

Marius Petipa
Riccardo Drigo

Le Réveil de Flore

Edizione critica coreica
a cura di Marco Argentina

tomo I

Storia e filologia



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

**Alma
Diamond**

open scholarly
communication

#AlmaDL University of Bologna

il respiro del movimento
DANZA E PROSPETTIVE TEATRALI

IL RESPIRO DEL MOVIMENTO
DANZA E PROSPETTIVE TEATRALI

Direzione scientifica della collana

Elena Cervellati, Elena Randi

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Comitato Scientifico

Sonia Bellavia - La Sapienza Università di Roma

Matilda Butkas Ertz - University of Louisville, Louisville, KY

María del Valle de Moya Martínez - Universidad de Castilla-La Mancha

Doug Fullington - Pacific Northwest Ballet, Seattle, WA

Teresa Megale - Università di Firenze

Stefania Onesti - Università di Siena

Giulia Taddeo - Università di Genova

Lester Tomé - Smith College, Northampton, MA

Il respiro del movimento. Danza e prospettive teatrali

Collana di studi teatrologici

I volumi pubblicati sono stati sottoposti a un processo di *peer-review* non anonima sotto la responsabilità della Direzione scientifica della collana.

Marius Petipa - Riccardo Drigo

Le Réveil de Flore

Edizione critica coreica

a cura di Marco Argentina

tomo I

Storia e filologia

Alma Diamond

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

2026

ISBN 9788854972209 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/rdm-2026-2>

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Alma Diamond - Open Scholarly Communication
via Zamboni, 33
40126 Bologna

Tutti i diritti d'autore e di pubblicazione dell'opera appartengono agli autori senza restrizioni. L'opera è pubblicata con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Questa licenza consente a chiunque di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare o modificare e trasformare il materiale, basandosi su di esso con qualsiasi mezzo e formato per qualsiasi fine, anche commerciale, a patto che venga adeguatamente attribuita agli autori, che ciascuna modifica all'opera sia indicata e che sia fornito un *link* alla licenza.

Marco Argentina ha scritto tutto il tomo I e, del tomo II, la *Premessa filologica* e l'*Apparato critico-filologico*. Ha inoltre curato la trascrizione del testo musicale del *Réveil de Flore* di Riccardo Drigo, della partitura coreica in notazione Stepanov della coreografia di Marius Petipa e dei testi utili alla restituzione della *fabula* del balletto. Ha infine realizzato la traduzione in linguaggio verbale della coreografia. Si ringrazia Chiara Casarin per la consulenza in merito alla trascrizione musicale.

Impaginazione e grafica: Marco Argentina, Matteo Ferraresso

Un ringraziamento molto speciale è quello che devo rivolgere a Stefania Ballone e a Francesco Mascia per l'aiuto costante e fondamentale alla realizzazione di questo lavoro. Devo poi ringraziare molte altre persone, ciascuna delle quali mi ha dato un aiuto altrettanto prezioso: Mariolina Giarretta, Carlo Locatelli, Stefania Onesti, Matteo Ferraresso, Caterina Piccione, Silvia Garzarella, Francesca Falcone e Simona Brunetti.

Piano dell'opera

Tomo I, *Storia e filologia*

Il balletto pietroburghese nel secondo Ottocento. Introduzione storica

L'avventura del “Réveil de Flore”

Per un'edizione critica coreica: problemi di metodo

Materiali d'archivio e bibliografia

Tomo II, *Testo e apparati*

Premessa filologica

Marius Petipa - Riccardo Drigo, *Le Réveil de Flore*

Apparato critico-filologico

Indice

Il balletto pietroburghese nel secondo Ottocento.

Introduzione storica

| | |
|--|-------|
| | p. 11 |
| <i>Compagnie e artisti</i> | p. 11 |
| <i>La convivenza danza/pantomima</i> | p. 19 |
| <i>Una “scrittura” per la danza: la notazione Stepanov</i> | p. 25 |

L'avventura del “Réveil de Flore”

| | |
|--|-------|
| | p. 29 |
| <i>La première a Peterhof</i> | p. 29 |
| <i>La coreografia di Petipa</i> | p. 42 |
| <i>La fortuna del balletto: la compagnia di Anna Pavlova</i> | p. 51 |
| <i>Il ritorno sulle scene: tentativi di ricostruzione filologica</i> | p. 70 |

Per un'edizione critica coreica: problemi di metodo

| | |
|--|-------|
| | p. 77 |
| <i>La filologia della danza: uno stato dell'arte</i> | p. 77 |
| <i>Il codice Stepanov: nozioni tecniche</i> | p. 81 |
| <i>Sulla metodologia: per realizzare un'edizione critica coreica</i> | p. 89 |
| <i>Alcune indicazioni preliminari</i> | p. 89 |
| <i>Le fasi di elaborazione</i> | p. 92 |
| Recensio e collatio | p. 92 |
| Verifica delle relazioni tra i testimoni | p. 94 |
| Trascrizione, traduzione, interpretatio ed emendatio | p. 95 |
| <i>La struttura base</i> | p. 98 |

Materiali d'archivio e bibliografia

p. 101

Il balletto pietroburghese nel secondo Ottocento.

Introduzione storica

Compagnie e artisti

Nell'Ottocento a San Pietroburgo i Teatri degli zar dedicati al balletto sono, dapprima, il Bol'soj Kamennyj e, poi, il Mariinskij¹, che assumono i coreografi per lo più dall'estero con un contratto valido per un periodo piuttosto lungo, in alcuni casi rinnovato varie volte. Il primo a essere ingaggiato nel XIX secolo è Charles Didelot, *maître de ballet* dei teatri degli zar per trent'anni (1801-1831)². Nel '32, prende il suo posto Antoine Titus, attivo fino al 1848³, quando viene rimpiazzato da Jules Perrot, che mantiene l'incarico per dodici anni⁴. Perrot, poi, nel 1860, è sostituito da Arthur Saint-Léon, a capo della compagnia di balletto del Mariinskij fino al 1871⁵, e, al suo posto, viene nominato primo coreografo Marius Petipa, detentore del ruolo fino al 1903⁶. In realtà, il primo avvicinamento di Petipa, in Russia, al mestiere di *maître de ballet* avviene prima del '71: è, infatti, già assistente di Perrot nel decennio in cui questi è primo coreografo⁷, e poi è designato come "secondo" dal direttore dei Teatri Imperiali, Andrej Ivanovič Saburov, nel 1861⁸, quando alla guida dell'*ensemble* del Mariinskij è Saint-Léon.

¹ Cfr. A[leksej Markovič] Um[anskij], *Bol'soj teatr* [Teatro Bol'soj], in *Ėnciklopedičeskij slovar'* [Dizionario enciclopedico], pod" redakciej professora I. E. Andreevskago [a cura del professor Ivan Efimovič Andreevskij], F. A. Brokgauz"-I. A. Efron, Lejpcig"-S[ankt]-Peterburg", 1891, 43 voll., *ad vocem*, vol. IV, pp. 334-335.

² Cfr. Ju[rrij Iosifovič] Slonimskij, *Mastera baleta. K. Didlo. Ž. Perro. A. Sen-Leon. L. Ivanov. M. Petipa* [I Maestri del balletto. C. Didelot. J. Perrot. A. Saint-Léon. L. Ivanov. M. Petipa], Iskustvo, [Moskva-Leningrad] 1937, pp. 25-82.

³ Cfr. V[adim] A[lekseevič] Kulakov, *Titjus (Titus)*, in *Russkij balet: ėnciklopedija* [Balletto russo: enciclopedia], Redakcionnaja kollegija [Comitato redazionale] E. P. Belova, G. N. Dobrovol'skaja, V. M. Krasovskaja, E. Ja. Suric, N. Ju. Černova, Bol'saja rossijskaja ėnciklopedija, Soglasie, Moskva, 1997, *ad vocem*, pp. 459-460.

⁴ Cfr. Ju[rrij Iosifovič] Slonimskij, *Mastera baleta*, cit., pp. 118-127.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 155-165.

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 215-279.

⁷ Cfr. Marius Petipa, *Memuary Mariusa Petipa solista ego Imperatorskogo Veličestva i baletmejstera Imperatorskich teatrov* [Memorie di Marius Petipa solista di Sua Maestà Imperiale e coreografo dei teatri Imperiali], in *Memuary baletmejstera, stat'i i publikacii o nëm* [Memorie del coreografo, articoli e pubblicazioni su di lui], Sostavitel' [Compilatore] A. Ignatenko, Sojuz chudožnikov, Sankt-Peterburg 2003, pp. 3-159; in particolare, pp. 52-53 (I ed. Tip. Trud, Sankt-Peterburg 1906).

⁸ Cfr. *ivi*, p. 83.

La nomina di Petipa a “secondo coreografo” sopraggiunge in una fase di “interregno” – per usare l’espressione di Jurij Slonimskij⁹ – alquanto delicata. I Teatri Imperiali, infatti, ospitano, per un tempo molto limitato, la ballerina italiana Carolina Rosati, che pattuisce col direttore Saburov un nuovo *grand ballet* per la sua beneficiata. Nello stesso frangente, Perrot è licenziato per inadempienza, nella stagione precedente, ai doveri contrattuali¹⁰, e Saint-Léon, che, in quel periodo, è ingaggiato come *maître* al Teatro Bol’šoj di Mosca, viene trasferito a San Pietroburgo per sostituirlo¹¹. Il cambio di sede, che avviene repentinamente e nel mezzo della stagione teatrale in corso, non permette all’artista parigino di essere pronto ad affrontare una nuova, importante, creazione¹²; per questo motivo, dunque, Saburov stabilisce di nominare Petipa come “secondo” e di affidargli l’onere di creare, in sole sei settimane, lo spettacolo in favore della Rosati. Risultato dell’operazione è la messinscena della *Fille du pharaon*, balletto in tre atti, nove scene, un prologo e un epilogo, che debutta al Teatro Bol’šoj di San Pietroburgo il 30 gennaio 1862¹³.

Come si evince dalle *Memorie* di Ekaterina Ottovna Vazem – celebre ballerina dei Teatri Imperiali e autrice di un’autobiografia circoscritta agli anni 1867-1884¹⁴ –, «la preoccupazione principale di Petipa» sin dagli albori della carriera di coreografo è «di presentare balletti “spettacolari”, con una *fabula* interessante e occasionalmente affascinante, e con una meravigliosa *mise en scène*»¹⁵. A sostegno di tali affermazioni, la Vazem paragona l’operato di Petipa a quello del suo diretto predecessore, Arthur Saint-Léon, *maître de ballet* prediletto dalla ballerina russa, sostenendo che le trame delle creazioni di Petipa sarebbero molto meno esili rispetto a quelle messe in scena da Saint-Léon, e che le danze di gruppo per il corpo di ballo, le legazioni di carattere e le scene pantomimiche ideate da Petipa sarebbero a dir poco fenomenali¹⁶. Aggiunge, però, che le sequenze danzate da lui create per i primi ballerini, nonché le variazioni per i solisti, risulterebbero modeste, «monotone» e «grezze»¹⁷ rispetto a quelle ideate da Saint-Léon, perché Petipa disporrebbe di una conoscenza superficiale della tecnica classica, assai lontana dal livello raffinato di preparazione del *maître de ballet* parigino suo predecessore¹⁸.

⁹ Cfr. Ju[r]ij Iosifovič] Slonimskij, *Mastera baleta*, cit., p. 207.

¹⁰ Cfr. Marius Petipa, *Memorie*, a cura di Valentina Bonelli, Gremese, Roma, 2010, pp. 121-122.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 124.

¹² Cfr. Ju[r]ij Iosifovič] Slonimskij, *Mastera baleta*, cit., p. 207.

¹³ Cfr. Marius Petipa, *Memuary Mariusa Petipa*, cit., p. 83. Una precisazione: com’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. Nella presente monografia, abbiamo scelto di mantenere tale distinzione nell’indicazione delle date degli eventi svoltisi in Russia.

¹⁴ Cfr. E[katerina] O[tto]vna] Vazem, *Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol’shogo Teatra 1867-1884* [*Memorie di una ballerina del Teatro Bol’šoj di San Pietroburgo 1867-1884*], Lan’, Planeta muzyki, Sankt-Peterburg-Moskva-Krasnodar 2009 (I ed. Iskustvo, Leningrad-Moskva 1937). Una traduzione in lingua inglese è offerta in: Yekaterina Vazem, *Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre*, Translation by Nina Dimitrievitch, in «Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research», Part 1, vol. III, n. 2, Summer 1985, pp. 3-22; Part 2, vol. IV, n. 1, Spring 1986, pp. 3-28; Part 3, vol. V, n. 1, Spring 1987, pp. 21-41; Part 4, vol. VI, n. 2, Autumn 1988.

¹⁵ *Ivi*, p. 107.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 107-108.

¹⁷ *Ivi*, p. 108.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 107.

Inoltre, nelle *Memorie* della Vazem viene sottolineato come i primi lavori petipaiani manchino di musicalità, a tal punto che le danze risulterebbero «scomode da eseguire»¹⁹ e che spesso i solisti richiederebbero al Maestro di apportarvi modifiche, o, addirittura, le cambierebbero di nascosto²⁰. Ciò deriverebbe anche da una costante insicurezza di Petipa nella composizione delle coreografie: nonostante vi lavori a casa al fine di mostrare ai danzatori, in sala, il risultato della propria fase creativa, in realtà, poi, durante le prove, altererebbe ripetutamente le sequenze precedentemente concepite²¹. Causa ne sarebbe, secondo la Vazem, la scarsa capacità di Petipa «nel valutare l'individualità artistica dei vari solisti e nel saperla sfruttare appieno», un difetto a suo parere così coesistente da indurlo talvolta a chiedere ai primi ballerini quale variazione desiderino danzare²².

L'Autrice puntualizza inoltre che, sebbene la maggior parte dei lavori di Petipa – alla luce delle osservazioni fin qui esposte – sia «pien[a] di lacune e d'incoerenze»²³, il pubblico dei Teatri Imperiali li avrebbe apprezzati, sia per le componenti “ad effetto” che per la serie di *divertissements* saldamente uniti dalla trama²⁴.

I connotati di spettacolarità delle opere petipaiane, secondo la Vazem, sarebbero l'esito dello studio costante da parte del coreografo francese dei balletti rappresentati fuori dalla Russia. La danzatrice ricorda che il Maestro

cercava sempre di seguire le tendenze artistiche del balletto, informandosi attentamente su tutte le novità del settore. [...] Ogni anno in primavera si recava a Parigi e in altre città europee per conoscere l'“ultimo grido” della moda del balletto, prendendo nota di nuovi effetti e trucchi da portare sulla nostra scena nella stagione successiva²⁵.

Le creazioni di Petipa, dunque, sin dagli albori della carriera di coreografo, sarebbero “alla moda” e, per questo, affascinerrebbero il pubblico. Il difetto del modo di procedere indicato, secondo la Vazem, sarebbe l'assenza di uno “stile Petipa” vero e proprio: egli «portava in scena i principi artistici sviluppati da altri coreografi, suoi predecessori o contemporanei, come Saint-Léon, dai quali non esitava a prendere a prestito tutto ciò che poteva utilizzare nel suo lavoro»²⁶.

Meno ancora la Vazem apprezza il furto perpetrato da Petipa a partire dal 1885, quando la compagnia di danza del Mariinskij si popola di ballerini italiani, i quali fin da subito fanno sfoggio di abilità altamente virtuosistiche, messe in evidenza attraverso quelle che la Vazem definisce criticamente «gambe “da acrobata”»²⁷. Petipa carpirebbe i loro “trucchi” tecnici («tutto

¹⁹ *Ivi*, p. 108.

²⁰ Cfr. *ibidem*.

²¹ Cfr. *ibidem*.

²² Cfr. *ivi*, pp. 108-109.

²³ *Ivi*, p. 109.

²⁴ Cfr. *ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 110.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

questo materiale alieno»²⁸) per insegnarli agli artisti pietroburghesi, circostanza estremamente disapprovata dalla danzatrice.

Al di là delle critiche di Ekaterina Vazem, è indubbio che la compagnia di danza del teatro Mariinskij dia dimostrazione di eccellenza sin dalla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento, come confermano i piacevoli ricordi di un critico attento e raffinato come Théophile Gautier:

La loro scuola di danza produce solisti rimarchevoli e un corpo di ballo che non ha eguali per l'unisono, per la precisione e per il rapido evolversi delle disposizioni nello spazio. È un piacere vedere linee così dritte, gruppi così chiari che si dissolvono esattamente al momento richiesto per ricrearsi in un'altra forma; tutti quei piccoli piedi che si muovono perfettamente a tempo, tutte quelle formazioni coreografiche che non si sconvolgono né si confondono mai nelle loro manovre!²⁹.

Negli anni a venire il virtuosismo e il successo della compagine, così come il numero di professionisti nell'organico, aumentano in maniera esponenziale. Merito di ciò è la presenza costante di maestri e coreografi stranieri (nello specifico, francesi e italiani), i quali divengono promotori di quello che Nadine Meisner definisce un fenomeno di "occidentalizzazione" del balletto russo, fenomeno che la Russia degli zar, sin dai tempi di Pietro il Grande, promuove e incoraggia. «Gli stranieri», sostiene la Meisner, «erano ritenuti indispensabili, i possessori di un'esperienza superiore, poiché il balletto, come l'opera e il dramma, era un'importazione dall'Occidente, sviluppata nel XVIII e nel XIX secolo quando la cultura russa, per la maggior parte, guardava alle mode e ai modelli occidentali»³⁰.

Non sorprende, dunque, che per tutto l'Ottocento, ma soprattutto tra gli anni Settanta e Novanta, il Mariinskij si popoli, nelle sale e sulla scena, di numerosi ballerini e maestri italiani, invitati costantemente dalla direzione dei Teatri Imperiali a far parte della compagnia di danza autoctona per periodi di tempo generosi. Obiettivo di questa convivenza tra *performers* di diversa estrazione geografica e culturale è che i danzatori pietroburghesi "rubino" i trucchi dei colleghi italiani per rafforzare le proprie abilità tecniche (e anche espressive), grazie alle quali il coreografo Petipa può allestire, in Russia, balletti di enorme successo e tanto spettacolari quanto quelli rappresentati, negli stessi anni, nelle capitali europee.

In una sorta di autobiografia, il ballerino Nikolaj Gustavovič Legat offre una descrizione puntuale di tale stato delle cose, sostanzialmente identica a quella proposta dalla Vazem, con la differenza fondamentale che lei vi attribuisce un giudizio negativo, mentre il discorso di Legat implica una declinazione positiva. La scelta di appropriarsi delle competenze altrui – osserva il ballerino russo – sarebbe divenuta una prassi consolidata ed efficace e, anzi, avrebbe costituito l'origine del prestigio della cosiddetta "scuola russa", di quella, cioè, nata nei teatri degli

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, tome premier, Charpentier, Paris 1867, pp. 250-251.

³⁰ Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, Oxford University Press, New York 2019, pp. 16-17.

zar durante il periodo petipaiano. Scrive infatti Legat nel capitolo della *Story of the Russian School* dedicato alla propria formazione di ballerino sotto l'egida del Maestro marsigliese:

Il segreto dello sviluppo della danza russa sta nel fatto che noi abbiamo imparato da tutti e adattato su noi stessi ciò che abbiamo appreso. Abbiamo copiato, preso a prestito ed emulato ogni fonte che ci ha dato ispirazione, e poi, lavorando sulla conoscenza acquisita e fornendole il sigillo del genio nazionale russo, l'abbiamo modellata nell'arte eclettica del balletto russo.³¹

Poco dopo, nello stesso volume, Legat propone un'idea più analitica del processo di adattamento (e, in qualche modo, di fusione) del codice accademico russo ai virtuosismi della “scuola italiana”:

Tutti questi danzatori, quando erano giunti in Russia, erano nel fiore degli anni. Trovavamo che avessero una scuola tutta loro, che si distingueva per la notevole agilità e per la sensazionale brillantezza. I loro giri, le loro *pirouettes*, i loro *fouettés* erano tutti superiori ai nostri. Le loro maniere, d'altro canto, spesso mancavano di grazia. La loro era una scuola di *tours de force*, il gusto era sacrificato all'effetto e all'agilità. Ma noi russi non li avevamo invitati per criticarli. Ne avevamo prontamente riconosciuto la superiorità tecnica, e subito avevamo iniziato a imitare, ad adattare e, infine, a eccellere nella loro tecnica.

Da quel momento in poi, ci eravamo deliberatamente prefissati l'obiettivo di imparare i trucchi degli italiani. Nel nostro tempo libero, eseguivamo *pirouettes* e doppi *tours en l'air* per ore, a volte fino a che non eravamo sul punto di svenire. Allo stesso tempo, io non perdevo l'occasione di osservare gli italiani al lavoro, specialmente Cecchetti e la Legnani, scrutando la tenuta del loro corpo e quali muscoli controllassero. Ho imparato moltissimo da queste osservazioni. Già quando avevo debuttato al Mariinskij, i doppi *tours en l'air*, gli *entrechats huit*, sei o sette giri di *pirouette* erano molto facili per me, e i quotidiani dicevano che tutti i danzatori della prima generazione, incluso Cecchetti, avrebbero dovuto stare attenti alle loro “corone d'alloro”.³²

Petipa promuove così risolutamente la commistione tra la tecnica russa e quella nostrana che, nel 1892, l'amministrazione del Mariinskij affida a Enrico Cecchetti, in qualità di maggiore rappresentante della cosiddetta “scuola italiana”, l'insegnamento presso la classe degli allievi senior dell'istituzione imperiale di San Pietroburgo. A tal proposito, Aleksandr Viktorovič Širjaev (1867-1941), celebre ballerino e assistente coreografo di Petipa, specifica nelle *Memorie* che l'incarico viene commissionato per una motivazione ben precisa:

I nuovi balletti messi in scena da Petipa per gli italiani richiedevano un'adeguata preparazione delle danzatrici. Quando, dopo la partenza all'estero delle interpreti italiane, le colleghe russe ne dovevano acquisire le parti, le difficoltà “italiane” di tali parti potevano rivelarsi troppo impegnative per loro.³³

³¹ Nicolas Legat, *The Story of the Russian School*, Translated with a foreword by Sir Paul Dukes, British Continental Press, London 1932, p. 13. Si tratta della prima edizione di una sorta di autobiografia di Legat, pubblicata, per quanto sappiamo, solo in inglese e non in russo.

³² *Ivi*, pp. 17-18.

³³ A[leksandr] V[iktorovič] Širjaev, *Peterburgskij balet. Iz vospominanij artista Mariinskogo teatra [Il balletto pietroburghese. Dalle memorie di un artista del Teatro Mariinskij]*, in Id., *Vospominanija. Stat'i. Materialy [Memorie. Articoli. Materiali]*, Akademija Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj, Sankt-Peterburg 2018, pp. 22-106: p. 50 (I ed. VTO, Leningrad 1941).

Risulta interessante che, nelle stesse pagine delle *Memorie* da cui è tratta la citazione appena riportata, Širjaev delinea un profilo del coreografo Petipa radicalmente differente da quello descritto dalla Vazem:

Petipa gestiva il suo lavoro di coreografo da perfetto esperto, circostanza che non è di certo sorprendente. Aveva maturato questa abilità nel corso di dieci anni di regolare lavoro come coreografo, tempo in cui aveva sviluppato le sue tecniche di produzione. Di norma, Petipa procedeva nell'intera produzione del nuovo balletto a casa, dove generalmente chiamava il pianista e il violinista. Chiedendo loro di suonare diverse volte frammenti di musica separati, pianificava la produzione sul suo tavolo, usando piccole bambole di cartapesta (specialmente per le danze di massa e di gruppo). Le muoveva in varie combinazioni che si appuntava dettagliatamente, indicando le donne con un cerchio e gli uomini con delle croci, e gli spostamenti con frecce, trattini e linee, il cui significato conosceva solo lui. Così, Petipa avrebbe creato graficamente tutte le sue produzioni a venire.

[...]

Alle prove, Petipa arrivava armato di moltissimi disegni e figure che aveva realizzato a casa e immediatamente iniziava a provare seguendoli. Di prassi, lavorava separatamente coi gruppi e coi solisti e poi re-inseriva questi ultimi nell'*ensemble*. Ciò significava una grande economia di tempo per i solisti. Lavorava con i solisti attraverso il metodo dell'esempio vivente, mostrando in prima persona sia le danze che le scene di mimica. Grazie al lavoro preliminare a casa, un atto del balletto poteva essere messo in scena in pochi giorni. I balletti interi venivano preparati nel corso di sei o otto settimane.

[...]

Nelle sue produzioni (questo concerne soprattutto l'attività dell'ultimo periodo di Petipa), il coreografo utilizzava sempre gli stessi trucchi, che aveva trasformato in un canone immutabile, in una sorta di principio artistico. Ogni *pas de deux* classico, per esempio, veniva costruito con l'alternanza consecutiva di un *adagio*, della variazione di un uomo, della variazione per la donna e della coda finale generale. [...] Nelle scene di gruppo, il corpo di ballo si muoveva frequentemente per file o direttamente verso gli spettatori lungo la profondità del palcoscenico, o dai lati verso il centro, ma sempre lungo una linea geometrica.

[...]

Per Petipa, la danza classica consisteva semplicemente in diverse combinazioni degli stessi passi, nella scelta dei quali il coreografo mostrava grande coerenza. Solo con l'arrivo delle ballerine italiane, adattandosi alle loro nuove tecniche, aveva iniziato a introdurre nelle danze nuovi passi virtuosistici, ma nello stesso tempo uniformandoli di più ai classici passi francesi suoi prediletti.³⁴

Se, da un lato, la Vazem ritrae il Maestro come un professionista insicuro e incapace di cogliere le qualità artistiche dei primi ballerini e dei solisti, la cui frequente modifica delle coreografie in corso d'opera sarebbe una prova, dall'altro lato, Širjaev elogia l'estrema metodicità con cui il *maître de ballet* predispone e organizza tutto il lavoro a casa, per poi restituirlo perfettamente, in sala, ai *performers*, senza alcun ripensamento e con piena autorevolezza; se, poi, le *Memorie* della ballerina russa sottolineano la mancanza di musicalità nelle creazioni petipaiane, e, di conseguenza, la difficoltà di esecuzione e l'incongruità, l'autobiografia širjaeviana, al contrario, rimarca più volte la precisione del coreografo francese nel restituire almeno ritmicamente la partitura musicale nel dettato coreutico, curato minuziosamente e composto secondo schemi geometrici chiari e uniformi; se, ancora, la danzatrice moscovita rimprovera a Petipa la scarsa preparazione tecnica,

³⁴ *Ivi*, pp. 56-58.

l'allievo e assistente pietroburghese, di contro, descrive la scelta del Maestro marsigliese di far coesistere diverse combinazioni degli stessi passi con sporadiche sequenze virtuosistiche come un manifesto di grande coerenza del suo genio creativo.

Come interpretare le notizie e i punti di vista totalmente divergenti dei due danzatori? A nostro parere, i difetti evidenziati dalla Vazem in riferimento al primo periodo dell'artista francese come coreografo si sono risolti con la maturità, epoca in cui lo conosce Širjaev e in cui Petipa crea una trentina di balletti³⁵ fra i quali, a partire dagli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, alcune delle creazioni oggi considerate capolavori della danza classica.

Per valutare almeno certi aspetti rilevati dalla Vazem e da Širjaev e comprendere l'attendibilità dei loro giudizi, occorrerebbe analizzare nel dettaglio un certo numero di partiture coreiche di balletti Petipa, disamina che richiederebbe anni e anni di lavoro. Per ora possiamo solo compiere alcune osservazioni relative all'"architettura" delle sue creazioni "mature", senza entrare nel dettaglio dei passi che costituiscono le coreografie complessive.

Se nei pezzi di danza *stricto sensu* ossia nei *divertissements*, il legame danza-musica è meramente "ritmico", nelle scene "che mandano avanti l'azione", Petipa, come altri coreografi di genio, unisce le partiture sonora e coreica in maniera tale che l'una "spieghi" l'altra, così che, insieme, possano "narrare" la trama dell'opera rappresentata.

A contribuire alla realizzazione di un "racconto danzato", oltre all'aspirazione al raggiungimento del connubio tra il dettato sonoro e quello coreico, è anche la ricerca di un'unitarietà dello spettacolo attraverso tutti i suoi coefficienti scenici: nel corso degli anni, balletto dopo balletto, Petipa sembra impegnarsi a seguire l'intento – presumibilmente concepito Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij, non solo Direttore dei Teatri Imperiali, ma anche librettista e costumista –, di realizzare messinscene secondo un impianto latamente registico, secondo cui, cioè, insieme alla danza e alla musica, anche i *décors*, i costumi e le luci vengono ideati dagli artisti che collaborano allo spettacolo in modo da essere espressivi e concepiti secondo una visione unitaria. Il risultato finale sembra voler essere quello di creare un evento coerente, ciascuna componente scenica del quale aderisca ad *un* pensiero³⁶.

I balletti cominciano a presentarsi come spettacoli di un'intera serata, autonomi. Nell'arco di diverse ore (sono composti da due o tre atti, da numerose scene e, spesso, anche da un prologo e da un epilogo), le scene si susseguono in maniera tale da "raccontare" una storia, da rappresentare materialmente la vicenda offerta per iscritto nel libretto.

A garantire la buona riuscita della riforma di Petipa nella compagnia di balletto dei Teatri Imperiali è senza dubbio un *entourage* di professionisti di alto livello, concorde con la visione "registica" concepita probabilmente in primo luogo da Vsevoložskij.

³⁵ Cfr. l'elenco dei balletti di Marius Petipa edito in Marius Petipa, *Memuary Mariusa Petipa*, cit., pp. 148-155; in particolare pp. 148-152.

³⁶ Cfr. 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*, UniversItalia, Roma 2019, pp. 97-107.

Nell'ambito musicale, spicca il nome di Riccardo Drigo (1846-1930), compositore e direttore d'orchestra di origine padovana, divenuto *Kapellmeister* della compagnia di balletto del Mariinskij nel 1886 per volere di Vsevoložskij, e attivo in questo ruolo fino al 1920³⁷. In un quarto di secolo, il Maestro dirige le musiche di alcuni tra i capolavori di balletto ottocenteschi – come *Le Lac des cygnes*, *La Belle au bois dormant* e *Casse-Noisette* di Pëtr Il'ič Čajkovskij, oppure *Rajmonda* di Aleksandr Konstantinovič Glazunov – e lavora al fianco di illustri coreografi, quali Lev Ivanovič Ivanov, Michel Fokine (al secolo, Michail Michajlovič Fokin) e, soprattutto, Marius Petipa, del quale Drigo riconosce e apprezza il nuovo concetto di relazione tra danza e musica. Scrive infatti nelle *Memorie*:

Le nuove tendenze in campo coreico, lo sviluppo del livello del gusto del pubblico e il nuovo corso della direzione di Vsevoložskij domandavano forza fresca e un diverso tipo di lavoro nel campo della musica per balletto. Per i grandi piani di Petipa, il solo “accompagnamento” [della musica alla danza] era ormai insufficiente; la domanda di una riforma era manifesta, sia nell'esecuzione che nella creazione della musica per balletto, come una composizione libera.³⁸

La collaborazione fra Petipa e Drigo, che dura per quasi un ventennio, vede il Maestro padovano in due diversi ruoli: come direttore d'orchestra e come compositore di musica per balletto. Nel primo caso, tra le opere coreografiche interessate è possibile annoverare *La Fille du pharaon* (nella rappresentazione del settembre del 1886)³⁹ o i tre capolavori ciaikovskiani appena segnalati (1889-1895)⁴⁰; nel secondo caso, invece, il *Kapellmeister* firma le musiche, ad esempio, del *pas de six* creato per la nuova edizione di *Esmeralda*, allestita per la beneficiata della ballerina Virginia Zucchi nel 1886⁴¹, oltreché di balletti interi andati in scena nei Teatri Imperiali fino a che Drigo risiede in Russia e talvolta anche dopo: *La Forêt enchantée* (coreografia di Lev Ivanov, 1887), *Le Talisman* (coreografia di Marius Petipa, 1889), *La Flûte magique* (coreografia di Ivanov, 1893), *Le Réveil de Flore* (coreografia di Petipa, 1894), *La Perle* (noto anche come *La Perle merveilleuse*, coreografia di Petipa, 1896), *Les Dryades prétendues* (coreografia di Pavel Gerdt, 1899), *Les Millions d'Arlequin* o *Arlequinade* (coreografia di Petipa, 1900), *La Côte d'Azur* (coreografia di Aleksandr Širjaev, 1902) e *Le Roman d'un bouton de rose* (coreografia di Petipa, 1904, ma messo in scena solo nel 1919).

Per quanto concerne il settore scenotecnico, un artista dei teatri degli zar con cui Petipa coopera proficuamente è Michail Il'ič Bočarov (1831-1895), pittore paesaggista diplomato all'Accademia delle Arti di San Pietroburgo nel 1858, nonché scenografo dei Teatri Imperiali dal 1864 fino all'anno della morte⁴². I due professionisti lavorano fianco a fianco nella produzione

³⁷ Cfr. Riccardo Drigo, *Memorie*, in «Il castello di Elsinore», n. 83, 2021, pp. 113-122. Il manoscritto originale delle *Memorie* è conservato a Mosca allo RGALI (Archivio di Stato Russo di Letteratura e Arte, collocazione: ф. 794, оп. 1, ед. хр. 429), con il titolo *Iz vospominanij R.E. Drigo* [Dalle memorie di R. E. Drigo].

³⁸ Riccardo Drigo, *Memorie*, cit., pp. 117-118.

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 116-117.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 119-120.

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 118.

⁴² Le fonti storico-biografiche su Bočarov sono esigue. Cfr. E[vgenij] P[etrovič] Ponomarëv, *Pamjati*

di capolavori coreografici secondo-ottocenteschi, come, ad esempio, *La Bayadère* (1877), *La Belle au bois dormant* (1890) e *Le Lac des cygnes* (1895), ma anche in occasione di riprese di balletti del periodo romantico, come la *Sylphide*, riallestita dal *maître de ballet* marsigliese nel 1892.

Come riportano gli scritti biografici fine ottocenteschi dedicati a Bočarov⁴³, le sue prime creazioni artistiche sono ascrivibili alla corrente realistica. Sia nel periodo di formazione accademica in Russia che in quello di “pensionato” all'estero, Bočarov ha modo di perfezionare le proprie abilità tecniche recandosi fra l'altro, per lungo tempo, in Europa, presso gli studi di paesaggisti realisti come Eduard Hildebrandt, August Albert Zimmermann, Eduard Schleich e Alexander Kalam. Predilige dipingere tele direttamente dal modello reale. Stando, però, alla testimonianza di Evgenij Petrovič Ponomarëv, costumista e stretto collaboratore di Bočarov al Mariinskij, lo scenografo, negli anni di servizio presso i Teatri Imperiali, coincidenti con la fase più matura della propria carriera, avrebbe mostrato un talento «in costante miglioramento», allontanandosi dalla restituzione realistica del soggetto osservato dal vero⁴⁴.

In una tale prospettiva di rottura con la tradizione pittorica del tempo, Bočarov, nei teatri degli zar, dipinge le proprie scenografie riproducendovi paesaggi avvolti da un alone di splendore e di favolosità e descritte dai contemporanei come opere in cui «realità e fantasia sembrano fondersi insieme»⁴⁵; quest'operazione di fusione pare alla base anche del rapporto con gli altri coefficienti scenici, in primis, com'è ovvio, con la componente luministica, come rimarca un anonimo cronista, quando mette in evidenza che tutti i lavori dell'artista «si adattano magnificamente all'illuminazione»⁴⁶.

La convivenza danza/pantomima

Il dosaggio di danza e pantomima nella creazione di un balletto è una problematica che sottende l'operato dei coreografi nel XIX secolo, tanto in Russia quanto altrove. Nei teatri degli zar,

*Michaila Il'iča Bočarova, akademika pejzažnoj živopisi i dekoratora Imperatorskich" teatrov" [In memoria di Michail Il'ič Bočarov, accademico di pittura paesaggistica e scenografo dei Teatri Imperiali], in «Ežegodnik" Imperatorskich" Teatrov» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon" 1894-1895 gg. [Stagione 1894-1895], redaktor" [a cura di] A. E. Molčanov", Direkcija Imperatorskich" Teatrov", S[ankt]-Peterburg" 1896, pp. 388-396; Anonimo, *M. I. Bočarov*", in «Vsemirnaja illjustracija» [«L'illustrazione del mondo»], n. 1382, 22/7/1895, p. 71; V[adim] M[ichajlovič] Pappe, *Bočarov Michail Il'ič*, in *Russkij balet: enciklopedija [Balletto russo: enciclopedia]*, cit., ad vocem, pp. 79-80; An[na Nissonovna] Š[ifrina], *Bočarov Michail Il'ič*, in *Teatral'naja enciklopedija [Enciclopedia teatrale]*, redaktor [a cura di] S. S. Mokul'skij i P. A. Markov, 6 voll., Sovetskaja enciklopedija, Moskva, 1961-1967, ad vocem, vol. I, col. 674; R[emzi Refikovič] Devletov, *Dva prizvanija [Due vocazioni]*, in «Chudožnik» [«Il pittore»], n. 8, 1984, pp. 45-48.*

⁴³ Cfr. E[vgenij] P[etrovič] Ponomarëv, *Pamjati Michaila Il'iča Bočarova*, cit., pp. 389-392; Anonimo, *M. I. Bočarov*", cit., p. 71.

⁴⁴ «Il suo stile, la ricca immaginazione e lo studio della natura si esprimevano in tutti i *décors* da lui creati» (E[vgenij] P[etrovič] Ponomarëv, *Pamjati Michaila Il'iča Bočarova*, cit., p. 395).

⁴⁵ R[emzi Refikovič] Devletov, *Dva prizvanija*, cit., p. 48.

⁴⁶ Anonimo, *M. I. Bočarov*", cit., p. 71.

in particolare, si susseguono, nell'Ottocento, *maîtres de ballet* che restituiscono in scena tale connubio in forme e modalità molto diverse fra loro.

Nel primo trentennio dell'Ottocento, Charles-Louis Didelot lavora come primo coreografo a San Pietroburgo e a Mosca. Come si evince dalle preziose memorie di Adam Pavlovič Gluškovskij⁴⁷, suo figlio adottivo e allievo, nei balletti del Maestro francese la compresenza di danza e pantomima è ideata e ripartita in maniera così sapiente da rendere facilmente comprensibile agli spettatori il plot di ciascuna creazione. Più precisamente, Gluškovskij rende chiaro che Didelot tiene a curare particolarmente la partitura mimica delle parti di ciascuno dei suoi ballerini piuttosto che le loro sequenze di danza pura, insistendo sull'importanza del volto e delle sue declinazioni espressive. Rivede nella partitura mimica il veicolo primario di intelligibilità delle trame dei propri balletti:

Didelot chiamava i ballerini che eseguivano molti *entrechats* e *pirouettes* “atleti di corsa ad ostacoli”. Naturalmente non si può fare a meno dei salti nelle danze, ma la moderazione è necessaria in tutto. La virtù principale di una danza risiede nella posizione aggraziata del corpo, delle braccia e nell'espressione del viso, perché il volto di un ballerino, che trasmette tutte le sfumature della passione, prende il posto delle parole dell'attore, e dalle sue espressioni il pubblico comprende più facilmente il contenuto drammatico di un balletto.⁴⁸

Affinché si consegua tale obiettivo, Didelot, in occasione di ogni suo balletto, confeziona le parti danzate e dà precise indicazioni al compositore sulla musica, di modo che entrambe risultino “di supporto” ai gesti pantomimici e alle espressioni del viso. Difatti, per quanto concerne la danza *stricto sensu*, Gluškovskij ricorda che, per i cosiddetti “ballerini zefiri” – abilissimi nel virtuosismo tecnico, ma assai poco capaci di trasmettere emozioni, passioni e sentimenti attraverso il linguaggio del corpo –, Didelot «componeva [...] dei pezzi incantevoli, in modo che lo spettatore fosse doppiamente soddisfatto, dall'alta recitazione tragica» dei mimi più dotati «e dalla grazia della danza» dei “ballerini-zefiri”⁴⁹. In relazione alla musica, l'Autore delle memorie, facendosi portavoce del pensiero del proprio Maestro, sostiene che «nel balletto un gesto di pantomima può occupare un'intera frase, e se il compositore inesperto scrive trentadue battute per una data sequenza pantomimica là dove ne sono necessarie quattro, rovinerà la scena intera, avendola privata di velocità ed espressività»⁵⁰.

Con il licenziamento, nel 1832, di Didelot dalla compagnia di balletto dei Teatri Imperiali, sopraggiunge presso l'istituzione russa un altro francese, Antoine Titus, il cui operato di *maître de ballet* sembra procedere in direzione diametralmente opposta a quella del predecessore. Come raccontano le cronache del tempo (soprattutto quelle edite nel quotidiano pie-

⁴⁷ Cfr. A[dam] P[avlovich] Glushkovsky, *Recollections of the Great Choreographer Ch. L. Didelot, and Some Deliberations Concerning the Art of Dance*, in Roland John Wiley (Selected and Translated by), *A Century of Russian Ballet. Documents and Accounts, 1810-1910*, Clarendon Press, Oxford 1990, pp. 5-49.

⁴⁸ *Ivi*, p. 6.

⁴⁹ *Ivi*, p. 11.

⁵⁰ *Ivi*, p. 23.

troburghese «Severnaja pčela» [«L'ape del Nord»], approfonditamente raccolte, studiate e criticamente analizzate dalla storica della danza, Vera Krasovskaja⁵¹), i balletti messi in scena da Titus hanno trame esili e a volte frivole, le sequenze di danza sono pompose e lunghissime, le scene pantomimiche sono poco convincenti; in altre parole, il risultato finale è un balletto che, agli spettatori russi estimatori delle creazioni coreografiche comprensibili, deliziose e ben congegnate da Didelot, risulta noiosa e soporifera.

Le recensioni sottolineano, per contro, il pregio delle rappresentazioni curate da Titus sotto il profilo scenografico, costumistico e dell'oggettistica. L'apparato visivo, realizzato a spese della famiglia degli zar, risulta particolarmente ricco ed elaborato. L'interesse dell'imperatore Nicola I per il balletto è tale che per l'allestimento della *Rivolta del serraglio*, incarica alcuni sottufficiali di insegnare alle ballerine «varie evoluzioni militari» per essere credibili in scena come guerriere⁵². L'obiettivo finale dei balletti messi in scena da Titus, almeno stando ad alcune cronache, è di compiacere i desideri dei finanziatori del proprio impiego professionale, più che di deliziare il pubblico di spettatori.

Come racconta, invece, il critico russo Sergej Nikolaevič Chudekov, Jules Perrot, succeduto a Titus nel 1851 come *maître de ballet* ai Teatri Imperiali, per le proprie coreografie va alla ricerca di un tema «provando a fare del balletto un lavoro drammatico completo e intelligente»⁵³, in cui tutti gli artisti coinvolti possano «brillare tanto nella danza quanto nella mimica»⁵⁴. In altre parole, la danza *stricto sensu* e la pantomima non risultano giustapposte senza una motivazione logica, ma collaborano a portare avanti la vicenda del balletto in maniera logica. Esempio eclatante è il capolavoro *Giselle*, che a partire dal 1842 calca le scene russe. Nel plot, che – come è noto – deriva dalla penna di uno scrittore raffinato come Théophile Gautier (oltre che da quella di Vernoy de Saint-Georges), tra la tecnica classica e il codice mimico-gestuale vi è un equilibrio armonioso e misurato, a tal punto che la distinzione fra i due linguaggi risulta sfumata. Ciò è evidente, ad esempio, nel celebre assolo di Albrecht del secondo atto, quando la danza del protagonista, che – per la maledizione delle Wili – deve procedere ininterrotta fino a sfinirlo e condurlo alla morte, si manifesta in una lunga sequenza di grandi salti e di giri vorticosi, intervallati saltuariamente da cadute a terra, a dimostrare d'essere allo stremo delle forze.

Come riportano le memorie di Ekaterina Vazem⁵⁵, Arthur Saint-Léon (che subentra a Perrot nel 1858 come primo coreografo dei Teatri Imperiali, ruolo professionale che manterrà per una decina d'anni) e Lev Ivanovič Ivanov (secondo *maître de ballet*, quando Marius Petipa è pri-

⁵¹ Cfr. V[era Michajlovna] Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr ot vozniknovenija do serediny XIX veka* [Il teatro di balletto russo dalle origini alla metà del XIX secolo], Isskustvo, Leningrad-Moskva 1958, pp. 195-285 *passim*.

⁵² Cfr. F[ëdor] A[lekseevič] Burdin, *Vospominanija artista ob" imperatore Nikolaě Pavlovič*, in «Istoričeskij vëstnik». Istoriko-literaturnyj žurnal» [«Bollettino storico. Rivista storica e letteraria»], t. XXIII, 1886, pp. 144-153; in particolare, p. 151.

⁵³ S[ergej] N[ikolaevič] C[hude]kov, *Peterburgskij balet vo vremja postanovki "Kon'ka-Gorbunka"* [Il balletto pietroburghese al tempo della messinscena del "Cavallino gobbo"], in «Peterburgskaja gazeta», 14/1/1896, p. 5.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. Ekaterina Vazem, *Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolschoi Theatre*, cit., Part 1, vol. III, pp. 8-14 e Part 2, vol. IV, pp. 20-21.

mo, dopo l'allontanamento di Saint-Léon dalle scene russe) lavorano in modo diverso da Jules Perrot: alla base dei loro lavori sembra esservi, infatti, una predilezione per una coreografia più "astratta" e, di conseguenza, una maggiore cura per la parte strettamente legata alla danza-danza piuttosto che per il dettato pantomimico⁵⁶. Non sorprende che, per questo motivo, la ballerina prediletta da Saint-Léon sia Marfa Nikolaevna Murav'ëva, rinomata per l'eccellente preparazione "formale", eccellenza che, negli anni Sessanta dell'Ottocento, viene messa ancor più in risalto dalla *querelle* (verosimilmente accesa per scopi pubblicitari) tra lei e Marija Sergeevna Surovščikova-Petipa, moglie di Marius e interprete principale di molti dei suoi balletti, danzatrice che, al contrario della Murav'ëva, è apprezzata per l'intensa espressività e per le doti mimiche⁵⁷.

Contrariamente a quanto afferma la Vazem, le trame dei balletti di Petipa appaiono perlopiù esili e non di rado poco comprensibili. Pensiamo, ad esempio, alla *Bayadère*, il cui plot è davvero farraginoso. Ciò non toglie che, stando a diverse testimonianze dell'epoca, Petipa dedichi una grande cura alla resa pantomimica dei suoi interpreti, quanto meno femminili. Sfugge come le due informazioni possano convivere, come una trama scricchiolante e una buona resa pantomimica della *fabula* coesistano. Probabilmente Petipa insegue l'obiettivo di rendere in scena una storia comprensibile, ma non è supportato da librettisti capaci, che favoriscano tale ambizione, sicché i suoi sforzi di esprimere attraverso la gestualità determinate vicende è in gran parte vanificato dal soggetto che gli viene offerto e che, probabilmente, a monte non sa scegliere.

La sua perizia nell'invenzione delle sequenze propriamente danzate, nonostante le critiche di Ekaterina Vazem, è, invece, difficilmente discutibile ed è il frutto della formazione presso Perrot e Saint-Léon⁵⁸.

Negli stessi anni in cui Marius Petipa opera come coreografo, le scuole dei Teatri Imperiali russi offrono agli allievi una preparazione non più solo nella tecnica classica, ma anche in ambito mimico⁵⁹. Ciò fa supporre che venga trasmessa un'impostazione pantomimica di scuola, che i coreografi possono anche scegliere di trasgredire, ma che costituisce una direzione di massima.

Per comprendere le caratteristiche del linguaggio gestuale adottato nelle scuole dei teatri degli zar, a nostro avviso, risultano utili le parole di Michel Fokine, ballerino del teatro Mariinskij dal 1889 al 1909, poi danzatore e coreografo presso la compagnia dei Ballets Russes di Sergej Pavlovič Djagilev. Nelle *Memorie*, Fokine, in relazione ad una scena di *Shéhérazade* da

⁵⁶ Fanno eccezione i casi in cui a stendere il libretto è un grande letterato come Gautier, inventore per esempio del plot di *Pâquerette*, un balletto di Saint-Léon rappresentato per la prima volta a Parigi nel 1851 e ripreso a San Pietroburgo nel 1860.

⁵⁷ Sulla *querelle* tra i cosiddetti "muravëvisti" e i "petipaisti" cfr. Marius Petipa, *Memorie*, cit., pp. 114-115; Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, cit., pp. 109-112.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 138.

⁵⁹ Per una ricognizione degli insegnamenti di mimica impartiti presso le scuole dei Teatri Imperiali negli anni di attività del coreografo marsigliese cfr. lo *Spisok* "ličnago sostava prepodavatelej i služuščich" v "Imperatorskich" *Teatral'nych* *Učiliščach* [Elenco del personale degli insegnanti e degli impiegati nelle Scuole Imperiali di Teatro] pubblicato nell'«Ežegodnik» *Imperatorskich* *Teatrov*» [«Annuario dei Teatri Imperiali»] delle stagioni 1893-1894, 1894-1895, 1895-1896, 1898-1899, 1899-1900, 1900-1901, 1901-1902, 1902-1903, 1903-1904, 1904-1905, 1905-1906, 1906-1907 e 1907-1908.

lui coreografata nel 1910, mette a confronto la modalità di rappresentazione della pantomima secondo l'impostazione del balletto di tradizione con la riforma da lui attuata all'inizio degli anni Dieci del Novecento:

Come sarebbe stata realizzata la scena ricorrendo alla vecchia pantomima? La scena è questa: lo Scià Zeman vede suo fratello, lo Scià Shahryar, che ordina il massacro di tutte le sue mogli ma esita a uccidere la favorita, Zobeide, perché la ama e soffre per lei. Lo Scià Zeman si indigna di fronte alla debolezza del fratello e si vergogna di lui.

Dovendosi esprimere secondo la tradizionale formula mimica del balletto classico, cosa avrebbe fatto lo Scià [Zeman] a questo punto? Innanzitutto, avrebbe camminato lungo l'intero perimetro del palcoscenico (passaggio imprescindibile, finalizzato ad attrarre l'attenzione del pubblico); poi, con un gesto deciso, avrebbe disteso un braccio verso destra per dire «Tu!» e subito dopo l'altro braccio verso sinistra per dire «E tu!»; infine, avrebbe poggiato entrambe le mani contro il petto per dire «Io...». Fatto questo avrebbe portato una mano accanto all'orecchio per dire «Ascoltate!» e dopo aver di nuovo indicato se stesso, avrebbe mosso le labbra come per annunciare qualcosa del tipo: «...ora vi dico». A questo punto avrebbe avuto inizio il monologo mimico: «Quando...» (espressione intraducibile, rivolta a se stesso senza esprimere nulla) «scenderà la notte...» (l'artista, assumendo un'espressione severa e sporgendosi leggermente in avanti, avrebbe portato le braccia sopra la testa a indicare “coperto dall'oscurità”) «qui...» (puntando il dito verso il pavimento) «vengono...» (facendo pochi passi e puntando il dito in varie direzioni alla fine di ogni passo) «uno, due, tre...» (mostrando un dito, poi due e poi tre) «...negri» (assumendo un'espressione cupa per indicare il colore della pelle e portando una mano davanti al viso, dall'alto in basso, per suggerire l'ora del tramonto ed enfatizzare il senso dell'oscurità) e così via. Con questo sistema, troppo complicato da descrivere per intero, il linguaggio pantomimico comunicava non ciò che era necessario dire, ma solo ciò che era possibile esprimere. Quindi, se lo Scià avesse dovuto attenersi alle regole tradizionali, si sarebbe trovato a fare centinaia di inutili gesti con le mani.

