851-1900*], Academy of Russian Ballet named after A. Ja. Vaganova, St. Petersburg 2015, pp. 282-283.

9. Nadine Meisner, *Marius Petipa*, cit., p. 175.

10. Tamara Karsavina, *Theatre Street*, Dance Books, London 1981, p. 61.

11. See W[ladimir] I[vanovitch] Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain; essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Impr. M. Zouckermann [Librairie P. Vigot], Paris 1892. The system was published in Russia as *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelovečeskogo tela po sisteme artista imperatorskich S.-Peter-*

stage<sup>12</sup>. The system was approved for use in the St. Petersburg Imperial Theaters and School, and over the course of some twenty years much of the ballet repertory was notated in varying degrees of completeness. Most examples of Stepanov notation are preserved as part of Harvard Library's so-called Sergeev Collection, named after the *régisieur* Nikolaj Sergeev, in whose hand the large majority of extant notations were made<sup>13</sup>.

Taking the choreographic notations together with printed programs, cast lists in librettos, and other sources allows for a close look at the principal male variation in each of the Čajkovskij ballets.

## “Sleeping Beauty”

Pavel Gerdt was forty-five years old when he created the role of Prince Désiré in *Sleeping Beauty* in 1890 (fig. 1)<sup>14</sup>. Reviews and memoirs refer to a minimal amount of dancing he performed in the ballet. For example, as Petipa's daughter Vera remembered, “Gerdt's entrance with the ballerina in the duet of *Sleeping Beauty* was distinguished by sculptured lines and deft supports, and his brief danced numbers, thanks to his elegance, were always accompanied by applause”<sup>15</sup>, and writing about *Sleeping Beauty* in *Naš Balet*, Aleksandr Pleščeev referred to “the short little *morceau* [piece] Mr. Gerdt dances in the last act...”<sup>16</sup>.

---

*burgskich teatrov V.I. Stepanova* [Table of Signs for the Notation of the Movements of the Human Body According to the System of the Artist of the Imperial St. Petersburg Theaters, V. I. Stepanov], St. Petersburg n.d. A copy is preserved as part of the Sergeev Collection. See MS Thr 245 (269), Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University. An English translation by Raymond Lister is available as *Alphabet of Movements of the Human Body*, Golden Head Press, Cambridge U.K. 1958.

12. For a discussion of the Stepanov system, see Sheila Marion — Karen Eliot, *Recording the Imperial Ballet: Anatomy and Ballet in Stepanov's Notation*, in Melanie Bales — Karen Eliot (edited by), *Dance on Its Own Terms*, Oxford University Press, New York 2013, pp. 309-340.

13. *Nikolai Sergeev Dance Notations and Music Scores for Ballets, 1888-1944*, MS Thr 245, Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University. The collection includes choreographic notations of ballets and opera ballets, violin rehearsal *répétiteurs*, piano reductions, orchestral scores and parts, printed programs, libretti, and miscellany, including photographs and drawings, relating to the repertory of the St. Petersburg Imperial Theaters in the late nineteenth and early twentieth centuries. For a description of the collection and a discussion of Sergeev, see Roland John Wiley, *Dances from Russia: An Introduction to the Sergeev Collection*, in “Harvard Library Bulletin”, vol. XXIV, no. 1, Harvard University, Cambridge, MA 1976, pp. 94-112.

14. *Sleeping Beauty, ballet-féerie* in three acts, with prologue, libretto by Ivan Vsevoložskij, music by Pëtr Čajkovskij, and choreography by Marius Petipa, was first performed at the Mariinskij Theatre on 3 January 1890, with Carlotta Brianza, Pavel Gerdt, Marie Petipa, and Enrico Cecchetti in leading roles. For an English translation of the libretto, see Roland John Wiley, *A Century of Russian Ballet: Documents and Eyewitness Accounts, 1810-1910*, Oxford University Press, New York 1990, pp. 360-372. See also Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., pp. 102-192, 327-333, 354-370, and Nadine Meisner, *Marius Petipa*, cit., pp. 224-229.

15. Quoted in Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., p. 187.

16. Aleksandr Pleščeev, *Naš Balet (1673-1899)* [*Our Ballet (1673-1899)*], 2nd, supplemented edition, F. A. Perejaslavcev and A. A. Pleščeev, St. Petersburg 1899; Music Planet, St. Petersburg 2009, p. 411, translated in Tim Scholl, *“Sleeping Beauty”: A Legend in Progress*, Yale University Press, New Haven and London 2004, p. 200.



Figure 1: Pavel Gerdt as Prince Désiré with Carlotta Brianza as Princess Aurora and two student pages in formal dress for the opening of Act Three of *Sleeping Beauty*, St. Petersburg, 1890.

In the final act of *Sleeping Beauty*, Petipa's initial plans for a wedding *pas de deux* for Aurora and Désiré, roles first performed by Carlotta Brianza and Gerdt, were revised<sup>17</sup>. A *pas de quatre* replaced the *pas de deux*, a change made clear in the printed libretto, in which the dance is listed in the following way:

	<i>Pas de quatre</i>	
Aurora		M <sup>lle</sup> Brianza
Désiré		M. Gerdt
The Fairy of Gold		M <sup>lle</sup> [Claudia] Kulichevskaya
The Fairy of Sapphires		M <sup>lle</sup> [Maria] Tistrova <sup>18</sup>

Two questions arise: Why were the Fairies of Gold and Sapphires included, and to what music did they dance? First, the casting choice. Their inclusion is likely owed to the removal of the Gold and Sapphire variations from the jewel fairies' *pas de quatre* earlier in the act (fig. 2) but also to the apparent need for Désiré's variation to be danced by someone other than Gerdt. (More questions follow: Why was the variation not simply cut? to maintain the integrity of the formal *pas de deux* structure? to give Brianza a rest between the adagio and her variation?) The Gold Fairy variation had been transferred to the second act where it replaced the variation Čajkovskij had composed for Aurora

17. Petipa's instructions to Čajkovskij identify the dance as "No. 8 *Pas de deux*. Aurora and Désiré" (Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., p. 358).

18. See Roland John Wiley, *A Century of Russian Ballet*, cit., p. 364.



in the vision scene. The Sapphire variation was cut<sup>19</sup>. Although the Fairies of Gold and Sapphires performed in the jewels *pas de quatre*, they nevertheless were also cast in the later *pas de quatre* with Aurora and Désiré, as though to make up for the loss of their solo variations.



Figure 2: (front) Elsa Krüger as the Fairy of Silver; (back, left to right) Klavdija Kuličevskaya as the Fairy of Gold, Anna Johanson as the Fairy of Diamonds, and Marija Tistrova as the Fairy of Sapphires in *Sleeping Beauty*, Act Three, St. Petersburg, 1890.

Second, to determine the music to which the fairies danced, we can examine two notations of a dance for two women that are part of the choreographic notation of *Sleeping Beauty*<sup>20</sup>. Annotations in both versions indicate the dance was performed after the adagio, thus suggesting that the women performed to the music of Désiré's variation and therefore replaced Gerdt in what would have been his solo dance. The version filed after the notation of the adagio is labeled clearly, "Dance after *Pas de deux* / Adagio / Two ladies are dancing" (fig. 3)<sup>21</sup>. The second version has a similar heading: "Piece after *Pas de deux* | Adagio | Dance [of] two ladies"<sup>22</sup>. Both notations are marked "6/8", the time

19. See Doug Fullington, *La notation Stepanov et "La belle au bois dormant": Des productions historiquement documentées et de quelques particularités*, in Tiziana Leucci — Pascale Melani (édité par), *À la recherche de Marius Petipa II: entre romantisme, orientalisme et avant-garde*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine (MSHA), Pessac, forthcoming.

20. Wiley dates the choreographic notation of *Sleeping Beauty* around 1903. See Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., p. 165.

21. MS Thr 245 (204), seqq. 204-205, online: <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:12330610?n=204> (Accessed 9/13/2022).

22. MS Thr 245 (204), seq. 117, online: <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:12330610?n=117> (Accessed 9/13/2022).

signature of the Prince's solo but also that of the earlier entrée. That the fairies danced to the music of Désiré's variation, as the choreographer Aleksej Ratmanskij has suggested<sup>23</sup>, rather than the entrée of the *pas de deux-cum-pas de quatre* seems likely for several reasons. First, the entrée is cut in two of the surviving performance-related musical sources and heavily truncated in another<sup>24</sup>. Second, the notated choreography, made up primarily of small jumps, suggests the faster tempo of the Prince's tarantella, and when set to music, the steps fit perfectly with the structure of the variation and its number of bars. Third, no other piece of music is identified in the notations; no annotation directs the reader to another part of the score, as is the case with the Gold Fairy interpolation in Act Two<sup>25</sup>.

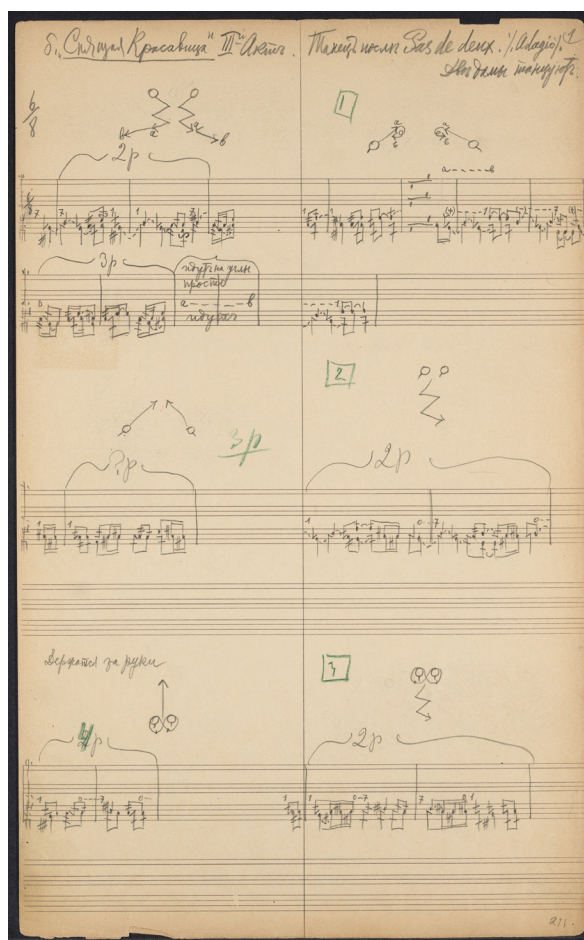


Figure 3: The first page of choreographic notation of the dance performed by the Fairies of Gold and Sapphires to the music of the variation composed for Prince Désiré in *Sleeping Beauty*. MS Thr 245 (204), seq. 204, Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

23. See Aleksej Ratmanskij, *Petipa P.S.* [Princess Aurora and Prince Désiré *pas de deux* from *Sleeping Beauty*. Reconstruction of the choreography of Marius Petipa (1890) according to the drawings by Pavel Gerdt (1894) and the notation of Nikolaj Sergeev (1903-1906)], 2018, online: <http://oteatre.info/petipa-ps> (Accessed 9/13/2022).

24. See Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., p. 409.

25. See Doug Fullington, *La notation Stepanov et "La belle au bois dormant"*, cit.

### *Description of the music and choreography*

The music of the variation comprises a repeated opening theme (A section), a B section with a transition to a return of the A section, a change of meter accompanying another iteration of the A section, and a coda<sup>26</sup>. The introduction of each musical section features a change in choreographic pattern and steps.

In the following description of Petipa's choreography, one "count" equals a dotted quarter note; thus, two counts equal one bar of music. In both notated versions, the steps for the dancer on stage right are notated<sup>27</sup>.

Introduction: A minor, bars 1-3.5 (2.5 bars)

The dance begins with the fairies placed side by side, performing their steps in mirror image of each other. They begin upstage center from a preparation pose in *tendu croisé devant*.

Section A: A minor, bars 3.5-11.5 (8 bars plus 8 bars repeated)

The fairies perform a 4-count *enchaînement* of two steps forward followed by *jeté rond de jambe* to *tendu devant effacé* four times to alternate sides as they travel downstage in a zigzag pattern (8 bars). They continue with a 2-count *enchaînement* of *glissade, jeté battu* six times to alternate sides traveling to opposite downstage corners (6 bars). An annotation describes the end of the section: "Go to the corners | just walk" (2 bars).

Section B: E major, bars 11.5-24.5 (13 bars)

Traveling up the diagonal with a 4-count *enchaînement*, the dancers perform *temps lié en arrière on pointe, assemblé, sissonne ouverte en demi-arabesque fondu* twice (4 bars) then take three steps, turning, into *demi-cabriole derrière* three times to alternate sides (6 bars). Continuing backward on the diagonal, they perform *pas de bourrée on demi-pointe, temps levé développé de côté* three times to alternate sides (3 bars).

Section A: A minor, bars 24.5-32.5 (8 bars); meter changes to 2/4 at bar 32

Meeting upstage center at the return of the main theme (A), the fairies dance in unison (that is, on the same leg), tracing a zigzag pattern as they travel downstage with a 4-count *enchaînement*: three steps forward, *jeté en avant, pas de bourrée on demi-pointe* four times (8 bars).

Section A: A minor, bars 32.5-39 (7.5 bars)

Linking arms and joining hands, they travel backward directly upstage with a 2-count *enchaînement*: *jeté pas de cheval, temps levé* (bringing the extended foot to *cou-de-pied derrière*) seven times to alternate sides (the notation calls for eight repetitions, but the music appears to allow for only seven, which would result in a subsequent *temps levé petit battement*) (7.5 bars).

Coda: A minor, bars 40-51 (12 bars)

Still having arms linked, the fairies return downstage in a zigzag pattern with a 4-count *enchaînement*: *temps levé développé devant, pas de bourrée on demi-pointe, tendu effacé devant fondu, fifth position plié* four times to alternate sides (8 bars). Finally, the fairies let go of hands and travel directly downstage with *glissade, jeté battu* to each side (2 bars) and *soutenu* to the knee, finishing *en face* (2 bars).

26. Pëtr Čajkovskij, *Sleeping Beauty*, orchestra score, edited by Anatolij Dmitriev, *Complete Collected Works*, vol. XIIB, Muzgiz, Moscow 1952, Act III, pp. 236-247; piano reduction, arranged by Alexander Siloti, P. Jurgenson, Moscow n.d. [1889], pp. 195-196, online: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9d/IMSLP247445-PMLP26902-Tchaikovsky-Op66.Zps.pdf> (Accessed 9/13/2022).

27. My main source for step terminology is Gail Grant, *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, 3rd edition, Dover, New York 1982.

Why was the dance given to two women rather than to a male dancer? The reason may be that an adequate successor to Gerdt had not yet been identified within the St. Petersburg Imperial Ballet. While a crop of young male dancers would soon come into their own and take on major roles in the repertory — including Nikolaj Legat (graduated 1888), Aleksandr Gorskij (graduated 1889), Georgij Kjakšt (graduated 1891), and Sergej Legat (graduated 1894) — by 1890 these men had either not yet graduated from the Theater School or were just embarking on their dance careers<sup>28</sup>.

Gerdt likely danced alone only during the opening bars of the coda. Alexandre Benois' recollection, "In the last act, Gerdt performed a short variation [...] lasting less than a minute", recorded decades after the premiere of *Sleeping Beauty*, may easily have been in reference to the coda<sup>29</sup>. The coda of a late-nineteenth-century *pas de deux*, usually following directly after the ballerina's variation, often began with a solo entrée for the cavalier. Benois referred elsewhere to "Prince Désiré's solo which opens the final dance"<sup>30</sup>. Here again, "final dance" may be a reference to the coda, the final dance of the *pas de quatre*. An annotation, "Coda | Legat" (Nikolaj Legat was Gerdt's successor in the role of Désiré)<sup>31</sup>, is preserved in the choreographic notation at the end of Aurora's variation<sup>32</sup>. This appears to confirm that the coda began with a passage danced by Désiré at least by the time Legat took over the role in 1904 and likely when Gerdt danced it as well<sup>33</sup>.

A variation for Prince Désiré, possibly danced by Nikolaj Legat, is preserved in the choreographic notation, suggesting the *pas de quatre* reverted to a *pas de deux* at some point after Gerdt gave up the role<sup>34</sup>. That being said, printed programs from 25 October 1915 and 11 October 1922 Petrograd performances of *Sleeping Beauty* continue to list the dance as a *pas de quatre* that included

28. About these and other men who made up this cadre of young talent, Wiley has written: "By the end of the century, Gerdt's elegance as a classical dancer, Christian Johanson's class of perfection, and Enrico Cecchetti's infusion of acrobatic technique had produced a renaissance of male dancing in Russian ballet" (Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, cit., p. 40).

29. See Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, translated by Mary Britnieva, Putnam, London 1941, p. 129.

30. Quoted in Roland John Wiley, *A Century of Russian Ballet*, cit., p. 388.

31. Nikolaj Legat made his debut as Prince Désiré on 21 January 1904. The date marked the one hundred and first performance of *Sleeping Beauty* by the St. Petersburg Imperial Ballet. Act Three continued to feature a *pas de quatre* for Aurora (Matil'da Kšesinskaja), Désiré (Nikolaj Legat), the Fairy of Gold (Apollinarija Gordova), and the Fairy of Sapphires (Ol'ga Čumakova). See "Ežegodnik Imperatorskich Teatrov" ["Yearbook of the Imperial Theaters"], St. Petersburg 1903-1904, p. 118. In an apparent error, the Yearbook lists Čumakova here as the Fairy of Silver, while earlier in the same paragraph Čumakova is listed as the Fairy of Sapphires (with Elena Makarova listed as the Fairy of Silver).

32. MS Thr 245 (204), seq. 209, online: <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:12330610?n=209> (Accessed 9/13/2022).

33. The choreography, while not notated, may have been the same set of character steps shown by Konstantin Sergeev in a seminar in Leningrad in the 1980s during which choreography from older ballets was demonstrated. See Alastair Macaulay, *Further Annals of "The Sleeping Beauty": A Questionnaire*, in "Ballet Review", vol. XLIII, no. 4, Winter 2015-2016, pp. 82-109, in particular pp. 107-108.

34. MS Thr 245 (204), seqq. 206-207, online: <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:12330610?n=206> (Accessed 9/13/2022).

the Fairies of Gold and Sapphires, demonstrating that the practice of including the fairies continued into the third decade of the twentieth century<sup>35</sup>.

With *Sleeping Beauty*, Petipa was willing to cast Gerdt as the lead male in a newly created ballet and assign the variation intended for Gerdt's role to other dancers. Similar circumstances seem to have rendered the same result several seasons later with *The Nutcracker*.

## “The Nutcracker”

Of the three ballets under discussion here, *The Nutcracker* requires the most sleuthing to determine who danced the variation intended for Prince Coqueluche in Act Two. Because Gerdt appears not to have danced Désiré's variation in *Sleeping Beauty* nearly three years earlier, a reasonable assumption can be made that he did not dance a variation in *The Nutcracker*, either. After all, he was forty-eight when the ballet premiered on 6 December 1892 (fig. 4)<sup>36</sup>. But if not Gerdt, then who?



Figure 4: Varvara Nikitina as the Sugar Plum Fairy and Pavel Gerdt as Prince Coqueluche in *The Nutcracker*, St. Petersburg, 1892.

35. See program for 25 October 1915, MS Thr 245 (247). Program for 11 October 1922 courtesy of Robert Greskovic.

36. *The Nutcracker*, *ballet-féerie* in two acts and three scenes, libretto by Marius Petipa (borrowed from the stories of E.T.A. Hoffman), music by Pëtr Čajkovskij, and choreography by Lev Ivanov, was first performed on 6 December 1892 at the Mariinskij Theatre, St. Petersburg, with Antonietta Dell'Era and Pavel Gerdt in leading roles. For a digitized libretto, see online: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000008414/view/> (Accessed 9/13/2022). For an English translation of the libretto, see Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, cit., pp. 240-246; see also pp. 132-149; and Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., pp. 333-337; see also 193-241, 371-382. See also Nadine Meisner, *Marius Petipa*, cit., pp. 229-233. The question whether Petipa choreographed some of the first act appears unresolved. See Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, cit., pp. 136-137.



Although the published cast list for *Sleeping Beauty* (and, as we will find, for *Swan Lake*) includes the names of dancers who are obvious candidates for having performed to the music for the prince's variation, the *Nutcracker* cast list offers no such direct clues: only Antonietta Dell'Era, the first Sugar Plum Fairy, and Gerdt are listed as participants in the *pas de deux*<sup>37</sup>. The balance of the casting for the second act includes the other divertissement participants, assorted "confections and sweets" that inhabit Confitürembourg, various pages and soldiers, the "sisters of Prince Nutcracker", and eight fairies. These last named were performed by "girl students of the Imperial Theater School" who represented fairies of "melodies, flowers, pictures, fruit, dolls, nights, dancers, and dreams"<sup>38</sup>. They are listed directly below the five named roles in Act Two — the Sugar Plum Fairy, Prince Coqueluche, Clara, Prince Nutcracker, and the Major-Domo.

An examination of Ivan Vsevoložskij's costume sketches for the eight fairies, designated as the "suite de la Fée dragée", confirms their function as the Sugar Plum Fairy's entourage (fig. 5)<sup>39</sup>. (The Lilac Fairy in *Sleeping Beauty* also had a retinue of eight women who danced)<sup>40</sup>. A comparison of the sketches of the fairies with Vsevoložskij's drawings of characters that were intended to be performed by children in the ballet's opening scene (drawings labeled "Clair et ses amies" and "Fritz et ses amies") confirms the former were envisioned as adults and therefore likely performed by senior students of the Theater School<sup>41</sup>.



Figure 5: Sketch by Ivan Vsevoložskij of the costumes for the entourage of the Sugar Plum Fairy in *The Nutcracker*. St. Petersburg State Museum of Theatre and Music, GIK 1463/1-20, nos. 39-46. Courtesy of Peter Koppers.

37. See Roland John Wiley's translation of the original cast list and libretto in *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, cit., pp. 240-246.

38. *Ivi*, p. 241.

39. St. Petersburg State Museum of Theatre and Music, GIK 1463/1-20, nos. 39-46. Vsevoložskij's sketch includes a "Fée pantins", or Fairy of puppets, rather than a fairy representing dancers, as listed in the program.

40. See Roland John Wiley, *A Century of Russian Ballet*, cit., p. 361.

41. St. Petersburg State Museum of Theatre and Music, GIK 1463/1-20, no. 23.



How did these fairies participate in the ballet? The choreographic notation of the Sugar Plum Fairy's initial entrance near the beginning of Act Two includes six women (rather than eight), who flank her on either side, interact with her, and then form a semicircle around her<sup>42</sup>. Wiley, assuming the women are the fairies who comprise Sugar Plum's suite, despite the discrepancy in numbers, describes the relevant action:

At the beginning of the scene the Sugar Plum Fairy and her prince are at the back of the stage. As they come forward he lifts her and supports her in turns. Six women (*doubtless part of her retinue*), three on each side, show deference to their mistress as she makes her way to the front. Once there she is surrounded by this group as she circles around the prince on *pointe*. The six form a broad semicircle as the Sugar Plum Fairy addresses them in mime: "You listen to me. A young girl is arriving here. All of you must bow down to her. I wish it"<sup>43</sup>.

Though no choreography is documented for the fairies during the scene just described, the notation makes clear that they are participants in the *mise-en-scène*. Their placement on stage in close proximity to the Sugar Plum Fairy and their interaction with her suggest an association. That the notation includes only six women in this scene does not negate the possibility that they represent the fairy entourage; perhaps only six of the eight took part in the action documented here by Sergeev.

How the fairies were otherwise involved in this act may be deduced by examining the single notated dance that is not clearly connected (by title, tempo marking, or other annotations) with a particular musical number. Comprising two pages, the notation bears the heading "Dance | Girl students | 2nd Act" and includes a cast of eight women who dance on *pointe*, a number that corresponds to the eight fairies of the Sugar Plum Fairy's retinue (fig. 6)<sup>44</sup>.

The notation is marked with a meter of 2/4, which, at first look, does not accord with the only dance for which the identity of the performer is in question: the variation "pour le danseur" in the *pas de deux*, a tarantella in 6/8 meter<sup>45</sup>. However, because the bulk of the Stepanov notations tend to be descriptive (the scribe wrote what he saw *and heard*) rather than prescriptive (in which case the scribe would prepare a finished, definitive document), the possibility exists that Sergeev notated the dance in 2/4 meter because that is the way he heard and counted the music. Indeed, a fast 6/8 is regularly counted as two beats per bar. Although notation of a dance marked with a meter different from the musical score is, in this author's experience, something of an anomaly within the extant Stepanov

---

42. MS Thr 245 (197), seqq. 147-148, online: <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:10178404?n=147> (Accessed 9/13/2022). Wiley surmises the choreographic notation of *The Nutcracker* was made during the period spanning 1902 to 1909. See Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., p. 311, note 48.

43. *Ivi*, p. 214, emphasis added.

44. MS Thr 245 (197), seqq. 134-135, online: <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:10178404?n=134> (Accessed 9/13/2022).

45. Although the dances for the *Bouffons* and *La mère Gigogne et les polichinelles* are not notated, their casting is made clear by the printed program: a male soloist and boy students for the former and a male soloist and girl and boy students for the latter. See Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, cit., p. 242.

notations, other metrical irregularities occur more frequently. For example, a waltz is occasionally notated in part as though it is in 2/4 meter during passages in which the feet make contact with the floor only on beats one and three; and choreographic phrases in partnered adagios are regularly notated as a succession of unmetred movements.

