

OFFICINA TEATRALE

6



# IL RIO ARTE

Redazione: Casa di Tazio Nuvolari | Viale delle Rimembranze 1/B, Mantova  
Libreria Paoline - Il Rio | Viale delle Rimembranze 1/A, Mantova  
[www.ilrio.it](http://www.ilrio.it) | [casaeditrice@ilrio.it](mailto:casaeditrice@ilrio.it)

©2025 Il Rio Srl, Mantova. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Officina teatrale:  
collana internazionale di studi sullo spettacolo  
diretta da Simona Brunetti (Università di Verona)

Comitato scientifico:  
Luigi Allegri (Università di Parma); Simona Brunetti (Università di Verona); Paola Degli Esposti (Università di Padova); Cristina Grazioli (Università di Padova); Bent Holm (Università di Copenaghen); Steven Jacobs (Università di Gent); Marco Prandoni (Università di Bologna); Nicola Pasqualicchio (Università di Verona); Franco Perrelli (Università di Bari); Elena Randi (Università di Bologna); Christel Stalpaert (Università di Gent); Raffaele Tamalio (Edizioni Il Rio); Annamaria Testaverde (Università di Bergamo); Federica Veratelli (Università di Parma)

Immagine di copertina: elaborazione grafica di Matteo Ferraresso con immagini da Freepik e Copilot.

Finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU attraverso il Ministero dell'Università e della Ricerca italiano nell'ambito del PNRR - Missione 4 Componente 2 Investimento 1.1 - Progetto PRIN 2022 HYPERSTAGE. An Open knowledge base for the semantic reconstruction of theatrical performances through the harvesting and processing resources from the Italian network of theatrical digital archives, Codice Progetto 20224 K2JA8\_002, CUP J53D23012950006.

Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 (CCBY).

# FRA ARCHIVIO E SCENA

## SAGGI SULLO SPETTACOLO ITALIANO DEL SECONDO NOVECENTO

a cura di

ELENA RANDI ED ELENA CERVELLATI

IL RIO  
ARTE



# SOMMARIO

Premessa	9
DONATELLA GAVRILOVICH	

## SEZIONE TEATRO

La prima rappresentazione italiana di <i>Giorni felici</i> di Samuel Beckett	15
SIMONA BRUNETTI	

<i>Il mondo è quello che è.</i> Gianfranco De Bosio e il «dovere semplice» di uno Stabile	31
LAURA PIAZZA	

Un preludio alla <i>Mirra</i> : la <i>Fedra</i> di Luca Ronconi	47
PAOLA DEGLI ESPOSTI	

## SEZIONE OPERA

Ricostruire lo spettacolo musicale: la vicenda artistica di Maria Callas alla Scala fra tradizione e innovazione	65
ALBERTO BENTOGGIO	

## SEZIONE DANZA

- Giselle*: la versione Chauviré e l'ibridazione dell'archetipo 81  
ELENA RANDI
- Luciana Novaro coreografa al Teatro alla Scala (1955-1963) 103  
GIULIA TADDEO
- Il cappotto di Drosselmeyer: lo *Schiaccianoci* di Rudolf Nureev 123  
nell'Archivio Storico del Teatro alla Scala di Milano  
SILVIA GARZARELLA
- Attraversare il tempo. Tracce del teatro e della danza italiani 137  
degli anni Ottanta nell'Archivio del Romaeuropa Festival  
ELENA CERVELLATI
- Il corpo della musica. La Trisha Brown Dance Company 151  
al Romaeuropa Festival (1998)  
CATERINA PICCIONE

# FRA ARCHIVIO E SCENA

SAGGI SULLO SPETTACOLO  
ITALIANO DEL SECONDO  
NOVECENTO

# GISELLE: LA VERSIONE CHAUVIRÉ E L'IBRIDAZIONE DELL'ARCHETIPO

Elena Randi

Un balletto si trasmette da una generazione all'altra col solo intermediario degli interpreti e dei *maitres de ballet*. Un' *étoile* di ieri insegna la propria parte ad un'erede, esattamente come le è stata insegnata in precedenza, o, quanto meno, come crede di averla appresa. La danza, una delle arti più sublimi, è anche quella dell'arbitrarietà. Se vogliamo ricostruire un balletto, dobbiamo tener conto delle modifiche che vi hanno introdotto i coreografi o i *maitres de ballet* successivi, ora per difetto di memoria, ora per gusto personale, ora infine per obbligo. [...]