Il mio Scià Zeman, invece, si avvicinava con passi gravi al cadavere dello schiavo favorito, amante di Zobeide; lo faceva rotolare, lo premeva sotto un piede e con la mano indicava il corpo morto allo Scià Shahryar. Tutto qui, ma sufficiente a provocare nello Scià tradito un sentimento di profonda gelosia. Di fronte al cadavere del bellissimo giovane che solo poco prima si abbandonava fra le braccia di sua moglie, lo Shahryar non esita più a consegnare l'infedele Zobeide ai pugnali degli eunuchi e dei soldati che nel frattempo si avvicinavano.⁶⁰

Tra le due modalità di rappresentazione della pantomima è subito evidente la differenza di utilizzo del corpo da parte del performer: nel balletto di tradizione, l'azione mimica avviene solo attraverso i gesti delle mani; nella riforma fokiniana, invece, si sfrutta la dinamica di tutta la macchina anatomica e del volto. Ma soprattutto, da un lato, si compiono movimenti convenzionali-simbolici, non troppo dissimili da quelli della lingua dei sordomuti, dall'altro, la mimica imita o ricorda il quotidiano. Come suggerisce Elena Randi⁶¹, potremmo dire che, nel primo caso, si adotta una modalità “epica” di racconto, in cui soggetto narrante e oggetto narrato sono distinti e la storia è offerta mediante segni convenzionali delle mani; nel secondo caso, invece, l'azione pantomimica è vissuta dall'*actor* in maniera “drammatica”, nel senso proposto da Peter Szondi⁶², in prima persona e nel presente. Nella prima scelta, il linguaggio offerto è assai codi-

⁶⁰ Michel Fokine, *Memorie di un coreografo*, Traduzione e cura di Viviana Carpiave, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021, pp. 175-176 (I ed. *Protiv tečenija. Vospominanija baletmejstera, stat'i, pis'ma* [Contro corrente. Memorie del coreografo, articoli, lettere], Isskustvo, Leningrad-Moskva 1962).

⁶¹ Cfr. Elena Randi, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, Dino Audino, Roma 2022, p. 26.

⁶² Cfr. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Introduzione di Cesare Cases, Einaudi, Torino 2000, pp. 9-13 (I ed. *Theorie des modernem Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1956).

ficato e può risultare spesso criptico e incomprensibile agli spettatori, mentre, nella seconda opzione, la lingua adottata è più facilmente intelligibile.

In un articolo pubblicato nel 1948 e intitolato *Mimetic Action: Old and New*⁶³, Tamara Karsavina – celebre prima ballerina, agli inizi del Novecento, sia della compagnia del Mariinskij che dei Ballets Russes, poi, nella maturità, insegnante di mimica in Inghilterra – sostiene che, nel balletto “old style” (cioè, sostanzialmente, nelle coreografie dell’epoca di Marius Petipa create presso i Teatri Imperiali), i gesti adottati nella pantomima sono di tre tipi: quelli emozionali, che «esprimono il sentimento o lo stato d’animo» e che equivalgono a «reazioni spontanee alla situazione»⁶⁴, quelli convenzionali, che – come afferma la danzatrice – «sono stati completamente eliminati da Fokine nei suoi balletti»⁶⁵ e quelli descrittivi o “esecutivi”: azioni concrete come mangiare, camminare, vestirsi ecc. Nel balletto all’epoca di Petipa, dunque, il linguaggio pantomimico non sarebbe stato esclusivamente convenzionale come sembrerebbe dalla testimonianza della Karsavina, ma avrebbe utilizzato tre diverse modalità, rendendone particolarmente complessa la decrittazione.

A partire dalle creazioni di Fokine, la mimica convenzionale sembra essere totalmente espunta. In realtà, un distanziamento dal codice gestuale insegnato nelle scuole dei Teatri Imperiali sarebbe avvenuto anche prima dell’inizio della carriera del coreografo russo. Secondo Aleksandr Viktorovič Širjaev, ballerino e assistente di Petipa al Mariinskij quando questi è primo maître de ballet, Virginia Zucchi, sin dal suo arrivo a San Pietroburgo nel 1885, avrebbe mostrato un nuovo modo di “recitare senza parole”, impiegando verosimilmente un linguaggio cinetico espressivo non limitato all’utilizzo delle mani e assai più “realistico”.

È lecito chiedersi se vi sia o meno “improvvisazione” nelle scene pantomimiche di balletto e, qualora ve ne sia, in quale misura. A tal proposito, è utile riportare ancora una testimonianza di Aleksandr Širjaev:

Dovevo io stesso ideare la parte e comporre le azioni mimiche, poiché Petipa generalmente, quando creava i balletti, non amava perdere tempo con le scene mimiche degli uomini, dedicando tutta l’attenzione alle ballerine. Dopo aver dato una descrizione generale della parte, lasciava agli artisti il compito di elaborarla autonomamente, secondo le loro energie e capacità. Perciò, come molti altri, mi imponevo di scrivere le mie parti su un quaderno, come si fa nel teatro di parola, cioè registrando per intero il contenuto delle mie battute mute e indicando prima le ultime “parole” del mio compagno. Queste registrazioni si rivelavano indispensabili per le riprese o semplicemente per le prime repliche di un balletto in una determinata stagione, quando, nel corso di un lungo periodo di tempo, molti dettagli della parte svanivano dalla memoria. Alcuni artisti, quali ad esempio P[avel] A[ndreevič] Gerdt, utilizzavano diversi trattini, lineette e frecce per registrare, in aggiunta alle parti, numeri di danza particolarmente importanti. Le donne, di norma, non prendevano appunti. Per quanto ricordi, l’unica eccezione era A[nna] P[avlovna] Pavlova, che annotava tutte le sue parti.⁶⁶

⁶³ Tamara Karsavina, *Mimetic Action. Old and New*, in «The Dancing Times», January 1948, pp. 185-187.

⁶⁴ *Ivi*, p. 185.

⁶⁵ *Ivi*, p. 186.

⁶⁶ A[leksandr] V[iktorovič] Širjaev, *Peterburgskij balet. Iz vospominanij artista Mariinskogo teatra*, cit., pp. 54-55.

La citazione offre diversi spunti di riflessione. In primis, è indubbio il considerevole potere assegnato da Petipa a Širjaev e agli altri danzatori per la creazione delle sequenze mimiche dei personaggi loro affidati, a tal punto che, in pratica, i “coreografi” della pantomima maschile nei lavori del Maestro francese sono gli stessi interpreti. In secondo luogo, il dettato gestuale, accuratamente registrato dai *performers* per conservarne la memoria nel tempo, sembra essere fisso e non improvvisato sera dopo sera; tuttavia, almeno per quanto concerne i maschi, non è esclusa la possibilità che la partitura pantomimica cambi da interprete a interprete. Dalle parole di Širjaev, infine, trapela la notizia dell’esistenza di taccuini di appunti sui quali lui e altri danzatori registrano le parti ideate in autonomia, taccuini dai quali, dunque, una volta ritrovati, sarebbe possibile apprendere i gesti convenzionali-simbolici (e non) adottati nel balletto di tradizione.

Oltre a questi quaderni, sarebbe annoverabile fra i documenti utili per una ricostruzione di questo genere un presunto manoscritto di quattromila pagine citato da Giannandrea Poesio e steso da Tamara Karsavina, la quale vi avrebbe descritto i segni del linguaggio pantomimico utilizzato nel balletto alla sua epoca. Stando a Poesio, il testimone risalirebbe al periodo in cui l’autrice, in età matura, vive in Inghilterra⁶⁷, dunque circa mezzo secolo dopo gli anni di “addestramento” alla pantomima presso le scuole dei Teatri Imperiali, ma farebbe riferimento al linguaggio mimico utilizzato all’epoca della sua attività di danzatrice. Non sappiamo se i documenti appena citati (i taccuini dei danzatori e il manoscritto della Karsavina) esistano ancora. In ogni caso, noi non li abbiamo rintracciati e stiamo proseguendo le ricerche.

Una “scrittura” per la danza: la notazione Stepanov

Com’è noto, non esiste una notazione di danza universalmente riconosciuta e adoperata, analoga a quella per il campo della musica. A partire dal Quattrocento, sono stati inventati diversi modi di trascrivere su carta la danza, contraddistinti da specifiche peculiarità grafiche, che, stando agli studi compiuti da Ann Hutchinson Guest e raccolti nel prezioso volume *Choreo-graphics*⁶⁸, danno modo di identificare cinque tipologie di notazioni: alcune fanno uso del linguaggio verbale (come, in certi casi, fa August Bournonville⁶⁹), offerto in maniera sciolta o abbreviata; altre si avvalgono di disegni che riproducono prevalentemente percorsi lineari o curvilinei

⁶⁷ Cfr. Giannandrea Poesio, *La mimica di balletto*, in Elena Grillo (a cura di), *Incontri con la danza 1993*, Opera dell’Accademia Nazionale di Danza, Roma 1994, pp. 73-89; in particolare, pp. 79-80.

⁶⁸ Ann Hutchinson Guest, *Choreo-graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, Gordon and Breach, New York-London-Paris-Montreux-Tokyo-Melbourne 1989. Sull’argomento, cfr. anche: Ann Hutchinson Guest, *Dance Notation. The process of recording movement on paper*, Dance Books, London 1984; Susana Zapke (Herausgegeben von), *Notation. Imagination und Übersetzung*, Hollitzer, Wien 2020; Leena Rouhiainen *et al.* (edited by), *Writing Choreography. Textualities of and beyond Dance*, Routledge, Oxford-New York 2024.

⁶⁹ Cfr. Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage. A Choreographic Record 1829-1875*, Dance Books, London 1990.

(ad esempio, la *Chorégraphie* di Beauchamp-Feuillet⁷⁰); altre ancora adottano figure stilizzate (come nel caso del sistema inventato da Friedrich Zorn⁷¹); certe modalità notative sono basate su segni grafici simili alle note musicali (ne è un esempio la notazione Stepanov⁷²); infine, ve ne sono di contraddistinte da simboli astratti, tra le quali spicca la kinetografia o *labanotation*, ideata da Rudolf Laban⁷³.

Alcune tipologie di notazione sono state codificate e spiegate dai loro inventori in pubblicazioni a stampa; molti altri metodi di registrazione, invece, sono stati inventati per il solo uso personale del coreografo-artefice e, tutt'al più, degli assistenti che lavoravano a stretto contatto con lui.

Soffermiamoci sulla notazione Stepanov.

Nel 1892, il danzatore del teatro Mariinskij di San Pietroburgo, Vladimir Ivanovič Stepanov (1866-1896), a Parigi per motivi di studio, pubblica in francese l'*Alphabet des mouvements du corps humain*⁷⁴, nel quale spiega il sistema di notazione da lui inventato. Si tratta – scrive – di una sorta di “alfabeto” di tutti i movimenti e le posizioni eseguibili da un individuo. Più precisamente, secondo lui, consiste nella «scomposizione di tutti i movimenti del corpo umano in movimenti semplici, elementari e [nel]la raffigurazione di questi movimenti mediante note musicali e alcuni segni supplementari»⁷⁵. In altre parole, l'intento di Stepanov è di creare un metodo di registrazione dell'attività cinetica dell'essere umano, annotata senza ricorrere al linguaggio articolato, il cui lessico sarebbe «troppo vag[o] o troppo metaforic[o] per dare un'idea precisa delle misure esatte e ben definite dei movimenti»⁷⁶.

Tale metodo è concepito per essere adoperato nell'ambito della danza. Per questo motivo Stepanov, già nel 1891, aveva sottoposto l'invenzione alla Commissione della Compagnia Imperiale del Balletto di San Pietroburgo affinché il suo sistema potesse essere introdotto tra i corsi d'insegnamento della Scuola dei Teatri Imperiali russi, ricevendo in risposta l'approvazione degli esaminatori⁷⁷. Il risultato è che la notazione Stepanov è stata utilizzata esclusivamente per la trascrizione della danza classica, circostanza motivata anche da due ragioni ulteriori: la prima è che le tipologie di movimento di cui l'autore ha contezza – ovvero che “vede”, che concepi-

⁷⁰ Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances. Ouvrage tres-utile aux Maîtres à Danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la Dance*, chez l'Auteur, Et chez Michel Brunet, Paris 1700.

⁷¹ Friedrich Albert Zorn, *Grammatik der Tanzkunst, theoretischer und praktischer; Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst, oder Choregraphie. Nebst Atlas mit Zeichnungen und Musikalischen uebungs-Beispeilen mit Choregraphischer Bezeichnung und einem besondern Notenhefte für den Musiker*, J. J. Weber, Leipzig [1887].

⁷² 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.

⁷³ Rudolf von Laban, *Principles of Dance and Movement Notation*, Macdonald & Evans, London, 1954.

⁷⁴ Cfr. W[ladimir] J[vanovitch] Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain*, cit.

⁷⁵ *Ivi*, p. vi.

⁷⁶ *Ivi*, p. i.

⁷⁷ Cfr. il *Procès verbal de la Commission de la troupe impériale de ballet de St. Pétersbourg* (*ivi*, pp. 65-66). Segnaliamo, inoltre, che presso l'Archivio Storico di Stato Russo (RGIA) di San Pietroburgo (collocazione: ф. 497, оп. 6, ед. хр. 4102) sono conservati alcuni documenti manoscritti riportanti giudizi sul sistema di notazione Stepanov, tra i quali anche quelli di Vsevoložskij, di Petipa e di Johansson.

sce mentalmente – sono fondamentalmente quelle sulla base delle quali si imposta la tecnica accademica; la seconda è che tutta la seconda parte del suo sistema è dedicata a definire come trascrivere i passi convenzionali della danza classica.

Sebbene l'applicazione pratica del metodo venga effettuata da Stepanov per pochissimo tempo, data la morte prematura a ventinove anni nel 1896, due dei suoi compagni della Scuola Imperiale pietroburghese, Aleksandr Alekseevič Gorskij (1871-1924) e Nikolaj Grigor'evič Sergeev (1876-1951), riprendono il sistema e lo adoperano tanto nell'ambito dell'insegnamento nella classe di "Teoria delle danze", in seguito denominata "Teoria e notazione delle danze"⁷⁸, quanto per annotare coreografie messe in scena all'epoca. Più precisamente, Sergeev e Gorskij ideano un fondamentale progetto di trascrizione dei balletti dell'epoca, progetto che portano avanti per anni e che ottiene l'importantissimo risultato di produrre una collezione di partiture del repertorio del Teatro Mariinskij.

Molte di queste partiture sono conservate oggi nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard e restituiscono la coreografia di alcuni capolavori del balletto ottocentesco, quali *Giselle*, *Casse-Noisette* o *La Belle au bois dormant*⁷⁹. Se tali documenti non riproducono sempre e necessariamente la prima versione di un'opera coreica, offrono comunque quasi sempre la trascrizione di un allestimento molto vicino a quello del debutto, circostanza che, come è facile capire, fa di tali manoscritti dei testimoni importantissimi per la storia della danza.

Si possono ragionevolmente circoscrivere le date di stesura di tali partiture tra il 1896 e il 1919, cioè agli anni in cui Gorskij e Sergeev, attivi presso i Teatri Imperiali di San Pietroburgo, hanno modo di apprendere e adoperare il sistema di notazione Stepanov: il primo affiancando l'inventore originario, il secondo svolgendo il ruolo di assistente di Gorskij. Nello specifico, quest'ultimo (o talvolta forse qualche suo collaboratore) presumibilmente trascrive i balletti della tradizione pietroburghese fino al biennio 1900-1901, data in cui si trasferisce a Mosca⁸⁰; mentre è probabile che il suo successore compia la medesima operazione da quando Gorskij trasloca fino alla Rivoluzione, allorché Sergeev fugge in Occidente⁸¹, portando con sé tutte le partiture coreografiche trascritte (o almeno parte di esse), oggi conservate nel fondo a lui intitolato dell'Università di Harvard⁸².

⁷⁸ Cfr. [Roland John Wiley], *Translator's Preface*, in Alexander Gorsky, *Two Essays on Stepanov Dance Notation. I. Table of Signs for the Notation of Movements of the Human Body. II. Choreography. Examples for Study*, Translated from the Russian by Roland John Wiley, CORD, New York 1978, pp. ix-xix; in particolare, p. xi, note 11 e 14.

⁷⁹ Le partiture coreografiche in notazione Stepanov dei balletti *Giselle*, *Casse-Noisette* e *La Belle au bois dormant* sono conservati presso la Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, rispettivamente, alle collocazioni: MS Thr 245, 2; MS Thr 245, 197; MS Thr 245, 204.

⁸⁰ Cfr. [Roland John Wiley], *Translator's Preface*, cit., p. xi, testo e nota 14.

⁸¹ Cfr. *ivi*, p. xii, nota 18.

⁸² 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 descrittiva contenutistica della Sergeev Collection cfr. Roland John Wiley, *Dances from*

Sette anni dopo la pubblicazione dell'*Alphabet*, escono in russo due monografie di Gorskij, i cui titoli sono traducibili in italiano come *Notazione per la registrazione dei movimenti del corpo umano secondo il sistema dell'artista dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo V.I. Stepanov*⁸³ e *Coreografia. Esempi per la lettura*⁸⁴. Entrambi i testi sono editi in inglese da Roland John Wiley nel 1978 in un unico volume, *Two Essays on Stepanov Dance Notation*⁸⁵.

Il primo dei due scritti di Gorskij cerca di spiegare la notazione Stepanov in modo meno criptico di quanto avesse fatto il suo creatore nell'opera stampata a Parigi. L'*Alphabet* ha infatti l'aspetto di un *memorandum* steso per gli allievi che hanno già avuto modo di apprendere il sistema dalla viva voce del Maestro e di vedere sul suo corpo la traduzione materiale dei simboli utilizzati nella notazione; il testo risulta poco comprensibile a qualunque altro genere di fruitore. Gorskij concepisce, invece, la *Notazione per la registrazione dei movimenti del corpo umano* come un manuale comprensibile, benché molto complicato, per la trasmissione del sistema di segni inventato da Stepanov.

Nell'*Introduzione* alla *Notazione*, Gorskij elenca e descrive tutti i movimenti e le posizioni del corpo che, nelle pagine successive del volume, vengono illustrati con i simboli grafici della notazione Stepanov. I movimenti e le pose a cui fa riferimento l'Autore non sono quelli specifici della danza classica, che invece sono trattati solo in *Coreografia*.

Russia: *An Introduction to the Sergejev Collection*, in «Harvard Library Bulletin», vol. XXIV, n. 1, January 1976, pp. 94-112.

⁸³ [Aleksandr Alekseevič Gorskij], *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelovečeskogo tela po sistemě artista imperatorskich" S.-Peterburgskich" Teatrov" V.I. Stepanova*, Imperatorskago S.-Peterburgskago Teatral'nago Učilišča, [Sankt-Peterburg 1899].

⁸⁴ A[Aleksandr Alekseevič] Gorskij, *Choreografija: primery dlja čtenija*, Vypusk" I, Izdanie Imperatorskago S.P.B. Teatral'nago učilišča, [Sankt-Peterburg] 1899.

⁸⁵ Alexander Gorsky, *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, cit. Sull'analisi e la decodificazione della notazione Stepanov segnaliamo, inoltre, gli studi presenti in: Claudia Jeschke, *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Comes, Bad Reichenall 1983, pp. 312-320; Ann Hutchinson Guest, *Choreo-graphics*, cit., pp. 69-74 *passim*; 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. Histories and Methodologies*, Oxford University Press, New York 2013, pp. 309-340; Nicoletta Misler, *The Electric Body. Ecstasy, Spasm and Instability in Dance: Movement Notation from Vladimir Stepanov to Vaslav Nijinsky*, in «Venezia Arti», vol. XXVIII, dicembre 2019, pp. 63-72.

L'avventura del “Réveil de Flore”

La *première* a Peterhof

Il 12 gennaio 1894 la figlia dello zar Alessandro III, Ksenija Aleksandrovna Romanov, e suo cugino, Aleksandr Michajlovič, annunciano il loro fidanzamento¹. Per festeggiare il prossimo matrimonio – così come è scritto nel quotidiano «Novoe vremja» del 25 aprile 1894² –, al primo coreografo dei Teatri Imperiali, Marius Petipa, viene assegnato l'incarico di creare un nuovo balletto, e lui lo intitola *Probuždenie Flory*, ovvero *Le Réveil de Flore*. La «Peterburgskaja gazeta» del 25 luglio 1894 riporta, in realtà, che «le danze sono state coreografate da [Ivanov] e, per la maggior parte, da M[arius] I[vanovič] Petipa»³. Tale notizia, tuttavia, viene smentita dal *maître de ballet* francese in una lettera aperta al direttore del giornale del 27 luglio: «Nel n. 201 del vostro stimato giornale è stata pubblicata una notizia inesatta sulla messinscena del balletto *Probuždenie Flory* (*Le Réveil de Flore*). Il libretto di questo balletto è stato redatto dal signor L[ev] I[vanovič] Ivanov e *da me*; la creazione delle danze e la [loro] messinscena sono *esclusivamente mie*; il signor L[ev] I[vanovič] Ivanov non vi ha preso parte»⁴. Riteniamo che quest'ultima dichiarazione, peraltro mai sconfessata da Ivanov, sia dirimente, tanto più in quanto le stesse informazioni sono presenti nel programma di sala stampato e distribuito in occasione dello spettacolo di gala del 28 luglio 1894 al Teatro del Gran Palazzo di Peterhof, in occasione, cioè, della *première* del *Réveil de Flore*⁵. Come esplicitato dalla lettera di Petipa cita-

¹ Conosciamo la data ufficiale del fidanzamento grazie alla monumentale e accuratamente minuziosa monografia sulla famiglia Romanov edita in Simon Sebag Montefiore, *The Romanovs 1613-1918*, Alfred A. Knopf, New York 2016. Di essa abbiamo consultato la traduzione italiana presente in Simon Sebag Montefiore, *I Romanov 1613-1918*, Mondadori, Milano 2017. La data del fidanzamento di Ksenija Aleksandrovna con Aleksandr Michajlovič è citata *ivi*, p. 596.

² Cfr. Anonimo, *Teatr"i muzyka* [Teatro e musica], in «Novoe vremja» [«Il nuovo tempo»], n. 6520, lunedì 25 aprile 1894, p. 3.

³ Cfr. Anonimo, *Teatral'noe écho* [L'eco teatrale], in «Peterburgskaja gazeta» [«Il quotidiano di Pietroburgo»], n. 201, lunedì 25 luglio 1894, p. 3.

⁴ Cfr. Anonimo, *Teatral'noe écho* [L'eco teatrale], in «Peterburgskaja gazeta» [«Il quotidiano di Pietroburgo»], n. 203, mercoledì 27 luglio 1894, p. 3.

⁵ 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

ta, il libretto viene scritto “a quattro mani” da Petipa e da Lev Ivanovič Ivanov, le musiche sono del compositore e direttore d’orchestra Riccardo Drigo, le scenografie di Michail Il’ič Bočarov e i costumi di Evgenij Petrovič Ponomarëv⁶.

Le nozze hanno luogo il 25 luglio 1894 nella cattedrale del Gran Palazzo di Peterhof – la residenza estiva degli zar, non molto lontana da San Pietroburgo – e, tre giorni dopo, è rappresentato il *Réveil* in un *gala* offerto nel Teatro Imperiale del medesimo Palazzo. La serata si apre con la messinscena del secondo atto dell’opera di Charles Gounod, *Roméo et Juliette*, a cui segue il balletto di Petipa, le cui parti principali vengono interpretate da celebri danzatori del Teatro Mariinskij: Matil’da Feliksovna Kšesinskaja (Flora), Anna Johansson (Aurora), Ol’ga Nikolaevna Leonova (Diana), Pavel Andreevič Gerdt (Apollo), Nikolaj Gustavovič Legat (Zefiro), Aleksandr Alekseevič Gorskij (Aquilone), Vera Aleksandrovna Trefilova (Cupido), Sergej Gustavovič Legat (Mercurio), Sergej Spiridonovič Litavkin (Ganimede) e Klavdija Michajlovna Kuličevskaja (Ebe)⁷.

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 il suo calore e la sua radiosità, e, per volontà degli dèi, unisce Flora e Zefiro, il vento caldo dell’Ovest, in un amore imperituro. Cupido, gli Amorini e le Ninfe si rallegrano per la felicità dei due innamorati, e anche Ganimede ed Ebe, convocati dal dio Mercurio, giungono a festeggiare il lieto evento, donando ai due sposi l’eterna giovinezza, offerta da Giove con una coppa di nettare. A celebrare infine la nuova coppia, sfilano in corteo Bacco e Arianna (su di un carro), Baccanti, Satiri, Silvani, Giovineti e Giovinette. Nell’*Apoteosi* conclusiva, compaiono numerose divinità dell’Olimpo, tra cui Giove, Giunone, Nettuno, Vulcano, Minerva, Cerere,

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 messa in scena 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).

⁶ L’elenco completo degli artisti che collaborano alla *première* del *Réveil de Flore* è offerto in una cronaca, anonima, pubblicata nell’«Annuario dei Teatri Imperiali» della stagione 1893-1894. Cfr. Anonimo, *Prazdnestva v” Petergofě po slučaju Brakosočtanija Ich” Imperatorskich” Vysocstv” Velikoj Knjažny Ksenii Aleksandrovny i Velikago Knjazja Aleksandra Michailoviča* [Festeggiamenti a Peterhof in occasione delle nozze delle Loro Altezze Imperiali la Granduchessa Ksenija Aleksandrovna e il Granduca Aleksandr Michajlovič], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon” 1893-1894 gg. [Stagione 1893-1894], redaktor” [a cura di] A. E. Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, Š[ankt]-Peterburg” 1895, pp. 417-430; in particolare, pp. 426-429.

⁷ Il cast della *première* è riportato *ivi*, pp. 427-429. I danzatori Vera Aleksandrovna Trefilova e Sergej Gustavovič Legat, interpreti rispettivamente delle parti di Cupido e di Mercurio, sono due allievi neodiplomati alla Scuola dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo, facenti parte della compagnia di balletto da soli due mesi circa (ovvero dal 1° giugno 1894). Cfr. Anonimo, *Imperatorskija Teatral’nyja Učilišča* [Le Scuole dei Teatri Imperiali], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon” 1893-1894 gg. [Stagione 1893-1894], cit., pp. 391-396; in particolare, p. 392.

Marte, Plutone, Proserpina, Venere e Psiche⁸.

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

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

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

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

Per il recente spettacolo di gala, tutta la sala del teatro per gli spettatori era stata nuovamente ristrutturata. Il palco imperiale centrale oggi è considerevolmente ampliato, occupando lo spazio del palco precedente e dei due vicini, per ciascun lato, ai palchi del primo ordine; ha l'aspetto di un tendone maestoso, coronato dalla corona imperiale, da sotto alla quale calano, con belle pieghe, abbondanti drappaggi rossi con frange d'oro sugli orli, [drappaggi] sostenuti da aste dorate contorte. Il sipario, che separava la sala per gli spettatori dal palcoscenico, era stato disegnato *ex novo* dallo scenografo [Henri] Lebot. Questa volta il teatro è stato illuminato con l'elettricità, fornita appositamente per questo giorno. Tutte le stanze contigue al palco imperiale, e anche le gallerie interne e i corridoi del teatro, erano elegantemente decorati con piante tropicali.⁹

⁸ L'argomento del *Réveil de Flore*, così come rappresentato nella prima del 1894, è edito in Anonimo, *Prazdnestva v" Petergofě*, cit., pp. 426-427. Una traduzione inglese dell'argomento, nonché del cast e dell'elenco delle danze della *première*, si trova in Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov. Choreographer of "The Nutcracker" and "Swan Lake"*, Clarendon Press, Oxford 2007, pp. 257-258.

⁹ Anonimo, *Prazdnestva v" Petergofě*, cit., pp. 420-422. Alle pp. 420-421 è offerto un disegno di Konstantin Matveevič Ivanov ritraente la facciata del Teatro Imperiale di Peterhof così come addobbata per il *gala* del 28 luglio 1894. Nell'illustrazione ritroviamo fedelmente i dettagli descritti dal cronista anonimo.

La cospicua presenza di vegetazione si nota anche sul palcoscenico nella scenografia di Bočarov, che rappresenta «un giardino dallo splendore favoloso»¹⁰, lussureggiante e idilliaco. Ne rimane oggi testimonianza grazie a una stampa in bianco e nero (fig. 1) conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo (collocazione: ГИК 2995/6), stampa che riproduce – come precisa la scheda catalografica redatta dagli archivisti del Museo – il palcoscenico del teatro di Peterhof all'apertura del sipario nella première del *Réveil de Flore* del 1894: il fondale, bidimensionale, ritrae un bosco disseminato di resti di antichi colonnati, bosco che, seguendo la linea prospettica, si estende fino alle rive di un bacino d'acqua; su ciascuna delle otto quinte (quattro a destra e quattro a sinistra) è dipinta una coppia di colonne corinzie, attorno alle quali sono avvinghiate piante rampicanti ricche di fiori e dietro alle quali spuntano robusti rami di alberi che aggettano sul boccascena, alberi tra i quali si riconoscono palme di origine tropicale. Alla base delle colonne appena descritte, così come di fronte al fondale, si scorgono molti vasi tridimensionali, di diverse grandezze, rigogliosamente traboccanti di vegetazione; infine, cinque basi di colonne spezzate tridimensionali e praticabili, anch'esse contornate di floridi cespugli, occupano il centro del palcoscenico, e su di esse – secondo quanto attestano diverse fonti¹¹ – giace addormentata Flora insieme a quattro delle sue Ninfe.

Le descrizioni fin qui riportate mettono in evidenza, in modo significativo, le operazioni principali per la realizzazione della *première* del *Réveil de Flore*: in primo luogo, l'ampliamento planimetrico e la ri-decorazione degli spazi del teatro di Peterhof secondo i canoni di opulenza e di sfarzo della corte degli zar; in secondo luogo, il riaddebbio dell'intero edificio imperiale attraverso una profusione di piante di vario genere, accuratamente ricercate e selezionate. L'impressione è che si voglia anticipare, sia all'esterno che all'interno della sala teatrale, l'argomento e il paesaggio della nuova creazione di Petipa. Non solo. La nuova sontuosità del teatro sembra preannunciare la presenza, nella trama del balletto, di dèi immortali e di figure semi-divine, al cui status ultraterreno vengono equiparati, con una chiara funzione encomiastica, lo zar Alessandro III e la sua famiglia¹². Inoltre, la distribuzione della vegetazione rigogliosa, oltre che

¹⁰ Anonimo, *Sujet du ballet*, in [Riccardo Drigo], “*Le Réveil de Flore*”. *Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Ivanov [sic], représenté pour la première fois au Théâtre Impérial de Peterhof au spectacle-gala donné à l'occasion de noces de Leurs Altesses Impériales la Grande Duchesse Xénia Alexandrovna et le Grand Duc Alexandre Mikhaïlovitch, musique de Richard Drigo. Partition pour piano à 2 mains*, Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig [1914]. La pagina, unica e non numerata, in cui è presente il *Sujet du ballet* è quella precedente a p. 1.

¹¹ Nel libretto del *Réveil de Flore* conservato al Museo Bachrušin (cfr. [Marius Petipa – Lev Ivanovič Ivanov], “*Probuždenie Flory*”. *Programma baleta* [“*Le Réveil de Flore*”. *Libretto del balletto*], [s.n., s.l. 1894]) e nell’«Annuario dei Teatri Imperiali» della stagione 1893-1894 (cfr. Anonimo, *Prazdnestva v” Petergofě*, cit., pp. 426-427), in relazione alla scena I, si legge che «Flora e le sue Ninfe sono in un sonno profondo». Nella partitura coreica di Harvard (cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, anonima, senza data, conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell’Università di Harvard, collocazione MS Thr 245, 45), immediatamente dopo l’inizio del balletto, è riportata l’entrata in scena di Diana, che danza il suo assolo, durante il quale, ad un certo punto, la dea, attraverso il linguaggio pantomimico, “dice” che «tutti dormono», indicando con le braccia i personaggi alle sue spalle, ovvero Flora e le sue Ninfe. In un disegno realizzato da Feodosij Safonovič Kozáčinskij nel 1895 e conservato nel Museo Statale dell’Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo (collocazione: ГИК 5244/1408) è riprodotto un momento della scena iniziale del *Réveil de Flore*, in cui si rileva la presenza di otto ballerine, una nel centro del boccascena (Diana, mentre danza) e sette adagiate in vari punti del palcoscenico come fossero addormentate (Flora e sei delle dodici Ninfe).

¹² «Le trait dominant du peuple russe, c’est son attachement sans limite, sans réserve à son Empereur; sa foi absolue

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

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

Il soggetto Clori/Flora viene ripreso, nel corso dei secoli, nell'ambito della letteratura, delle arti figurative e della danza. Partendo infatti da opere classiche – come i *Fasti* di Ovidio¹³, in cui il poeta latino "lascia la parola" alla dea nel racconto della sua biografia – si giunge alle pitture rinascimentali su soggetto mitologico di Sandro Botticelli (*Nascita di Venere* e *La Primavera*)¹⁴ o di Tiziano (*Flora*)¹⁵, fino ad arrivare alla messinscena di balletti sette e ottocenteschi mitologici o anacreontici, quali quelli di Gasparo Angiolini (*Flore et Zéphire*)¹⁶ o di Charles Didelot

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

¹³ Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, Introduzione e traduzione di Luca Canali, BUR, Milano 2022, pp. 387-401.

¹⁴ *La Nascita di Venere* (1485 circa) e *La Primavera* (1480 circa) di Sandro Botticelli sono entrambe conservate nella Galleria degli Uffizi di Firenze. Fra i numerosi studi critici relativi a queste due opere segnaliamo: Aby Warburg, *Botticelli*, Abscondita, Milano 2003 (I ed. *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»*. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, Leopold Voss, Hamburg-Leipzig 1893); Ernst H. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 47-116 (I ed. *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, Phaidon Press, London 1972); Chiara Garzya, «Zephire torna, e l'bel tempo rimena»: a proposito della "Primavera" di Botticelli, in «Critica letteraria», anno XXXIV, n. 130, 2006, pp. 3-42.

¹⁵ *La Flora* (1515 circa) di Tiziano è conservata nella Galleria degli Uffizi di Firenze. Cfr. Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1992, p. 140 (I ed. *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York University, New York 1969); Filippo Pedrocchi, *Tiziano*, Rizzoli, Milano 2000.

¹⁶ *Flore et Zéphire* (conosciuto anche come *Les Amours de Flore et Zéphire*), coreografia di Gasparo Angiolini, musica di Christoph Willibald Gluck, andato in scena per la prima volta a Vienna il 13 agosto 1759. Cfr. Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974, p. 132; Bruce Alan Brown, *Gluck and the*

(*Flore et Zéphire*)¹⁷.

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

Il poeta latino parla di una giovane ninfa di nome Clori che, un giorno, viene rapita e violentata da Zefiro, un comportamento che il dio del vento dell'Ovest considera lecito in quanto adottato parimenti dal fratello Borea nei confronti di Orizia, la figlia del re di Atene, Eretteo. Della violenza su Clori, però, Zefiro fa ammenda unendosi alla ninfa in matrimonio e, successivamente, dimostrandole passione d'amore imperitura. Una volta sposa, la ninfa Clori diviene Flora, dea con «piena signoria sui fiori»¹⁸ e sui raccolti¹⁹, nonché promotrice di ardenti rapporti sessuali da aversi in età giovanile²⁰. Per questo motivo, le feste a lei dedicate (i cosiddetti *Floralia*) sono animate da giochi licenziosi e da «scherzi alquanto salaci»²¹, a cui partecipano uomini e donne del popolo, che, ebbri, danzano con «le tempie [...] cinte da ghirlande intrecciate»²², perseguendo l'obiettivo, promosso dalla dea, di «godere della bellezza della gioventù, finché essa è in fiore»²³.

Nel balletto di Petipa, la metamorfosi di Clori in Flora è esplicitata, scena dopo scena, mostrando al pubblico ogni tappa del percorso evolutivo del personaggio, percorso che non viene restituito letteralmente secondo la vicenda narrata nel quinto libro dei *Fasti*, bensì mediante un ragionato susseguirsi di immagini allegoriche.

Il sipario si apre mostrando il «giardino dallo splendore favoloso» avvolto nelle oscurità della notte, dove il personaggio eponimo del *Réveil* e altre dodici Ninfe si scorgono addormentate, tutte adagiate in diversi punti del palcoscenico. Nello specifico, la protagonista e quattro Ninfe riposano sulle cinque basi di colonne spezzate, poste al centro del boccascena; altre quattro Ninfe (due a destra e due a sinistra) giacciono per terra vicino alle quinte, che riproducono pittoricamente svettanti colonne corinzie; altre quattro ancora sono adagiate su vasi posti di fronte al fondale. Tutti questi elementi scenografici – come già anticipato – sono dipinti o tridimensionali e accompagnati da una vegetazione rigogliosa.

French Theatre in Vienna, Clarendon Press, Oxford 1991, pp. 282-356; Bruce Alan Brown, “*Zéphire et Flore*”: a “galant” early ballet by Angiolini and Gluck, in Thomas Bauman – Marita Petzoldt McClymonds (Edited by), *Opera and the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 189-216. Ringraziamo vivamente Stefania Onesti per la segnalazione del balletto e della bibliografia critica ad esso afferente.

¹⁷ *Flore et Zéphire*, coreografia di Charles Louis Didelot, musica di Cesare Bossi, andato in scena per la prima volta al King's Theatre di Londra il 7 luglio 1796. Cfr. Lincoln Kirstein, *Four centuries of ballet. Fifty masterworks*, Dover, New York 1984, pp. 130-133; Alberto Testa, *I grandi balletti. Repertorio di cinque secoli del Teatro di Danza*, Gremese, Roma 2008 (1991), p. 107.

¹⁸ Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, cit., p. 387.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 393.

²⁰ Cfr. *ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 397.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 399.



Figura 1. Stampa in bianco e nero che riproduce il palcoscenico del teatro di Peterhof all'apertura del sipario nella *première* del *Réveil de Flore* del 1894. Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИИ 2995/6.

Il giardino disegnato da Bočarov, perimetrato da colonne imponenti, è l'immagine di un luogo circoscritto, di un *cósmos* in cui imperano ordine e serenità, dove chi soggiorna è consapevole di abitare un ambiente tranquillo, sicuro e armonico, tanto da poter dormire un sonno profondo, come succede alle tredici figure femminili nella prima scena del balletto. Dodici²⁴ sono esplicitamente Ninfe e la tredicesima è verosimilmente Flora prima di assumere la natura divina, quando ancora era, anche lei, una Ninfa e portava il nome Clori, la figura con cui si apre il mito narrato da Ovidio.

Sopraggiunge quindi un altro personaggio femminile, Diana, dea della luna, a vegliare il sonno di Clori e delle sue compagne. In quanto personificazione dell'oggetto celeste, Diana ne assume i connotati caratteristici: maneggiando un velo, alterna il proprio essere visibile allo smaterializzarsi, e, intervallando più volte movimenti protesi verso il cielo a pose ben piantate a terra, riproduce l'andamento al contempo crescente e calante della luna.

In altre parole, l'apparizione di Diana, che, attraversando durante il proprio assolo tutto il palcoscenico, lambisce i giacigli di Clori e delle dodici Ninfe, prepara l'evento che provocherà la rottura dell'armonia del *locus amoenus*, ossia l'arrivo di Aquilone, personificazione divina del vento del Nord, gelido, impetuoso e sconvolgente. Al pari della dea della luna, anch'egli si

²⁴ Il numero dodici rappresenta simbolicamente l'ordine cosmico.

muove per il giardino, allo scopo, però, di diffondere il caos là dove regnava l'ordine del *cósmos*. L'etimologia del suo nome è d'aiuto a comprenderne maggiormente il *modus operandi*. Come un'aquila, il dio del vento del Nord è un rapace che vola sul giardino edenico, mosso dall'istinto di artigliare la preda per impossessarsene e farla propria. Ciò non sorprende se si pensa che il suo omologo greco, Borea, corrisponde a quel dio che – come anticipato –, nelle pagine del quinto libro dei *Fasti* ovidiani dedicate al mito di Flora, viene ricordato come l'artefice senza scrupoli di un atto di violenza sessuale ai danni della giovane Orizia. L'obiettivo verso cui è indirizzata l'incursione dell'Aquilone petipaiano, invece, è Clori, che, sconvolta e atterrita dall'improvviso, violento, ingresso del dio, cerca rifugio tra le fronde, scampando al pericolo dell'aggressione. Della ninfa, dunque, Aquilone non acquisisce pieno possesso.

La scia di gelo trasportata dal dio del vento del Nord si diffonde in tutto il giardino sotto forma di rugiada, la cui presenza, in scena, è incarnata da un gruppo di otto ballerine che danzano all'unisono, recando ciascuna con sé una brocca colma di pezzetti di carta argentata, che, una volta sparsi, riproducono metaforicamente la consistenza della leggera sostanza acqueea. La danza delle otto *performers* introduce quel cambiamento del *locus amoenus* e di tutti gli esseri che vi albergano, che, poco prima, con la venuta di Diana e di Aquilone, era stato solo preannunciato. Come, nella realtà, il fenomeno atmosferico instilla gocce d'acqua nella terra per alterarne l'*humus* determinando la rifioritura e il rinverdimento, così la Rugiada bagna il giardino edenico e, in particolar modo, la sua abitante prediletta, Clori, per infondere in lei il nutrimento di una nuova vitalità. Agli occhi della ninfa, tale operazione appare inizialmente un sopruso ai danni del proprio equilibrio interiore, ma, nel momento in cui tra le due controparti ha luogo un contatto ravvicinato, il punto di vista di Clori muta radicalmente: quando, infatti, l'“attacco” alla giovane giunge a compimento, la sua reazione non è più di allontanarsi dal “nemico” bensì di cercarne la prossimità, ricerca testimoniata dal ricongiungimento della prima ballerina con le otto figure interpreti della parte della Rugiada, a formare, tutt'e nove, un *ensemble* che danza ed esce di scena perfettamente in simultanea. Il caos introdotto dagli invasori, il dio Aquilone e la Rugiada, e latore, in Clori, dell'idea di una perdita definitiva dell'equilibrio originario favorito dal *cósmos* edenico, si rivela, di contro, artefice di un nuovo ordine interiore, costituito da elementi animici ancora sconosciuti, ma presto plasmatori di un'identità *altra* di Clori. Non è un caso che il momento in cui avviene tale rinnovamento sia sancito dalla formazione di un collettivo di nove danzatrici, là dove il nove, per tradizione (pensiamo al *De Coelesti hierarchia* dello Pseudo-Dionigi o alla *Commedia* dantesca), è il numero simbolico che «rappresenta la triplice sintesi, ovvero il raggiungimento dell'ordine su ogni piano (corporale, intellettuale e spirituale)»²⁵.

Clori invoca la venuta della dea Aurora, portatrice di luce, affinché sostituisca il giorno alla notte, il chiarore alle tenebre, la nitidezza all'incomprensibilità. La dea dell'alba sopraggiunge

²⁵ Juan Edoardo Cirlot, *Dizionario dei simboli*, Traduzione di Maria Nicola, Adelphi, Milano 2021, voce *Numeri*.

e, dopo aver restituito al creato i primigeni bagliori del mattino, abbraccia la propria devota, la consola e la affianca lungo il suo processo di delucidazione interiore, fino a quando le paure della giovane vengono fugate e, dunque, Clori accetta il proprio intimo, rinnovato, *cósmos*. L'arrivo di Apollo, dio del sole, che restaura il *locus amoenus* dissipandovi ogni traccia di buio, di gelo e di mistero, è simbolo della completa presa di coscienza da parte della ninfa: come Nietzsche insegna, Apollo è emblema di precisione e chiarezza²⁶, e la sua comparsa evidenzia dunque il rinnovamento dell'equilibrio intimo della protagonista del balletto, rinnovamento che, forse non a caso, avviene nella quarta scena del *Réveil de Flore*: il numero quattro è per tradizione l'emblema della totalità (quattro sono le stagioni, i punti cardinali, gli evangelisti).

Nella stessa scena del lavoro petipaiano, alla rappresentazione simbolica del raggiungimento della totalità concorre anche l'ingresso di Zefiro, di Cupido e degli Amorini. Zefiro, il dio del vento dell'Ovest, viene convocato e presentato da Apollo come colui che metterà fine alla solitudine di Clori: ne sarà infatti l'amato e futuro sposo. Cupido e gli Amorini, personificazioni divine e simboliche dell'amore, sopraggiungendo insieme a Zefiro, confermano che questi è l'individuo verso cui Clori, per la prima volta, scopre di provare un sentimento. E infatti la giovane cerca un contatto più prossimo con l'oggetto desiderato, proprio come era accaduto precedentemente nel momento dell'*ensemble* costituito con le otto ballerine che formavano la Rugiada. In un'altra danza d'insieme, infatti, prende vita l'amore tra Clori e Zefiro; più precisamente, in un *pas de quatre*, nel quale partecipano, oltre ai due innamorati, anche Apollo e Cupido. Il pezzo coreografico vede il susseguirsi di pose, prese e passi di danza che fanno sì che il corpo della ninfa oscilli costantemente fra la perdita e la riacquisizione del baricentro, movimenti così disequilibrati che la ballerina può effettuarli solo grazie al sostegno delle altre tre divinità, le quali – a turno, a coppie o tutt'e tre insieme – fungono volta per volta da *porteurs*. Il senso della sequenza è chiaro: Clori, al primo contatto fisico con Zefiro, comprende sin da subito che l'amore nei suoi confronti è travolgente, a tal punto che, a tratti, sente vacillare l'equilibrio interiore conquistato grazie all'intervento di Aurora e all'ingresso di Apollo. Il modo in cui la giovane viene sorretta assume, però, un diverso significato a seconda del *porteur*. Il dio del vento dell'Ovest accoglie il corpo dell'amata e lo sostiene con quasi tutto il proprio (ad esempio, stando col busto inclinato in avanti a 45° e tenendo la gamba di terra in *demi-plié* e l'altra in *tendu* dietro, regge Clori, che è adagiata, di schiena, sul torso di lui e mantiene il contatto col suolo solo mediante la punta di un piede). La particolare modalità cinetica sembra esprimere l'idea che Zefiro asseconi il desiderio d'amore esplicitato corporalmente dalla ninfa e lo condivida con lei. Cupido di quando in quando, sostiene, con le mani, il corpo dell'innamorata accompagnandolo nell'assumere le pose di massimo debordamento del baricentro, a conferma di quanto il sentimento amoroso stia influenzando sullo squilibrio interiore della giovane. Apollo,

²⁶ Cfr. Friedrich W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Traduzione di Angelo Treves, Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2010, p. 54.

pur entrando in contatto con Clori solo mediante l'uso delle mani, è in grado di ricollocarne il corpo in posizione eretta ogniquale volta la gravità terrestre sta per avere il sopravvento. Come a dire che quando la *vis* amorosa eccede i confini dell'affettività e dilaga nel territorio dei sensi, assumendo quindi le caratteristiche della pulsione erotica rappresentata dalla gravità che attira verso il basso, l'equilibrio intimo dell'innamorata rischia di essere compromesso dall'avvento del caos. Clori allora fa appello alla porzione intellettuale (Apollo), che ricompone la sua stabilità interiore, ripristinando la componente razionale, capace di rischiarare l'ottenebramento di cui i sensi possono essere portatori. In altre parole, con il *pas de quatre* offerto in apertura della quinta scena del *Réveil de Flore*, la ninfa offre un saggio delle diverse sfaccettature dell'amore provato per Zefiro. Il pezzo coreografico si conclude con l'unione imperitura dei due innamorati, proposti come una coppia completa e complementare, per la quale tutti i personaggi presenti in scena (e, per estensione, tutto il creato) esprimono giubilo avvicinandosi nel seguirsi di danze che animano la *Coda* della quinta scena del balletto.

Nel tripudio collettivo hanno luogo le nozze dei due giovani innamorati, ovvero la congiunzione di due individui che si legano a formare una sola entità, la fusione dell'uno nell'altra. Per questo motivo, Clori assume in sé la componente celeste propria del dio suo sposo e, dunque, ricalcando perfettamente il mito ovidiano raccontato nei *Fasti*, il matrimonio con Zefiro decreta anche il momento della propria deificazione, a partire dal quale la ninfa conquista una nuova identità, quella di Flora, dea dei fiori e della primavera. Il rito di divinizzazione, celebrato da Apollo, viene consacrato da Zeus, che regala agli sposi, tramite Ebe e Ganimede, una coppa di nettare, fonte di eterna giovinezza e d'immortalità. La scelta dei due mandatarî chiarisce maggiormente la finalità del dono: oltre a rivestire entrambi – come raccontano i miti – il ruolo di coppieri degli dèi, essi custodiscono perpetua gioventù e vivono in eterno: nel caso di Ebe, per attribuzione divina (è la personificazione ultraterrena della giovinezza), nel caso di Ganimede, per volontà di Zeus, che, una volta rapito e trasferito il bellissimo pastore sull'Olimpo, ne conserva la bellezza giovanile al fine di goderne per sempre.

Conclusosi il rito nuziale, gli sposi e gli astanti al matrimonio escono di scena per lasciare il posto ad un corteo bacchanale, durante il quale si susseguono le danze di Satiri, Baccanti, Silvani, Giovinetti e Giovinette, inframmezzate dalle comparse fugaci di un carro, trainato da pantere (secondo il libretto del balletto), su cui si ergono Bacco e Arianna.

L'apparizione di Dioniso, dio del vino e del sesso, e delle personalità mitologiche che gli sono devote sembra richiamare i *Floralia*, cioè, le feste pagane dedicate alla dea Flora e inneggianti al libero appagamento dei sensi. Come racconta, infatti, Ovidio nel quinto libro dei *Fasti*, dal momento in cui la ninfa Clori sposa Zefiro e diviene la dea dei fiori, ogni anno i suoi adepti, perlopiù di giovane età, ubriachi, celebrano la divinità e, per estensione, il "risveglio" della primavera, cantando, danzando e assumendo comportamenti licenziosi²⁷. Naturalmente, nelle

²⁷ Cfr. Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, cit., pp. 397-399.

danze offerte nella settima scena del *Réveil de Flore* non viene per nulla restituita, concretamente, la sregolatezza narrata dal poeta latino; ciononostante, la comparsa in scena del dio Bacco (noto promotore e attuatore di quegli stessi vizi contratti dai devoti a Flora) e l'esibirsi di personaggi dionisiaci (Satiri, Silvani e Baccanti) e di Giovinetti e Giovinette (cioè, dei partecipanti per eccellenza ai *Floralia*) lascia pochi dubbi sulla resa simbolica dell'elemento licenzioso delle feste date in onore della dea dei fiori.

Subito dopo il corteo bacchanale, si dà avvio ai festeggiamenti per l'avvenuta unione dei due sposi, i quali, in termini coreografici, si traducono nelle danze del vivacissimo *Grand Pas* finale, a cui prendono parte, naturalmente, i due sposi e gran parte dei personaggi principali e secondari che hanno calcato il palcoscenico fino a quel momento. Più precisamente, le divinità e le figure mitologiche che si avvicinano nella sezione conclusiva del balletto sono solo quelle che appaiono a partire dalla quarta scena, ovvero tutti coloro che effettivamente assistono e partecipano a ogni singola tappa dell'amore tra Clori/Flora e Zefiro. Tale scelta performativa non sorprende se la si "decifra", ancora una volta, in termini simbolico-numerologici. Come già anticipato, nella quarta scena del *Réveil*, nell'animo della ninfa Clori viene a consolidarsi un nuovo *cósmos*, un equilibrio interiore ordinato e perfetto a livello intellettuale, corporale e spirituale, come il numero corrispondente alla scena conferma essendo tradizionalmente assimilato al concetto di totalità e di completezza. Dunque, tutto ciò che accade nel percorso della protagonista del balletto a partire dalla metà dell'opera petipaiana è la manifestazione di tale *cósmos*, della quale tutti gli attori sul palcoscenico sono spettatori. La loro partecipazione attiva, al fianco della giovane coppia di sposi, nelle danze di festeggiamento offerte a chiusura del balletto è perciò pienamente attesa e, anzi, collabora alla diffusione in tutto il creato del giubilo per la formazione della nuova coppia divina. In altre parole, il raggiungimento dell'unitarietà interiore conseguito da Clori/Flora e magnificato dal connubio d'amore realizzato col suo sposo, Zefiro, si tramuta progressivamente nel plasmarsi di un tutt'uno organico che ingloba l'intero creato, travalicando, perciò, i confini dell'individualità della protagonista per arrivare a quelli di una dimensione universale, che, trasposta in termini di mitologia greca, equivale alla dimora celeste degli dèi. Insomma, a conclusione del balletto e, soprattutto, nell'*Apo-teosi*, decima composizione musicale e coreografica del lavoro petipaiano (il dieci corrisponde, simbolicamente, alla «totalità dell'universo, sia metafisico che materiale, in quanto eleva all'unità tutte le cose»²⁸), si annulla il divario tra cielo e terra, ossia tra il mondo degli esseri ultraterreni e il giardino edenico, e, di conseguenza, gli abitanti dell'Olimpo si materializzano al cospetto dei celebranti per glorificare anch'essi il lieto evento, suggellandone la magnificenza.

