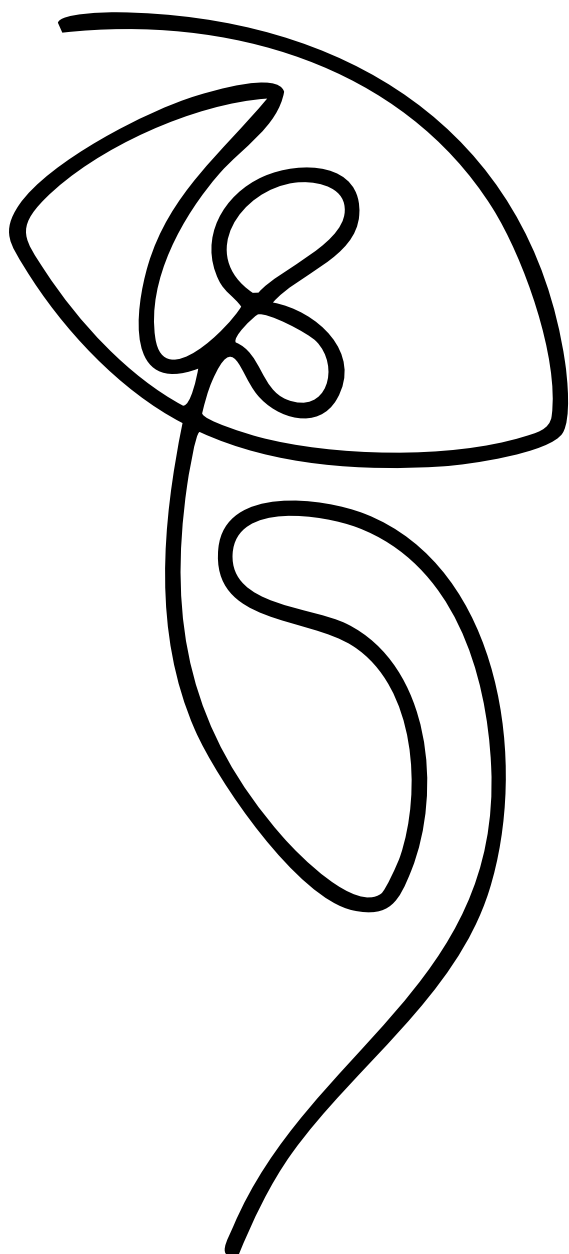


AIRDanza

journal

Fonti
Teorie
Didattica
Scena



N. 1, 2024
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

KINETÈS EDIZIONI

Sommario

EDITORIALE

Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione p. 9

STUDI STORICI

Dauberval: uno straniero al Regio di Torino (1771, 1775)

Flavia Pappacena p. 13

On reading two sonnets in commemoration of Charles Le Picq dancing the role of Orpheus (Milan, 1770)

Madison U. Sowell p. 27

De Paris a Roma. Antonia Mercè la Argentina, embajadora coreográfica

Ana Alberdi Alonso p. 41

Joan Turner Bunster Jara. Una donna inglese in Sud America

Elisa Guzzo Vaccarino p. 57

METODOLOGIE E DIDATTICHE

L'insegnamento di Viktor Gzovskij a Berlino (1926-1936) secondo la testimonianza di Lilian Karina

Francesca Falcone p. 75

Lo "Psicodocente" di Tecniche della danza: osservazioni sulla nuova figura dell'insegnante di danza all'interno della scuola secondaria di II grado per il Liceo Coreutico

