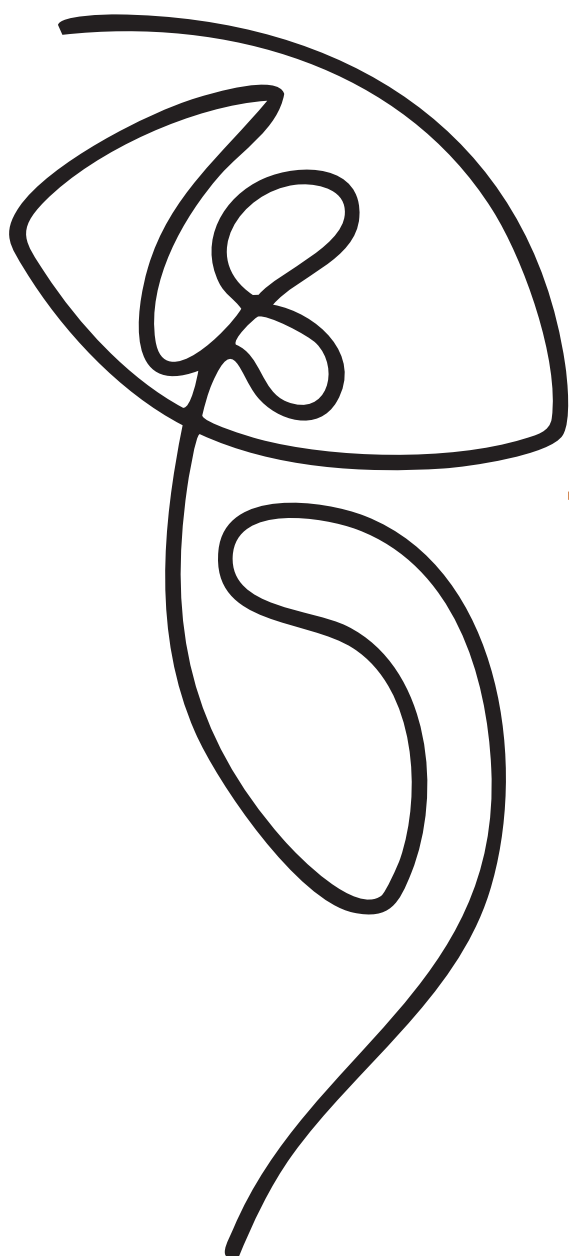


AIRDanza

journal

Fonti
Teorie
Didattica
Scena



N. 2, 2025
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

KINETÈS EDIZIONI

Sommario

EDITORIALE

Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione..... p. 9

STUDI STORICI

Rappresentazioni delle danze negli scritti dei frati mendicanti
nell'Occidente latino del XIII secolo.

Alessandro Campeggiani p. 13

«Il Francese balla di modo, che sembra quasi nuotare»:
racconto di un percorso di ricerca in danza tra onde melodiche e arie di baule

Bianca Maurmayr p. 25

Maestros de baile en Barcelona (1848-1900). Radiografía de una profesión

Alicia Daufí Muñoz p. 41

L'Éden-Théâtre e il ballo italiano nel cuore di Parigi:
figure straniere e spettacolari, 1883-1892.

Eléa Lauret Baussay p. 61

La riscoperta del mito di Flora nella prima edizione critica
di un balletto di Marius Petipa

Marco Argentina p. 85

Sergej Prokof'ev in confronto con Leonid Lavrovskij.
La rinascita della danza nel 'coreodramma sovietico' *Romeo e Giulietta*

Marta Mele..... p. 99

Estri di Milloss e Petrassi. Un'indagine coreomusicologica

Ida Zicari p. 115

METODOLOGIE E DIDATTICHE

Improvvisare nella complessità.

Danza, sistemi emergenti e pratiche di co-costruzione tra struttura e libertà

Rosaria Vitolo p. 141

ALTRI SGUARDI

Il *Batuque*. Storie di oggetti, animali e persone

Enrica Palmieri..... p. 157

RECENSIONI

Jeroen Peeters, *And then it got legs. Notes on dance dramaturgy*,
Veramo Press, Brussels/Oslo, 2022.

Simona Chiusolo p. 173

Madison U. Sowell, *Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography
in the French Second Empire*
Rome, Kinetès, 2023.

Olivia Sabee p. 179

Francesco Ciabattoni, *Dante's Performance: Music, Dance,
and Drama in the Commedia*.

Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2024.

Madison U. Sowell p. 183

CALL FOR PAPERS p. 189

NORME REDAZIONALI p. 195

Studi storici



MARCO ARGENTINA

La riscoperta del mito di Flora nella prima edizione critica di un balletto di Marius Petipa

Abstract

L'articolo focalizza l'attenzione su un esempio di lavoro filologico nel campo della danza, ovvero sull'edizione critica coreica del balletto *Le Réveil de Flore* (1894, coreografia di Marius Petipa, musica di Riccardo Drigo), frutto della ricerca dottorale portata avanti dall'autore nel triennio 2020-2023 e prossima alla pubblicazione. Tratteggiando inizialmente uno stato dell'arte sulla filologia della danza, il saggio entra nel merito di quello che è uno studio pionieristico di tale disciplina, al contempo illustrando il processo di realizzazione dell'edizione critica e disvelando interessanti elementi estetologici della creazione petipaiana, sui quali si innerva il discorso di Marco Argentina approfondito in questa sede.

The article focuses on an example of philological work in the field of dance, namely the critical choreographic edition of the ballet *Le Réveil de Flore* (1894, choreography by Marius Petipa, music by Riccardo Drigo), the result of the author's doctoral research carried out between 2020 and 2023 and soon to be published. Initially outlining the state of the art in dance philology, the essay delves into what is a pioneering study of this discipline, while illustrating the process of creating the critical edition and revealing interesting aesthetological elements of Petipa's creation, which form the basis of Marco Argentina's argument examined in depth here.

Marco Argentina¹

La riscoperta del mito di Flora nella prima edizione critica di un balletto di Marius Petipa.

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 versione (o quasi) di quelli messi in scena alla data di creazione. Nei secoli, in realtà, tali capolavori sono stati largamente oggetto di modifiche e alterazioni, che, ad oggi, non si è in grado di definire quando e in che misura siano state apportate.

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 – giustamente dato che *non* è un filologo – ha comprovato scientificamente le proprie scelte ricostruttive, che dunque risultano sfuggenti. Gli spettatori assistono pertanto a spettacoli che credono essere offerti in una versione fedele all'originale, ma di cui, in realtà, non si ha contezza del grado di fedeltà.

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, ad esempio, al volume intitolato *The Bournonville Heritage* (1990),² che raccoglie ventiquattro lavori del celebre coreografo danese ricostruiti da Knud Arne Jürgensen e trascritti in *labanotation* da Ann Hutchinson Guest, oppure al saggio, firmato da Francesca Falcone e Claudia Jeschke, sul "restauro" del *Pas des manteaux* del balletto *Paquita* nella versione di Henri Justamant del 1854,³ o ancora ad un altro studio ricostruttivo curato da Francesca Falcone e dedicato al *Coloquio agitato de' due amanti* della *Vestale* viganoviana del 1818.⁴ In queste pubblicazioni, peraltro meritevolissime, pur essendo state dichiarate le fonti adoperate come base per

1. Marco Argentina è Docente a contratto all'Università di Padova e borsista di ricerca all'Università di Bologna.

2. Knud Arne Jürgensen (reconstructed by), Ann Hutchinson Guest (notated by), *The Bournonville Heritage. A choreographic record 1829-1875. Twenty-four unknown dances in Labanotation*, Assisted by Marion Bastien, London, Dance Books, 1990.

3. Francesca Falcone & Claudia Jeschke, *Henri Justamant's Pas des manteaux (1854): Dealing with a Choreographic Topic of (Trans)National Relevance*, in Irene Brandeburg, Francesca Falcone, Claudia Jeschke and Bruno Ligure (edited by), *Times of Change. Artistic Perspectives and Cultural Crossings in Nineteenth-Century Dance*, Bologna, Piretti, 2022, pp. 317-331.

4. Cfr. Francesca Falcone, *The Italian Style and the Period*, «Dance Chronicle», vol. XXIX, n. 3, *Wanted: Bournonville Dead or Alive: Bournonville Past, Present, and Future. Proceedings of the Royal Danish Ballet's 2006 Bournonville Symposium*, 2006, pp. 317-340, in particolare pp. 326-338.

la ricostruzione, non sempre sono stati chiariti gli indizi o le prove che sostengono le scelte operate quando congetturali, o è stata discussa a fondo l'attendibilità delle fonti adottate. In altre parole, solo in determinate circostanze si è ritenuto di seguire i principi dell'ecdotica in modo rigoroso. A nostro avviso, in ambito coreutico c'è ancora molto lavoro da compiere per acquisire il grado di scientificità raggiunto dai musicologi in ambito musicale.