Poiché *Le Réveil de Flore* è un balletto chiaramente encomiastico, nato per celebrare le nozze dei due Romanov, è indubbio che Flora vuol essere la personificazione mitica della sposa regale, la Granduchessa Ksenija Aleksandrovna, e i due volti di Flora (prima timida e impaurita, poi di-

²⁸ Juan Edoardo Cirlot, *Dizionario dei simboli*, cit., voce *Numeri*.

sinvolta e briosa) vogliono riflettere la trasformazione della Granduchessa, un tempo ragazzina bisognosa di protezione, ora sposa sicura di sé e matura.

Come la Flora di Ovidio, la Granduchessa Ksenija è molto giovane. La figlia dello zar sposa il cugino a soli diciannove anni, un'età che, essendo più o meno al confine tra il periodo dell'adolescenza e quello della maturità, richiama fortemente i connotati di purezza e di innocenza della ninfa Clori ovidiana, come anche il bisogno di protezione a cui anela la protagonista del *Réveil de Flore* e che si nota sia in occasione dell'incontro con Aurora, la dea dell'alba, affinché aiuti la ninfa a comprendere e accogliere il proprio nuovo equilibrio interiore, sia nei momenti di contatto diretto col dio del sole, Apollo, che le è di sostegno per il controllo dei propri sensi, scompaginati dal travolgente amore per il futuro sposo, Zefiro.

Un altro elemento di correlazione tra le figure della Clori ovidiana, della Flora di Petipa e di Ksenija Aleksandrovna è il passaggio all'età adulta. Ovidio narra che la ninfa Clori, pur riconoscendo che, per amore, ha subito una violenza da parte di Zefiro, accetta, nell'ottica pagana, l'ammenda del dio nei riguardi di questa ingiustizia, lo sposa e non fa mistero della soddisfazione carnale che la loro unione le ha donato da quel momento in poi²⁹. Nel *Réveil de Flore*, la dea dei fiori, disperata all'idea di morire a causa del freddo generato da Aquilone e corroborata dalla Rugiada, accoglie volentieri, prima, la "consolazione" della dea Aurora, che le ridona il tepore temporaneamente perduto, poi, il completo ristoro della vitalità grazie all'intervento del dio Apollo, vitalità che viene rinvigorita dall'unione imperitura con l'amato Zefiro e, dunque, con l'animarsi della loro passione. C'è, nella visione di Petipa, una maggiore contaminazione con la prospettiva cristiana rispetto alla favola ovidiana, ma resta il passaggio da una situazione di chiusura e riservatezza alla gioia dell'unione amorosa. Clori/Flora *alias* Ksenija, infine, felice di restare vicina agli affetti più cari, dimostra di essere pronta a convolare a nozze con Zefiro/Aleksandr Michajlovič e di poter, così, coronare la loro storia d'amore. Agli spettatori erano senza dubbio noti gli eventi nefasti per la giovane figlia dello zar susseguirsi negli anni precedenti al matrimonio³⁰ ed era loro chiaro pertanto che il matrimonio suggellasse una svolta importante.

Sembra plausibile pensare che i personaggi divini che, nel balletto di Petipa, collaborano all'esperienza di maturazione della protagonista e al coronamento dell'amore con Zefiro, non siano altro che i Doppi dei componenti della famiglia imperiale. Nello specifico, le dee Diana e Aurora, entrambe protettrici della protagonista del balletto di Petipa, sembrano incarnare le due facce di Marija Fëdorovna, madre della Granduchessa Ksenija: al pari di Diana (dea della luna³¹ che veglia su Flora) e di Aurora (dea dell'alba³², ristoratrice di calore e consolatrice delle

²⁹ Cfr. Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, cit., p. 387.

³⁰ Ci riferiamo all'assassinio dello zar Alessandro II, avvenuto a San Pietroburgo il 13 marzo 1881, e all'incidente ferroviario di Borki, in Polonia, verificatosi il 17 ottobre 1888. Cfr. Simon Sebag Montefiore, *I Romanov 1613-1918*, cit., pp. 556-561, 583-584.

³¹ Cfr. Giuseppe Zanetto (a cura di), *Inni Omerici*, Rizzoli, Milano 1996, pp. 187, 203.

³² Cfr. Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, cit., p. 237; Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cura e traduzione in versi di Mario Scaffidi Abbate, Newton Compton, Roma 2016, pp. 381, 703-705.

pene della dea dei fiori), la zarina si impegna a salvaguardare l'innocenza della figlia, a tal punto da far ritardare il matrimonio di un anno perché ritiene che l'età di Ksenija sia alquanto precoce. Nell'ottavo capitolo delle memorie del promesso sposo, il Granduca Aleksandr Michajlovič, in cui si raccontano le vicende tortuose legate alle sue nozze, trapela in maniera lampante l'ostilità della futura suocera, come anche è chiara la scelta di Ksenija di non opporsi affatto a tale atteggiamento ostativo, assecondando l'imposizione dei genitori a preservare la sua innocenza fino al matrimonio³³. Non è un caso, perciò, che, un anno prima delle nozze fra i due giovani Granduchi Romanov, un biografo dello zar Alessandro III, Nikolaj Aleksandrovič Notovič, sia pure con fini adulatori piuttosto evidenti, si domandi: «Quale mortale sarà ritenuto degno di continuare il sogno di felicità di cui lei [Ksenija] gode con i suoi genitori adoranti e di cui è la gioia?»³⁴.

Apollo, dio del sole, detentore del potere di ripristinare la vita in tutto il creato, nonché promotore dell'amore fra i due componenti della nuova coppia divina, corrisponde all'imperatore della Russia, Alessandro III: come il dio «regn[a] su tutti i mortali»³⁵, allontana il male e dà aiuto³⁶, lo zar governa con autorità la Russia e tutti i suoi abitanti, e, per questo motivo, ha il potere di accordare o meno l'unione di due giovani innamorati, quali sono sua figlia Ksenija e suo nipote Aleksandr³⁷.

Il messaggero degli dèi, Mercurio, che sostiene la volontà di Apollo, convocando Ebe e Ganimede perché facciano dono, attraverso una coppa di nettare, dell'eterna giovinezza alla nuova coppia nuziale, sembra associabile al padre dello sposo regale, il Granduca Michail Nikolaevič Romanov, figlio dello zar Nicola I. Come racconta lo sposo Aleksandr nelle sue memorie, il suocero di Ksenija si rivela infatti una figura dirimente nella difficile approvazione del matrimonio da parte della zarina, la quale, dopo quasi un'intera giornata di colloquio con Michail Nikolaevič, si convince ad acconsentire al matrimonio³⁸. La dialettica persuasiva del futuro consuocero, dunque, può essere legittimamente equiparata alle arti dell'eloquio e dell'astuzia che contraddistinguono Mercurio, arti che il dio esercita – come si desume dalla mitologia – sempre a beneficio degli esseri umani³⁹.

I personaggi di Aquilone, Cupido, Ebe e Ganimede sembrano personificare, invece, determinati sentimenti o condizioni della vita umana, cioè, rispettivamente, le avversità, l'amore e la bellezza della gioventù. Nella scena II del *Réveil de Flore* – subito dopo, cioè, l'assolo di "veglia" della dea Diana –, Aquilone, il freddo vento del Nord, sopraggiunge impetuoso⁴⁰ a interrom-

³³ Cfr. Alexander Grand Duke of Russia, *Once a Grand Duke*, Farrar & Rinehart, New York 1932, pp. 116-135.

³⁴ Nicolas Notovitch, *L'Empereur Alexandre III et son entourage*, Paul Ollendorff, Paris 1893, p. 88.

³⁵ Giuseppe Zanetto (a cura di), *Inni Omerici*, cit., p. 99.

³⁶ Cfr. *ivi*, pp. 97-129; Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cit., pp. 85-89.

³⁷ Cfr. Alexander Grand Duke of Russia, *Once a Grand Duke*, cit., pp. 121-122.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 128.

³⁹ Cfr. Giuseppe Zanetto (a cura di), *Inni Omerici*, cit., pp. 129-163, 193.

⁴⁰ Il nome latino Aquilone sembra derivare da "aquila", caratterizzando così l'impetuosità di questo vento che spira da nord e nord-est. Cfr. Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cit., pp. 331-333.

pere il sonno e il tepore di Flora, che riposa beata nel suo giardino; l'arrivo irruente del dio equivale a un terremoto che destabilizza l'equilibrio e la pace di cui la protagonista gode nel suo *locus amoenus*, terremoto che rappresenta le avversità che la Granduchessa Ksenija ha fronteggiato. Il personaggio di Cupido, che appare in scena sin dal momento in cui Flora e Zefiro si congiungono per volontà di Apollo, è ineluttabilmente la personificazione dell'amore che palpita nei cuori dei due fidanzati, un amore mostrato al pubblico in maniera chiara attraverso il susseguirsi di passaggi coreografici che coinvolgono Flora, Zefiro e Cupido, a simboleggiare il legame sentimentale dei due giovani⁴¹. Ebe e Ganimede – ossia, rispettivamente, l'ex coppia degli dèi e colui che ne prende il posto dal momento in cui diviene un abitante dell'Olimpo per volere di Zeus⁴² – sono associati, nei racconti mitici, alla gioventù, di cui sono sia possessori che conferitori⁴³.

Nel *Réveil de Flore*, la loro presenza in scena in qualità di elargitori del dono di Zeus agli sposi, ossia del nettare dell'eterna giovinezza, corrisponde all'augurio di esperire sempre la relazione matrimoniale con la vivacità e la leggerezza tipici degli albori di una storia d'amore, augurio che, ovviamente, di riflesso viene rivolto anche ai cugini Romanov.

La coreografia di Petipa

Ammesso che le nostre supposizioni siano valide, una metodologia coreografica di Petipa sistematica e precisa inerisce ai balletti prodotti dal Maestro nel suo ultimo periodo di attività; è possibile, dunque, che il sistema di creazione collaudato dal *maître de ballet* valga anche per *Le Réveil de Flore*. Decriptando e analizzando la partitura coreica manoscritta del balletto⁴⁴, abbiamo del resto riscontrato molte congruenze con i punti-chiave della descrizione delle caratteristiche principali delle coreografie mature di Petipa compiuta da Širjaev e da noi riportata nel primo paragrafo di questo volume.

In primo luogo, abbiamo rilevato, in diverse scene del balletto, la reiterazione degli stessi passi, pose e sequenze, offerti in varie combinazioni (comprehensive, al loro interno, anche solo di micro-varianti) ed eseguiti da personaggi principali e secondari. Qualche esempio. Dall'inizio del *Réveil* fino alla *coda* della scena V, si ripete spesso la seguente successione di movimenti: le gambe sono in prima posizione in *relevé* sulla mezza punta; dopo di che, il peso del corpo effet-

⁴¹ A testimoniare l'amore intenso fra i due sposi Romanov sono, ancora una volta, le parole di Aleksandr Michajlovič riportate nell'ottavo capitolo delle sue memorie. Cfr. Alexander Grand Duke of Russia, *Once a Grand Duke*, cit., pp. 129-130. È altresì utile Simon Sebag Montefiore, *I Romanov 1613-1918*, cit., p. 600, nota *.

⁴² Cfr. Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cit., p. 519; Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, cit., p. 141; Senofonte, *Simposio*, introduzione, traduzione e commento di Anna Giovanelli, La vita felice, Milano 2003; Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, BUR, Milano 2018, pp. 538-539.

⁴³ Cfr. Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cit. p. 519; Luciano, *Dialoghi marini. Dialoghi degli dei. Dialoghi delle cortigiane*, introduzione, traduzione e note di Alessandro Lami e Franco Maltomini, BUR, Milano 2012.

⁴⁴ Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., online: [https://iif.lib.harvard.edu/manifester/view/drs:465841264\\$42i](https://iif.lib.harvard.edu/manifester/view/drs:465841264$42i) (u.v. 25/10/2025).

tua due leggeri spostamenti, su un arto e poi sull'altro; infine, l'ultima gamba "libera" dal peso del corpo fa un *battement jeté* in avanti⁴⁵. La micro-sequenza viene eseguita, sul posto, come preparazione al *tombé* o a un passo in avanti sulla punta o sulla mezza punta, e, saltuariamente, viene offerta con una lieve variante: capita, infatti, che il peso del corpo sia sbilanciato da una gamba all'altra per tre volte⁴⁶ o che non ci sia il *battement jeté* finale, che, ad esempio, viene sostituito da un *cou-de-pied*⁴⁷.

Nelle scene III, V, VII e IX, molti personaggi, per compiere un avanzamento, grande o piccolo che sia, ripetono spesso il *ballonné*, nelle cui posizioni di partenza e d'arrivo – entrambe ovviamente con la gamba di terra in *demi-plié* – si alternano ora il *coupé*, ora il *retiré* della gamba che si sviluppa in aria⁴⁸.

Nella partitura coreica delle stesse scene del balletto, poi, ricorre spesso un'altra micro-sequenza utilizzata per effettuare rapidamente lunghi spostamenti sul palcoscenico: partendo con la gamba di base in *demi-plié* e con l'altra in *retiré* avanti, quest'ultima fa un *développé en avant* e, subito dopo, si esegue un salto durante il quale la gamba piegata si stende e quella tesa fa un *demi grand-rond de jambe en l'air en dehors* fino ad arrivare alla seconda, concludendo, infine, con la posa iniziale, assunta però con le gambe opposte⁴⁹. Anche di questa esigua porzione coreografica si riscontrano alcune varianti, come, ad esempio, il *retiré* iniziale sostituito dal *coupe*⁵⁰, oppure il *développé* preceduto da una posizione in *attitude* avanti⁵¹.

Di più. Nelle prime cinque scene del *Réveil*, in certi frammenti delle parti di Flora, Aurora, Diana e Cupido, è assai ricorrente il *piqué arabesque*, tenuto per un lasso di tempo prolungato ed eseguito in questo modo: di profilo, con la gamba di terra in *relevé* sulla punta, l'altra gamba a 90° d'altezza, le braccia in terza posizione, il busto inclinato in avanti in *penché*, la parte alta della schiena in *cambré* all'indietro e la testa rivolta verso l'alto⁵². Il dio dell'amore danza questo passo anche nella variante della gamba di base sulla mezza punta⁵³, variante adottata, in un solo altro frammento coreografico, anche dalle Ninfe⁵⁴.

Il secondo punto di contatto tra le parole di Širjaev relative all'operato di Petipa e la partitura coreica del *Réveil de Flore* conservata a Harvard è la riduzione al minimo, nelle parti solistiche, degli *exploits* virtuosistici. Nelle variazioni femminili, ad esempio, non sono presenti grandi

⁴⁵ Cfr., ad esempio, *ivi*, folder 1, seq. 13. Il manoscritto, composto da fogli sciolti redatti *fronte/retro*, è suddiviso in undici *folders* e la numerazione delle carte è alquanto confusa: a volte sono presenti dei salti, altre volte i numeri si ripetono, altre volte ancora sono scritti più numeri nella medesima carta. Per facilitare la consultazione al lettore, abbiamo deciso di indicare le carte del documento secondo la numerazione assegnata loro dagli archivisti della biblioteca di Harvard nella digitalizzazione del documento che si trova online nel sito citato nella precedente nota a piè di pagina, numerazione preceduta dalla dicitura "seq."/"seqq." (ad esempio, seq. 23 o seqq. 23-24).

⁴⁶ Cfr., ad esempio, *ivi*, folder 2, seq. 48.

⁴⁷ Cfr., ad esempio, *ivi*, folder 3, seq. 98.

⁴⁸ Cfr., ad esempio, *ivi*, folder 3, seq. 85; *ivi*, folder 6, seq. 159.

⁴⁹ Cfr., ad esempio, *ivi*, folder 3, seq. 102.

⁵⁰ Cfr., ad esempio, *ivi*, folder 3, seq. 103.

⁵¹ Cfr., ad esempio, *ivi*, folder 8, seq. 241.

⁵² Cfr., ad esempio, *ivi*, folder 1, seq. 15.

⁵³ Cfr. *ivi*, folder 6, seq. 170.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, folder 4, seq. 128.

salti, e le *pirouettes*, *en dehors* o *en dedans*, sono singole (o, al massimo, di due giri) ed eseguite *sur le cou-de-pied*⁵⁵; solo in un caso, Flora, sostenuta dal dio Apollo, sostituisce il *cou-de-pied* col *retire*⁵⁶. Un peggiore virtuosismo tecnico si riscontra, invece, nelle parti maschili, in particolar modo in quelle di Zefiro e di Mercurio: quattro, cinque o sei giri di *pirouette sur le cou-de-pied* (ripetuti anche più volte consecutivamente)⁵⁷, batterie di *entrechats six*⁵⁸, sequenze di *grand jetés en avant*⁵⁹, di *cabrioles en arrière*⁶⁰ e di altri grandi salti⁶¹.

Un'ulteriore convergenza tra l'autobiografia širjaeviana e il dettato coreografico del *Réveil de Flore* è la costante restituzione di figure geometriche attraverso sia la disposizione dei personaggi che i loro spostamenti sulla scena. Osservando i grafici presenti nel testimone conservato a Harvard, si evince, a tal proposito, una chiara predilezione di Petipa per la linea retta diagonale – che molto spesso taglia la scena da un angolo del fondale all'angolo opposto del proscenio – e per il cerchio e il semicerchio, restituiti, in piccolo, quando i *performers* ruotano su se stessi e, in maniera più estesa, quando si muovono da un punto all'altro della scena. Alcuni esempi possono essere chiarificatori. Tutti i personaggi, ogniqualvolta entrano in scena, singolarmente o in coppia, si muovono in diagonale (Diana, scena I⁶²; Flora, scene II, III, V e IX⁶³; Aurora, scena III⁶⁴; Apollo, scena IV⁶⁵; gli Amorini, scena IV⁶⁶; le Ninfe, scene V e IX⁶⁷; Cupido e Zefiro, scena V⁶⁸; Ebe e Ganimede, scena VI⁶⁹; Bacco e Arianna, sul carro, scena VII⁷⁰; i Silvani, scena VII⁷¹, Ebe e Mercurio, scena IX⁷²; i Giovinetti e le Giovinette, scena IX⁷³) oppure percorrono un ampio tragitto circolare o semicircolare (Zefiro, scena IV⁷⁴; Cupido, scena IV⁷⁵; le Baccanti, scena VII⁷⁶, i Giovinetti e le Giovinette, scena VII⁷⁷). Tutti i personaggi appena citati danzano tendenzialmente lungo percorsi diagonali o tondeggianti anche dopo aver fatto il proprio ingresso sul palcoscenico e, a volte, alcuni di questi tragitti presentano delle caratteristiche pe-

⁵⁵ Cfr., ad esempio, *ivi*, folder 6, seq. 180; *ivi*, folder 9, seq. 312.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, folder 6, seq. 200.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, folder 4, seqq. 117-118; *ivi*, folder 6, seqq. 199-200; *ivi*, folder 9, seqq. 305-306.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, folder 6, seq. 198; *ivi*, folder 10, seqq. 321-322.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, folder 4, seq. 112.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, folder 4, seq. 114.

⁶¹ Cfr., ad esempio, *ivi*, folder 6, seq. 195.

⁶² Cfr. *ivi*, folder 1, seq. 10, grafico B.

⁶³ Cfr. *ivi*, folder 2, seq. 57, grafico B.; *ivi*, folder 3, seq. 96, grafico A.; *ivi*, folder 6, seq. 177, grafico A.; *ivi*, folder 9, seq. 312, grafico C.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, folder 3, seq. 71, grafico B.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, folder 4, seq. 107, grafico C.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, folder 4, seq. 121, grafico C.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, folder 6, seq. 158, grafico D.; *ivi*, folder 6, seq. 172, grafico C.; *ivi*, folder 9, seq. 296, grafico D.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, folder 6, seq. 195, grafico B.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, folder 7, seq. 219, grafico [B.].

⁷⁰ Cfr. *ivi*, folder 8, seq. 247, grafico C.

⁷¹ Cfr. *ivi*, folder 8, seq. 250, grafico B.

⁷² Cfr. *ivi*, folder 9, seq. 302, grafico B.

⁷³ Cfr. *ivi*, folder 9, seqq. 306-307, grafici B.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, folder 4, seq. 112, grafico C.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, folder 4, seq. 119, grafico B.

⁷⁶ Cfr. *ivi*, folder 8, seq. 241, grafico C.

⁷⁷ Cfr. *ivi*, folder 8, seq. 257, grafico B.

culiari: taluni, infatti, sono a zig-zag (Cupido, scena V⁷⁸; le Baccanti, scena VII⁷⁹; i Giovineti e le Giovinette, scena VII⁸⁰; Flora, scena IX⁸¹), talaltri, invece, hanno la forma che ricorda un ricciolo (Flora, scene II e IX⁸²; le Ninfe, scena III⁸³; i Silvani, scena VII⁸⁴; le Baccanti, scena VII⁸⁵; i Giovineti e le Giovinette, scena VII⁸⁶; Ebe, scena IX⁸⁷; Cupido, scena IX⁸⁸). Piccoli tracciati circolari, poi, sono seguiti da alcune ballerine che, da sole o in gruppo, ferme in un punto del palcoscenico generalmente vicino al centro, eseguono diversi giri a 360° sul proprio asse mediante *pas de bourrée suivis*, *tours lents* o *coupés relevés*; è il caso, ad esempio, di Diana, nella scena di apertura del balletto⁸⁹, o di Aurora, all'inizio della scena III⁹⁰.

La linea retta orizzontale o verticale è l'elemento geometrico ad essere presentato con minore frequenza dai *performers* nelle sequenze danzate. Poche volte, infatti, si vedono ballerini entrare in scena e muoversi parallelamente al proscenio, o attraversare perpendicolarmente tutto il palcoscenico nella sua profondità. Tra i casi di questo genere, si possono annoverare, ad esempio, le coreografie dei Satiri⁹¹, delle Baccanti⁹² e dei Giovineti⁹³ all'interno del corteo baccanale, oppure quelle del finale del balletto che vedono protagonisti le Ninfe⁹⁴, i Satiri coi Silvani⁹⁵, i Giovineti e le Giovinette⁹⁶, Cupido con gli Amorini⁹⁷, e il gruppo composto da Ninfe, Baccanti, Amorini e Giovineti⁹⁸.

Verso la fine del *Grand Pas* conclusivo del balletto, si possono osservare, inoltre, due casi in cui la restituzione delle forme geometriche è ancora più particolare. Nel primo caso, quattro Ninfe danzano intorno a Zefiro, eseguendo più volte, sempre nello stesso modo, la coreografia loro assegnata, cioè, prima, avvicinandosi al dio, poi, allontanandosi da lui. Nei grafici che raffigurano tali spostamenti si nota come, a prescindere dal punto del palcoscenico in cui ciascuna ballerina si trovi a danzare, la disposizione delle quattro *performers* sulla scena restituisce sempre la sagoma di un rombo⁹⁹. Il secondo caso, esattamente successivo alla sequenza delle Ninfe appena descritta, riguarda, invece, il breve assolo della dea Ebe, il cui tragitto complessivo

⁷⁸ Cfr. *ivi*, folder 6, seq. 169, grafico B.

⁷⁹ Cfr. *ivi*, folder 8, seq. 244, grafico C.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, folder 8, seq. 259, grafico C.

⁸¹ Cfr. *ivi*, folder 10, seq. 318, grafico B.

⁸² Cfr. *ivi*, folder 2, seq. 59, grafico B.; *ivi*, folder 10, seq. 320, grafico B.

⁸³ Cfr. *ivi*, folder 3, seq. 91, grafico C.

⁸⁴ Cfr. *ivi*, folder 8, seq. 251, grafico B.

⁸⁵ Cfr. *ivi*, folder 8, seq. 255, grafico B.

⁸⁶ Cfr. *ivi*, folder 8, seq. 260, grafico C.; *ivi*, folder 8, seq. 261, grafico D.

⁸⁷ Cfr. *ivi*, folder 9, seq. 304, grafico C.

⁸⁸ Cfr. *ivi*, folder 9, seq. 312, grafico B.

⁸⁹ Cfr. *ivi*, folder 1, seqq. 18-19, 24.

⁹⁰ Cfr. *ivi*, folder 3, seqq. 74, 77-78.

⁹¹ Cfr. *ivi*, folder 8, seqq. 236-241.

⁹² Cfr. *ivi*, folder 8, seqq. 252-258.

⁹³ Cfr. *ivi*, folder 8, seqq. 261-263, 265-266, grafici C.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, folder 9, seqq. 294-296.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, folder 9, seqq. 299-301.

⁹⁶ Cfr. *ivi*, folder 9, seq. 306, grafico C.; *ivi*, folder 9, seq. 308, grafico B.

⁹⁷ Cfr. *ivi*, folder 9, seqq. 310-311.

⁹⁸ Cfr. *ivi*, folder 10, seqq. 326-331.

⁹⁹ Cfr. *ivi*, folder 10, seqq. 321-324.

si sviluppa secondo linee rette diagonali, verticali e orizzontali, che, unite perfettamente l'una all'altra, riproducono, in successione, due figure triangolari¹⁰⁰.

Nel brano delle *Memorie* citato in precedenza, Širjaev ricorda che, nelle scene di gruppo delle creazioni petipaiane, «il corpo di ballo si muoveva frequentemente per file o direttamente verso gli spettatori lungo la profondità del palcoscenico, o dai lati verso il centro». Probabilmente, dato che – come anticipato – nel *Réveil de Flore* gli spostamenti sul palcoscenico in direzione orizzontale o verticale appaiono di rado, la frequenza di cui parla il ballerino russo ha a che vedere con altri balletti creati da Petipa nell'ultimo periodo della sua carriera. Ciononostante, i rari grafici della partitura coreica del *Réveil* che mostrano gli spostamenti del corpo di ballo eseguiti lungo la traiettoria orizzontale e verticale mettono in evidenza che, alle riproduzioni sul palcoscenico delle figure geometriche fin qui analizzate, il *maître de ballet* abbina sempre una disposizione simmetrica dei personaggi che si susseguono in scena di volta in volta. Persino quando due o più gruppi di danzatori si spostano in direzioni diametralmente opposte, i loro movimenti contribuiscono alla realizzazione di un tutt'uno ordinato e proporzionato. Due esempi. Ogniqualvolta le dodici Ninfe agiscono contemporaneamente, succede che esse si dividano in tre gruppi da quattro ballerine ciascuno – gruppi posti nelle adiacenze delle tre “pareti” della scena (lungo le due file di quinte e davanti al fondale) – e che le compagini collocate lateralmente danzino gli stessi passi in maniera speculare¹⁰¹. Anche quando il palcoscenico accoglie una massa assai più copiosa di *performers* – come, ad esempio, nel *Grand Pas* finale, in cui si riuniscono al centro del boccascena quasi tutti i personaggi principali e secondari –, l'assetto dell'intero *ensemble* risulta anch'esso perfettamente equilibrato¹⁰².

Oltre alle caratteristiche evidenziate dalle parole di Aleksandr Širjaev, la “lettura” della coreografia del *Réveil de Flore* trascritta nel testimone di Harvard rivela la presenza di altre costanti. In primis, è lampante che, soprattutto nelle scene di gruppo e nei pezzi solistici dal ritmo incalzante, la partitura coreica si componga di molteplici piccoli passi per ogni singolo “tempo” della danza, passi che, perciò, devono essere resi a gran velocità. Non solo. Questi movimenti sono concatenati tra loro in modo razionale, calcolato, più che mediante una dinamica “organica”, fluida, “naturalmente” consequenziale. Tra alcuni dei numerosi esempi, è possibile menzionare i pezzi della Rugiada nella scena II¹⁰³, delle Baccanti nella scena VII¹⁰⁴, di Zefiro e Cupido nella *coda* della scena V¹⁰⁵ e di Flora alla fine della scena IX¹⁰⁶.

In secondo luogo, nelle carte del testimone da noi studiato e analizzato, traspare l'adozione di una tecnica classico-accademica dalle caratteristiche abbastanza distanti da quelle della prassi

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, *folder* 10, seq. 324, grafico C.

¹⁰¹ Cfr., ad esempio, *ivi*, *folder* 3, seqq. 85-90.

¹⁰² Cfr., ad esempio, *ivi*, *folder* 10, seqq. 330-331, grafici C.

¹⁰³ Cfr. *ivi*, *folder* 2, seqq. 42-50, 61-62.

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, *folder* 8, seqq. 241, 244-245, 249, 253-257.

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, *folder* 6, seqq. 195-200.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, *folders* 9-10, seqq. 312-320.

odierna: le gambe non sono mai sollevate oltre i 90° d'altezza e, più spesso, restano basse a 45°; in alcune sequenze accade che a un frammento danzato in *relevé* sulla punta ne segua uno sulla mezza punta e viceversa, oppure che il passaggio da un grado all'altro di elevazione faccia parte dell'esecuzione di un passo (ad esempio, una *pirouette* in *relevé* sulla punta che termina con una posa sulla mezza punta); le braccia non sono mai in *allongé*, ma, al contrario, quasi sempre hanno una flessione dei gomiti maggiore rispetto a quella della posizione *arrondie*; le pose in *arabesque*, con la gamba di terra in *relevé* sulla punta o sulla mezza punta e l'altra gamba a 90° d'altezza, coinvolgono sempre un lieve *penché*; non sono mai offerti *épaulements*, nel senso che, ogniqualvolta un danzatore sia girato verso una diagonale e, contemporaneamente, abbia la testa ruotata verso la diagonale opposta, il busto non subisce alcuna torsione; spesso, nel passaggio dall'attitude a 45° d'altezza (a prescindere che sia avanti o indietro) al *piqué* (sulla punta o sulla mezza punta), la gamba interessata "cade" perpendicolarmente verso il pavimento, esattamente sotto il punto in cui è il piede dell'*attitude*, cioè, in altre parole, non avviene l'*allongé* della gamba prima del *piqué* tipico dello stile Vaganova e, dunque, quest'ultimo non viene effettuato in un punto del palcoscenico distante da dove si trovava la gamba di terra.

La costruzione delle coreografie attraverso il susseguirsi di numerosi passi offerti velocemente e uniti gli uni agli altri in maniera calcolata suggerisce che, per l'apprendimento e l'esecuzione di tali sequenze, ai ballerini sia richiesto un livello altissimo di memoria e di concentrazione; ogni movimento sembra rispondere a un controllo mentale meticoloso, e non segue un flusso "naturale" di svolgimento. Si ha l'impressione che i *performers* eseguano le azioni sul palcoscenico secondo un linguaggio cinetico "elaborato" – per usare un termine più vicino ai nostri tempi – come da un computer, quasi fossero, con tutti i distinguo del caso, dei danzatori cunninghamiani. Se, dunque, per utilizzare le parole di Elena Randi, il ballerino classico agisce sul palcoscenico con un corpo "spezzato", in quanto composto da parti che operano ciascuna indipendentemente dall'altra¹⁰⁷, nelle creazioni di Petipa di fine Ottocento – come, ad esempio, *Le Réveil de Flore* –, l'artista di balletto si ritrova a far coesistere due elementi "frammentati": la propria macchina anatomica e la partitura coreica ideata dal *maître de ballet*.

Dall'analisi puntuale della partitura coreica del *Réveil* oltreché dalla disamina meno minuziosa di altre partiture di Harvard, a parte per le variazioni dei primi ballerini, che rispondono alla logica del virtuosismo e che fanno caso a sé, possiamo rilevare che: il singolo passo è tecnicamente semplice; la connessione tra i passi è molto complessa, veloce, difficile mnemonicamente e sotto il profilo della coordinazione; gli spostamenti nello spazio e le disposizioni sul palcoscenico sono regolari, ordinati, "geometrici".

Il quadro complessivo, dunque, non dà affatto l'impressione di un insieme intricato, dalle caratteristiche "barocche", ma, al contrario, di una composizione sobria ed essenziale, la cui

¹⁰⁷ Cfr. Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014, pp. 46, 120, 171; Elena Randi, *La modern dance. Teorie e protagonisti*, Carocci, Roma, 2018, pp. 17, 49, 144.

ambizione è di raggiungere un effetto di armonia, come conferma Nikolaj Legat nelle memorie, quando parla, in riferimento ai balletti di Petipa, di «un'impressione di semplicità»¹⁰⁸. Il termine *impressione* è centrato: si tratta dell'effetto finale, che però richiede un'estrema difficoltà esecutiva e compositiva per essere raggiunto, oltretutto un lungo processo di limatura e di pulizia testimoniato, per esempio, da Vera Petipa: «Prima della *première*, mio padre curava i minimi dettagli, eliminando l'eccessivo virtuosismo tecnico, nobilitando il disegno della danza, dando all'immagine una forma artistica significativa»¹⁰⁹.

Per mantenere integra l'immagine scenica complessiva, il coreografo francese avrebbe creato i suoi balletti con l'intento di raggiungere «bellezza», «grazia» e «semplicità», qualità che, a nostro parere, per Petipa si otterrebbero seguendo uno schema geometrico minuziosamente curato e (quasi ossessivamente) simmetrico, il cui ordine ineccepibile – generatore di armonia – sembra poter essere rigorosamente rispettato solo dal “giusto” «materiale umano», ovvero dai celebri allievi della compagnia del Teatro Mariinskij, «giovani di talento e capaci» e non «studenti senza dottrina e senza merito»¹¹⁰, come scrive Petipa nelle *Memorie* e come conferma Nikolaj Legat:

Molto è stato scritto su Petipa per spiegare il suo “sistema”, ma la maggior parte di ciò non era molto pertinente. Il suo metodo consisteva nel ricercare la bellezza, la grazia e la semplicità, e non obbedire ad alcuna altra regola. Quando creava gli allestimenti, la prima cosa che prendeva in considerazione era il materiale umano. Cambiare un artista o il numero dei *performers* era, ai suoi occhi, come cambiare la produzione, a tal punto che impersonare [un personaggio] attraverso altro materiale [umano] significava parodiare.¹¹¹

Le ultime righe della citazione, però, danno adito a un dubbio che riguarda non più il corpo di ballo e i suoi spostamenti e posizionamenti nello spazio, ma i solisti: Legat intende dire che, per Petipa, un balletto non può più essere messo in scena nel momento in cui uno di questi non faccia più parte del cast o che, nel caso in cui subentri un diverso danzatore, la parte dev'essere cambiata in funzione del suo carattere e delle sue abilità?

La risposta è certa: numerose testimonianze documentano che Petipa si preoccupa di modificare il dettato coreico ogni volta che viene sostituito anche solo un solista del cast, valorizzando il talento dell'artista sostitutivo, in particolar modo quando si tratta di un'interprete femminile¹¹². Petipa effettivamente apporta i suoi cambiamenti al fine di esaltare le abilità tecniche delle *performers* principali, come testimonia Širjaev nelle *Memorie* contraddicendo le affermazioni della Vazem:

¹⁰⁸ Nicolas Legat, *The Story of the Russian School*, cit., p. 37.

¹⁰⁹ V[era] Petipa, *Naša sem'ja* [La nostra famiglia], in Marius Petipa, *Materialy. Vospominanija. Stat'i* [Materiali. Memorie. Articoli], Sostavitel' i avtor primečanij [Compilatore e autore delle note]: A[nna Markovna] NečendziIskusstvo, Leningrad 1971, pp. 245-259: p. 248.

¹¹⁰ Marius Petipa, *Memuary Mariusa Petipa*, cit., pp. 117, 135.

¹¹¹ Nicolas Legat, *The Story of the Russian School*, cit., pp. 38-39.

¹¹² Cfr. Nicolas Legat, *The Story of the Russian School*, cit., p. 37; A[leksandr] V[iktorovič] Širjaev, *Peterburgskij balet*, cit., p. 58.

Petipa lavorava sempre con le ballerine separatamente. Prima di mettere in scena un determinato assolo, il coreografo studiava attentamente tutti i tratti e le caratteristiche più peculiari della ballerina con cui doveva lavorare. Non [li] studiava per adattare la danza all'individualità e alle capacità della ballerina, bensì per individuare [le capacità] e svelarle nel modo più completo possibile attraverso la danza.¹¹³

Ciononostante, Petipa fa attenzione a che le modifiche introdotte per il danzatore sostituto non alterino il quadro espressivo complessivo. Nelle sequenze danzate (nel senso più stretto del termine) sembrano esistere, infatti, due livelli linguistici: da un lato, c'è il codice tecnico convenzionale fondamentalmente inespressivo, inteso come strumento tecnico "acrobatico", dall'altro quello stesso codice contiene elementi espressivi. Petipa fa attenzione a mantenere, a non alterare i fattori significanti anche quando subentra un artista sostituto, mentre modifica i tratti ineloquenti, e lo fa nell'ottica di metterne in risalto le abilità "spettacolari". Prendiamo un esempio tratto dal *Réveil de Flore*, più specificamente l'assolo di Aurora che introduce la scena III del balletto. Confrontiamo le carte del manoscritto di Harvard della specifica sequenza¹¹⁴ con la corrispondente sequenza riportata da un altro manoscritto conservato nella Sergeev Collection contenente la trascrizione solo di alcuni pezzi coreografici del lavoro petipaiano, tra i quali la danza in questione¹¹⁵. Il primo testimone offre la partitura coreica del *Réveil de Flore* nell'edizione del 1897 (tre anni dopo la *première*), anno in cui la parte della Dea dell'alba viene impersonata da Anna Johansson¹¹⁶; il secondo, invece, mostra i passi della stessa divinità danzati da Ekaterina Aleksandrovna Oficerova in un arco cronologico compreso tra il 1901 e il 1905. Deduciamo la datazione dal fatto che, nel gruppo di carte del secondo manoscritto, è riportato il cognome della Oficerova¹¹⁷ e che, nell'insieme di fogli inerenti alle danze di Cupido, si legge il cognome di Apollinarija Alekseevna Gordova¹¹⁸, la quale – provano gli «Annuari dei Teatri Imperiali» – veste i panni del Dio dell'amore negli stessi spettacoli in cui la Oficerova interpreta la parte di Aurora, solo cioè negli spettacoli dati al Mariinskij nei primi cinque anni del Novecento¹¹⁹.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., *folder 3*, seqq. 71-78.

¹¹⁵ Cfr. la partitura coreica manoscritta di alcune sequenze del *Réveil de Flore*, anonima, senza data, conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione MS Thr 245, 46, online: [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:465841226\\$1i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:465841226$1i) (u.v. 25/10/2025). In questo testimone è offerta la trascrizione di alcuni specifici assoli e danze in coppia del *Réveil de Flore*, ovvero, nell'ordine, delle danze eseguite da Aurora (da sola e insieme a Flora) nella scena III, di quelle della dea Ebe presenti nelle scene VI e IX, del pezzo solistico di Diana ad apertura del balletto, e delle parti di Cupido tratte dalle scene IV e V. Nello specifico, le carte relative all'assolo di Aurora qui preso in esame sono visibili *ivi*, seqq. 7-8. Come nel caso della partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, anche per i riferimenti bibliografici del testimone qui preso in esame, al fine di facilitarne la consultazione al lettore, abbiamo deciso di indicare le carte secondo la numerazione assegnata loro dagli archivisti della biblioteca di Harvard nella digitalizzazione del documento che si trova online nel sito web sopra citato, numerazione preceduta dalla dicitura "seq."/"seqq." (ad esempio, seq. 7 o seqq. 7-8).

¹¹⁶ Cfr. la copia del programma di sala dello spettacolo del 28 luglio 1897 al Teatro Imperiale del Gran Palazzo di Peterhof, copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 5205/85.

¹¹⁷ Cfr. la partitura coreica manoscritta di alcune sequenze del *Réveil de Flore*, cit., seqq. 10, 11.

¹¹⁸ Cfr. *ivi*, seqq. 27, 31.

¹¹⁹ Cfr. lo *Spisok "artistov" Imperatorskich" teatrov* [Elenco degli artisti dei Teatri Imperiali] pubblicato nell'«Ežegodnik" Imperatorskich" Teatrov» delle stagioni 1900-1901, 1901-1902, 1902-1903, 1903-1904 e 1904-1905.

Raffrontando la coreografia eseguita dalla Johansson con quella affidata alla Oficerova, si nota che i tragitti degli spostamenti sul palcoscenico sono pressoché identici, mentre i passi di danza differiscono in molte occasioni. Tuttavia, nonostante tali differenze, è possibile ritrovare nei dettati coreici dei due pezzi alcune costanti. In primis, entrambe le versioni dell'assolo sono danzate per tutta la prima parte prevalentemente con i talloni a terra, poi, invece, ininterrottamente in *relevé*. La scelta sembra alludere al graduale ascendere del sole verso il cielo, caratteristico della fase aurorale. In entrambe le versioni, inoltre, in diverse occasioni la ballerina, muovendosi, riproduce la forma di un cerchio (sia ruotando sul proprio asse attraverso un *fouetté* o un *tour lent*, sia effettuando un'ampia corsa lungo il perimetro del boccascena). La soluzione sembra rimandare alla sagoma del sole nascente e, giacché più volte il tragitto circolare viene percorso in senso orario, anche all'avanzare delle ore verso il mattino. Tanto la versione concepita per la Johansson quanto quella per la Oficerova, infine, al termine del pezzo solistico, propone un giro della Dea su se stessa mediante un vorticoso *pas de bourrée couru* in *relevé* sulla punta, con le braccia *en couronne* leggermente aperte; il passo simboleggerebbe il momento vero e proprio dell'alba, in cui la luce solare finalmente compare sulla terra e prorompe col suo splendore.

La breve analisi appena proposta suggerisce un ultimo spunto di riflessione sulla poetica di Marius Petipa. Come mostra la traduzione del manoscritto di Harvard del *Réveil de Flore* da noi compiuta per l'edizione critica, la coreografia del Maestro francese è indirizzata al raggiungimento di un obiettivo fondamentale: che anche la danza offerta in scena contenga una componente *significante*, "espressiva", e che favorisca la comprensione del plot del balletto. A tal proposito, proviamo ad offrire un ulteriore esempio confermativo estrapolandolo dalla prima parte della scena centrale del balletto. Dopo l'incontro, avvenuto poco prima, tra Flora e Zefiro per intercessione di Apollo, e, contestualmente, una volta giunto Cupido a sancire la nascita dell'amore tra i due giovani protagonisti del balletto, prende forma sul palcoscenico, all'inizio della scena V, un *pas de quatre* che coinvolge tutte le divinità testé menzionate, e che, come dimostrano le carte della partitura coreica interessate¹²⁰, prevede ci sia una vera e propria danza di Flora e un alternarsi nel ruolo di *porteur*, a turno e in modi diversi, degli altri tre personaggi. Per non appesantire il discorso restituendo, momento per momento, tutta la sequenza coreografica, ne descriviamo in maniera sintetica solo i passaggi chiave:

- Gli spostamenti della Dea dei fiori sono sempre effettuati per raggiungere Zefiro, ad eccezione del momento in cui, all'inizio del *pas de quatre*, la giovane corre verso Cupido per abbracciarlo.
- Flora non si muove mai in direzione di Apollo, bensì avviene il contrario, e ogni volta succede che il Dio del sole prenda rapidamente il posto di Zefiro nel ruolo di sostenitore

¹²⁰ Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., *folder* 5, seqq. 133-156.

della Dea innamorata, che, altrimenti, cadrebbe a terra.

- Ogniqualvolta il Dio del sole ristabilisce l'equilibrio della sua pupilla, lo fa – come è consuetudine nei *pas de deux* – tenendole una mano con la propria, o cingendole i fianchi con entrambe.
- Nei momenti, invece, in cui i due futuri sposi sono vicini, il contatto fisico non avviene mai solo attraverso una piccola porzione di ciascuno dei loro corpi, bensì coinvolge aree anatomiche più estese. Due esempi: dandosi ambedue i danzatori vicendevolmente le spalle, la schiena e il bacino di Flora si adagiano perfettamente su quelli di Zefiro; oppure quest'ultimo, ad un certo punto, sostiene con le sue braccia l'amata (che è in orizzontale, girata su un fianco e con le gambe avvinghiate al busto di lui) per la cintola e per le cosce.
- Dopo ogni occasione in cui gli innamorati sono vicini l'uno all'altra, Flora esegue puntualmente un *cambré* (laterale o all'indietro) che è così sensibilmente inarcato da dover richiedere il sostegno di un *porteur* (Apollo) o, persino, di due (Apollo e Cupido).

Evidentemente, l'*incipit* della scena V appena riassunto non è altro che la rappresentazione del corteggiamento tra i due giovani amanti divini, che si rincorrono sul palcoscenico per scambiarsi tenerezze. Flora, in particolare, dopo aver attinto amore, mediante un abbraccio, direttamente dalla "fonte" primaria generatrice, Cupido, dà dimostrazione di esserne colma andando alla costante ricerca di un contatto fisico molto profondo con l'oggetto della passione, il Dio del vento dell'Ovest, contatto che corrisponde a un'occasione di fusione delle due figure in una, come dimostrano le diverse pose avvinghiate che la coppia assume più volte. Inoltre, dopo ogni avviluppamento corporeo, Flora si abbandona così all'estasi del sentimento amoroso provato – letteralmente – sulla sua pelle, che il suo equilibrio arriva a vacillare, come manifestano i *cambrés* fortemente arcuati. Per riacquistare, dunque, la stabilità fisica (ed emotiva, onde evitare, cioè, di lasciarsi sopraffare dai sentimenti e di perdere, così, il controllo), la Dea ottiene l'aiuto di Apollo, sempre pronto a dare sostegno alla giovane, come i rapidi scambi con Zefiro nel ruolo di *porteur* dimostrano. Inibita dalla figura autorevole del Dio del sole, Flora accoglie il suo supporto attraverso un contatto più freddo e (anche fisicamente) più distaccato.

La fortuna del balletto: la compagnia di Anna Pavlova

Come si evince dalla cronaca, anonima, già citata e presente nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» della stagione 1893-1894, gli spettacoli che animano i festeggiamenti delle nozze dei Romanov a Peterhof sono riservati, oltre che naturalmente ai membri della Corte Imperiale, solo a una ristretta cerchia di aristocratici (russi ed esteri), diplomatici, ambasciatori, ministri,

senatori e rappresentanti di alte cariche militari¹²¹.

Il pubblico del teatro Mariinskij attende il “debutto” del *Réveil de Flore* fino all’8 gennaio 1895, in occasione della beneficiata per la ballerina Marija Karlovna Anderson¹²². L’anno dopo, a maggio, il balletto va in scena, in due date, al Bol’šoj di Mosca, per i festeggiamenti delle nozze dell’ultimo zar, Nicola II, fratello di Ksenija Aleksandrovna¹²³. Il 28 luglio 1897, poi, esattamente a tre anni di distanza dalla *première*, *Le Réveil de Flore* viene rappresentato nuovamente al Teatro del Gran Palazzo di Peterhof, questa volta per omaggiare la visita in Russia dell’ultimo imperatore tedesco e re di Prussia, Guglielmo II¹²⁴. A partire dal 1900, l’opera coreografica permane nel repertorio della compagnia di balletto del Mariinskij fino al 1914. Offriamo qui di seguito una cronologia di tutti gli spettacoli dati nei Teatri Imperiali fra il 1894 e il 1914, comprensiva anche del cast dei protagonisti principali¹²⁵.

♦ **28 luglio 1894**, Teatro del Gran Palazzo di Peterhof.

FLORA: Matil’da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol’ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Sergej Litavkin; EBE: Klavdija Kuličevskaja.

♦ **8 gennaio 1895**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Matil’da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol’ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Georgij Kjakšt; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Sergej Litavkin/Ivan Kusov; EBE: Klavdija Kuličevskaja.

♦ **11, 12 febbraio 1895, 16 aprile 1895**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Matil’da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol’ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Georgij Kjakšt; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Klavdija Kuličevskaja.

♦ **3, 23 maggio 1896**, Teatro Bol’šoj, Mosca.

¹²¹ Cfr. Anonimo, *Prazdnestva v” Petergofč*, cit., pp. 422-424.

¹²² Cfr. Anonimo, *Obozrënie dëjatel’nosti Imperatorskich” scen”. Sezon” 1894-1895 gg.* [Rassegna delle attività delle scene imperiali. Stagione 1894-1895], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon” 1894-1895 gg. [Stagione 1894-1895], redaktor” [a cura di] A. E. Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, S[ankt]-Peterburg”, 1896, pp. 99-322; in particolare, pp. 198-204. In realtà, il “debutto” del *Réveil de Flore* al Teatro Mariinskij era previsto per il 23 ottobre 1894, in una serata in cui sarebbero andati in scena, oltre al balletto preso da noi in esame, *Le Marché des parisien*, *Catarina, ou La Fille du Bandit* e il primo atto di *Robert et Bertre, ou Les Deux voleurs* (cfr. la copia del programma di sala conservata nel Museo Statale dell’Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2609/51). La serata viene poi annullata e sostituita con quella dell’8 gennaio 1895 per via di lavori di ristrutturazione del Teatro Mariinskij, avvenuti tra il 20 ottobre e il 31 dicembre 1894, che costringono alla sospensione di tutti gli spettacoli. Cfr. Anonimo, *Zdanija Imperatorskich” Teatrov”* [Le sedi dei Teatri Imperiali], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon” 1894-1895 gg. [Stagione 1894-1895], cit., pp. 423-444; in particolare, p. 425.

¹²³ Cfr. Anonimo, *Obozrënie dëjatel’nosti Imperatorskich” scen”. Sezon” 1895-1896 gg.* [Rassegna delle attività delle scene imperiali. Stagione 1895-1896], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon” 1895-1896 gg. [Stagione 1895-1896], redaktor” [a cura di] A. E. Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, S[ankt]-Peterburg”, 1897, pp. 115-364; in particolare, p. 363.

¹²⁴ Cfr. N. N. P., *Paradnye spektakli 1897 goda, dannye v” čest’ posëtivšich” rossiju inostrannyh” vysočajšich” osob”* [Spettacoli cerimoniali nel 1897, dati in onore di eminenti personaggi stranieri che hanno visitato la Russia], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon” 1896-1897 gg. [Stagione 1896-1897], redaktor” [a cura di] A. E. Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, S[ankt]-Peterburg”, 1898, pp. 393-425; in particolare, pp. 404-418.

¹²⁵ Le fonti attraverso cui abbiamo ricostruito la cronologia sono l’«Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov» [«Annuario dei Teatri Imperiali»] (edizioni 1895-1915), il quotidiano «Obozrënie Teatrov» [«La rivista dei teatri»] (edizioni 1909-1914), nonché numerosi programmi di sala e annunci, datati tra il 1897 e il 1914, conservati nel Museo Statale dell’Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo (collocazioni: ГИК 2961/176; ГИК 2961/256; ГИК 2961/282; ГИК 2961/285; ГИК 5205/85; ГИК 5448/190; ГИК 7095/95; ГИК 7095/221; ГИК 7095/330; ГИК 7098/223; ГИК 7385/116; ГИК 7385/118; ГИК 7570/20; ГИК 7570/21; ГИК 7570/28; ГИК 17936/17) e nella Sergeev Collection della Houghton Library dell’Università di Harvard (collocazione: MS Thr 245, 247).

L'AVVENTURA DEL "RÉVEIL DE FLORE"

FLORA: Matil'da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Georgij Kjakšt; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Klavdija Kuličevskaja.

♦ **28 luglio 1897**, Teatro del Gran Palazzo di Peterhof.

FLORA: Matil'da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Širjaev; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Klavdija Kuličevskaja.

♦ **16 aprile 1900**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Ljubov Petipa; AURORA: Anna Pavlova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Michajl Fokin/Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Marija Egorova.

♦ **26 aprile 1900**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Ljubov Petipa; AURORA: Anna Pavlova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Michajl Fokin; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Marija Egorova.

♦ **3 maggio 1900**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Ljubov Petipa; AURORA: Anna Pavlova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Michajl Fokin/Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Marija Egorova.

♦ **10 settembre 1900**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Michajl Fokin; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Agrippina Vaganova.

♦ **27 settembre, 26 dicembre 1900**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Agrippina Vaganova.

♦ **7, 14 ottobre 1901**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Nikolaj Sergeev; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Agrippina Vaganova.

♦ **4 settembre 1902**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.

♦ **14 novembre 1902**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'/Agrippina Vaganova.

♦ **30 aprile 1903**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Julija Sedova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'/Agrippina Vaganova.

♦ **4 maggio 1903**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.

♦ **26 ottobre 1903**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Fëdor Kozlov; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.

♦ **7 febbraio 1904**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.

♦ **7 aprile 1904**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Tamara Karsavina; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.

♦ **28 aprile 1904**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil

Andrianov; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.