Valerio De Vita p. 109

DISCORSI E RICERCHE ARTISTICHE

Gocce - Una recherche-création tra leggende e pratiche sociali

Federica Loredan p. 125

Why I dance. Douglas Dunn si racconta: generazioni in ascolto

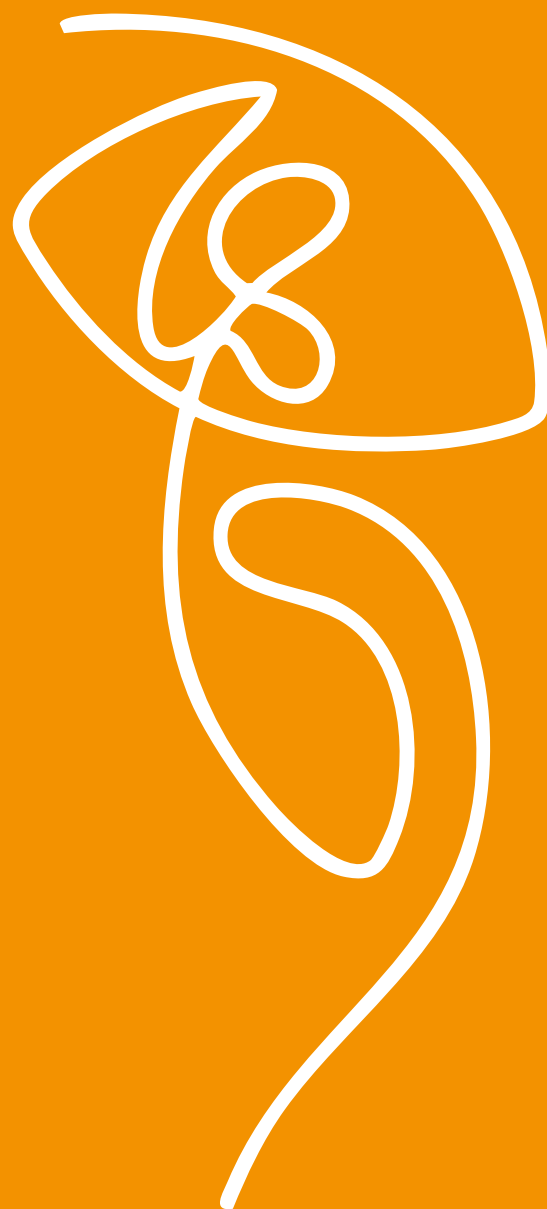
Aline Nari p. 147

L'infotainment per divulgare la danza: le Maratone di Vittoria Ottolenghi e altre esperienze

Caterina Giangrasso Angrisani p. 155

<i>Project Tool: Rehearsing the Revolution</i>	
<i>Maria Elena Ricci</i>	p. 167
Sguardi e soggettività in movimento: la danza come pratica di mediazione museale performativa e partecipativa	
<i>Claudia Verdat</i>	p. 177
Passi Falsi. Un pretesto per indagare il rapporto tra la danza e la drammaturgia	
<i>Sofia Bordieri</i>	p. 197
RECENSIONI	
<i>Il corpo intelligente e la danza Fine Movement Technique</i>	
di Betty Lo Sciuto	
<i>Daniela Cecchini</i>	p. 213
<i>Five ballets from Paris and St. Petersburg.</i>	
<i>Giselle/Paquita/Le Corsaire/La Bayadère/Raymonda</i>	
edited by Doug Fullington and Marian Smith	
<i>Roberta Albano</i>	p. 215
CALL FOR PAPERS	p. 221
NORME REDAZIONALI	p. 225

Recensioni



Roberta Albano

**Doug Fullington and Marian Smith (eds),
*Five ballets from Paris and St. Petersburg.
 Giselle/Paquita/Le Corsaire/La Bayadère/Raymonda*,
 Oxford, Oxford University Press, 2024, pp. 856**

Nella primavera del 2024 è stato pubblicato un imponente volume (circa 840 pagine) da Doug Fullington e Marian Smith, per la Oxford University Press, dal titolo *Five ballets from Paris and St. Petersburg. Giselle/Paquita/Le Corsaire/La Bayadère/Raymonda*. Si tratta di titoli il cui studio e la cui analisi farebbero tremare i polsi a chiunque in quanto sono tra i balletti più rappresentati nei teatri di tutto il mondo, conosciuti dal pubblico di appassionati e riprodotti in video dalle principali compagnie internazionali. Non si sono certamente intimiditi gli autori che sono tra i coreologi e musicologi più esperti nel panorama mondiale degli studi coreutici. Doug Fullington, musicologo e storico della danza, conosce perfettamente la notazione Stepanov, il metodo in cui sono stati annotati, tra fine Ottocento e i primi del Novecento, i principali titoli di Marius Petipa prodotti nei Teatri Imperiali della Russia zarista. Marian Smith, ugualmente musicologa e storica della danza, ha un lungo e brillante passato accademico svolto all'University of Oregon, congiunto alla pubblicazione di titoli fondamentali per lo studio del balletto ottocentesco.¹ Gli studiosi, lavorando insieme, hanno unito la teoria alla prassi in operazioni di ricostruzione con intento filologico, collaborando nel 2011 con il direttore artistico Peter Boal per la messa in scena di *Giselle* del Pacific Northwest Ballet di Seattle e, nel 2014, con Alexei Ratmansky per l'allestimento di *Paquita* del Bayerisches Staatsballet.