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 ha avuto luogo all'University of Surrey di Roehampton, vicino Londra, nel 1997,⁵ 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).⁶ 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'originale.⁷

Partendo da tali assunti, 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. 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 ovviamente le partiture coreiche, ossia i testimoni manoscritti in cui sono stati annotati i passi e i movimenti del corpo dei ballerini, nonché – seppur non in tutti i codici notazionali – 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 Ra-

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

6. 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. 16/7/2025).

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

oul-Auger Feuillet,⁸ di Arthur Saint-Léon,⁹ di Friedrich Zorn,¹⁰ di Vladimir Stepanov¹¹ e di Rudolf Laban.¹² Se 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. Ad 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 da molti.

La realizzazione di un'edizione critica coreica equivale a un'operazione pionieristica¹³ che prende avvio grazie agli studi di Elena Randi (compiuti negli ultimi dieci-quindecimenni e ancora in corso)¹⁴ e ai lavori e alle ricerche del gruppo di Filologia della danza dell'Università di Bologna da lei costituito,¹⁵ che, per ora, focalizza l'attenzione, in particolare, su trascrizioni di balletti ottocenteschi.

Un primo esempio di lavoro filologico di questo genere è l'edizione critica del balletto *Le Réveil de Flore*, coreografia di Marius Petipa e musica del padovano Riccardo Drigo, edizione da noi realizzata e curata durante i tre anni di dottorato presso l'Università di Padova.¹⁶ Precisiamo che, trattandosi del primo esperimento mai tentato, abbiamo scelto un balletto di cui esistesse un'unica partitura coreica e, dunque, la nostra edizione non prevede (non può prevedere) la ricostruzione della trasmissione del balletto nel tempo.

L'architettura di tale edizione critica è stata ideata, creata e perfezionata lungo il percorso dottorale con l'intento di tradurre, nella maniera più chiara e precisa possibile,

8. Cfr. 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 Danse*, Paris, Michel Brunet, 1700.

9. 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*, Paris, Brandus éditeur de musique, 1852.

10. Cfr. 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*, Leipzig, J. J. Weber, [1887].

11. Cfr. W[ladimir] J[vanovitch] Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Paris, Imprimerie Zouckermann, 1892.

12. Cfr. Rudolf von Laban, *Principles of dance and movement notation*, London, Macdonald & Evans, 1954.

13. In realtà, un primo, breve, *exemplum* di edizione critica coreica si riscontra 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*, «Il Castello di Elsinore», n. 78 (2018), pp. 73-90.

14. Cfr. Elena Randi, *Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica*, «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*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14 (2022), pp. 145-159, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16068/15230> (u.v. 16/7/2025).

15. 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. 16/7/2025).

16. Cfr. Marco Argentina, *Un prototipo di edizione critica della danza: "Le Réveil de Flore" di Marius Petipa*, tesi di dottorato, 2 voll., Università di Padova, 2023.

la coreografia originale del balletto di Petipa, mettendola in relazione con la musica, altrettanto originale, di Riccardo Drigo. A tale scopo, la struttura-base dell'edizione critica del *Réveil de Flore* prevede due pagine, affiancate l'una all'altra, che “dialogano” tra di loro: in quella di sinistra sono riportati lo spartito musicale e la partitura coreica incolonnati in modo che sia chiaro quale preciso movimento del corpo corrisponda all'accordo musicale; nella pagina posta a fronte, si trova la traduzione in linguaggio verbale della coreografia.

Un controllo fondamentale della traduzione è stato (ed è ancora oggi) il lavoro condotto con Stefania Ballone e Francesco Mascia, due eccezionali ballerini della compagnia del Teatro alla Scala di Milano,¹⁷ che provano concretamente sul loro corpo quanto tradotto, su carta, nella nostra edizione critica coreica, in qualche raro caso scoprendo che una certa nostra decrittazione del movimento danzato non era fisicamente eseguibile e che dunque doveva esserci stato un errore interpretativo, che andiamo via via a correggere.