È quasi impossibile che il creatore stesso ricordi, dopo un certo tempo, la sua coreografia esatta, *fin nei minimi dettagli*, come l'esperienza ha sempre provato. Tale coreografo, riprendendo un balletto di cui è l'autore, supponiamo dieci anni dopo la sua creazione, deve fare appello, oltre che alla propria memoria, a quella dei suoi primi interpreti, spesso deve fare dei raccordi o anche inventare dei passi di nuovo. L'errore probabile aumenta in proporzioni colossali quando non si tratta più del coreografo, ma di un *maitre de ballet*, soprattutto straniero.

Il *maitre de ballet* incaricato di ricostruire la coreografia di un altro vi introduce, volontariamente o meno, le proprie idee, le proprie concezioni di danza, crea passi o disposizioni di gruppi che gli appaiono più felici, "adatta" la coreografia piuttosto che ricostruirla, benché, nell'insieme, si appoggi alle stesse basi del primo creatore. [...]

Infine, il *maitre de ballet* ha la tendenza [...] a tenere conto delle qualità personali della sua prima danzatrice. Rifa, per lei, le sue variazioni e i suoi *pas de deux* nel modo più favorevole alle sue qualità, introduce a volte variazioni nuove su una musica che non ha niente a che vedere con la partitura del balletto, ne sopprime altre.

La prima danzatrice, dal canto suo, non sempre è docile né rispetta scrupolosamente le intenzioni del coreografo, per poco che sia persuasa del proprio talento e abbia influenza. Una simile interprete, quando trasmetterà la sua parte ad un'erede, le fornirà necessariamente indicazioni false. [...] Vi troverete in presenza di una coreografia che si allontana dall'originale. [...]

Mentre la musica di un'opera resta quasi intoccabile, mentre le parole di un dramma non cambiano, le intenzioni nella danza di un balletto e a volte i passi stessi si modificano. [...]

Non bisogna stupirsi che *Giselle* abbia subito modifiche considerevoli in cento anni. Tutto è cambiato, e molto spesso<sup>1</sup>.

Il passo, tratto da un noto volume di Serge Lifar, inquadra perfettamente una caratteristica fondamentale della trasmissione della danza precedente l'invenzione e l'uso abituale del film e del video. Uno stato di fatto del balletto è eccezionale rispetto a qualunque altro genere artistico: si è tramandato per un tempo molto lungo (a volte, secoli) per via orale, sostanzialmente senza alcun supporto scritto. Se oggi si mettono ancora in scena nei teatri di tutto il mondo *La Sylphide* o *Giselle*, *Il lago dei cigni* o *La bella addormentata* non lo si deve alla notazione della danza (che pure esisterebbe), ma all'insegnamento *vis-à-vis* del Maestro agli allievi o ai membri di una compagnia. Non è stato sufficientemente sottolineato che questo *status quo*, percepito dai danzatori come una circostanza normalissima, è, in realtà, quanto mai singolare e anomalo per la cultura occidentale.

Benché per molti versi simili al loro dettato originario, i balletti, in questo modo, si sono modificati nel tempo ed è estremamente difficile individuare quando e dove si siano introdotte le varianti via via subentrate e in cosa consistano.