♦ **6 ottobre 1904**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov/Michajl Fokin; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de/Adolf-Emil Bol'm; EBE: Vera Petipa.

♦ **24 ottobre 1904**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Vera Petipa.

♦ **17 novembre 1904**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova/Ol'ga Leonova/Sofija Ljudogovskaja; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov/Michajl Fokin; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de/Adolf-Emil Bol'm; EBE: Vera Petipa.

♦ **27, 31 dicembre 1904, 24 febbraio 1905**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'/Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova/Ol'ga Leonova/Sofija Ljudogovskaja; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov/Michajl Fokin; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de/Adolf-Emil Bol'm; EBE: Vera Petipa.

♦ **6 novembre 1905**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Leontina-Konstancija Pugni; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Vera Petipa.

♦ **26 dicembre 1905**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Leontina-Konstancija Pugni; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Vera Petipa.

♦ **8 ottobre 1906**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vaclav Nižinskij; CUPIDO: Antonina Aleksandrova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Elena Smirnova.

♦ **22 ottobre 1906**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Ol'ga Preobraženskaja; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Antonina Aleksandrova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Elena Smirnova.

♦ **26 dicembre 1906**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Fokin; AQUILONE: Vaclav Nižinskij; CUPIDO: Antonina Aleksandrova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Elena Smirnova.

♦ **15 marzo 1907**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Antonina Aleksandrova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Aleksandr Matjatin; EBE: Elena Smirnova.

♦ **18 gennaio 1909**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Marija Gorškova.

♦ **26 febbraio 1909**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Fëdor Lopuchov; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Marija Gorškova.

♦ **12 aprile 1909**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Fëdor Lopuchov; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Bronislava Nižinskaja.

♦ **26 settembre 1910**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Bronislava Nižinskaja.

L'AVVENTURA DEL "RÉVEIL DE FLORE"

♦ **5 ottobre 1910**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Pëtr Vladimirov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Ljukom; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Margarita Kirchgejm.

♦ **10 novembre 1910**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Bronislava Nižinskaja.

♦ **29 dicembre 1910**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Ljudmila Šollar; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Bronislava Nižinskaja.

♦ **23 gennaio 1911**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Ljudmila Šollar; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Bronislava Nižinskaja.

♦ **26 gennaio 1911**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Ljudmila Šollar; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Fëdor Šerer; EBE: Bronislava Nižinskaja.

♦ **2 ottobre 1911**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Pëtr Vladimirov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Galja Bol'sakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Margarita Kirchgejm.

♦ **5 ottobre 1911**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Pëtr Vladimirov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Ljudmila Šollar; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Margarita Kirchgejm.

♦ **7 dicembre 1914**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elizaveta Gerdt; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Galja Bol'sakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Margarita Kirchgejm/Zinaida Georgievskaja.

♦ **10 dicembre 1914**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elizaveta Gerdt/Elena Poljakova; DIANA: Elena Poljakova/Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Ljukom/Galja Bol'sakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Margarita Kirchgejm/Zinaida Georgievskaja.

♦ **28 dicembre 1914**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elizaveta Gerdt; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Galja Bol'sakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Margarita Kirchgejm/Zinaida Georgievskaja.

♦ **31 dicembre 1914**, Teatro Mariinskij, S. Pietroburgo.

FLORA: Elizaveta Vill'/Elena Smirnova; AURORA: Elizaveta Gerdt/Elena Poljakova; DIANA: Elena Poljakova/Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Ljukom/Galja Bol'sakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Zinaida Georgievskaja.

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

Nel 1911, la celebre Anna Pavlova forma una propria compagnia di danza, in cui vengono ingaggiati *performers* russi e polacchi di altissimo livello, diretti inizialmente da Enrico Cecchetti e poi, a partire dal 1914, da Ivan Clustine (al secolo Ivan Nikolaevič Chljustin)¹²⁶. A questi la

¹²⁶ Cfr. Suzanne Carbonneau, *Clustine, Ivan*, in *International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jeanne Cohen, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, 6 voll., *ad vocem*, vol. II, pp. 181-182; E[lizaveta] N[ikolaevna] Djukina, *Chljustin Ivan Nikolaevič*, in *Russkij balet: ènciklopedija [Balletto russo: enciclopedia]*, cit., *ad vocem*, p. 486.

Pavlova, che – ricordiamo – aveva danzato al Mariinskij prima la parte di Aurora e poi di Flora nelle repliche del *Réveil* comprese tra il 1900 e il 1904, affida il riallestimento del balletto di Petipa in una versione ridotta della durata di trenta minuti.

Nonostante nei programmi di sala la coreografia e implicitamente anche la “regia” siano attribuite a Clustine¹²⁷, è possibile che l'intervento della Pavlova nella *mise en scène* e forse nella ideazione delle danze non sia irrilevante. L'edizione del *Réveil de Flore* firmata Pavlova Ballet, in altre parole, sembra essere il frutto di (almeno) due menti creatrici: quella della fondatrice della compagnia e quella del coreografo assoldato. Lo si deduce da alcune testimonianze significative, come, ad esempio, quella di Walford Hyden, direttore d'orchestra del Pavlova Ballet tra il 1911 e il 1914. Il Maestro ricorda che la celebre danzatrice «era scrupolosa, incredibilmente scrupolosa, nella preparazione e nelle prove dei *suoi* balletti»¹²⁸, che «persino gli effetti di luce non li lasciava alle buone intenzioni dell'elettricista»¹²⁹ e che, in relazione alle musiche delle varie creazioni coreografiche da mettersi in scena, lei «voleva [un tempo] più veloce qui, [un altro] più lento lì, frasi tagliate, note sostenute tenute in modo assurdo. Invece di ballare sulla musica, voleva che la musica fosse suonata a tempo con lei. Il tempo doveva essere modificato se il palcoscenico era piccolo, ma soprattutto se la Pavlova voleva che fosse modificato»¹³⁰. Se l'artista si intromette in modo così deciso e puntuale in ambito luministico o musicale, a maggior ragione ciò deve valere in riferimento alla sfera coreografica, cosa del resto implicitamente asserita nell'ultima citazione, da cui risulta come sia solita cassare frasi musicali (e dunque anche parti di danza), rallentarne o velocizzarne altre, con la conseguenza di decidere la durata e il ritmo anche della coreografia.

Quale che sia la verità, lo spettacolo debutta al Palace Theatre di Londra il 12 ottobre 1914 in occasione di una *matinée* di beneficenza a favore delle Croce Rossa inglese e russa¹³¹. All'evento presiede, fra il pubblico, la regina Alessandra, moglie di Edoardo VII, insieme ad alcuni membri della corte. La sovrana – che aveva assistito alla *première* del *Réveil de Flore* a Peterhof nel 1894, in quanto zia della novella sposa Ksenija e, dunque, membro della Corte Imperiale¹³² – manifesta il proprio plauso per la nuova “edizione” del balletto proposta dalla compagnia della Pavlova, come attestano diverse testate giornalistiche dell'epoca¹³³.

Dopo la prima apparizione nella capitale anglosassone, il lavoro di Clustine approda negli Stati Uniti: il 2 novembre 1914 lo spettacolo viene messo in scena al Park Theatre di Bridgeport, nel Connecticut, e, a partire da questa data, entra a far parte dei programmi della *tournée*

¹²⁷ Copie dei programmi di sala degli spettacoli dati nel biennio 1914-1915 sono conservate presso la Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds *Pavlova Anna*, dossier 9.

¹²⁸ Walford Hyden, *Pavlova. The Genius of Dance*, Constable & Co, London 1931, p. 103. Il corsivo è nostro.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ivi*, p. 112.

¹³¹ Cfr. Anonimo, *Notes*, in «The Daily Standard Union», 17/10/1914, p. 7.

¹³² Cfr. Anonimo, *Prazdnestva v "Petergofě"*, cit., pp. 418, 424.

¹³³ Cfr., ad esempio, Anonimo, *Notes*, cit.; Anonimo, *Pavlova Still Pleases Royalty*, in «New York City Telegraph», 16/10/1914.

nordamericana che la compagnia di Anna Pavlova compie ininterrottamente per circa un anno, fino al 1° agosto del 1915¹³⁴. Successivamente – per quel che sappiamo – *Le Réveil de Flore* fa tappa nel 1918 al Teatro Municipal di Santiago, in Cile, in occasione della seconda *tournée* sudamericana della compagnia¹³⁵, poi viene rappresentato a Parigi nel 1919, al Drury Lane di Londra nel 1920¹³⁶, fa nuovamente parte del programma per la *tournée* negli Stati Uniti nel primo trimestre del 1921¹³⁷, e, infine, viene messo in scena a Tokyo nel 1922¹³⁸, a Manila nel 1923¹³⁹ e a Melbourne nel 1926¹⁴⁰.

Secondo l'opuscolo con cui viene pubblicizzato il repertorio offerto dal Pavlova Ballet nella *tournée* nordamericana del 1914-1915, nonostante il notevole accorciamento della musica, il plot del *Réveil de Flore* sarebbe rimasto invariato rispetto a quello della versione di Petipa¹⁴¹. Tuttavia, come si evince sia dai programmi di sala che da alcuni articoli editi nei giornali statunitensi, tutti datati al biennio della *tournée* interessata¹⁴², la creazione portata in scena dalla compagine della ballerina russa presenta alcune considerevoli varianti.

Diverse modifiche sono evidenti nell'elenco dei personaggi: ai principali (Flora, Aurora, Diana, Apollo, Zefiro, Aquilone, Cupido, Mercurio, Ganimede ed Ebe) se ne aggiungono altri quattro, cioè una Menade e tre Fauni; la Rugiada, che nell'edizione petipaiana del *Réveil* era

¹³⁴ La lista completa delle date degli spettacoli della *tournée* nordamericana della compagnia di Anna Pavlova è offerta in Keith Money, *Anna Pavlova. Her Life and Art*, Alfred A. Knopf, New York 1982, pp. 204-205.

¹³⁵ Cfr. il programma del Teatro Municipal di Santiago, Cile, datato 1918 e conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, *dossier Pavlova Anna*, cartella *Pavlova 1908-1920*, collocazione: FRBNF45902583.

¹³⁶ Cfr. il documento di presentazione del ritorno di Anna Pavlova in *tournée* negli Stati Uniti d'America, a cura di Fortune Gallo, in cui è riportata una breve rassegna stampa inerente agli spettacoli di Parigi del 1919 e di Londra, al Drury Lane, del 1920 (Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds *Pavlova Anna*, *dossier* 18).

¹³⁷ Cfr. i programmi delle serate di spettacolo al Philharmonic Auditorium il 12 febbraio 1921, al Curran Theatre il 18 febbraio 1921 e al Manhattan Opera House il 14 marzo 1921, tutti conservati *ibidem*.

¹³⁸ Cfr. Keith Money, *Anna Pavlova. Her Life and Art*, cit., p. 307.

¹³⁹ Cfr. Dwight W. Hiestand, *Pavlova visits the Philippines*, in «New York City Musical America», 17/2/1923.

¹⁴⁰ Cfr. i programmi delle date di spettacolo delle *tournées* australiane della compagnia di Anna Pavlova (1926 e 1929), conservati nell'Australian Performing Arts Programs and Ephemera Collections della National Library of Australia intitolata *Pavlova*. In particolare, il programma, senza data, delle serate in cui va in scena *Le Réveil de Flore* («*Flora's Awakening*») è conservato nel faldone intitolato *His Majesty's Theatre, Melbourne, 13 March 1926 – 14 April 1926*.

¹⁴¹ Cfr. [Max Rabinoff], *M^{lle} Anna Pavlova*, [The Isaac H. Blanchford company, New York 1914], c. 4r. Una copia digitalizzata del documento è disponibile online al seguente link: <https://archive.org/details/mlleannapavlova00rabinrich>.

¹⁴² Per i programmi di sala degli spettacoli dati nel biennio 1914-1915 rimandiamo alle copie conservate presso Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds *Pavlova Anna*, *dossier* 9. Gli articoli di giornale a cui ci riferiamo, invece, sono: Anonimo, *Pavlova program gives intimation of a real treat. Wide Range of Terpsichorean Offerings Is Included – Only A Few Choice Seats Remaining*, in «*Elmira Star-Gazette*», 7/11/1914, p. 11; Anonimo, *Pavlova and Russian Ballet*, in «*Springfield Republican*», 8/11/1914, p. 8; Anonimo, *Pavlova exhibits supremacy again. Russian Dancers Give Effective Program at Court Square Theater*, in «*Springfield Union*», 11/11/1914; Anonimo, *Anna Pavlova. Famous Russian Danseuse and Big Company to Appear at Lyceum on Monday Evening*, in «*Rochester Union-Advertiser*», 14/11/1914; Anonimo, *In Musical Circles*, in «*Rochester Post Express*», 14/11/1914; Anonimo, *Pavlova to dance here. Famous Russian Artist and Company in Lyceum To-morrow Night*, in «*Rochester Chronicle*», 15/11/1914; Anonimo, *Lyceum. Anna Pavlova*, in «*Rochester Post Express*», 17/11/1914; Anonimo, *Mattera Musical*, in «*Cincinnati Enquirer*», 6/12/1914, p. 49; Albert C. Wegman, *Pavlova selects dance music from American writers. Gave Prizes of \$1500 for Best Efforts in Recent Competition*, in «*St. Louis Times*», 12/12/1914; Homer Moore, *Appearance of Pavlova at Odeon Important Event in Artistic Entertainment of Season-Pageant Choral Society Has Worked Hard and Is Deserving of Much Better Support Than Was Accorded at First Concert*, in «*St. Louis Republic*», 13/12/1914.

resa da otto ballerine, ora è impersonata solo da quattro danzatrici; le Ninfe, che negli spettacoli dati ai Teatri Imperiali russi erano dodici, ora sono otto; gli Amorini, Bacco, Arianna, i Silvani, i Satiri, i Giovineti e le Giovinette sono espunti, restando così confermato, per il corteo nuziale, solo il gruppo di Baccanti (composto, però, da sette donne e cinque uomini, anziché da dodici interpreti femminili, come era nelle messinscene offerte in Russia).

La scenografia e i costumi del balletto ripreso dalla Pavlova sono creati su disegni di Albert Daniel Rutherston (al secolo Rothenstein), pittore di origini tedesche assoldato, appena trentenne, dalla ballerina russa nel 1914.

Della scenografia rimane traccia in un disegno del giovane artista visivo offerto nell'opuscolo del repertorio della compagnia¹⁴³: si tratta di un paesaggio collinare dalla vegetazione spoglia, rada e intervallata da massi e pietre di varie dimensioni, scenario in cui, in primo piano e a sinistra, è ritratta una conformazione rocciosa a strapiombo, mentre, in lontananza e a destra, è riprodotta la facciata di un tempio (fig. 2).



Figura 2. Disegno di Albert Rutherston, datato presumibilmente al 1914, della scenografia del *Réveil de Flore* messo in scena dal Pavlova Ballet. Fonte: [Max Rabinoff], *M^{lle} Anna Pavlowa*, [The Isaac H. Blanchford company, New York 1914], c. 4r.

Il soggetto naturale brullo viene ripreso da Rutherston anche nella decorazione del sipario, come si evince da due tavole illustrative datate 1914¹⁴⁴ (fig. 3).

¹⁴³ Cfr. [Max Rabinoff], *M^{lle} Anna Pavlowa*, cit., c. 4r.

¹⁴⁴ Cfr. Ian Rogerson, *Pen, Paper & a Box of Paints: Albert Rutherston, Illustrator and Designer for the Stage*, Fleece Press, Upper Denby 2015, pagine non numerate.

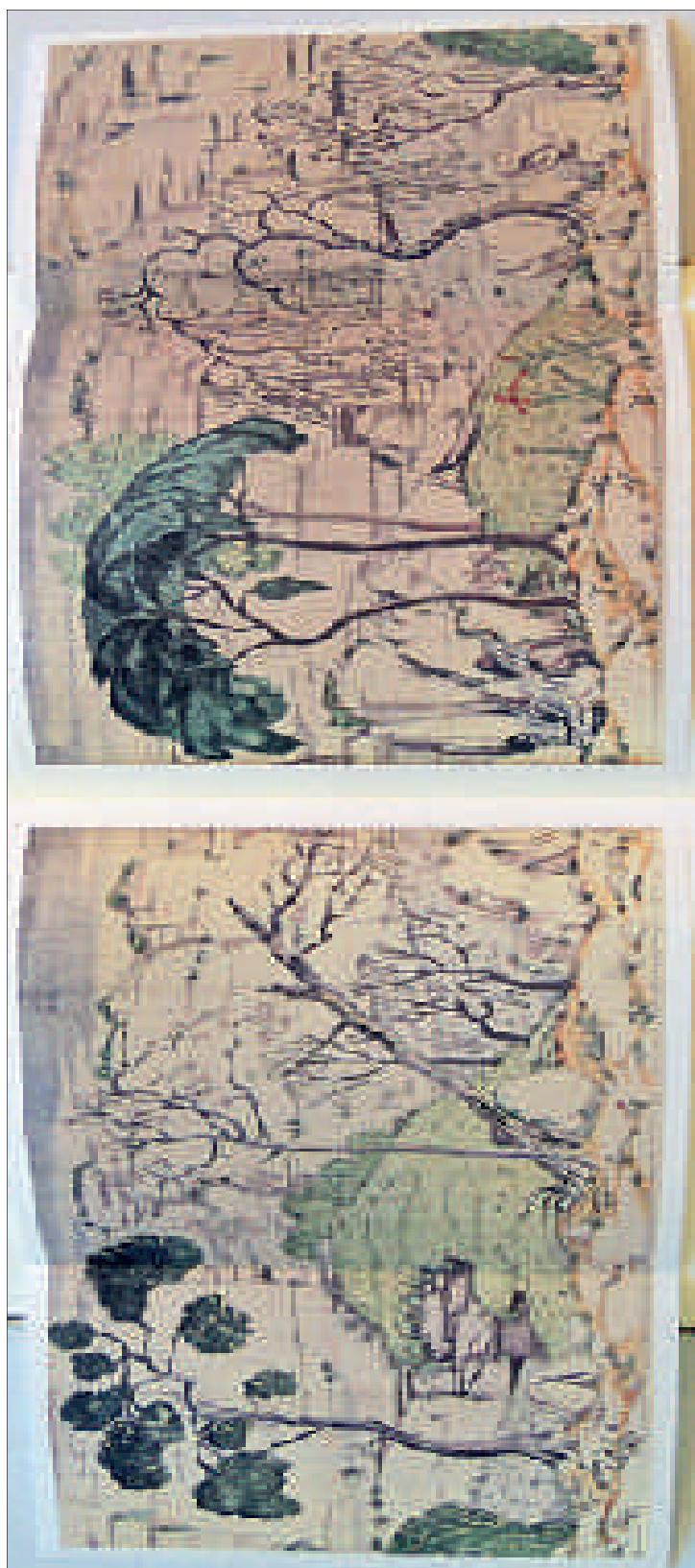


Figura 3. Tavole di Albert Rutherston, senza data, ritraenti il disegno per il sipario da utilizzarsi negli spettacoli del *Réveil de Flore* messo in scena dal Pavlova Ballet nel biennio 1914-1915. Fonte: Ian Rogerson, *Pen, Paper & a Box of Paints: Albert Rutherston, Illustrator and Designer for the Stage*, Fleece Press, Upper Denby 2015, pagine non numerate.

I costumi sono coordinati al soggetto dipinto nella scenografia: i tutù lasciano il posto alle tuniche tipiche dell'antica Grecia, come dimostrano sia i disegni di Rutherford¹⁴⁵ (fig. 4-9) che una fotografia scattata in occasione della *prèmiere* del *Réveil de Flore* del Pavlova Ballet avvenuta a Londra nell'ottobre del 1914¹⁴⁶ (fig. 10).



Figure 4-6. Disegni di Albert Rutherford, datati 1914, ritraenti, nell'ordine, i personaggi di Aurora, di Cupido e di Diana del *Réveil de Flore* messo in scena dal Pavlova Ballet nel biennio 1914-1915. Fonte: Albert Rutherford, *Sixteen designs for the theatre, with an introduction*, Oxford University Press, Humphrey Milford, London 1928, tavv. 6, 10 e 17.



Figure 7-8. Disegni di Albert Rutherford, datati 1914, che ritraggono, nell'ordine, i personaggi di una Ninfa e di una Baccante del *Réveil de Flore* messo in scena dal Pavlova Ballet nel biennio 1914-1915. Fonte: Albert Rutherford, *Sixteen designs for the theatre, with an introduction*, Oxford University Press, Humphrey Milford, London 1928, tavv. 16 e (?).

¹⁴⁵ Cfr. Albert Rutherford, *Sixteen designs for the theatre, with an introduction*, Oxford University Press, Humphrey Milford, London 1928.

¹⁴⁶ Cfr. Keith Money, *Anna Pavlova. Her Life and Art*, cit., p. 202.



Figura 9. Disegno di Albert Rutherston, datato 1914, che ritrae il personaggio di Flora del *Réveil de Flore* messo in scena dal Pavlova Ballet nel biennio 1914-1915. Fonte: Albert Rutherston, *Decoration in the art of the theatre*, in «The Monthly Chapbook», vol. I, n. 2, August 1919, p. [29].



Figura 10. Fotografia in bianco e nero di Anna Pavlova e Aleksandr Volinin (rispettivamente nelle parti di Flora e Zefiro) durante le prove dello spettacolo del *Réveil de Flore* messo in scena dal Pavlova Ballet al Palace Theatre di Londra il 12 ottobre 1914. Fonte: Keith Money, *Anna Pavlova. Her Life and Art*, Alfred A. Knopf, New York 1982, p. 202.

A partire dagli anni Dieci del Novecento Rutherston prende le distanze dalla corrente artistica del Realismo per avvicinarsi al Postimpressionismo. A contribuire a tale “cambio di rotta” è probabilmente l’incontro con Roger Fry, critico inglese attivo fino agli anni Trenta del Novecento, noto per aver coniato il termine “Postimpressionismo” e per averne definito le concezioni teoriche fondamentali. Come racconta Virginia Woolf nella sua biografia su Fry¹⁴⁷, il pittore e il critico collaborano nell’autunno del 1911 ad un progetto di ri-decorazione delle pareti del Borough Polytechnic, a sud di Londra, progetto per il quale Fry invita, oltre a Rutherston, altri quattro artisti postimpressionisti emergenti (Duncan Grant, Frederick Etchells, Bernard Adeney e Max Gill)¹⁴⁸, tutt’e cinque i quali – stando all’analisi delle lettere di Fry datate 1911 che raccolgono la testimonianza del lavoro al Borough Polytechnic compiuta dall’autorevole critico d’arte contemporanea britannico, Richard Shone¹⁴⁹ – sarebbero stati scelti poiché in grado di «mettere in atto le sue [di Fry] idee sulle possibilità decorative del nuovo movimento [artistico]»¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Virginia Woolf, *Roger Fry, a biography*, Harcourt, Brace and company, New York 1940.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 173.

¹⁴⁹ Cfr. Richard Shone, *Bloomsbury portraits. Vanessa Bell, Duncan Grant and their circle*, Phaidon Press, Oxford 1976, pp. 62-74. Le lettere esaminate da Shone sono edite in Roger Fry, *Letters*, Edited, with an Introduction, by Denys Sutton, Chatto & Windus, London 1972, vol. I, pp. 342-353.

¹⁵⁰ Richard Shone, *Bloomsbury portraits*, cit., p. 66.

In un saggio del 1909 intitolato *An Essay in Aesthetics*¹⁵¹ si ritrovano le riflessioni di Roger Fry che costituiscono le linee teoriche principali del Postimpressionismo. In particolar modo, il critico inglese focalizza l'attenzione sulla questione dell'unitarietà dell'opera d'arte visiva che, a suo parere, corrisponde alla *conditio sine qua non* affinché i pittori di tale nascente corrente artistica possano creare i propri lavori. Partendo dal presupposto che, nella prassi postimpressionista, l'opera d'arte visiva non ha più il senso di raffigurare una "finestra sul mondo", bensì di illustrare una "finestra nella mente e nell'anima dell'artista" (vale a dire che l'arte dev'essere il mezzo per comunicare le emozioni e i pensieri vissuti dal pittore al momento della visione e della restituzione dell'immagine sulla tela)¹⁵², Fry ritiene che la creazione dell'artista visivo debba contenere in sé sia un'«unità emotiva» che un'«unità decorativa dell'immagine»: con la prima espressione, si intende la capacità, da parte del pittore, di trasmettere al fruitore del proprio prodotto la vivacità emozionale con cui egli ha dipinto la tela, al punto da crearsi tra i due individui una connessione interiore profonda; con la seconda, Fry allude all'abilità tecnica con cui l'artista visivo restituisce materialmente la "finestra sulla propria mente e anima", abilità che – secondo il critico inglese – può essere colta anche osservando un dipinto capovolto¹⁵³.

Le scenografie e i costumi creati da Rutherford per il *Réveil* sembrano confermare la sua presa di distanza dalla scuola realistica, come confermano le recensioni pubblicate nei quotidiani statunitensi durante gli spettacoli della *tournee* del biennio 1914-1915; parlano infatti di «una scena silvestre»¹⁵⁴, di «un giardino che ci si aspetta di trovare frequentato da personaggi come Diana, Apollo, Ebe, Bacco e altri dèi e dee»¹⁵⁵, e di una scenografia «che sembra un arazzo dalle tinte tenui e dalle linee delicate [...] in cui il primo piano della radura [...] si scioglie gradualmente»¹⁵⁶. Secondo il «Boston Transcript», i «costumi rendono ogni figura simile a quelle di un vaso greco vivificato e *un po' idealizzato*»¹⁵⁷; ma soprattutto un cronista dell'«Ithaca Journal», un mese dopo la prima rappresentazione al Palace Theatre, testimonia che gli abiti indossati dagli interpreti sono «costumi di epoca classica non dalla freddezza incolore del marmo ma *dalle tinte vive dei fiori, del prato e del cielo*»¹⁵⁸.

James M. Rose del «Lexington Leader» descrive nel contempo scenografia, costumi e danza:

Immaginate la cima di una grande collina, il paesaggio modellato secondo la più insolita realizzazione dell'arte pittorica, che ritrae un ampio spazio di campagna; una grande massa di rocce in primo piano; alla base di queste, in posa languida, ci sono giovani donne di rara bellezza di viso e di aspetto. Così poco appariscente da passare *quasi inosservata e quasi mescolata al colore*

¹⁵¹ Roger Fry, *An Essay in Aesthetics* [1909], in Id., *Vision and design*, Chatto & Windus, London 1920, pp. 11-25.

¹⁵² Cfr. *ivi*, pp. 11-18.

¹⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 20-22.

¹⁵⁴ Anonimo, *Lyceum*, in «Rochester Union and Advertiser», 17/11/1914.

¹⁵⁵ Anonimo, *Return of Pavlova. Celebrated Danseuse Appears at the Court Square This Evening*, in «Springfield News», 11/11/1914.

¹⁵⁶ Anonimo, *Pavlova dances. Two new ventures to savor old pleasures*, in «Boston Transcript», 7/11/1914, p. 5.

¹⁵⁷ *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

¹⁵⁸ Anonimo, *Immense audience sees Anna Pavlova. Great Bailey Auditorium Was Filled with Delighted People Last Night*, in «Ithaca Journal», 18/11/1914. Il corsivo è nostro.

delle rocce chiare è la figura esile di una donna interamente coperta da un abito bianco. Questa figura flessuosa si alza lentamente, ondeggiando *come uno zefiro di neve*, e scivola dal trespolo roccioso, iniziando subito a mostrare la [propria] danza.¹⁵⁹

Il recensore non si limita a constatare l'accento non realistico del "quadro", ma aggiunge un altro tratto distintivo: l'incedere *ondeggiante* della figura *flessuosa* citata nel passo sembra ricalcare il profilo curvilineo del paesaggio collinare raffigurato nella scenografia di Rutherford, così come l'abito bianco che lei indossa la accomuna, quando è ferma, al chiarore delle rocce visibili in primo piano e, quando si muove sinuosamente, a uno zefiro di neve. Un critico di Boston aggiunge: «Le tinte [della scenografia e dei costumi] e la danza sembrano fondersi le une nelle altre»¹⁶⁰. Tale affermazione non sorprende se si pensa che, un anno prima della *première* del *Réveil de Flore* della compagnia della Pavlova, Rutherford, in una conferenza da lui tenuta all'Università di Leeds, in Inghilterra, sulle problematiche legate alla figura dello scenografo teatrale, precisava che bisogna

fare in modo che l'attore e la scenografia [...], elementi diversi, assumano il giusto valore l'uno rispetto all'altro, [che] entrambi gli elementi, l'attore vivente e la scenografia [...], si aiutino, per così dire, l'un l'altra, in modo che ognuno sia indispensabile all'altro, costituendo insieme un tutt'uno completo.¹⁶¹

Possiamo compiere una prima osservazione. La relazione fra scenografia, costumi e danza sembra particolarmente stretta: dalle parole di Rutherford e dei recensori si è indotti a pensare al *Gesamtkunstwerk* di origine wagneriana a cui Djagilev e compagni, con cui la Pavlova aveva lavorato subito prima della fondazione della sua troupe, dedicano pagine e pagine e a cui cercano di dare una forma nei loro spettacoli¹⁶². Portano anche a riflettere sulla natura registica che il *Réveil de Flore* è possibile abbia presentato. Tale dimensione "unificante" richiama però anche l'evento di vent'anni prima messo in scena da Marius Petipa, in Russia, il quale – ricordiamo – non si era limitato a realizzare concretamente la visione unitaria dello spettacolo nella sola area del palcoscenico, ma vi aveva inglobato tutto l'edificio teatrale del Gran Palazzo di Peterhof, così da rendere anche gli spettatori dell'evento elementi della *performance* celebrativa dedicata ai novelli sposi Romanov. Ma l'obiettivo di conseguimento dell'organicità nella messinscena ad opera del Pavlova Ballet nel 1914 non è spinto dalle medesime motivazioni che sottendevano alla creazione encomiastica petipaiana. Proveremo, perciò, ad enucleare gli elementi di poetica su cui giace il lavoro della celebre ballerina russa.

¹⁵⁹ James M. Rose, "Pavlova, the incomparable". *Queen of the dance gives most delightful performances at the Ben Ali she has ever appeared in here*, in «Lexington Leader», 10/12/1914. I corsivi sono nostri.

¹⁶⁰ Anonimo, *Pavlova dances. Two new ventures to savor old pleasures*, cit.

¹⁶¹ Albert Rutherford, *Decoration in the art of the theatre*, in «The Monthly Chapbook», vol. I, n. 2, August 1919, p. 12.

¹⁶² Fonte imprescindibile per rintracciare le teorie filo-wagneriane di Djagilev e dei suoi più stretti collaboratori è la rivista russa «Mir Iskusstva» [«Il mondo dell'arte»], pubblicata a San Pietroburgo dal 1899 al 1904 sotto la direzione dell'impresario dei Ballets Russes. Quattro degli articoli editi nella rivista e firmati da Djagilev sono stati tradotti in italiano e editi in Sergej Djagilev, *Il mondo dell'arte*, a cura di Olga Strada, Marsilio, Venezia 2014.

Notiamo anzitutto che il paesaggio è naturale, incontaminato, toccato dall'uomo solo dalla presenza – quasi impercettibile – di un tempio ubicato sulla collina, in lontananza, simbolo, peraltro, di una dimensione religiosa.

I personaggi che abitano il nuovo *Réveil* sono tutti latori di una connotazione ultra-mondana: dei dieci personaggi principali, nove sono vere e proprie divinità (Flora, Aurora, Diana, Apollo, Zefiro, Aquilone, Cupido, Mercurio ed Ebe), mentre uno, Ganimede, pur restando un giovinetto anche quando è “trasferito” sull'Olimpo, diviene l'amante prediletto di Zeus e, dunque, entra (letteralmente) in contatto con la componente celeste in maniera così intensa da acquisirne la *vis divina*¹⁶³; i Fauni e le Ninfe sono semi-dèi, creature, cioè, nate dall'unione tra una divinità e un essere terrestre; la Rugiada, pur essendo – lo ricordiamo – nello spettacolo della Pavlova e di Clustine (così come in quello “originale” di Petipa) un personaggio “collettivo” interpretato da più *performers*, non è altro che la dea Ersä, nume del fenomeno atmosferico, figlia – secondo il mito – di Zeus e della titanide Selene¹⁶⁴; la Menade e le Baccanti infine sono, in origine, sacerdotesse ateniesi votate al culto del dio Dioniso, le quali, «scelte tra le donne più venerate, insegnavano alle persone del loro sesso la religione, la morale e i lavori domestici»¹⁶⁵, sicché, se non propriamente personaggi ultraterreni, sono comunque assai prossimi alla Divinità. Nel contempo, la Pavlova e Clustine espungono dal balletto tutte le figure terrene che erano presenti nella versione petipaiana: Arianna, i Giovineti e le Giovinette. In sintesi, i personaggi del *Réveil* pavloviano sono divini o semi-divini, mentre scompaiono tutti quelli mondani.

Le recensioni testimoniano, come si è visto, che gli eroi del balletto si confondono con la natura incontaminata raffigurata da Rutherford e, più precisamente, hanno i colori «dei fiori, del prato e del cielo»¹⁶⁶, «le tinte [del paesaggio e delle vesti degli esseri viventi] sembrano fondersi»¹⁶⁷, i personaggi si mescolano, non sono distinguibili dagli elementi del paesaggio selvatico e incontaminato. Soprattutto, le critiche rimarcano che la figura principale è «così poco appariscente da passare quasi inosservata e quasi mescolata al colore delle rocce chiare [...]». Questa figura flessuosa si alza lentamente, ondeggiando come uno zefiro di neve»¹⁶⁸. In altre parole, le *dramatis personae* che popolano il paesaggio naturale primitivo e selvatico in cui è ambientato il *Réveil de Flore* del 1914, diventano un tutt'uno con la natura incontaminata.

¹⁶³ Sul mito del rapimento di Ganimede cfr. la bibliografia riportata nella nota 42 del presente capitolo.

¹⁶⁴ La più antica fonte letteraria che racconta del mito di Ersä è attribuita ad Alcmane, poeta greco del VII secolo a.C., il cui testo è andato perduto. Tuttavia, alcuni frammenti sono citati da Plutarco nei propri *Moralia*, precisamente nelle *Quaestiones convivales* [Questioni conviviali], nelle *Quaestiones naturales* [Questioni su fenomeni naturali] e nel *De facie in orbe lunae* [Sul volto che appare sulla luna]. Una recente, agile, traduzione dell'opera plutarchiana è offerta in Plutarco, *Tutti i "Moralia". Prima traduzione italiana completa*, Testo greco a fronte, coordinamento di Emanuele Lelli e Giuliano Pisani, Bompiani, Firenze-Milano 2017. I frammenti della poesia di Alcmane sono alle pp. 1255, 1773 e 1817. Inoltre, per uno studio approfondito sulla vita e sulle opere sopravvissute di Alcmane, cfr. Claude Calame, *Alcman. Introduction, texte critique, témoignages, traduction et commentaire*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1983.

¹⁶⁵ G[iuseppe] Ronchetti, *Dizionario illustrato dei Simboli. Simboli – emblemi – attributi – allegorie – immagini degli dei, ecc.*, con 91 tavole, Hoepli, Milano 1922, p. 129, voce *Baccanti*.

¹⁶⁶ Anonimo, *Immense audience sees Anna Pavlova*, cit.

¹⁶⁷ Anonimo, *Pavlova dances. Two new ventures to savor old pleasures*, cit.

¹⁶⁸ James M. Rose, *"Pavlova, the incomparable"*, cit.

La smaterializzazione dei personaggi divini e semi-divini, che si fondono nell'ambiente a loro circostante, rimanda evidentemente ad una connessione del Divino con la Natura. Il *Réveil de Flore* riallestito dalla ballerina russa, dunque, prende nettamente le distanze dalla metafora – d'ispirazione ovidiana – del "risveglio" dei sensi, dovuto al passaggio dalla giovinezza all'età adulta, su cui Petipa aveva costruito la versione originaria del balletto nel 1894: la rinascita della Natura simboleggiata dalla Dea Flora che si ridesta sembra trasformarsi qui nella scoperta di una sorta di panteismo, nella rivelazione della dimensione divina della Natura.

Tale epifania viene restituita nel balletto di Pavlova/Clustine dalla compresenza di terrestrità e *noumenon*: dinanzi all'apparato scenografico composto da rocce, massi, pietre e da una vegetazione rada e spoglia, tutti elementi naturali terrigni che punteggiano un paesaggio a tratti collinare, agiscono *performers* i cui costumi li con-fondono con la natura. Ma non basta. Le vesti, impreziosite da decorazioni che donano ad ogni personaggio un tratto distintivo ultraterreno, ricalcano il vestiario dell'antica Grecia, allontanando nel tempo i personaggi divini che animano la vicenda, rendendoli dunque ancor più favolosi, sovra-mondani, di quanto già non attesti la loro estrazione mitologica. Il contesto della Grecia arcaica, concepita come luogo delle Origini lontano dalla modernità, in cui è ambientata la vicenda del balletto di Pavlova/Clustine, costituisce l'*humus* perfetto entro il quale può inquadrarsi l'Armonia primigenia, il *cósmos* ideale in cui Dio è immanente perché la natura è Dio, una visione panteistica che potrebbe essere stata insufflata nella mente di Rutherford proprio da Roger Fry se si pensa che questi, nel 1907, nel numero monografico dello «Shilling Burlington» dedicato al paesaggista secentesco, Claude Lorrain¹⁶⁹, esalta l'operato dell'artista francese riconoscendone un portato estetico a cui gli artisti visivi contemporanei di Fry guardano con ammirazione, sottolineando, in particolar modo, che «nei suoi [di Claude Lorrain] paesaggi si avverte continuamente che "in questi luoghi un Dio abita ancora"»¹⁷⁰.

Il tema dell'Antichità come luogo dell'Armonia dell'uomo con la natura, oggi perduta, se non necessariamente secondo una declinazione panteistica, è frequentatissimo a cavallo tra Otto e Novecento, anche in ambito coreico, e di certo Anna Pavlova ha modo di confrontarcisi, nei primi anni Dieci del XX secolo. Ci riferiamo anzitutto ad un paio di creazioni di Vaclav Nižinskij, con il quale la Pavlova aveva lavorato in diverse occasioni. Com'è noto, nel biennio precedente la *première* del *Réveil de Flore* pavloviano, l'artista russo debutta, a Parigi, come coreografo di due balletti memorabili: *L'Après-midi d'un faune* (1912)¹⁷¹ e *Le Sacre du printemps*

¹⁶⁹ Cfr. Roger E. Fry, *Claude*, in «The Shilling Burlington», special number *The Drawings of Claude. With an Essay by Roger E. Fry and Notes on the Drawings reproduced*, vol. I, n. 11, August 15, 1907, pp. 439-447.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 443.

¹⁷¹ *L'Après-midi d'un faune* viene rappresentato per la prima volta a Parigi al Théâtre du Châtelet il 29 maggio 1912. La coreografia è di Vaclav Nižinskij, sulla musica del *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Claude Debussy. La scenografia e i costumi sono di Léon Bakst. Una ricostruzione con intenti filologici della coreografia originaria è offerta in Ann Hutchinson Guest (editor), *Nijinsky's "Faune" restored. A study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score "L'Après-midi d'un Faune" and his dance notation system*, Revealed, Translated into Labanotation and Annotated by Ann Hutchinson Guest and Claudia Jeschke, Gordon and Breach, Philadelphia-Reading-Paris-Montreux-Tokyo-Melbourne, 1991.

(1913)¹⁷².

Nel primo, brevissimo, lavoro (della durata di poco meno di dieci minuti) viene trasposto in chiave coreografica il *modus operandi* lussuoso e semi-animalesco di un Fauno o, meglio, del dio greco Pan¹⁷³. “Prede” di tale creatura sono sette Ninfe che, stando alle fonti iconografiche relative allo spettacolo nižinskiano¹⁷⁴, sono abbigliate e acconciate secondo il costume della Grecia arcaica, ricalcando le immagini dipinte sui vasi e le statue scolpite in quel preciso contesto storico¹⁷⁵.

Come dimostrano gli studi di Elena Randi¹⁷⁶, il balletto del 1912 ha due caratteristiche peculiari: la restituzione in forma “bidimensionalizzante” del dettato coreografico e della scenografia, col risultato che l’intera performance si sviluppa come un “quadro in movimento”, e la massima articolazione del corpo degli interpreti in ciascuna posa e sequenza danzata, manifestazione di una macchina anatomica non “spezzata”, non interessata, cioè, da una mancata corrispondenza tra *intus* e *foris*, ma *pneumatica* – per utilizzare un termine di origine paolina –, specchio dell’anima, riflesso non mediato dell’interiorità dell’essere umano¹⁷⁷. Dal mescolarsi delle due caratteristiche consegue che il corpo dei personaggi (e, soprattutto, del protagonista eponimo del balletto) diventano come “trasparenti”, fin quasi a plasmarsi in un tutt’uno con il *décor* dipinto da Léon Bakst. Tale fusione di danza e scenografia intenderebbe esprimere, secondo la Randi, la sublimazione attraverso l’Arte (data dalla compenetrazione reciproca delle discipline coreica e pittorica) persino dell’accadimento più turpe e volgare, esemplificato, in questo caso specifico, dal comportamento lascivo del Fauno nižinskiano¹⁷⁸.

La seconda creazione del giovane coreografo russo, *Le Sacre du printemps*, rivolge altresì lo sguardo all’antichità: l’azione scenica, che non si sviluppa secondo una *fabula* ben definita ma mediante il susseguirsi di “quadri” coreografici, è ambientata nell’arcaica Russia pagana, più precisamente nel momento del rito di rinascita della primavera, per il quale è previsto il sacrificio di una giovane donna¹⁷⁹.

¹⁷² *Le Sacre du printemps* viene rappresentato per la prima volta a Parigi al Théâtre des Champs Élysées il 29 maggio 1913. La coreografia è di Vaclav Nižinskij, su musiche di Igor’ Stravinskij. La scenografia e i costumi sono di Nikolaj Rerich. Una ricostruzione con intenti filologici della coreografia originaria è offerta in Millicent Hodson, *Nijinsky’s Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for “Le Sacre du Printemps”*, Pendragon Press, Stuyvesant 1996. Tale ricostruzione viene messa in scena per la prima volta nel 1987, a Chicago, dalla compagnia del Joffrey Ballet. Dello spettacolo è disponibile una registrazione video su YouTube al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=jo4sf2wT0wU> (u.v. 25/10/2025).

¹⁷³ Cfr. Elena Randi, *Fokine, Nižinskij, Nižinskaja: tra evento scenico e Weltanschauung*, in «Il castello di Elsinore», n. 77, 2017, pp. 51-93; in particolare, p. 64.

¹⁷⁴ L’elenco delle fonti iconografiche oggi esistenti e consultate da Ann Hutchinson Guest e da Claudia Jeschke per la ricostruzione da loro compiuta (*Nijinsky’s “Faune” restored*, cit.) è offerto in Elena Randi, *Fokine, Nižinskij, Nižinskaja*, cit., p. 60, note 33 e 36.

¹⁷⁵ Cfr. *ivi*, pp. 62, 64.

¹⁷⁶ Oltre al già citato *Fokine, Nižinskij, Nižinskaja*, cfr. Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo*, cit.; Elena Randi, «L’anima della natura espressa dal movimento»: il “*Sacre*” di Vaclav Nižinskij, in «Il castello di Elsinore», n. 74, 2016, pp. 81-91; Elena Randi, *La grande stagione del balletto russo*, cit., pp. 81-86.

¹⁷⁷ Cfr. Elena Randi, *Fokine, Nižinskij, Nižinskaja*, cit., p. 68.

¹⁷⁸ Cfr. *ibidem*.

¹⁷⁹ Anche in relazione al *Sacre du printemps* nižinskiano rimandiamo agli studi compiuti da Elena Randi, in particolare: Elena Randi, *Fokine, Nižinskij, Nižinskaja*, cit., pp. 70-80; Elena Randi, *La grande stagione del balletto russo*, cit., pp. 31-40.

Anche in questo balletto trapelano i segni di una ricerca di amalgama dei diversi coefficienti scenici. Per esempio, all'apertura del sipario, si scorge un fondale, dipinto, che riproduce un paesaggio collinare, tondeggiante, provvisto di alberi e rocce, attraversato presumibilmente da un fiume e contornato dal cielo azzurro e da nuvole bianche, *décor* davanti al quale, sul palcoscenico, si ritrovano i danzatori disposti in quattro gruppi (colorati in modo diverso), uno in piedi e tre in posizione accovacciata, questi ultimi, nello specifico – come si evincerebbe da una delle fonti iconografiche relative alla scena iniziale del *Sacre* nižinskiano¹⁸⁰ –, rannicchiati in circolo in un modo tale da assomigliare alle rocce raffigurate nel *décor* di Nikolaj Rerich. Inoltre, i costumi di tutti i personaggi sono adornati con cerchi concentrici che richiamano le figure geometriche circolari riprodotte dai *performers* in numerose sequenze del balletto¹⁸¹.

Se, come anticipato, nell'*Après-midi d'un faune* la ricerca di interconnessione tra i coefficienti scenici conduce al raggiungimento di uno stato di sublimazione attraverso il *medium* dell'Arte, nel *Sacre du printemps* tale condizione viene palesata sin da subito con la rappresentazione di un rapporto armonico tra la natura e l'umanità, quest'ultima "impersonata" da un'entità corale, comunitaria, e non da un singolo individuo. Ne danno conferma le parole di Nižinskij in un'intervista rilasciata nel 1913:

[Il *Sacre*] è l'anima della natura espressa dal movimento messo in musica. È la vita delle pietre e degli alberi. Non vi sono esseri umani. È solo l'incarnazione della natura, non la natura umana. Sarà danzato solo dal corpo di ballo; si tratta di una cosa di masse concrete, non di effetti individuali.¹⁸²

I punti di convergenza tra le due opere nižinskiane e il *Réveil de Flore* di Pavlova/Clustine sono chiari: in primis, il perpetuarsi del legame indissolubile con la Natura che vigea nel mondo delle Origini e ne garantiva l'armonia; in secondo luogo, il connubio delle arti come rispecchiamento, nella performance, dell'unitarietà ricercata in termini di poetica. Un tema, quest'ultimo, assai caro ai Ballets Russes, se si pensa, ad esempio, che costituisce il principio estetico su cui Michel Fokine, primo coreografo della compagnia di Sergej Djagilev, basa la creazione di uno dei propri capolavori, *Petruska*, nel 1911¹⁸³. L'intento del *maître de ballet* russo-francese è di creare, infatti, un balletto in cui si mescolino in maniera unitaria le tre arti sorelle (scenografia, coreografia e musica), rifacendosi esplicitamente alla teoria teatrale wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, ovvero dell'opera d'arte totale in cui i diversi coefficienti scenici si fondono in un tutt'uno organico, senza che nessuno di essi (e, dunque, che nessuna tra le

¹⁸⁰ Si tratta dell'immagine di Valentine Gross Hugo conservata nel Victoria and Albert Museum, collocazione S.641-1999. L'elenco delle fonti iconografiche oggi esistenti è consultate da Millicent Hodson e da Kenneth Archer per la ricostruzione da loro compiuta (*Nijinsky's Crime Against Grace*, cit.) è offerto in Elena Randi, *Fokine, Nižinskij, Nižinskaja*, cit., pp. 72-73, note 91, 92 e 95.

¹⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 75.

¹⁸² Il passo è tratto dall'intervista a Nižinskij edita in «Pall Mall Gazette», February 2, 1913.

¹⁸³ *Petruska* viene rappresentato per la prima volta a Parigi al Théâtre du Châtelet il 13 giugno 1911. La coreografia è di Michel Fokine, su musica di Igor' Stravinskij. La scenografia e i costumi sono di Alexandre Benois.

forme d'arte coinvolte) domini sugli altri¹⁸⁴.

Il *Réveil de Flore* del 1914, tuttavia, a nostro avviso, sembra subire l'influenza, sotto il profilo teorico, anche dell'operato di un'altra danzatrice e coreografa attiva a cavallo tra Otto e Novecento, Isadora Duncan, nonostante l'arte di quest'ultima – com'è noto – si discosti radicalmente, dal punto di vista tecnico, da quella frequentata da Anna Pavlova.

Prendiamo le mosse da un saggio databile 1902 o 1903, intitolato *La danza del futuro*, in cui la Duncan scrive:

Se ricerchiamo la vera origine della danza, se ci rivolgiamo alla natura, ci rendiamo conto che la danza del futuro è la danza del passato, la danza dell'eterno scorrere del tempo, che è stata e sarà sempre la stessa.

Il movimento delle onde, del vento, della terra è da sempre nella stessa armonia. [...] I movimenti degli animali liberi e degli uccelli sono da sempre in corrispondenza con la loro natura, con le necessità e i bisogni della natura, e con la loro relazione con la terra. È soltanto quando un animale libero viene sottoposto a false restrizioni, che perde la capacità di muoversi in armonia con la natura, per assumere movimenti che esprimono le limitazioni imposte.

Altrettanto è accaduto all'uomo civilizzato. I movimenti del primitivo, che viveva in libertà e in costante contatto con la natura, non conoscevano restrizioni, erano naturali e bellissimi.¹⁸⁵

Attraverso l'arte della danza, Isadora Duncan si propone di riportare il corpo umano e la sua espressività ad uno stato di natura originario, giacché ritiene che il mondo e la società moderni abbiano corrotto l'uomo civilizzato, infrangendo il contatto diretto che questi aveva con le leggi che regolano l'universo. A seguito di tale perdita, l'uomo moderno, secondo la Duncan, avrebbe smarrito l'attitudine al movimento naturale, cioè a una cinetica che gli avrebbe consentito di dare espressione non mediata alla propria sfera interiore, alla propria anima. In altre parole, l'artista americana sostiene che, soppiantando la profonda armonia che, nel mondo delle Origini, era alimentata dal legame fra l'uomo e le leggi della natura con una condizione di sottomissione dell'essere umano a regole "artificiali", frutto della storia, che ne hanno corrotto l'anima, la società civilizzata ha negato a ciascun individuo la possibilità di manifestare la propria interiorità senza "infiltrazioni". Compito della danza, dunque, secondo Isadora Duncan, è di far recuperare all'uomo la relazione con l'*anima mundi*, con lo spirito del Tutto, cioè di aiutarlo a ritrovare i movimenti naturali delle Origini.

In altri termini, il danzatore duncaniano (e l'uomo in generale) tornerebbe, finalmente, ad agire in armonia profonda con il ritmo universale che presiede a tutto il creato, compendosi in lui una sorta di trasfigurazione dell'essere fisico in cui abbandonerebbe completamente tutto ciò che lo connota come *umano troppo umano*, per elevarsi in un'altra dimensione, a diretto contatto con l'*anima mundi*.

¹⁸⁴ Per un'analisi approfondita del balletto fokiniano rimandiamo ancora agli studi compiuti da Elena Randi, in particolare: Elena Randi, *"Petrushka", 1911. La frammentazione e l'unità*, in «Il castello di Elsinore», n. 76, 2017, pp. 45-54; Elena Randi, *Fokine, Nižinskij, Nižinskaja*, cit., pp. 51-59; Elena Randi, *La grande stagione del balletto russo*, cit., pp. 69-70, 75-81.

¹⁸⁵ Isadora Duncan, *La danza del futuro* [1902 o 1903], in Isadora Duncan, *L'Arte della Danza*, A cura di Eleonora Barbara Nomellini e Patrizia Veroli, Con sedici disegni di Plinio Nomellini, L'Epos, Palermo 2007, pp. 67-76: pp. 67-68.

La Duncan giunge a queste conclusioni studiando la pittura vascolare e la scultura greche, specialmente di età arcaica. Secondo la coreografa statunitense, infatti, nelle opere prodotte in quell'arco temporale

i Greci raffigurarono il movimento ispirandosi alla natura. Possiamo chiaramente riscontrarlo in tutte le immagini delle divinità, le quali, essendo chiamate a rappresentare le forze della natura, sono sempre raffigurate in pose che esprimono la concentrazione e l'evoluzione di tali forze. Questa è la ragione per cui l'arte dei Greci non è nazionale o caratteristica, ma è stata e sarà sempre l'arte dell'umanità intera.¹⁸⁶

All'arte greca, insomma, la Duncan conferisce una valenza universale; di conseguenza, una prassi coreica ispirata ad una fonte artistica così potente non può che essere restauratrice dell'armonia primigenia fra uomo e natura, realizzandosi, in concreto, attraverso movimenti danzati che traducono la massima coesione, unitarietà e amalgama di *intus* e *foris*. Come scrive, infatti, la coreografa americana in un saggio intitolato emblematicamente *La grande sorgente*,

cercare in Natura le forme più belle e scoprire i movimenti che esprimono l'essenza di quelle forme: questo è il compito del danzatore.