Frutto di tale minuzioso processo di ricostruzione della coreografia del *Réveil de Flore* è, insieme alla realizzazione dell'edizione critica del balletto, il disvelamento di interessanti elementi estetologici della creazione petipaiana, sui quali soffermeremo particolarmente l'attenzione in questa sede.

Per festeggiare le nozze della figlia dello zar Alessandro III, Ksenija, e suo cugino, Aleksandr, il 28 luglio 1894 viene allestito un *gala* nel teatro del Gran Palazzo di Peterhof – la residenza estiva dei sovrani russi, vicina a San Pietroburgo –, nella cui serata debutta una nuova creazione di Marius Petipa, all'epoca primo coreografo dei Teatri Imperiali. Il balletto s'intitola *Probuždenie Flory*, ovvero *Le Réveil de Flore*.

Il libretto viene scritto a quattro mani da Petipa e da Lev Ivanov, le musiche sono del compositore e direttore d'orchestra Riccardo Drigo, le scenografie di Michail Bočarov e i costumi di Evgenij Ponomarëv. Le parti principali, infine, in occasione della *première*, vengono interpretate da celebri danzatori del Teatro Mariinskij, come Matil'da Kšesinskaja (Flora), Nikolaj Legat (Zefiro) e Pavel Gerdt (Apollo).

La trama del balletto è esile. Mentre la dea Diana veglia di notte, Flora e le sue Ninfe riposano placidamente, finché il gelido vento del Nord, Aquilone, accompagnato dalla Rugiada, non interrompe il loro sonno e il tepore che le avvolgeva. Flora allora invoca la dea Aurora, che accorre a riscaldare e consolare la sua devota, preannunciando l'arrivo del dio Apollo, portatore di luce e salvezza. Quando il dio del sole compare, restituisce vita e calore a tutta la natura con la sua luminosità, nonché unisce Flora e Zefiro, il vento tiepido dell'Ovest, in un amore eterno. La loro gioia è condivisa da Cupido, gli Amorini e le Ninfe, mentre Ganimede ed Ebe, chiamati da Mercurio, partecipano ai festeggiamenti, offrendo agli sposi l'eterna giovinezza donata da Giove con una coppa di nettare. A rendere omaggio alla nuova unione, sfilano in corteo Bacco e Arianna su un carro, seguiti da Baccanti, Satiri, Silvani, Giovinetti e Giovinette, e, all'*Apoteosi* finale, partecipano anche numerose divinità dell'Olimpo.

17. I primi risultati della nostra collaborazione con i due ballerini scaligeri alla ricostruzione filologica concreta del *Réveil de Flore* sono stati rappresentati in scena in occasione della lezione-spettacolo *Segni sulla carta / corpi sulla scena*, che ha avuto luogo il 27 novembre 2023 nel Teatro del DamsLab dell'Università di Bologna. Segnaliamo che tale lezione-spettacolo è stata riproposta (con qualche lieve variante) il 10 marzo 2025 al Teatro dei Rinnovati di Siena in occasione della giornata di studi intitolata *Dalla carta alla scena: la trasmissione nel balletto*. Cfr. online: <https://www.dssbc.unisi.it/it/eventi/dalla-carta-alla-scena-la-trasmissione-nel-balletto-teatro-dei-rinnovati> (u.v. 16/7/2025).

L'unica scenografia del balletto petipaiano dedicato alla figura mitologica di Flora riproduce un «giardino dallo splendore favoloso»,¹⁸ 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 Ovidio,¹⁹ 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*)²⁰ o di Tiziano (*Flora*),²¹ fino ad arrivare alla messinscena di balletti sette e ottocenteschi mitologici o anacreontici, quali quelli di Gasparo Angiolini (*Flore et Zéphire*)²² o di Charles Didelot (*Flore et Zéphire*).²³

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»²⁴ e sui raccolti,²⁵

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

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

20. 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 ad entrambe le opere segnaliamo almeno: Aby Warburg, *Botticelli*, Milano, Abscondita, 2003 (I ed. *Sandro Botticelli «Geburt der Venus» und «Frühling»*. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, Hamburg-Leipzig, Leopold Voss, 1893); Ernst H. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 47-116 (I ed. *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, London, Phaidon Press, 1972); Chiara Garzya, «Zephire torna, e 'l bel tempo rimena»: a proposito della “Primavera” di Botticelli», *Critica letteraria*, n. 130 (2006), pp. 3-42.