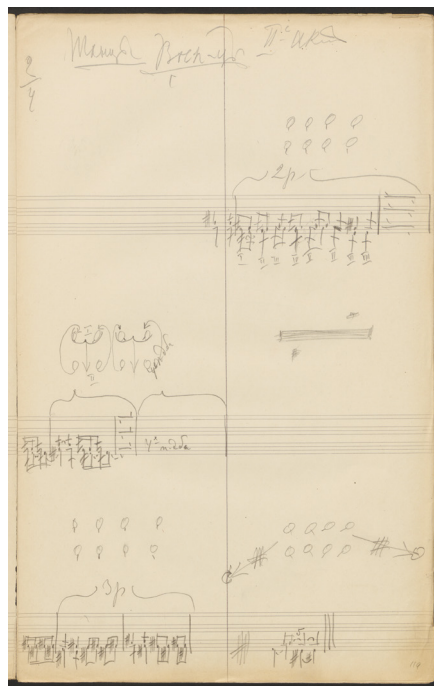


Figure 6: The first page of choreographic notation of the dance likely performed by the fairy entourage of the Sugar Plum Fairy to the music of the variation composed for Prince Coqueluche in *The Nutcracker*. MS Thr 245 (197), seq. 134, Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

### *Description of the music and choreography*

The ultimate question is whether the notated dance fits the music of the variation, which is in ABA form with an introduction<sup>46</sup>. The choreography includes three primary *enchaînements* followed by a brief section at the end to set up the entrance of the Sugar Plum Fairy, who dances next.

In the following description of Lev Ivanov's choreography, one "count" equals a dotted quarter note; thus, two counts equal one bar of music.

46. See Pëtr Čajkovskij, *The Nutcracker*, orchestra score, P. Jurgenson, Moscow n.d. [1892]; first edition reprinted, Broude Brothers, New York 1952, pp. 446-450, online: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/09/IMSLP515595-PM-LP8586-TchaiNutcrackerOverture\\_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/09/IMSLP515595-PM-LP8586-TchaiNutcrackerOverture_(etc).pdf) (Accessed 9/13/2022); piano reduction, arranged by Sergej Taneev, P. Jurgenson, Moscow n.d. [1892], pp. 152-153, online: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP30803-PM-LP08586-Tchaikovsky-Op71PRtan.pdf> (Accessed 9/13/2022).

Introduction: B minor, bars 1–2 (2 bars)

In preparation for the dance, the fairies stand in two rows of four in *tendu derrière en face*.

Section A: B minor, bars 3–18 (16 bars)

Dancing in place again, the fairies begin with an 8-count *enchaînement*: *coupé dessous, rond de jambe sauté* to *demi-attitude devant*, three *demi-emboîtés devant, assemblé, relevé en demi-arabesque, fondu* (4 bars). This *enchaînement* is performed three more times to alternate sides, and a *glissade* is added at the end to begin the next *enchaînement* (12 bars).

Section B: D major, bars 19–34 (16 bars)

The dancers form pairs within their rows. Those who are upstage hold inside hands and travel forward with a 4-count *enchaînement* performed twice: *piqué en demi-arabesque, fondu, coupé dessous, glissade* (4 bars). Letting go of hands, they turn away from each other and circle back upstage with four *pas de basque*, each performed in two counts (4 bars). The downstage pairs begin with the four *pas de basque*, circling upstage, and continue with the *piqués en demi-arabesque enchaînement*. Each group repeats both *enchaînements* and substitutes *bourrée* on *pointe* for the final *glissade* (8 bars).

Section A: B minor, bars 35–51 (17 bars)

Dancing in place again, the fairies perform a 4-count *enchaînement* six times to alternate sides: *tendu de coté fondu, relevé en demi-arabesque, bourrée* on *pointe* (12 bars). After the final repetition, they continue to *bourrée* as the group splits at center and moves out toward the wings, four dancers to each side (7 counts); arriving, they step to the side with the outside foot and make a three-quarter turn toward the wing while making a low *demi-grand rond de jambe en l'air en dedans* with the inside foot (1 count); they complete the turn and pose in *tendu effacé derrière* facing the opposite upstage corner (2 counts) (5 bars). The formation of the group resembles an inverted V with open space at the upstage apex.

The notated choreography thus fits the music, both in overall structure and phrase by phrase. Moreover, the final pose, with the eight fairies on either side of the stage expectantly facing upstage, suggests the dance functions as an introduction to what will follow: the variation of the Sugar Plum Fairy, who will enter upstage left. The short, benign tarantella, already a repurposed number when transferred to Act Two from Act One's aborted suite of national dances, ultimately served as an introduction to the Sugar Plum Fairy rather than providing an opportunity for the cavalier to demonstrate his dancing prowess<sup>47</sup>.

What Gerdt may have danced in the coda of the *pas de deux* is not notated. Neither is any further choreography notated that may have been danced by the eight fairies. A reviewer praised Gerdt's "positively unfading youth and incomparable gracefulness" in *The Nutcracker*, but these accolades do not assist us in knowing what he did or did not dance<sup>48</sup>.

The notation also does not include, as does the notation of *Sleeping Beauty* for Prince Désiré, a later variation for Prince Coqueluche that may have been performed by Gerdt's successors in the role. Gerdt was replaced in *The Nutcracker* as early as the 1893–1894 season by Aleksandr Oblakov, another dancer featured primarily in partnering roles at this time (for instance, he performed the role

47. To what extent Petipa or Ivanov contemplated this outcome is not suggested by the sources available to me. About the expunging and repurposing of the Act One dances, see Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., pp. 199–200.

48. Quoted in Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, cit., p. 140.

of Benno in the 1895 *Swan Lake*).

Indeed, it appears that the variation continued to be danced by the fairies long after Gerdt gave up the role of Prince Coqueluche. Printed programs from early twentieth-century performances support this notion. For example, consider the program for 28 December 1909 featuring Julija Sedova and Samuil Andrianov, just fifteen days after the premiere of the most recent revival of *The Nutcracker* staged by Sergeev<sup>49</sup>. The dances of the Act Two *pas de deux* are listed as follows:

- 7) Pas de deux: M<sup>lle</sup> Sedova and M. Andrianov
- 8) Variations: M<sup>lle</sup> Sedova

Although "Variations" is plural, only Sedova's name is listed, suggesting that at least one other variation was performed by dancers whose rank did not warrant printing their names in the program, such as the students who performed the roles of the Sugar Plum Fairy's retinue. That the fairies remained part of the cast list for the revival supports the likelihood that they continued to dance the variation intended for Prince Coqueluche<sup>50</sup>.

The assignment of Coqueluche's variation to the retinue of the Sugar Plum Fairy resulted in a significant minimization of the lead male role in *The Nutcracker*. Unlike Désiré in *Sleeping Beauty* and Siegfried in *Swan Lake*, Prince Coqueluche serves no narrative function. The loss of his variation rendered him strictly a *porteur* outside of the few bars that he likely danced at the beginning of the coda to give Sugar Plum a brief rest before she returned to dominate the stage. Nevertheless, the music for his solo dance remained in the ballet. To leave it out would have been a disruptive violation of convention — a greater violation, apparently, than assigning the variation to other dancers, a practice that by 1892 had become de rigueur.

## "Swan Lake" (1895 redaction)

In October 1894, the young dancer Nikolaj Legat replaced Gerdt in the role of Prince Charming in a performance of the Petipa/Ivanov/Cecchetti *Cinderella*, which had premiered the previous year. As Petipa was planning the revival of the complete *Swan Lake* that premiered on 15 January 1895<sup>51</sup>, he may have considered casting Legat in the leading role of Prince Siegfried but

49. The printed program is preserved in the Sergeev Collection, MS Thr 245 (247). About the 1909 revival, see Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, cit., pp. 147-148.

50. Another program that is part of the Harvard collection, this one for a performance on 9 January 1911 featuring Karsavina and Andrianov, includes the same details. See MS Thr 245 (247).

51. *Swan Lake*, ballet in four acts, libretto by Vladimir Begičev, music by Pëtr Čajkovskij, and choreography by Wenzel Reisinger, was first performed on 20 February 1877 at the Bolšoj Theatre, Moscow, with Polina Karpakova and Victor

ultimately opted for Gerdt (fig. 7). Wiley has noted that Petipa's sketches for the Act Two ballroom scene list "Mr Gerdt or Legat" in the role of Siegfried<sup>52</sup>. The *pas d'action* in this act, known today as the "Black Swan *pas de deux*", included a male variation that would serve as Siegfried's solo dance in the ballet.



Figure 7: Pavel Gerdt as Prince Siegfried in *Swan Lake*, St. Petersburg, 1895. "Ežegodnik Imperatorskich Teatrov", 1894-1895, p. 207.

The printed program for *Swan Lake* makes the casting of the *pas d'action* clear: Pierina Legnani (Odile), Pavel Gerdt (Siegfried), Alexej Bulgakov (Von Rothbart, a mimed role), and Aleksandr Gorskij<sup>53</sup>. Gorskij participated as a nameless cavalier chosen, presumably, by Petipa to perform the male variation in place of Gerdt, now fifty years old (fig. 8).

Gorskij had begun to dance minor featured roles as early as the 1892-1893 season. He led the

---

Gillert in leading roles. The ballet's second scene was performed in St. Petersburg, with choreography by Lev Ivanov, on 17 February 1894 at the Mariinskij Theatre. The complete ballet was first presented in St. Petersburg on 15 January 1895 at the Mariinskij Theatre, with music revised by Riccardo Drigo and choreography by Marius Petipa and Lev Ivanov, with Pierina Legnani and Pavel Gerdt in leading roles. For an English translation of the 1877 libretto and affiche, see Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., pp. 321-327 and 342-344; see also pp. 25-91; for an English translation of the 1895 libretto, see Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, cit., pp. 259-264; see also pp. 170-183; and Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., pp. 337-341; see also pp. 242-274. See also Nadine Meisner, *Marius Petipa*, cit., pp. 239-243, and Sergej Konaev — Boris Mukosej (editors), *"Lebedinoe Ozero", balet v 4-ch dejstvijach: Postanovka v Moskovskom Bol'som Teatre 1875-1883: Skripičnii repetitor i drugie dokumenty* ["Swan Lake", ballet in 4 acts: Staged at the Moscow Bol'soj Theatre 1875-1883: Violin répétiteur and other documents], Kompozitor, St. Petersburg 2015.

52. Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, cit., p. 257.

53. See Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, cit., p. 261.

Chinese dance with Maria Anderson at the premiere of *The Nutcracker*, and on 28 July 1894 he created the role of Aquilon in Petipa's one-act ballet *The Awakening of Flora*. In 1896, he succeeded Stepanov as notation teacher for the Theater School after the latter's untimely death. Gorskij refined Stepanov's system in 1899 in two publications, *Table of Signs for the Notation of Movements of the Human Body According to the System of the Artist of the Imperial St. Petersburg Theaters V. I. Stepanov* and *Choreography: Examples for Reading*<sup>54</sup>. In the second publication, Gorskij included a notation of the male variation from the *Swan Lake pas d'action* for which he credited himself as choreographer<sup>55</sup>. The same variation, bearing Gorskij's name, is preserved in the manuscript choreographic notation of the entire *Swan Lake*<sup>56</sup>.



Figure 8: Aleksandr Gorskij.

54. Aleksandr Gorskij, *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelovečeskogo tela po sisteme artista imperatorskich S.-Peterburgskich teatrov V.I. Stepanova* [*Table of Signs for the Notation of Movements of the Human Body According to the System of the Artist of the Imperial St. Petersburg Theaters V. I. Stepanov*], Imperial St. Petersburg Theater School [n.d.], and *Choreografija: primery dlja čtenija* [*Choreography: Examples for Reading*], Imperial St. Petersburg Theater School. Installment I, 1899. See MS Thr 245 (268), online: <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:38092792> (Accessed 9/13/2022). Published in English translation as Alexander Gorsky, *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, translated by Roland John Wiley, Congress on Research in Dance, New York 1978.

55. Aleksandr Gorskij, *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelovečeskogo tela po sisteme artista imperatorskich S.-Peterburgskich teatrov V.I. Stepanova*, cit., pp. 38-40. MS Thr 245 (268), seqq. 68-70, online: <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:38092792?n=68> (Accessed 9/13/2022).

56. Nikolai Sergeev *Choreographic and Music Scores for the Ballet "Swan Lake"*, 1905-1924, MS Thr 186 (11), seqq. 153-154, Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University, online: <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:4890062?n=153> (Accessed 9/13/2022).



Does this notation of the variation choreographed by Gorskij represent what he danced in 1895? Likely, yes. Gorskij was developing his skills as a choreographer in the 1890s. His ballet *Clorinda*, choreographed for the students of the Theater School, premiered on 11 April 1899<sup>57</sup>. After his transfer to Moscow in September 1900 to lead what is now the Bol’šoj Ballet, he became a choreographer of note. We know from Nikolaj Legat that Petipa did not excel at choreographing male solos and sometimes delegated the task to others<sup>58</sup>. Although Wiley refers to the *pas d’action* variation as “a variant which Alexander Gorsky, who danced this part, made later as a choreographer”, no evidence has come to light suggesting that a different variation was danced than the one preserved<sup>59</sup>.

### *Description of the music and choreography*

The waltz variation used in 1895 is a revision of Čajkovskij’s original composition, which formed a section of the Act One *pas de deux* in the 1877 Moscow premiere of *Swan Lake*. The *pas de deux* was refashioned as a *pas d’action* and moved to Act Two in 1895<sup>60</sup>. The waltz music is in AABA form, with the two-part B section based on hemiola rhythm<sup>61</sup>. The published choreographic notation includes music (a two-violin arrangement, likely drawn from a *répétiteur*) for the first six bars and final six bars of the variation (fig. 9)<sup>62</sup>.

The steps are notated with clarity. In the following description, one “count” equals a dotted half note (one complete bar).

Introduction: B-flat major, bars 1-2 (2 bars)

The cavalier begins at center stage from a preparation pose in fifth position *croisé*.

Section A: B-flat major, bars 3-18 (16 bars)

Dancing in place, the cavalier performs *entrechat quatre*, *entrechat six* twice (4 bars); *sissonne ouverte en arabesque*, *assemblé* twice (4 bars); *entrechat quatre*, *entrechat six*, *entrechat quatre*, *sissonne ouverte en demi-arabesque* (4 bars); and two *temps de flèche derrière* traveling downstage left (4 bars).

57. About *Clorinda*, see Irina Boglačeva (edited by), *Peterburgskij balet. Tri veka: chronika. Tom III. 1851–1900*, cit., p. 357. See also Alexander Gorsky, *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, cit., p. xv.

58. Legat wrote, “For men, he was unable to compose effective dances. We almost always had to modify or develop them to suit our style...” and “At Petipa’s request I set a good many such *pas de deux*, *trois*, *quatre* in his later ballets”. Quoted in Mindy Aloff (edited by), *The Legat Legacy*, University of Florida Press, Gainesville 2020, pp. 35 and 43, respectively.

59. See Roland John Wiley, *Tchaikovsky’s Ballets*, cit., p. 266.

60. See *ivi*, pp. 252-253.

61. See Petr Čajkovskij, *Swan Lake*, orchestra score, P. Jurgenson, Moscow n.d. [1895], pp. 147-151, online: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP535915-PMLP09904-Tchaikovsky-Op20.FSJ.pdf> (Accessed 9/13/2022); piano reduction, arranged by Nikolaj Kaškin [first made for P. Jurgenson, 1877], *Complete Collected Works*, vol. LVI, Muzgiz, Moscow 1858, pp. 40-41; piano reduction, arranged by Eduard Langer, representing the 1895 version, arranged by Riccardo Drigo, P. Jurgenson, Moscow n.d. [1895], pp. 134-135, online: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a4/IMSLP04089-Tchaikovsky-Op20pf1895.pdf> (Accessed 9/13/2022).

62. MS The 245 (268), seqq. 68-70, online: <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:38092792?n=68> (Accessed 9/13/2022).

Section A with transition: B-flat major, cadence in D minor, bars 19-36 (18 bars)

Traveling backward on the diagonal, he continues with a 4-count *enchaînement* of *chassé*, *cabriole derrière*, *assemblé*, *sissonne ouverte en arabesque* three times to alternate sides (12 bars). Changing direction and traveling downstage right, he performs *temps de flèche derrière*, *assemblé de côté* and continues in place with *entrechat quatre* and *entrechat cinq* landing in *demi-arabesque* (6 bars).

Section B: C major, modulation to F major, bars 37-52 (16 bars)

He crosses the stage with a 4-count *enchaînement* of *tombé*, *coupé dessous*, *jeté de côté*, *chassé en tournant*, *entrechat cinq de volée* (4 bars). This is repeated two more times to alternate sides (8 bars) followed by three *jetés de côté*, separated by *balancés*, traveling backward upstage and a preparation in *tendu croisé devant* (4 bars).

Section A: B-flat major, bars 53-68 (16 bars)

At the return of the opening melody, the cavalier travels downstage right on the diagonal with a 4-count *enchaînement* consisting of *cabriole devant*, *cabriole derrière* twice (8 bars). He continues with *cabriole devant*, *assemblé*, *entrechat quatre* and finishes the variation with a preparatory *relevé degagé de côté*, *plié à la seconde*, and three *pirouettes* to *tendu derrière*<sup>63</sup>.

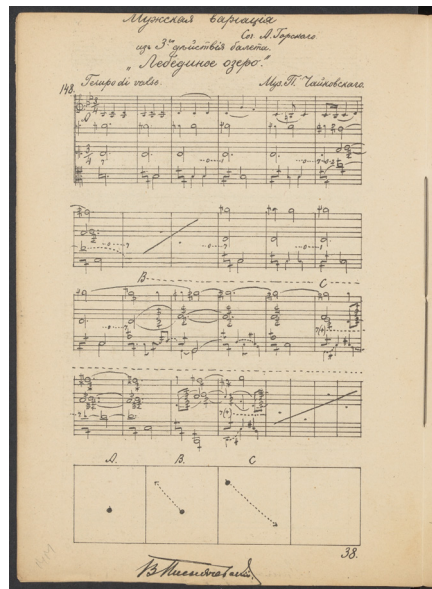


Figure 9: The first page of choreographic notation of the variation choreographed (and likely performed) by Aleksandr Gorskij during the Act Two *pas d'action* in the 1895 *Swan Lake*. MS Thr 245 (268), seq. 68, Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

What Gerdt may have danced in the rest of the *pas d'action* in 1895 is unclear. The manuscript choreographic notation of the *entrée*, *adagio*, and *coda* documents later performances of Vera Trefilova and Nikolaj Legat<sup>64</sup>. The *entrée* includes one diagonal sequence of *temps de flèche derrière*

63. The manuscript choreographic notation calls for seven *pirouettes*. See Ms Thr 186 (11), seq. 154, online: <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:4890062?n=154> (Accessed 9/13/2022).

64. MS Thr 186 (11), seq. 147-151, 158-159, online: <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:fhcl.hough:4890062?n=147>

for Siegfried; otherwise, no steps are recorded for the male partner. To my knowledge, how long the additional cavalier remained part of the *pas d'action* has not been determined<sup>65</sup>.

With *Swan Lake*, a younger male dancer, Aleksandr Gorskij, fulfilled a dancing duty in the *pas d'action* that would otherwise have fallen to Gerdt as part of the role of Prince Siegfried. Moreover, Gorskij appears to have performed his own choreography. Although Petipa may have considered casting Nikolaj Legat in *Swan Lake's* lead male role, he once again chose Gerdt, whose strengths as a partner and mime and overall marvelous stage presence were clearly deemed sufficient despite his paucity of dancing.

### Gerdt's roles following "Swan Lake"

The practice of replacing Gerdt in danced numbers continued after the 1895 *Swan Lake*. In the following year, Gerdt was again cast as the romantic male lead in a new ballet, this time Ivanov's *The Mikado's Daughter*. Gerdt performed the role of Ioritomo, opposite Matil'da Kšesinskaja's Gotaru-Hime, but the young Georgij Kjakšt, who is listed as a nameless cavalier among the cast of the Act One *pas d'action* and again in the adagio and the variation (*Danse de Formosa*) of the Act Two multi-movement *Bakemono azume (Les fantômes d'Orient)*, likely provided the male solo dancing in Gerdt's stead<sup>66</sup>. In Petipa's revival of *Le Corsaire* in 1899, Gerdt made his debut in the role of Conrad (having previously danced nameless cavalier roles opposite Ivanov's Conrad in the 1870s and 1880s), but again it was Kjakšt who partnered and danced with Pierina Legnani as Medora in the *Grand pas des éventails* during the ballet's second scene<sup>67</sup>.

The next year, Petipa revived *La Bayadère*, with Gerdt as Solor (reprising a role he had first danced in 1884), Kšesinskaja as Nikia, and Ol'ga Preobraženskaja as Hamsatti. In the final scene, Nikolaj Legat appeared as a nameless cavalier in the *pas d'action*, dancing with both Kšesinskaja and Preobraženskaja. Perhaps surprisingly to us, Legat was on stage with Gerdt (who performed his own share of partnering with both women) in a sort of role sharing, which allowed each ballerina to simultaneously be supported by her own cavalier<sup>68</sup>. That the audience tolerated this forced suspension of dramatic continuity seems attributable to Gerdt's ongoing popularity with the

---

(Accessed 9/13/2022).

65. A printed program for a 19 April 1917 performance of *Swan Lake* featuring Tamara Karsavina and Samuil Andrianov does not include an additional cavalier in the Act Two *pas d'action*. See MS Thr 245 (247).

66. See Roland John Wiley, *The Life of Ballets of Lev Ivanov*, cit., pp. 271-272.

67. Printed program for performance on 13 January 1999 courtesy of St. Petersburg State Museum of Theatre and Music.

68. MS Thr 245 (105), pp. 124-141.

ballet-goers of St. Petersburg and confirms the strength of his seniority within the ranks of the company.

Records of Gerdt's partnering activities into the early years of the twentieth century raise a final matter: Gerdt has long been thought to have forgone strenuous partnering duties along with solo dancing. This assumption is primarily based on the participation of the secondary character Benno in the *pas de deux à trois* of the first lakeside scene in the 1895 *Swan Lake*, wherein Benno shared the partnering of Odette with Siegfried<sup>69</sup>. However, the choreographic notation of *La Bayadère*, which is based on Petipa's revival of December 1900, shows Gerdt to be a fully capable partner. In the ballet's celebrated Kingdom of the Shades scene, Gerdt partnered Kšesinskaja in overhead lifts, side lifts (during which Gerdt held Kšesinskaja against his hip with one arm while walking backward), and supported *pirouettes*<sup>70</sup>.

Nevertheless, by the late 1890s, Gerdt was increasingly taking on new leading roles consisting mostly of mime and acting, with minimal partnering or dancing required. In addition to the role of Conrad in *Le Corsaire*, these included the titular role in Petipa's 1896 *Bluebeard* and Abderrakhman in his 1898 *Raymonda*, roles Gerdt created, and Hans (as the character Hilarion was called in St. Petersburg) in the 1899 revival of *Giselle*. In 1904, he transitioned from the role of Désiré to that of King Florestan XIV in *Sleeping Beauty*. In 1908, at age sixty-three, Gerdt was still performing as Conrad, this time for Tamara Karsavina's debut as Medora. The ballerina remembered her milestone success and stalwart partner fondly: "Gerdt, my darling Conrad, in the passionate embrace of the concluding scene, in a ventriloquist whisper, conveyed: 'Well done, god-daughter'"<sup>71</sup>.

After fifty-six years on the Imperial stage, Pavel Gerdt retired in 1916 at the age of seventy-two and died the following year. His long career included the creation of many leading roles whose dance content began to be reduced around 1890 and distributed among a disparate group of dancers, first to female soloists and senior girl students of the Theater School and then to a group of young men who would define a new era of male dancing in ballet.

The result of this creative and practical (albeit patchwork) approach to compensating for Gerdt's advancing age and physical limitations was a bifurcated collection of *premier danseur* roles in some of the most enduring works of the era, among them *Sleeping Beauty*, *The Nutcracker*, and *Swan Lake*. We can add *La Bayadère* and *Le Corsaire* to this list, noting that the minimal dancing performed by Solor in the former work can be traced back to an aging Lev Ivanov in 1877 and that the lack of danced numbers for Conrad in *Corsaire* was due originally to the powerful miming abilities of the

69. See Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, cit., p. 39.

70. See MS Thr 245 (105), pp. 82-114.

71. Tamara Karsavina, *Theatre Street*, cit., p. 216.

Italian dancer Domenico Segarelli, who created the role in Paris in 1856.

Despite his towering presence in the St. Petersburg Imperial Ballet and his popularity with audiences and critics, documentation of one major component of Gerdt's artistry eludes us: his dancing. He left detailed drawings describing partnered adagios in several now-canonical ballets (including *Giselle*, *Paquita*, and *Sleeping Beauty*)<sup>72</sup>, and he figures prominently in extant choreographic notations made in the Stepanov method. But that system was developed only after Gerdt began to pass his dancing duties on to others, so while his documented roles are many, they feature mime and partnering but virtually no actual dancing.

The notation of a *pas de deux* from the St. Petersburg production of Jules Perrot's ballet *Faust* that bears Gerdt's name offers a rare and tantalizing example of dances he may have performed during his younger years<sup>73</sup>. The fleet footwork of these dances suggests a young, nimble, and enormously talented Gerdt on the cusp of what would be an extraordinary career.

---

72. Numerous examples are preserved in the A. A. Bachrušin State Central Theatre Museum (Moscow), fond 336 (Pavel Gerdt archive).

73. See MS Thr 245 (246).

Marco Argentina

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

### La storia del “Réveil de Flore”

Il 28 luglio 1894 (ovvero il 9 agosto, secondo il calendario gregoriano)<sup>1</sup> va in scena per la prima volta al Teatro Imperiale del Gran Palazzo di Peterhof, nei pressi di San Pietroburgo, il balletto anacreontico in un atto intitolato *Le Réveil de Flore*, coreografato da Marius Petipa, su libretto scritto da lui e da Lev Ivanovič Ivanov<sup>2</sup>, e musicato dal compositore e direttore d'orchestra Riccardo Drigo. Le scenografie sono opera di Michail Il'ič Bočarov, i costumi vengono disegnati e realizzati da Evgenij Petrovič Ponomarëv.