[...] Contrariamente a ciò che molti pensano, nella mia arte non ho mai copiato figure da vasi greci, da fregi o dipinti. Da loro ho imparato come studiare la Natura, e se alcuni dei miei movimenti ricordano i gesti visti su alcune opere d'arte, è soltanto perché anche questi sono stati ispirati dalla stessa grande sorgente naturale.

Io mi ispiro al movimento degli alberi, delle onde, delle nevi, al rapporto tra passione e tempesta, tra vento leggero e gentilezza, e altro ancora. Metto sempre nei miei movimenti un po' di quella *divina* continuità che dona all'intera Natura tutta la sua bellezza e vita.¹⁸⁷

Sulla base di tali assunti, sembra plausibile riscontrare dei punti in comune fra le teorie duncaniane e la poetica che sottende al *Réveil de Flore* messo in scena dal Pavlova Ballet, sicché non è forse peregrina l'idea di una certa influenza delle une sull'altra, idea che ulteriori fonti (primarie e secondarie) dedicate alle due artiste contribuirebbero a rendere ipotizzabile. L'autobiografia della coreografa americana e diversi scritti dedicati alla vita di Anna Pavlova, infatti, raccontano degli incontri tra le due artiste, tra San Pietroburgo e Parigi, in ognuno dei quali ciascuna di loro ha modo di osservare l'arte coreica dell'altra¹⁸⁸. Inoltre, un articolo scritto dal celebre teorico e regista teatrale britannico, Edward Gordon Craig (sotto lo pseudonimo di John Balance), avvalorava la possibilità di una convergenza dell'arte di Isadora Duncan nelle creazioni della Pavlova degli anni Dieci del Novecento. Pubblicato nella rivista «The Mask» nel 1911 con l'emblematico titolo *Kleptomania, or the Russian Theatre*¹⁸⁹, il saggio di Craig accusa pubblicamente le star della compagnia dei Ballets Russes di Djagilev, cioè la Pavlova e Vaclav Nižinskij, di aver "rubato" alla Duncan, in occasione del loro primo incontro nel 1904, la gra-

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 71.

¹⁸⁷ Isadora Duncan, *La grande sorgente* [data ignota], in Isadora Duncan, *L'Arte della Danza*, cit., pp. 105-107: p. 106. Il corsivo è nostro.

¹⁸⁸ Cfr. Isadora Duncan, *My life*, Liveright, New York-London 1955, pp. 142-144 (I ed. 1927); Keith Money, *Anna Pavlova. Her Life and Art*, cit., pp. 51-52, 65, 89.

¹⁸⁹ Cfr. John Balance [pseud. Edward Gordon Craig], *Kleptomania, or The Russian Theatre*, in «The Mask», vol. IV, n. 2, October 1911, pp. 97-101.

zia dei movimenti e le linee fluide “disegnate” dal suo corpo, restituendo poi le idee acquisite illecitamente nelle coreografie da loro danzate o create negli anni successivi a quell’incontro.

Il ritorno sulle scene: tentativi di ricostruzione filologica

Per quanto sappiamo, dopo l’ultimo spettacolo dato in Australia nel 1926 dalla compagnia di Anna Pavlova, occorre aspettare circa sessant’anni dopo perché *Le Réveil de Flore* torni ad essere rappresentato.

Nel 1981 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 balletto¹⁹⁰, basata sulle musiche di Drigo riorchestrate, per l’occasione, da Fried Walter¹⁹¹. La coreografia di Consuegra, grazie al successo ottenuto in Francia, viene rappresentata successivamente anche a L’Avana dalla compagnia del Ballet Nacional de Cuba, per la quale il Maestro spagnolo rimonta dapprima solo il *Grand Pas* finale e poi l’intero balletto¹⁹².

Nel 2004 appare sulle scene russe un *pas de quatre* denominato *La Roseaie* [in russo: *Roza-rij*, ossia *Il roseto*], un lavoro del coreografo del Teatro Bol’šoj di Mosca, Jurij Petrovič Burlaka. In un suo articolo del 2016¹⁹³, si legge che tale *pas de quatre* sarebbe stato creato in origine da Nikolaj Legat negli anni in cui è secondo coreografo dei Teatri Imperiali (cioè, tra il 1905 e il 1910)¹⁹⁴, e che, per lo spettacolo del 2004, Burlaka decide di apportare qualche lieve modifica alla coreografia (come, ad esempio, sostituire le *pirouettes* singole con quelle di due giri) per

¹⁹⁰ Tutte le informazioni relative al *Réveil de Flore* di Pedro Consuegra sono tratte dalle conversazioni che abbiamo avuto via e-mail (tra marzo e giugno del 2021) direttamente col coreografo spagnolo, tutt’oggi vivente. In alcune di queste occasioni, il Maestro ci ha anche inviato materiale iconografico e videografico comprovante le informazioni date, ma – per quanto sappiamo – esso risulta difficilmente reperibile negli archivi e/o online. A proposito delle serate in cui è andato in scena *Le Réveil de Flore* nel 1981, ci è stata inviata la locandina, riportante, nell’ordine: il nome della compagnia e del direttore («Le Ballet de l’Opéra de Marseille / Direction Pedro Consuegra»); le date e i luoghi delle rappresentazioni («30 juin a [sic] 21 h / Théâtre Tournaisien»; «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 («Soirée [sic] de ballets / Hommage à Ricardo [sic] Drigo»); i balletti rappresentati e l’elenco del cast («Le bouton de rose / La flûte magique / Le reveil de Flora [sic] / Chorégraphies de P. Consuegra / d’après Petipa-Ivanov / avec / Jacques Namont / de l’Opéra de Paris / O[livier] 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»).

¹⁹¹ Cfr. la documentazione, curata da Heinrich Vogel, di tutti i lavori del compositore tedesco, documentazione presente in Fried Walter, *Verzeichnis seiner Kompositionen und Bearbeitung. Eine Dokumentation*, Fried Walter, [s.l.] 1987. La nota sul *Réveil de Flore* è *ivi*, p. 135. La partitura del balletto di Petipa/Drigo nella riorchestrazione di Walter è offerta in un manoscritto di 264 pagine di proprietà della casa editrice Zimmermann. Va da sé che, per quanto il Maestro tedesco potesse aver steso la partitura con intento filologico, vi abbia dovuto certamente apportare variazioni in funzione dell’ensemble orchestrale del teatro francese e della messinscena.

¹⁹² «Puis j’ai monté le Grand Pas de “Flora” [sic] à La Havane pour le Ballet National Cubain. / Suite à son succès j’ai dû monter le même ballet en entier, avec les premiers danseurs de cette Compagnie-là» (e-mail di Pedro Consuegra a chi scrive, 28/3/2021). Non siamo a conoscenza delle date degli spettacoli in cui sono stati rappresentati a La Havana sia il *Grand Pas* che il balletto intero.

¹⁹³ Ju[rij] P[etrovič] Burlaka, *Problema rekonstrukcii choreografii M. I. Petipa (balety «Korsar» i «Probuždenie flory»)* [*Problema di ricostruzione della coreografia di M. I. Petipa (balletti “Le Corsaire” e “Le Réveil de Flore”)*], in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj» [«Corriere dell’Accademia di balletto Russo “A. Ja. Vaganova”»], n. 3, 2016, pp. 53-63; in particolare, pp. 61-63.

¹⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 62.

«rafforza[re] l'aspetto tecnico delle variazioni»¹⁹⁵.

A proposito della coreografia del *pas de quatre* creata da Nikolaj Legat, l'artista moscovita rilascia solo le poche informazioni appena riportate. Non è chiaro, dunque, in che modo Burlaka abbia conosciuto e visionato il lavoro legatiano per poterne curare il riallestimento nel 2004.

La Roseraie è una sorta di collage di sette brani musicali – tre estrapolati dal *Réveil de Flore* (il *Nocturne*, la *Variation de Flore* e una versione scorciata del *Galop* finale) e quattro estratti da altri balletti non meglio identificati –, sulle note dei quali si susseguono le danze di quattro personaggi femminili del *Réveil*, ossia le dee Flora, Aurora, Diana ed Ebe. Scrive Burlaka che Legat, per i sette pezzi coreografici, aveva ripreso le variazioni originariamente create da Petipa per i medesimi balletti oggetto delle estrapolazioni; ciò, dunque, indurrebbe a pensare che, nel *pas de quatre*, siano restituiti abbastanza fedelmente i passi ideati dal Maestro francese. In realtà – almeno per quanto concerne le porzioni coreiche relative al *Réveil de Flore* –, non è così: confrontando, infatti, una ripresa video della *Roseraie*¹⁹⁶ con la partitura coreica del *Réveil* conservata ad Harvard, abbiamo constatato numerose differenze. Per esempio, il *pas de quatre* si apre col *Nocturne* del *Réveil de Flore*, che, anziché essere danzato – come vuole il balletto petipaiano, e com'è ovvio che sia – dalla dea della Luna, Diana, viene ballato dalla dea Aurora.

La Roseraie viene messa in scena da Burlaka per la prima volta il 15 novembre del 2004 in occasione di una prova generale, aperta a un ristretto pubblico di addetti stampa e di amici dei danzatori, nella quale, oltre all'artista russo, anche altri tre coreografi (Kirill Alekseevič Simonov, Viktor Plotnikov e Aleksej Osipovič Ratmanskij) propongono un esempio di "revival" di un balletto del passato¹⁹⁷. Il *pas de quatre* è accolto benevolmente dalla critica, tanto da entrare a far parte del repertorio del teatro moscovita stabilmente, e, nel 2008, a seguito della rappresentazione nella serata intitolata *Il secolo d'oro del Balletto Imperiale russo*¹⁹⁸, viene incluso in maniera definitiva anche tra le coreografie che gli allievi dell'Accademia Vaganova di San Pietroburgo devono portare all'esame per il conseguimento del diploma.

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

Nel sito web del teatro, nella sezione dedicata ai crediti e alle informazioni sulla produzione dello spettacolo¹⁹⁹, è scritto che in scena viene restituita la coreografia desunta dalla partitura

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ La ripresa video a cui ci riferiamo è quella della replica del *pas de quatre* andata in scena al Palazzo del Cremlino, a Mosca, nel 2018. Il video è disponibile online all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=YkNwDVAZ-Zr8> (u.v. 25/10/2025).

¹⁹⁷ Cfr. Anna Gordeeva, *Večera otkrytoj fortočki. V Bol'som teatre idut pokazy "Masterskoj novoj choreografii" [Serata a finestrella aperta. Al Teatro Bol'soj vanno in scena le presentazioni del "Laboratorio della nuova coreografia"]*, in «Vremja novostej», n. 210, 17/11/2004, online: <http://www.vremya.ru/print/112419.html> (u.v. 25/10/2025).

¹⁹⁸ Lo spettacolo ha luogo al Teatro Statale Accademico dell'Opera e del Balletto "M. I. Glinka" di Čeljabinsk il 23 dicembre 2008. Cfr. Anonimo, *Zolotoj vek russkogo imperatorskogo baleta [Il secolo d'oro del balletto imperiale russo]*, online: <https://www.afisha.ru/performance/78057/> (u.v. 25/10/2025).

¹⁹⁹ Cfr. *Mariinsky Theatre, «Le Réveil de Flore. | Synopsis»*, online: <https://www.mariinsky.ru/en/playbill/reper->

coreica del *Réveil* stesa in notazione Stepanov nei manoscritti conservati nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard. Di questa restituzione dà conferma anche Vicharev in un'intervista rilasciata alla giornalista e critica inglese, Ismene Brown, nel 2009²⁰⁰, intervista in cui l'artista pietroburchese ripercorre la storia del suo progetto di ricostruzione filologica dei balletti di Marius Petipa a partire dai testimoni archiviati negli Stati Uniti, balletti fra i quali è annoverato anche *Le Réveil de Flore*.

Vicharev anzitutto dichiara che il suo interesse per le prime edizioni dei balletti del Maestro francese nasce negli anni Novanta del Novecento, quando, nella fase conclusiva della sua carriera di ballerino al Mariinskij, guarda alle messinscene dei capolavori della danza classica con occhio critico, interrogandosi sul loro grado di fedeltà al dettato originario. La ricerca di una risposta conduce il giovane aspirante coreografo alla scoperta sia dei manoscritti conservati a Harvard, in cui sono registrate le partiture coreiche dei balletti di Petipa messi in scena nell'ultimo decennio del XIX secolo, che del manuale sulla notazione Stepanov, necessario per poter decodificare tali preziosi testimoni, manuale che – come si legge nell'intervista – Vicharev studia, e grazie a cui riesce ad effettuare concretamente le decriptazioni. Il Maestro russo, poi, prosegue il suo discorso ricordando che, quando, alla fine degli anni Novanta, propone alla compagnia del Mariinskij il suo progetto di ricostruzione filologica dei balletti di repertorio, ottiene in cambio due reazioni molto diverse: per i maestri e per i danzatori, l'idea risulta assolutamente inutile; il neodirettore artistico, Valerij Abisalovič Gergiev, invece, sostiene con fervore l'iniziativa di Vicharev. Artefice, infatti, del ripristino, nel 1992, del nome storico del Teatro Mariinskij al posto di quello fino ad allora vigente, Kirov, adottato durante il periodo sovietico²⁰¹, Gergiev – così come riporta l'intervista rilasciata alla Brown – ritiene che la “rinnovata” istituzione pietroburchese debba mostrare al mondo «un nuovo prodotto e una nuova direzione»²⁰², e che la proposta del giovane coreografo russo rappresenti il mezzo per conseguire tale obiettivo. La determinazione del direttore si rivela, dunque, così forte che – afferma Vicharev – il progetto, alla fine, viene effettivamente portato a compimento²⁰³.

In realtà, per quanto concerne la messinscena del *Réveil de Flore*, la fedeltà al dettato scenico “originale” è poco rispettata dal coreografo pietroburchese, come abbiamo potuto constatare confrontando il video, disponibile online²⁰⁴, della *première* del balletto del 2007 con la partitura coreica di Harvard²⁰⁵. Più precisamente, si evince dal raffronto che Vicharev rende in manie-

toire/ballet/flora/ (u.v. 25/10/2025).

²⁰⁰ Cfr. Ismene Brown, *Sergei Vikharev, master ballet-reconstructor, 1962-2017. Sudden death at 55 of bold seeker after “authentic” classical ballet*, 6/6/2017, online: <https://www.theartsdesk.com/dance/sergei-vikharev-master-ballet-reconstructor-1962-2017> (u.v. 25/10/2025).

²⁰¹ Cfr. *Mariinsky Theatre | Mariinsky Theatre*, online: https://www.mariinsky.ru/en/about/history/mariinsky_theatre/ (u.v. 25/10/2025).

²⁰² Ismene Brown, *Sergei Vikharev, master ballet-reconstructor, 1962-2017*, cit.

²⁰³ Cfr. *ibidem*.

²⁰⁴ Cfr. Drigo R. *Le Réveil de Flore/The Awakening of Flora/Probuždenie Flory Mariinskij teatr. 2007*, YouTube, online: <https://www.youtube.com/watch?v=h7eAaYlREY&t=330s> (u.v. 25/10/2025).

²⁰⁵ Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit.

ra puntuale solo i percorsi sul palcoscenico effettuati, nelle scene di gruppo, sia dai personaggi protagonisti che da quelli secondari e "collettivi" (la Rugiada, le Ninfe, gli Amorini, i Satiri, i Silvani, le Baccanti, i Giovinetti e le Giovinette), senza però restituire, né degli uni né degli altri, i passi eseguiti lungo tali percorsi. I tragitti attraverso cui si muovono i danzatori della compagnia del Mariinskij nello spettacolo vichareviano, infatti, corrispondono perfettamente sia a quelli disegnati nei riquadri offerti nelle prime carte della partitura coreica del *Réveil de Flore* conservata a Harvard (cioè, agli spostamenti nello spazio durante il *Pas d'action* e il corteo bacchanale)²⁰⁶, sia a quelli riportati nelle carte della medesima partitura inerenti alle scene II, III, IV, VII, IX e alla coda della scena V²⁰⁷; di contro, i passi di danza scritti attraverso la notazione Stepanov in tutte le carte appena citate non collimano affatto con quelli visibili nella ripresa del balletto fruibile online.

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

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

Nella prima scena del balletto, circa a metà dell'assolo di Diana, la partitura coreica di Harvard prevede che la ballerina, dopo aver eseguito un *tombé* in avanti, si inginocchi sulla gamba sinistra in *croise*²⁰⁸, si pieghi all'indietro con un *cambré* in maniera molto lenta, rimanga in quest'ultima posizione ancora per un lungo tempo e, infine, si risollevi in piedi con rapidità, per compiere, sul posto, ancora una volta molto lentamente, tre gesti pantomimici²⁰⁹. Nella ricostruzione di Vicharev, invece, si vede la danzatrice che, dopo l'inginocchiamento iniziale – ricalcato perfettamente sulla partitura coreica –, propone i seguenti movimenti: si inclina in avanti e, poi, lateralmente col busto, mentre stende la gamba davanti, che prima era flessa; dopo di che, si rialza e fa *pas de bourré couru* in *relevé* sulle punte, durante il quale indietreggia ed esegue i primi due gesti pantomimici; in ultimo, scende dal *relevé*, fermandosi in quarta posizione *effacée* (gamba di terra in *demi-plié*, l'altra tesa dietro) e compiendo l'ultima azione mimica²¹⁰.

²⁰⁶ Cfr. *ivi*, folder 1, seq. 7-8.

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

²⁰⁸ La prospettiva, secondo la quale descriviamo sia la micro-sequenza della dea Diana presente nella partitura coreica di Harvard che quella proposta da Vicharev, corrisponde a quella della performer rivolta verso il pubblico. D'ora in poi, le descrizioni di tutte le micro-sequenze del *Réveil de Flore* da noi offerte in questa sede sono da intendersi sempre secondo tale prospettiva.

²⁰⁹ Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., folder 1, seq. 19-21.

²¹⁰ Cfr. Drigo R. *Le Réveil de Flore/The Awakening of Flora/Probuždenie Flory Mariinskij teatr. 2007*, cit., min. 00:02:51-00:03:12 (u.v. 25/10/2025).

Nelle prime due carte del manoscritto di Harvard inerenti alla scena III del *Réveil de Flore*, si “legge” che Aurora, dopo essere entrata in scena camminando, ruota il corpo di profilo verso destra, solleva la gamba sinistra in *arabesque* a 90° mentre la destra è tesa, abbassa la gamba in aria arrivando in *tendu* dietro in *croisé* e, infine, fa perno sulla gamba di terra per eseguire un giro *en dehors* quasi completo sul proprio asse, che termina in diagonale sinistra in *croisé* (gamba sinistra tesa, gamba destra in *tendu* avanti)²¹¹. La ricostruzione pietroburchese del 2007, invece, prevede che la ballerina faccia, nell’ordine: *pas de bourré couru*, due passi in avanti, *demi-plié* in *effacé* della gamba destra mentre la sinistra si solleva in *arabesque* a 135° d’altezza, discesa di quest’ultima gamba arrivando in *tendu* dietro in *croisé* e, in ultimo, fa una leggera rotazione a destra. La danzatrice compie infine un piccolo *fouetté en dehors* e termina in diagonale sinistra in *croisé* con la stessa posizione delle gambe trascritta nella partitura coreica di Harvard (gamba sinistra tesa, gamba destra in *tendu* avanti)²¹².

I due esempi appena proposti (come moltissimi altri, d’altronde) mettono in luce, accanto all’inosservanza della *lectio* “originale” della coreografia del *Réveil*, una tendenza di Vicharev a rendere più articolati, dal punto di vista tecnico, i passi di danza pensati da Petipa. Tale peculiarità non sorprende se pensiamo che, fino a poco tempo prima che Vicharev intraprendesse il suo percorso di coreografo (cioè, negli anni Settanta e Ottanta), la sua formazione e carriera di danzatore si erano radicate nell’ultima parte del settantennio del balletto sovietico. In questo periodo, sin dallo scoppio della Rivoluzione nel 1917, alcuni coreografi attivi presso i teatri di Pietrogrado e di Mosca (come, ad esempio, Fëdor Vasil’evič Lopuchov al Kirov e Aleksandr Alekseevič Gorskij al Bol’šoj) avevano messo in atto un processo di “modernizzazione” dei classici e di rinnovo del “vocabolario” tecnico della danza accademica, nel quale, seguendo i principi dell’estetica costruttivista russa degli anni Venti, venivano incluse componenti di atletismo e di acrobatica e movimenti intesi ad esprimere potenza e agilità²¹³. Risultato di ciò è stato la trasmissione delle coreografie del repertorio classico del passato in una maniera tecnicamente sempre più complessa, più – potremmo dire – “acrobaticizzata”, a tal punto che – solo per citare un esempio – due dei discepoli di Lopuchov, Boris Vasil’evič Šavrov e Pëtr Andreevič Gusev, sono stati definiti veri e propri «*performers* di danza atletica»²¹⁴. Vicharev, dunque, non avrebbe fatto altro che seguire una tendenza radicata nel balletto sovietico.

²¹¹ Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., folder 3, seq. 71-72.

²¹² Cfr. Drigo R. *Le Réveil de Flore/The Awakening of Flora/Probuždenie Flory Mariinskij teatr. 2007*, cit., min. 00:10:28-00:10:41 (u.v. 25/10/2025).

²¹³ La letteratura critica inerente al balletto russo, in generale, e all’operato di Lopuchov e di Gorskij, in particolare, nel periodo sovietico è assai cospicua. Ci sembra utile, però, segnalare almeno: V[era] M[ichajlovna] Krasovskaja (Redaktor [a cura di]), *Sovetskij baletnyj teatr 1917-1967 [Il teatro del balletto sovietico 1917-1967]*, Iskusstvo, Moskva 1976; [Paul André (Edition director)], *The Great History of Russian Ballet*, cit., pp. 92-193; Christina Ezrahi, *Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2012 (trad. it. *I cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, a cura di Marta Mele, Gremese, Roma 2017); Fëdor Lopuchov, *Šest’desjat let v balet. Vospominanija i zapiski baletmejstera [Sessant’anni nel balletto. Memorie e appunti di un coreografo]*, Iskusstvo, Moskva 1966, pp. 187-344; Jur[ij Alekseevič] Bachrušin, *Aleksandr Alekseevič Gorskij 1871-1924*, Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1946.

²¹⁴ [Paul André (Edition director)], *The Great History of Russian Ballet*, cit., p. 104.

L'AVVENTURA DEL “RÉVEIL DE FLORE”

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

Per un'edizione critica coreica: problemi di metodo

La filologia della danza: uno stato dell'arte

I capolavori del balletto classico ottocentesco, come *Giselle* (1841), *Le Lac des cygnes* (1877) o *La Belle au bois dormant* (1890), che popolano il repertorio dei teatri più illustri di tutto il mondo, sono proposti oggi come l'esatta (o quasi) versione di quelli messi in scena alla data di creazione. In realtà, nel corso dei secoli, si sono modificati, con aggiunte, tagli, alterazioni, la maggior parte dei quali non sappiamo attualmente né quali siano né quando siano stati introdotti.

Sono stati compiuti numerosi tentativi di ricostruzione filologica dei balletti nella loro versione originaria. Possiamo ricordare almeno la *Sylphide* o la *Giselle* di Pierre Lacotte date negli anni Settanta del Novecento, *La Belle au bois dormant* o *La Bayadère* di Sergej Vicharev, o anche i più recenti lavori di Aleksej Ratmanskij come *Le Lac des cygnes* o *l'Arlequinade*, tutti lavori di eccezionale qualità artistica, ma per nessuno dei quali il coreografo/restauratore, che – sottolineiamo – *non* è un filologo, ha giustificato scientificamente per iscritto le proprie scelte ricostruttive, che dunque risultano sfuggenti. Il risultato è che, ogni volta, le ricerche per ricostruire filologicamente un balletto del passato nella sua prima versione devono ripartire da zero.

Vi sono casi in cui alla messinscena che intende restaurare la versione originaria di un balletto viene affiancata la pubblicazione a stampa del lavoro compiuto. Si pensi – per riprendere uno dei balletti citati poco sopra – al numero monografico del 1980 della rivista «L'Avant-Scène – Ballet-Danse», in cui Pierre Lacotte parla della “sua” *Giselle*, ma anche a scritti frutto delle ricerche di alcuni, celebri, studiosi di danza riguardanti balletti non classici, come, ad esempio, Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeschke, che nel 1991 curano la ricostruzione dell'*Après-midi d'un Faune* di Vaclav Nižinskij¹, o come Millicent Hodson, che, in una monografia

¹ Cfr. Ann Hutchinson Guest (editor), *Nijinsky's "Faune" restored*, cit.

datata 1996, offre il “restauro” del *Sacre du Printemps* nižinskiano². In queste pubblicazioni, pur essendo state dichiarate le soluzioni adottate e le fonti adoperate come base per la ricostruzione, non sono stati precisati, se non in rari casi, i testimoni o le parti di testimoni impiegati per definire i diversi passaggi della ricostruzione, né sono stati chiariti gli indizi o le prove dell’attendibilità delle fonti adottate. In altre parole, non sono stati rispettati i principi rigorosi dell’eccdotica. Ne consegue che gli storici della danza, oggi, studiano prodotti che non hanno mai visto, e che gli spettatori credono di vedere in scena spettacoli “archeologici” (nel senso più nobile del termine), che in realtà non lo sono o che, quanto meno, non sappiamo se e quanto lo siano.

L’incontro e il confronto tra studiosi di danza e coreografi sul tema delle ricostruzioni dei balletti del passato e delle *pièces* coreografiche in generale è avvenuto, sin dagli anni Novanta del secolo scorso, anche in occasioni di ambito accademico e istituzionale. A tal proposito, si possono ricordare il convegno internazionale *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*, che avuto luogo all’University of Surrey di Roehampton, vicino Londra, nel 1997³, oppure il più recente simposio *The Alchemy and Effort of Restaging Dance*, co-organizzato nel 2021 dalla Gallatin School dell’Università di New York e dalla Wesleyan University di Middletown (Connecticut)⁴. Del primo dei due eventi, in particolare, risulta assai significativo l’intervento di Ann Hutchinson Guest, votato a enucleare il ventaglio di problematicità che il processo di “restauro” degli spettacoli di danza implica: partendo dalla disamina della terminologia adottata impropriamente per nominare il tipo di operazione ricostruttiva, la studiosa mette in campo le questioni relative all’apporto, più o meno consistente, di modifiche al dettato coreico originario da parte degli artisti di danza a lei contemporanei, alle loro tempistiche per poter portare a termine il lavoro di “restauro” generalmente assai ristrette, e, soprattutto, all’apprezzamento, da parte del pubblico di oggi, della restituzione di creazioni coreografiche del passato nella versione presumibilmente più vicina all’originale⁵.

Si è voluta colmare la lacuna negli studi accademici di settore concependo l’elaborazione di un’edizione critica coreica, ossia di un’edizione in cui viene ricostruito filologicamente, su carta, un “testo” coreografico del passato, a cui vanno aggiunte le ragioni dettagliate sottese alle scelte ricostruttive, basandosi su fonti antiche, rintracciabili in biblioteche e archivi, ricercate, ritrovate e analizzate, nelle quali è registrato un certo balletto mediante una specifica notazione della danza. In altre parole, le fonti principali utili a restaurare un balletto del passato, creato in un’epoca precedente l’invenzione o l’uso abituale degli strumenti audiovisivi, sono le parti-

² Cfr. Millicent Hodson, *Nijinsky’s Crime Against Grace*, cit.

³ Stephanie Jordan (Editor), *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade, Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton, November 8-9, 1997*, Dance Books, London 2000.

⁴ A causa della pandemia da Covid-19, il simposio è stato fruito per via telematica attraverso la piattaforma Zoom. Tutte le informazioni relative all’evento (descrizione, programma e biografie degli *speakers* e degli organizzatori) sono disponibili online all’indirizzo: <http://wp.nyu.edu/alchemyandeffort/> (u.v. 29/10/2025).

⁵ Cfr. Ann Hutchinson Guest, *Is Authenticity to be Had?*, in Stephanie Jordan (Editor), *Preservation Politics*, cit., pp. 65-71.

ture coreiche, ossia i testimoni manoscritti in cui sono stati annotati i passi e i movimenti del corpo dei ballerini, nonché i loro spostamenti sul palcoscenico e le loro sequenze pantomimiche, attraverso una delle molteplici modalità di trascrizione del dettato coreografico. Nei secoli, infatti, sono stati inventati diversi modi di “scrivere” la danza: solo per citare alcuni esempi tra quelli più noti, pensiamo alle notazioni di Raoul-Auger Feuillet⁶, di Arthur Saint-Léon⁷, di Friedrich Zorn⁸, di Vladimir Stepanov⁹ e di Rudolf Laban¹⁰. Alcune di queste sono codificate, molte altre, invece, sono state inventate per il solo uso personale del coreografo-artefice (e, tutt'al più, degli assistenti che collaboravano a stretto contatto con lui), ma, indipendentemente dalla loro diffusione, ciascuna differisce dalle altre, poiché ha caratteristiche peculiari che, per essere comprese, devono essere deciptate, un'operazione che oggi sono in grado di eseguire solo pochi specialisti al mondo. In ogni modo, non esiste una notazione di danza universalmente riconosciuta e adoperata, come è, invece, nel campo della musica, e, dunque, una traduzione in linguaggio verbale di tali sistemi di notazione coreografica è assolutamente indispensabile perché il dettato coreico di un balletto possa essere compreso almeno da danzatori e coreografi.

La realizzazione di un'edizione critica coreica equivale a un'operazione pionieristica¹¹ che prende avvio grazie agli studi di Elena Randi (compiuti negli ultimi dieci-quindici anni e ancora in corso)¹² e ai lavori e alle ricerche del gruppo di Filologia della danza dell'Università di Bologna da lei costituito¹³, che, per ora, focalizza l'attenzione, in particolare, sui balletti ottocenteschi.

Nello specifico, Silvia Zanta, con la supervisione di Elena Randi, sta lavorando alla realizzazione dell'edizione critica di tipo pluritestimoniale dedicata a *Giselle*, il celebre balletto romantico andato in scena per la prima volta all'Opéra di Parigi nel 1841 con le coreografie di Jean Coralli e Jules Perrot, le musiche di Adolphe Adam e il libretto di Théophile Gautier e Vernoy de Saint-Georges. Tale progetto costituisce l'oggetto della ricerca che la Zanta sta realizzando

⁶ Cfr. Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie*, cit.

⁷ Cfr. Arthur Saint-Léon, *La sténochorégraphie ou L'art d'écrire promptement la danse par Arthur Saint-Léon, premier maître de ballet, et premier danseur de l'opéra, professeur de la classe de perfectionnement, avec la biographie et le portrait des plus célèbres maîtres de ballets anciens et modernes de l'école française et italienne*, Brandus, Paris 1852.

⁸ Cfr. Friedrich Albert Zorn, *Grammatik der Tanzkunst, theoretischer und praktischer*, cit.

⁹ Cfr. W[ladimir] J[vanovitch] Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain*, cit.

¹⁰ Cfr. Rudolf von Laban, *Principles of dance and movement notation*, cit.

¹¹ In realtà, un primo, breve, *exemplum* di edizione critica coreica è possibile riscontrarlo in un saggio di Margherita Piroto del 2018, *Per un'edizione critica dello spettacolo di danza*, 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. 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.

¹² Cfr. 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; Elena Randi, *Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, dicembre 2022, pp. 145-159, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16068/15230> (u.v. 29/10/2025).

¹³ Per una ricognizione di tutte le attività di ricerca e di elaborazione delle edizioni critiche coreiche (lezioni, seminari, laboratori pratici di ricostruzione filologica, ecc.), nonché per la visione delle restituzioni sceniche finora realizzate, rimandiamo al sito web del gruppo di ricerca: <https://site.unibo.it/filologiadelladanza/it> (u.v. 29/10/2025).

all'interno del corso di dottorato in Storia, critica e conservazione dei beni culturali presso l'Università di Padova.

Obiettivo della studiosa è di restituire “su carta”, secondo criteri ecdotici sorvegliati, la partitura coreografica e musicale del balletto nella versione della prima messinscena, o quanto meno, stando ai testimoni esistenti, nella versione più simile a quella del debutto. Non solo. Considerando l'enorme fortuna che *Giselle* ha riscosso e riscuote da quasi due secoli, Silvia Zanta intende anche descrivere, nei limiti consentiti dalle fonti disponibili, le varianti o almeno le macro-varianti, introdotte nella partitura coreica nel corso dei principali ri-allestimenti, come ha già avuto modo di argomentare in occasione di una lezione-dimostrazione offerta alla fine del 2024 al Teatro del DamsLab dell'Università di Bologna, evento in cui la relazione della dottoranda è stata accompagnata dalla restituzione, in scena, della ricostruzione filologica del *pas de deux* del secondo atto di *Giselle* nella versione di Coralli e in quella di Petipa, danzato dai ballerini della compagnia del Teatro alla Scala, Stefania Ballone e Francesco Mascia¹⁴.

Stefania Onesti, inoltre, insieme alla Zanta, a Matteo Ferraresso e a Caterina Piccione, sta realizzando l'edizione critica coreica dei *Millions d'Arlequin* (noto anche come *Arlequinade*), balletto di Marius Petipa andato in scena per la prima volta al teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 1900. Il lavoro mira a restituire l'antica partitura coreografica, allacciandone i passi alle note di Riccardo Drigo. I dettati coreico e musicale che gli studiosi hanno scelto di trascrivere come testo base sono quelli realmente messi in scena a San Pietroburgo nella versione più simile possibile alla prima. Dati i testimoni esistenti, non è possibile ricostruire la lezione del debutto; per questo motivo, sarà riportato il dettato relativo ad una ripresa che risale ad un periodo compreso circa fra i due e i quattordici anni di distanza dalla *première*, e dunque piuttosto simile a quello originario.

Fino ad oggi, l'edizione critica coreica dell'*Arlequinade* è stata realizzata dai tre studiosi in maniera parziale. Matteo Ferraresso, con la supervisione di Elena Randi, ha lavorato all'edizione critica della variazione di Colombina, creata per la celebre ballerina dei Teatri Imperiali russi, Ol'ga Preobraženskaja, e presente nel secondo atto dell'*Arlequinade* di Marius Petipa, edizione critica che ha costituito parte della tesi di laurea magistrale di Ferraresso in Scienze dello Spettacolo, discussa presso l'Università di Padova nel dicembre del 2024¹⁵. Stefania Onesti e Silvia Zanta, invece, con il coordinamento di Elena Randi, hanno prodotto l'edizione critica della terza scena del primo atto del balletto di Petipa/Drigo, il cui lavoro sulla carta si è poi tradotto nella ricostruzione materiale della coreografia originaria da parte delle allieve del corso di Repertorio del biennio classico dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma, condotto da

¹⁴ Cfr. *Filologia della danza | Segni sulla carta / corpi sulla scena. Lezione-spettacolo su “Giselle”*, online: <https://site.unibo.it/filologiadelladanza/it/agenda/segni-sulla-carta-corpi-sulla-scena-lezione-spettacolo-su-giselle> (u.v. 29/10/2025).

¹⁵ Cfr. Matteo Ferraresso, *Dalla scrittura alla lettura della danza. L'edizione critica coreica della “Berceuse” dai “Millions d'Arlequin” di Petipa-Drigo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, 2024, relatore Prof.ssa Paola Degli Esposti, correlatore Prof.ssa Elena Randi.

Alessandra Alberti¹⁶.

Il codice Stepanov: nozioni tecniche¹⁷

Poiché il risultato a cui si vuole pervenire con questa edizione critica è di ricostruire secondo criteri filologici sorvegliati *Le Réveil de Flore* e poiché la sua trascrizione è realizzata in notazione Stepanov, un sistema trascrittivo ignoto ai più, corre l'obbligo di offrire al lettore le informazioni basilari per decriptare questo linguaggio convenzionale.

La notazione Stepanov è un codice di segni che assomigliano alle note musicali posti lungo un ennagramma, cioè una serie di nove righe orizzontali (fig. 11). Queste righe sono incolonnate l'una sotto l'altra e suddivise in tre sezioni: in alto, un primo gruppo di due linee, al centro, un altro di tre, e, in basso, un terzo di quattro. Ciascun gruppo ospita le note relative ad 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 inferiori¹⁸.

Precisiamo che la parola “ennagramma” è un nostro neologismo, che abbiamo coniato, ad emulazione del termine musicale “pentagramma”, esattamente come le espressioni “bigramma”, “trigramma” e “tetragramma”, create per indicare ciascuno dei tre gruppi di linee che lo costituiscono.

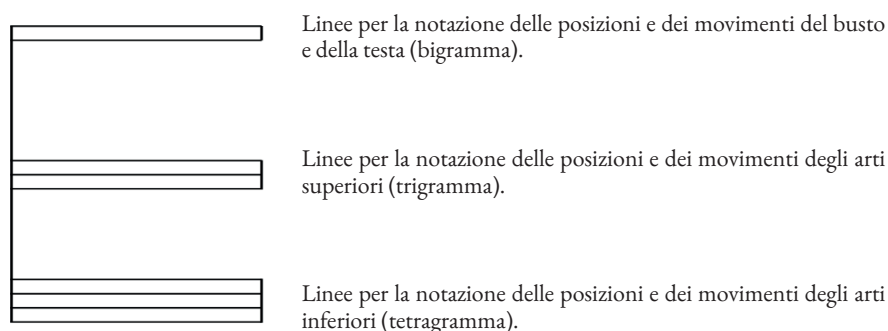


Figura 11. Esempio di ennagramma.

Poste all'inizio di ogni gruppo di righe orizzontali ci sono le cosiddette “chiavi”. A seconda

¹⁶ L'11 maggio del 2024 si è tenuta una restituzione pubblica del lavoro nel teatro dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma, performance visionabile su Youtube al *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=zcGNEk-SF2Q> (u.v. 29/10/2025).

¹⁷ Per un'analisi accurata del sistema di notazione inventato da Vladimir Stepanov cfr. Matteo Ferraresso, *Note che trascrivono il gesto: la notazione Stepanov per il balletto*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 16, 2023, pp. 7-36, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/18749/17281> (u.v. 29/10/2025).

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

che si riferiscano alla sezione superiore, centrale o inferiore del sistema, le chiavi sono raffigurate rispettivamente da una, due o tre linee verticali, in ciascun caso affiancate, da entrambi i lati, da due puntini (fig. 12). In ogni chiave, questi ultimi sono posizionati a un'altezza differente, ma sempre coincidenti con uno spazio vuoto, e tale loro posizionamento precisa, nel caso della chiave del tetragramma, che le gambe sono stese, con i talloni uniti e le punte dei piedi appena aperte, nel caso della chiave del trigramma, che le braccia sono stese lungo i fianchi, e, nel caso della chiave del bigramma, che il busto è dritto e che la testa guarda avanti.

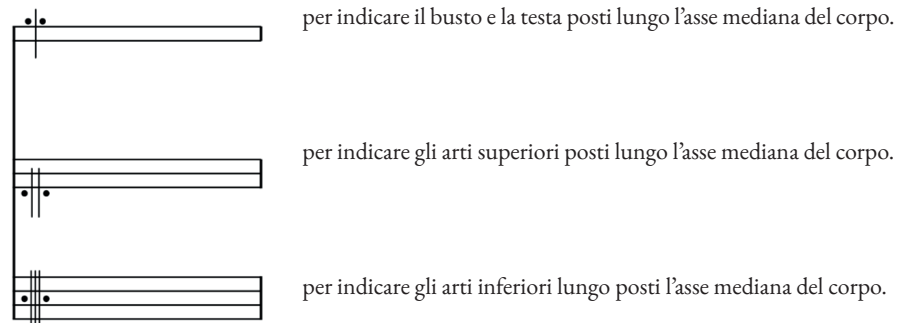


Figura 12. Esempio di ennagramma con le chiavi.

Vi è, poi, una quarta tipologia di chiave, utilizzata solo nella parte più bassa dell'ennagramma e definita da Gorskij “della danza classica”, a seguito della quale si annotano i passi concernenti la tecnica accademica. Quando questa chiave è offerta, dunque, nel tetragramma, essa indica che gli arti inferiori sono ruotati *en dehors* e che le punte dei piedi sollevati in aria sono stese. Dal punto di vista grafico, tale chiave corrisponde a quella con tre linee verticali sopra citata, con la sola aggiunta dei due seguenti segni: □ □ (fig. 13).

Esiste anche un'altra chiave “della danza classica”, dedicata agli arti superiori e, dunque, posizionata nel trigramma, la quale specifica che le braccia sono in posizione *arrondie* e che i polsi e le mani seguono la linea degli avambracci. Questa chiave viene raffigurata come quella con due linee verticali descritta precedentemente più due segni grafici pari a L rovesciate e a specchio (fig. 14).

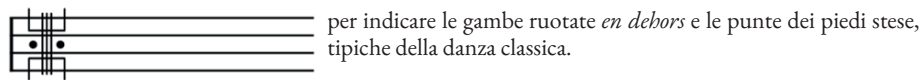


Figura 13. Esempio di tetragramma con la chiave della danza classica.

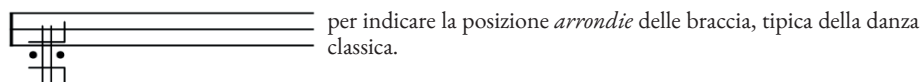














Figura 14. Esempio di trigramma con la chiave della danza classica.

I segni grafici basilari hanno una forma analoga a quella delle note musicali, sono cioè costituiti da una testa e da un gambo. La testa di una nota, quando è posta nel rigo degli arti inferiori o superiori ed è rettangolare (■, ▣, ▢, ▤, ▥, ▦), indica rispettivamente che un piede è completamente a contatto col suolo o che una mano è a diretto contatto con un'altra; se, invece, una nota del tetragramma è tonda (●, ◐, ◑, ◒, ◓, ◔), significa che un piede è staccato da terra, a meno che, di fianco a questa nota, non sia annotato un simbolo accessorio che indichi il contatto col suolo solo attraverso una piccola parte del piede (♯, †, *); se la testa della nota posta nel trigramma è rotonda significa che gli arti superiori non sono posti lungo il corpo, ma sono davanti al corpo, o di lato o in alto¹⁹.

Il secondo elemento, il gambo, è sempre verticale e può protendere in due direzioni: verso il basso (♣♣♣♣♣♣♣♣), quando indica gli arti superiori o inferiori destri, e verso l'alto (♠♠♠♠♠♠♠♠), per raffigurare gli arti di sinistra. Inoltre, se il gambo è posto a destra della testa della nota significa che l'arto superiore o inferiore interessato è posizionato o proteso in avanti rispetto al baricentro; se, invece, la lineetta verticale è a sinistra della testa, vuol dire che la gamba o il braccio in questione è o un movimento indietro (per esempio, un *tendu en arrière* o un'*arabesque*). Nel caso della quinta posizione dei piedi della tecnica classica, il gambo visibile a destra della testa della nota identifica la gamba davanti; viceversa, quello disegnato a sinistra si riferisce alla gamba dietro. Nel segno grafico della prima posizione degli arti inferiori e di quelli superiori, due linee verticali vengono proiettate una all'insù e l'altra all'ingiù: per gli uni: ♣♣; per gli altri: ♠♠.

La durata delle note del codice Stepanov è indicata esattamente come quella delle note musicali:

| NOTA COREOGRAFICA | NOTA MUSICALE | VALORE | DURATA |
|---|---|--------------|--------|
|  |  | Minima | 1/2 |
|  |  | Semiminima | 1/4 |
|  |  | Croma | 1/8 |
|  |  | Semicroma | 1/16 |
|  |  | Biscroma | 1/32 |
|  |  | Semibiscroma | 1/64 |

Ogni nota coreica, in ogni sua specifica collocazione nell'ennagramma, equivale a una precisa posizione assunta da una determinata parte anatomica.

Le posizioni e i movimenti del corpo rappresentati nella notazione Stepanov sono divisi in cinque categorie. Due sono specificamente legate al movimento (*movimenti circolari*, vale a

¹⁹ Cfr. W[ladimir] J[vanovitch] Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain*, cit., pp. 45-46.

dire *giri*, e *spostamenti* nello spazio); le restanti tre si riferiscono a posizioni (*flessione/estensione*, *adduzione/abduzione* e *rotazione*), e il movimento, allora, è indicato dal passaggio da una posizione all'altra.

La prima categoria è quella della *flessione* e dell'*estensione*. Le articolazioni dell'anca, del ginocchio e del gomito – scrive Gorskij, se capiamo bene – possono flettersi fino a 135°, mentre l'articolazione della spalla arriva a 180°. L'articolazione del polso e della caviglia, il collo e la vita (*waist*), invece, hanno un'escursione più limitata. Vediamo come ciò venga rappresentato graficamente.

Il sollevamento dell'arto inferiore, che Gorskij indica come “flessione nell'articolazione dell'anca”, viene reso in questo modo (fig. 15 e 16):

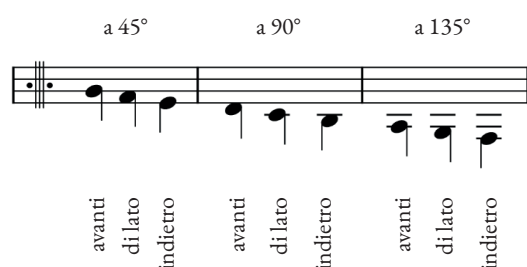


Figura 15. Esempi di notazione della flessione nell'articolazione dell'anca destra.

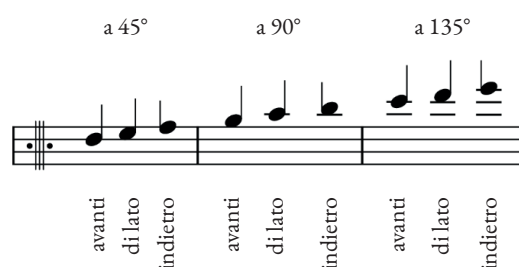


Figura 16. Esempi di notazione della flessione nell'articolazione dell'anca sinistra.

Il sollevamento dell'arto superiore, che Gorskij indica come “flessione nell'articolazione della spalla”, viene reso così (fig. 17):

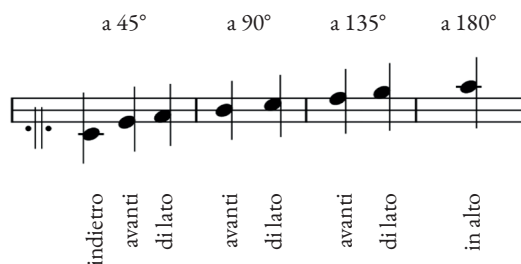


Figura 17. Esempi di notazione della flessione nell'articolazione di entrambe le spalle.

La posizione di flessione del ginocchio e del gomito è indicata da una, due o tre lineette orizzontali poste sul gambo della nota: una significa che l'articolazione è flessa di 45° (fig. 18), due lineette indicano una flessione di 90° (fig. 19) e tre lineette ne segnalano una di 135° (fig. 20). Offriamo solo qualche esempio:

Articolazione del ginocchio



Ginocchio destro Ginocchio sinistro

Articolazione del gomito



Gomito destro Gomito sinistro

Figura 18. Esempi di flessione delle ginocchia e dei gomiti a 45°.

Articolazione del ginocchio



Ginocchio destro Ginocchio sinistro

Articolazione del gomito



Gomito destro Gomito sinistro

Figura 19. Esempi di flessione delle ginocchia e dei gomiti a 90°.

Articolazione del ginocchio



Ginocchio destro Ginocchio sinistro

Articolazione del gomito



Gomito destro Gomito sinistro

Figura 20. Esempi di flessione delle ginocchia e dei gomiti a 135°.

Va da sé che tutti gli arti possono essere flessi in una qualunque delle posizioni di cui alle fig. 15, 16 e 17.

La vita piegata in avanti, indietro o di lato, si indica come segue (fig. 21):

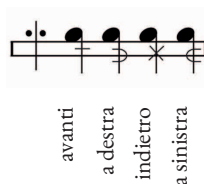


Figura 21. Esempi di notazione del piegamento della vita.

Infine, per quanto concerne le caviglie, i polsi e il collo, le notazioni di flessione ed estensione sono raffigurate così (figg. 22-24):



| | | |
|--|---|---------------------|
| Piede steso e dita come in mezza punta | Piede del tutto steso, dita comprese | Piede a martello |
|--|---|---------------------|

Figura 22. Esempi di notazione di flessione/estensione delle caviglie.

a 45° a 90° a 135°



| | | |
|--|--|---|
| Palmo della mano verso la superficie flessoria dell'avam- braccio | Palmo della mano verso la superficie flessoria dell'avam- braccio | Dorso della mano verso la superficie estensoria dell'avam- braccio |
|--|--|---|

Figura 23. Esempi di notazione di flessione/estensione dei polsi.



| | | | |
|--------|----------|----------|------------|
| avanti | a destra | indietro | a sinistra |
|--------|----------|----------|------------|

Figura 24. Esempi di notazione di flessione/estensione del collo.

Il segno del *legato* è equivalente a quello della notazione musicale, tanto nella sua rappresentazione grafica quanto nel significato (—).

Quando la flessione di una parte del corpo porta a compiere un fluido giro di quella porzione anatomica di 360° (per esempio, un giro della testa, dell'arto superiore, del polso o della caviglia) o più limitato (nel caso degli arti inferiori e di altre sezioni meno mobili), si può sinteticamente indicare con un segno a forma di S rovesciata, posto sul gambo della nota (fig. 25).



Figura 25. Due esempi di notazione del movimento circolare dell'articolazione delle anche. La nota a sinistra rappresenta l'arto inferiore destro, la nota a destra indica quello sinistro. Di entrambi gli arti è illustrato un giro di 180°, in senso orario, partendo dalla posizione in avanti a 45° d'altezza.

La seconda categoria a cui fa riferimento Stepanov riguarda l'*adduzione* e l'*abduzione*. Nell'*adduzione* (\subset), una sezione destra del corpo (per esempio, l'arto inferiore destro) si colloca verso sinistra oppure una parte sinistra si posiziona verso destra; nel caso dell'*abduzione* (\supset) succede il contrario: una parte del corpo destra si "apre" verso destra o una sinistra verso sinistra. Prendiamo il caso delle anche e delle spalle, così com'è illustrato da Gorskij: gli arti inferiori e quelli superiori vengono posizionati in una direzione intermedia tra avanti e di lato o tra di lato e dietro, oppure in una direzione più interna rispetto all'avanti e al dietro, tali per cui gli arti incrociano l'asse mediana del corpo (fig. 26, immagine centrale).

Quanto esposto per le grandi articolazioni vale anche per le piccole. Si vedano le immagini seguenti (fig. 26):



Movimento di adduzione dell'articolazione dell'anca. L'arto inferiore destro, sollevato in avanti a 45°, è posto in diagonale verso l'interno, incrociando l'asse mediana del corpo²⁰.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 21, fig. 12.



Figura 26. Esempi di notazione dell'adduzione e dell'abduzione delle anche, delle spalle, dell'anca, delle caviglie e dei polsi.

Le *rotazioni* possono concernere le aree della vita, della spalla, dell'anca, del collo, del polso e della caviglia. Per capire cosa s'intenda col termine *rotazione*, basti dire che, ad esempio, nel caso dell'anca, corrisponde all'impostazione degli arti inferiori *en dehors* e *en dedans* della tecnica classica, oppure che, nel caso delle spalle, equivale al torcere gli arti superiori, a partire dalla posizione laterale, così che i palmi delle mani siano rivolti verso il cielo o verso il pavimento. I simboli che rappresentano le rotazioni variano a seconda del grado di rotazione che indicano e possono essere collocati sul gambo o a lato della nota (fig. 27).