Lo stesso spirito guida il lavoro presentato nel denso e corposo libro *Five ballets* che si apre con un'introduzione in cui si esplicitano le principali fonti utilizzate: il manuale di messinscena dei balletti di Henri Justamant² e le notazioni Stepanov della collezione Sergeev³ per quanto riguarda le fonti coreografiche; le partiture e i *répétiteurs* per le fonti musicali più vicine alle rappresentazioni originali delle prime versioni dei balletti o che si

1. Ci riferiamo in particolare a Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of "Giselle"* e a *La Sylphide: Paris 1832 and Beyond*.

2. Henri Justamant raccolse in una corposa collezione di manoscritti con dettagliate descrizioni di balletti del repertorio dell'Opéra dagli anni Quaranta alla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento. La sua notazione utilizza descrizioni verbali dei passi e degli spostamenti dei ballerini corredati da disegni dei movimenti dei gruppi e dei solisti. *Giselle* è stata pubblicata a cura di Frank Manuel Peter, *Giselle ou les Willis ballet Fantastique en deux actes*, Hildesheim, Georg Olms, 2008.

3. Vladimir Stepanov elaborò un sistema di scrittura del movimento nella sua globalità che venne adottato dalla compagnia dei Teatri Imperiali in Russia per fissare le produzioni di Marius Petipa. Una collezione consistente di queste notazioni fu trafugata dalla Russia da Nikolaj Sergeev, nel 1917, ed ora è conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library di Harvard.

4. I *répétiteurs* sono copie manoscritte della partitura di un balletto, ridotta per uno o due violini accompagnatori, che serviva per le prove per coreografo e ballerini. Viene considerata l'accompagnamento musicale più fedele a quello che veniva realmente danzato in scena, in quanto la pubblicazione della partitura, in genere successiva al debutto dello

possono riferire, in maniera più contigua, alle trascrizioni prese in esame;⁴ i libretti e le descrizioni desunte dalle recensioni degli spettacoli. Infatti, la ricostruzione storiografica è arricchita anche da consistenti restituzioni della ricezione che ogni spettacolo ebbe al debutto. Non si tratta, ovviamente, di interi articoli ma di numerose citazioni che servono a chiarire il successo ottenuto dallo spettacolo, le principali reazioni alle interpretazioni delle protagoniste o l'apprezzamento di alcuni 'numeri' della coreografia.

Fullington e Smith descrivono e analizzano varie versioni di ciascun balletto partendo dalla Francia, Parigi e Lione in particolare, per arrivare alle versioni russe di *Giselle*, *Paquita* e *Le Corsaire*. La *Bayadère* e *Raymonda*, produzioni esclusivamente russe, sono analizzate grazie alle dettagliate notazioni Stepanov e ad una fedele documentazione della partitura musicale e *répétiteurs* che contengono annotazioni sugli interpreti e sulla pantomima.

La difficoltà di reperire 'i testimoni' – in senso filologico – delle prime rappresentazioni è esposta dagli autori sia nell'Introduzione, sia nelle parti dedicate a ciascuno dei balletti analizzati, che vengono presentati con grande ricchezza di dettagliate informazioni. Per ogni balletto c'è la ricostruzione della prima rappresentazione con la pubblicazione dei libretti originali – inseriti nelle appendici –, in alcuni casi quelli delle versioni parigine e/o piomburghesi, in altri di riprese successive. Per esempio, nel caso di *Paquita*, è riportato sia il libretto della prima all'Opéra composta da Paul Foucher e Joseph Mazilier, con musica di Deldevez del 1846, sia quello della ripresa a San Pietroburgo dell'anno successivo, 1847, allestita da Marius Petipa, al suo debutto in Russia, insieme a Pierre Frédéric Malavergne. Sono presentati estratti dal libretto del *revival* del 1881, realizzato sempre da Petipa con inserimenti musicali di Ludwig Minkus e con ulteriori modifiche coreiche per Ekaterina Vazem. Inoltre, è analizzata la notazione coreografica del 1904 che segna il debutto di Pavlova e Fokin nei ruoli principali del balletto che subì ulteriori modifiche.