La *première* dello spettacolo ha luogo in un *gala* organizzato in occasione dei festeggiamenti delle nozze (celebrate tre giorni prima, il 25 luglio, nella cattedrale del medesimo Gran Palazzo) della Granduchessa Ksenija, figlia dello zar Alessandro III, con il Granduca Aleksandr Michailovič Romanov<sup>3</sup>. La serata si apre con la messinscena del secondo atto dell'opera di Charles Gounod, *Roméo*

---

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

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

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



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

La trama del balletto è esile. Vegliate di notte dalla dea Diana, Flora e le sue ninfe dormono serenamente, fino a quando il vento freddo del Nord, Aquilone, sopraggiunge insieme alla Rugiada per spezzare il loro sonno e il tepore. Flora invoca l'aiuto della dea Aurora, che prontamente "riscalda" la sua devota, confortandola e annunciando l'arrivo di colui che porrà fine a tale sofferenza, il dio del sole Apollo. Questi, infatti, una volta apparso, ridona vita a tutto il creato con la sua radiosità, e, per volontà degli dèi, unisce Flora e Zefiro, il vento caldo dell'Ovest, in un amore imperituro. Cupido, gli Amorini e le Ninfe si rallegrano per la felicità dei due innamorati, e anche Ganimede ed Ebe, annunciati dal dio Mercurio, giungono a festeggiare il lieto evento, donando ai due sposi l'eterna giovinezza, offerta da Giove nelle fattezze di una coppa d'ambrosia. A celebrare infine la nuova coppia, sfilano in corteo Bacco e Arianna (su di un carro), baccanti, satiri, fauni e silvani, nonché, nell'*Apoteosi* conclusiva, compaiono numerose divinità dell'Olimpo, tra cui Giove, Giunone, Nettuno, Vulcano, Minerva, Cerere, Marte, Plutone, Proserpina, Venere e Psiche<sup>5</sup>.

Come si evince dalla cronaca, anonima, presente nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» della stagione 1893/1894, gli spettacoli che animano i festeggiamenti delle nozze sono riservati, oltre che naturalmente ai membri della Corte Imperiale, solo ad una ristretta cerchia di nobili e aristocratici (russi ed esteri), diplomatici, ambasciatori, ministri, senatori e rappresentanti di alte cariche militari<sup>6</sup>. Il pubblico del Mariinskij, dunque, attende il "debutto" del *Réveil de Flore* fino all'8 gennaio 1895<sup>7</sup>,

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

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

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

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

data in cui l'opera entra a far parte del repertorio della compagnia di balletto del Teatro russo e vi permane fino al 1914, andando in scena anche al Bol'shoj di Mosca per sole due volte nel maggio del 1896<sup>8</sup>.

Per quanto sappiamo, *Le Réveil de Flore* viene poi riallestito, lontano dalla Russia, non prima di circa settant'anni dall'ultima replica al Mariinskij. Nel 1981, infatti, il coreografo Pedro Consuegra (in arte Pierre Contal), all'epoca direttore della compagnia del Ballet de l'Opéra de Marseille, decide di rimettere in scena una nuova versione del *Réveil de Flore*<sup>9</sup>, basata sulle musiche di Drigo riorchestrare per l'occasione da Fried Walter<sup>10</sup>. 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 balletto<sup>11</sup>.

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

---

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

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

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

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

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

Osipovič Ratmanskij) propongono ciascuno un esempio di “*revival*” di un balletto del passato<sup>13</sup>. Il *pas de quatre della Rugiada* viene accolto benevolmente dalla critica, tanto da entrare a far parte del repertorio del Teatro moscovita stabilmente. Nel 2008 poi, a seguito della rappresentazione all'interno dello spettacolo intitolato *Il secolo d'oro del Balletto Imperiale russo [Zolotoj vek russkogo imperatorskogo baleta]*<sup>14</sup>, il lavoro di Burlaka viene incluso in maniera definitiva anche tra le performance per l'esame di conseguimento del Diploma dell'Accademia Vaganova di San Pietroburgo.

In quest'ultima città, il 12 aprile 2007 debutta al Teatro Mariinskij il primo tentativo di ricostruzione con intento filologico del balletto di Petipa nella versione del 1894<sup>15</sup>, spettacolo che, da quel momento, entra nel repertorio dell'istituzione piomboburghese, permanendovi fino al giorno d'oggi. Protagonista dell'operazione, per quanto riguarda la coreografia, è Sergej Gennad'evič Vicharev, il cui intento è di restituire in scena la partitura coreica del *Réveil de Flore* stesa in notazione Stepanov nei manoscritti conservati nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard<sup>16</sup>, intento che, però, viene effettivamente raggiunto dall'artista russo solo in alcune, sporadiche, micro-sequenze coreografiche, come abbiamo potuto constatare confrontando il video del balletto che si trova online con la partitura coreica di Harvard. Per esempio, nella prima scena del balletto, circa a metà dell'assolo di Diana, la partitura coreica di Harvard prevede che la ballerina, dopo essersi spostata sul palcoscenico col *pas de bourrée couru*, sollevi la gamba destra in *arabesque*, mentre la sinistra si piega gradatamente in un profondo *demi-plié*<sup>17</sup>; nella ricostruzione di Vicharev, invece, si vede la danzatrice muoversi con un breve *pas de bourrée couru* più sei passi, fermandosi poi in quarta posizione, con la gamba sinistra avanti in *demi-plié* e la destra dietro tesa<sup>18</sup>.

13. Cfr. *ibidem*.

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

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

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

17. Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, anonima, senza data, conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione MS Thr 245, (45), folder 1, seq. 23, online: [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:465841264\\$42i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:465841264$42i) (u.v. 11/12/2022). Il manoscritto, composto da fogli sciolti redatti *frontel/retro*, è suddiviso in undici *folders* e la numerazione delle carte è alquanto confusa: a volte sono presenti dei salti, altre volte i numeri si ripetono, altre volte ancora sono scritti più numeri nella medesima carta. Per facilitare la consultazione al lettore, abbiamo deciso di indicare le carte del documento secondo la numerazione assegnata loro dagli archivisti della biblioteca di Harvard nella digitalizzazione del documento che si trova online nel sito sopra citato, numerazione preceduta dalla dicitura “seq.” (ad esempio, seq. 23).

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

## Sull'edizione critica dello spettacolo di danza

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

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

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

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

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

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

questo presupposto, la Randi si interroga su e risolve questioni metodologiche relative a una branca della filologia che ha sì le caratteristiche di una disciplina nuova e sperimentale, ma che, nello stesso tempo, affonda le sue radici nella tradizione di studi (molto ben consolidati nel tempo) di ecdotica letteraria e musicale, nonostante queste ultime si rivolgano a fonti dai codici espressivi (rispettivamente la parola e la notazione musicale) diffusissimi e non scarsamente conosciuti e frequentati come sono, invece, le notazioni di danza<sup>21</sup>.

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

## Questioni di metodo

### *La struttura dell'edizione critica*

Scopo principale della nostra edizione critica è di “tradurre” la coreografia del balletto di Petipa, mettendola in relazione con la musica di Riccardo Drigo. I testimoni scelti per realizzarla sono: la partitura coreica manoscritta del *Réveil de Flore* conservata ad Harvard<sup>22</sup>; lo spartito per pianoforte della stessa opera, edito da Zimmermann nel 1914<sup>23</sup>; l'argomento del balletto, pubblicato nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» (stagione 1893-1894)<sup>24</sup>; il libretto a stampa e, in particolar modo, gli esemplari conservati nel Museo Bachrušin di Mosca<sup>25</sup>.

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

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

23. Cfr. [Riccardo Drigo], *“Le Réveil de Flore”. Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Ivanow [sic], représenté pour la première fois au Théâtre Impérial de Peterhof au spectacle-gala donné à l'occasion de noces de Leurs Altesses Impériales la Grande Duchesse Xénia Alexandrovna et le Grand Duc Alexandre Mikhaïlovitch, musique de Richard Drigo. Partition pour piano à 2 mains*, Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig [1914]. Nello specifico, abbiamo consultato la copia conservata nella Theatre Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione: M1523.D77 P7 1914 F.

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

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

La partitura coreica di Harvard è stesa mediante il sistema Stepanov, inventato nel 1891 a San Pietroburgo dal ballerino del Teatro Mariinskij da cui tale notazione prende il nome. Alla sua morte, nel 1896, la notazione viene utilizzata per un progetto di registrazione del grande repertorio di balletto da Aleksandr Alekseevič Gorskij (che si trasferisce da San Pietroburgo a Mosca nel 1900) e poi anche dal suo collaboratore Nikolaj Grigor'evič Sergeev. Quest'ultimo fugge in Occidente allo scoppio della Rivoluzione, portando con sé le partiture coreiche manoscritte prodotte nei Teatri Imperiali fino a quel momento, le quali, nel 1969, vengono vendute all'Università di Harvard e, a tutt'oggi, sono conservate nella Collection della Houghton Library intitolata a Sergeev<sup>26</sup>.

Nella collezione americana – come già anticipato – è conservata la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, documento che risulta anonimo e non datato. Ciononostante, possiamo plausibilmente circoscrivere l'anno e l'autore della stesura del testimone: l'uno è identificabile tra il 1894 e il 1897, ovvero negli anni in cui la ballerina Matil'da Kšesinskaja interpreta la parte di Flora nel *Réveil*, come dimostrano alcune annotazioni verbali, presenti nella partitura di Harvard, inerenti a micro-sequenze coreografiche relative alla protagonista del balletto, che è indicata col cognome della danzatrice russa<sup>27</sup>; l'autore del manoscritto, invece, potrebbe essere Aleksandr Gorskij (o un assistente a lui molto vicino), giacché, negli anni in cui la Kšesinskaja danza la parte di Flora, è lui ad adoperare e a insegnare il sistema di notazione Stepanov al Mariinskij, modificandone peraltro alcuni simboli che, nella partitura coreica di Harvard, si ritrovano perfettamente. Quand'anche la partitura coreica del *Réveil de Flore* non trascrivesse la coreografia della prima, è dunque, in ogni caso, la trascrizione di una versione vicinissima ad essa, firmata e voluta da Petipa e, come tale, per noi importantissima. Fra il 1894 e il 1897, infatti, Petipa continua ad essere il primo coreografo del Mariinskij, dove il balletto continua ad essere replicato.

La notazione Stepanov è un codice di segni che assomigliano alle note musicali posti lungo un enagramma, cioè una serie di nove righe orizzontali. Le righe sono incolonnate l'una sotto l'altra e suddivise in tre sezioni: in alto, un primo gruppo da due linee, al centro, un altro da tre, e, in basso, un terzo da quattro. Ciascun gruppo rappresenta una specifica zona del corpo: le righe più in alto si riferiscono alla testa e al busto, mentre le mediane e quelle poste più in basso simboleggiano, rispettivamente, gli arti superiori e quelli inferiori<sup>28</sup>.

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

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

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



Il manoscritto della Sergeev Collection, oltre a offrire la partitura coreica completa del balletto, mette anche in relazione la parte musicale dell'opera con quella coreografica. Data, però, la semplificazione della linea musicale presente nel testimone di Harvard, abbiamo deciso di non utilizzare quest'ultima nell'edizione critica. Al suo posto, abbiamo scelto di inserire il corrispondente spartito per pianoforte di Zimmermann datato 1914, l'unico a stampa esistente per intero, per quanto a nostra conoscenza. La sua pubblicazione risale ad una data molto distante dalla *première* dello spettacolo. Le ragioni che ci hanno indotto a compiere questa scelta sono due: in primis, il fatto che le note della linea melodica semplificata offerta nella partitura coreica del *Réveil de Flore* sono equivalenti a quelle stampate nello spartito di Zimmermann, fatte salve alcune piccolissime varianti insignificanti; in secondo luogo, il fatto che, per quanto meno completa della partitura orchestrale, la riduzione per pianoforte è comunque più completa della linea melodica offerta nel manoscritto di Harvard, dato che si inquadrano molto meglio l'armonia di riferimento e l'accompagnamento orchestrale. Inoltre, per appurare ulteriormente l'affidabilità del testimone musicale da noi adottato nell'edizione critica, vista la sua pubblicazione in una data molto distante dalla *première* dello spettacolo, abbiamo confrontato la linea melodica relativa alla prima scena presente nella partitura coreica di Harvard con la musica scritta nel testimone Zimmermann riscontrando pochissime e sporadiche varianti, che, oltretutto, non alterano mai il dettato armonico. Inoltre, abbiamo posto a raffronto la linea melodica del primo numero del testimone americano con il primo numero della partitura manoscritta per orchestra del balletto conservata nella collezione privata di Michele Armelin a Padova<sup>29</sup>, partitura che era tra le carte di Drigo al suo rientro a Padova dalla Russia e che peraltro di sicuro era stata scritta di suo pugno o, quanto meno, da lui approvata, e che ipotizziamo sia databile agli stessi anni in cui è stata stesa presumibilmente la partitura coreica di Harvard, cioè tra il 1894 e il 1897. Difatti, rispetto alla musica offerta dalla linea melodica del testimone statunitense, la partitura riportata nel manoscritto padovano presenta solo quattro-cinque esili varianti, che non alterano affatto il dettato armonico. Tale comparazione rinforza dunque la credibilità della nostra scelta per l'edizione critica.

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

---

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

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

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

L'argomento del balletto è stato adottato perché specificamente relativo alla prima rappresentazione del *Réveil de Flore*, mentre le copie del libretto a stampa conservate a Mosca costituiscono – soprattutto l'esemplare con annotazioni e correzioni manoscritte (relative al plot e, dunque, al dettato scenico) presumibilmente di Marius Petipa e di Lev Ivanov, ovvero dei due librettisti del balletto<sup>30</sup> – un *unicum* molto importante per il nostro lavoro.

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

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

---

30. Cfr. nota 25 del presente saggio.

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

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

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

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

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



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

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

### **Scelte e criteri di trascrizione**

A) In alcuni casi, abbiamo riscontrato incongruenze tra i segni grafici offerti dall'autore della partitura coreica e quelli illustrati e descritti nei manuali sulla notazione Stepanov, ossia in *Alphabet de mouvements du corps humain* di Stepanov e in *Notazione per la registrazione dei movimenti del corpo umano* di Gorskij<sup>32</sup>. Nello specifico, le incongruenze sono le seguenti:

1. Quando nel manoscritto di Harvard viene indicata una quinta posizione dei piedi in punta in *relevé*, la nota in questione è disegnata con la testa rettangolare piuttosto che con quella tonda, come attesterebbero i volumi di Gorskij e di Stepanov<sup>33</sup>. Tale incongruenza si ripete sistematicamente. Riteniamo dunque di non doverla considerare un refuso e, pertanto, di non dover correggere queste note, né di segnalarne l'incongruenza nell'*Apparato critico-filologico*, onde evitare di appesantirlo.

Ciò che ci induce a questa conclusione è, in primis, la presenza costante, di fianco alle note dalla testa rettangolare, del simbolo inventato da Gorskij per raffigurare le punte dei piedi completamente stese<sup>34</sup> – peculiari della posizione della quinta in punta – e, in secondo luogo, il fatto che,

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

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

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

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

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

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

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

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

### ***Scelte e criteri di traduzione***

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

B) Per quanto concerne i passi di danza codificati, sarebbe forse stato significativo utilizzare nelle nostre traduzioni della partitura coreica il vocabolario tecnico della danza di Enrico Cecchetti, in quanto all'epoca del *Réveil de Flore* era uno degli insegnanti principali della Scuola di ballo del Mariinskij, dalla quale usciva la maggior parte dei danzatori della compagnia, e inoltre era il secondo coreografo quando Petipa era il primo. Ciononostante, il lessico adottato dal Maestro italiano è noto attualmente solo a pochi danzatori e insegnanti di danza specializzati. Per questo motivo, abbiamo deciso di impiegare una terminologia dei passi e delle posizioni di danza fra le più comunemente utilizzate al giorno d'oggi nelle scuole italiane, ovvero quella adottata e divulgata da Marcella Otinelli, allieva di Teresa Battaggi, che aveva studiato con Raffaele Grassi, disce-

polo di Giovanni Lepri, che – com'è noto – era stato anche l'insegnante di Enrico Cecchetti<sup>35</sup>. I vocabolari tecnici della Otinelli e di Cecchetti hanno dunque radici comuni, ma, nel corso del Novecento, la *lectio* restituita da Marcella Otinelli si è diffusa in Italia in maniera più ampia rispetto al metodo cecchettiano. Crediamo che i lettori della presente edizione critica comprenderanno, quindi, con facilità la terminologia da noi adottata. Un esempio: per indicare che un braccio è sollevato in alto, *en couronne*, mentre l'altro è posto alla seconda posizione (indicando, cioè, quella che Cecchetti definisce “quarta posizione *en haut*”), scriviamo “terza posizione” degli arti superiori.

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

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

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

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



La gamba destra è a terra, tesa; fa un *demi-plié* in maniera accompagnata<sup>37</sup>.

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

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


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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

<b>IV, p. 23 – VI, p. 23</b>	Diana percorre il tracciato indicato dal grafico <b>B.</b> , cioè parte dal punto <b>a</b> e, come indicato dalla freccia, deve raggiungere il punto <b>b</b> , arrivando cioè dietro alla base della colonna spezzata posta al centro del palcoscenico.
<b>IV</b>	Mentre il corpo ruota leggermente verso destra, le gambe chiudono in quinta posizione, destra avanti, in <i>croisé</i> in un piccolo <i>demi-plié</i> . Contemporaneamente le braccia si abbassano in posizione di preparazione, mentre la colonna vertebrale si incurva in avanti di modo che la gabbia toracica venga leggermente flessa in avanti   $\frac{1}{2}$ TEMPO . Dopo di che, le braccia risalgono in prima posizione a 90°, con flessione del gomito accentuata   $\frac{1}{2}$ TEMPO .
<b>V</b>	Il busto viene raddrizzato, le braccia passano in terza posizione (braccio destro in alto un po’ aperto, con flessione del gomito accentuata) e si esegue un <i>relevé</i> in quinta posizione, destra avanti, in <i>croisé</i> sulla punta, a cui segue immediatamente, un leggero spostamento del peso del corpo sulla gamba sinistra in preparazione del <i>pas de bourrée couru</i>  TUTTO IN 1 TEMPO .
<b>VI</b>	Si esegue un <i>pas de bourrée couru</i> in quinta posizione, destra avanti, in <i>croisé</i> , muovendosi in avanti in diagonale destra, verso il centro del palcoscenico  6 TEMPI .

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

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

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

## Abbreviazioni

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

## SPARTITO MUSICALE

## TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

N° 1. *Nocturne*

**Andante.** (♩ = 88)

*pp dolce legato*

Fl. (Rideau)

## TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA

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

## PARTITURA COREICA

**A.**

**B.**

**C.**

**D.**

## SPARTITO MUSICALE

## TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA

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

## PARTITURA COREICA

## TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

## DIANA |4/4 ANDANTE|

I	Diana (rappresentata da $\Phi_1$ ) è ferma in quinta posizione, sinistra avanti, in <i>croisé</i> dietro al grande vaso tondeggiante posto di fronte al fondale  2 TEMPI E ½ .
II, p. 21 – I, p. 23	Entrando in scena, percorre il tracciato indicato dal grafico <b>B.</b> raffigurato a p. 20, cioè parte dal punto <b>a</b> e, come indicato dalla freccia, deve raggiungere il punto <b>b</b> .
II	Restando ancora in <i>croisé</i> , si fa un piccolo <i>demi-plié</i> in quinta posizione, con le braccia in posizione di preparazione e la gabbia toracica leggermente flessa in avanti  ½ TEMPO .
III	La ballerina sale in <i>relevé</i> in punta e, in contemporanea, le braccia, in maniera legata, vanno in prima posizione a 90°, con flessione del gomito accentuata  ½ TEMPO . Si è sempre in <i>croisé</i> .
IV	Ancora in <i>croisé</i> , si sposta leggermente il peso del corpo sulla gamba destra in preparazione del <i>pas de bourrée couru</i> , mentre le braccia si aprono, in maniera legata, in seconda posizione  ½ TEMPO .
V	Raddrizzando il busto e portando le braccia in terza posizione (braccio sinistro in alto un po' aperto, con flessione del gomito accentuata)  2 TEMPI , la ballerina fa <i>pas de bourrée couru</i> in quinta posizione, sinistra avanti, per 8 TEMPI, spostandosi in diagonale sinistra verso avanti e mantenendo sempre il corpo in <i>croisé</i> (cfr. il grafico <b>B.</b> raffigurato a p. 20).



## SPARTITO MUSICALE

## PARTITURA COREICA

**A.**

**B.**

**C.**

**D.**

## TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

## DIANA |4/4|

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

## SPARTITO MUSICALE

## PARTITURA COREICA

## TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

## DIANA |4/4|

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

## SPARTITO MUSICALE

## TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

## PARTITURA COREICA

**A.**

**B.**

**C.**

**D.**

## DIANA |4/4|

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

## SPARTITO MUSICALE

## TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

## PARTITURA COREICA

## DIANA |4/4|

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

## SPARTITO MUSICALE

## TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

## PARTITURA COREICA

## DIANA |4/4|

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

## SPARTITO MUSICALE

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

## TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

## PARTITURA COREICA

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

**A.**

**B.**

**C.**

**D.**

## DIANA |4/4|

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



## SPARTITO MUSICALE

Musical score for piano, showing three measures of music. The first measure has a *dim.* marking. The second measure has a *dim.* marking. The third measure has a *dim.* marking. The score is divided into three measures labeled I, II, and III.

## TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

## PARTITURA COREICA

Coreic score for Diana, showing musical notation and choreographic diagrams. The score is divided into three measures labeled I, II, and III. The first measure has a *dim.* marking. The second measure has a *dim.* marking. The third measure has a *dim.* marking. The score is divided into three measures labeled I, II, and III.

**A.**

**B.**

**C.**

**D.**

## DIANA |4/4|

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

SPARTITO MUSICALE

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

PARTITURA COREICA

DIANA |4/4|

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

## SPARTITO MUSICALE

## TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

## PARTITURA COREICA

## DIANA |4/4|

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

## SPARTITO MUSICALE

## PARTITURA COREICA

## TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

## DIANA |4/4|

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

## SPARTITO MUSICALE

## PARTITURA COREICA

## TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

## DIANA |4/4|

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

## SPARTITO MUSICALE

## PARTITURA COREICA

A.

B.

C.

D.

## DIANA |4/4|

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



## SPARTITO MUSICALE

dim. Vions. p dolce con espressione Vols. dim.

## TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA

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

## PARTITURA COREICA

DIANA

A.

B.

C.

D.

DIANA |4/4|

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

SPARTITO MUSICALE

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

TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA

PARTITURA COREICA

A vertical stack of four musical staves for piano, each with a grand staff (treble and bass clefs). To the right of these staves is a vertical column of four rectangular boxes labeled A, B, C, and D. Box A contains a simple diagram with a curved line at the top and five small circles below it. Boxes B, C, and D are empty.

TRADUZIONE DELLA PARTITURA COREICA

## Apparato critico-filologico

### P. 200, SM

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

### P. 200, TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA

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

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

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

### P. 200, G A.

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

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

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

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

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

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

**P. 202**, TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA

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

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

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

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

**P. 202**, PC

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

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

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

**P. 203**, TPC

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

**P. 204**, PC

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

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

**P. 205, TPC**

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

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

**P. 206, PC**

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

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

**P. 207, TPC**

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

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

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

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

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

**P. 208, PC**

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

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



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

**P. 209, TPC**

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

**P. 211, TPC**

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

**P. 213, TPC**

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

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

**P. 218, PC**

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

**P. 219, TPC**

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

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

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

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

#### **P. 220**, PC

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

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

#### **P. 221**, TPC

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

#### **P. 222**, PC

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

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

**P. 223**, TPC

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

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

**P. 224**, PC

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

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

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

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

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

**P. 225, TPC**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**P. 226, PC**

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

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

**P. 226, G B.**

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

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

**P. 227, TPC**

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

**P. 228, TESTI INERENTI ALL'AZIONE SCENICA**

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

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

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





Donatella Gavrilovich

## L'eredità di Marius Petipa, la russificazione e la riforma dello spettacolo teatrale ad opera di Aleksandr Gorskij, Savva Mamontov e Aleksandr Širjaev

### Introduzione

Nella storia della Russia il concetto di salvaguardia e trasmissione del proprio patrimonio culturale è stato sempre fortemente sentito e perseguito. Dopo la secolare dominazione di lingua, usanze, costumi, arte e musica occidentali, imposta dallo zar Pietro il Grande per ammodernare la nazione, sorse nella prima metà dell'Ottocento un diffuso sentimento di rivalsa, di affermazione e riappropriazione della propria identità culturale, artistica e religiosa. Ad accenderlo fu soprattutto il sentimento patriottico, che risorse nel 1812 in occasione della campagna napoleonica in Russia. Il primo segnale di protesta contro la sudditanza occidentale si concretizzò con la nascita del circolo segreto moscovita *Obščestvo ljubomudrija* (Società degli amanti della saggezza)<sup>1</sup>, fondato nel 1823 da letterati e filosofi. Essi sostenevano la necessità di ideare un modello filosofico originale in grado di esprimere e di esaltare la spiritualità del popolo russo in opposizione a quello francese di stampo illuminista<sup>2</sup>.

Le idee della Società degli amanti della saggezza diedero i principi base al più noto movimento dello *Slavjanofil'stvo* (Slavofilismo)<sup>3</sup>, cui aderirono scrittori come Fedor Dostoevskij e Lev Tolstoj, compositori come Modest Musorgskij e Nikolaj Rimskij-Korsakov. Lo Slavofilismo ebbe il merito di risvegliare una coscienza nazionale e di avviare quella sperimentazione modernista, che fu fautrice del cosiddetto "Rinascimento russo" nel campo delle arti visive e dello spettacolo tra la fine del XIX e gli

---

1. Nel 1823 fu fondato a Mosca il circolo Società degli amanti della saggezza, che si costituì in forma di società segreta ma ebbe modo di diffondere le proprie idee grazie alla rivista «Mnemozina», fondata nel 1824 dal letterato Vladimir Odoevskij. Il gruppo si sciolse nel 1825, avendo appoggiato il moto insurrezionale decabrista.

2. Cfr. Zachar Kamenskij, *Moskovskij kružok ljubomudrov*, Nauka, Moskva 1980.

3. Lo Slavofilismo fu una corrente filosofica, politica e letteraria germogliata tra gli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo, che ebbe il fine di esaltare e preservare il patrimonio spirituale, artistico, culturale e la lingua del popolo russo e i suoi fondamenti storici. Cfr. Vadim Kožinov, *O glavnom v nasledii slavjanofilov*, in «Voprosy literatury», n. 10, 1969, pp. 113-130.

inizi del XX secolo. La corte zarista si oppose strenuamente a questa visione anti-occidentalista, perché essa stessa irrideva i prodotti artistici dei suoi compatriotti, definendoli esotici e barbari, frutto di una concezione attardata e medievale.