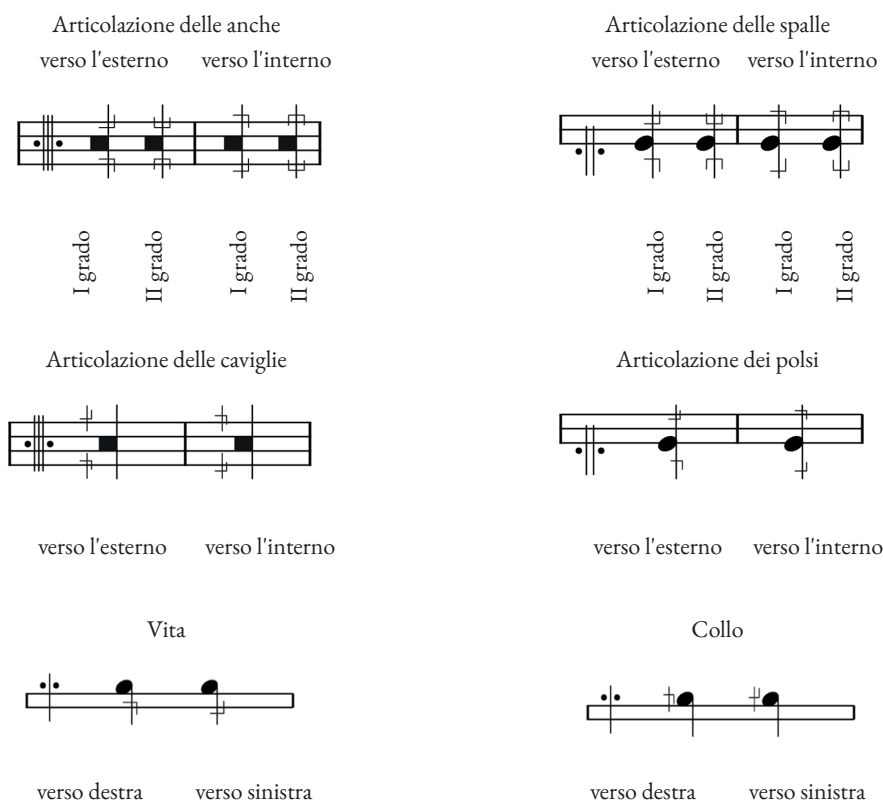


Figura 27. Esempi di notazione della rotazione dell'articolazione delle anche, delle spalle, delle caviglie, dei polsi, della vita e del collo.

Gli *spostamenti* nello spazio, ossia i movimenti del corpo da un punto dello spazio ad un altro (in avanti, di lato o all'indietro) sono raffigurati da una linea tratteggiata a forma d'arco che lega le due note corrispondenti alla posizione di partenza e a quella d'arrivo del movimento (fig. 28).



Figura 28. Esempio di notazione dello spostamento in avanti dell'arto inferiore destro, partendo dalla posizione in avanti a 45° per arrivare, tesa, nella posizione lungo l'asse mediana del corpo, con il piede a contatto col suolo (in pratica, si fa un passo avanti).

Infine, un giro del corpo sul proprio asse si trascrive così: (+), se eseguito a destra; (–), se compiuto a sinistra.

Il primo volume di Gorskij, *Notazione per la registrazione dei movimenti del corpo umano*, si conclude con la spiegazione relativa al modo di annotare i movimenti di gruppo e di massa. È, invece, il secondo libro, *Coreografia*, a illustrare i segni grafici relativi ai passi di danza classica, offrendo, infine, la trascrizione in notazione Stepanov anche di alcune variazioni di repertorio, quali una maschile del III atto del *Lac des cygnes*²¹ o quella di Aurora, tratta dal I atto della *Belle au bois dormant*²².

Sulla metodologia: per realizzare un'edizione critica coreica

Alcune indicazioni preliminari

La realizzazione di un'edizione critica coreica è, ad oggi, un'operazione pionieristica nel campo degli studi sulla danza. Come anticipato, infatti, nel corso del tempo sono stati effettuati diversi tentativi (in scena e – in certi casi – anche su carta) di ricostruzione filologica di creazioni coreografiche del passato precedenti l'invenzione e l'uso frequente dei *media* audiovisivi. Il prodotto finale di tali tentativi, però, è risultato non completamente esaustivo a causa della mancata esplicitazione delle ragioni sottese alle scelte restaurative effettuate dal coreografo artefice della ricostruzione o dallo studioso di danza che ha realizzato la restituzione scritta; non si è spiegato, cioè, su quali indizi o prove sia stato condotto il lavoro. Detto altrimenti, nelle pubblicazioni a stampa in questione non sono stati rispettati i principi rigorosi dell'ecdotica, col risultato che, oggi, gli storici della danza studiano prodotti del passato che non hanno mai visto, e che gli spettatori credono di vedere in scena spettacoli "archeologici" (nel senso più nobile del termi-

²¹ Cfr. Alexander Gorsky, *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, cit., pp. 63-65.

²² Cfr. *ivi*, pp. 65-70.

ne) che, in realtà, non lo sono o che, quanto meno, non sappiamo se e quanto lo siano.

La ragione sottesa alla mancata realizzazione di un'edizione critica coreica è presumibilmente la sua complessità di elaborazione, per la quale è richiesta una poliedricità di competenze: solide conoscenze storico-critiche, approfondite capacità di compiere ricerche d'archivio, notevole padronanza del linguaggio coreico e di quello musicale e abilità nel deciptare le diverse tipologie di notazione utilizzate per registrare la danza. Nella maggior parte dei casi, oltretutto, le partiture coreiche risultano difficilmente intelleggibili anche perché concepite dal coreografo (o da un suo assistente) come mero promemoria delle sequenze danzate, e sono pertanto scritte in modo poco pulito, impreciso, lacunoso, pasticciato.

La tipologia di notazione coreica (che non è la stessa per qualunque evento scenico), oltre ad altri fattori, comporta la necessità di adattare, di volta in volta, l'architettura dell'edizione critica, sicché essa non sarà strutturalmente del tutto identica ad un'altra. Come, infatti, sostiene Elena Randi,

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.²³

I criteri comuni menzionati dalla studiosa alla fine del passo appena citato equivalgono ai principi-cardine dell'ecdotica letteraria e musicale, le cui impostazioni metodologiche costituiscono il fondamento di una tradizione di studi del settore ben consolidata. Poiché, infatti, l'elaborazione di un'edizione critica coreica è un'operazione pionieristica, il cui impianto metodologico viene sperimentalmente ideato e sviluppato solo da una decina d'anni, è opportuno affidarsi alle regole del metodo largamente adottato nell'ecdotica letteraria e musicale. Occorre, però, tenere presente che fra l'ecdotica delle due discipline appena menzionate e quella applicabile all'arte della danza sussistono alcuni inevitabili distinguo. Letteratura e musica sono restituite, sulla pagina, mediante codici espressivi diffusissimi e universalmente noti, a differenza delle notazioni coreiche, che – come anticipato – sono comprensibili solo a pochissimi esperti al mondo. Per questo motivo, a prescindere da quale specifica notazione venga offerta, l'edizione critica coreica, diversamente da quelle letterarie o musicali, deve prevederne una traduzione in linguaggio verbale, così che possa essere chiara ai lettori la decifrazione del codice trascritto. In più, se nell'ecdotica letteraria il testo di cui realizzare l'edizione critica rappresenta immediatamente il prodotto, ossia l'oggetto di studio, in ambito coreutico, la partitura annotata di una coreografia non costituisce la danza stessa, esattamente come, nel campo della musica, uno

²³ Elena Randi, *Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative*, cit., p. 146.

spartito non corrisponde alla musica di per sé. Ragon per cui, per un'edizione critica coreica, è opportuno fare riferimento alla filologia musicale per trarne alcune indicazioni di metodo.

Soggiace un'ulteriore, essenziale, differenza tra l'ecdotica letteraria e musicale e quella coreica. Come ricorda Alfredo Stussi²⁴, da lungo tempo, i filologi letterari italiani, tedeschi e anglosassoni si sono dibattuti su quale sia il testo-base da scegliersi come fondamento per costruire un'edizione critica. I primi e i secondi, pur legittimando il principio fondamentale che «le varie redazioni di un'opera [...] hanno ugual valore; il che vuol dire che l'editore è [...] libero di scegliere l'una o l'altra sulla base del singolo concreto caso in esame»²⁵, hanno privilegiato l'adozione, come testo base, della prima stampa, cioè di «quella in cui una certa opera ha assunto forma compiuta, sentita dall'autore, in quel momento, come definitiva»²⁶; certi colleghi d'oltremania, invece, hanno adottato il criterio della volontà ultima dell'autore per la scelta del testo-base, identificandolo come «guida per decidere quale redazione d'una certa opera si assume come punto di riferimento nel caso ce ne sia più d'una»²⁷. Nel campo della danza, non sussistono ragioni per un dibattito di questo genere: sono improbabili, infatti, i casi in cui ci si trovi di fronte a una scelta tra più testi per individuare quello base, poiché si è già fortunati quando si riesce a rinvenire un testimone in cui è notata una determinata creazione coreografica. Il filologo della danza, comunque, al di là di quali e quanti testimoni abbia a sua disposizione, si porrà l'obiettivo di restaurare il testo di un lavoro coreografico nella versione più vicina cronologicamente all'"originale", ossia nella lezione più prossima alla *première*.

A seconda del numero di fonti a disposizione, in linea di principio esistono due diverse tipologie di edizione critica: monotestimoniale, elaborata su un solo testimone, e pluritestimoniale, per il cui testo-base sono adottati più testimoni. Nell'ambito di un'edizione critica per la danza, però, occorre fare una puntualizzazione sui concetti di mono- e pluritestimoniale: anche quando, per la ricostruzione filologica del testo coreutico, ci si avvale di un unico testimone, il lavoro ecdotico è sempre in una certa misura pluritestimoniale, giacché, in correlazione al testo coreografico, vanno offerti anche i testimoni testuali relativi alla musica e alla *fabula*.

Il modello di edizione critica a nostro parere più adatto alla ricostruzione dello spettacolo di danza sarebbe, in linea teorica, quello genetico, che intende ricreare il percorso evolutivo di uno testo coreografico. Più precisamente, un'edizione genetica "italiana" – così come viene definita da Alfredo Stussi, poiché assai diffusa nella prassi della filologia letteraria italiana²⁸ – sembrerebbe la più indicata rispetto all'*édition génétique* teorizzata dal critico Pierre-Marc de

²⁴ Cfr. Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Nuova edizione, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 180-185.

²⁵ *Ivi*, p. 180.

²⁶ *Ivi*, p. 181. Cfr. anche *ibidem*, nota 68.

²⁷ *Ivi*, p. 182. Sull'argomento, cfr. in particolare: Walter Wilson Greg, *The Rationale of Copy-Text*, in «Studies in Bibliography», vol. III, 1950/1951, pp. 19-36; Fredson Bowers, *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford University Press, Oxford 1974; Fredson Bowers, *Essays in Bibliography*, University Press of Virginia, Charlottesville 1975.

²⁸ Cfr. Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, cit., pp. 165-171.

Biasi²⁹: se, in quest'ultimo caso, tutti i testimoni utili alla ricostruzione del processo evolutivo dell'opera sono analizzati ed editati l'uno indipendentemente dall'altro, senza essere considerati, perciò, come parte integrante di un *continuum* della vicenda compositiva dell'opera presa in esame, nel caso della prassi ecdotico-genetica italiana ogni testimone adottato costituisce una "tappa" dell'iter evolutivo dell'opera, del quale, dunque, il filologo ha modo di ricostruire il decorso di realizzazione delle varianti secondo una (quanto più possibile) chiara gerarchizzazione delle fonti.

Tuttavia, per realizzare il modello genetico di un'edizione critica coreica, occorrerebbe reperire non solo i testimoni coreici, musicali e letterari utili per il testo-base del lavoro ecdotico, ma anche le trascrizioni delle repliche e delle riprese avvenute in vita dell'Autore. L'operazione è inattuabile. La trasmissione della danza si è svolta prevalentemente per via orale e tutti i tagli, le alterazioni e le modifiche avvenute in vita dell'Autore non sono praticamente mai riportati per iscritto.

Le fasi di elaborazione

Recensio e collatio

Dal *modus operandi* dei filologi della letteratura e della musica è possibile, a nostro avviso, prendere a prestito la metodologia utile per l'elaborazione e la realizzazione di un'edizione critica coreica.

In primis, va compiuta la *recensio*, ossia la ricerca e il censimento di tutti i testimoni in cui è contenuto il testo coreografico, quello musicale e le descrizioni dell'azione scenica, ricerca che, data la pluralità di fonti da reperirsi, potrebbe procedere all'infinito; è necessario, pertanto, stabilirne una fine quando si ritiene improbabile ritrovare ulteriori testimoni significativi.

In relazione al carattere multiforme dei documenti ricercati e censiti per un'edizione critica coreica, Elena Randi precisa:

Data la natura complessa dei testimoni (fatti di parole, disegni, notazione coreo-grafica, notazione musicale) e il loro essere la trascrizione di versioni probabilmente non identiche di una stessa coreografia, sembra inevitabile scegliere di realizzare non l'edizione critica più tradizionale, fondata su un testo di collazione, ma una complanare, nella quale, cioè, siano accostati tutti i testimoni ritenuti utili. Come farlo praticamente affinché il confronto tra i vari documenti sia efficace, si dovrà stabilire una volta che si sia compiuta la *recensio*, sulla base dei concreti testimoni individuati.³⁰

Come anticipato, riguardo alla coreografia che si intende ricostruire filologicamente, i documenti testuali fondamentali sono le partiture coreiche. Esse possono essere scritte da un coreografo, da un suo stretto collaboratore o, più raramente, da uno spettatore delle prove o del

²⁹ Cfr. Pierre-Marc de Biasi, *La génétique de textes*, Nathan, Paris 2000.

³⁰ Elena Randi, *Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica*, cit., p. 762.

debutto. Le modalità di stesura di tali documenti sono le più variegate: una partitura può essere redatta mediante segni convenzionali e astratti, oppure con disegni (più o meno stilizzati) che riproducono i movimenti del corpo, o ancora attraverso il mero linguaggio verbale, o, infine, combinando le differenti modalità appena elencate.

Oltre alla forma e alla struttura, è spesso molto diversa la finalità con cui una creazione coreografica viene messa per iscritto: talune trascrizioni vengono effettuate per conservarla, talaltre, invece, costituiscono un modo per registrarne il progetto “a tavolino”, che sarà trasmesso agli interpreti in un secondo momento. Inoltre, alcuni coreografi hanno sistematizzato il proprio codice notazionale e lo hanno pubblicato in una sorta di manuale, mentre altri hanno ideato linguaggi di cui hanno fatto uso privato, hanno cioè concepito una personalissima modalità di trascrizione del movimento, difficile da decifrare proprio perché ideata per essere compresa da loro stessi o, tutt'al più, dai loro allievi danzatori.

Ma, al di là del grado di intellegibilità, in ogni scrittura della danza si riscontrano limiti e lacune: in alcune non ci sono indicazioni delle direzioni nello spazio, in altre non vi è modo di ricostruire le azioni pantomimiche, in altre ancora la restituzione dei movimenti è limitata solo a specifiche porzioni anatomiche, e, infine, in numerosi casi non è per niente chiaro il legame con il testo musicale, ostacolando così la ricostruzione della correlazione musica-coreografia.

Per quanto concerne la componente musicale di un'edizione critica coreica, i testimoni principali da ricercare e utilizzare – sia in versioni a stampa, sia, soprattutto, in forma di manoscritto – sono la partitura orchestrale, la riduzione per pianoforte e il *répétiteur*. Quest'ultimo, in particolare, è un documento assai prezioso per le edizioni critiche coreiche, giacché corrisponde al testo musicale normalmente utilizzato durante le prove di un balletto. Più precisamente, il *répétiteur* è una riduzione della partitura orchestrale per uno o due violini, realizzata dal compositore appositamente per le prove (le *répétitions*), durante le quali, infatti, in passato, è il violino a fare da strumento musicale accompagnatore, là dove oggi, invece, è il pianoforte a svolgerne il ruolo. Tale manoscritto riveste un'importanza eccezionale poiché fornisce indicazioni precise su quale musica, giacché suonata alle prove, fosse plausibilmente eseguita – in forma orchestrale, *ça va sans dire* – anche in una determinata rappresentazione, posto che l'edizione a stampa non riporta esattamente la versione per la scena. Volendo, dunque, individuare il testo musicale di un balletto di cui realizzare l'edizione critica, sarebbe opportuno adottare la *lectio* offerta dal *répétiteur* che si ritiene più vicino cronologicamente alla partitura coreica analizzata, *lectio* che, tuttavia, andrebbe poi messa a confronto con la riduzione per pianoforte, operazione dalla quale deriverebbe sostanzialmente una delle seguenti conclusioni:

a) Se i due testimoni musicali risultassero databili allo stesso periodo e riferibili alle medesime rappresentazioni, si riscontrerebbe in essi una linea melodico-tematica simile (fatte salve alcune varianti poco significative) e, perciò, si sceglierebbe di inserire nell'edizione critica la lezione offerta nello spartito per pianoforte, più esauriente sotto il profilo musicale rispetto a

quella proposta dal *répétiteur*, che di per sé è estremamente semplificato.

b) Qualora, invece, dal raffronto tra i due testimoni musicali risultasse un'ingente discordanza, verrebbe privilegiata la lezione del *répétiteur* per le ragioni poco sopra menzionate.

Senza dubbio, la partitura orchestrale offrirebbe una lezione ancor più completa di quella presente nella riduzione per pianoforte e nel *répétiteur*; tuttavia, l'ampiezza del testo musicale per orchestra preclude l'agile inserimento di tale tipo di testimone nelle edizioni critiche coreiche. Ciononostante, dall'analisi di una partitura orchestrale possono essere disvelate informazioni preziose per il lavoro filologico che si intende realizzare, ossia annotazioni, tagli e rimandi, spesso sovrapposti con penne e grafie diverse, che indicano variazioni in fase di prova e di messinscena. In sintesi, il confronto tra partiture orchestrali, riduzioni per pianoforte e *répétiteurs* è più che necessario e deve essere dettagliato, considerando, comunque, le riduzioni per pianoforte le fonti ideali da mettere in relazione alle partiture coreiche in un'edizione critica per la danza.

Infine, la *recensio* deve prevedere le fonti testuali che descrivono l'azione scenica. Risultano di fondamentale importanza documenti come il libretto di danza e il programma di sala (ossia, gli opuscoli distribuiti al pubblico in occasione delle serate di spettacolo, nei quali viene offerta la *fabula* dell'opera coreutica messa in scena, altrimenti di difficile comprensione), le cronache e le recensioni degli spettacoli di danza, edite nei periodici a pochi giorni di distanza dalla data della performance, nonché l'argomento della creazione coreografica, cioè la breve esposizione del soggetto di tale creazione, talvolta pubblicata all'interno di volumi miscelanei legati alle arti dello spettacolo, come, ad esempio, gli annuari di un'istituzione teatrale.

Verifica delle relazioni tra i testimoni

Come anticipato, è assai improbabile rinvenire più di una partitura coreica relativa di uno spettacolo di danza, ed è, dunque, molto difficile, una volta terminata la *recensio*, mettere in atto una verifica delle relazioni tra i testimoni raccolti nella maniera in cui questa operazione viene condotta nell'ecdotica letteraria, al fine di stabilire se un testo sia copia di un altro. Assai di rado, per esempio, possono presentarsi casi in cui un documento cui si attinge per un'edizione critica coreica risulti *descriptus* da un altro: si tratta di evenienze talmente rare da non costituire un passaggio metodologico rilevante. Di conseguenza, è quasi impossibile, anche, pensare di realizzare, nel campo della danza, uno *stemma codicum*, poiché il numero di codici utili a identificare e ricostruire i rapporti genealogici tra di essi, in ambito coreutico, è davvero esiguo.

Se nelle edizioni critiche letterarie pluritestimoniali si procede tradizionalmente con una raccolta, un'analisi e una comparazione di testimoni prodotti lungo l'arco di vita dell'autore dell'opera che si intende editare³¹, nel campo della danza, non vale lo stesso procedimento. Per

³¹ Sulla scelta più opportuna del testo su cui basare un'edizione critica, com'è noto, i filologi letterari si sono largamente dibattuti per decenni. A seconda, infatti, degli scopi per cui il lavoro ecdotico venga compiuto, può essere individuata, come miglior testo-base, quello offerto nella prima edizione di un'opera, oppure in quella corrispon-

ricostruire un determinato testo coreografico, non basta servirsi dei soli testimoni prodotti nel preciso tempo e luogo in cui il coreografo ha creato lo spettacolo, né dei soli documenti inerenti ai riallestimenti proposti in vita dell'autore. Può risultare, invece, molto utile ricercare e analizzare testimoni prodotti a distanza di decenni dalla *première* e/o dalla morte del coreografo che ha creato un balletto. Dato che, come ripetuto più volte, una coreografia è trasmessa oralmente da Maestro ad allievo a volte per secoli, non possiamo escludere che alcuni passi di danza o di pantomima si ripresentino identici in riprese del balletto anche di molto successive (di cui possiamo avere oggi testimoni scritti o anche testimonianze video); studiare la storia di un balletto significa anche rintracciare eventuali passaggi di consegna diretti da Maestro ad allievo o da coreografo a interprete, e, così, rinvenire non solo le messe in scena più rilevanti in questo processo di trasmissione orale, ma anche, all'interno d'esse, quali passaggi restino del dettato "originario", passaggi che talvolta non conosciamo dal testimone più antico o che sono stati modificati rispetto ad esso. Stabilire gli elementi autoriali di una coreografia è un ideale regolativo ambizioso (e ad oggi inarrivabile), che richiede una molteplicità di ricerche, tra le quali l'analisi delle relazioni tra i testimoni costituisce un momento cruciale. In questo modo si intrecciano inscindibilmente la ricostruzione della coreografia quanto più vicina all'originale (ossia il tentativo di restituire il testo-base scelto per l'edizione critica coreica con il minor numero di lacune possibili) e la storia della sua evoluzione e trasmissione.

Trascrizione, traduzione, interpretatio ed emendatio

Successivamente, si procede con la trascrizione e la traduzione dei testimoni selezionati. Nello specifico, da un lato, si restituiscono le note musicali, i simboli tramite cui è offerto il testo coreografico e le indicazioni verbali inerenti all'azione scenica, dall'altro, si offre la descrizione a parole del dettato coreico trascritto e dei segni grafici che illustrano gli spostamenti dei danzatori sul palcoscenico.

Ma quale sarebbe il modo migliore di trascrivere i vari testimoni? In linea con l'ipotesi suggerita da Elena Randi³², riteniamo sia opportuno adottare, al contempo, diverse modalità di notazione: descrizioni verbali, che vanno rese molto più chiare se già presenti nei documenti del passato, oppure stese *ex novo* se totalmente assenti nelle fonti reperite e analizzate; disegni delle sequenze danzate (restituiti fedelmente se già esistenti, o riprodotti dal curatore dell'edizione critica quando mancanti o lacunosi); grafici relativi agli spostamenti compiuti dai danzatori nello spazio scenico. Tale preferenza politrascrittiva potrebbe essere utile a colmare le eventuali lacune, inadeguatezze e oscurità che ogni tipologia di scrittura della danza contiene di per sé.

dente all'ultima volontà dell'autore, o magari in una qualsiasi altra edizione sorvegliata dall'autore vivente (cfr. Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, cit., pp. 180-185), tenendo conto, tuttavia, che dell'opera di un autore possano essere state pubblicate anche copie-pirata, cioè non conformi alla volontà dell'autore (cfr., a tal proposito, Alberto Varvaro, *Prima lezione di filologia*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 13).

³² Cfr. Elena Randi, *Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica*, cit., pp. 763-765.

Ben consapevoli che alcune delle scelte appena proposte possano risultare improprie per i filologi letterari e musicali, è d'uopo chiarirne le ragioni. Come già accennato, le varie notazioni coreografiche codificate e inventate nei secoli sono pochissimo conosciute; ciò significa che, mentre la notazione musicale occidentale è universalmente nota a chiunque ne abbia a che fare, a livello sia teorico che pratico, nel campo della danza, nella maggioranza dei casi, studiosi e artisti non decifrano nessuna notazione coreica, mancanza ancor più acuita quando una notazione viene stesa secondo un sistema personale del trascrittore non codificato. Pertanto, la pubblicazione di una partitura coreografica senza la sua decriptazione corrisponderebbe ad un'operazione pressoché inutile poiché nessuno (o quasi) potrebbe effettivamente comprenderla. Dunque, è necessario offrire, all'interno di un'edizione critica coreica, la traduzione in linguaggio verbale dei simboli costituenti la notazione attraverso cui è "scritta" la partitura danzata, preferibilmente affiancando quest'ultima alla sua decriptazione di modo che si abbia la possibilità di valutare la corrispondenza fra la trascrizione e la traduzione del dettato coreografico.

Non poca difficoltà implica anche la traduzione a parole del dettato mimico-gestuale, giacché quest'ultimo appare spesso incompleto. Ad esempio, nelle partiture coreiche stese in notazione Stepanov e conservate ad Harvard nella Sergeev Collection, i passaggi pantomimici sono restituiti verbalmente mediante espressioni che recitano *cosa* deve essere mimato ma non spiegano *come* debba essere riprodotta materialmente, attraverso il gesto, ogni singola "parola". In questi casi – ma probabilmente anche in relazione a testimoni stesi attraverso altri metodi di scrittura coreografica –, potrebbe risultare assai utile il reperimento e lo studio di fonti primarie, edite e/o inedite, in cui sono descritti e spiegati i gesti che compongono il codice pantomimico da decriptarsi, come, ad esempio, manuali curati da coreografi o teorici della danza, quaderni d'appunti o taccuini redatti da ballerini, oppure raccolte di annotazioni compilate a mo' di "dizionari" tecnici³³.

³³ Perpetuando l'esempio delle partiture coreiche conservate nella Sergeev Collection, fonti primarie utili alla decodificazione del linguaggio pantomimico adottato dai ballerini classici secondo-ottocenteschi potrebbero essere i già citati taccuini dei danzatori dei Teatri Imperiali e il presunto manoscritto di quattromila pagine redatto da Tamara Karsavina (cfr. *supra*, p. 24). In mancanza di tali fonti, ci si può avvalere di altri due "vocabolari" dedicati alla mimica del balletto, ossia dei volumi di Joan Lawson (*Mime. The Theory and Practice of Expressive Gesture With a Description of its Historical Development*, Pitman, London 1957) e di Beryl Morina (*Mime in ballet*, foreword by Sir Anthony Dowell, introduction by Richard Glasstone, illustrated drawings by Michael Hevesi, Woodstock Winchester Press, Winchester Hants 2000), in entrambi i casi raffiguranti sequenze gestuali insegnate in Inghilterra nella seconda metà del Novecento. Le due autrici infatti – così come si evince nelle prime pagine di ciascuno dei due volumi – sono allieve di due ballerine russe formatesi presso la Scuola Imperiale del Teatro Mariinskij (nello specifico, la Lawson è una discepola di Serafima Aleksandrovna Astaf'eva – diplomata nel 1895 e attiva presso l'istituzione pietroburchese fino al 1905 (cfr. E[lizaveta] Ja[kovlevna] Suric, *Astaf'eva Serafima Aleksandrovna*, in *Russkij balet: enciklopedija* [Balletto russo: enciclopedia], cit., ad vocem, p. 28) –, mentre la Morina lo è della prima ballerina assoluta Matil'da Feliksovna Kšesinskaja), che, allo scoppio della Rivoluzione, si sono trasferite a Londra e hanno aperto, ciascuna, una propria scuola, tramandando così il codice mimico-gestuale appreso presso i Teatri Imperiali direttamente agli allievi. Posto che, naturalmente, manuali così recenti vadano presi con molte cautele, il libro della Morina sembra più convincente della monografia della Lawson, in quanto, nell'*Introduction* firmata dal danzatore e coreografo Richard Glasstone, è scritto che sono illustrati gesti pantomimici adottati nei grandi capolavori del balletto ottocentesco tramandati in Inghilterra negli anni Trenta del Novecento da Nikolaj Sergeev (cfr. Richard Glasstone, *Introduction*, in Beryl Morina, *Mime in ballet*, cit., p. 13), ballerino dei Teatri Imperiali russi che, insieme ad Aleksandr Gorskij, aveva registrato tali capolavori in notazione Stepanov e, in fuga dalla madrepatria a causa della Rivoluzione del 1918, li aveva portati con sé in Occidente. Di sicuro Glasstone, essendo nato nel 1935, difficilmente aveva visto e comunque non poteva ricordare le messinscene

Una volta che sono stati trascritti e tradotti i testimoni assunti per l'edizione critica coreica, si procede con la loro *interpretatio*, ossia col processo di analisi e comprensione di ciascuna fonte adottata, distinguendo, in ognuna di esse, le lezioni corrette da quelle dubbie o errate. Più precisamente, per quanto riguarda il dettato coreografico, si dovrà accertare la correttezza di ciascun segno grafico trascritto e tradotto nell'edizione critica in relazione alla dinamica della sequenza danzata, o al contesto generale della messinscena che si sta ricostruendo filologicamente, o ancora all'*usus scribendi* del notatore della partitura coreica accolta nell'edizione critica. Attraverso l'*interpretatio*, dunque, è possibile dissolvere eventuali ambiguità compiendo di volta in volta una scelta sulla base di operazioni di carattere esegetico ed ermeneutico. Un paio di esempi possono chiarire la questione.

Non è detto che dall'analisi della sola notazione si evinca se il danzatore esegua un passo sul posto o se lo effettui spostandosi sul palcoscenico. Per capirlo, occorre analizzare altri elementi che contribuiscono a definire il contesto in cui questo passo viene eseguito, come il riquadro degli spostamenti o le didascalie verbali scritte nelle partiture coreiche o nei testi musicali, tipicamente nel *répétiteur*. A volte, nella partitura coreica del *Réveil de Flore* conservata nella Sergeev Collection, sono offerte micro-sequenze coreografiche nelle quali il passaggio della gamba dalla posizione in *attitude* al *piqué* viene restituito graficamente con il simbolo della notazione Stepanov che indica uno spostamento del peso del corpo del danzatore. Tale simbolo, però, non rende chiaro se l'arto inferiore interessato, in vista dello spostamento, esegua un *allongé* oppure no. La lacuna, ai fini della comprensione della dinamica del micro-passaggio coreografico, non è irrilevante. Se, infatti, venisse eseguito l'*allongé* prima dello spostamento, il *piqué* dovrebbe essere compiuto ad una certa distanza dal punto in cui il performer era in *attitude*; in caso contrario, il *piqué* in questione sarebbe da interpretarsi come effettuato perpendicolarmente rispetto al punto in cui si trova il piede della gamba sollevata in *attitude*. Il sistema notazionale adottato nella partitura coreica, quindi, risulta insufficiente a chiarire, da solo, se il trasferimento del peso del corpo preso in esame avvenga "sul posto" o attraverso un piccolo spostamento. Occorre pertanto rintracciare e incrociare, nella medesima carta del testimone manoscritto o in altre porzioni del dettato coreografico, ulteriori indizi che agevolino l'interpretazione di quella micro-sequenza danzata. Nello specifico caso del passaggio della gamba dall'*attitude* al *piqué* può essere utile tenere conto di ciò che è raffigurato nel riquadro degli spostamenti sul palcoscenico dei danzatori corrispondente alla micro-porzione coreografica da interpretare. Sulla base di eventuali linee o frecce disegnate nel riquadro, si può ipotizzare se il performer che deve danzare quello specifico breve frammento deve rimanere sul posto o spostarsi verso un determinato punto del palcoscenico.

degli anni Trenta di Sergeev. È, invece, certo che abbia visto gli allestimenti del coreografo russo rappresentati a Londra nel biennio 1957-1958 con la compagnia del Royal Ballet, in particolare *Giselle* e *La Belle au bois dormant*, come è scritto in entrambi i volumi autobiografici di Glasstone (cfr. Richard Glasstone, *Congo to Covent Garden. A life linked by language*, Richard Glasstone, [s.l.] 2015, p. 33; Richard Glasstone, *My Lifetime of Dance. Performance, Choreography, Teaching and Writing*, Oxford Publishing Services, Oxford 2020, p. 24).

Un altro esempio. Spesso, nelle partiture coreiche stese in notazione Stepanov, l'atterraggio dopo un salto è notato con un simbolo indicante la gamba tesa, senza che il ginocchio effettui neanche un esile *demi-plié*; ma un movimento di questo genere è impossibile a livello anatomico. Per questo motivo, nell'edizione critica, non ci si può limitare alla traduzione e alla trascrizione della micro-sequenza notata: l'*interpretatio* di questo passaggio implica la necessità di specificare altresì che il danzatore, nel momento in cui atterra dopo un salto, deve eseguire un piccolo *demi-plié* prima di stendere la gamba. Ciò non significa che venga corretta la partitura e che vengano modificate le note e i tempi, ma soltanto che il lettore possa ricevere esplicitamente nell'*Apparato critico-filologico* questa indicazione esecutiva, pragmatica e, in qualche misura, ovvia.

Negli esempi riportati, l'*interpretatio* è il processo che conduce a comprendere le dinamiche cinetiche sottese alle sequenze danzate attraverso un'analisi del contesto in cui esse sono compiute, facendo un passo oltre la pura trascrizione e traduzione della *lectio* offerta in notazione coreica.

Ultima operazione per portare a compimento un'edizione critica coreica è l'*emendatio* dei testimoni. In questa fase, ad esempio, è possibile correggere un simbolo notazionale in cui è presente un refuso incontrovertibile, oppure aggiungere un grafico degli spostamenti là dove, pur essendo chiaro che i danzatori si stiano muovendo, non vi sia alcun segno grafico nel riquadro a confermarlo. Si tratta, dunque, della fase di correzione delle lezioni fallaci, momento assai complesso, in cui non sempre è possibile emendare tutti i passaggi problematici. In alcuni casi, infatti, rimangono lacune significative, di cui diviene fondamentale dichiarare l'entità. Naturalmente, nell'edizione critica coreica saranno adottati specifici metodi per segnalare tali lacune tanto nella trascrizione della notazione quanto nella traduzione verbale e nell'*Apparato critico-filologico*, dove ogni scelta emendativa verrà puntualmente motivata. Nella trascrizione, qualora si riscontrassero nel testo da ricostruirsi lacune che non si è in grado di colmare, tali porzioni della partitura trascritta potranno essere lasciate vuote. Quando, invece, sia necessario modificare, sostituire o aggiungere ex novo dei simboli, essi potranno essere offerti in un colore diverso da quello usuale: se le note coreiche generalmente sono trascritte in nero, le note modificate o aggiunte saranno in rosso, in modo tale da rendere evidente l'emendamento compiuto. In ogni caso, la traduzione segnerà la modifica apportata o la lacuna non colmata con espressioni verbali atte a rendere chiaro le correzioni e i buchi trascrittivi.

La struttura base

Un'edizione critica coreica – esattamente come quelle che, da più di un secolo, vengono realizzate nell'ecdotica letteraria e musicale – si compone di tre sezioni fondamentali: un'*Introduzione* storico-critica e metodologica, in cui, oltre a un *excursus* sulla storia e sulla fortuna

del balletto preso in esame, vengono illustrati i criteri e le scelte adottati nell'edizione critica; la ricostruzione critica vera e propria dei dettati coreico e musicale; un *Apparato critico-filologico*, in cui sono motivati puntualmente le scelte di trascrizione, gli emendamenti e le traduzioni in linguaggio verbale. Naturalmente, la seconda sezione corrisponderà alla parte più importante dell'intero lavoro di taglio filologico, restituendo – come si è detto – un testo coreografico del passato di cui si conserva almeno un testimone manoscritto.

Ricordiamo, inoltre, che non è possibile comporre allo stesso modo l'edizione critica coreica, per esempio, di una coreografia di *modern dance* e di un'opera risalente all'*ancien régime*: pur restando i principi ecdotici invariati, certe impostazioni di carattere pratico dovranno necessariamente variare, così come le scelte filologico-critiche da compiere e i metodi rappresentativi, tutti opportunamente sistemati in base al periodo storico e al genere di spettacolo coreutico in questione.

A titolo esemplificativo, proviamo a delineare qui di seguito i tratti caratteristici essenziali della struttura di un'edizione critica coreica da elaborarsi sulla base di una partitura stesa in notazione Stepanov e conservata nella Sergeev Collection già menzionata.

In primis, si dovranno riprodurre i riquadri in cui sono raffigurati le posizioni e gli spostamenti degli interpreti sul palcoscenico. Ciascun riquadro restituirà, in maniera iper-stilizzata, la planimetria; più precisamente, la linea più bassa del quadrato indicherà il proscenio, quella più alta il fondale, mentre i lati verticali di destra e sinistra saranno identificabili come gli spazi delle quinte. All'interno dei riquadri si tratteranno segni formalizzati (come croci o cerchi) che indicheranno, rispettivamente, i generi maschile e femminile degli interpreti, ma anche linee o frecce che chiarificheranno la direzione degli spostamenti dei danzatori sul palcoscenico. Saranno inoltre restituite sulla base di un criterio rigorosamente conservativo eventuali indicazioni verbali contenute nei riquadri originali, quali, ad esempio, brevi descrizioni di azioni pantomimiche.

Dopo di che, si riporterà l'ennagramma su cui è trascritta la notazione Stepanov, che dovrà essere incolonnato precisamente sotto la porzione di testo musicale prescelto, affinché risulti chiaro, anche visivamente, a quale nota, accordo o gruppo di note musicali corrisponda uno specifico passo, movimento o micro-sequenza coreografica. Nei casi (assai frequenti) in cui non si possa restituire una corrispondenza così puntuale, sarà comunque opportuno incolonnare la parte musicale e quella coreutica almeno battuta per battuta. Là dove si riscontrino lacune, omissioni, modifiche o incertezze nella trascrizione – lo ricordiamo –, ciascuna di esse sarà messa in evidenza coloristicamente in modo chiaro, nonché debitamente spiegata nell'*Apparato critico-filologico*.

Poi, si affiancherà alla trascrizione la traduzione in linguaggio verbale del dettato coreico offerto in notazione Stepanov, traduzione senza la quale, come già anticipato, gli studiosi e i professionisti della danza contemporanei non sarebbero in grado di comprendere nulla della

coreografia ricostruita, con il risultato che il lavoro di trascrizione del testimone finirebbe per perdere quasi del tutto il proprio valore.

A questo punto, si stenderà l'*Apparato critico-filologico*, in cui si chiarirà e giustificherà ogni scelta adottata nella ricostruzione grazie all'esplicitazione, momento per momento, delle prove e degli indizi su cui si fonda la traduzione verbale.

Infine, verrà stesa l'*Introduzione*, dove saranno illustrati e descritti il contesto storico-teorico-critico del testo della coreografia ricostruita, la metodologia impiegata per il "restauro", i criteri filologici impiegati, nonché le difficoltà e le scoperte emerse nel lavoro di ricerca effettuato.

Una precisazione: al fine di realizzare un'edizione critica pluritestimoniale complanare, occorre ipotizzare una struttura atta a contenere due o più partiture coreiche da mettersi a confronto, partiture che potrebbero essere stese mediante codici notazionali differenti. In casi come questo, all'architettura dell'edizione critica sopra descritta si dovrà aggiungere il raffronto tra le notazioni coreiche implicate, di ciascuna delle quali si offrirà, in maniera puntuale, la traduzione in linguaggio verbale, sempre per facilitarne la comprensione.

Ad ogni modo, che sia mono o pluritestimoniale, da un tale lavoro di stampo filologico va esclusa la ricostruzione degli altri coefficienti scenici dello spettacolo come scenografie, luci e costumi, linguaggi della scena che, del resto, non vengono ricostruiti nemmeno nelle edizioni critiche di testi teatrali o di opere in musica.

Materiali d'archivio e bibliografia

Abbiamo elencato solo gli scritti e i materiali iconografici più direttamente connessi all'argomento del volume, compresi quelli non citati nel corso del lavoro. Abbiamo scelto scientemente di omettere gli scritti collaterali come la partitura coreica manoscritta in notazione Stepanov di *Giselle* o come il volume di Virginia Woolf, *Roger Fry, a biography*, benché per vari motivi citati nella monografia. La logica con cui è stata concepita questa Bibliografia è stata di offrire tutti i materiali archivistici e bibliografici utili direttamente allo studio del *Réveil de Flore* e dei suoi creatori e alla redazione di un'edizione critica coreica.

Materiali d'archivio

Manoscritti

Appunti manoscritti autografi di Aleksandr Alekseevič Gorskiĭ, preparatori alla pubblicazione del manuale intitolato *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelovečeskago tela po sistemě artista imperatorskich "S.-Peterburgskich" Teatrov* "V.I. Stepanova [Notazione per la registrazione dei movimenti del corpo umano secondo il sistema dell'artista dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo V.I. Stepanov] ed edito nel 1899. Si tratta di undici fogli sciolti con ritagli di immagini incollati, conservati negli archivi del Museo del Teatro Bol'shoj di Mosca, collocazione: КП-3882, ф. 1, оп. 1, д. 2, cc. 1-11. La firma dell'Autore e la data di stesura degli appunti («10 Avgusta 1896 goda» [«10 agosto 1896»]) sono riportate alla fine della c. 10.

Mich[ail] Il[ič] Bočarov, *Balet "Probuždenie Flory". Apofeozi. Spisok dejstvujuščich lic s pometkami rukoj M. I. Bočarova. 1894 g. aprlja 4* [Balletto "Le Réveil de Flore". Apoteosi. Elenco dei personaggi con note manoscritte di M. I. Bočarov. 4 aprile 1894]. Elenco manoscritto delle divinità dell'Olimpo che compaiono in scena nell'Apoteosi finale del *Réveil de Flore*, con i rispettivi interpreti della *première* del balletto a Peterhof. Il documento contiene annotazioni autografe di Michail Il'ič Bočarov e, in fondo alla pagina, è riportata la data del 4 aprile 1894. Il testimone è conservato presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca (collocazione: ф. 37 "Bočarov M.I.", д. 27).

Mich[ail] Il[ič] Bočarov, *Čert[ě]ži k postanovke baleta "Probuždenie Flory", muz[yka] R[ikkardo] Drigo, baletmejster M[arius] Petipa, L[ev] Ivanov, 1894 g.* [Disegni per la mes-

- sinscena del balletto “Le Réveil de Flore”, musica di Riccardo Drigo, coreografo Marius Petipa, Lev Ivanov, 1894*]. Disegni manoscritti autografi di Michail Il’ič Bočarov inerenti alla prima rappresentazione del *Réveil de Flore* a Peterhof nel 1894 e conservati presso il Museo Teatrale Centrale di Stato “A. A. Bachrušin” di Mosca (collocazione: ф. 37 “Bočarov M.I.”, д. 25, cc. 1-6). La cartella contiene, nello specifico, una sezione del palcoscenico del teatro di Peterhof, gli schemi per le scenografie del *Réveil de Flore* e una pianta del palcoscenico, tutti datati al 27 marzo 1894.
- Mich[ail] Il’ič Bočarov, *Risunok k postanovke baleta “Probuždenie Flory”: razmeščenie dejstvujščich lic v apofeose. 1894* [Disegno per la messinscena del balletto “Le Réveil de Flore”: posizionamento dei personaggi nell’Apoteosi. 1894]. Disegno manoscritto autografo di Michail Il’ič Bočarov conservato presso il Museo Teatrale Centrale di Stato “A. A. Bachrušin” di Mosca (collocazione: ф. 37 “Bočarov M.I.”, д. 26). Il documento non è datato, ma si presume risalga al mese di marzo del 1894, giacché il disegno in questione è ritratto nel verso di una pagina del fascicolo n. 79 del «Žurnal” rasporjaženij po Imperatorskim” C.-Peterburgskim” Teatram» [«Rivista degli ordini per i Teatri Imperiali di San Pietroburgo»] datata 20 marzo 1894.
- [Riccardo] Drigo, 1. *Nokturn* [Notturmo]. Manoscritto autografo di Riccardo Drigo contenente la parte per pianoforte conduttore e le parti orchestrali del *Nocturne* del *Réveil de Flore*. Il documento è conservato nel Fondo Riccardo Drigo della casa editrice Armelin di Padova, collocazione: scatola 10, busta 32. La firma di Drigo nella parte per pianoforte conduttore è posta nella c. 1 in cirillico.
- [Riccardo] Drigo, 2. *Gavot Pičikato* [Gavotte Pizzicato]. Manoscritto autografo di Riccardo Drigo contenente la parte per pianoforte conduttore e le parti orchestrali del *Gavotte Pizzicato* del *Réveil de Flore*. Il documento è conservato nel Fondo Riccardo Drigo della casa editrice Armelin di Padova, collocazione: scatola 10, busta 32.
- [Riccardo] Drigo, 3. *Galop* [Galop]. Manoscritto autografo di Riccardo Drigo contenente la parte per pianoforte conduttore e le parti orchestrali del *Galop* finale del *Réveil de Flore*. Il documento è conservato nel Fondo Riccardo Drigo della casa editrice Armelin di Padova, collocazione: scatola 10, busta 32.
- Elenchi dei personaggi e degli interpreti del *Réveil de Flore* per la *première* a Peterhof del 1894, datati tra il mese di marzo e il mese di maggio del 1894. I tre elenchi, manoscritti e autografi del *régisseur* dei Teatri Imperiali, Vladimir Ivanovič Langammer, sono conservati presso l’Archivio Storico di Stato Russo (RGIA) di San Pietroburgo (collocazione: ф. 497, оп. 8, ед. xp. 443, cc. 1-7) e riportano le date del 18 marzo 1894, del 12 aprile 1894 e del 28 maggio 1894.
- Pav[el] Andreev[ič] Gerdt, *Risunki schemy tanzev k baletu “Probuždenie Flory” M[arius] I[vanovič] Petipa i L[ev] I[vanovič] Ivanova, muz[yka] R[ikkardo] Drigo* [Disegni dello schema delle danze per il balletto “Le Réveil de Flore” di M. I. Petipa e L. I. Ivanov, musica di R. Drigo]. Disegni manoscritti autografi di Pavel Andreevič Gerdt raffiguranti, sinteticamente e in maniera stilizzata, le porzioni coreografiche che compongono il *Pas d’action* del balletto. Il documento, conservato presso il Museo Teatrale Centrale di Stato “A. A. Bachrušin” di Mosca (collocazione: ф. 336, оп. 1, ед. xp. 3, cc. 1-2), non è datato, ma si presume risalga al 1894 o al 1895, in occasione, cioè, della *première* del *Réveil de Flore* a Peterhof o della sua prima rappresentazione al Teatro Mariinskij.
- D[enis] L[eškov], *Iz vospominanij R.E. Drigo* [Dalle memorie di R. E. Drigo]. Manoscritto delle *Memorie* di Riccardo Drigo, conservato a Mosca allo RGALI (Archivio di Stato Russo di Letteratura e Arte), collocazione: ф. 794, оп. 1, ед. xp. 429. Il documento è composto da quindici fogli sciolti.

Montirovočnaja kniga [Libro di montaggio] della parte scenografica dei balletti dati al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo tra il 1893 e il 1905, comprendente l'elenco degli oggetti di scena di ciascun balletto. Il documento è conservato al Museo Statale dell'arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo (collocazione: ГИК 16917) e contiene annotazioni manoscritte, nonché disegni di scenografie teatrali e di oggetti di scena. Le cc. 56v-58v sono specificamente dedicate al *Réveil de Flore* e, in particolare, come si evince dal cast dei personaggi e degli interpreti riportato nella c. 56v, alla prima rappresentazione del balletto al Teatro Mariinskij, datata 8 gennaio 1895.

Partitura coreica manoscritta completa del balletto *Probuždenie Flory* (*Le Réveil de Flore*), anonima, senza data (ma 1897), conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione MS Thr 245, 45. Abbiamo ragione di credere che il manoscritto sia stato steso da Aleksandr Alekseevič Gorskij (o da un suo allievo) poiché nella partitura coreica sono offerti i segni grafici della notazione Stepanov con i quali Gorskij sostituisce gli stessi precedentemente adottati dal collega ballerino creatore del sistema. La datazione del manoscritto, invece, si può desumere grazie ai cognomi dei danzatori offerti, in maniera sparsa, nel testimone, cognomi che corrispondono perfettamente a quelli di alcuni componenti del cast di personaggi principali impiegato per la rappresentazione del 28 luglio 1897 al Teatro del Gran Palazzo di Peterhof. Il documento è composto complessivamente da 180 carte, scritte nel *recto* e nel *verso*, le prime tre in verticale, tutte le altre in orizzontale.

Partitura coreica manoscritta di alcune sequenze del balletto *Probuždenie Flory* (*Le Réveil de Flore*), anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1905), conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione MS Thr 245, 46. Deduciamo la datazione del manoscritto dal fatto che è riportato il cognome di Ekaterina Aleksandrovna Oficerova in relazione alla parte di Aurora, e che, nell'insieme di fogli inerenti alle danze di Cupido, si legge il cognome di Apollinarija Alekseevna Gordova, la quale – provano gli «Annuari dei Teatri Imperiali» – veste i panni del dio dell'amore negli stessi spettacoli in cui la Oficerova interpreta la parte di Aurora, solo cioè negli spettacoli dati al Mariinskij nei primi cinque anni del Novecento. Sulla base di questa ipotesi di datazione, riteniamo che il trascrittore del documento sia Nikolaj Grigor'evič Sergeev (o un suo allievo), giacché l'unico a rivestire tale incarico presso i Teatri Imperiali russi all'altezza cronologica da noi individuata. Il documento offre la trascrizione di alcuni specifici assoli e danze di coppia del *Réveil de Flore*, ovvero, nell'ordine, delle danze eseguite da Aurora (da sola e in coppia con Flora) nella scena III, di quelle della dea Ebe presenti nelle scene VI e IX, del pezzo solistico di Diana ad apertura del balletto, e delle parti di Cupido tratte dalla scena IV e dal *Pas d'action*.

Marius Ivanovič Petipa, “*Probuždenie Flory*” – balet “*La [sic] réveil de Flore*”. *Perečen' personazož, ispolnitelej i primečanija* [“*Le Réveil de Flore*” – balletto “*Le Réveil de Flore*”. *Elenco dei personaggi, degli artisti e note*]. Elenco manoscritto autografo di Marius Petipa, in francese, contenente presumibilmente una delle prime liste dei personaggi e degli interpreti del balletto pensata dal coreografo. Il documento, conservato presso il Museo Teatrale Centrale di Stato “A. A. Bachrušin” di Mosca (collocazione: ф. 205 “Petipa M. I.”, д. 448), non è datato, ma si presume sia stato steso nei primi mesi del 1894, prima, cioè, della *première* del *Réveil de Flore* a Peterhof.

[Marius Petipa – Lev Ivanovič Ivanov], *Programma baleta “Probuždenie Flory” s pometkami rukoj M. I. Bočarova* [Libretto del balletto “*Le Réveil de Flore*” con note manoscritte di M. I. Bočarov], [s.n., s.l. 1894]. Sebbene l'autore sia anonimo e la data indefinita, presumiamo che il documento sia stato scritto “a quattro mani” da Marius Petipa e Lev Ivanovič Ivanov nel 1894, prima cioè della *première* del balletto a Peterhof. Nel Museo Teatrale Centrale di Sta-

to “A. A. Bachrušin” di Mosca (collocazione: ф. 37 “Bočarov M.I.”, д. 28) sono conservate due copie di tale libretto, entrambe prive di frontespizio e composte ciascuna da tre pagine non numerate. Uno degli esemplari riporta anche annotazioni manoscritte inerenti ai costumi di alcuni personaggi del balletto, nonché correzioni relative al plot e, di conseguenza, al dettato scenico. Si può supporre che gli interventi a mano si debbano al costumista del balletto, Evgenij Petrovič Ponomarëv, o ai due librettisti del *Réveil de Flore*.

Piano della scenografia dell'*Apoteosi* del *Réveil de Flore*, anonimo e non datato (ma presumibilmente disegnato da Michail Il'ič Bočarov nel 1894), conservato presso l'Archivio Storico di Stato Russo (RGIA) di San Pietroburgo (collocazione: ф. 497, оп. 18, ед. хр. 695, с. 3v). Raccolta dei giudizi sulla proposta di adozione dell'insegnamento e dell'utilizzo del sistema di notazione Stepanov, raccolta databile al biennio 1891-1892, prima cioè della pubblicazione a Parigi del manuale di Vladimir Ivanovič Stepanov, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux* (Imprimerie Zouckermann, Paris 1892). La raccolta è conservata presso l'Archivio Storico di Stato Russo (RGIA) di San Pietroburgo (collocazione: ф. 497, оп. 6, ед. хр. 4102, cc. 1-20) e contiene, nell'ordine, i giudizi manoscritti, in francese e in russo, di Christian Johansson (cc. 1, 11-12), di Pavel Gerdt (c. 2), di Lev Ivanovič Ivanov (c. 3), di Marius Petipa (c. 8), di Joseph Hansen (c. 10) e di Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij (cc. 6-7, 15, 17).