Il caso di *Giselle* è particolarmente complesso ma, inseguendone le “redazioni” principali, è possibile comporre, sia pure in modo incompleto, la sua storia lunga quasi due secoli. Fra le messinscene-chiave – alle quali non sempre corrisponde una partitura coreica o un video e che costituiscono l'aggancio con l'archetipo o, al contrario, un punto di svolta significativo – si possono indicare le seguenti:

Parigi, Académie Royale de Musique (Jean Coralli e Jules Perrot, con Carlotta Grisi), 1841,

Bordeaux, Grand-Théâtre (Eugène Coralli, con Elisa Albert-Bellon), 1841,

S. Pietroburgo, Bol'šoj (Antoine Titus, con Elena Andrejanova), 1842,

S. Pietroburgo, Bol'šoj (Jules Perrot, con Carlotta Grisi), 1850,

Lione, Grand-Théâtre (Henri Justamant, con Carlotta De Vecchi), 1858,

Copenaghen, Kongelige Teater (Gustave Carey, con Juliette Price), 1862,

Parigi, Académie Royale de Musique (Lucien Petipa, con Marfa Murav'ëva), 1863,

---

1. SERGE LIFAR, “*Giselle*”. *Apothéose du Ballet Romantique*, Paris, Editions d'aujourd'hui, 1982, pp. 171-174 (I ed. Paris, Michel, 1942). Se non indicato diversamente, le traduzioni da lingue straniere sono dell'autrice di questo saggio.

S. Pietroburgo, Mariinskij (Arthur Saint-Léon, con Adele Grantzow), 1866,

S. Pietroburgo, Mariinskij (Marius Petipa, con Emma Bessone), 1887,

S. Pietroburgo, Mariinskij (Marius Petipa, con rimaneggiamenti anche di Aleksandr Širjaev, con Anna Pavlova), 1903,

Parigi, Opéra (Michel Fokine, con Tamara Karsavina), 1910,

S. Pietroburgo, Mariinskij (Nikolaj Sergeev?, con Agrippina Vaganova), 1914,

Parigi, Opéra (Nikolaj Sergeev, con Ol'ga Spesivceva), 1924 (stessa coreografia: Londra, Savoy Theatre, con Spesivceva, 1932, Londra, Old Vic Theatre, con Alicia Markova, 1934, e Birmingham, Theatre Royal, con Mona Inglesby, 1942),

Londra, provincia inglese (Anton Dolin, con Alicia Markova), 1935 (poi New York, New York's Center Theatre, con Annabelle Lyon, 1940),

Londra, Drury Lane (Serge Lifar, con Alicia Markova), 1938,

Mosca, Bol'šoj (Leonid Lavrovskij, con Galina Ulanova), 1944,

L'Avana, Gran Teatro (Alicia Alonso, con Alicia Alonso), 1945 rivista nel 1963,

Milano, Scala (Yvette Chauviré, con Yvette Chauviré), 1950,

Strasburgo, Opéra du Rhin (Pierre Lacotte, con Tania Delcros), 1978,

Parigi, Opéra (Patrice Bart e Evgenij Poljakov, con Elizabeth Platel), 1991,

Mosca, Bol'šoj (Aleksej Ratmanskij, con Ol'ga Smirnova), 2019.

Nella seconda metà del XX secolo si mettono in scena alcune versioni che si contraddistinguono per la natura ibrida, eventi-*patchwork*, talvolta riuscitissimi e molto coerenti al loro interno, che combinano lezioni precedenti unendole a soluzioni nuove. Una di queste “redazioni” ha come perno Yvette Chauviré, che aveva appreso le parti del corpo di ballo (*Vendemmiatrici*, *Amiche di Giselle* e *Wili*) nella versione Sergeev, danzata da Ol'ga Spesivceva nel 1932 all'Opéra di Parigi<sup>2</sup>. Nell'autobiografia la Chauviré ricorda di aver interpretato la parte di Myrtha nella stagione 1939-1940<sup>3</sup> e di aver debuttato nel *title role* assieme a Serge Peretti<sup>4</sup> subito dopo, e comunque prima del 1946,

---

2. «Sostituta, assistevo alle prove e agli spettacoli, apprendendo le parti del corpo di ballo, *vendemmiatrici*, *piccole amiche* e *Wili*, che talvolta ho danzato. Sono stata assunta nel 1932, quando Ol'ga Spesivceva aveva danzato *Giselle* con Lifar». YVETTE CHAUVIRÉ, GÉRARD MANNONI, *Autobiographie*, Strasbourg, Le Quai, 1997, p. 99.