La svolta avvenne nel 1881 con la salita al trono di Alessandro III, il primo zar a dimostrarsi apertamente nazionalista<sup>4</sup>. Il suo progetto di russificazione mirava, da un lato, a far nascere una coscienza e un sentimento nazionale soprattutto nel ceto aristocratico e alto borghese<sup>5</sup>; dall'altro, a sottrarre politica e cultura dall'ingerenza degli occidentali eliminando dai posti chiave e di potere tutte le personalità straniere e i loro sostenitori russi<sup>6</sup>. Per attuare il suo progetto di russificazione culturale, Alessandro III capì che era necessario creare un consenso ampio e diffuso, ricercando il sostegno da parte degli affiliati al movimento slavofilo, ormai ben radicato in tutta la Russia.

Egli intuì che lo strumento di propaganda più efficace per far rinascere il sentimento nazionale era il teatro, dove mettere in scena opere coreutiche, liriche e drammatiche con soggetti ispirati alle fiabe, alle leggende e agli antichi miti slavi, così come alla storia e alla società della Russia antica e contemporanea. Naturalmente era impensabile imporre un simile repertorio nei Teatri Imperiali, a meno di abolire il monopolio, liberalizzare la produzione degli spettacoli di imprese private e creare la concorrenza<sup>7</sup>. E così fece nel 1882, sostenendo in questo modo il ceto mercantile che dalla seconda metà dell'Ottocento sponsorizzava la rinascita delle arti e della cultura patria, anche mediante allestimenti in forma privata di spettacoli di autori russi. Tale pratica si era diffusa rapidamente nei circoli universitari e nelle associazioni d'arte e letteratura moscovite. Nel 1865, ad esempio, il drammaturgo Aleksandr Ostrovskij fondò l'*Artističeskij kružok* (Circolo Artistico)<sup>8</sup> di Mosca con la partecipazione dello scrittore Vladimir Odoevskij (fondatore della Società degli amanti della saggezza), del musicista Nikolaj Rubištejn e dell'attore Petr Sadovskij. Questa fu la prima associazione privata, creata da noti artisti, che ebbe una scuola di teatro di alto livello, tanto da sostituire quella imperiale. La stretta col-

4. Il 29 aprile 1881 Alessandro III lesse il *Manifesto sull'inviolabilità dell'autocrazia*, che fu alla base delle sue controriforme, ispirate all'ideologia di "Ortodossia, autocrazia e nazionalità" di Nicola I. Cfr. Viktor Buganov-Pavel Zyrjanov-Andrej Sacharov, *Istoriya Rossii: konec XVII-XIX vv.*, [a cura di] A. N. Sacharov, Prosvěščenie, Moskva 2012.

5. Sotto il suo regno fu incrementata la politica di russificazione delle minoranze etniche annesse all'impero. Cfr. Nicholas Riasanovsky, *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 2008, pp. 395-396. La russificazione è intesa anche come la creazione di un sentimento di appartenenza identitaria del popolo russo. Cfr. Geoffrey Hosking, *Russia: People and Empire, 1552 – 1917*, Harvard University Press, Cambridge 1997, p. 397.

6. Dostoevskij influenzò con i suoi scritti Alessandro III, soprattutto, riguardo alla necessità di valorizzare il patrimonio culturale della nazione, sottraendo le arti dall'egemonia occidentale. Cfr. Julia Kudrina, *F.M. Dostoevskij, imperator Aleksandr III i russkaja idea*, «Svobodnaja Mysl'», nn. 7-8 (1634), 2012, pp. 113-124.

7. Cfr. Anna Sologjan, *Teatral'naja reforma 1882 g. i ee vlijanie na finansovo-ekonomičeskoe položenie imperatorskich dramatičeskich teatrov Rossii v 80-90-e gg. XIX v.*, in «Vestnik RUDN. Serija Istorija Rossii», n. 4, 2009, pp. 137-149: p. 139.

8. Aleksandr Ostrovskij, *Zapiska o Artističeskom kružke (1866)*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1952, vol. XII, pp. 23-24; Pavel Amplievič Rossiev, *Artističeskij kružok v Moskve (1865-1883)*, in «Istoričeskij vestnik», Moskva 1912, maggio, pp. 482-498, giugno, pp. 878-901, luglio, pp. 111-136.

laborazione tra questi letterati, musicisti e attori fu antesignana di quella sperimentazione sinestetica in ambito teatrale che si attuò alla fine dell'Ottocento.

Alessandro III stimava il pensiero di Ostrovskij e apprezzava molto le sue commedie che rispecchiavano mentalità, usi e costumi del popolo russo. Per volontà imperiale nel 1881 Ostrovskij fu nominato a capo sia della commissione per il repertorio drammatico, sia di quella per la revisione legale e amministrativa dei Teatri Imperiali di Mosca: «A te affido i miei teatri» – disse Alessandro III al drammaturgo – «sono sicuro che saranno in buone mani. Fai tutto ciò che ritieni utile per la loro prosperità»<sup>9</sup>.

L'altro provvedimento, che Alessandro III prese subito nel 1881 per avviare la politica di nazionalizzazione della cultura e la riforma teatrale, fu la nomina a direttore dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo di Ivan Vsevoložskij<sup>10</sup>, persona di sua fiducia. Nel 1886 Alessandro III ordinò al neo direttore di abolire la carica di Primo Compositore del Balletto Imperiale, ricoperta dai musicisti stranieri come Léon Minkus, Cesare Pugni favorendo così l'ingresso di musicisti russi come Glazunov e Čajkovskij, e il conseguente incremento nel repertorio di opere di compositori, drammaturghi e librettisti russi<sup>11</sup>.

Per ordine di Alessandro III l'opera italiana fu abolita. Il Teatro Bol'šoj fu consegnato all'opera russa: il pubblico non aveva altra scelta. Non ci sono molti esempi nella storia delle arti, in cui un provvedimento esterno, puramente meccanico, abbia avuto una tale influenza interna. Messa al primo posto, priva di concorrenza, l'opera russa in pochi anni crebbe in piena autonomia<sup>12</sup>.

Per quanto riguarda il balletto Alessandro III ordinò a Vsevoložskij di difendere il balletto nazionale<sup>13</sup>. Come ben spiegato dallo storico della danza Jurij Bachrušin, la corte e i ballettomani adoravano i *fouettés* delle ballerine italiane. I giovani artisti russi avrebbero voluto conoscere meglio

9. Julia Kudrina, *Vysokomerie nacii. Aleksandr III i dejateli russkoj kul'tury*, in «Nezavisimaja gazeta», 5 marzo 2015, online: [https://www.ng.ru/kafedra/2015-03-05/4\\_kudrina.html](https://www.ng.ru/kafedra/2015-03-05/4_kudrina.html) (u.v. 27/7/2022).

10. Ivan Vsevoložskij (1835-1909) fu un artista, drammaturgo e costumista, amante della musica e del balletto classico. Fu membro onorario della Società Filarmonica e direttore dei Teatri Imperiali in Russia dal 1881 al 1898. Vsevoložskij, che apprezzava la musica dei compositori russi e in modo particolare quella di Čajkovskij, andava a sostituire il barone Karl Kister. Tra il 1875 e il 1881 costui, fortemente appoggiato dalla corte zarista e dagli occidentalisti, aveva elargito fondi solo a favore dell'opera lirica italiana ed era reo della decadenza dello spettacolo coreutico a Mosca.

11. «Nel 1885-1886 le rappresentazioni dell'opera statale italiana cessarono e l'opera russa fu finalmente istituita al Teatro Mariinskij. Ciò accadde grazie all'imperatore Alessandro III, che voleva patrocinare l'opera russa per amore di tutto ciò che era nazionale» (Oksana Babenko, *Publika imperatorskich opernich teatrov Rossijskoj imperii konca XIX-načala XX vv.*, Atti del Convegno Internazionale *Istorija i archeologija: materialy*, Svoe izdatel'stvo, Sankt Peterburg 2017, pp. 16-22: p. 17). Per quanto riguarda le misure prese dallo zar Alessandro III a sostegno di Čajkovskij e dei compositori del Gruppo dei Cinque e contro l'opera italiana, si rimanda al saggio: Julija Kudrina, *Petr II'ič Čajkovskij i imperatorskaja vlast'*, in «Naš sovremennik», n. 1, 2017, online: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=18608> (u.v. 27/7/2022).

12. Sergej Volkonskij, *Moi vospominanija*, vol. II, Iskusstvo, Moskva 1992, p. 155. N.B.: tutte le traduzioni dal russo sono dell'autrice del presente contributo.

13. Cfr. Roland John Wiley, *Tchaikovsky's ballets: "Swan Lake", "Sleeping Beauty", "Nutcracker"*, Clarendon Press, Oxford 1985, pp. 94-100.

il loro metodo di lavoro ma «le ballerine italiane, a differenza di Taglioni ed Elssler, custodivano con cura i segreti della loro arte, studiando in un'aula a porte chiuse e non permettendo a nessun ballerino russo di assistere»<sup>14</sup>.

L'eccezionale successo del tecnicismo, portato sulla scena russa dai virtuosi italiani, non poteva che turbare le figure di spicco del balletto russo. Particolarmente difficile fu la posizione di Petipa, che era a capo della compagnia del balletto di San Pietroburgo. Due strade gli si aprivano dinanzi: o abbandonare tutto ciò in cui credeva e passare a un lavoro semplice per la sua fantasia di danza, creando variazioni intricate per le ballerine di passaggio, o lasciare il balletto per sempre. Essendo una persona profondamente tenace, Petipa, a differenza di Saint-Léon, non volle modificare la sua arte e i suoi ideali, e per questo iniziò a pensare di rassegnarsi. Durante quegli anni la posizione di principio assunta da Petipa, il suo ostinato rifiuto di mettere in scena numeri di danza acrobatica, la lotta per forme rigorose di danza classica furono il suo più grande servizio al balletto russo<sup>15</sup>.

Vsevoložskij affrontò l'incarico a suo modo, cercando di evitare lo scontro con la corte e la famiglia imperiale e di soddisfare l'imperatore, con cui aveva un rapporto diretto. Il suo atteggiamento è stato definito contraddittorio perché si dimostrava, da un lato, convinto sostenitore della politica di nazionalizzazione culturale mentre, dall'altro, rimaneva legato alla sua visione del mondo occidentalista di matrice francese<sup>16</sup>. Per difendere il balletto russo egli doveva arginare lo strapotere del balletto italiano e trovare una soluzione alternativa di alto livello artistico in modo da creare uno spettacolo di balletto innovativo e contraddistinto da proprie caratteristiche nazionali. Vsevoložskij obbedì agli ordini ricevuti salvaguardando, però, Marius Petipa. Egli seppe far entrare nelle grazie del famoso *maître de ballet* il giovane Čajkovskij, appoggiato dall'imperatore, mediando i rapporti tra di loro anche con la sua partecipazione artistica all'allestimento dei balletti composti dal musicista. In questo modo Vsevoložskij tutelò Petipa, difese il balletto russo e introdusse l'originale stile musicale di Čajkovskij che conciliava melodicamente la sua formazione classica con la musica popolare russa<sup>17</sup>.

Dopo il congedo di Vsevoložskij nel 1899, questa politica fu continuata da Nicola II, asceso al trono dopo la morte del padre nel 1894. Lo zar trovò piena concordanza con Vladimir Teljakovskij, direttore dei Teatri Imperiali di Mosca dal maggio 1898, ma non con il principe Sergej Volkonskij<sup>18</sup>, nominato direttore dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo. Sostenuto dalla corte zarista, Volkonskij introdusse di nuovo in repertorio opere di classici, invitò gli artisti del circolo occidentalista del *Mir Iskusstva* (Mondo dell'Arte, 1898-1904) ad allestire gli spettacoli e assunse il suo amico Sergej Dja-gilev, uno dei fondatori del Mondo dell'Arte, in qualità di direttore dell'«Ežegodnik Imperatorskich

14. Jurij Bachrušin, *Istorija russkogo baleta*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1965, p. 155.

15. *Ibidem*.

16. Cfr. Leonid Mel'ničuk, *Vsevoložskij: osnovnye čerty ličnosti i paradigmy*, in «Koncept», vol. XVII, 2016, pp. 37-46.

17. Cfr. David Brown, *Tchaikovsky*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Macmillan, London 2001, 29 voll., *ad vocem*, vol. XVIII, 1980, p. 614.

18. Sull'importanza dell'opera di Volkonskij si rimanda al saggio di Ornella Calvarese, *Russia Anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, in «Teatro e Storia», n. 24, 2002-2003, pp. 167-233.

teatrov» (Annuario dei Teatri Imperiali).

Quando Volkonskij fu sollevato dall'incarico nel 1901, Nicola II affidò a Teljakovskij la direzione di tutti i Teatri Imperiali per accelerare l'opera di riforma e portare a compimento il processo di russificazione. Nel 1902 Teljakovskij licenziò Sergej Djagilev e gradualmente allontanò dalla direzione artistica gli altri membri del Mondo dell'Arte. Nello stesso anno nominò Aleksandr Golovin e Kostantin Korovin, registi-scenografi<sup>19</sup> del circolo slavofilo di Savva Mamontov<sup>20</sup>, alla direzione artistica dei teatri di San Pietroburgo e di Mosca. Questo brusco cambio di rotta creò una bufera a corte e diede inizio a violenti attacchi da parte di Djagilev<sup>21</sup> e dei suoi amici del Mondo dell'Arte, che dalle pagine dell'omonima rivista accusavano di incompetenza il direttore e Golovin, criticando con veemenza ogni decisione presa, così come la messa in scena degli spettacoli. Per Djagilev e, soprattutto, per Aleksandr Benois la nomina dell'artista moscovita era indesiderabile perché «[...] s'inseriva in un centro di potere che volevano fosse controllato esclusivamente da loro. Il tempo mostrò che i leader del gruppo, ritenendosi insostituibili conoscitori dello stile decorativo, pretendevano la somma direzione del Mariinskij»<sup>22</sup>.

Forti del sostegno della nobiltà e della corte pietroburghese, Djagilev e i suoi amici del Mondo dell'Arte cercarono in ogni modo di estromettere Teljakovskij dal suo incarico<sup>23</sup>. Ebbe così inizio una lunga ed estenuante “guerra” durata fino al 1917, dalla quale non fu risparmiato nemmeno Vsevolod Mejerchol'd<sup>24</sup>, che Teljakovski aveva assunto come regista dei Teatri Imperiali nel 1908.

19. Fin dal 1879, quando furono messi in scena i primi spettacoli domestici, e poi nell'Opera Privata (1185-1904) Mamontov si fece affiancare dai pittori Vasilij Polenov, Viktor Vasnevov e dagli allievi per le loro competenze e conoscenze in ambito musicale, drammaturgico e recitativo. «Qui per la prima volta sorse e si affermò il ruolo del regista e di scenografo – *sorežissjer spektaklija* (co-regista dello spettacolo)» (Flora Syrkina – Elena Kostina, *Russkoe teatral'noe dekoracionnoe iskusstvo*, Iskusstvo, Moskva 1978, p. 809). In molti allestimenti presso teatri statali e privati a Golovin, Korovin, Viktor Simov e tanti altri mamontoviani fu affidata l'intera regia dello spettacolo. Per questo motivo nel mio primo contributo su questo argomento ho ideato il termine di “regista-scenografo” che esprime la completezza del ruolo, in quanto non si trattava più di una collaborazione. Cfr. Donatella Gavrilovich, *Dall'Opera privata di Mamontov al Teatro Convenzionale di Mejerchol'd. L'attività di un regista scenografo: Aleksandr Jakovlevič Golovin*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 19, aprile 1983, pp. 99-108.

20. Savva Mamontov (1841-1918) fu il primo regista teatrale russo moderno, maestro di suo nipote Stanislavskij. Egli fu anche cantante, drammaturgo, scultore, fotografo e mecenate delle arti. Nel 1873 fondò il Circolo artistico di Mosca, dove s'incontrarono i maggiori esponenti delle arti figurative, della musica e del canto, creando dal 1878 le prime rappresentazioni domestiche sperimentali. Nel 1885 fondò l'Opera Privata Russa (1885-1904) con lo scopo di propagandare l'opera dei compositori russi e di allestire spettacoli di alta qualità stilistica e recitativa. La sua presenza nella vita teatrale e artistica russa fu richiesta da Stanislavskij costantemente dal 1898 al 1908.

21. Cfr. Donatella Gavrilovich, *La “resistibile ascesa” del falso mito di Sergej Djagilev nella storia dei Teatri Imperiali*, in «Sinestesiaonline», anno XI, n. 34, 2022, online: <http://sinestesiaonline.it/rifrazioni-numero-5-gennaio-2022/>.

22. Al'fred Basseches, *Teatr i živopis' Golovina*, Iskusstvo, Moskva 1970, pp. 23-24.

23. Cfr. Vladimir Teljakovskij, *Teatral'nye memuary. Vospominanija*, Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1965, pp. 151-160 e p. 230.

24. Benois, Djagilev e gli altri membri del Mondo dell'Arte attaccarono costantemente Teljakovskij e Golovin dalle pagine dell'omonima rivista. Dopo il successo della messinscena del *Dom Juan* di Molière con regia di Mejerchol'd e Golovin al teatro Aleksandrinskij nel 1910, Aleksandr Kugel', Sergej Volkonskij e Aleksandr Benois si scagliarono contro Mejerchol'd. Cfr. Nikolaj Volkov, *Mejerchol'd*, vol II, Academia, Moskva-Leningrad 1929, p. 143; Aleksandr Benois, *Balet v Aleksandrinke (O postanovke “Don Žuana”)*, in «Reč», n. 321, 19 novembre 1910. Questi attacchi continuarono fino al 1917: cfr. Amedeo



Tutti loro ignoravano che il direttore stava obbedendo agli ordini ricevuti da Nicola II, che non lo privò mai del suo sostegno. Fu grazie all'imperatore che Teljakovskij uscì indenne dallo scandalo causato dalla clamorosa *débâcle* del balletto *Volšebnoe zerkalo* (*Lo specchio magico*) di Koreščenko al teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 1903<sup>25</sup> e dal conseguente mesto ritiro dalle scene imperiali di Marius Petipa<sup>26</sup>.

## Aleksandr Gorskij: russificazione e riforma del balletto di Petipa

Dalla seconda metà dell'Ottocento i teatri di Mosca subirono un graduale degrado nell'allestimento degli spettacoli, nel repertorio, nella composizione delle compagnie liriche e drammatiche<sup>27</sup>. Per volgere in positivo la situazione contingente era necessario un risolutivo intervento politico-economico, dettato dall'interesse di far risorgere Mosca come polo artistico e culturale di alto livello, divenendo il simbolo dell'identità nazionale dell'impero zarista. Teljakovskij ebbe questo incarico.

Nel 1899 ingaggiò due giovani registi-scenografi, Kostantin Korovin e Aleksandr Golovin, e un cantante di talento, Fedor Šaljapin, che avevano preso parte alla sperimentazione sinestetica del circolo artistico e della *Častnaja Russkaja Opera* (Opera Privata Russa, 1885-1904), fondati e diretti da Savva Mamontov. I suoi principi etici ed estetici, l'innovativo metodo recitativo e la moderna concezione dello spettacolo di regia, che era nata in Russia<sup>28</sup>, avevano portato al successo spettacoli di altissimo livello artistico, grazie ai quali fu diffusa e apprezzata la musica dei novelli compositori russi, spazzando via gli antichi pregiudizi e decretando la rinascita delle arti. Teljakovskij volle riformare la scena dei Teatri Imperiali portandovi questa linfa vitale.

L'energico e intraprendente Teljakovskij si occupò di riformare i teatri imperiali moscovi-

---

[Aleksandr Benois], *Naprasnaja krasota*, in «Reč», n. 67, 1917.

25. Cfr. Aleksandr Benois, *Volšebnoe zerkalo*, in «Mir Iskusstva», n. 1, 1904, pp. 1-6.

26. Cfr. Donatella Gavrilovich, *Marius Petipa: un'altra storia. Il rapporto con gli scenografi e i direttori dei Teatri Imperiali*, in Annamaria Corea – Donatella Gavrilovich (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, Universitalia, Roma 2019, pp. 39-64.

27. Cfr. Aleksandr Ostrovskij, *Zapiska o položenii dramatičeskogo iskusstva v Rossii v nastojaščee vremja* [1881], in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1960, vol. X, pp. 168-186.

28. Si riporta di seguito una bibliografia essenziale sulla nascita dello spettacolo di regia in Russia ad opera di Mamontov, argomento ancora tutto da approfondire e studiare: Dora Kogan, *Mamontovskij kružok*, Iskusstvo, Moskva 1970; Milica Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo konca XIX načala XX veka*, Iskusstvo, Moskva 1970, pp. 32-81; Flora Syrkina – Elena Kostina, *Russkoe teatral'noe dekoracionnoe iskusstvo*, cit., pp. 78-88; Vera Rossichina, *Opernyi teatr S.I. Mamontova*, Muzyka, Moskva 1985; Eleonora Paston, *Abramcevo. Iskusstvo i žizn'*, Iskusstvo, Moskva 2003, pp. 319-352; Nikolaj Kuznecov, *S.I. Mamontov – reformator opernogo iskusstva v Rossii*, in «Kul'turnoe nasledie Rossii», n. 1, 2016, pp. 16-22; Donatella Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti d'artisti, pittori e critici. 1860-1920*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 77-124; Olga Haldey, *Mamontov's Private Opera. The search for Modernism in Russian Theater*, Indiana University Press, Bloomington 2010; Pascale Melani, *L'Opéra privé de Moscou et l'avènement du spectacle d'opéra moderne en Russie*, Institut d'études slaves, Paris 2012.

ti, visibilmente arretrati rispetto a quelli privati come l'Opera Privata Russa di Mamontov e il Teatro d'Arte di Mosca con a capo Konstantin Stanislavskij e Vladimir Nemirovič-Dančenko. Entrambi questi teatri desideravano esprimere artisticamente la verità psicologica, quotidiana e storica. Mamontov aveva attirato i pittori sulla scena teatrale e l'alta qualità della loro pittura, che trasmetteva lo spirito della musica e del dramma, la abbellì.

Lo spettacolo divenne la rappresentazione del bello, prodotto dalla sintesi di musica, parola, plastica, soggiacenti tutte a un'unica essenza creatrice. [...] Teljakovskij chiese aiuto ai fautori di questa riforma teatrale<sup>29</sup>.

Pertanto, su loro consiglio, Teljakovskij invitò Golovin e Korovin che dovettero superare ogni sorta di difficoltà al loro ingresso ai Teatri Imperiali: dal dipingere da soli intere quinte e fondali per evitare l'aiuto di esecutori "imbrattatele" al creare laboratori per la tintura delle stoffe<sup>30</sup>. Impresa ardua fu per entrambi la collaborazione con la direzione artistica, costituita da personalità di chiara fama, che non accettavano di mettere in discussione la loro concezione degli allestimenti con i giovani mamontoviani. Nonostante ciò, Teljakovskij affidò spesso a Golovin e Korovin l'intera responsabilità della messinscena degli spettacoli lirici e di balletto al teatro Bol'šoj<sup>31</sup>. Quest'atto di fiducia fu ricompensato dall'originalità delle produzioni, dal livello delle prestazioni artistiche e dal successo di pubblico e critica.

Per quanto riguarda il balletto, l'azione da intraprendere era ben più complessa, perché non esisteva alcuna impresa privata dedita a riformarlo organicamente. Le famose *féeries* di Michail Lentovskij, ad esempio, che portarono in scena anche danze orientali, ungheresi ecc. o i virtuosismi di note ballerine dell'epoca, fondavano l'apporto della dimensione coreografica in senso squisitamente spettacolare<sup>32</sup>.

Al teatro Bol'šoj di Mosca la situazione era drammatica a causa dei copiosi tagli di spesa a discapito del balletto, ordinati dal direttore Karl Kister tra il 1875 e il 1881: furono licenziati i mimi, la scuola decadde e gli allestimenti degli spettacoli furono assegnati ai responsabili dei reparti di attrezzature sceniche. Il corpo di ballo era costantemente depauperato dei migliori talenti che, appena si mettevano in luce, erano trasferiti a San Pietroburgo secondo una prassi consolidata. Per invertire questa tendenza era già intervenuto Vsevoložskij, che aveva inviato il ballerino Aleksandr Gorskij a Mosca più volte, tra il 1896 e il 1899, con l'incarico di risollevarne le sorti della scuola di danza e degli spettacoli.

29. Alla Gusarova, *Aleksandr Golovin*, Belyi Gorod, Moskva 2003, pp. 11-12.

30. Cfr. Aleksandr Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Vospominanija chudožnika*, a cura di Erich Gollerbach, Iskusstvo, Leningrad-Moskva 1940, p. 49.

31. Cfr. Milica Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo konca XIX načala XX veka*, cit., pp. 183-215; Donatella Gavrilovich, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, Universitalia, Roma 2011.

32. Cfr. Pascale Melani, *Mixail Lentovskij et la féerie*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», Special Issue *À côté de Stanislavskij et de Meyerhold: les protagonistes «de l'ombre» Pour une autre histoire du théâtre russe*, edited by Donatella Gavrilovich and Pascale Melanie, n. 7, 2022, pp. 16-28.

Queste missioni sono state di importanza decisiva per lo stesso coreografo e per la conseguente rinascita del balletto del teatro Bol'šoj. [...] le produzioni dell'Opera Privata di Mamontov stupirono [Gorskij, N.d.T.] per le straordinarie decisioni del regista, per le variopinte scenografie e i costumi di V.D. Polenov, V.M. Vasnecov, M.A. Vrubeľ, K.A. Korovin e A.M. Vasnecov, così come per le capacità recitative di giovani artisti d'opera. A confronto di ciò, quello che stava accadendo nel balletto sembrava a Gorskij infinitamente antiquato e inutile<sup>33</sup>.