Il ricchissimo materiale, a cui finora si è solo parzialmente accennato, non è che il corredo dell'analisi dei balletti che si sviluppa nell'aspetto propriamente descrittivo dello studio. Scelte le fonti principali, vengono fatte analisi dettagliate *scene by scene* di ciascun balletto incrociando le sezioni musicali con le descrizioni delle azioni dei personaggi e con alcuni dei passi da loro eseguiti in brani specifici, allorché è possibile recuperare le descrizioni o le notazioni della coreografia. L'analisi della scrittura musicale evidenzia quanto questa accompagnasse lo sviluppo dell'azione, la caratterizzazione dei personaggi, la parallela scrittura coreografica, così come avveniva nella coeva elaborazione della composizione per l'opera, in relazione alla drammaturgia e alla tipologia delle voci dei cantanti.

Per ciascun balletto la descrizione *scene by scene* non è un'edizione critica con la

spettacolo, poteva contenere modifiche squisitamente musicali inserite dal compositore che non erano presenti nella versione danzata. Cfr. Bruno Ligore, *Violin Conductor's Score and Pantomimic Encoding in the First Half of the Nineteenth Century: Some Methodological Approaches*, in *Times of Change: Artistic Perspectives and Cultural Crossing in Nineteenth-Century Dance*, ed. Irene Brandeburg, Francesca Falcone, Claudia Jeschke and Bruno Ligore, Bologna, Massimiliano Piretti, 2023, pp. 305-330.

5. Il Gruppo di Filologia della Danza, UNIBO, guidato dalla Prof.ssa Elena Randi, sta elaborando in Italia una metodologia inedita per realizzare edizioni critiche delle partiture coreiche. Di questo gruppo fa parte Marco Argentina che, per la tesi dottorale (*Un prototipo di edizione critica per la danza: Le Réveil de Flore di Marius Petipa*), realizzata nel corso del Dottorato in Storia, critica e conservazione dei beni culturali all'Università di Padova (2020-2023), ha messo in opera l'edizione critica coreica del *Réveil de Flore*, balletto in un atto di Marius Petipa, con musiche di Riccardo Drigo, andato in scena nel 1894. Nel suo lavoro sono messe a confronto, pagina per pagina, la notazione Stepanov di ogni sezione coreografica, con la traduzione letterale che descrive i passi e i movimenti dei ballerini. <https://site.unibo.it/filologiadelladanza/it>

traduzione letterale della coreografia,⁵ ma è una restituzione della drammaturgia del balletto con descrizioni minuziose delle azioni e degli spostamenti scenici dei ballerini, con la segnalazione di passi nelle variazioni solistiche e anche di gruppo, corredata molto spesso da brani della partitura originale e mettendo a confronto, laddove è possibile, fonti diverse della stessa rappresentazione, oppure segnalando le successive trasformazioni.

Per quanto riguarda *Le Corsaire*, tra i cinque balletti presentati quello che maggiormente ha subito inserimenti di brani musicali di Pugni e altri autori sull'originale di Adam e successive riprese e omissioni, si riportano le graduali trasformazioni subite prima in Francia e poi dalle numerose riprese in Russia di Petipa che ne fu felice interprete. Nel riportare il gradimento delle esibizioni delle principali protagoniste femminili nelle numerose versioni russe, si evidenzia che, dalla *première* di San Pietroburgo del 1858 fino al 1869, il balletto ebbe sempre come protagonista Marius Petipa nelle vesti del pirata Conrad, ruolo non particolarmente danzante, ma che aveva numerose parti d'azione da interpretare con grandi capacità mimiche. Petipa ereditava la stessa *verve* attoriale che nel 1856 aveva reso famoso il primo interprete della parte, Domenico Segarelli, danzatore e mimo formatosi al San Carlo di Napoli, descritto come forte carattere mediterraneo, che si contrapponeva alla luminosa Carolina Rosati, prima ballerina assoluta al teatro Apollo di Roma, che nel ruolo di Medora conquistò lo scettro di stella all'Opéra come erede di Grisi e Cerrito. Il libro contribuisce alla ricostruzione delle carriere transnazionali degli artisti e delle artiste nell'Ottocento, sottolineando la fitta rete di rapporti esistenti tra impresari e direttori dei teatri delle principali capitali europee.