3. Ivi, p. 100.

4. Ivi, p. 101. Su Serge Peretti e sulle versioni di *Giselle* fra la “redazione” Sergeev e

quando lascia l'Opéra<sup>5</sup>. Quindi, si esibisce in Myrtha e Giselle nella versione Lifar che, creata nel 1938, stava «trionfando [...] all'Opéra» ancora nel 1942<sup>6</sup>, data in cui esce il libro da cui la breve citazione è tratta.

Fra i suoi insegnanti principali, Yvette Chauviré cita Carlotta Zambelli e Albert Aveline, che la istruiscono in ambito mimico, e inoltre dichiara di essere stata preparata sotto il profilo più propriamente tecnico da Boris Knjazev (più noto come Kniaseff) e di aver appreso gli “*arabesques* lirici” da Serge Lifar<sup>7</sup>. Mentre Aveline era stato il partner della Spesivceva nella messinscena del '24 di Nikolaj Sergeev e Kniaseff ne era stato il marito, Carlotta Zambelli, stando ad Ivor Guest le cui notizie si basano soprattutto su racconti ascoltati dalla viva voce dell'artista italiana<sup>8</sup>, fino al momento di trasferirsi in Russia nel 1901, non avrebbe mai avuto la possibilità di assistere a *Giselle*, che da tempo non era più nel repertorio dell'Opéra di Parigi, dove lei danzava; tuttavia, avrebbe appreso da Adeline Théodore una parte della coreografia e, più precisamente, le scene mimate e la variazione sull'assolo per flauto del primo atto danzate da Carlotta Grisi. Una volta approdata a San Pietroburgo, la Zambelli avrebbe studiato la parte di Giselle sotto la direzione di Enrico Cecchetti e però non le sarebbe stato permesso di eseguire in scena la variazione originale appresa da M<sup>me</sup> Théodore, ritenuta troppo poco virtuosistica, variazione che sarebbe stata sostituita da una tratta dall'*Hamlet* di Ambroise Thomas. Commenta Guest amaramente: «Lei, che era l'ultima persona a conoscere la coreografia del *pas* danzato dalla Grisi, verosimilmente finì per dimenticarla»<sup>9</sup>. Improbabile dunque che la Zambelli abbia potuto insegnare a Yvette Chauviré quanto appreso dalla Théodore. Più credibile è che le abbia trasmesso la versione studiata sotto la guida di Cecchetti, e cioè la “redazione” creata da Petipa nel 1887<sup>10</sup>.

---

quelle di Lifar è interessantissima l'intervista a Serge Peretti pubblicata al link <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/serge-peretti-le-dernier-italien>. Qui, come in tutti i link successivi, l'ultimo accesso risale al 15.12.2024.

5. Ivi, p. 165 e p. 101.

6. SERGE LIFAR, “*Giselle*”. *Apothéose du Ballet Romantique*, cit., p. 181.

7. Cfr. YVETTE CHAUVIRÉ, GÉRARD MANNONI, *Autobiographie*, cit., pp. 99-100.

8. Cfr. IVOR GUEST, *Carlotta Zambelli*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», 83, III, 1969, pp. 199-255; cfr., in particolare, p. 199.

9. Cfr. ivi, in particolare, su *Giselle*, pp. 220-225; citazione a p. 224.

10. Cfr. ELENA RANDI, “*Giselle*”: *la trasmissione*, in *La storia di “Giselle”*, a cura di Elena Randi, di prossima pubblicazione presso la casa editrice Kinètes di Benevento.