L'aver affidato l'incarico a Gorskij non fu una scelta casuale. Di là dal talento, egli sommava conoscenze e competenze non solo in campo coreutico, ma anche in quello musicale e artistico. Aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo dando prova di valere come pittore e scultore, oltre a possedere un'approfondita conoscenza della storia dell'arte. Pertanto, rispondeva a quei requisiti che Mamontov richiedeva agli artisti della sua impresa teatrale e, in modo particolare, a chi tra loro avesse intenzione di dedicarsi alla regia degli spettacoli. La scuola di regia, che Mamontov aveva affiancato alla sua Opera Privata, si basava su queste conoscenze e competenze<sup>34</sup>. Se si desiderava riformare il balletto seguendo l'esempio dell'Opera Privata, Gorskij era la persona idonea.

Consapevoli che la storia del balletto in Russia era iniziata grazie all'opera di Petipa era necessario, da un lato, preservarne la memoria e tramandarla ai posteri; dall'altro, bisognava partire da questa esperienza e rigenerarla per attuare il progetto imperiale di russificazione. In definitiva, la direzione dei Teatri Imperiali si rese conto che la nazionalizzazione non poteva essere realizzata solo mediante l'eliminazione dell'ingaggio e l'estromissione degli stranieri dai posti di potere. Era necessario, da un lato, mettere a capo della scuola i migliori talenti russi; dall'altro, ideare nuove forme espressive nella creazione dello spettacolo di danza, superando la concezione dei balletti à *grand spectacle* di Petipa mediante la loro originale riedizione nell'ottica moderna dello spettacolo di regia. Pertanto la russificazione del balletto consisteva più che in un mero passaggio di consegne in una vera e propria trasformazione del ruolo: dal *maître de ballet* francese al *režisser baleta* (regista del balletto) russo. In Russia lo spettacolo di regia era nato negli anni Ottanta nel teatro lirico ad opera di Mamontov e alla fine degli anni Novanta nel teatro drammatico ad opera di Stanislavskij. Con la moderna regia teatrale si era affermato il principio di autonomia della produzione teatrale conferendo nuova dignità allo spettacolo, che fu considerato autonoma e originale creazione del regista. Perciò l'appropriazione e nazionalizzazione dei balletti, creati da Petipa, poteva attuarsi solo attraverso la libera trasposizione e l'autonoma rivisitazione di quelle stesse produzioni ad opera di un regista del balletto. Fu per questo motivo che nel 1900 Aleksandr Gorskij fu invitato da Teljakovskij a prendere servizio come regista<sup>35</sup>.

33. Jurij Bachrušin, *Istorija russkogo baleta*, cit., p. 188.

34. Cfr. Vera Rossichina, *Opernyi teatr S.I. Mamontova*, cit., p. 50.

35. Negli archivi del Museo del Teatro Bol'šoj lo storico della danza Bachrušin ha trovato un documento, che cita in nota al suo volume (Jurij Bachrušin, *Istorija russkogo baleta*, cit., nota 1, p. 189), dove si legge che Gorskij fu inviato «ai teatri di Mosca per svolgere compiti di regia per la compagnia di balletto». Questo documento è stato considerato da tutti gli studiosi russo-sovietici l'atto formale di attribuzione del ruolo di regista del balletto a Gorskij.

e direttore della compagnia di balletto dei Teatri Imperiali di Mosca con l'ordine di ammodernare e mettere in scena il repertorio di Petipa.

Gorskij aveva dato prova delle sue competenze e capacità già l'anno prima, quando gli fu ordinato di allestire al teatro moscovita il capolavoro di Petipa, *Spjaščaja krasavica (La bella addormentata nel bosco)* di Čajkovskij. Questo balletto, rappresentato al teatro Mariinskij nel 1890, non era mai stato messo in scena a Mosca. Gorskij lo preparò in tre settimane perché possedeva la notazione di danza dell'opera, da lui fedelmente trascritta durante le prove della rappresentazione originaria. Il 17 gennaio 1899 ebbe luogo la *première* che decretò il successo del giovane coreografo. Gorskij mise in scena *La bella addormentata nel bosco* modificando, sembra, piccoli dettagli ma mantenendo integra la struttura originale del balletto di Petipa. Egli aveva dimostrato come grazie alla notazione di danza fosse possibile preservare e rappresentare il balletto originale di Petipa, assolvendo così al fine di tutelare e tramandare spettacoli che avevano fondato la storia della danza in Russia.

Nel settembre del 1900, al ritorno di una *tournee* all'estero, Gorskij prese servizio come direttore della compagnia di balletto dei Teatri Imperiali di Mosca. Il suo primo incarico fu allestire il *Don Chisciotte* di Minkus rivisitando in modo nuovo e originale la creazione di Marius Petipa, messa in scena al teatro Bol'šoj Kamennyj a San Pietroburgo nel 1871. «Gorskij aggiunse una nuova unità e significato al *Don Chisciotte* di Petipa, che in precedenza era stato piuttosto eclettico e amorfo»<sup>36</sup>. Egli modificò la struttura originaria del balletto con tagli e innesti musicali e di pantomima, tanto da acquisirne la "paternità" perché si trattava di una sua versione rivisitata su quella di Petipa.

Era la svolta storica, l'avvio del processo di nazionalizzazione del balletto dei Teatri Imperiali. Nella creazione del suo *Don Chisciotte*, rappresentato il 6 gennaio 1900, Gorskij superò molte delle convenzioni del balletto accademico del XIX secolo. Lavorò sul libretto, ritornando a confrontarsi con il soggetto dell'opera originaria di Cervantes. Introdusse personaggi nuovi come Espada, Mercedes e la Regina delle Driadi con le dame del suo seguito. Aggiunse l'episodio dei toreri, una parte mimata, in cui i toreri conficcavano veri coltelli sul palcoscenico intorno alla figura di Mercedes che vi danzava intorno. Per le novità inserite nel libretto, Gorskij chiese al musicista Anton Simon di comporre nuova musica: una variazione e due danze. Introdusse elementi di danze popolari e diede particolare rilievo alla logica dello sviluppo della trama, infondendo un contenuto vivo, naturalistico e folclorico<sup>37</sup>. Per quanto riguarda il corpo di ballo, Gorskij ruppe la costruzione classica di giochi simmetrici e paralleli, ideata da Marius Petipa, mediante il movimento continuo, ritmico e asimmetrico di ciascuno degli artisti, a ciascuno dei quali assegnò sequenze cinetiche diverse, creando l'impressione di una folla viven-

36. Elizabeth Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, Duke University Press, London 1990, p. 31 (1 ed. *Choreografičeskoe iskusstvo dvadcatykh godov*, Iskusstvo, Moskva 1979).

37. Cfr. Donatella Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, Universitalia, Roma 2012, pp. 33-34.

te. In tal modo la concezione naturalistica del teatro drammatico fu innestata da Gorskij nello spettacolo di balletto, infondendo nelle forme convenzionali un contenuto vivo. L'asimmetrico movimento del corpo di ballo fu visualizzato scenograficamente da Golovin mediante la distruzione dell'impianto prospettico tradizionale, giacché impostò fondale e quinte d'infilata su di un'unica diagonale.

Il 5 gennaio 1900 vi fu la prova generale del balletto alla presenza di artisti, critici e di un pubblico scelto, che rimasero sorpresi e applaudirono Gorskij, Golovin e Korovin, malevolmente soprannominati "decadenti innovativi". La *première* fu accolta benevolmente dalla stampa. «Il pubblico, dai giovani ai mercanti di Mosca, al Granduca Sergej Alekandrovič e sua moglie, fu estremamente interessato a questa esibizione»<sup>38</sup>. Nacque subito un'aspra controversia tra critici e ballettomani, poiché non si trattava del rinnovamento della vecchia produzione di Petipa ma di una nuova edizione del balletto. Di là dalle polemiche e dal comprensibile disappunto dell'anziano *maître de ballet*, il *Don Chisciotte* di Gorskij entrò nel repertorio dei Teatri Imperiali con la soddisfazione del pubblico, così come gli altri balletti di Petipa da lui "ammodernati" negli anni a seguire.

## La concezione registica di Savva Mamontov<sup>39</sup> nel "Don Chisciotte" di Gorskij

La concezione registica dello spettacolo in Russia, così come era nata fin dagli anni Settanta nelle messinscene delle commedie di Ostrovskij al Teatro Malyj e poi pienamente sviluppata nell'Opera Privata di Mamontov, prevedeva la collaborazione all'ideazione della produzione teatrale di tutto il "collettivo" artistico. In modo particolare, essa nasceva dalla stretta collaborazione del regista con il *so-režisser spektaklja* (co-regista dello spettacolo). Questa nuova figura fu rivestita dallo scenografo, che per le sue acquisite competenze in vari ambiti disciplinari (dalle arti visive a quelle musicali e performative) era in grado di assistere, coadiuvare e sostituire in caso di necessità il regista<sup>40</sup>. Quando per la messinscena del *Don Chisciotte* Teljakovskij affiancò a Gorskij due registi-scenografi come Golovin

38. Vladimir Teljakovskij, *Teatral'nye memuary. Vospominanija*, cit., p. 148.

39. Nel 2016 lo storico del teatro, Nikolaj Kuznecov, pubblicò un articolo sull'ostracismo politico e ideologico subito da Mamontov, dall'epoca sovietica ai nostri giorni, con supporto di fonti e documenti, chiedendo una pubblica presa di responsabilità da parte degli storici del teatro russi. Cfr. Nikolaj Kuznecov, *S.I. Mamontov – reformator opernogo iskusstva v Rossii*, cit. In Occidente questo processo è già in atto grazie a una serie di pubblicazioni francesi, inglesi e statunitensi. In Italia il primo articolo su Mamontov regista, maestro di Stanislavskij e Mejerchol'd, fu pubblicato nel 1983. Su tale problematica si rimanda a: Donatella Gavrilovich, *Savva Mamontov e la nascita della regia teatrale: "ripristinare la giustizia storica"*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», Special Issue *À côté de Stanislavskij et de Meyerhold: les protagonistes «de l'ombre» Pour une autre histoire du théâtre russe*, cit., pp. 29-52.

40. Su questo argomento ho prodotto tutta una serie di contributi in articoli su rivista e in volumi dal 1983 ad oggi. Si veda, ad esempio: Donatella Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti d'artisti, pittori e critici 1860-1920*, cit., pp. 77-112; Donatella Gavrilovich, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin*, cit.

e, soprattutto, Korovin, che aveva costantemente lavorato a fianco di Mamontov per gli allestimenti operistici, si ebbe la svolta “registica” anche nell’ambito della danza. Golovin e Korovin portarono nella produzione del balletto la concezione registica, le innovazioni e le metodologie in uso nell’Opera Privata<sup>41</sup>.

Negli studi di danza russi, solo nel 2018, Ekaterina Suric ha avanzato l’ipotesi che Gorskij abbia subito – oltre alla tradizionale attrazione per gli spettacoli *Zar Fedor Ioannovič* di Aleksej Tolstoj e *Il gabbiano* di Anton Čechov, messi in scena da Stanislavskij al Teatro d’Arte di Mosca nel 1898 – anche l’influsso di quelli lirici, ad esempio, *Boris Godunov* di Modest Musorgskij, rappresentato con grande successo nel 1897 all’Opera Privata a Mosca con regia di Mamontov. Dalla visione di queste produzioni nel corso dei soggiorni moscoviti tra il 1896 e il 1899, secondo la Suric, Gorskij avrebbe preso spunto riuscendo a coniugare i due influssi nella creazione del *Don Chisciotte*<sup>42</sup>.

Si parte da questa ipotesi della Suric per fare una serie di considerazioni, volte a dimostrare che la drammatizzazione e l’impostazione registica unitaria dello spettacolo di danza non discende, come da tradizione degli studi russo-sovietici, solo dalla fascinazione degli spettacoli del Teatro d’Arte e dal naturalismo di Stanislavskij<sup>43</sup>.

La prima considerazione nasce dal fatto che certamente per un artista assistere a spettacoli, che hanno segnato la storia del teatro, è fonte di riflessione creativa. Ciò nonostante, in un così rapido turno di tempo, Gorskij non avrebbe potuto acquisire competenze e metodologie innovative tanto da applicarle nell’immediato, senza averne fatto prima esperienza. Nei Teatri Imperiali, ad esempio, Gorskij aveva appreso le modalità in uso di allestimento scenografico di un balletto che consisteva nell’affidare l’esecuzione di un certo numero di scene, di atti e costumi ad artisti di ambiti stilistici diversi. I lavori commissionati era poi valutati e approvati separatamente dal committente, che nel caso del balletto era l’anziano *maître del ballet*<sup>44</sup>. Nel *Don Chisciotte* l’impostazione si basava invece su una concezione unitaria e su un rapporto di lavoro paritario e collaborativo, fondato sul rispetto delle competenze reciproche, volte a portare la sperimentazione della concezione registica anche nell’ambito della danza. «Questa messinscena – scrisse Teljakovskij – segnò nel complesso l’inizio di una nuova era negli allestimenti dei balletti, che mostrarono soprattutto la collaborazione del coreografo con i

41. Cfr. Milica Požarskaja, *Russkoe teatral’no-dekoracionnoe iskusstvo konca XIX načala XX veka*, cit., pp. 183-215; Flora Syrkina – Elena Kostina, *Russkoe teatral’noe dekoracionnoe iskusstvo*, cit., pp. 86-89.

42. Cfr. Elizaveta Suric – Ekaterina Belova (a cura di), *Baletmejster A. A. Gorskij. Materialy. Vospominanija. Stat’i*, Ex Dmitrij Bulanin, San Pietroburgo 2000, pp. 8-9.

43. Da una ventina di anni gli studi teatrali stanno gettando nuova luce sia su Stanislavskij e la sua formazione, sia sulla diffusione del sistema, a lui legato, ma di cui era ignorato fino a poco tempo fa il reale contributo di altri fautori (ad es. Nikolaj Demidov). Cfr. Andrei Malaev-Babel, *Nikolaj Demidov – Russian Theatre’s Best Kept Secret*, in «Stanislavski Studies: Practice, Legacy, and Contemporary Theater», vol. III, n. 1, pp. 69-81; Maria Shevtsova, *Rediscovering Stanislavsky*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

44. Cfr. Donatella Gavrilovich, *Marius Petipa: un’altra storia. Il rapporto con gli scenografi e i direttori dei Teatri Imperiali*, cit., pp. 39-64.



pittori»<sup>45</sup>. Infatti, ben presto si creò un ferreo sodalizio soprattutto tra Gorskij e Korovin, così come era accaduto tra Stanislavskij e Simov e come accadde in seguito tra Vsevolod Mejerchol'd e Golovin: tutti registi-scenografi mamontoviani. Nelle sue memorie il Direttore dei Teatri Imperiali annotava:

Per la sua messinscena [*Don Chisciotte*, N.d.T.] nel 1900 furono introdotte molte cose completamente nuove e fino a quel momento senza precedenti nel balletto, inclusa perfino la danza serpentina<sup>46</sup>. Al giovane coreografo fu data piena libertà di inventare il nuovo balletto da allestire e di impiegare tutto ciò che riteneva necessario, purché tutte queste novità non andassero oltre i limiti artistici. [...] Questo fu un avvenimento senza precedenti<sup>47</sup>.

La “piena libertà”, data a Gorskij dal direttore dei Teatri Imperiali, era giustificata dalla situazione infelice del balletto di Mosca e dalla profonda convinzione che Petipa avesse impedito di far emergere anche una sola personalità di rilievo nel corso dei suoi cinquanta anni di dominio incontrastato<sup>48</sup>. Gorskij rappresentava lo strumento di rinascita del balletto di Mosca e Teljakovskij si augurava che egli potesse soppiantare l’anziano despota, portando a compimento il progetto imperiale.

Indizio rivelatore della concezione registica mamontoviana è il riferimento alla “danza serpentina”. Non si tratta di una impressione di Teljakovskij per i movimenti asimmetrici dei ballerini, ma di un preciso riferimento alla scena “I sogni di Don Chisciotte”, come spiegato in nota da David Zolotnickij, curatore del volume di memorie<sup>49</sup>. In questa danza le ballerine indossavano un tessuto bianco svolazzante, che cambiava cromaticamente grazie a fonti luminose poste in punti diversi del palcoscenico. Come è noto, la *Danse Serpentine* è una coreografia creata dalla ballerina americana Loïe Fuller, con la quale esordì alle Folies Bergère a Parigi nel 1892. Eppure, tranne la citazione con tanto di nota esplicativa nelle memorie di Teljakovskij, sembra non ci sia stato alcuno scandalo. La motivazione è nel fatto che fu Mamontov insieme a Korovin ad utilizzarla per la prima volta nella *première* dell’opera lirica *Sadko* di Rimskij-Korsakov, allestita dall’Opera Privata al teatro Solodovnikov di Mosca nel 1897. Nella scena del regno sottomarino «le figure dei danzatori si disposero su piani diversi della scena, le pieghe dei tessuti di seta, mosse dal vento, s’illuminavano con effetto sotto la luce dei proiettori e ai loro raggi si rifrangevano acquistando tonalità magnifiche»<sup>50</sup>. La musica legava i movimenti dei danzatori a quelli recitativi del coro, creando con gli effetti luminosi una composizione scenica unitaria. In un primo momento la critica musicale gridò allo scandalo per la trovata registica ideata da Mamontov e Korovin, mentre nelle rappresentazioni successive a San Pietroburgo fu accolta

45. Vladimir Teljakovskij, *Teatral’nye memuary. Vospominanija*, cit., p. 148.

46. *Ivi*, p. 456.

47. *Ivi*, p. 147.

48. «Nei cinquant’anni in cui M. Petipa fu al potere, non è apparso un solo coreografo di talento, e anzi non poteva apparire, perché le autorità di origine straniera riconosciute da tutti, infatti, disprezzano tutti i russi e non cedevano il passo dinnanzi a un giovane talento russo» (*ivi*, p. 149).

49. *Ivi*, nota 47, p. 150.

50. Milica Požarskaja, *Russkoe teatral’no-dekoracionnoe iskusstvo konca XIX načala XX veka*, cit., p. 58.

con favore da parte di pubblico e critica.

Tre anni dopo Gorskij insieme a Korovin utilizzarono lo stesso procedimento registico mamontoviano per creare con luci colorate sui leggeri veli svolazzanti delle ballerine l'atmosfera irreale della scena "I sogni di Don Chisciotte". «All of Gorsky's prerevolutionary productions had been created in close collaboration with Kostantin Korovin. Theirs was a fruitful collaboration, since it was based on shared creative convictions»<sup>51</sup>. La scenografia del *Don Chisciotte* si presentava così «legata alla musica, in accordo o in contrasto col tema intrinseco dell'opera, piena di forza emozionale. Entrambi gli artisti [Golovin e Korovin, N.d.T.] continuarono ad affermare sulle scene imperiali idee e principi, sui quali si era fondata l'attività dell'Opera Privata di Mamontov»<sup>52</sup>.

La seconda considerazione riguarda il naturalismo e l'uso di costumi storici sulla scena teatrale russa. Fin dagli anni Sessanta del XIX secolo nei Teatri Imperiali di San Pietroburgo furono messe in scena opere di Aleksandr Puškin e di Aleksej Tolstoj, filologicamente curate nella riproduzione storica di scene e di costumi da parte di architetti, archeologi e pittori come Ivan Gornostaev, Matvej Šiškov e Michail Bočarov<sup>53</sup>. Negli stessi anni il drammaturgo Aleksandr Ostrovskij, finanziatore e "direttore artistico" della messinscena delle sue commedie in costume al teatro Malyj di Mosca, introdusse la recitazione naturalistica e l'uso di spezzati per creare scene di interni e di esterni realistici. Ostrovskij così esponeva le sue motivazioni:

Come nella vita noi comprendiamo meglio le persone, se vediamo l'ambiente in cui esse vivono, così anche sulla scena un ambiente vero ci informa subito della situazione dei personaggi e fa risaltare i tipi in modo più vivo e comprensibile per il pubblico. [...] Ricordo come Šumskij ringraziò lo scenografo Isakov per una piccola, povera camera per il dramma *Amore tardivo* «Là recitare non serve» – disse costui – «là è possibile vivere. Appena entro, immediatamente trovo un tono autentico»<sup>54</sup>.

Da quanto sopra riportato, l'innovazione degli spettacoli drammatici al Teatro d'Arte non consisteva né nel naturalismo della recitazione, né nella creazione di uno spazio scenico privo di quinte e fondali pittorici e bidimensionali a favore di scenografie volumetriche e praticabili, dato che tutto ciò esisteva fin dagli anni Settanta del XIX secolo. Allo stesso modo la riproduzione storica attenta ai minimi particolari di costumi e oggetti di scena era in uso nei Teatri Imperiali già nel decennio precedente. In realtà, la messinscena del dramma *Zar Fedor Ioannovič* di Aleksej Tolstoj, con cui fu inaugurato il Teatro d'Arte di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko nel 1898, allo stesso modo dell'opera di *Rusalka (La sirena)* di Aleksandr Dargomyžskij, con la quale si aprì l'impresa dell'Opera Privata di

51. Elizabeth Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., p. 91.

52. Milica Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo konca XIX načala XX veka*, cit., p. 186.

53. Cfr. Flora Syrkina – Elena Kostina, *Russkoe teatral'noe dekoracionnoe iskusstvo*, cit., pp. 66-72.

54. Aleksandr Ostrovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., 1952, vol. XII, p. 235. La commedia *Amore tardivo* di Ostrovskij fu messa in scena al teatro Malyj nel 1873 e lo scenografo Pavel Isakov creò un interno naturalistico, privo di quinte e fondali. Sergej Šumskij fu un attore russo della seconda metà dell'Ottocento.

Mamontov nel 1885, nel soggetto scelto esprimeva l'orientamento sociale e politico del nuovo teatro cioè la sua adesione allo Slavofilismo e alla nazionalizzazione della cultura in Russia. La vera novità di entrambi gli spettacoli consisteva nella concezione registica, che Stanislavskij e lo scenografo Viktor Simov avevano derivato dalla ventennale esperienza teatrale mamontoviana: «l'Opera Privata di Mamontov è il diretto precursore del Teatro d'Arte di Mosca. Stanislavsky si è formato da Mamontov, ha partecipato agli spettacoli domestici, che non furono per niente meri intrattenimenti di dilettanti. [...] Essa lo ha influenzato in tutto»<sup>55</sup>. La terza considerazione riguarda gli spettacoli dell'Opera Privata, messi in scena tra il 1896 e il 1899 a Mosca e a San Pietroburgo. Essi segnarono una svolta riformatrice sia per la qualità degli interpreti e del loro originale modo di “incarnare” naturalmente sulla scena il personaggio, sia per le novità di soggetti e musiche, sia per il valore estetico di scenografie e costumi, sia per l'uso emozionale della luce sia, soprattutto, per il progetto registico unitario. In quegli anni il giovane Vsevolod Mejerchol'd era a Mosca e fu un assiduo frequentatore degli spettacoli lirici sia all'Opera Privata, sia al teatro Bol'soj, sui quali ebbe a dire:

Tuttavia il polso della vita dell'opera batteva non qui [Bol'soj, N.d.T.], ma nell'Opera Privata di Mamontov, che in questi anni conobbe il suo brillante periodo di massimo splendore, mettendo in scena nuove opere di Rimskij-Korsakov, avendo nella sua compagnia il giovane Šaljapin e usufruendo di scenografi del calibro di Vrubeľ, Viktor Vasnecov, Polenov<sup>56</sup>.

Il principio base dell'impostazione registica mamontoviana si fondava sul concetto slavofilo di “familiarità”. Per raggiungere quest'obiettivo, l'intero collettivo artistico doveva essere coinvolto in tutte le fasi della creazione della produzione, cominciando dalla lettura insieme del testo e della partitura musicale. Ai pittori-scenografi era richiesta la conoscenza della musica, così come agli attori-cantanti competenze in disegno, pittura e scultura. Il fine era la creazione di uno spettacolo basato su una concezione registica unitaria ed armonica<sup>57</sup>.

Gorskij fece suo questo principio, instaurando un rapporto particolare con gli allievi e con i ballerini della compagnia del teatro Bol'soj. Egli iniziò il suo lavoro con un discorso alla troupe, che per l'epoca era una novità, sentenziando: «Nel balletto ci sono spesso persone che amano l'arte non per amore dell'arte, ma per se stesse che vi partecipano»<sup>58</sup>. Ricordava Michail Mordkin, che interpretò Espada nel *Don Chisciotte* del 1900, come Gorskij amasse discutere del lavoro con i ballerini prima di

55. Flora Syrkina – Elena Kostina, *Russkoe teatral'noe dekoracionnoe iskusstvo*, cit., 78.

56. Nikolaj Volkov, *Mejerchol'd*, cit., vol. I, p. 145.

57. Cfr. Kostantin Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, Iskusstvo, Moskva 1959, vol. VI, p. 98. Stanislavskij stesso ha sempre riconosciuto il valore e l'importanza di questa sperimentazione: dalle sue annotazioni nei diari da ragazzo fin dal 1878, nella costante richiesta di coinvolgimento di Mamontov nella sua attività teatrale e sperimentale (Teatro-Studio 1904), nei suoi quaderni, nelle sue memorie, sottolineando più volte quella regia dello spettacolo, che gli studi teatrali sovietici e successivi hanno taciuto e che oggi, finalmente, si sta portando all'attenzione nel dibattito internazionale.

58. La frase, tratta dal documento rinvenuto negli archivi del teatro Bol'soj di Mosca, è citata in: Jurij Bachrušin, *Istorija russkogo baleta*, cit., p. 189, nota 1.

avviare le prove, in modo che a tutti fosse chiara la propria parte, il posto da occupare sulla scena e il significato di quanto stavano realizzando<sup>59</sup>.