Nel volume ricchissimo di dati, raccolti anche da fonti russe poco note, si recuperano anche le numerose riprese che i titoli ebbero nei principali teatri europei ripercorrendo il successo e la diffusione del balletto nel XIX secolo. Gli autori, inoltre, descrivono i personaggi principali che la drammaturgia presenta, segnalando le varianti da una trasposizione all'altra: ad esempio, Hilarion diventa Hans nelle versioni russe di *Giselle*.

Negli studi sul balletto dell'Ottocento, spesso le messinscene vengono analizzate come prodotto 'secondario' in quanto adattamento coreico di una fonte letteraria. In questo caso gli studiosi, dando per scontato l'importanza fondamentale dell'ideazione del soggetto come primo passo per la creazione di un balletto, analizzano la struttura dello spettacolo di danza nei suoi aspetti essenziali: linguaggio coreutico, musica e azione drammatica, evidenziando la qualità espressiva e artistica della performance scenica ottocentesca. Il testo fornisce informazioni che spesso, nella prassi delle diverse tradizioni delle compagnie di balletto, si disperdono attraverso la trasmissione orale. Nella consuetudine degli allestimenti teatrali, le ballerine che hanno interpretato il ruolo di Giselle o Medora o Nikija, conoscono perfettamente il significato di gesti, posture, passi che contribuiscono allo sviluppo del personaggio e che sono tramandati tra generazioni di artiste. Un esempio *mainstream* è quello di Carla Fracci che, nell'ultimo video girato a La Scala, spiega a Nicoletta Manni il significato e lo stile interpretativo della scena della follia in *Giselle*. Spesso però altri dettagli sfuggono, sfumature stilistiche si sovrappongono e si perde il riferimento originario che può rimandare alla tradizione francese o russa o ad interpolazioni successive. Su questo discorso si appuntano le osservazioni iniziali e anche le conclusioni degli autori: la mancanza di connessione tra gli studi teorico-ricostruttivi e la prassi scenica che si fonda sulla discendenza diretta da maestro ad allievo senza l'arricchimento della consultazione delle fonti. Il volume di Fullington e Smith, in attesa che si realizzino edizioni critiche

anche di balletti, costituisce uno strumento fondamentale non solo per gli appassionati e per gli studiosi, ma anche per i professionisti, al fine di contribuire ad una conoscenza documentata dei balletti che si andranno ad allestire e interpretare. L'esperienza degli autori si fonda su studi accuratissimi ma anche sulla cooperazione con coreografi e compagnie di balletto e segna, quindi, un modello esemplare che potrebbe aprire nuove prospettive di rivitalizzazione del balletto ottocentesco.

A conclusione del loro lavoro, sottolineano quanto i primi tre titoli, *Giselle*, *Paquita*, *Le Corsaire* – appartenenti propriamente al balletto romantico –, siano nati da una profonda sintesi tra elementi espressivi e coreici indissolubilmente legati tra loro. Nelle ultime coreografie, *La Bayadère* e *Raymonda*, nate nell'epoca in cui si avvia la graduale dissoluzione del balletto romantico, inizia a comparire l'aspetto sinfonico nella costruzione musicale che si riflette in quella coreica, portando alla riduzione dello sviluppo drammaturgico a favore di una maggiore presenza della danza pura. Anche questo importante passaggio, fondamentale per la comprensione degli sviluppi del balletto nel Novecento, è registrato dalle analisi di Fullington e Smith.



AIRDanza
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