È il 1950 quando la Chauviré è alla Scala di Milano per impersonare la figura principale di *Coppelia*. Stando all'autobiografia dell'artista, in quell'occasione si verifica una serie di eventi curiosi: a causa di incomprensioni e discussioni, salta il progetto e, al suo posto, la *star* francese si accorda col direttore del teatro per danzare *Giselle*, che in quel momento Boris Romanov sta montando; ma dopo aver partecipato ad un giorno di prove del lavoro, per nulla rispettoso del dettato tradizionale (Levinson lo definisce «una geniale variante»<sup>11</sup>, ma la Chauviré è di tutt'altro parere), chiede e ottiene dal direttore di creare lei stessa il balletto, soppiantando Romanov. Il debutto, però, è programmato di lì a poco, e la Chauviré è quindi costretta a realizzare tutto il lavoro in quindici giorni. Sembra chiaro da questa narrazione che la coreografia non era stata meditata: era evidentemente una ricostruzione della versione da lei meglio conosciuta e memorizzata; presumibilmente quella di Sergeev o di Lifar.

Va precisato anzitutto che Sergeev monta a Parigi nel 1924 (e rimonterà successivamente soprattutto a Londra) l'ultimo dettato coreografico voluto da Marius Petipa nel 1903, quando rimette in scena *Giselle* al Mariinskij, assistito attivamente da Nikolaj Šjriaev, per una nuova interprete: la giovanissima Anna Pavlova. Lo si sa da una serie di informazioni. In primo luogo è noto che è conservata a Harvard, nella Sergeev Collection (ufficialmente, Nikolai Sergeev Dance Notations and Music Scores for Ballet), una partitura coreica di *Giselle* che restituisce senza dubbio quella versione, come si può dimostrare sulla base dei nomi degli interpreti inclusi in essa<sup>12</sup> e confrontati con i cast dei vari balletti dati al Mariinskij riportati, di stagione in stagione, negli *Annuari dei teatri imperiali*<sup>13</sup>. È stato dimostrato poi che Sergeev possedeva quella partitura coreica, che si era portato, assieme a tante altre, dalla Russia in Europa in seguito alla Rivoluzione<sup>14</sup>. È provato, inoltre, che è Sergeev a montare *Giselle* all'Opéra nel 1924 grazie ai programmi di sala del teatro<sup>15</sup>. Si apprende

---

11. ANDRÉ LEVINSON, *La danse d'aujourd'hui. Études - Notes - Portraits*, Paris, Duchartre & Von Buggenhoudt, 1929, p. 206.

12. *Giselle*, partitura coreica manoscritta conservata nella Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University, Harvard, collocazione MS Thr 245, (2), s.d. (ma 1903).

13. Cfr. *Ežegodnik Imperatorskich Teatrov* [Annuario dei Teatri Imperiali], pubblicato di stagione in stagione, dalla Direzione dei Teatri Imperiali, a San Pietroburgo, dal 1892 al 1915.

14. Cfr. ROLAND JOHN WILEY, *Dances from Russia: An Introduction to the Sergeev Collection*, in «Harvard Library Bulletin», XXIV, 1, January 1976, pp. 94-112.

15. Si trova il programma di sala della *Giselle* del 1924 rilegato con gli altri programmi dell'annata 1924 nella Bibliothèque-Musée dell'Opéra di Parigi: [Recueil. Programmes], *Théâtre national de l'Opéra*, [Paris], [Théâtre national de l'Opéra], vol. IV, 1924. In questo,

infine il maniacale rispetto osservato da Sergeev verso la sua partitura coreica dalle testimonianze scritte di chi ha lavorato con lui (per esempio, da Alicia Markova e da Mona Inglesby)<sup>16</sup>.

Ebbene, come spiegato in un articolo in corso di pubblicazione, è proprio con la Pavlova prima, e poi, più ancora, con Ol'ga Spesivceva, che le Wili e soprattutto il personaggio di Giselle perdono la connotazione bacchica e sensuale di cui avevano goduto fino a quel momento, e Giselle si trasforma in un personaggio angelicato, lontanissimo dall'originale concepito nel 1841, allora ideale fusione di sensualità e spiritualità, di erotismo e immaterialità<sup>17</sup>.