Altra innovazione di Gorskij, portata dagli scenografi-registi mamontoviani, fu la trasformazione del corpo di ballo in folla viva e variopinta. Lottando contro le convenzioni recitative ben radicate in teatro, fin dal 1885 Mamontov aveva eliminato la presenza statuaria del coro sulla scena, l'aveva posto per la prima volta di schiena rispetto agli spettatori esigendo che si muovesse sulla scena come gente viva. Ogni elemento del coro fu caratterizzato in base al costume, alle posture e alla mimica. «Mi serve una folla, il movimento nel popolo, l'ambiente, e non un coro di cantanti; ne ho abbastanza dell'immobilità, bisogna cercare di ottenere una scena reale, viva, espressiva!»<sup>60</sup>. Allo stesso modo operò Gorskij riguardo al corpo di ballo.

Lo spirito innovatore nel *Don Chisciotte* si esprime nell'elegante vitalità drammatica dei singoli numeri danzati e nella nuova interpretazione del corpo di ballo. A dire il vero, qui fu creato un nuovo tipo di spettacolo coreografico. Le aspirazioni artistiche di Gorskij parevano molto vicine a quelle di Korovin e Golovin. Un momento particolarmente importante nella soluzione dello spettacolo fu per gli artisti la nuova interpretazione del ruolo del corpo di ballo: al posto della sua tradizionale passività quale fondale per i solisti, nelle coreografie di Gorskij l'accento si pose sulle danze di massa, che interpretavano la pittoresca e varia immagine della folla popolare, la vita chiassosa della strada, le caratteristiche scenette di genere<sup>61</sup>.

Ogni ballerino ebbe il suo costume che lo differenziava dall'altro e che riproduceva per foggia e stile quelli in uso in Spagna. Golovin e Korovin trasmisero a Gorskij la nuova concezione del figurino che, oltre a riportare precise indicazioni per stoffe e taglio sartoriale, suggeriva all'interprete trucco, posa e l'indole del personaggio, perché esso era stato ideato come l'interpretazione grafica della parte. Questo modo di "visualizzare" il personaggio attraverso i bozzetti di costume fu utilizzato da Gorskij stesso, creatore di svariati figurini per i suoi balletti, fino in epoca sovietica.

I due mamontoviani lo introdussero inoltre allo studio delle fonti storiche, etnografiche e artistiche e alla pratica delle spedizioni alla ricerca dei materiali<sup>62</sup>, inaugurate da Mamontov nel 1881. Lo studio dei documenti, degli oggetti e dei materiali raccolti era alla base della creazione originale di scenografie e costumi verisimili. Nel caso della messinscena del *Don Chisciotte*, abitualmente rappre-

59. Cfr. Donatella Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, cit., pp. 36-37.

60. Vasilij Škafer, *Sorok let na scene ruskoj opery. Vospominanija*, Iskusstvo, Leningrad 1936, p. 144.

61. Dora Kogan, *Golovin*, Iskusstvo, Moskva 1960, pp. 16-17.

62. Nel 1880-1881 Mamontov e i suoi amici scenografi inaugurarono le spedizioni alla ricerca di materiali per scene e costumi spingendosi fino al protettorato di Tula per trovare oggetti dell'artigianato popolare, utili per la fiaba-dramma *La fanciulla di neve* di Ostrovskij, messa in scena nel 1882 presso il suo circolo artistico. La nota spedizione di Stanislavskij e Simov per l'allestimento di *Zar Fedor Ioannovič* al Teatro d'Arte avvenne quasi venti anni dopo. Ad essa seguirono quelle organizzate dal gruppo del «Mir Iskusstva» (Mondo dell'arte, 1898-1904), tra le quali celebre fu quella organizzata da Benois e Djagilev per la messinscena del *Boris Godunov* al Teatro dell'Opera di Parigi nel 1908. In Russia le spedizioni alla ricerca di materiali con relativo studio di architetture e arredi vetero-russi per la creazione di spettacoli furono inaugurate dai viaggi da Ivan Gornostaev nelle province di Novgorod e Pskov, compiuti tra il 1858 e il 1859. Cfr. Flora Syrkina – Elena Kostina, *Russkoe teatral'noe dekoracionnoe iskusstvo*, cit., pp. 67-68.

sentata con fantasiosi allestimenti esotici e romantici, tipici del balletto pseudo-spagnolo ottocentesco, Golovin seppe rendere l'impressione della calda, accecante, luce di Barcellona, anche attraverso sapienti giochi di illuminotecnica, infondendo nelle forme convenzionali un contenuto vivo e concreto. Come scrisse Teljakovskij: «Questo fu un avvenimento senza precedenti»<sup>63</sup>.

## Creare per immagini: Mamontov, Gorskij, Širjaev e la fotografia

Tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo l'interesse per la fotografia quale strumento di studio, analisi e creazione scenica si diffuse in Russia tra registi, coreografi e attori. Al tempo stesso ci si rese conto che la fotografia poteva fissare frammenti dell'immaterialità dell'arte performativa, conservandone nel tempo tracce tangibili. Nei primi anni Novanta la stessa direzione dei Teatri Imperiali ne rilevava l'importanza non solo per la creazione registica e coreografica, ma anche per la documentazione della storia del teatro russo<sup>64</sup>. Una simile riflessione, impensabile nella prima metà dell'Ottocento, era scaturita dalla progressiva riscoperta delle proprie origini storiche, artistiche e culturali che aveva permesso di avviare azioni di tutela e di valorizzazione nei confronti del patrimonio culturale russo. Tutto ciò rifletteva anche quella moderna sensibilità e visione artistica, che si andava affermando nell'epoca dell'Art Nouveau, volta alla ricerca di nuove forme espressive derivate dall'analisi e dalla decostruzione dei codici linguistici e stilistici delle produzioni artistiche del passato.

In Russia, a cavallo tra XIX e XX secolo, furono affascinati dall'uso della fotografia Mamontov, Gorskij e Aleksandr Širjaev, ballerino, coreografo e docente dei Teatri Imperiali Pietroburghesi, noto di recente per aver ideato il primo filmato di animazione con marionette<sup>65</sup>. Essi se ne servirono sia per documentare la loro attività teatrale, sia come strumento di creazione scenica.

Il primo a basare il suo metodo di recitazione sull'uso dell'immagine illustrata e fotografica fu Savva Mamontov. Ispirandosi al concetto di *Bogočlovečestvo* (Divinumanità)<sup>66</sup> del filosofo Vladimir Solov'ëv, Mamontov guidò l'attore attraverso un graduale processo di trasformazione interiore ed esteriore fino a giungere all'identificazione della propria parte divina con l'essenza spirituale dell'astratta

63. Vladimir Teljakovskij, *Teatral'nye memuary. Vospominanija*, cit., p. 147.

64. Cfr. Anatolij Molčanov, *Zametka o primenenii fotografii pri Imperatorskich Moskovskich Teatrach*, in «Ežegodnik Imperatorskich Teatrov». Priloženija. Sezon 1893-1894, Kn. 1, Izdanie Direkcii Imperatorskich Teatrov, Sankt-Peterburg 1893, p. 162.

65. Cfr. Donatella Gavrilovich, *Aleksandr Širjaev e lo studio del movimento. Dalla danza all'invenzione del filmato d'animazione con marionette*, in Paola Bertolone – Annamaria Corea – Donatella Gavrilovich (a cura di), *Trame di meraviglia. Studi in onore di Silvia Carandini*, Universitalia, Roma 2016, pp. 179-190.

66. *Bogočlovečestvo* (Divinumanità) è un neologismo creato da Vladimir Solov'ëv (1853-1900). Partendo da scritti biblici e patristici, il filosofo fondò la sua concezione cristologica unitaria tra Dio, umanità e cosmo. La Divinumanità aveva come fine quello di unire Infinito e finito, Oriente e Occidente, anima e corpo attraverso il superamento dell'atteggiamento passivo e contemplativo dell'essere umano mediante una "attiva azione divina".

immagine letteraria. Per aiutare l'attore in questo processo di trasformazione, Mamontov si servì delle illustrazioni fotografiche di opere d'arte ma anche di foto da lui stesso realizzate, che riproducevano il personaggio immaginario. Queste immagini fotografiche, definite dal regista "immagini cristallizzate", erano sottoposte allo studio stilistico da parte dell'attore. Comparando le illustrazioni di un unico soggetto, ideato da artisti diversi, l'attore comprendeva l'originalità della forma dai dettagli. Seguiva la fase di appropriazione dell'immagine scenica, che si era formata nella sua mente, e della visualizzazione mediante disegni, dipinti e sculture. La fase successiva consisteva nel far vivere sulla scena quell'immagine, generata dal percorso spirituale nell'interiorità dell'attore, trasfigurando il proprio corpo-materia. In questo modo l'attore avrebbe incarnato il personaggio immaginario e dato vita all'*obraz* (immagine scenica concreta). Mamontov mostrava agli attori come crearla con dimostrazioni pratiche e curando fin nelle sfumature le caratteristiche esteriori e psicologiche dell'immagine scenica. Questo metodo fu insegnato ad attori, registi e scenografi-registi alla scuola di regia dell'Opera Privata e da loro diffuso in ogni ambito teatrale<sup>67</sup>.

Creare la forma scenica partendo dall'immagine caratterizzò l'opera artistica di Fedor Šaljapin come quella di Michail Čechov e nell'ambito della danza contraddistinse la sperimentazione di Širjaev fino a quella di Kasjan Golejzovskij.

Aleksandr Gorskij si servì della fotografia con questo scopo applicandovi le sue competenze e conoscenze storico-artistiche<sup>68</sup>. Quando nel 1902 entrò come regista di balletto nella compagnia del teatro Bol'šoj e come docente presso la Scuola dei Teatri Imperiali di Mosca, fu per i ballerini una vera novità. «L'apparizione di Gorskij – scrisse Agrippina Vaganova – fece rinascere il balletto. Egli parlava un'altra lingua»<sup>69</sup>. Durante le prove Gorskij affiancava ogni ballerino, aiutandolo a scoprire in sé «una scintilla di Dio». Come scrisse la sua allieva Ol'ga Nekrasova: «egli ha tagliato il talento come un diamante»<sup>70</sup>. Nelle sue memorie Nekrasova raccontava di come Gorskij avesse introdotto l'uso della macchina fotografica nella didattica per fissare la perfetta esecuzione di alcuni passi oppure gli errori da parte degli studenti. Questo metodo permetteva di studiare il lavoro svolto grazie alle immagini fotografiche, in modo da apportare modifiche e correzioni nella pratica successiva<sup>71</sup>. Secondo la studiosa Saburova, Gorskij fu ispirato da Stanislavskij, che nel corso delle prove al Teatro d'Arte di Mosca utilizzava la fotografia, perché le immagini gli insegnavano a recitare in modo da analizzare le espres-

67. Cfr. Vera Rossichina, *Opernyi teatr S.I. Mamontova*, cit., p. 50.

68. Cfr. Lidija Charina – Tat'jana Saburova, *Aleksandr Gorskij i ego archiv*, in Ekaterina Čurakova – Elena Frolova – Sergej Konaev – Tat'jana Saburova (a cura di), *Aleksandr Gorskij. Baletmejster, chudožnik, fotograf*, Iz kollekcii Muzeja Gosudarstvennogo Bol'šogo teatra Rossii, Svjaz' Epoch, Moskva 2018, pp. 6-8, in particolare p. 7.

69. Agrippina Vaganova, *O Gorskom*, in Elizaveta Suric – Ekaterina Belova (a cura di), *Baletmejster A.A. Gorskij. Materialy. Vospominanija. Stat'i*, cit., pp. 135-137: p. 135.

70. Ol'ga Nekrasova, *Vospominanija (1883-1924)*, in Elizaveta Suric – Ekaterina Belova (a cura di), *Baletmejster A.A. Gorskij. Materialy. Vospominanija. Stat'i*, cit., pp. 193-201: p. 194.

71. Cfr. *ivi*, p. 197.



sioni facciali, i gesti, le posture, il trucco, i costumi<sup>72</sup>. In realtà, Stanislavskij utilizzò questo metodo in funzione analitica e non creativa, derivandolo comunque sia dalla sperimentazione di Mamontov, sia dalla fascinazione per Šaljapin, che per questo fu definito “maestro dell’incarnazione”. Dalla documentazione d’archivio è stato possibile dimostrare come questo metodo di creazioni per immagini sia stato diffuso e trasmesso dallo stesso Mamontov anche a Vsevolod Mejerchol’d<sup>73</sup>.

La passione di Gorskij per la fotografia e per le riprese filmate inizia ai primi del Novecento ed è da abbinarsi alla sua idea di comporre la coreografia come fosse una partitura musicale per orchestra, utilizzando la notazione di danza di Stepanov per ideare nuovi balletti<sup>74</sup>. A sviluppare ulteriormente e in altro modo quest’idea creativa fu Aleksandr Širjaev.

A differenza della “piena libertà” ricevuta da Gorskij a Mosca, la direzione dei Teatri Imperiali non permise a Širjaev l’uso della macchina fotografica e della cinepresa per riprendere i ballerini del teatro Mariinskij durante le prove al fine di studiare e creare nuove forme espressive. Širjaev voleva superare gli stereotipi in uso nel balletto, dando al ballerino la mobilità del torso, l’espressività del volto, l’impressione di spontaneità, del gesto, così come l’attore del teatro naturalista. Nel 1904 presentò una richiesta di autorizzazione e di finanziamento per l’acquisto di una cinepresa, che fu rifiutata dall’amministrazione dei Teatri Imperiali<sup>75</sup>. Pertanto, egli decise di perseguire il suo scopo in altro modo, spiegato da lui stesso nell’autobiografia, pubblicata solo recentemente:

Io stesso ho fabbricato delle marionette in *papier-mâché* alte 20-25 centimetri, delle quali tutte le parti del corpo si tenevano insieme grazie a un filo morbido, che gli permetteva di prendere qualunque postura, rispondente ai movimenti del corpo umano. A piacimento era possibile far indossare a queste marionette un qualunque costume fatto di materiale o di carta. A tempo debito ho fatto circa venti marionette. Utilizzandole, io ho creato a casa tutte le danze che dovevo mettere in scena. Dopo aver collocato in fila alcune marionette, davo a ognuna di loro una posizione, come se fosse il movimento successivo a quello precedente. Avvicinandomi a tutta questa fila, mi apprestavo con entusiasmo a comporre la mia danza. Dopo aver deciso una delle posizioni da me “provate” sulle marionette, disegnavo sulla carta (naturalmente, in modo

72. Cfr. Tatjana Saburova, *Fotograf Aleksandr Gorskij*, in Ekaterina Čurakova – Elena Frolova – Sergej Konaev – Tatjana Saburova (a cura di), *Aleksandr Gorskij. Baletmejster, chudožnik, fotograf*, cit., pp. 222-225, in particolare p. 222.

73. Cfr. Donatella Gavrilovich, *An Unknown Legacy: Uncovering Traces of Savva Mamontov’s work in Meyerhold’s Conditional Theatre*, in Jonathan Pitches – Stefan Aquilina (edited by), *The Routledge Companion to Vsevolod Meyerhold*, Routledge, Oxford 2022, pp. 134-146.

74. Negli archivi dello RGALI e del Museo Teatrale Statale Centrale “A.A. Bachrušin” di Mosca sono conservati i quaderni utilizzati da Gorskij, per comporre per mezzo della notazione di danza Stepanov il suo primo balletto *Clorinda, regina delle fate dei monti*, messo in scena al teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 1889. «Il balletto *Clorinda* si è distinto per il fatto, che Gorskij lo ha messo in scena dalla notazione. Affascinato dal sistema di notazione della danza di V.I. Stepanov, Gorskij decise di fare un esperimento interessante. Egli scrisse la notazione della composizione coreografica e distribuì i fogli con queste annotazioni agli insegnanti, che impararono i movimenti insieme gli allievi come fossero parti musicali o d’opera. È difficile giudicare la purezza dell’esperimento, poiché le prove si sono svolte sotto la guida dello stesso Gorskij» (Larisa Abyzova, *Istorija choreografičeskogo iskusstva. Otečestvennyj balet XX-načala XXI veka*, Kompozitor, Sankt Peterburg, 2017, pp. 26-27).

75. Nel 1988 il regista Viktor Bočarov, sfogliando i fascicoli amministrativi dei Teatri Imperiali, trovò una richiesta di finanziamento presentata da Širjaev nel 1904 alla direzione per l’acquisto di una cinepresa amatoriale. Fu grazie a questo documento che Bočarov iniziò le ricerche che lo portarono dieci anni dopo a scoprire l’archivio del coreografo con le pellicole dei film d’animazione e di balletto.

schematico) ognuno dei movimenti nella sequenza stabilita, in modo tale che questa catena di movimenti corrispondesse a tutta la danza, e sotto ogni disegno c'era un numero della notazione di danza. Così ho risolto il problema della trascrizione delle posture in modo incomparabilmente più semplice, rispetto a quello che si fa con il sistema Stepanov. La notazione sarà perfettamente completata, se la s'integrerà in basso con le note musicali, disposte conformemente ai disegni, con l'indicazione del tempo del metronomo. Se una tale notazione-disegnata si riporta su una stretta striscia di carta, disponendo i disegni sulla verticale, dall'alto in basso, ci si può servire di una cinecamera amatoriale, che mostra tutti i movimenti disegnati, offrendo in modo chiaro la rappresentazione della danza<sup>76</sup>.

Il primo filmato, *P'ero i Kolombina (Pierrot e Colombina)*, databile al 1906, fu realizzato da Širjaev eseguendo ben oltre settemila disegni in sequenza e articolando i movimenti di dodici marionette secondo la composizione della notazione-disegnata della coreografia. In questo modo Širjaev riuscì a connettere la sperimentazione di Gorskij relativa alla composizione coreografica come partitura d'orchestra, utilizzando il metodo di creazione dell'immagine scenica del personaggio di Mamontov mediante la visualizzazione grafica, pittorica e scultorea (marionette). Grazie ai suoi filmati, inoltre, Širjaev ha trasmesso ai posteri un'eccezionale documentazione visiva di passi e soluzioni coreografiche del balletto di Petipa<sup>77</sup>. Questo enorme lavoro fu sicuramente da lui svolto con l'intento, dichiarato, di creare forme nuove ma con l'altrettanta piena consapevolezza di conservare anche l'eredità del maestro.

Da quanto sopra esposto, è plausibile pensare a una condivisione di intenti e a un reciproco scambio di esperienze tra Gorskij, che iniziò a utilizzare la fotografia intorno al 1902, e Širjaev, entrambi impegnati a riformare e, al tempo stesso, a valorizzare la storia del balletto russo.

Nel primo decennio del Novecento il progetto imperiale di russificazione dello spettacolo teatrale poteva dirsi compiuto. Era giunto il momento di portare all'estero il risultato di questo lungo lavoro di rinascita culturale e artistica. Nel 1908 fu messa in scena a Parigi l'opera *Boris Godunov* di Musorgskij con Fedor Šaljapin nel ruolo del protagonista, con scene e costumi di Aleksandr Golovin e di Nicola Benois che, esultando per l'inaspettato trionfo dello spettacolo, scrisse: «Gli eroi del giorno sono Puškin e Musorgskij, l'eroe del giorno è tutta l'arte russa, tutta la Russia»<sup>78</sup>.

76. A. Širjaev, *Peterburgskij balet. Iz vospominanij artista Mariinskogo teatra*, a cura di Svetlana Lavrova e Natalia Zozulina, Akademija Russkogo Baleta imeni A. Ja. Vaganovoj, Sankt Petersburg 2018, pp. 82-83. Nella primavera del 1941, prima di morire, Širjaev consegnò il suo volume dattiloscritto alla casa editrice Vserossijskoe Teatral'noe Obščestvo, *Peterburgskij balet. Iz vospominanij artista Mariinskogo teatra*, curato da Jurij Slonimskij. Del libro originale in bozze di stampa esistono due esemplari, conservati uno presso la Biblioteca Nazionale Russa di Mosca e l'altro presso la Biblioteca Teatrale di San Pietroburgo. Quest'ultimo ha stampigliato il timbro della censura e riporta la scritta «In discussione». Cfr. Donatella Gavrilovich, *Aleksandr Širjaev e lo studio del movimento. Dalla danza all'invenzione del filmato d'animazione con marionette*, cit.

77. Per quanto riguarda l'uso della fotografia come strumento di documentazione per la storia della danza in Russia, bisogna ricordare che Širjaev riprodusse parti delle coreografie e dei passi dei balletti di Petipa nei suoi filmati sia d'animazione di marionette, sia di danze eseguite insieme alla moglie. Questo prezioso materiale, di cui si ignorava l'esistenza fino al 2003, è ancora tutto da studiare.

78. Aleksandr Benois, *Russkaja opera v Pariž*, in «Slovo», 3 giugno 1908.



# Visioni



Beatrice Libonati

## Rencontre avec une personne spéciale <sup>1</sup>

### Jean Cébron et la danse

Sous l'œil attentif de Jean Cébron, j'ai pu rédiger une courte présentation sur sa biographie. À lui vont mes plus sincères remerciements.

Il est né en 1927 à Paris. Depuis tout petit, il veut apprendre la danse. Sa mère, Mauricette Cébron, première danseuse, chorégraphe et professeur au Théâtre National de l'Opéra de Paris, malgré l'opposition de son mari ingénieur, la lui enseigne «à petites doses» (expression de Cébron) et en cachette.

Parti de Paris à cause de la guerre pour Nogent le Rotrou dans Le Perche, où son père avait acheté une maison, il prend des leçons de peinture avec Suzanne Igonin et Jean François Roteau ainsi que des leçons de piano. Jean raconte qu'un officier allemand, un nazi, un salaud, s'était installé dans leur maison et leur faisait boire du champagne ou du vin pour les griser, lui (12 ans) et son frère Alain (16 ans), pour les interroger sur le peintre Roteau. Ce dernier faisait partie de la résistance et cachait une femme juive. Roteau leur donnait beaucoup de renseignements mais les deux garçons s'amusaient à fausser les informations pour dérouter l'officier.

Après la guerre, entre 1945 et 1947, il revient à Paris et continue d'étudier le classique avec Mauricette qui lui paye aussi quelques cours avec Carlotta Zambelli. Mais la Zambelli lisait sa correspondance pendant les leçons au lieu de s'occuper de ses élèves, c'est pour ça qu'à l'insu de sa mère, il prend des cours de classique gratuits avec Yves Brioux, et de moderne avec Anne Marie Lecomte qui avait travaillé avec Sigurd Leeder.

Au théâtre des Champs Élysées, Jean assiste à des spectacles de la compagnie de Kurt Jooss. Il est tellement captivé qu'il veut absolument être auditionné pour en faire partie. Jean étant encore

---

1. Je remercie sincèrement le Professeur E. Randi de m'avoir permis de publier mon article. Je tiens à remercier également les Professeurs E. Cervellati, G. Burighel, M. Giaretta et A. Rebeschini pour les corrections apportées au texte. Toute erreur éventuelle doit être imputée à la soussignée.



mineur, Jooss s'entretient alors avec Mauricette, et lui dit qu'il a beaucoup de talent mais pas de technique contemporaine. Il lui conseille d'envoyer Jean à Londres pour étudier avec Sigurd Leeder, son associé.

Encore installé à Paris, il étudie la danse javanaise avec Djemil Anik et assiste à une conférence d'Étienne Decroux, magnifique mime de renommée internationale, et aussi professeur de Jean Louis Barrault et de Marcel Marceau. Decroux expose le parcours de François Delsarte et de sa mise au point d'une méthode d'analyse du corps pour être le plus naturel et authentique possible sur scène: Jean est fasciné, et cette analyse du corps le suivra durant toute sa vie. Il lui demande aussi ce qu'il pense de Jooss et Decroux lui répond: «ce n'est que de la danse».

En 1947 Jean va donc à Londres et commence à étudier avec Sigurd Leeder; il apprend aussi, pendant quelques mois, la danse classique indienne avec Ram Gopal, bien sûr Leeder n'est pas content et le lui interdit.

Ernst Uthoff, Rudolf Pescht et Lola Botka, qui avaient abandonné en 1940 la compagnie de Jooss pendant une tournée en Amérique du Sud pour rester au Chili, veulent remonter en 1948 avec le Ballet National de Santiago de Chile: *Pavane pour une infante défunte*, *Big City*, *Un bal dans le vieux Vienne* et *La table verte* de Jooss. Ils ont encore besoin de deux danseurs solistes, mais Jooss n'en a qu'un seul: David Kerval. Alors, il se souvient de Jean et leurs envoie un télégramme précisant que le deuxième danseur est très doué mais a peu d'expérience de la danse contemporaine, ce serait donc un risque. La réponse sera: «Emmenez le risque!». Jooss veut que Jean interprète le «jeune ouvrier», le rôle principal dans *Big City*; le soliste Kerval, mécontent et très jaloux ne sera que le «gentleman». Pendant l'expérience chilienne, entre 1948 et 1954, Jean étudie aussi la composition musicale avec Fré Focke, l'harmonie avec Juan Allende-Blin et le contrepoint avec Celso Garrido. Il écrit une musique pour un trio avec contrebasse, clarinette et flûte; Fré Focke lui conseille d'envoyer la partition à un concours pour jeunes musiciens sud-américains et Jean gagne l'unique prix mis à disposition<sup>2</sup>.

Il revient à Londres pour continuer d'étudier le contemporain avec Leeder et le classique avec Anna Northcote entre 1954 et 1957.

Ted Shawn vient en Europe chercher des danseurs pour son festival. Festival qu'il organise chaque année, et il veut que Jean en fasse partie pendant l'été 1957. Il lui offre une scholarship comme danseur créateur et interprète: voyage, nourriture et hébergement seront défrayés, sans rémunération. Jooss est furieux de son départ. Après un voyage en bateau en 2<sup>ème</sup> classe, Jean prend part au Jacob's Pillow Dance Festival.

Shawn avait écrit le livre *Every little Movement*<sup>3</sup> où il applique la méthode Delsarte à la danse.

2. À cause de grandes jalousies, la partition sera déchirée et détruite en son absence.

3. Ted Shawn, *Every Little Movement. A Book About François Delsarte*, Eagle Printing and Binding, Pittsfield Massachusetts 1954, (second edition Dance Horizon, New York 1974).

Jean Cébron prend donc conscience de cette méthode dans les classes de Ted Shawn et Myra Kinch et pour la première fois il prend les cours Cecchetti de Margaret Craske et d'Alfredo Corvino. Depuis, il est invité chaque année l'été pendant trois mois au Jacob's Pillow Dance Festival, en tant que danseur, chorégraphe et professeur.