Programmi di sala

Programma di sala dello spettacolo di gala del 28 luglio 1894 al Teatro Imperiale del Gran Palazzo di Peterhof, in cui va in scena il balletto *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 4333/2.

Programma di sala dello spettacolo che avrebbe dovuto essere messo in scena il 23 ottobre 1894 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui si sarebbero dovuti rappresentare i balletti *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*], *Parižskij rynok* [*Le Marché des parisien*] e *Katarina, ili Doč' razbojnika* [*Catarina, ou La Fille du Bandit*]. Lo spettacolo non è andato in scena. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2609/51.

Programma di sala dello spettacolo dell'8 gennaio 1895 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Parižskij rynok* [*Le Marché des parisien*], *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*], *Katarina, ili Doč' razbojnika* [*Catarina, ou La Fille du Bandit*] e *Spjaščaja krasavica* [*La Belle au bois dormant*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2609/51.

Programma di sala dello spettacolo del 28 luglio 1897 al Teatro Imperiale del Gran Palazzo di Peterhof, in cui vanno in scena i balletti *Le Réveil de Flore* e *La Halte de la cavalerie*. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 5205/85.

Programma di sala dello spettacolo del 26 aprile 1900 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Ščelkunčik* [*Casse-Noisette*] e *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 17936/17.

Programma di sala dello spettacolo del 4 maggio 1903 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Volšebnaja flejta* [*La Flûte magique*], *Probuždenie Flory* [*Le*

- Réveil de Flore*], *Prival kavalerii* [*La Halte de la cavalerie*] e *Koppelija* [*Coppélia*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 7248/47.
- Programma di sala dello spettacolo del 26 ottobre 1903 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Arlekinada* [*Arlequinade*] e *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*]. Copia conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione: MS Thr 245, 247.
- Programma di sala dello spettacolo del 7 febbraio 1904 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*], *Volšebnaja flejta* [*La Flûte magique*] e *Graciella* [*Graziella*]. Copia conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione: MS Thr 245, 247.
- Programma di sala dello spettacolo del 7 aprile 1904 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena il balletto *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*] e il I, II e III atto del balletto *Korsar* [*Le Corsaire*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 7385/116.
- Programma di sala dello spettacolo del 28 aprile 1904 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena il balletto *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*] e il I e il II atto del balletto *Tščetnaja predostoržnost'* [*La Fille mal gardée*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 7385/118.
- Programma di sala dello spettacolo del 24 ottobre 1904 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*] e *Pachita* [*Paquita*]. Copia conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione: MS Thr 245, 247.
- Programma di sala dello spettacolo dell'8 ottobre 1906 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*] e *Žizel'* [*Giselle*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2961/176.
- Programma di sala dello spettacolo del 22 ottobre 1906 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena il I atto del balletto *Lebedinoe ozero* [*Le Lac de cygnes*], la seconda scena del II atto e la prima scena del III atto del balletto *Koněk-Gorbunok* [*Il Cavallino gobbo*], il III atto del balletto *Pachita* [*Paquita*] e il balletto *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2961/256.
- Programma di sala dello spettacolo del 18 gennaio 1909 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*] e *Žizel'* [*Giselle*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2961/282.
- Programma di sala dello spettacolo del 26 febbraio 1909 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*], *Šopeniana* [*Chopeniana*] e *Egipetskie noči* [*Nuit d'Égypte*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 7385/118.
- Programma di sala dello spettacolo del 12 aprile 1909 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*] e *Žizel'* [*Giselle*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2961/285.
- Programma di sala dello spettacolo del 26 settembre 1910 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*] e *Žizel'* [*Giselle*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo,

collocazione: ГИК 5448/190.

Programma di sala dello spettacolo del 2 ottobre 1911 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*] e *Žizel'* [*Giselle*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 7095/221.

Programma di sala dello spettacolo del 7 dicembre 1914 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*] e *Arlekinada* [*Arlequinade*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 7570/20.

Programma di sala dello spettacolo del 10 dicembre 1914 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*] e *Arlekinada* [*Arlequinade*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 7570/21.

Programma di sala dello spettacolo del 28 dicembre 1914 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*] e *Arlekinada* [*Arlequinade*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 7095/330.

Programma di sala dello spettacolo del 31 dicembre 1914 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in cui vanno in scena i balletti *Probuždenie Flory* [*Le Réveil de Flore*] e *Arlekinada* [*Arlequinade*]. Copia conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 7570/28.

Materiali iconografici

Carte de visite ritraente Agrippina Jakovlevna Vaganova nella parte di Ebe del *Réveil de Flore*, autografa, datata 26 novembre 1901 e conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КИ 325094/22.

Carte de visite ritraente Anna Johansson nella parte di Aurora del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1894 e il 1897), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 357/113.

Carte de visite ritraente Anna Pavlova e Michel Fokine rispettivamente nelle parti di Flora e di Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1903), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2037/184.

Carte de visite ritraente Anna Pavlova e Michel Fokine rispettivamente nelle parti di Flora e di Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1903), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КИ 116708/19064.

Carte de visite ritraente Anna Pavlova e Michel Fokine rispettivamente nelle parti di Flora e di Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1903), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КИ 116708/19065.

Carte de visite ritraente Anna Pavlova e Michel Fokine rispettivamente nelle parti di Flora e di Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1903), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КИ 116708/19066.

- Carte de visite* ritraente Anna Pavlova nella parte di Flora del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1904), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 1797/109.
- Carte de visite* ritraente Anna Pavlova nella parte di Flora del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1904), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КП 116708/19048.
- Carte de visite* ritraente Anna Pavlova nella parte di Flora del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1904), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КП 116708/19049.
- Carte de visite* ritraente Anna Pavlova nella parte di Flora del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1904), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КП 116708/19098.
- Carte de visite* ritraente Anna Petrovna Urakova nella parte di una Baccante del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1894 e il 1907), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 3569/3446.
- Carte de visite* ritraente Georgij Georgievič Kjakšt nella parte di Zefiro del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma 1895), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 5613/3013.
- Carte de visite* ritraente Matil'da Feliksovna Kšesinskaja e Vera Aleksandrovna Trefilova rispettivamente nelle parti di Flora e di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1894 e il 1897), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 5316/2970.
- Carte de visite* ritraente Matil'da Feliksovna Kšesinskaja e Vera Aleksandrovna Trefilova rispettivamente nelle parti di Flora e di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1894 e il 1897), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КП 116708/18616.
- Carte de visite* ritraente Matil'da Feliksovna Kšesinskaja e Vera Aleksandrovna Trefilova rispettivamente nelle parti di Flora e di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1894 e il 1897), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КП 116708/18618.
- Carte de visite* ritraente Michel Fokine nella parte di Mercurio del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma 1900), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 3074/490.
- Carte de visite* ritraente Michel Fokine nella parte di Mercurio del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma 1900), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КП 116708/6424.
- Carte de visite* ritraente Ol'ga Nikolaevna Leonova nella parte di Diana del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1894 e il 1906), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 5316/3258.
- Carte de visite* ritraente Pavel Gerdt nella parte di Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1894 e il 1906), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2005/10.
- Carte de visite* ritraente Pavel Gerdt nella parte di Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1894 e il 1906), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 4536/15.
- Carte de visite* ritraente Pavel Gerdt nella parte di Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1894 e il 1906), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 4688/123.

- Carte de visite* ritraente Vera Aleksandrovna Trefilova nella parte di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1894 e il 1897), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 5316/3258.
- Carte de visite* ritraente Vera Aleksandrovna Trefilova nella parte di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1894 e il 1897), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КП 116708/12930.
- Cartolina ritraente Tamara Karsavina nella parte di Flora del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1904 e il 1909), conservata presso la Casa-Museo di Marina Cvetaeva a Mosca, collocazione: КП-1672/4.
- Disegno di Konstantin Konstantinovič Pervuchin ritraente gli dèi dell'Olimpo dell'*Apoteosi* del *Réveil de Flore*, senza data (ma 1894), conservato presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 3632/78.
- Disegno di Konstantin Konstantinovič Pervuchin ritraente il corteo di Bacco e Arianna del *Réveil de Flore*, senza data (ma 1894), conservato presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 3632/41.
- Disegno di Konstantin Konstantinovič Pervuchin ritraente la dea Diana del *Réveil de Flore*, senza data (ma 1894), conservato presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 5259/2.
- Disegno di Pëtr Borisovič Lambin per la scenografia del *Réveil de Flore*, senza data (ma tra il 1894 e il 1896), conservato presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 3569/1775.
- Fotografia di Karl August Fischer ritraente Elena Michajlovna Ljukom nella parte di Cupido del *Réveil de Flore*, datata 1913, conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 17937/4358.
- Fotografia di Karl August Fischer ritraente Elena Michajlovna Ljukom nella parte di Cupido del *Réveil de Flore*, datata 1913, conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 4318/46.
- Fotografia ritraente Agrippina Jakovlevna Vaganova nella parte di Ebe del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1900 e il 1901), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2020/123.
- Fotografia ritraente Anna Pavlova nella parte di Flora del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1904), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2037/109.
- Fotografia ritraente Anna Pavlova nella parte di Flora del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1904), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2997/156.
- Fotografia ritraente Anna Pavlova nella parte di Flora del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1904), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 4402/128.
- Fotografia ritraente Anna Pavlova e Michel Fokine rispettivamente nelle parti di Flora e di Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1903), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2037/129.
- Fotografia ritraente Anna Pavlova e Michel Fokine rispettivamente nelle parti di Flora e di Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1903), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 3074/597.
- Fotografia ritraente Anna Pavlova e Michel Fokine rispettivamente nelle parti di Flora e di

- Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1903), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 4650/117.
- Fotografia ritraente Elena Michajlovna Ljukom nella parte di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1910 e il 1914), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КИ 116708/16090.
- Fotografia ritraente Elena Michajlovna Ljukom nella parte di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1910 e il 1914), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КИ 116708/16092.
- Fotografia ritraente Fëdor Michajlovič Kozlov nella parte di Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma 1903), conservata presso il Museo Statale dell'arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 7562/114.
- Fotografia ritraente Galija Iosifovna Bol'sakova nella parte di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma 1914), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КИ 116708/15947.
- Fotografia ritraente Galija Iosifovna Bol'sakova nella parte di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma 1914), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КИ 116708/15948.
- Fotografia ritraente Galija Iosifovna Bol'sakova nella parte di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma 1914), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КИ 116708/15951.
- Fotografia ritraente Ljudmila Francevna Šollar nella parte di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1910 e il 1911), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 4318/108.
- Fotografia ritraente Ljudmila Francevna Šollar nella parte di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1910 e il 1911), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КИ 116708/12726.
- Fotografia ritraente Matil'da Feliksovna Kšesinskaja e Vera Aleksandrovna Trefilova rispettivamente nelle parti di Flora e di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1894 e il 1897), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2147.
- Fotografia ritraente Matil'da Feliksovna Kšesinskaja e Vera Aleksandrovna Trefilova rispettivamente nelle parti di Flora e di Cupido del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1894 e il 1897), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 4011/10.
- Fotografia ritraente Michel Fokine nella parte di Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1901 e il 1903), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2037/130.
- Fotografia ritraente Michel Fokine nella parte di Mercurio del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma 1900), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2001/105.
- Fotografia ritraente Michel Fokine nella parte di Mercurio del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma 1900), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2037/101.
- Fotografia ritraente Michel Fokine nella parte di Mercurio del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma 1900), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2037/102.
- Fotografia ritraente Michel Fokine nella parte di Mercurio del *Réveil de Flore*, anonima, senza

- data (ma 1900), conservata presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КП 116708/17189.
- Fotografia ritraente Samuil Konstantinovič Andrianov nella parte di Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1904 e il 1914), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 17937/2286.
- Fotografia ritraente Samuil Konstantinovič Andrianov nella parte di Apollo del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1904 e il 1914), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 4615/25.
- Fotografia ritraente Tamara Karsavina nella parte di Flora del *Réveil de Flore*, anonima, senza data (ma tra il 1904 e il 1909), conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 4402/62.
- Schizzo di scena di Feodosij Safonovič Kozáčinskij ritraente un frammento della scena I del *Réveil de Flore* in una rappresentazione al Teatro Mariinskij del 1895. Il documento è conservato presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 5244/1408.
- Schizzo di scenografia per la rappresentazione del *Réveil de Flore* al Teatro Mariinskij. Il documento è anonimo (ma presumibilmente di Michail Il'ič Bočarov), senza data (ma tra il 1894 e il 1895) ed è conservato presso il Museo Teatrale Centrale di Stato "A. A. Bachrušin" di Mosca, collocazione: КП 64210.
- Stampa in bianco e nero riproducente il palcoscenico del teatro di Peterhof all'apertura del sipario nella *première* del *Réveil de Flore* del 1894, conservata presso il Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2995/6.

Bibliografia

Repertori

«Ежегодник” Императорских” Театров» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], stagioni 1890/1891-1914/1915, Direkcija Imperatorskich” Teatrov” [Direzione dei Teatri Imperiali], S[ankt]-Peterburg” [San Pietroburgo] 1891-1915.

Scritti di Marius Petipa

Memorie

- Marius Petipa, *Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa*, edited by Lillian Moore, translated by Helen Whittaker, Dance Books, London 1958.
- Marius Petipa, *Materialy, vospominaniya, stat'i* [*Materiali, ricordi, articoli*], Sostavitel' i avtor primečanii [Compilatore e autore delle note]: A[nna Markovna] Nechendzi, Iskusstvo, Leningrad 1971 (trad. ted. Marius Petipa, *Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse Dokumente Erinnerungen*, Herausgegeben von Eberhard Rebling, Henschelverlag, Berlin 1975).
- Marius Petipa, *Mémoires*, traduits du russe et complétés par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Actes Sud, Arles 1990.
- Marius Petipa, *Memuary baletmejstera, stat'i i publikacii o nem* [*Memorie del coreografo, articoli e pubblicazioni su di lui*], Sostavitel' [Compilatore] A. Ignatenko, «Sojuz chudožnikov», Sankt-Peterburg 2003.
- Marius Petipa, *Memuary Mariusa Petipa solista ego Imperatorskogo Veličestva i baletmejstera Imperatorskich teatrov* [*Memorie di Marius Petipa solista di Sua Maestà Imperiale e coreografo dei teatri Imperiali*], in *Memuary baletmejstera, stat'i i publikacii o nem* [*Memorie del coreografo, articoli e pubblicazioni su di lui*], Sostavitel' [Compilatore] A. Ignatenko, Sojuz chudožnikov, Sankt-Peterburg 2003, pp. 3-159 (I ed. Tip. Trud, Sankt-Peterburg 1906).
- Marius Petipa, *Memorie*, a cura di Valentina Bonelli, Gremese, Roma 2010.
- Marius Petipa, «*Memuary*» i dokumenty [*Memorie e documenti*], [Vstupitel'naja stat'ja, kommentarii] [Introduzione, commenti] S. A. Konaev, Gosudarstvennyj zentral'nyj teatral'nyj muzej imeni A. A. Bachrušina, Moskva 2018.
- Marius Petipa, *Mémoires du maître de ballet des Théâtres Impériaux*, texte (transcription et traduction) établi et présenté par Pascale Melani, commentaires par Sergueï Konaïev et Pascale Melani, avant-propos de Dmitri Rodionov, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Pessac 2019.

Diari

- Marius Petipa, *Diaries*, edited, translated and introduced by Lynn Garafola, in «Studies in Dance History. The Journal of the Society of Dance History Scholars», vol. III, n. 1, Spring 1992, pp. 1-79.
- Marius Petipa, *Diari 1903-1907*, traduzione e cura di Valentina Bonelli, DNZ, Milano 2018.

Marius Petipa, *Journal du maître de ballet des Théâtres Impériaux*, édition établie, préfacée et annotée par Pascale Melani, avant-propos de Tatiana Goriaïeva, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Pessac 2018.

Libretti

Marius Petipa, *Libretto baletov. Rossija 1848-1904 [I libretti dei balletti. Russia 1848-1904]*, Sostaviteli [Compilatori]: Jurij [Petrovič] Burlaka – Anna [Petrovna] Grucynova, Kompozitor, Sankt-Peterburg 2018.

Scritti di Lev Ivanov e di Riccardo Drigo

[Riccardo Drigo], *Le Réveil de Flore. Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Ivanov [sic], représenté pour la première fois au Théâtre Impérial de Peterhof au spectacle-gala donné à l'occasion de noces de Leurs Altesses Impériales la Grande Duchesse Xénia Alexandrovna et le Grand Duc Alexandre Mikhaïlovitch, musique de Richard Drigo. Partition pour piano à 2 mains*, Jul[ius] Heinr[ich] Zimmermann, Leipzig [1914].

R[iccardo] E[ugenio] Drigo, *Memoirs*, edited by Roland John Wiley, in «The Dancing Times», May 1982, part I, pp. 577-578, e part II, pp. 661-662 (trad. it. Riccardo Drigo, *Memorie*, in «Il castello di Elsinore», n. 83, 2021, pp. 113-122).

L[ev Ivanovič] Ivanov, *Moja vospominanija [Le mie memorie]*, in «Sovetskij balet» [«Il balletto sovietico»], n. 1 (32), janvar'-febral' [gennaio-febbraio] 1987, pp. 37-43.

L[ev] I[vanovič] Ivanov, *Avtobiografija (Moi malen'kija vospominanija) [Autobiografia (Le mie brevi memorie)]*, in «Peterburgskaja gazeta» [«La gazzetta di Pietroburgo»], n. 342, 13/12/1901, p. 5.

Jurij [Iosifovič] Slonimskij, *Ličnye vospominanija R. Ė. Drigo [Ricordi personali di R. E. Drigo]*, in «Muzykal'naja žizn'», n. 23, 1973, pp. 15-16.

Memorie e diari dei collaboratori di Petipa

Aleksandr [Nikolaevič] Benua, *Dnevnik. 1908-1916. Vospominanija o russkom baletе [Diari. 1908-1906. Memorie sul balletto russo]*, Zakarov, Moskva 2011.

M[ichail Michajlovič] Fokin, *Protiv tečenija. Vospominanija baletmejstera. Scenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'ju i pis'ma [Controcorrente. Memorie del coreografo. Scenari e progetti per balletti. Articoli, interviste e lettere]*, Isskustvo, Leningrad 1981 (trad. it. Michel Fokine, *Memorie di un coreografo*, Traduzione e cura di Viviana Carpifave, Libreria Musicale Italiana 2021).

H.S.H. The Princess Romanovsky-Krassinsky, *Dancing in Petersburg. The Memoirs of Kschessinska*, Translated by Arnold Haskell, Da Capo Press, New York 1977 (I ed. *Souvenirs de la Kschessinska. Prima ballerina du theatre imperial de Saint-Petersbourg*, Plon, Paris 1960; trad. russa Matil'da [Feliksovna] Kšesinskaja, *Vospominanija [Memorie]*, Artist. Režissër. Teatr, Moskva 1992).

Tamara Karsavina, *Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina*, with a foreword by J. M. Barrie, Ayer Company, Salem, New Hampshire 1984 (I ed. E. P. Dutton & Co., New

- York 1931).
- Nicolas Legat, *Ballet Russe. Memoirs*, Translated, with a Foreword by Sir Paul Dukes, Methuen & Co., London 1939.
- Nicolas Legat, *The Story of the Russian School*, Translated with a foreword by Sir Paul Dukes, British Continental Press, London 1932.
- L[eonid Sergeevič] Leont'ev, *Moja Avtobiografija* [*La mia autobiografia*], in «Eženedel'nik Petrogradskich gosudarstvennykh akademičeskich teatrov» [«Settimanale dei teatri accademici statali di Pietrogrado»], n. 31-32, 1923, pp. 27-30.
- E[lena] M[ichajlovna] Ljukom, *Moja rabota v balete* [*Il mio lavoro nel balletto*], Izdanie Leningradskogo otdelenija Vserossijskogo teatral'nogo obščestva, Leningrad 1940.
- Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, Translated and Edited by Irina Nijinska and Jean Rawlinson, Duke University Press, Durham-London 1992.
- Fëdor [Vasil'evič] Lopuchov, *Šest'desjat let v balete* [*Sessant'anni nel balletto*], Isskustvo, Moskva 1966.
- Romola Nijinsky (Edited by), *The Diary of Vaslav Nijinsky*, University of California Press, Berkley-Los Angeles 1968 (trad. it. Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, Traduzione di Maurizia Calusio, Adelphi, Milano 2000).
- A[leksandr] V[iktorovič] Širjaev, *Peterburgskij balet. Iz vospominanij artista Mariinskogo teatra* [*Il balletto di Pietroburgo dalle memorie dell'artista del Teatro Mariinskij*], in Id., *Vospominanija. Stat'i. Materialy* [*Memorie. Articoli. Materiali*], Akademija Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj, Sankt-Peterburg 2018, pp. 22-106 (I ed. VTO, Leningrad 1941; trad. ingl. Alexander Shiryayev, *The Petersburg Ballet. Memoirs of an Artist of the Mariinsky Theatre*, in Birgit Beumers – Victor Bocharov – David Robinson (Editors), *Alexander Shiryayev. Master of Movement*, Le Giornate del Cinema Muto, Gemona 2009, pp. 81-128).
- Vladimir Arkad'evič Teljakovskij, *Vospominanija* [*Memorie*], Isskustvo, Leningrad-Moskva 1965.
- V[ladimir] A[rkad'evič] Teljakovskij, *Dnevniki Direktora Imperatorskich teatrov 1901-1903* [*Diari del Direttore dei Teatri Imperiali 1901-1903*], Artist. Režisser. Teatr, Sankt-Peterburg 2002.
- Nina [Aleksandrovna] Tichonova, *Devyška v sinem* [*La ragazza in blu*], Artist. Režisser. Teatr, Moskva 1992.
- E[katerina] O[ttovna] Vazem, *Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo Teatra. 1867-1884* [*Memorie di una ballerina del Teatro Bol'shoj di San Pietroburgo. 1867-1884*], Isskustvo, Leningrad-Moskva 1937 (trad. ingl. Yekaterina Vazem, *Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre*, Translation by Nina Dimitrievitch, in «Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research», Part 1, vol. III, n. 2, Summer 1985, pp. 3-22; Part 2, vol. IV, n. 1, Spring 1986, pp. 3-28; Part 3, vol. V, n. 1, Spring 1987, pp. 21-41; Part 4, vol. VI, n. 2, Autumn 1988).

Volumi e articoli su Marius Petipa

Biografie e testimonianze

- Natalija Černyšova-Mel'nik, *Marius Petipa: v plenu u Terpsichory* [*Marius Petipa: catturato da Tersicore*], Renome, Sankt-Peterburg 2019.

- Marie-Françoise Christout, *Marius Petipa (1818-1910)*, Comité français de la danse, Paris 1994.
- S[ergej] N[ikolaevič] Dmitriev (redaktor [curatore]), *Mastera literatury, teatra i kino [I maestri della letteratura, del teatro e del cinema]*, Veče, Moskva 2006, pp. 322-325.
- V[adim Moisevič] Gaevskij, *Dom Petipa [La casa di Petipa]*, Artist. Režisser. Teatr, Moskva 2000.
- O[l'ga] A[natol'evna] Fedorčenko – Ju[rii] A[lekseevič] Smirnov – A[leksej] V[iktorovič] Fomkin (Sostaviteli [Compilatori]), *Baletmejster Marius Petipa. Stat'i, issledovanie, razmyslenija [Il coreografo Marius Petipa. Articoli, ricerche, pensieri]*, Foliant, Vladimir 2006.
- V[ladimir] S[amojlovič] Gil' (Otvett[ennyj] redaktor [Responsabile curatore]), *CXXV let so dnja roždenija baletmejstera Mariusa Ivanoviča Petipa [125 anni dalla nascita del coreografo Marius Ivanovič Petipa]*, Gosudarstvennyj Ordena Lenina Akademičeskij Teatr opery i baleta im[eni] S. M. Kirova, Leningradskoe ordelenie Vserossijskogo teatral'nogo obščestva, Leningrad 1947.
- Marina [Aleksandrovna] Il'ičeva, *Neizvestnyj Petipa. Istoki tvorčestva [Il Petipa sconosciuto. Le origini della creatività]*, Kompozitor, Sankt-Peterburg 2015.
- I[van Nikolaevič] Ivanov – K. Ivanov, *Marius Ivanovič Petipa 1822-1922 11-go marta. K stoletiju dnja roždenija [Marius Ivanovič Petipa 1822-1922. 11 marzo. Al centenario della nascita]*, [s.n.], Peterburg 1922.
- N[atalija] V[ital'evna] Kolosenkova (Otvettstennyj redaktor [Responsabile curatore]), *“Sozvezdie russkogo baleta”. Buklet vystavki k 200-letiju so dnja roždenija M. I. Petipa [“La costellazione del balletto russo”. Brochure della mostra dedicata al duecentesimo anniversario della nascita di M. I. Petipa]*, [brochure della mostra di] San Pietroburgo, Sala espositiva dell'Archivio di Stato Federale, 28 marzo-28 giugno 2018, Rossijskij gosudarstvennyj istoričeskij archiv, Sankt-Peterburg 2018.
- Sergej [Aleksandrovič] Konaev (Sostavitel', avtor teksta i kommentarijev [Compilatore, autore dei testi e dei commenti]), *Dva veka Petipa. 6 marta-10 ijunja 2018. Katalog vystavki [Due secoli di Petipa. 6 marzo-10 giugno 2018. Catalogo della mostra]*, GCTM im A. A. Bachrušina, Moskva 2018.
- Marina [Konstantinovna] Leonova – Jurij [Petrovič] Burlaka (Sostaviteli sbornika [Compilatori della raccolta]), *Balety M. I. Petipa v Moskve [I balletti di M. I. Petipa a Mosca]*, Progress-Tradicija, Moskva 2018.
- D[enis] I[vanovič] Leškov, *Marius Petipa (1822-1910). K stoletiju ego roždenija [Marius Petipa (1822-1910). Nel centenario della sua nascita]*, Izdanie Petrogradskich Akademičeskich Teatrov, Petrograd 1922 (trad. ingl. D[enis] I[vanovič] Leshkov, *Marius Petipa, Adapted from the Russian*, Edited by Cyril William Beaumont, C. W. Beaumont, London 1971).
- Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, Oxford University Press, New York 2019.
- N[atal'ja] I[vanovna] Metelica – O[l'ga] Z[injurovna] Plachotnaja (avtory-sostaviteli [autori-compilatori]), *Marius Petipa. Tancemanija / Marius Petipa. La dansomanie*, 2 voll., Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatrol'nogo i muzykal'nogo iskusstva, Sankt-Peterburg 2018.
- Lillian Moore, *The Petipa Family in Europe and America*, in «Dance Index», vol. I, n. 5, May 1942, pp. 72-84.
- Alexei Pleščeeff, *Petipa*, in «Archives internationales de la danse», n. 3, juillet 1935, p. 93.
- Prince Serge Wolkonsky, *A memory of Petipa*, in «The Dancing times», March 1928, pp. 855-857.

- [Marie Rambert], *Marius Petipas* [sic] – *choreographer*, in «The Dancing times», April 1930, pp. 49, 51.
- Ferdinando Reyna, *Marius Petipa. Zar del balletto*, in «La Scala. Rivista dell'opera», n. 104, luglio 1958, pp. 40-43.
- Yury Slonimsky, *Marius Petipa*, translated by Anatole Chujoy, in «Dance Index», vol. VI, n. 5-6, May-June 1947, pp. 100-144.
- V[alerian Jakovlevič] Světlov", *Sovremennyy balet* [*Il balletto contemporaneo*], izdano pri neposredstvennom" učastii L. S. Bakst [pubblicato con la partecipazione diretta di L. S. Bakst], Izdanie tovariščestva R. Golike i A. Vil'borg, [Peterburg] 1911, pp. 1-14 (trad. it. Valerian Svetlov, *Il balletto del nostro tempo. La danza ai tempi di Djagilev*, Editore con la partecipazione diretta di L. S. Bakst, Introduzione, traduzione dal russo a cura di Michaela Böhmig, Gremese, Roma 2023).
- Nathalie Yobel, *Légendaire Marius Petipa: un César chez les tsars*, in «Danser», n. 200, juin 2001, pp. 40-42, 44.

Studi storico-critici

- Arlene Croce, *Grand pas Petipa*, in «The New Yorker», 15 June 1981, p. 139 (ora in Arlene Croce, *Going to the dance*, Knopf, New York 1982, pp. 381-386).
- N[atal'ja] L[azarevna] Dunaeva, *Iz istorii russkogo baleta. Izbrannye sjužety* [*Dalla storia del balletto russo. Storie selezionate*], Akademija Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj, Sankt-Peterburg 2010, pp. 9-19.
- V[adim Moisevič] Gaevskij, *Choreografičeskie portrety* [*Ritratti coreografici*], Artist. Režisser. Teatr, Moskva 2008, pp. 119-129.
- Donatella Gavrilovich – Annamaria Corea (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, Universitalia, Roma 2019.
- Le Grand Pas de Marius Petipa*, [numero monografico di] «Mariinskij Teatr», n. 1-2, 2018.
- Ivor Guest, *The age of Petipa*, in Cobbett Steinberg (edited by), *The dance anthology*, New American Library, New York-Scarborough 1980, pp. 374-382.
- Franzis Hengst, *Marius Petipa und das Erbe der Klassik*, in «Jahrbuch Tanzforschung», vol. VII, 1996, pp. 42-46.
- M[ikhail] A[lekseevič] Jakovlev, *Baletmejster Marius Petipa (očerk i istorii russkogo baleta)* [*Il coreografo Marius Petipa (saggio sulla storia del balletto russo)*], P. P. Sojkina, Leningrad 1924.
- Julija [Jur'evna] Jakovleva, *Mariinskij teatr. Balet. XX vek* [*Teatro Mariinskij. Balletto. XX secolo*], Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2005, pp. 14-23, 74-90.
- Horst Koegler, *Petipa und die Zaristische Petersburger Ballettkultur des 19. Jahrhunderts*, in «Maske und Kothurn», vol. XIII, n. 1, März 1967, pp. 30-46.
- Pascale Melani (Éditée par), *De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage*, [numero monografico di] «Slavica Occitania», n. 43, 2016.
- Tatiana Nikitina, *Le "ballet russe" de Marius Petipa: un exemple d'hybridation culturelle*, Ph.D., sous la direction de Pascale Melani et Hélène Laplace-Clavier, Université Bordeaux Montaigne, 2018.
- V[alentina] M[atveevna] Pasjutinskaja, *Putešestvie v mir tanca* [*Viaggio nel mondo della danza*], Aleteja, Sankt-Peterburg 2011, pp. 136-140.
- Oleg Petrov, *Russian Ballet and its Place in Russian Artistic Culture of the Second Half of the Nineteenth Century: The Age of Petipa*, translated by Tim Scholl, in «Dance Chronicle», vol. XV, n. 1, 1992, pp. 40-58.

- O[l'ga] I[vanovna] Rozanova, «*Vek Petipa*» glazami S. N. Chudekova [Il «secolo di Petipa» attraverso gli occhi di S. N. Chudekov], in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im[eni] A. Ja. Vaganovoj» [«Il corriere dell'Accademia di balletto russo "A. Ja. Vaganova"»], n. 5 (34), 2014, pp. 45-52.
- Roland John Wiley, *A Context for Petipa*, in «Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research», vol. XXI, n. 1, Summer 2003, pp. 42-52.

Monografie, articoli e voci enciclopediche su Lev Ivanov e Riccardo Drigo

- Marco Argentina, *Riccardo Drigo, direttore d'orchestra e compositore*, in «Padova e il suo territorio», n. 210, aprile 2021, pp. 30-33.
- Agostino Brotto Pastega, *Riccardo Drigo (1846-1930). Musicista padovano alla corte degli Zar*, [s.n., s.l.] 2010.
- Lorenzo Chiera, *Riccardo Drigo ovvero il «Čajkovskij italiano»*. Autore di diversi balletti, venne così definito da Stravinskij, in «Giornale della Musica», n. 117, giugno 1996, p. 10.
- Drigo, Riccardo, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie*, diretto da Alberto Basso, UTET, Torino, 1985, *ad vocem*, vol. II, p. 555.
- G[iorgio] Gr[aziosi] – V[ladimir] F[édorov], *Drigo, Riccardo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Le Maschere, Roma, 1957, *ad vocem*, vol. IV, coll. 1023-1024.
- D[enis Ivanovič] L[eškov], *Proščal'nyj benefis R. E. Drigo [Beneficiata d'addio di R. E. Drigo]*, in «Birjuč Petrogradskich Gosudarstvennych teatrov» [«L'araldo dei teatri statali di Pietrogrado»], Sbornik II, 1921, pp. 366-367.
- D[enis Ivanovič] L[eškov], *R. E. Drigo (K 40-letiemu jubileju služby) [R. E. Drigo (In occasione dei 40 anni di servizio)]*, in «Birjuč Petrogradskich Gosudarstvennych teatrov» [«L'araldo dei teatri statali di Pietrogrado»], Vypusk n. 17/18, 1919, pp. 299-302.
- Concetta Lo Iacono, *Drigo, Riccardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1992, *ad vocem*, vol. XLI, pp. 698-700.
- Gunhild Oberzaucher-Schüller, *Drigo, Riccardo Eugenio*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2001, *ad vocem*, Personenteil V, coll. 1429-1430.
- Barrymore Laurence Scherer, *Toast of the Czars. The Italian conductor-composer Riccardo Drigo found favor with his ballets at the Russian Imperial Court*, in «Ballet News», January 1982, pp. 26-28.
- Bruce R. Schueneman, *The Search for the Minor Composer: The Case of Riccardo Drigo*, in «Music Reference Services Quarterly», vol. V, n. 1, 1996, pp. 21-36.
- Yury Slonimsky, *Writings on Lev Ivanov*, with a biography of Ivanov in excerpts from Mikhail Borisoglebsky, Translated and edited with annotations by Anatole Chujoy, in «Dance Perspectives», n. 2, Spring 1959.
- Irina V. Sorokina, *Riccardo Drigo: il collaboratore indispensabile di Marius Petipa, l'amico del balletto russo ed un nome da scoprire*, in *Musicus Discologus. Musiche e scritti per il 70° anno di Carlo Marinelli*, a cura di Giuliano Macchi, Marcello Gallucci, Carlo Scimone, Monteleone, Vibo Valentia [1997], pp. 422-432.
- Jennifer Spencer, *Drigo, Riccardo*, in *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by S. Sadie, executive editor J. Tyrell, Macmillan, London, 2001, *ad vocem*, vol. VII, p. 595.

- Silvio Travaglia, *Riccardo Drigo: l'uomo e l'artista*, Zanibon, Padova 1929.
- Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov. Choreographer of "The Nutcracker" and "Swan Lake"*, Clarendon Press, Oxford 2007.
- Walter Zidarič, *Riccardo Drigo, le dernier héritier de la tradition musicale italienne en Russie à l'époque de Marius Petipa*, in «Slavica Occitania», n. 43, [numero monografico] *De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage*, Édité par Pascale Melani, 2016, pp. 213-222.

Articoli e voci enciclopediche su Michail Bočarov e Evgenij Ponomarëv

- Anonimo, *M. I. Bočarov*, in «Vsemirnaja illjustracija» [«L'illustrazione del mondo»], n. 1382, 22/7/1895, p. 71.
- R[emzi Refikovič] Devletov, *Dva prizvanija* [Due vocazioni], in «Chudožnik» [«Il pittore»], n. 8, 1984, pp. 45-48.
- V[adim] A[lekseevič] Kulakov, *Ponomarëv Evgenij Petrovič*, in *Russkij balet: enciklopedija* [Balletto russo: enciclopedia], Redakcionnaja kolegija [Comitato redazionale] E. P. Belova, G. N. Dobrovol'skaja, V. M. Krasovskaja, E. Ja. Suric, N. Ju. Černova, Bol'saja rossijskaja enciklopedija, Soglasie, Moskva, 1997, *ad vocem*, p. 366.
- V[adim] M[ichajlovič] Pappe, *Bočarov Michail Il'ič*, in *Balet. Ėnciklopedija* [Balletto. Enciclopedia], Glavnyj redaktor [Responsabile curatore] Ju. N. Grigorovič, Sovetskaja enciklopedija, Mosca 1981, *ad vocem*, pp. 90-91.
- V[adim] M[ichajlovič] Pappe, *Bočarov Michail Il'ič*, in *Russkij balet: enciklopedija* [Balletto russo: enciclopedia], Redakcionnaja kolegija [Comitato redazionale] E. P. Belova, G. N. Dobrovol'skaja, V. M. Krasovskaja, E. Ja. Suric, N. Ju. Černova, Bol'saja rossijskaja enciklopedija, Soglasie, Moskva, 1997, *ad vocem*, pp. 79-80.
- E[vgenij] P[etrovič] Ponomarëv, *Pamjati Michaila Il'iča Bočarova, akademika pejzažnoj živopisi i dekoratora Imperatorskich" teatrov* [In memoria di Michail Il'ič Bočarov, accademico di pittura paesaggistica e scenografo dei Teatri Imperiali], in «Ežegodnik "Imperatorskich" Teatrov» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon" 1894-1895 gg. [Stagione 1894-1895], redaktor" [a cura di] A[natolij] E[vgrafovič] Molčanov", Direkcija Imperatorskich" Teatrov" [Direzione dei Teatri Imperiali], S[ankt]-Peterburg" [San Pietroburgo] 1896, pp. 388-396.
- I[rina] A[lekseevna] Puškina, *Pis'ma E. P. Ponomarëva A. N. Majkovu* [Lettere di A. P. Ponomarëv ad A. N. Majkov], in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im[eni] A. Ja. Vaganovoj» [«Il corriere dell'Accademia di balletto russo "A. Ja. Vaganova"»], n. 2 (18), 2007, pp. 224-232.
- An[na Nissonovna] Š[ifrina], *Bočarov Michail Il'ič*, in *Teatral'naja enciklopedija* [Enciclopedia teatrale], Glavnyj redaktor [Curatore principale] S. S. Mokul'skij, 6 voll., Sovetskaja enciklopedija, Moskva, 1961, *ad vocem*, vol. I, col. 674.
- An[na Nissonovna] Š[ifrina], *Ponomarëv, Evgenij Petrovič*, in *Teatral'naja enciklopedija* [Enciclopedia teatrale], Glavnyj redaktor [Curatore principale] S. S. Mokul'skij, 6 voll., Sovetskaja enciklopedija, Moskva, 1961, *ad vocem*, vol. IV, col. 427.

Pubblicazioni sugli interpreti del “Réveil de Flore” (1894-1914)

- Anonimo, *A. Ch. Ioganson*”, in «Peterburgskaja gazeta», n. 289, 21/10/1898, p. 4.
- Anonimo, *I. N. Kusov*, in «Birjuč Petrogradskich Gosudarstvennych teatrov» [«L’araldo dei teatri statali di Pietrogrado»], n. 2, 1918, pp. 51-52.
- Jur[ij Alekseevič] Bachrušin, *Aleksandr Alekseevič Gorskij 1871-1924*, Isskustvo, Moskva-Leningrad 1946.
- Cyril W. Beaumont, *Michel Fokine & his ballets*, Dance Horizons, New York 1981 (I ed. Beaumont, London 1935).
- Sergej[L’vovič] Bertenson, *Pamjati A. R. Bol’ma* [In memoria di A. R. Bol’m], in «Novoe russkoe slovo» [«La nuova parola russa»], vol. XLI, n. 14388, 16/9/1951, p. 3.
- Birgit Beumers – Victor Bocharov – David Robinson (Editors), *Alexander Shiryayev. Master of Movement*, Le Giornate del Cinema Muto, Gemona 2009.
- V[alerian] M[ichajlovič] Bogdanov-Berezovskij, *A. Ja. Vaganova*, Iskustvo, Moskva-Leningrad 1950.
- Ju. B. R. [ma Jurij Gustavovič Brodersen], *A. V. Širjaev. K 40-letiju artističeskoj dejatel’nosti* [A. V. Širjaev. Per il 40° anniversario di attività artistica], in «Rabočij i teatr» [«Lavoro e teatro»], n. 22 (37), 1925, pp. 14-15.
- Jur[ij Gustavovič] Brodersen, *Elena Ljukom*, Iskustvo, Leningrad-Moskva 1941.
- E. A. Čurakova et al. (Avt[ory]-sost[aviteli]), *Aleksandr Gorskij baletmejster chudožnik fotograf. Iz kollekcii Muzeja Gosudarstvennogo akademičeskogo Bol’šogo teatra Rossii* [Aleksandr Gorskij coreografo pittore fotografo. Dalla collezione del Museo del Teatro accademico statale russo Bol’šoj], Fond Svjaz’ Epoch, Moskva 2018.
- André Eglevsky – John Gregory, *Heritage of a ballet master: Nicolas Legat*, Dance Horizons, New York 1977.
- Mariëtta Frangopulo, *Leonid Sergeevič Leont’ev. Zasluzhennyj artist RSFSR, ordenonosec. Tridcat’ pjat’ let sceničeskoj dejatel’nosti* [Leonid Sergeevič Leont’ev. Artista emerito della RSFSR, decorato. Trentacinque anni di attività teatrale], Izdanie Leningradskogo otdelenija Vserossijskogo teatral’nogo obščestva, Leningrad 1939.
- John Gregory, *The Legat saga: Nicolai Gustavovitch Legat 1869-1937*, Javog, London 1992.
- John Gregory, *Legendary dancers: Pavel Gerdt*, in «Dancing Times», November 1987, p. 129.
- Coryne Hall, *Imperial dancer. Mathilde Kschessinska and the Romanovs*, Sutton, Stroud 2005.
- Arnold L. Haskell, *Vera Trefilova: a study in classicism*, British-continental Press, London 1928.
- Dawn Lille Horwitz, *Michel Fokine*, Twayne, Boston 1985.
- I[van] N[ikolaevič] Ivanov, *M. Fokin*, [s.n.], Peterburg 1923.
- V[era Michajlovna] Krasovskaja, *Agrippina Jakovleva Vaganova*, Iskustvo, Leningrad 1989.
- V[era Michajlovna] Krasovskaja, *Nižinskij*, Iskustvo, Leningrad 1974.
- G[alina] D[mitrievna] Kremševskaja, *Agrippina Vaganova*, Iskustvo, Leningrad 1981.
- Alison Miller, *The role of Nicolas Legat in twentieth century ballet*, Ph.D., University of Michigan, Ann Harbor 1990.
- Lincoln Kirstein (Text and Commentary by), *Nijinsky dancing*, With Essays by Jacques Rivière and Edwin Denby, Alfred A. Knopf, New York 1975.
- V[alerija Vasil’evna] Nosova, *Baleriny* [Ballerine], Molodaja gvardija, Moskva 1983.
- Françoise Reiss, *Nijinsky, ou La Grâce. Esthétique et psychologie*, Plon, Paris 1957.
- O[l’ga Ivanovna] Rozanova, *Elena Ljukom*, Iskustvo, Leningrad 1983.
- Adrienne Sharp, *The true memoirs of Little K*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2010.
- Gennady Smakov, *I grandi danzatori russi*, a cura di Sergio Trombetta, Gremese, Roma 2004.

- N[ikolaj Aleksandrovič] Šubalov, *Jubilej bol'sogo mastera. Tridcat' let sceničeskoj dejatel'nosti zaspuženno go artista L. S. Leont'eva* [Anniversario del grande maestro. Trent'anni di attività teatrale del defunto artista L. S. Leont'ev], in «Rabočij i teatr» [«Lavoro e teatro»], n. 34, 1933, p. 11.
- E[lizaveta Jakovlevna] Suric – E[katerina Petrovna] Belova (Sostaviteli [Compilatori]), *Baletmejster A. A. Gorskij. Materialy. Vospominanija. Stat'i* [Il coreografo A. A. Gorskij. Materiali. Memorie. Articoli], Dmitrij Bulanin, S[ankt]-Peterburg 2000.
- Valerien Svetlov, *Thamar Karsavina*, Translated from the Russian by H. De Vere Beauclerk and Nadia Evrenov, Edited by Cyril W. Beaumont, C. W. Beaumont, London 1922.
- V[alerian Jakovlevič] Svetlov, *O. O. Preobraženskaja*, tip. A. F. Marksa, Sankt-Peterburg 1902.
- N[ikolaj] D[mitrievič] Volkov – Ju[rij] I[osifovič] Slonimskij (Redaktory [a cura di]), *Agrippina Jakovleva Vaganova. 1879-1951. Stat'i. Vospominanija. Materialy* [Agrippina Jakovleva Vaganova. 1879-1951. Articoli. Memorie. Materiali], Iskusstvo, Leningrad-Moskva 1958.
- A[kim L'vovič] Volynskij, *Ė. I. Vill'*, in «Žizn iskusstva» [«La vita dell'arte»], n. 13 (836), 28/3/1922, p. 2.

Cronache e recensioni del "Réveil de Flore"

Cronache dell'«Annuario dei Teatri Imperiali»

- Anonimo, *Prazdnestva v" Petergofě po slučaju Brakosočetanija Ich" Imperatorskich" Vysočestv" Velikoj Knjažny Ksenii Aleksandrovny i Velikago Knjazja Aleksandra Michailoviča* [Festeggiamenti a Peterhof in occasione delle nozze delle Loro Altezze Imperiali la Granduchessa Ksenija Aleksandrovna e il Granduca Aleksandr Michajlovič], in «Ežegodnik" Imperatorskich" Teatrov"» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon" 1893-1894 gg. [Stagione 1893-1894], redaktor" [a cura di] A. E. Molčanov", Direkcija Imperatorskich" Teatrov" [Direzione dei Teatri Imperiali], S[ankt]-Peterburg" [San Pietroburgo] 1895, pp. 417-430.
- N. N. P., *Paradnye spektakli 1897 goda, dannye v" čest' posëtivšich" Rossiju inostrannyh" Bysočajšich" osob"* [Spettacoli cerimoniali nel 1897, dati in onore di eminenti personaggi stranieri che hanno visitato la Russia], in «Ežegodnik" Imperatorskich" Teatrov"» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon" 1896-1897 gg. [Stagione 1896-1897], redaktor" [a cura di] A. E. Molčanov", Direkcija Imperatorskich" Teatrov" [Direzione dei Teatri Imperiali], S[ankt]-Peterburg" [San Pietroburgo] 1898, pp. 393-425.

Recensioni degli spettacoli dati ai Teatri Imperiali

- Anonimo, *Balet"* [Balletto], in «Ežegodnik" Imperatorskich" Teatrov"» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon" 1900-1901 gg. [Stagione 1900-1901], pod redakciej [a cura di] L. A. Gel'mersen", Direkcija Imperatorskich" Teatrov", [s.l. s.d.], [parte I], pp. 153-194; in particolare, p. 155.
- Anonimo, *Balet"* [Balletto], in «Ežegodnik" Imperatorskich" Teatrov"» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon" 1901-1902 gg. [Stagione 1901-1902], pod redakciej [a cura di] L. A. Gel'mersen", Direkcija Imperatorskich" Teatrov", [s.l. s.d.], [parte I], pp. 166-205; in particolare, p. 169.

- Anonimo, *Balet*” [*Balletto*], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon” 1902-1903 gg. [Stagione 1902-1903], pod redakciej [a cura di] L. A. Gel’mersen”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, [s.l. s.d.], [parte I], pp. 142-162; in particolare, pp. 142-143, 144, 162.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 35, roždestvenskij nomer [numero natalizio], 1906, p. 5.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 636, 18/1/1909, p. 10.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 668, 26/2/1909, p. 7.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 697, 12/4/1909, p. 9.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 1183, 26/9/1910, p. 24.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 1228, 10/11/1910, p. 19.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 1275, 29/12/1910, p. 20.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 1298, 23/1/1911, p. 21.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 1302, 26/1/1911, p. 18.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 1531, 2/10/1911, p. 17.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 1534, 5/10/1911, p. 19.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 2608, 7/12/1914, p. 25.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 2611, 10/12/1914, p. 21.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 2628, 28/12/1914, p. 15.
- Anonimo, *Mariinskij teatr* [*Teatro Mariinskij*], in «Obozrënie Teatrov”» [«La rivista dei teatri»], n. 2631, 31/12/1914, p. 13.
- Anonimo, *Obozrënie dějatel’nosti Imperatorskich” scen”. Sezon” 1894-1895 gg.* [*Rassegna delle attività delle scene imperiali. Stagione 1894-1895*], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon” 1894-1895 gg. [Stagione 1894-1895], redaktor” [a cura di] A. E. Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, S[ankt]-Peterburg” 1896, pp. 99-322; in particolare, pp. 200-204.
- Anonimo, *Obozrënie dějatel’nosti Imperatorskich” scen”. Sezon” 1895-1896 gg.* [*Rassegna delle attività delle scene imperiali. Stagione 1895-1896*], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon” 1895-1896 gg. [Stagione 1895-1896], redaktor” [a cura di] A. E. Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, S[ankt]-Peterburg” 1897, pp. 115-259; in particolare, p. 363.
- Anonimo, *Obozrënie dějatel’nosti S.-Peterburgskich” Teatrov”* [*Rassegna delle attività dei teatri di San Pietroburgo*], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon” 1903-1904 gg. [Stagione 1903-1904], redaktor” [a cura di] P. P. Gnedič, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, [s.l. s.d.], Čast’ pervaja [Parte I], pp. [1]-121; in parti-

colare, pp. 109-110, 118, 121.

Anonimo, *Obozrěnie dějatel'nosti S.-Peterburgskich" Teatrov"* [*Rassegna delle attività dei teatri di San Pietroburgo*], in «Ežegodnik" Imperatorskich" Teatrov"» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon" 1904-1905 gg. [Stagione 1904-1905], redaktor" [a cura di] P. P. Gnedič, Direkcija Imperatorskich" Teatrov", [s.l. s.d.], Čast' pervaja [Parte I], pp. [1]-122; in particolare, pp. 109, 110.

Anonimo, *Obozrěnie dějatel'nosti S.-Peterburgskich" Teatrov"* [*Rassegna delle attività dei teatri di San Pietroburgo*], in «Ežegodnik" Imperatorskich" Teatrov"» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon" 1905-1906 gg. [Stagione 1905-1906], redaktor" [a cura di] P. P. Gnedič, Direkcija Imperatorskich" Teatrov", [s.l. s.d.], Čast' pervaja [Parte I], pp. 1-138; in particolare, p. 132.

Anonimo, *Obozrěnie dějatel'nosti S.-Peterburgskich" Teatrov"* [*Rassegna delle attività dei teatri di San Pietroburgo*], in «Ežegodnik" Imperatorskich" Teatrov"» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon" 1906-1907 gg. [Stagione 1905-1906], redaktor" [a cura di] P. P. Gnedič, Direkcija Imperatorskich" Teatrov", [s.l. s.d.], Čast' pervaja [Parte I], pp. [1]-158; in particolare, p. 148.

V[alerian] Jakovlevič Světlov, *Balet"* [Balletto], in «Ežegodnik" Imperatorskich" Teatrov" 1909» [«Annuario dei Teatri Imperiali 1909»], Vypusk" III [Volume III], [s.n., s.l. s.d.], [Parte I], pp. 116-122; in particolare, pp. 118, 120.

Recensioni del "Réveil de Flore" del Pavlova Ballet

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Baltimore American», 26/11/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Brooklyn Standard», 1/11/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Chicago Examiner», 4/7/1915.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Chicago Journal», 10/11/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Chicago Journal», 26/12/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Chicago Music Leader», 26/11/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Chicago Tribune», 20/12/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Chicago Tribune», 25/7/1915.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Cincinnati Enquirer», 8/11/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Cincinnati Enquirer», 22/11/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Cincinnati Enquirer», 6/12/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Cincinnati Post», 14/11/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Columbus Journal», 22/11/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Denver Post», 7/2/1915.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Detroit Times», 5/12/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Detroit Times», 27/12/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Detroit Tribune», 15/11/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Examiner», 9/5/1915.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «Louisville Courier Journal», 17/4/1915.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «New Orleans Item», 9/8/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «New York City Evening Sun», 31/10/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «New York City Evening World», 31/10/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «New York City Evening World», 4/11/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «New York City Evening World», 21/11/1914.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «New York City Sun», 21/2/1915.

Adespoto, [*anepigrafo*], in «New York City Telegram», 4/11/1914.