La versione di Lifar, che rimaneggia abbondantemente la lezione petipaiana, accentua ulteriormente il polo celeste del balletto, trasformando in quella direzione anche il personaggio di Albrecht. Scrive Lifar:

Ho rifatto pressoché interamente la parte di Albert, soprattutto nel secondo atto, in cui, invece di apparire emaciato, mezzo folle, coi vestiti stracciati, come indica il libretto, avanza lentamente, in un profondo raccoglimento, con le braccia cariche di gigli con cui va a ricoprire la tomba di Giselle, e osservandolo trascinare il suo mantello nero e viola, sembra di veder avanzare i fantasmi di tutti gli amanti sfortunati a partire da Amleto. [...] Oltretutto, la mia versione del secondo atto di *Giselle* tende ad essere più fantastica, più astratta, più poetica della prima. Ho soppresso la scena dei contadini, ho ridotto al minimo quella di Hilarion, non faccio più apparire alla fine Bathilde e i cacciatori, allo scopo di mantenermi sul piano dell'irreale, per fare del quadro delle Wili una sorta di *rêverie* lunare ininterrotta, che nessuna evocazione terrena, nessun contrasto brutale viene a turbare. Il mio Albert non è più una realtà che interferisce con la fantasia, ma una sorta di spettro vivente, disincarnato, che dimentica e fa dimenticare la sua appartenenza ad un mondo diverso da quello delle Wili<sup>18</sup>.

Sembra verosimile che Yvette Chauviré, data la rapidità con cui deve montare il balletto a Milano nel 1950, si rifaccia fundamentalmente, sia

---

come nei programmi di sala di *Giselle* delle stagioni successive fino al 1928 – programmi, tutti, che sono conservati nello stesso archivio – è scritto «Coreografia di Nikolaj Sergeev» (a p. 21 nel programma n. 48 del 29 novembre 1924).

16. Cfr. ALICIA MARKOVA, *Giselle and I*, London, Barrie and Rockliff, 1960, p. 35; MONA INGLESBY, *Ballet in the Blitz. The Story of a Ballet Company*, In collaboration with Kay Hunter, Debenham, Groundnut, 2008, p. 7.

17. Cfr. ELENA RANDI, *Una "Giselle" metamorfica*, in Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 15-17 dicembre 2022, "*Giselle*" nostra contemporanea: ricostruzione, conservazione e riletture. Modelli metodologici, in corso di pubblicazione.

18. SERGE LIFAR, "*Giselle*". *Apothéose du Ballet Romantique*, cit., pp. 194-195.

pure senza troppa cura, alla coreografia che le è più familiare, vale a dire a quella di Lifar del 1938, nel cui secondo atto Giselle è un personaggio angelicato e Albrecht ha assunto tratti spirituali e fantasmatici.

Lo strano esperimento scaligero, il cui personaggio principale è interpretato da Yvette Chauviré stessa, Giulio Perugini è Albrecht e Gilda Maiocchi è Myrtha<sup>19</sup>, sarebbe di scarso rilievo, se l'adattamento oggi messo in scena dalla compagnia del teatro non fosse indicato come "versione Chauviré". Forse l'artista francese ne monta un altro successivamente?

Consultando le locandine delle *Giselle* offerte dal corpo di ballo del teatro milanese fra il 1950 ed oggi, si scopre che le sette date in cui è rappresentato nella stagione 1950-1951 indicano tutte: «Coreografia di Coraly-Perrot realizzata da Yvette Chauviré»<sup>20</sup>. Non c'è più traccia del nome dell'*étoile* parigina come coreografa fino al 1987<sup>21</sup>. Senza dubbio semplicemente non