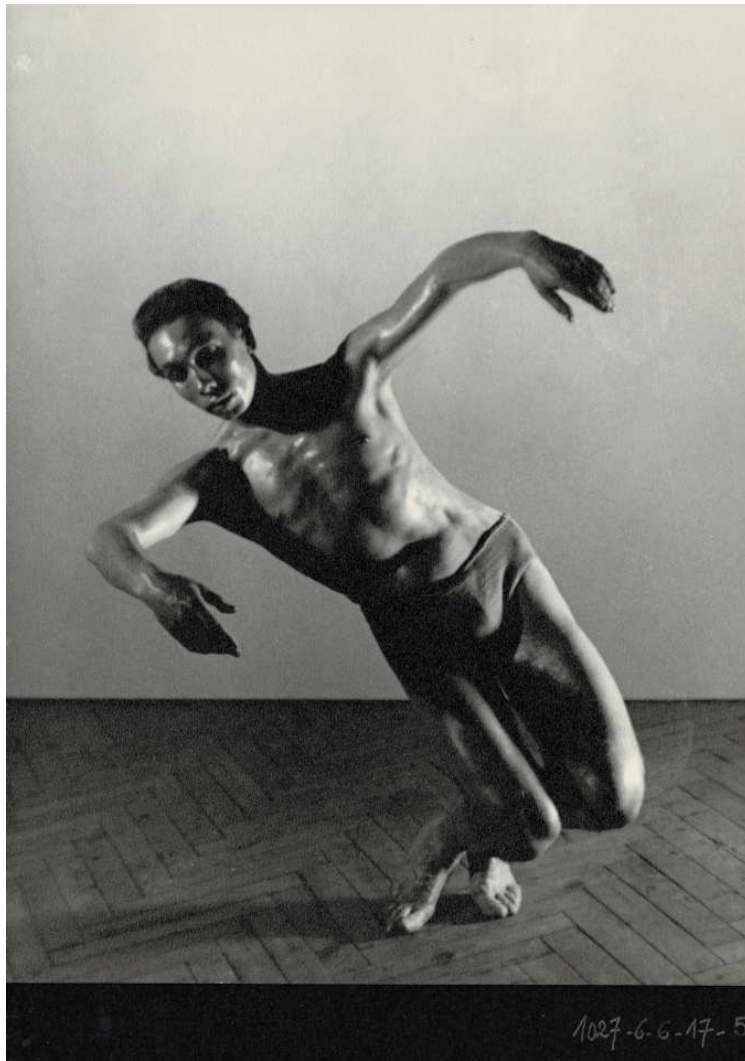


Figure 1. Jean Cébron dans *Aquatic Vision*, solo de et avec J. Cébron, photographié par Sigurd Leeder, sans date, © Sigurd Leeder/SAPA, SAPA, Fonds Sigurd Leeder, 1027-6-6-17-5.

En 1957 sa réputation de danseur talentueux l'ayant précédé, il signe un contrat avec Lotte

Goslar alors même qu'elle ne l'a jamais vu danser<sup>4</sup>. Il danse avec elle dans le *Jacob's Pillow* et, ensemble, ils font une tournée aux États-Unis, au Canada et en Europe. Elle écrit à son mari à son sujet: «Wirklich wunderbar, ein großer Künstler in seinem eigenen ganz eigenartigen Stil, und sehr, sehr gut in meinem»<sup>5</sup>. Jean crée pendant cette tournée le *Model for a Mobile*, pièce inspirée des fameux *Mobiles* de Alexander Calder et d'après une photo de Birgit Akesson avec les pieds en l'air.



Figure 2. Jean Cébron, *Model for a Mobile*, reprise depuis la vidéo homonyme sous la concession des archives de la Folkwang Universität der Künste de Essen.



Figure 3. Jean Cébron, *Model for a Mobile*, reprise depuis la vidéo homonyme sous la concession des archives de la Folkwang Universität der Künste de Essen.

4. «Par entendu et non par vu», expression de Cébron. La Goslar avait entendu parler de lui mais elle ne l'avait jamais vu danser.

5. «Vraiment merveilleux, un grand artiste dans son propre style unique, et très, très bien dans le mien». Lotte Goslar, Lettres à son mari Wilhelm Seehaus, depuis l'article de Frank-Manuel Peter, *Lotte Goslar zum 100. Geburtstag*, in «Tanzjournal» n. 1, 2007, p. 60, online: <https://www.deutsches-tanzarchiv.de/archiv/nachlaesse-sammlungen/g/lotte-goslar> (u.v. 13/9/2022).



Figure 4. Jean Cébron, *Model for a Mobile*, reprise depuis la vidéo homonyme sous la concession des archives de la Folkwang Universität der Künste de Essen.



Figure 5. Jean Cébron, *Model for a Mobile*, reprise depuis la vidéo homonyme sous la concession des archives de la Folkwang Universität der Künste de Essen.



Figure 6. Jean Cébron, *Model for a Mobile*, reprise depuis la vidéo homonyme sous la concession des archives de la Folkwang Universität der Künste de Essen.

Il me racontera plus tard, qu'une fois, ils écrivirent en accroche d'article de presse «Modèle pour une automobile». Et lors de la tournée européenne, à Vienne, dans une annonce, Jean et Lotte ont été définis: «Les Girls de Hollywood», pensant qu'ils faisaient du Cabaret.

Après la tournée, il s'installe à New York quatre ans chez Margaret Craske. Il est convaincu que la danse contemporaine manque de structure, de squelette. C'est pourquoi, il approfondit avec elle et Alfredo Corvino la méthode Cecchetti, et le pas de deux et composition chorégraphique avec Antony Tudor. Durant ces années, il rencontre Pina Bausch lors des cours. À ma question de savoir ce qu'il faisait pour gagner sa vie, il me répond qu'il ne dépensait rien et se nourrissait d'un *hot dog* par jour avec pour résultat d'être très anémique.

De 1961 à 1967, dans le Folkwangballett Essen de Jooss, il est danseur soliste, chorégraphe et professeur. Il chorégraphie pour la troupe et crée des duos pour lui-même et la Bausch. Bien que devant partir, Jooss lui propose de reprendre le poste de directeur à sa place, mais celui-ci voulant continuer à tirer les fils par derrière, Jean refuse.

Le directeur du Koreografiska institutet, Bengt Häger, l'invite entre 1969 et 1972 à la Statens Dansskola de Stockholm, aujourd'hui Danshögskolan, et lui confie la chaire de danse contemporaine. Par la suite, à cause d'un autre professeur de moderne (Dore Hoyer) qui faisait tout pour obtenir son poste, dégoûté, il quitte la Suède.

Nous le retrouvons à l'Accademia Nazionale di Danza di Roma entre 1973 et 1976 où il dirige un cours expérimental, et plus tard à la Limón Dance Company à New York comme professeur et chorégraphe; il donne aussi des stages un peu partout dans le monde. Il détient la chaire pour la danse moderne dans la Folkwang-Hochschule de Essen depuis le 1976, et dirigera comme professeur de danse contemporaine le Folkwang-Tanzstudio, FTS, et le Wuppertaler Tanztheater jusqu'à sa retraite. Durant ses cours au Tanztheater, comme d'habitude, il ajoute du Cecchetti. Pina Bausch en prend connaissance et le lui reproche. Jean lui rappelle qu'elle a pris les cours de Cecchetti avec M. Craske et A. Corvino: depuis lors, elle fera souvent venir Alfredo Corvino et, à sa mort, sa fille Ernesta Corvino.

Professeur, il se met en devoir de transmettre, non seulement ses solos, duos et chorégraphies de groupe mais aussi et surtout les Études de la méthode Jooss-Leeder. Lui-même développe une méthode tout à fait personnelle, à juste titre méthode Cébron, qui applique et réussit à fondre la méthode Cecchetti à celle du filon delbartien, avec une qualité esthétique exclusive. J'ai pu en faire l'expérience à l'Accademia Nazionale di Danza di Roma.

## Jia Ruskaja et l'Accademia Nazionale di Danza à Rome

Fin XIX<sup>e</sup>, début XX<sup>e</sup> siècle, un peu partout dans l'Europe, Émile Jaques-Dalcroze et Rudolf von Laban sont à l'origine d'idées de renouvellement et de recherche sur les possibilités du mouvement, de l'expression corporelle et de l'esprit. En fait, ces idées sont déjà développées par François Delsarte, surtout dans le travail sur la présence scénique où les plus petits mouvements donnent au tout l'accomplissement du rôle. Et à travers ses disciples, sa méthode a pu être promulguée et rejoindre maintes parties d'Europe et d'Amérique. Il ne faut pas oublier que Sarah Bernhardt et Eleonora Duse, comédiennes, et Isadora Duncan et Ruth St. Denis, danseuses, ont approché cette méthode et bouleversèrent ainsi le monde du théâtre et de la danse.

Une femme digne d'attention et pleine de ressources s'approche de la danse mais, après la révolution d'octobre, elle s'échappe de Crimée avec son père officier impérial: Evgenija Borisenko. Elle étudie médecine à Genève et puis aborde l'Italie pour se consacrer au théâtre et à la danse. Elle voyage beaucoup pour enrichir ses connaissances théoriques et techniques sur la danse d'Isadora Duncan et de Mary Wigman, et sur les méthodes d'Émile Jaques-Dalcroze et de Rudolf von Laban. Directrice de l'école de danse au Teatro alla Scala de Milan, Evgenija Borisenko, nom d'artiste Jia Ruskaja, enseigne l'*orchestica*. Une technique mise au point par elle-même selon les théories de Dalcroze dans l'Eurythmie (interaction de temps-espace-énergie), et, suivant les allures d'Isadora Duncan, la passion pour le monde des Grecs anciens. Elle élabore aussi une sorte d'écriture selon le modèle de la notation musicale: l'*orchesticografia*. À Rome, elle fonde son école de danse: la Regia Scuola di Danza (1940), devenue en 1948 l'Accademia Nazionale di Danza di Roma. Parcours évoqué brièvement pour souligner l'atmosphère productive qui la motive et qu'elle veut édifier dans son école.

Élève de l'Accademia Nazionale di Danza di Roma depuis 1966, j'ai l'obligation de porter une tunique dans le style gréco-romain pendant le cours; j'apprends donc la technique classique et aussi l'*orchestica*, – à l'époque nommée danse moderne – et quelques notions de l'*orchesticografia* de madame Ruskaja. Elle invite, pendant des périodes de temps assez longues, des maîtres internationaux de danse classique et moderne. Les élèves – c'était en fait une école de filles – ont donc la possibilité d'étudier avec les maîtres étrangers, de respirer l'air qu'ils emmènent de l'extérieur et de goûter leur travail dans le théâtre. Elles peuvent ainsi élargir leur vision dans le champ de la danse dans le monde.

Jia Ruskaja fait venir Kurt Jooss à l'Académie en 1957. En deuxième temps, Jooss lui conseille d'appeler Jean Cébron qui avait été élève de Leeder et avait beaucoup travaillé avec Jooss lui-même. Et c'est aussi elle qui a eu l'idée de former un cours expérimental avec la méthode Jooss-Leeder. Cours qui a lieu seulement après sa mort grâce à l'engagement de Giuliana Penzi et de Margherita Abbruzzese.



## Ma rencontre avec Jean Cébron

À la fin des années soixante, j'ai environ 15 ans. Je fais la connaissance de Jean Cébron pour la première fois. Durant la troisième année d'école de danse, les élèves ont le droit de participer quelques fois à la classe des "grandes" avec les maîtres invités. C'est ainsi qu'à ma première leçon avec lui, j'entends parler du *Light Point*, point lumineux et de projection situé en haut du sternum: chose que je trouve tout de suite naturelle. Et il me nomme sa «traductrice personnelle», bien sûr en plaisantant, étant la seule qui parlait couramment le français et l'italien, l'anglais ne s'utilisait pas, et il avait besoin de quelqu'un qui traduise ses explications. En travaillant au centre de la salle de danse, il me choisit entre toutes, pour montrer comment exécuter un ensemble de mouvements qu'il a montré, que j'ai bien compris et ai trouvé un grand plaisir à faire, alors que les autres filles étaient assez raides. Bien sûr, avec tous les yeux collés sur moi, je ne me sentais plus aussi libre qu'auparavant et il me le faisait savoir.

Entre les années 1973 et 1976, Jean Cébron dirige une classe de peu d'élèves sous le nom de *corso sperimentale* et j'ai la chance d'en faire partie: c'est à dire que nous avons un après-midi entier de moderne par jour divisé en une classe et la composition.

Au bout de quelques mois, j'ai de sérieux problèmes de santé, après chaque exercice je me plie en deux à cause du manque d'air. Ne me connaissant pas, Jean pense que je n'aime pas sa leçon. Il se fâche et m'avertit qu'il va aller chez la directrice. Madame Penzi m'appelle et me demande des explications. Je l'informe que je souffre d'une très grave forme d'anémie, que ma mère, qui devait me faire des piqûres, est à l'hôpital San Giovanni, qu'en attendant son opération je vais tous les jours la voir, et que je m'occupe comme je peux de mon père et de mon frère. Je suppose qu'elle met Jean au courant, et entre autres que je n'ai aucun moyen financier. Le jour suivant, il s'excuse d'avoir été impulsif et regrette ne pas avoir été mis au courant de ma situation familiale.

Peu de temps après, l'affaire veut que Jean ait un accident important avec sa *Vespa*: il avait été rendre visite à ses amis Patrizia Cerroni e Guido Menocci dans la soirée et avait bu des boissons alcoolisées. Rentrant à la maison, il descend de sa *Vespa*, mais il pleut tellement qu'il glisse, tombe et se fracture la tête: il reste entre la vie et la mort. Quand il sort du coma, je vais lui rendre visite au San Giovanni et lui apporte une boîte de biscuits. Il n'en revient pas et me dit: «Oh, mais que c'est gentil, mais vous ne pouvez pas vous le permettre!».

Durant le cours, que ce soit à la barre où au centre, il ajoute des éléments classiques provenant de l'école d'Enrico Cecchetti. Il aime accentuer soit la méthode Cecchetti, soit la méthode Jooss-Lee-der: elles suivent des règles anatomiques qui rendent le mouvement fluide et bien équilibré. Et ces deux méthodes laissent les danseurs libres de construire et de développer leurs procès techniques et artistiques.

Dernièrement, il me raconte que lorsque Giuliana Penzi a succédé en 1970 à Jia Ruskaja, et prit conscience qu'il enrichissait sa leçon avec du Cecchetti, elle s'est mise en colère contre lui parce que l'Académie suivait le style Vaganova depuis quelques années. Il lui a donc rappelé qu'elle-même, Madame Penzi, avait étudié avec la méthode Cecchetti et que cette méthode, comme celle de Jooss-Leeder, souligne l'harmonie et l'amplitude, la force et l'aplomb, le tout coordonné avec le temps d'exécution du mouvement.

L'Académie l'invite spontanément à danser à une représentation l'après-midi: les élèves se réunissent dans l'*Aula Magna* et nous sommes donc tous témoins du talent de Jean Cébron comme danseur et avons le privilège d'admirer ses solos, peut-être une de ses dernières représentations.

Au moment de la composition, Jean approfondit et précise les études et les éléments appris en cours. Le mouvement acquiert différentes énergies lors de l'exécution: chaque mouvement a son propre temps, indépendant de la musique; notre espace devient notre chambre, où se déplacer peut devenir même intime. Jean nous observe et exige des petites phrases où compositions avec des schémas très précis: nous analysons les facettes de la dynamique, le huit, les diagonales, les *fixed* et *flexible tilts*, les *bounds* et les *free flows* et ainsi de suite, sans oublier les plans et l'icosaèdre de Laban.

Nous travaillons donc dans l'*Aula degli Specchi*<sup>6</sup> et Jean explique justement le mouvement du bras droit qui débute latéralement pour commencer le huit dans le *Dimentional Scale*. Et soudain, mon corps comprend et bouge de lui-même sans plus penser aux explications; reçues peu à peu, elles se réunissent tout d'un coup comme dans un *puzzle*. En même temps, je regarde Jean presque un peu surprise de ce qui m'arrive, il dit oui avec la tête. Dans son regard, j'oserais dire un souffle de suspense et d'émotion, comme pour dire: elle a compris! Depuis lors nous sommes très souvent sur la même longueur d'onde.

Les leçons de Jean ne sont pas toujours faciles: il faut beaucoup penser. Très souvent, je suis frustrée et reviens à la maison avec l'idée de n'avoir rien rendu. J'aurais pu comparer mon cerveau à une casserole dans laquelle sont ajoutés toutes sortes de légumes et d'épices différentes, qui mijotent lentement, pour être dégustés à la fin telle une soupe fantastique. Et en effet, le matériel assimilé, c'est à dire mouvements et informations, travaillait dans l'inconscient et mûrissait tout doucement pour se compléter dans le cadre final. Cela me fascinait et j'avais soif d'apprendre!

Pendant ses leçons, Jean souligne souvent l'importance qu'eut François Delsarte dans la prise de conscience des plus petits mouvements qui définissaient non seulement le caractère de la personne mais aussi la gestualité du moment émotif. Choses qui étaient évidentes par exemple dans la danse généralement sur le continent asiatique. Dans son travail minutieux, Jean signale que même les petites banalités ont leur sens.

---

6. L'unique salle avec des miroirs à l'Académie en ces temps-là.

Ayant pris le chemin *perfezionamento coreografi* (perfectionnement chorégraphe), je profite des classes pour solistes avec lui: sous sa guidance, je développe des petites Études personnelles et il me conseille dans la création de mes chorégraphies.

Jean aime beaucoup se promener partout dans Rome avec sa *Vespa*; il la fait réparer par un mécanicien qui, hélas, ne fait pas bien son métier: sur la via Appia Antica il a un deuxième accident! En freinant, la moto se bloque, il vole par-dessus et tombe en avant sur le pavé. L'épaule gauche est endommagée: une luxation dont il ne se remettra pas tout à fait. À cause de ça, il a de gros problèmes pour soulever son bras. Il peut encore enseigner mais désormais il doit dire adieu à sa carrière de danseur!

À l'Académie il y a le *Gruppo Stabile*, un petit groupe d'une dizaine de danseuses de familles assez riches, en somme, je n'ai aucune chance. Jean monte *Etruria* avec elles et un jeune invité. A mon arrivée pour prendre le cours suivant, ils finissaient donc leur leçon, j'ai alors pu voir un tout petit extrait de *Etruria*: Diane, Calypso, Athènes, Télémaque et les trois Parques. Jean les corrige avec douceur, j'étais bien triste de ne pas pouvoir faire partie de cette élite. Mais quand tout le monde fût sorti, il vint à moi et presque s'excusant, me dit qu'il s'est imposé et a convaincu Madame Penzi de me donner le rôle principal dans *Nuages*, une pièce déjà jouée à l'Académie, depuis un nocturne de Claude Debussy.

En 1975, vers la fin de juin, les spectacles de danse de l'école, *il Saggio*, étant terminés, Jean me prend de côté et me demande si je reste à Rome ou si je pars en vacances. Je réponds que je reste. Il me dit alors que son train pour Paris part dans deux semaines et qu'il veut bien m'apprendre, entre-temps, un de ses solos *Model for a Mobile*. Et c'est la première fois qu'il enseigne un de ses solos à quelqu'un! Il m'informe qu'il a conscience que je n'ai aucune chance de danser à l'Académie et qu'en tout cas, je devrais essayer d'aller à Essen pour danser dans le FTS (FolkwangTanzStudio), où je pourrais obtenir une *scholarship*. Le *Mobile*, je pouvais le danser autant de fois que je voulais, tant que je l'en informais. Il avait déjà mis Madame Penzi au courant de ses projets et elle nous avait accordé la permission d'utiliser l'*Aula degli Specchi* pour les répétitions.

C'étaient des jours vraiment fantastiques: nous travaillions tous les deux très professionnellement. Il ne me donnait jamais l'impression d'être son élève, tous les deux étions totalement concentrés dans le travail, méticuleux dans les détails ... Il me parlait des petits mouvements des mains, de leurs rebondissements minuscules, des yeux et du regard perçant et finement ironique qu'il aimait souligner «un peu à la *Monna Lisa*»; ce solo sans musique fut aussi une grande épreuve pour sentir et embrasser le rythme que je devais donner pendant sept bonnes minutes. Un rythme que j'avais déjà appris à ressentir dans ses leçons de composition. Un rythme intérieur qui influença beaucoup mon travail personnel dans la création de la plupart de mes pièces.

Je danse *Model for a Mobile* bien des fois (1975-1976) dans toute une série de spectacles de la

compagnie I Danzatori Scalzi de Patrizia Cerroni (elle adorait le travail de Jean) sur la scène ouverte, *teatro all'aperto*, de l'Académie et lors de tournées en Italie. Je le danse dans le Gruppo Stabile (1976-1977) à l'ambassade italienne de Vienne. Je suis aussi invitée par Alberto Testa e Vittoria Ottolenghi à Spoleto, en 1977, au Festival dei Due Mondi avec ce solo, recueillant les compliments de Carla Fracci pour ma présence sur scène.

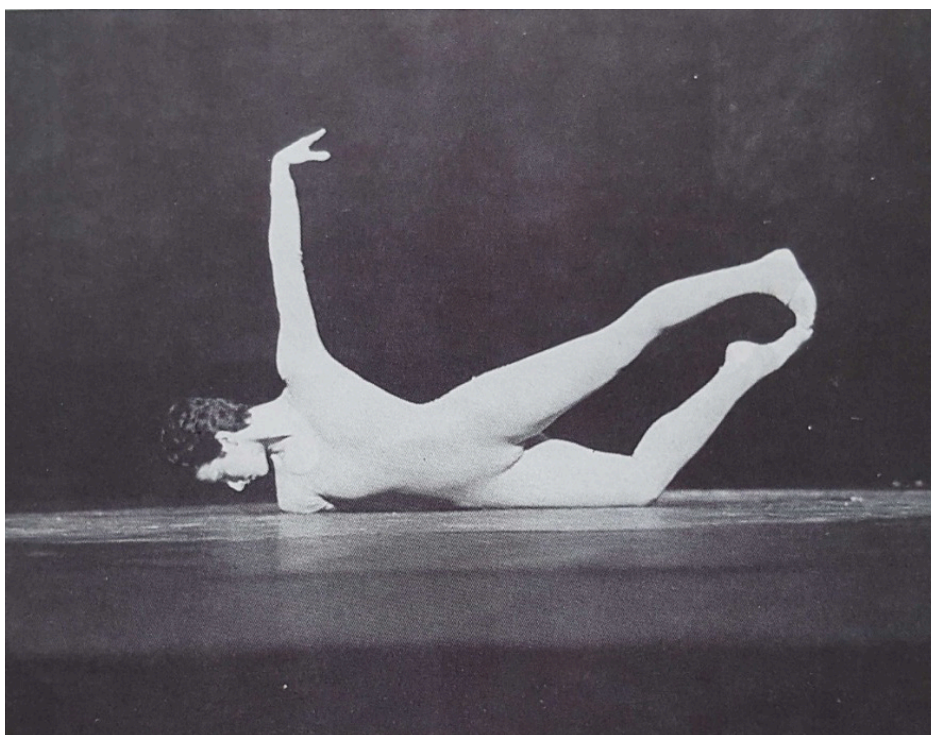


Figure 7. Beatrice Libonati, *Model for a Mobile* de Jean Cébron, dans Alberto Testa, *Storia della danza e del balletto*, Gremese, Roma 2005, p. 219.

Les deux semaines s'écoulèrent bien vite et, en 1976, le cours expérimental avec Jean Cébron se terminait. Il m'avoua plus tard que pendant la dernière année, il avait été privé de ses fonds financiers et par conséquent avait été obligé d'enseigner dans des endroits différents pour pouvoir s'en sortir! C'est-à-dire qu'il enseignait en même temps gratuitement à l'Académie!

Son « l ve préférée» ou «Monna Lisa», comme il aimait bien m'appeler, alla lui dire au revoir au train: pour se revoir un an plus tard à Essen.

## Ma rencontre avec Pina

J'entends parler d'elle à la fin des années 1960, parce qu'elle a dansé avec Jean au Festival de Spoleto. En ces temps-là, elle n'était pas très connue en Italie.

En 1977, alors que Jean m'a invitée plusieurs fois à Essen, je prends finalement la décision d'y aller, pour voir si je peux obtenir l'occasion de danser. C'était en avril. Hans Züllig, alors directeur de l'école de Essen, me propose une bourse pour travailler comme danseuse et chorégraphe dans le FTS (le groupe de danse dans la Folkwanghochschule) avec Susanne Linke.

Pendant ces dix jours, j'ai eu l'occasion d'aller voir à Wuppertal *Barbe Bleue* qui me fascina complètement.

J'ai commencé à travailler avec Susa (Susanne Linke) qui m'a donné toutes les parties principales de ses pièces. Et au mois de novembre, nous avons eu nos premières représentations, Pina est venue voir. Au moment de la pause, Pina vient vers moi me comblant de compliments et me "prian" de venir dans sa compagnie.

Après le spectacle elle entre dans la douche, une grande pièce avec plusieurs douches, et j'ai juste le temps de mettre un déshabillé sur mon corps mouillé. Elle me répète toutes les choses qu'elle m'avait déjà dites pendant la pause, m'assurant que je ne doit faire qu'une audition pour les papiers et que je peux venir voir les répétitions autant de fois que je veux.

Alors quand je pouvais, je prenais le train pour Bochum (elle travaillait la pièce sur *Macbeth*) et son partenaire Rolf Borzik venait me chercher à la gare. Mon impression était d'avoir déjà connaissance de ce genre de travail avec les questions et les réponses. La différence était dans la réalité du contenu.

Puisque j'avais déjà travaillé la composition avec Jean, ma tête était assez élastique pour comprendre qu'il existait maintes possibilités d'expression d'extérioriser avec le corps toute sorte de mouvements. Il n'y avait qu'un petit changement: ce qui se passait s'approchait non seulement du réel mais aussi du personnel. Ce qui se passait ne se déroulait pas seulement dans la salle de danse, mais allait outre les murs du bâtiment, là-bas dans le monde.