- Adespoto, [*anepigrafo*], in «New York City Telegraph», 14/2/1915.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «New York City Telegraph», 11/7/1915.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «New York City World», 21/11/1914.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «New York [Herald Tribune?]", 1/11/1914.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «Portland Oregonian», 15/11/1914.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «Pittsburg Post», 27/12/1914.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «Richmond Leader», 2/11/1914.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «Richmond Virginian», 22/11/1914.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «Rochester Leader», 26/11/1914.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «Rochester Post Express», 4/5/1915.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «Rochester Times», 11/11/1914.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «Rochester Times», 14/11/1914.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «Rochester Times», 16/11/1914.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «Rochester Union-Advertiser», 13/11/1914.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «San Antonio Light», 8/11/1914.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «Scranton [Times?]", 8/11/1914.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «Seattle Argus», 22/5/1915.
- Adespoto, [*anepigrafo*], in «Youngstown Telegram», 28/11/1914.
- Adespoto, *Anna Pavlowa*, in «Albany Journal», 12/11/1914.
- Adespoto, *Anna Pavlowa*, in «Albany Times Union», 7/11/1914.
- Adespoto, *Anna Pavlowa*, in «Rochester Union-Advertiser», 16/11/1914.
- Adespoto, *Anna Pavlowa at Irem Temple*, in «Wilkes-Barre Leader», 20/11/1914.
- Adespoto, *Anna Pavlowa at Metropolitan. Famous Russian Dancer Gives Performance for Benefit of Hospital*, in «New York City Tribune», 4/11/1914.
- Adespoto, *Anna Pavlowa at Park Tomorrow. Famous Premiere, Assisted by Company of Fifty Dancers and Symphony Orchestra, Booked for One Performance at Park Theater Tomorrow Night*, in «Bridgeport Herald», 1/11/1914.
- Adespoto, *Anna Pavlowa – Duval*, in «Jacksonville Times», 3/3/1915.
- Adespoto, *Anna Pavlowa. Famous Russian Danseuse and Big Company to Appear at Lyceum on Monday Evening*, in «Rochester Union-Advertiser», 14/11/1914.
- Adespoto, *Anna Pavlowa First in Art of Dancing. Means more now than at any previous period*, in «Indianapolis News», 12/12/1914.
- Adespoto, *Anna Pavlowa Program for First Visit to City. Will Appear with Large Company and Orchestra Saturday*, in «Evansville Courier», 6/12/1914.
- Adespoto, *Anna Pavlowa Reappears. Display Her Distinctive Art Also in the Modern Dances*, in «New York City Times», 4/11/1914.
- Adespoto, *Anna Pavlowa tanzt im Met. Opera House. Eine alte Kunst neu belebt*, in «New York Morning Journal», 4/11/1914.
- Adespoto, *Anna Pavlowa to Dance Here. Famous Artiste and Distinguished Company Will be at Sutorius Concert January 29*, in «Paterson Chronicle», 15/11/1914.
- Adespoto, *Artistic Scenic Work for Pavlowa. Famous dancer and ballet here Two night*, in «Sacramento Union», 18/5/1915.
- Adespoto, *At the Grand*, in «Topeka Capital», 29/4/1915.
- Adespoto, *Ballet of Dolls Shows Pavlowa in Great Beauty. This Offering a Favorite of the Vienna Grand Opera-Dancer to Give Three Sets of Programmes*, in «San Francisco Chronicle», 16/5/1915.
- Adespoto, *Classic dancing*, in «Tampa Daily News», 8/3/1915.
- Adespoto, *Classical Dancer Coming Next Week. Ivan Clustine Coming*, in «Baltimore News»,

18/11/1914.

- Adespoto, *Dance Drama is Coming Here. Anna Pavlowa to Appear at Baker With Other Able Artists*, in «Portland Oregonian», 30/5/1915.
- Adespoto, *Dancing and Fireworks in the Summer Parks*, in «Chicago Journal», 3/7/1915.
- Adespoto, *Dancing, Opera Drama Given by Pavlowa*, in «San Francisco Call», 22/5/1915.
- Adespoto, *Double Bills of Opera and Ballet*, in «Chicago Post», 19/12/1914.
- Adespoto, *Elaborate Ballet Part of Pavlowa Performance*, in «Detroit Tribune», 13/12/1914.
- Adespoto, *Entertainment in Great Variety at the Local Theatres. Anna Pavlowa and Her Company of Russian Dancers at the Providence Opera House an Unusually Good Vaudeville Bill at Keith's, "Rollicking Shannon" at the Colonial "American Beauties" at the Westminster and Interesting Programmes of Vaudeville and Pictures at the Other Houses*, in «Providence Tribune», 10/11/1914.
- Adespoto, *Facial Expression with Dancing. The Art of Pantomime and Dramatic Art Joined with Terpsichore in M^{lle} Pavlowa's Interpretation in Russian Ballet*, in «Aberdeen World», 5/6/1915.
- Adespoto, *"Flora's Awakening" Pavlowa Feature*, in «Atlantic City Gazette», 15/11/1914.
- Adespoto, *Future Offerings at the Playhouse. Great Italian Film "Cabiria" Pronounced Most Accurate Historical Picture*, in «Wilmington News», 6/11/1914.
- Adespoto, *Great Dancer Comes Tuesday. Anna Pavlowa's Engagement Most Important Event of the Year – Many in Company*, in «Wheeling News», 29/11/1914.
- Adespoto, *Great Dancer. M. Alexander Volinine Coming With Pavlowa*, in «Nashville Banner», 28/11/1914.
- Adespoto, *Immense Audience Sees Anna Pavlowa. Great Bailey Auditorium Was Filled with Delighted People Last Night*, in «Ithaca Journal», 18/11/1914.
- Adespoto, *In Musical Circles*, in «Rochester Post Express», 14/11/1914.
- Adespoto, *In the world of music*, in «The Akron Beacon Journal», 3/11/1914, p. 6.
- Adespoto, *The incomparable Pavlowa*, in «Norfolk Dispatch», 21/11/1914.
- Adespoto, *Incomparable Pavlowa. Russian Dancer at Worcester Theatre in Poetry of Motion*, in «Worcester Telegram», 6/11/1914.
- Adespoto, *Los Angeles Notes*, in «New York Dramatic News», 15/5/1915.
- Adespoto, *Lyceum*, in «Rochester Union and Advertiser», 17/11/1914.
- Adespoto, *Lyceum. Anna Pavlowa*, in «Rochester Post Express», 17/11/1914.
- Adespoto, *Max Rabinoff Again Features M^{lle} Pavlowa*, in «New York Musical American», 17/10/1914.
- Adespoto, *Mizzi Hajos Fluent Talker Now Knew No English 5 Years Ago. Mizzi Hajos, in "Sari", at Cort*, in «San Francisco Examiner», 14/5/1915.
- Adespoto, *M^{lle} Anna Pavlowa*, in «Albany Journal», 24/10/1914.
- Adespoto, *M^{lle} Anna Pavlowa*, in «Savannah Press», 9/3/1915.
- Adespoto, *M^{lle} Pavlowa*, in «Grand Forks Herald», 17/6/1915.
- Adespoto, *M^{lle} Pavlowa and Her Russian Dancers Charm Opera House Audience*, in «Pawtucket Times», 10/11/1914.
- Adespoto, *M^{lle} Pavlowa Begins Season in New Dances. Society Is Largely Represented in Audience at the Metropolitan*, in «New York City Sun», 4/11/1914.
- Adespoto, *M^{lle} Pavlowa Enchants and Delights with Poetic Dances; Old-Time Numbers Best Liked*, in «Detroit Press», 12/1/1915.
- Adespoto, *M^{lle} Pavlowa Wednesday*, in «St. Joseph Press», 24/4/1915.
- Adespoto, *M^{me} Pavlowa Interesting in Dance Program. Ballet "Flora's Awakening" Suited to Company as Whole, While Solo Dance of Star is Best of Her Work Technically*, in «Boston

- Christian Science Monitor», 7/11/1914.
- Adespoto, *Modern dances in Pavlova's program*, in «Baltimore Sun», 22/11/1914.
- Adespoto, *Music*, in «Detroit Times», 19/12/1914.
- Adespoto, *Music Notes*, in «New York City Times», 16/10/1914, p. 11.
- Adespoto, *New Ballet is Marvel of Fairy Grace*, in «San Francisco Bulletin», 26/5/1915.
- Adespoto, *New Dances by Pavlova Fascinating. "The Awakening of Flora" Brings Out in Full the Art of Danseuse and Company*, in «San Francisco Examiner», 26/5/1915.
- Adespoto, *Notes*, in «The Daily Standard Union», 17/10/1914, p. 7.
- Adespoto, *Pavlova Comes. New Ballets, New Settings and Ballroom Dances of the Hour*, in «Boston Transcript», 31/10/1914.
- Adespoto, *Pavlova Dances*, in «Bedford Standard», 15/11/1914.
- Adespoto, *Pavlova Dances. Two New Ventures to Savor Old Pleasures*, in «Boston Transcript», 7/11/1914, p. 5.
- Adespoto, *Pavlova*, in «Detroit Night», 26/12/1914.
- Adespoto, «*Pavlova*», in «Lexington Herald», 6/12/1914.
- Adespoto, *Pavlova*, in «Lexington Leader», 22/11/1914.
- Adespoto, *Pavlova*, in «New York Globe», 20/2/1915.
- Adespoto, *Pavlova*, in «Norfolk Pilot», 22/11/1914.
- Adespoto, *Pavlova*, in «Peoria Star», 21/12/1914.
- Adespoto, *Pavlova*, in «Syracuse Post Standard», 3/10/1914.
- Adespoto, *Pavlova*, in «Tampa Daily Times», 1/3/1915.
- Adespoto, *Pavlova and Ballet Appear Here Soon. Ballerina's Programme Includes Music for Which She Gave Prizes to American Composers*, in «Philadelphia Star», 14/11/1914.
- Adespoto, *Pavlova and Ballet, at the Broadway*, in «Detroit Tribune», 12/1/1915.
- Adespoto, *Pavlova and Ballet Will Be Here Soon*, in «Milwaukee Journal», 6/12/1914.
- Adespoto, *Pavlova and Fifty Dancers. Will Appear at Brooklyn Academy of Music*, in «Brooklyn Citizen», 1/11/1914.
- Adespoto, *Pavlova and Her Imperial Ballet Appear Here Tonight*, in «St. Augustine Record», 31/3/1915.
- Adespoto, *Pavlova and Russian Ballet*, in «Springfield Re[publican?]', 8/11/1914.
- Adespoto, *Pavlova and the Opera*, in «Chicago Journal», 19/12/1914.
- Adespoto, *Pavlova Appears Next Week in Fine Program*, in «St. Louis Post Dispatch», 6/12/1914.
- Adespoto, *Pavlova at Temple To-night*, in «Wilkes-Barre Record», 19/11/1914.
- Adespoto, *Pavlova at the Cort*, in «San Francisco Examiner», 26 (o 28)/5/1915.
- Adespoto, *Pavlova at Tulane*, in «New Orleans Picayune», 6/4/1915.
- Adespoto, *Pavlova Ballet. Dancing Entertainment of Charm and Novelty at Court Square Theater*, in «Springfield Re[publican?]', 12/11/1914.
- Adespoto, *Pavlova Bill for Saturday Announced. Society Dances Included in Varied Numbers to Be Presented*, in «Evansville News», 6/12/1914.
- Adespoto, *Pavlova Brings New Ballets and Divertissements. Dances set to music of Russian's best composers – Central programmes continue to fill the House*, in «Chronicle», 9/5/1915.
- Adespoto, *Pavlova Called Synonym of Grace. Russian Dancer Renders Program in Bailey Hall Which Defies One's Vocabulary to Describe in Fitting Terms – Has Able Support*, in «Ithaca News», 18/11/1914.
- Adespoto, *Pavlova Captivates Large Audience. Incomparable Danseuse Appears at The Playhouse With Stellar Support*, in «Wilmington Every Evening», 21/11/1914.
- Adespoto, *Pavlova Comes Back, Bringing New Dances*, in «New York City World», 4/11/1914.

- Adespoto, *Pavlowa Comes Tomorrow Night*, in «Charleston Gazette», 2/12/1914.
- Adespoto, *The Pavlowa Dancers*, in «San Francisco Examiner», 20/5/1915.
- Adespoto, *Pavlowa Dances to Aid Babies. Metropolitan Filled with Society as for the Opera when Russian Artist Appears*, in «New York Herald», 24/2/1915.
- Adespoto, *Pavlowa Dances. Two-new Ventures to Savor Old Pleasures*, in «Boston Evening Transcript», 7/11/1915.
- Adespoto, *Pavlowa Electricities Crowd by Dances Russian Artist Sways Audience at Cort. Dance Brings Big, Capable Company, Fine Orchestra and Elaborate Settings*, in «San Francisco Examiner», 28/5/1915.
- Adespoto, *Pavlowa Enchants*, in «Milwaukee Evening», 21/12/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Engagement. Russian Dancer's Programme One of the Great Brilliance*, in «Nashville Banner», 5/12/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Exhibits Supremacy Again. Russian Dancers Give Effective Program at Court Square Theater*, in «Springfield Union», 11/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Gives New Year's Eve Dance*, in «Chicago American», 26/12/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Heralded by Sun God in Scenic Ballet*, in «Los Angeles Express», 12/5/1915.
- Adespoto, *Pavlowa here on Thursday. Comes Here With Company of 50 Expert Dancers*, in «Worcester Gazette», 31/10/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Here Soon*, in «Nashville Tennessean», 29/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Here To-Night*, in «Springfield Re[publican?]', 10/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Here Tonight*, in «Walla Walla Union», 18/6/1915.
- Adespoto, *Pavlowa in Boston*, in «Springfield Re[publican?]', 9/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa in Good Program*, in «Pittsburg Press», 27/12/1914.
- Adespoto, *Pavlowa in Manhattan. Russian Dancer Will Repeat Her Performance in Brooklyn*, in «Brooklyn Citizen», 4/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa in Modern Dances*, in «St. Paul Pioneer Press», 15/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa in Supreme Dances. Russian Ballet Queen Gives Exquisite Interpretations of Terpsichorean Art*, in «Albany Times Union», 12/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa in Two Lovely Programs Comes Tomorrow*, in «St. Louis Post Dispatch», 13/12/1914.
- Adespoto, *Pavlowa is To Do New Ballet*, in «New York City Herald», 14/2/1915.
- Adespoto, *Pavlowa Next Week*, in «Rochester Post Express», 9/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Offers New Ballet "Anspacher", Luncheon Guest. Ballroom Stop is Shown at Mason*, in «Los Angeles Tribune», 12/5/1915.
- Adespoto, *Pavlowa Offers New Dances Series*, in «Boston American», 1/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa on Third Tour at Her Best. Russian Dancer's Program Excels Previous Efforts; Catchy Tunes in Caryll's New Opera*, in «Detroit Tribune», 8/11/1914.
- Adespoto, *The Pavlowa Performance*, in «Cincinnati Enquirer», 7/12/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Program Gives Intimation of a Real Treat. Wide Range of Terpsichorean Offerings Is Included – Only A Few Choice Seats Remaining*, in «Elmira Star Gazette», 7/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Promises Two New Ballets. "Die Puppenfee" in Afternoon "Awakening of Flora" for Night Performance*, in «Detroit Press», 13/12/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Rare Delight in Program of Dancing*, in «Elmira Star-Gazette», 19/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Reappears at the Court Square. Mistress of Her Art Presents an Entirely New and Pleasing Program*, in «Springfield News», 11/11/1914.
- Adespoto, *The Pavlowa Russian Ballet Season*, in «Vindicator», 8/5/1915.

- Adespoto, *Pavlowa's Amazing Art. She and Her Russian Ballet Dancers Delight in a Varied Program at the Boston*, in «Boston Daily Globe», 3/3/1915.
- Adespoto, *Pavlowa's Ballets*, in «Boston Post», 1/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Scores Big Success with a Program of Dancing. Great Russian Artist Proves the Popularity of Such Entertainment – New Musical Comedy New York Hit – Vivacious English Play*, in «Denver Post», 8/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Scores Her Second Success at Tulane; Here Two More Days*, in «New Orleans Item», 6/4/1915.
- Adespoto, *Pavlowa Seasons Opens May 24 Russian Dancer to Be at Cort. Anna Pavlowa*, in «[...] Examiner», 9/5/1915.
- Adespoto, *Pavlowa's Farewell Week. Two New Dances Given at Century Opera House*, in «Brooklyn Citizen», 24/2/1915.
- Adespoto, *Pavlowa's Final Week*, in «New York City Mail», 20/2/1915.
- Adespoto, *Pavlowa's Final Week at Midway*, in «Chicago Post», 24/7/1915.
- Adespoto, *Pavlowa's Last Week Repertoire*, in «New York City Times», 21/2/1915.
- Adespoto, *Pavlowa's New Dances Are to Be Seen Here*, in «Pittsburg Leader», 27/12/1914.
- Adespoto, *Pavlowa's Program is More Varied Than Ever*, in «Worcester Post», 31/10/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Still Pleases Royalty*, in «New York City Telegraph», 16/10/1914.
- Adespoto, *Pavlowa the Craze*, in «Pittsburg Dispatch», 27/12/1914.
- Adespoto, *Pavlowa, the Great, and Her Company of Artists*, in «Richmond Dispatch», 22/11/1914.
- Adespoto, «*Pavlowa, "the Incomparable"*», in «Lexington Leader», 29/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Tickets on Sale*, in «Youngstown Vindicator», 13/12/1914.
- Adespoto, *Pavlowa to Appear with Century Opera. Imperial Russian Ballet at Paris of the Bill at Each Performance*, in «Chicago News», 19/12/1914.
- Adespoto, *Pavlowa to Bring More New Dances. Noted Russian Also to Present Six New Ballets in Detroit January 11*, in «Detroit Press», 6/12/1914.
- Adespoto, *Pavlowa to Dance Here. Famous Russian Artist and Company in Lyceum To-Morrow Night*, in «Rochester Chronicle», 15/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa to Show Fairy Doll Shop. Initial Ballet, Designed by Dubritzky, Brilliant Young Russian*, in «New Orleans Picayune», 31/3/1915.
- Adespoto, *Pavlowa Tonight at Bailey Hall. "World's Greatest Danseuse" and Her Company with Symphony Orchestra Will Render New Program – One-Act Fantasy Presented*, in «Ithaca News», 17/11/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Tonight at Opera House*, in «Boston Daily Globe», 6/11/1914, p. 2.
- Adespoto, *Pavlowa Troupe Scores in Ballet*, in «San Francisco Call», 25 (o 26)/5/1915.
- Adespoto, *Pavlowa Will Show New Dances Next Saturday. Supporting Company Said to Be Largest and Best She Has Had in America*, in «Milwaukee Evening», 12/12/1914.
- Adespoto, *Pavlowa Will Show Own Social Dances. Danseuse Has Originated Some Which She Will Include in Programme Here*, in «Philadelphia Star», 19/11/1914.
- Adespoto, *Polka-Dotted Deities Dance with Pavlowa. Many Classic Precedents Smashed in Mythological Number at the Metropolitan*, in «Philadelphia American», 24/1/1915.
- Adespoto, *Providence Opera House*, in «Providence Bulletin», 10/11/1914.
- Adespoto, *Providence Opera House*, in «Providence Evening News», 10/11/1914.
- Adespoto, *Providence Opera House*, in «Providence Journal», 10/11/1914.
- Adespoto, *Queen of Classic Dance is Coming*, in «Tacoma News», 8/6/1915.
- Adespoto, *Return of Pavlowa. Celebrated Danseuse Appears at the Court Square This Evening*, in «Springfield News», 10/11/1914.

- Adespoto, *Russian Ballet Season*, in «New York City Press», 21/2/1915.
- Adespoto, *Scenic-Artist's Skill is Shown. Unusual Settings at Pavlova Performance – Ballroom Dances to Be Given*, in «Nashville Tennessean», 10/12/1914.
- Adespoto, *Season's Triumph. Pavlova's Engagement Most Important Event of the Year – Many in Company*, in «Wheeling Register», 29/11/1914.
- Adespoto, *Serato Here on His First Tour Pavlova and Company at Odeon. Symphony Soloist Has Been Called the Second Paganini*, in «St. Louis Democrat», 13/12/1914.
- Adespoto, *Six Kinds of Dance. Pavlova Classifies Modern Ones And Tells What Her Aim is*, in «Baltimore Evening Sun», 19/11/1914.
- Adespoto, *Some Notes of the Musical Season. Return of the Incomparable Pavlova to the Metropolitan – Grand Opera With "La Tosca" – Philadelphia Orchestra*, in «Philadelphia Inquire», 22/11/1914.
- Adespoto, *Special Pavlova rates for Gazette subscribers*, in «Berkeley Gazette», 14/5/1915.
- Adespoto, *Throng of Society Folk Sees Pavlova Dance in Chicago Charity Benefit*, in «Indianapolis Star», 19/12/1914.
- Adespoto, *Ticket Sale for Pavlova*, in «Springfield Re[publican?]', 7/11/1914.
- Adespoto, *To Show New Dances. Pavlova Will Present Three That Won In Her Competition*, in «The Evening Sun», 14/11/1914. p. 4.
- A. W. K., *Pavlova Tour Opens at the Metropolitan. Dancer's Charm as Potent as Ever – Big Election Night Audience Applauds Her*, in «New York Musical American», 14/11/1914.
- Beverly Brux Jr., *Chicago. New Season Looming Up – Margaret Illington Will Launch Stage Year in "The Lie"*, in «New York Dramatic Mirror», 14/7/1915.
- Enoch Grehan, *Anna Pavlova Charms with Superb Dancing. Eminent Artist Assisted by Leading Dancers of The World*, in «Lexington Herald», 10/12/1914.
- H., *Anna Pavlova*, in «New York [Herald Tribune?]', 4/11/1914.
- Philip Hale, *Pavlova as Flora Charms in New Ballet. Appears with Her Company at Opera House for Professional Women's Club*, in «Boston Herald», 7/11/1915.
- O. L. Hall, *Pavlova Dances at Midway Gardens; Three Ballets Make Up the Week's Programme "The Lady in Red" Will Go to the Grand: Gossip of the Stage Here and Elsewhere*, in «Chicago Journal», 6/7/1915.
- Frederick Johns, *Anna Pavlova Gives Attractive Dances at the Opera House*, in «Boston American», 7/11/1915.
- A. J. McMullen, *"Flora's Awakening" Charms at Tulane. Pavlova's Wonderful Art Holds Big Audience Spellbound; Presentations Gorgeous*, in «New Orleans States», 6/4/1915.
- Homer Moore, *Appearance of Pavlova at Odeon Important Event in Artistic Entertainment of Season-Pageant Choral Society Has Worked Hard and is Deserving of Much Better Support Than Was Accorded at First Concert*, in «St. Louis Republic», 13/12/1914.
- James M. Rose, *"Pavlova, The Incomparable". Queen of the Dance Gives Most Delightful Performances at the Ben Ali She Has Ever Appeared in Here*, in «Lexington Leader», 10/12/1914.
- S. M. D., *Pavlova is a Marvel. Audiences Entranced by the Wonder of Famous Russian dancer's Art*, in «Milwaukee News», 21/12/1914.
- Alvin M. Smith, [anepigrafo], in «Richmond Journal», 21/11/1914.
- Sigmund Spaeth, [anepigrafo], in «New York City Mail», 31/10/1914.
- Albert C. Wegman, *Pavlova Selects Dance Music from American Writers. Gave Prizes of \$1500 for Best Efforts in Recent Competition*, in «St. Louis Times», 12/12/1914.

Sulla fortuna del “Réveil de Flore”

Studi su Anna Pavlova e sul “Réveil de Flore” in tournée

- Harcourt Algeranoff, *My Years with Pavlova*, William Heinemann, London 1957.
- N[atal’ja] E[fimovna] Arkina, *Anna Pavlova (K 100-letiju so dnja roždenija)* [*Anna Pavlova (Per i 100 anni dalla nascita)*], Znanie, Moskva, 1981.
- Lance Banbury, *Anna Pavlova: Or, The Dying Swan*, L. Banbury, Tweed Heads 1992.
- V[iktor] Dandre, *Anna Pavlova*, Petropolis, Berlin 1933.
- Victor Dandr , *Anna Pavlova in art and life*, Cassell, London 1932.
- Viktor [ mil’evič] Dandre, *Moja  ena – Anna Pavlova* [*Mia moglie – Anna Pavlova*], Rodina, Moskva 2021.
- A[rtur] G[enri] Fr nks (redaktor-sostavitel’ [a cura di]), *Anna Pavlova (1881-1931)*, Izdatel’stvo inostrannoj literatury, Moskva 1956.
- Walford Hyden, *Pavlova, the genius of dance*, Constable & Co., London [1931].
- Oleg Kerensky, *Anna Pavlova*, E. P. Dutton & Co., New York 1973.
- V[era] M[ičajlovna] Krasovskaja, *Anna Pavlova. Stranicy  izni russkoj tancov čici* [*Anna Pavlova. Pagine della vita di una ballerina russa*], Iskustvo, Leningrad-Moskva, 1964.
- Paul Magriel (edited by), *Pavlova: An Illustrated Monograph*, Henry Holt & Co., New York 1947.
- Keith Money, *Anna Pavlova, her life and art*, Knopf, New York 1982.
- Andr  Oliv roff, *Flight of the Swan. A memory of Anna Pavlova*, E. P. Dutton & Co., New York 1932.
- Serge Oukrainsky, *My Two Years with Anna Pavlova*, Suttonhouse, Los Angeles 1940.
- Theodore Stier, *With Pavlova round the world*, Hurst & Blackett, London [1927].
- V[al rien] Svetloff, *Anna Pavlova*, Traduction fran aise de W. P troff, M. de Brunoff, Paris 1922.

Contributi su Contal, Burlaka e Vicharev

- Katia Anapolskaya, *Marius Petipa   Marseille*, 4/1/2019, online: http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0141_interview_katia_anapolskaya_pedro_consuegra_jacques_namont.html#haut_de_page (u.v. 3/11/2025).
- Larisa [Vladimirovna] Barykina, «Ja – proletarij tanceval’nogo truda». *Choreograf Sergej Vicharev – o rekonstrukcii klassičeskich baletov i o tom,  to ob  ego u Petipa i Van Goga* [«Sono un proletario del lavoro coreutico». *Il coreografo Sergei Vicharev sulla ricostruzione dei balletti classici e su cosa hanno in comune Petipa e Van Gogh*], 19/6/2015, online: <https://www.colta.ru/articles/theatre/7712-ya-proletariy-tantsevalnogo-truda> (u.v. 3/11/2025).
- 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. 3/11/2025).
- Ismene Brown, *Reconstructing Ballet’s Past 1: “Swan Lake”, Mikhailovsky Ballet. How do you restore a historic landmark production of a lost ballet?*, 14/7/2010, online: <https://theartsdesk.com/dance/reconstructing-ballets-past-1-swan-lake-mikhailovsky-ballet> (u.v. 3/11/2025).
- Ismene Brown, *Reconstructing Ballet’s Past 2: Master Restorer Sergei Vikharev. The man at the centre of the biggest controversy in ballet*, 22/7/2010, online: <https://theartsdesk.com/dance/reconstructing-ballets-past-2-master-restorer-sergei-vikharev> (u.v. 3/11/2025).
- Sof’ja Donskaja, *Rekonstrukcija baletov: za i protiv* [*Ricostruzione di balletti: pro e*

- contro], 9/6/2016, online: <https://ruskiymir.ru/publications/208502/?ysclid=loh2te-7g5v965616220> (u.v. 3/11/2025).
- O korovach vozle stancii metro, baletnoj notacii i blistatel'nom desjatiletii Mariinskogo teatra [Di mucche vicino a una stazione della metropolitana, notazione del balletto e il brillante decennio del Teatro Mariinskij], intervista di Inna Robertovna Skljarevskaja a Sergej Gennad'evič Vicharev registrata il 16/12/2012 e pubblicata il 1/7/2013, online: <https://oralhistory.ru/talks/orh-1514/text> (u.v. 3/11/2025).
- Irina [Sergeevna] Prokofeva, *Uroki Sergeja Gennad'eviča Vichareva* [Le lezioni di Sergej Gennad'evič Vicharev], Kompozitor, Sankt-Peterburg 2022.

Sul mito di Flora

- Chiara Garzya, «Zephiro torna, e l'bel tempo rimena»: a proposito della “Primavera” di Botticelli, in «Critica letteraria», anno XXXIV, n. 130, 2006, pp. 3-42.
- Ernst H. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1978 (I ed. *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, Phaidon Press, London 1972).
- Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, Introduzione e traduzione di Luca Canali, BUR, Milano 2022.
- Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cura e traduzione in versi di Mario Scaffidi Abbate, Newton Compton, Roma 2016.
- Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1992 (I ed. *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York University, New York 1969).
- Filippo Pedrocco, *Tiziano*, Rizzoli, Milano 2000.
- Aby Warburg, *Botticelli*, Abscondita, Milano, 2003 (I ed. *Sandro Botticellis “Geburt der Venus” und “Frühling”. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Leopold Voss, Hamburg-Leipzig 1893).

Scritti sulla notazione Stepanov

Manuali di Stepanov e Gorskij

- A[leksandr Alekseevič] Gorskij, *Choreografija: primery dlja čtenija* [Coreografia. Esempi per la lettura], Vypusk I, Izdanie Imperatorskago S.P.B. Teatral'nago učilišča, [Sankt-Peterburg] 1899.
- [Aleksandr Alekseevič Gorskij], *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelověčeskago tela po sistemě artista imperatorskich” S.-Peterburgskich” Teatrov” V.I. Stepanova* [Notazione per la registrazione dei movimenti del corpo umano secondo il sistema dell'artista dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo V.I. Stepanov], Imperatorskago S.-Peterburgskago Teatral'nago. Učilišča, [Sankt-Peterburg 1899].
- Alexander Gorsky, *Two Essays on Stepanov Dance Notation. I. Table of Signs for the Notation of Movements of the Human Body. II. Choreography. Examples for Study*, Translated from the Russian by Roland John Wiley, CORD, New York 1978.
- V[ladimir] I[vanovich] 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 Ray-

mond Lister from the French Edition of 1892, Dance Horizon, New York 1969.
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.

Studi

- Marco Argentina, *La notazione Stepanov. Primi appunti*, in «Il castello di Elsinore», n. 82, 2020, pp. 51-61.
- Sophie Benn, *Stepanov Dance Notation, Western Music Notation, and the Graphic Method*, in Samuel N. Dorf – Helen Julia Minors (Edited By), *Choreomusicology. Dialogues in Music and Dance*, Routledge, New York-London 2025, pp. 183-196.
- Matteo Ferraresso, *Note che trascrivono il gesto: la notazione Stepanov per il balletto*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 16, 2023, pp. 7-36, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/18749/17281> (u.v. 3/11/2025).
- Doug Fullington, *La notation Stepanov et "La belle au bois dormant": Des productions historiquement documentées et de quelques particularités*, in *À la recherche de Marius Petipa II: entre romantisme, orientalisme et avant-garde*, édité par Tiziana Leucci et Pascale Melani, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine (MSHA), Pessac, in corso di stampa.
- Doug Fullington, *The Stepanov Notations of the Harvard Theatre Collections*, in «Ballet/Tanz Magazine», December 2013, pp. 52-55.
- Douglas Frederick Fullington, *A source study of two ballets and a divertissement by Marius Petipa*, Ph.D. dissertation, University of Washington 2022, pp. 16-31.
- Ann Hutchinson Guest, *Choreo-graphics. A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present*, Routledge, Oxford-New York 1998, pp. 69-74 *passim*.
- Ann Hutchinson Guest, *Dance Notation. The process of recording movement on paper*, Dance Books, London 1984.
- Claudia Jeschke, *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Comes, Bad Reichenall 1983, pp. 312-320.
- Sheila Marion – Karen Eliot, *Recording the Imperial Ballet. Anatomy and ballet in Stepanov's notation*, in *Dance on Its Own Terms. Histories and Methodologies*, Edited by Melanie Bales and Karen Eliot, Oxford University Press, New York, 2013, pp. 309-340.
- Nicoletta Misler, *The Electric Body. Ecstasy, Spasm and Instability in Dance: Movement Notation from Vladimir Stepanov to Vaslav Nijinsky*, in «Venezia Arti», vol. XXVIII, dicembre 2019, pp. 63-72.
- La Révolution Stépanov!*, brochure della Masterclass *La Révolution Stépanov! Marius Petipa comme vous ne l'avez jamais vu*, con Jean-Guillaume Bart e Marie-Josée Redont, La Société Auguste Vestris, Centre de danse du Marais, Paris, 18/10/2015.
- Roland John Wiley, *Dances from Russia: An Introduction to the Sergejev Collection*, in «Harvard Library Bulletin», vol. XXIV, n. 1, January 1976, pp. 94-112.

Manuali di tecnica della danza

Cyril W. Beaumont – Stanislas 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.
- Blandine Calais-Germain, *Anatomie pour le mouvement. Introduction à l'analyse des techniques corporelles*, [Méolans-Revel], Désiris 2005.
- Enrico Cecchetti, *Manuel des Exercices De Danse Théâtrale À pratiquer chaque jour de la semaine À l'usage Des mes Elèves*, St. Petersburg [1894]. Quaderno manoscritto autografo, conservato nella Cia Fornaroli Collection della Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library, collocazione: (S) *MGTM-Res. 1894.
- A[ndrej] V[asil'evič] Lopuchov – A[leksandr] V[iktorovič] Širjaev – A[leksandr] I[l'ič] Bočarov, *Osnovy charakternogo tanca [Alfabeto della danza di carattere]*, Izdanie četvertoe, stereotipnoe [Quarta edizione stereotipica], Lan', Planeta muzyki, Sankt-Peterburg-Moskva-Krasnodar 2010 (I ed. Iskusstvo, Leningrad 1939).
- Antonine Meunier, *La danse classique, École française: figures, sténochorégraphie, dictionnaire*, Firmin-Didot, Paris 1931.
- Marcella Otinelli, *Come nasce una danzatrice. Trattato pedagogico della danza italiana da Carlo Blasis a Marcella Otinelli*, [s.n.], Roma 1970.
- Agrippina Vaganova, *Osnovy klassičeskogo tanca [Fondamenti della danza classica]*, Iskusstvo, Leningrad-Moskva 1948 (trad. it. *Le basi della danza classica*, a cura di Alessandra Alberti e Flavia Pappacena, Gremese, Roma 2007).

Sulla pantomima ottocentesca

- Tamara Karsavina, *Mimetic Action. Old and New*, in «The Dancing Times», January 1948, pp. 185-187.
- Joan Lawson, *Mime. The Theory and Practice of Expressive Gesture With a Description of its Historical Development*, Pitman, London 1957.
- Beryl Morina, *Mime in ballet*, foreword by Sir Anthony Dowell, introduction by Richard Glasstone, illustrated drawings by Michael Hevesi, Woodstock Winchester Press, Winchester Hants 2000.
- Giannandrea Poesio, *La mimica di balletto*, in Elena Grillo (a cura di), *Incontri con la danza 1993*, Opera dell'Accademia Nazionale di Danza, Roma, 1994, pp. 73-89.
- Giannandrea Poesio, *The origin of ballet mime*, in «The Dancing Times», September 1995, pp. 1135-1137.
- Giannandrea Poesio, *The origin of ballet mime. Part II*, in «The Dancing Times», October 1995, pp. 24-25.
- Giannandrea Poesio, *The origin of ballet mime. Part III*, in «The Dancing Times», November 1995, pp. 155-157.

Contributi storico-critici sul balletto in Russia tra Otto e Novecento

- [Paul André (Edition director)], *The Great History of Russian Ballet. Its art and choreography*, Parkstone, Bournemouth 1998.
- Ju[rrij] A[lekseevič] Bachrušin, *Istorija russkogo baleta. Rekomendovana Glavnym upravleniem učebnyh zavedenij i kadrov Ministerstva Kultury RSFSR v kačestve učebnogo posobija dlja učaščichsja choreografičeskich i kul'turno-prosvetitel'nyh učilišč [Storia del balletto russo. Con-*

- sigliato dalla Direzione Principale delle Istituzioni Educative e del Personale del Ministero della Cultura della RSFSR come sussidio didattico per gli studenti delle scuole coreografiche e culturale-educative], Sovetskaja Rossija, Moskva 1965.
- Cyril W[illiam] Beaumont, *Complete Book Of Ballets. A guide to the principal ballets of the nineteenth and the twentieth century*, Grosset & Dunlap, New York 1938.
- E[katerina] P[etrovna] Belova et al. (Redakcionnaja kollegija [Comitato redazionale]), *Russkij balet: ènciklopedija* [Balletto russo: enciclopedia], Bol'saja rossijskaja ènciklopedija, Soglasie, Moskva 1997.
- Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, Translated by Mary Britnieva, Da Capo Press, New York 1977 (I ed. Putnam, London 1941).
- I[rina] A[natol'evna] Boglačeva (Sostavitel' [Compilatore]), *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika* [Il balletto pietroburghese. Tre secoli. Cronologia], vol. II (1801-1850), Akademija Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj, Sankt-Peterburg 2014.
- I[rina] A[natol'evna] Boglačeva (Sostavitel' [Compilatore]), *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika* [Il balletto pietroburghese. Tre secoli. Cronologia], vol. III (1851-1900), Akademija Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj, Sankt-Peterburg 2015.
- Michail [Vasil'evič] Borisoglebskij (Sostavitel' [Compilatore]), *Materialy po istorii russkogo baleta* [Materiali sulla storia del balletto russo], 2 voll., Izdanie Leningradskogo Gosudatvennogo Choreografičeskogo Učilišča, [Leningrad] 1938-1939.
- S[ergej] N[ikolaevič] C[hude]kov, *Peterburgskij balet vo vremja postanovki "Kon'ka-Gorbunka"* [Il balletto pietroburghese al tempo della messinscena del "Cavallino gobbo"], in «Peterburgskaja gazeta», 14/1/1896, p. 5.
- Samuel H. Cross, *The Russian Ballet Before Dyagilev*, in «The Slavonic and East European Review. American Series», vol. III, n. 4, December 1944, pp. 19-49.
- Christina Ezrahi, *Swans of the Kremlin. Ballet and power in Soviet Russia*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2012 (trad. it. *I cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, a cura di Marta Mele, Gremese, Roma 2017).
- Ju[rrij] N[ikolaevič] Grigorovič (Glavnyj redaktor [Responsabile curatore]), *Balet: Ènciklopedija* [Il balletto: Un'enciclopedia], Sovetskaja enciclopedija, Moskva 1981.
- Julija [Jur'evna] Jakovleva, *Sozdateli i zritel'i. Russkie balety èpochi šedevrov* [Creatori e spettatori. I balletti russi dell'era dei capolavori], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2017.
- L[ev] M[ičajlovič] Karačunskij (Sostavleno [Compilato da]), *Naši Peterburgskie artisty. 300 portretov* [I nostri artisti pietroburghesi. 300 ritratti], Tipografija E. A. Evdokimova, S[ankt]-Peterburg 1896.
- V[era Michajlovna] Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr načala XX veka. 1. Choreografy* [Il teatro di balletto russo dell'inizio del XX secolo. 1. I coreografi], Lan', Planeta muzyki, Sankt-Peterburg 2009.
- V[era Michajlovna] Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr načala XX veka. 2. Tancovščiki* [Il teatro di balletto russo dell'inizio del XX secolo. 2. I ballerini], Lan', Planeta muzyki, Sankt-Peterburg 2009.
- V[era Michajlovna] Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr ot vzniknovenija do serediny XIX veka* [Il teatro di balletto russo dalle origini alla metà del XIX secolo], Iskusstvo, Leningrad-Moskva 1958.
- V[era Michajlovna] Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka* [Il teatro di balletto russo della seconda metà del XIX secolo], Iskusstvo, Leningrad-Moskva 1963.
- V[era] M[ičajlovna] Krasovskaja (Redaktor [a cura di]), *Sovetskij baletnyj teatr 1917-1967* [Il teatro di balletto sovietico 1917-1967], Iskusstvo, Moskva 1976.
- Concetta Lo Iacono, *Il volo di Tersicore. Una storia per immagini del balletto russo (1636-2009)*,

- Piretti, Bologna 2025.
- Žan-P'er Pastori, *Renessans russkogo baleta* [Il Rinascimento del balletto russo], Paulsen, Moskva 2014.
- O[leg Alekseevič] Petrov, *Russkaja baletnaja kritika konca XVIII-pervoj poloviny XIX veka* [La critica di balletto russa della fine del XVIII – prima metà del XIX secolo], Iskusstvo, Moskva 1982.
- Aleksandr [Alekseevič] Pleščeev, *Naš balet" (1673-1899). Balet" v" Rossii do načala XIX stolëtija i balet" v" S.-Peterburgě do 1899 goda* [Il nostro balletto (1673-1899). Il balletto in Russia prima dell'inizio del XX secolo e il balletto a San Pietroburgo fino al 1899], O. A. Perejaslavcev i A. A. Pleščeev, S[ankt]-Peterburg 1899.
- Elena Randi, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, Dino Audino, Roma 2022.
- Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino (1965) 2002.
- Ju[rij Iosifovič] Slonimskij, *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka. Očerki. Libretto. Scenarii* [Drammaturgia del teatro di balletto del XIX secolo. Saggi. Libretti. Scenari], Iskusstvo, Moskva 1977.
- Ju[rij Iosifovič] Slonimskij, *Mastera baleta. K. Didlo, Ž. Perro, A. Sen-Leon, L. Ivanov, M. Petipa* [I Maestri del balletto. C. Didlot, J. Perrot, A. Saint-Léon, L. Ivanov, M. Petipa], Iskusstvo, [Moskva-Leningrad] 1937 (trad. ingl. Joan Lawson, *Masters of the ballet of the nineteenth century*, in «Dancing times», November 1939 – March 1940, parts I-VI).
- Valerian" [Jakovlevič] Světlov", *Terpsichora. Stat'i. Očerki. Zamětki* [Tersicore. Articoli. Saggi. Appunti], A. F. Marx, S[ankt]-Peterburg, 1906.
- E[lizaveta] Ja[kovlevna] Suric, *Choreografičeskoe isjusstvo dvadcatykh godov. Tendencii razvitija* [L'arte coreografica degli anni Venti. Tendenze di sviluppo], Iskusstvo, Moskva 1979.
- Mary Grace Swift, *The art of the dance in the U.S.S.R.*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana 1968.
- Ellen Terry, *The Russian Ballet*, With Drawings by Pamela Colman Smith, Thea Bobbs-Merrill Company, New York-Indianapolis 1913.
- Akim Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom. Selected Writings on Dance in Russia 1911-1925*, Translated, Edited, and with an Introduction and Notes by Stanley J. Rabinowitz, Yale University Press, New Haven-London 2008.
- Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets: "Swan Lake", "Sleeping Beauty", "Nutcracker"*, Clarendon Press, Oxford 1985.
- Roland John Wiley (selected and translated by), *A century of Russian ballet: documents and accounts, 1810-1910*, Clarendon Press, Oxford 1990.
- N[atalija] N[ikolaevna] Zozulina (Sostavitel' [Compilatore]), *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika* [Il balletto pietroburghese. Tre secoli. Cronologia], vol. I (XVIII vek) [(XVIII secolo)], Akademija Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj, Sankt-Peterburg, 2014.
- N[atalija] N[ikolaevna] Zozulina – V[alentina] M[ichajlovna] Mironova (Sostavitely [Compilatori]), *Peterburgskij balet. Tri veka. Chronika* [Il balletto pietroburghese. Tre secoli. Cronologia], vol. IV (1901-1950), Akademija Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj, Sankt-Peterburg 2015.

Sulla filologia della danza

Ricostruzioni d'intento filologico e studi connessi

- Ju[rij] P[etrovič] Burlaka, *Problema rekonstrukcii choreografii M. I. Petipa (balety "Korsar" i "Probuždenie Flory")* [*Problema di ricostruzione della coreografia di M. I. Petipa (balletti "Le Corsaire" e "Le Réveil de Flore")*], in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoja» [«Corriere dell'Accademia di balletto Russo "A. Ja. Vaganova"»], n. 3, 2016, pp. 53-63.
- Doug Fullington, *Finding the Balance: Pantomime and Dance in Ratmansky's New/Old "Sleeping Beauty"*, Oxford University Press, Oxford 2017.
- Doug Fullington, *Pavel Gerdt and the princes' variations in "Sleeping Beauty", "The Nutcracker", and "Swan Lake"*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, dicembre 2022, pp. 161-182, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16069/15231> (u.v. 3/11/2025).
- Doug Fullington – Marian Smith, *Five Ballets from Paris and St. Petersburg. "Giselle", "Paquita", "Le Corsaire", "La Bayadère", "Raymonda"*, Oxford University Press, Oxford 2023.
- Millicent Hodson, *Nijinsky's Bloomsbury Ballet. Reconstruction of Dance and Design for "Jeux"*, Pendragon Press, Stuyvesant 2008.
- Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le Sacre du Printemps"*, Pendragon Press, Stuyvesant 1996.
- Millicent Hodson – Kenneth Archer, *Balanchine's Twenties*, 5 voll. (*Le Chant du Rossignol, La Chatte, Valse Triste, Le Bal, Cotillon*), Trapeze Press, [s.l.] 2019-2021.
- Ann Hutchinson Guest (editor), *Nijinsky's "Faune" restored. A study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score "L'Après-midi d'un Faune" and his dance notation system*, Revealed, Translated into Labanotation and Annotated by Ann Hutchinson Guest and Claudia Jeschke, Gordon and Breach, Philadelphia-Reading-Paris-Montreaux-Tokyo-Melbourne 1991.
- Ann Hutchinson Guest – Knud Arne Jürgensen, *"Robert Le Diable": The Ballet of the Nuns. Labanotation and performance notes*, Gordon and Breach, Amsterdam [1997].
- Stephanie Jordan (Editor), *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*, Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton, November 8-9, 1997, Dance Books, London 2000.
- Pierre Lacotte, *Giselle*, in «L'Avant-Scène – Ballet-Danse», n. 1, janvier-mars 1980, pp. 29-57.

Studi sull'ecdotica coreica

- Marco Argentina, *Un primo esempio di edizione critica coreica: la prima scena del "Réveil de Flore" di Marius Petipa (1894)*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, dicembre 2022, pp. 183-241, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16070/15232> (u.v. 3/11/2025).
- Caterina Piccione, *In search of lost ballet. Challenges and resources in the creation of a critical dance edition*, in Caterina Piccione – Marco Argentina (edited by), *From Fragments to Form. Multidisciplinary Approaches to the Reconstruction of Past Works of Art*, Alma Diamond, Alma Mater Studiorum Univeristà di Bologna, Bologna 2025, pp. 31-58.
- 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.
- Elena Randi, *L'"Arlecchinata" di Petipa: fonte d'ispirazione o balletto da conservare*, in «Biblio-

- teca teatrale», nuova serie, n. 134, 2020, pp. 97-126.
- Elena Randi, *Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, dicembre 2022, pp. 145-159, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16068/15230> (u.v. 3/11/2025).
- 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.

Scritti di ecdotica musicale e letteraria

Musica

- Stefano Campagnolo (a cura di), *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, LIM, Lucca, 2000.
- Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 voll., Libreria musicale italiana, Lucca, 2005-2013.
- Maria Caraci Vela (a cura di), *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, LIM, Lucca, 1995.
- Georg Feder, *Filologia musicale. Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche d'edizione*, Il Mulino, Bologna 1992 (I ed. *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987).
- Pietro Zappalà – Renato Borghi (a cura di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, atti del Convegno internazionale, Cremona, 4-8 ottobre 1992, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1995.

Letteratura

- D'Arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*, Antenore, Padova 1972.
- Armando Balduino, *Manuale di filologia italiana*, Sansoni, Firenze [1979].
- Michele Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori*, Le Monnier, Firenze 1938.
- Bruno Basile, *Letteratura e filologia*, Zanichelli, Bologna 1975.
- Joseph Bédier, *Études critiques*, Colin, Paris 1903.
- Bruno Bentivogli – Paola Vecchi Galli, *Filologia italiana*, Mondadori, Milano 2002.
- Paolo Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Pàtron, Bologna 2012.
- Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Ricciardi, Milano-Napoli 1986.
- Gianfranco Contini, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, con un ricordo di Aurelio Roncaglia, Scuola Normale Superiore, Pisa 1992.
- Gianfranco Contini, *Filologia*, a cura di Lino Leonardi, Il Mulino, Bologna 2014.
- La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno (Lecce, 22-26 ottobre 1984), Salerno, Roma 1985.
- Hermann Fränkel, *Testo critico e critica del testo*, traduzione dal tedesco di Luciano Canfora, nota di Carlo Ferdinando Russo, Le Monnier, Firenze 1969 (I ed. *Einleitung zur kritischen Ausgabe der Argonautike des Apollonios*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1964).
- Franco Gavazzeni, *Studi di critica e filologia italiana tra Otto e Novecento*, Valdona, Verona 2006.

- Almuth Grésillon, *La critique génétique. Origines et méthodes*, in «Annali di lettere della Scuola Normale», IV serie – Quaderni, Quaderno 5 (*Genesi, critica, edizione*), Atti del convegno internazionale di studi (Scuola Normale Superiore di Pisa, 11-13 aprile 1996), a cura di Paolo D'Iorio e Nathalie Ferrand, 1998, pp. 15-22.
- Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana, Padova 1987.
- Paola Italia – Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010.
- Carolus Lachmannus (recensuit et emendavit), *T. Lucreti Cari "De Rerum Natura" Libri sex*, Berolini, Reimeri, [s.l.] 1840.
- Martin Litchfield West, *Critica del testo e tecnica dell'edizione*, traduzione di Giorgio Di Maria, L'Epos, Palermo 1991 (I ed. *Textual Criticism and Editorial Technique Applicable to Greek and Latin Texts*, Teubner, Stuttgart 1973).
- Paul Maas, *Critica del testo*, traduzione dal tedesco di Nello Martinelli, con presentazione di Giorgio Pasquali, Le Monnier, Firenze 1952 (I ed. *Textkritik*, Teubner, Leipzig 1950).
- Gunter Martenus – Hans Zeller (herausgegeben von), *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, Beck, München 1971.
- Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Le Monnier, Firenze 1934.
- Cesare Segre, *Critica genetica e studi sulle fonti*, in «Annali di lettere della Scuola Normale», IV serie – Quaderni, Quaderno 5 (*Genesi, critica, edizione*), Atti del convegno internazionale di studi (Scuola Normale Superiore di Pisa, 11-13 aprile 1996), a cura di Paolo D'Iorio e Nathalie Ferrand, 1998, pp. 39-46.
- Cesare Segre, *Due lezioni di ecdotica*, Scuola normale superiore, Pisa 1991.
- Pasquale Stoppelli (a cura di), *Filologia dei testi a stampa*, Il Mulino, Bologna 1987.
- Alfredo Stussi (a cura di), *Fondamenti di critica testuale*, Il Mulino, Bologna 1998.
- Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Le Monnier, Firenze 1963.
- Michelangelo Zaccarello, *L'edizione critica del testo letterario: primo corso di filologia italiana*, Le Monnier, Mondadori, Firenze 2017.

Contributi di carattere generale

- Alexander Grand Duke of Russia, *Once a Grand Duke*, Farrar & Rinehart, New York 1932 (trad. russa Velikij knjaz' Aleksandr Michajlovič, *Kniga vospominanij*, "Sovremennik", Moskva, 1991).
- Robert Leach – Victor Borovsky (Edited by), *A history of Russian theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Ettore Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, 2 voll., Sansoni, Firenze 1952.
- S[tefan] S[tefanovič] Mokul'skij – P[avel] A[leksandrovič] Markov (redaktor [a cura di]), *Teatral'naja enciklopedija [Enciclopedia teatrale]*, 6 voll., Sovetskaja enciklopedija, Moskva 1961-1967.
- Simon Sebag Montefiore, *I Romanov 1613-1918*, Mondadori, Milano 2017 (I ed. *The Romanovs 1613-1918*, Alfred A. Knopf, New York 2016).
- Nicolas Notovitch, *L'Empereur Alexandre III et son entourage*, Paul Ollendorff, Paris 1893.
- M[arina] G[rigor'evna] Svetaeva, *Rossijskie imperatorskie teatry – «vopros gosudarstvennoj važnosti» [I teatri imperiali russi: "una questione di importanza statale"]*, in *Gosudarstvennaja publičnaja istoričeskaja biblioteka Rossii, Čertkovskij istoričeskij sbornik [Collezione storica di Čertkov]*, Gosudarstvennaja publičnaja istoričeskaja biblioteka Rossii, Moskva 2019, vol. II, pp. 570-583.