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

22. *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*, London, Pitman, 1974, p. 132; Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 282-356; Bruce Alan Brown, “*Zéphire et Flore*”: a “galant” early ballet by Angiolini and Gluck, in *Opera and the Enlightenment*, Edited by Thomas Bauman and Marita Petzoldt McClymonds, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 189-216. Ringraziamo vivamente Stefania Onesti per la segnalazione del balletto e della bibliografia critica ad esso afferente.

23. *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*, New York, Dover, 1984, pp. 130-133; Alberto Testa, *I grandi balletti. Repertorio di cinque secoli del Teatro di Danza*, Roma, Gremese, 2008, p. 107.

24. Ovidio, *I Fasti* cit., p. 387.

25. Ivi, p. 393.

nonché promotrice di ardenti rapporti sessuali da aversi in età giovanile.²⁶ Per questo motivo, le feste a lei dedicate (i cosiddetti *Floralia*) sono animate da giochi licenziosi e da «scherzi alquanto salaci»,²⁷ a cui partecipano uomini e donne del popolo, che, ebbri, danzano con «le tempie [...] cinte da ghirlande intrecciate»,²⁸ perseguendo l'obiettivo, promosso dalla dea, di «godere della bellezza della gioventù, finché essa è in fiore».²⁹

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 adagate 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 adagate su vasi posti di fronte al fondale. Tutti questi elementi scenografici sono dipinti o tridimensionali e accompagnati da una vegetazione rigogliosa.

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. Dodici³⁰ 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 muove per il giardino, allo scopo, però, di diffondere il caos laddove 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,

26. *Ibidem*.

27. *Ivi*, p. 397.

28. *Ibidem*.

29. *Ivi*, p. 399.

30. Il numero dodici rappresenta simbolicamente l'ordine cosmico.

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 acqua. 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’è 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, laddove 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)».³¹

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 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 chiarezza,³² e la sua comparsa evidenzia dunque il rinnovamento dell’equilibrio intimo della protagonista del balletto, rinnovamento che, forse non a caso, avviene

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

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

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 assecondi il desiderio d'amore esplicitato corporalmente dalla ninfa e lo condivide 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, pur entrando in contatto con Clori solo mediante l'uso delle mani, è in grado di ricollocare il corpo in posizione eretta ogniqualvolta 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 susseguirsi 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 mandatari 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 licenziosi.³³ Naturalmente, nelle 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, in cui si esibiscono, 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 avvicendano 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

33. Cfr. Ovidio, *I Fasti* cit., pp. 397-399.

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'*Apoteosi*, 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»),³⁴ 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 disinvolta 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 poi.³⁵ 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,

34. Cirlot, *Dizionario dei simboli* cit., voce *Numeri*.

35. Cfr. Ovidio, *I Fasti* cit., p. 387.

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 susseguitisi negli anni precedenti al matrimonio³⁶ ed era loro chiaro, pertanto, come il matrimonio suggerisse 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 luna³⁷ che veglia su Flora) e di Aurora (dea dell'alba,³⁸ ristoratrice di calore e consolatrice delle 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 matrimonio.³⁹ 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?».⁴⁰

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»,⁴¹ allontana il male e dà aiuto,⁴² 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 Aleksandr.⁴³

Il messaggero degli dèi, Mercurio, che sostiene la volontà di Apollo, convocan-

36. 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*, Milano, Mondadori, 2017 pp. 556-561, 583-584 (1 ed. *The Romanovs 1613-1918*, New York, Alfred A. Knopf, 2016).

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

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

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

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

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

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

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

do 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 matrimonio.⁴⁴ 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 umani.⁴⁵

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 impetuoso⁴⁶ a interrompere il sonno e il tepore di Flora, che riposa beata nel suo giardino; l'arrivo irruente del dio equivale a un terremoto che destabilizza l'equilibrio e la pace di cui la protagonista gode nel suo *locus amoenus*, terremoto che 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 giovani.⁴⁷ Ebe e Ganimede – ossia, rispettivamente, l'ex coppiera degli dèi e colui che ne prende il posto dal momento in cui diviene un abitante dell'Olimpo per volere di Zeus –⁴⁸ sono associati, nei racconti mitici, alla gioventù, di cui sono sia possessori che conferitori.⁴⁹ 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.

44. Cfr. *ivi*, p. 128.

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

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

47. 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 Montefiore, *I Romanov 1613-1918* cit., p. 600, nota *.

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

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



AIRDanza
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