En plus, il y avait ce bagage très très personnel que nous sommes habitués à tenir serré en nous, caché aux yeux curieux du voisinage.

## La rencontre de deux mondes

La rencontre avec Jean et Pina n'était pas qu'une rencontre physique, comme j'ai à peine raconté, décorée d'anecdotes plus ou moins amusantes.

Leurs parcours personnels, et par moments leurs chemins qui se touchaient, présentaient des points communs dans leurs expressions de travail.

À part les leçons Cecchetti avec Craske et Corvino, l'étude de pas de deux avec Antony Tudor et le travail très profond avec Jooss, à mon avis, le dénominateur commun était Delsarte.

Pina et Jean étaient tous deux très occupés avec les gestes les plus petits et leurs sens: l'une plutôt dirigée vers la vie réelle, l'autre vers l'expression du corps dans son mouvement, l'une plus éclectique dans sa vision des rapports humains, l'autre scientifique dans l'analyse de l'art de la danse. Tous deux sont les deux colonnes portantes de mon éducation artistique.

## Quelques titres des pièces de Jean<sup>7</sup>

### *Solos*

*Aquatic Vision*. Solo inspiré d'une petite rivière artificielle du temps de Nogent le Rotrou et d'après un poème de Verlaine: le ciel est par-dessus le toit / si bleu, si calme / un oiseau sur l'arbre qu'on voit / chante sa plainte / mon dieu, mon dieu, la vie est là / qu'as-tu fait de ta jeunesse. Il faut remarquer que Cébron, à l'âge de 90 ans, me l'a récité d'un seul jet au téléphone.

*Wilde Horse*, 1957, pendant le Jacob's Pillow Festival.

*Ambiguous Monster*, 1957, pendant le Jacob's Pillow Festival.

*Model for a Mobile*, 1957, pendant une tournée avec Lotte Goslar.

*I am Alone with my Heart*. Solo d'après une photo de l'exposition photographique *Life of Man* à Londres, qui représente une très jeune fille angoissée, très, très pauvre, assise sur un banc de gare, tête entre les genoux et bras autour des pieds.

*Saint George et le Dragon*.

### *Entre 1961 et 1967, pièces créées dans le Folkwangballett Essen*

#### *Duos pour lui et P. Bausch*

*Recueil*, sur musique de Allende-Blin.

*Poème dansé*, sur musique de Edgard Varèse, réparti en *Clairière*, inspiré d'un petit écureuil qui

---

7. La liste suivante ne prétend pas être exhaustive. Les mêmes informations n'étaient pas fournies pour tous les titres mais, compte tenu de la nature particulière du texte de Béatrice Libonati, la rédaction a décidé de le laisser dans sa forme originale [N.d.r.].



joue à cache-cache avec lui dans les forêts du Jacob's Pillow, et *Épaves*.

*Non Identifié*, sur musique de John Cage. Habillés de collants complets, les jambes et les bras ont chacun une couleur différente, ainsi avec les jeux de lumière, les membres apparaissent et disparaissent, la voix en tango, Jean compte en français et Pina en anglais.

### *Pièces de groupe*

*Métamorphose*, musique de Allende-Blin.

*Séquence*, musique de Allende-Blin.

*Espace*, musique de l'organiste Giuseppe Englert. Une pièce créée pour que Pina travaille l'équilibre, il paraît qu'elle n'en avait pas.

*Filandre Mythique*, musique de Wolfram Fürstenau, pour le Folkwangballett. *Filandre Mythique* prend le nom de *Etruria*, quand il reprend la pièce pour l'Académie de Rome.

*Nuages*, musique de Claude Debussy, pièce jouée à l'Académie de Rome.



Figure 8. Beatrice Libonati, *Model for a Mobile* de Jean Cébren, Spoleto 1977, © Archive privée.

# Recensioni



Stefania Onesti

**Olivia Sabee, *Theories of ballet in the age of the “Encyclopédie”*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Liverpool University Press, Liverpool 2022**

Il volume di Olivia Sabee edito dalla Voltaire Foundation e collocato all'interno degli Oxford University Studies in the Enlightenment – già SVEC, ovvero *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* – intende raccontare come gli scritti di Noverre abbiano contribuito a definire o ridefinire i concetti di balletto e danza all'interno del progetto enciclopedico illuminista. Il *focus* principale del volume risiede dunque nell'utilizzo dei testi, e quindi anche delle idee, di Noverre all'interno del progetto enciclopedico illuminista.

Prima di entrare nel vivo della questione, la Sabee affronta alcune questioni preliminari. Nel primo capitolo – *Noverrian pantomime ballet as theatrical genre* –, sottolinea talune problematiche terminologiche che riguardano l'uso delle locuzioni *ballet d'action*, *ballet pantomime*, *pantomime ballet*, ballo pantomimo, ponendosi il problema di identificare un termine transnazionale che non sia espressamente legato alla lezione franco-noverriana. Ritenendo l'espressione *ballet d'action* eccessivamente connotata e legata alla visione del nuovo genere propria di Noverre, l'autrice opta per utilizzare il più generico *pantomime ballet*. Viene poi indagato il *ballet en action* noverriano con particolare riferimento all'identità del genere collegata alla nascita di una nuova figura di maestro di ballo con caratteri maggiormente registici («directorial perspective»), almeno nella concezione del coreografo francese. Chi scrive non può che essere d'accordo con questa lettura delle idee noverriane, avendola già evidenziata nel corso degli studi dottorali e all'interno del volume esito di quelle ricerche.

Il secondo capitolo – *Ballet and dance in the “Encyclopédie”* – tratta di argomenti che precedono cronologicamente il primo, concentrandosi sugli articoli scritti da Cahusac per i primi volumi dell'*Encyclopédie* (editi tra il 1751 e il 1754). Tali testi sono centrali nel discorso portato avanti dalla Sabee perché da un lato hanno preparato il terreno alla fortunata ricezione delle *Lettres* noverriane, dall'altro si costituiscono come fonte a cui Noverre e gli editori delle enciclopedie pubblicate poco dopo l'*Encyclopédie* hanno attinto. Attraverso la disamina delle voci *ballet*, *danse*, *geste*, *opéra*, l'autrice

ricostruisce il complesso e affascinante sistema di rinvii all'interno dell'*Encyclopédie* collegando a questi lemmi le voci che contengono riferimenti impliciti ed espliciti alla danza, al ballo o alla pantomima (interessante ed esplicativo in un sol colpo d'occhio il grafico di p. 58). All'interno dei volumi, infatti, i rimandi possono essere espliciti (ovvero lo stesso autore rinvia il lettore ad un altro lemma); impliciti, ovvero dedotti dal richiamo ad uno specifico autore o dal titolo di un lavoro teatrale, coreico o musicale; i «renvois de génie, or genial cross-references, not explicitly marked in the text but which enlightened readers should be able to identify for themselves» (p. 54). Per esempio, al lemma *ballet* rinviano esplicitamente le voci *boutade, chant, couper un opéra* oltre ovviamente a *danse théâtrale, divertissement, entr'acte* (e molte altre riportate nella tabella di p. 56). Lo scopo ultimo è di dimostrare come il ballo pantomimo sia inserito già dagli enciclopedisti in un contesto di ampio respiro storico: «As it is elaborated in the Encyclopédie, pantomime ballet is inscribed in a multifaceted, interdisciplinary approach to history and aesthetics and is best understood as part of a larger whole» (p. 50).

Nella seconda parte del volume – capitolo tre: *Ballet in successors to the “Encyclopédie”* – l'autrice passa a verificare come gli stessi concetti vengano trattati all'interno dei testi che si pongono come “successori” dell'*Encyclopédie*, ovvero: il *Journal encyclopédique* di Pierre Rousseau pubblicato tra il 1756 e il 1793, l'*Encyclopédie, ou Dictionnaire universel raisonné des connaissances humaines* di Fortunato Bartolomeo De Felice, edita tra il 1770 e il 1780 e nota come *Encyclopédie d'Yverdon*, e il *Supplément à l'Encyclopédie* di Charles-Joseph Panckoucke edito tra il 1776 e il 1780. In tutti e tre questi testi Noverre viene identificato come punto di riferimento per il ballo pantomimo in generale e diviene centrale per tutti i discorsi che mirano a definire i concetti di balletto e danza. Questa operazione appiattisce la prospettiva storica elidendo il contributo individuale che ogni maestro di ballo o coreografo apporta al ballo pantomimo settecentesco.

Un discorso a parte merita, infine, l'*Encyclopédie méthodique* sempre di Panckoucke (1782-1832) a cui viene dedicato tutto il quarto capitolo: *Ballet across the “Encyclopédie méthodique”*. All'interno di questa opera (che per inciso riconfigura il progetto enciclopedico di Diderot e D'Alembert cambiando l'assetto del corpo dei lemmi e, dunque, l'esperienza stessa del lettore nella sua consultazione), gli scritti di Noverre vengono inglobati e risemantizzati, favorendone la diffusione oltre i confini nazionali e linguistici e oltre, finanche, le intenzioni del loro autore. L'*Encyclopédie méthodique* viene infatti tradotta in italiano e in spagnolo.

L'*Encyclopédie* e i suoi “successori” sono potenti strumenti di disseminazione del sapere. Le diverse pratiche compilative che sottostanno alla loro redazione, tuttavia, generano diversi tipi di conoscenza rispetto alla danza e al ballo. Il lavoro sulle fonti a cui i redattori di tali opere attingono diviene importante per capire con maggiore precisione e profondità a che tipo di visione si rifanno, quella franco-noverriana. Interi stralci dalle *Lettres* di Noverre, infatti, vengono incorporati in questi testi, estrapolati dal loro contesto e dissociati dal nome del loro autore. Ciò che era in origine l'idea

noverriana del ballo pantomimo, dunque, attraverso questa operazione di risemantizzazione diviene l'idea del ballo pantomimo in senso generale e assoluto, appiattendò così la ricchezza dei diversi approcci nazionali al nuovo genere coreico.





## Corrigendum

Maria Venuso

### **Giuseppe de Dominicis de Rossi alle Reali Scuole di Ballo di Napoli. Alcuni documenti inediti\***

Per ragioni connesse al copyright delle immagini d'archivio inserite nelle pp. 124, 125 e 126, nella didascalia di ciascuna immagine è stato aggiunto "Su concessione del Ministero della Cultura (è fatto divieto di ulteriore riproduzione)".

---

\* Pubblicato in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 13, 2021, pp. 73-126 (DOI dell'articolo: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14125>, modificato il 17 febbraio 2022).



# Abstracts



Angelica Aurora Montanari\*

## Modelli strutturali dei tempi/ritmi coreutici nelle testimonianze bassomedievali

21 dicembre 2022, pp. 7-40

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16060>

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](mailto:danzaericerca@unibo.it)

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

### Abstract

La rappresentazione della danza costituisce una presenza importante nei manoscritti bassomedievali. Nel seguente articolo si analizzano i concetti di “tempo” e “ritmo” nelle fonti del XIV e XV secolo inerenti all’arte coreutica. I documenti considerati sono: trattati di danza, *exempla*, testimonianze letterarie e apparati iconografici dei manoscritti. Lo scopo della ricerca è definire la molteplicità di dimensioni spaziotemporali che inquadrano le performance tracciando una sintesi di carattere storico-culturale delle tipologie e caratteristiche dei “tempi coreutici”: tempo della memoria, misura, controtempo (“vuoto/pieno di suono”), durata della performance, rapporti temporali tra gli eventi, sospensioni/a-temporalità, traduzione di tempi/ritmi in immagini.

The representation of dance is a significant presence in late medieval manuscripts. In the following research paper, I will analyse the concepts of “time” and “rhythm” in 14<sup>th</sup>- and 15<sup>th</sup>-century sources dealing with dance. The documents considered are: dance treatises, *exempla*, literary texts and illuminated manuscripts. The aim of the research is to define the multiplicity of spatiotemporal dimensions that frame the performances by tracing a cultural-historical synthesis of the types and characteristics of “choreutic times”: time of memory, measure, downbeat and upbeat (“empty/full of sound”), duration of performance, temporal relations between events, suspensions/timelessness, translation of times/rhythms into images.

---

\* Ricercatrice indipendente.



Tiziana Leucci\*

## Théophile Gautier's "Orientalist" ballet librettos and novels as Marius Petipa's silenced sources of inspiration

21 dicembre 2022, pp. 41-70

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16061>

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](mailto:danzaericerca@unibo.it)

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

### Abstract

Lavorando sulla genesi dei due balletti a soggetto indiano *La Bayadère* e *Il Talismano*, composti da Marius Petipa a San Pietroburgo, mi sono resa conto di quanto il *maître de ballet* per le sue creazioni abbia tratto spunto dalle opere di Théophile Gautier, benché nelle sue memorie non ne citi mai il nome. In passato ho dimostrato come Petipa abbia costruito i tratti essenziali delle protagoniste dei suoi balletti "indiani" ispirandosi alle eroine di Gautier: la *bayadère* Nikia su modello di *Giselle*, e l'*apsaras* Nirriti su quello di *Sacountala*. In questo saggio analizzerò i balletti *Sacountala* e *La Péri*, che influenzarono profondamente i due balletti "indiani" di Petipa. Prenderò qui in esame anche due romanzi di Gautier che fornirono il soggetto di due altri balletti di Marius Petipa: *La Fille du Pharaon* e *Le Roi Candaule*, per poi ipotizzare un possibile incontro, avvenuto in Francia o in Russia, tra Petipa e Gautier.

By working on the genesis of the two ballets having an Indian plot, both composed by Marius Petipa in St. Petersburg, *La Bayadère*, and *The Talisman*, I realised how deeply the French *maître de ballet* drew on some novels and librettos written by Théophile Gautier, though he never mentioned him in his writings. Previously, I demonstrated how Marius Petipa conceived the female roles of the temple dancer Nikia in *La Bayadère*, and the *apsaras* Nirriti in *The Talisman*, by taking as examples the heroines of Gautier's ballets *Giselle, ou les Willis* and *Sacountala*. This time I will focus on the librettos for the ballets *La Péri* and *Sacountala*, which considerably influenced the plots of Petipa's "Indian" ballets. In this contribution, I will also deal with some of Gautier's novels which inspired Petipa for the creation of two other ballets, *The Daughter of the Pharaoh* and *Le Roi Candaule*. Finally, I'll discuss the issue of whether Gautier and Petipa ever met, either in France or in Russia.

---

\* CEIAS, EHESS-CNRS, Paris; Conservatoire de musique et danse "Gabriel Fauré", Les Lilas, France.

Giulia Taddeo \*

## All'origine del teatro teatrale: Anton Giulio Bragaglia e la scena come corpo vivente

21 dicembre 2022, pp. 71-90

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16062>

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](mailto:danzaericerca@unibo.it)

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

### Abstract

Nel corso degli anni Venti, Anton Giulio Bragaglia cerca di riformare lo statuto dell'evento teatrale, prefigurando ciò che definisce "teatro teatrale" tanto sulla scena quanto sulla pagina scritta. Per perseguire questo progetto, Bragaglia si concentra su due livelli distinti ma complementari: la scenografia (e i dispositivi scenotecnici) e il corpo umano (che è spesso corpo danzante). Se il primo livello è stato abbastanza studiato, il secondo ha finora ricevuto minor attenzione. L'articolo intende presentare questi livelli come interconnessi, suggerendo che è esattamente l'inscindibilità tra presenza umana in scena e sperimentazione scenografica a risiedere al cuore dell'intero progetto di riforma teatrale bragagliano.

During the 1920s, Anton Giulio Bragaglia set out to reform the status of the theatrical event, longing for what he called "theatrical theatre" on both the stage and the written page. To pursue this project, Bragaglia focused on two distinct but complementary levels, conceived and practiced as an organic whole: set design/scenography (and scenic-technical devices), and the human (often dancing) body. The first level has been quite thoroughly investigated by theatre studies, but to date the second has received less attention. This article aims at conceiving both these levels as intertwined, in so suggesting that it is precisely this inextricability between the human presence on stage and the scenic experimentation that lays at the heart of Bragaglia's overall project of theatrical reform.

---

\* Università di Genova, Italia; Università di Bologna, Italia.

Caterina Piccione\*

## «In noi scorre un sangue millenario, con i suoi ricordi». L'autobiografia di Martha Graham come forma della poetica

21 dicembre 2022, pp. 91-108  
DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16063>  
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](mailto:danzaericerca@unibo.it)

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

### Abstract

La danza di Martha Graham è radicalmente innovativa, la sua tecnica moderna, i suoi contenuti sessualmente orientati: su queste comuni asserzioni non vi è alcun dubbio, eppure una considerazione critica della sua autobiografia può conferire uno spessore teorico a questo genere di definizioni. A partire dal titolo dell'autobiografia, *Blood Memory*, emerge la dimensione ancestrale di un inconscio collettivo, junghianamente composto da miti e archetipi, in cui la memoria di ciascuno affonda radici remotissime. Scopo del presente saggio è evidenziare il peso di questa "memoria del sangue", nonché l'intreccio tra culture e tecniche diverse all'interno della poetica di Martha Graham, al fine di restituire alla sua danza una portata di senso stratificata e profonda.

Martha Graham's dance is radically innovative, her technique modern, her content sexually oriented: there is no doubt about these common assertions, yet a critical consideration of her autobiography can lend theoretical depth to such definitions. Even in the title of the autobiography, *Blood Memory*, there emerges the ancestral dimension of a collective unconscious, derived from Jung, composed of myths and archetypes, in which each person's memory has very remote roots. The aim of this essay is to highlight the relevance of this "blood memory", as well as the connection of different cultures and techniques within Martha Graham's poetics, in order to give her dance layered and deep meanings.

\* Università Vita-Salute San Raffaele, Milano, Italia.

Aline Nari\*

## Douglas Dunn: il danzatore e la danza tra presenza e assenza

21 dicembre 2022, pp. 109-122

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16064>

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](mailto:danzaericerca@unibo.it)

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

### Abstract

Nel tentativo di conciliazione tra l'accento a questioni storiografiche e l'affondo su alcune questioni ermeneutiche più generali, questo articolo presenta uno studio su alcuni aspetti del percorso artistico del coreografo statunitense Douglas Dunn, protagonista della post-modern dance fin dai suoi esordi. Sono passati oltre quarant'anni da quando Sally Banes offrì nel suo fondamentale *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (1980) un primo ritratto di Douglas Dunn; un arco di tempo in cui Dunn ha continuato senza interruzioni a danzare, creare, insegnare, scrivere. Attraverso il dialogo con Dunn, l'articolo propone quindi alcune considerazioni in merito al lascito della rivoluzione post-moderna con particolare riferimento al pensiero sul corpo e alla relazione con lo spettatore.

In an attempt to reconcile the reference to historiographical issues and the focus on some more general hermeneutical ones, this article presents a study upon some aspects of the artistic path of the American choreographer Douglas Dunn, a protagonist of post-modern dance since its beginning. In fact, over forty years have passed since Sally Banes offered a first portrait of Douglas Dunn in her fundamental *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (1980); a span of time in which Dunn continued continuously to dance, create, teach, write. Through the dialogue with Dunn, the article therefore proposes some considerations regarding the legacy of the post-modern revolution with particular reference to the thought on the body and the relationship with the spectator.

---

\* Ricercatrice indipendente.

Francesca Magnini\*

## **“Giulietta e Romeo”, il *long seller* di Fabrizio Monteverde. Storia produttiva e vicende artistiche di un classico contemporaneo**

21 dicembre 2022, pp. 123-141

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16065>

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](mailto:danzaericerca@unibo.it)

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

### **Abstract**

Questo saggio intende raccontare la storia produttiva e le articolate vicende artistiche di *Giulietta e Romeo*, un longevo classico firmato dal coreografo e regista Fabrizio Monteverde. Opera nata nel 1989 per il Balletto di Toscana, già ripresa dal Balletto di Roma nel 2002 e poi in una versione rinnovata nel 2017, *Giulietta e Romeo* nel 2022 viene riallestita dallo stesso coreografo per gli interpreti della storica compagnia romana, confermandosi nel tempo uno dei titoli di maggior successo del suo repertorio. La prospettiva di studio dell'autrice intende restituire le “vive voci” del passato e del presente, attraversandole, per poi ipotizzare le motivazioni di una resistenza di questa coreografia al tempo e al mutamento delle estetiche in termini di produzione, trasmissione e ricezione.

This essay intends to return the productive story and the articulated artistic events of *Juliet and Romeo*, a long-lived classic signed by the choreographer and director Fabrizio Monteverde. *Juliet and Romeo*, a work born in 1989 for Balletto di Toscana, already revived by Balletto di Roma in 2002 and then in a renewed version of 2017, in 2022 was rearranged by the same choreographer for the interpreters of the well-known Roman company, confirming over time one of the most successful titles in its repertoire. The author's research perspective intends to return the “living voices” of the past and present, crossing them, and then hypothesize the reasons for this choreography's resistance to time and to the change in aesthetics in terms of production, transmission and reception.

---

\* Università di Roma “La Sapienza”, Italia.

Elena Randi\*

## Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative

21 dicembre 2022, pp. 145-159

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16068>

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](mailto:danzaericerca@unibo.it)

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

### Abstract

L'articolo intende descrivere come si possa realizzare un'edizione critica coreica e come, in concreto, si stia costruendo quella dell'*Arlequinade* di Marius Petipa-Riccardo Drigo (San Pietroburgo, Mariinskij, 1900). L'operazione si basa prevalentemente su testimoni manoscritti apografi. Il modello di edizione, pluritestimoniale, sarà critico-genetico. I dettati coreico e musicale che si mira a trascrivere come testo base sono quelli realmente messi in scena a San Pietroburgo nella versione più antica possibile.

L'articolo affronta una serie di problematiche teoriche e applicative che possono tornare utili per l'elaborazione di altre, successive edizioni critiche coreiche.

The article aims at describing how a dance critical edition can be produced and how that of Marius Petipa-Riccardo Drigo's *Arlequinade* (St. Petersburg, Mariinskij, 1900) is concretely being devised. The work is mainly based on apographical manuscript sources. The edition model, which is multi-textual, will be critical-genetic. The choreographic and musical versions we aim at transcribing as the basic text are the oldest possible versions of those actually staged in St. Petersburg.

The article deals with a number of theoretical and applicative problems that may be useful for the elaboration of future dance critical editions.

\* Università di Padova, Italia.



Doug Fullington\*

## Pavel Gerdt and the princes' variations in "Sleeping Beauty", "The Nutcracker", and "Swan Lake"

21 dicembre 2022, pp. 161-182

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16069>

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](mailto:danzaericerca@unibo.it)

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

### Abstract

Quando la triade di balletti di Čajkovskij — *La bella addormentata* (1890), *Lo schiaccianoci* (1892) e *Il lago dei cigni* (revisione del 1895) — venne eseguita a San Pietroburgo, il primo ballerino Pavel Gerdt aveva smesso di esibirsi in assoli danzati. Gerdt fu comunque scritturato come protagonista maschile in questi balletti, e i suoi assoli furono assegnati ad altri ballerini, tra cui soliste donne, studentesse *senior* della Scuola di Teatro e un giovane rappresentante della generazione che avrebbe definito una nuova era della danza maschile nel balletto. Le fonti, comprendenti le annotazioni coreografiche stese in notazione Stepanov, consentono descrizioni dettagliate di queste danze. Il risultato di questo approccio per compensare l'avanzare dell'età e i limiti fisici di Gerdt è stata una raccolta biforcuta di parti da *premier danseur* in alcune delle opere più durature dell'epoca.

By the time Čajkovskij's trio of ballets — *Sleeping Beauty* (1890), *The Nutcracker* (1892), and *Swan Lake* (1895 redaction) — came to be performed in St. Petersburg, first dancer Pavel Gerdt had given up performing danced solos. Gerdt was nevertheless cast as the male lead in these ballets, and his solos were assigned to other dancers, including female soloists, senior girl students of the Theater School, and a young man who represented a generation that would define a new era of male dancing in ballet. Source material, including choreographic notations made in the Stepanov system, allows for detailed descriptions of these dances. The result of this approach to compensating for Gerdt's advancing age and physical limitations was a bifurcated collection of premier danseur roles in some of the most enduring works of the era.

---

\* Independent researcher.

Marco Argentina\*

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

21 dicembre 2022, pp. 183-241

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

Section: Studi [peer reviewed]



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

Email: [danzaericerca@unibo.it](mailto:danzaericerca@unibo.it)

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

### Abstract

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

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

\* Università di Padova, Italia.

Donatella Gavrilovich\*

## L'eredità di Marius Petipa, la russificazione e la riforma dello spettacolo teatrale ad opera di Aleksandr Gorskij, Savva Mamontov e Aleksandr Širjaev

21 dicembre 2022, pp. 243-261

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16071>

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](mailto:danzaericerca@unibo.it)

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

### Abstract

Mediante un'attenta ricostruzione storica si dimostra come la decisione di riformare il balletto classico di Petipa discenda dal progetto di russificazione della cultura e delle arti in Russia, avviato dallo zar Alessandro III. Gorskij assolse questo compito con la storica ricreazione del *Don Chisciotte* (1900), applicando i principi della moderna regia teatrale di Mamontov. In modo simile Širjaev creò i suoi filmati d'animazione con marionette, ricreando o ricostruendo passi e parti del balletto di Petipa. Per la prima volta si focalizza l'attenzione sulla passione di Gorskij e Širjaev per la fotografia come strumento di creazione e di documentazione del balletto, ipotizzando la fascinazione per il metodo di recitazione basato sull'uso dell'immagine che Mamontov aveva ideato.

The decision to reform Petipa's classical ballet comes from the Russification project of Culture and Arts in Russia, inaugurated by Tsar Alexander III. Gorsky accomplished this task with the historical recreation of *Don Quixote* (1900), applying the principles of Mamontov's modern theatrical direction. In a similar way, Širjaev created his animated films with puppets, recreating or reconstructing parts of Petipa's ballet and dance steps. For the first time, this article focuses on Gorsky and Širjaev's passion for photography as a tool for creating and documenting classical ballet. The author hypothesizes on the possible influence on this practice of Mamontov's acting method, which used the image for the creation of the living stage form.

\* Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Italia.