---

19. Cfr. locandina del Teatro alla Scala di Milano del 31 dicembre 1950 in [https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/195/19501231GISE\\_2030\\_B.jpg](https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/195/19501231GISE_2030_B.jpg). Walter Venditti, piuttosto lodato dalla critica, è Hilarion, Gino Pessina è Wilfrid, Ermanno Savaré è il Duca di Curlandia, Tina Galimberti è la Madre di Giselle, Nucky Muti è la Principessa Bathilde, le due Wili sono Vera Colombo e Dora Ricci. In più, nella locandina è aggiunto un poco comprensibile Gran cameriere del Duca, interpretato da Jerome Johnson, che scompare dalle locandine della stagione successiva ed è forse poco più che una comparsa, uno dei vari cortigiani del primo atto. Le scenografie sono realizzate da Mario Mantovani sulla base dei bozzetti di Alexandre Benois, cui si devono anche i disegni dei costumi. La musica, di Adam, è rielaborata da Leopoldo E. Gennai. Yvette Chauviré è Giselle per tutte le serate della stagione. Nella successiva la parte principale è assunta da Tamara Tumanova e, in seguito, da Ludmilla Tchérina (all'anagrafe Monique Tchemerzine). Nel 1955 torna il nome di Yvette Chauviré, seguito da quello di Olga Amati e poi di tante altre danzatrici.

20. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/195/195> a cui è aggiunto un "suffisso" differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 01231GISE\_2030\_B.jpg (31/12/1950); 10106GISE\_1430\_B.jpg (6/1/1951); 10111GISE\_2100\_B.jpg (11/1/1951); 10117GISE\_2100\_B.jpg (17/1/1951); 10120GISE\_2100\_B.jpg (20/1/1951); 10204GISE\_1445\_B.jpg (4/2/1951); 10210GISE\_2100\_B.jpg (10/2/1951).

21. Cfr. l'elenco delle produzioni di *Giselle* del Teatro alla Scala comprese tra il 1952 e il 1987, per gli spettacoli di ciascuna delle quali sono disponibili online le locandine nel seguente link: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/ricerca.html?guid\\_=400ddb07-d53a-405f-9bb3-d5afcf80dce2&type=6&title=GISELLE&author=&character=&artist=&scene=&season\\_from=1951&season\\_to=1987&page=1&sort=1](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/ricerca.html?guid_=400ddb07-d53a-405f-9bb3-d5afcf80dce2&type=6&title=GISELLE&author=&character=&artist=&scene=&season_from=1951&season_to=1987&page=1&sort=1).

viene più segnalato nelle locandine, ma la versione resta quella della Chauviré (replicata quasi tutti gli anni), visto che non ne viene indicata nessun'altra, a parte per un breve “intermezzo” (1978<sup>22</sup> e 1979<sup>23</sup>), in cui si offre un rifacimento abbastanza insolito di Paolo Bortoluzzi, che secondo Luciana Savignano, da me interpellata, non sarebbe più stato proposto alla Scala in anni seguenti. Improvvisamente, il 15 e 16 luglio 1987, al Teatro Erode Attico di Atene, la prestigiosa compagnia del capoluogo lombardo dà una *Giselle* così presentata dalle locandine: «Coreografia di Giovanni Coralli e Jules Perrot. Ripresa coreografica di Yvette Chauviré [Maître de ballet: Grigore Vintila; Assistente alla coreografia: Bruno Vescovo]»<sup>24</sup>. Nella stagione 1989-1990, di nuovo a Milano, la *troupe* mette in scena una *Giselle* indicata come «Ripresa coreografica di Yvette Chauviré [Maître de ballet principale: Jeremy Leslie-Spinks; Maître de ballet e Professeur: Grigore Vintila; Professeur ospite: Sulamit Messerer; Maître de ballet ospite: Vera Colombo]»<sup>25</sup>.

---

22. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/197/1978>, a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 1118GISE\_2030\_B.jpg (18/11/1978); 1121GISE\_2030\_B.jpg (21/11/1978); 1122GISE\_2030\_B.jpg (22/11/1978); 1210GISE\_1500\_B.jpg (10/12/1978); 1212GISE\_2045\_B.jpg (12-13/12/1978); 1219GISE\_2100\_B.jpg (19/12/1978); 1221GISE\_2100\_B.jpg (21/12/1978); 1222GISE\_2100\_B.jpg (22/12/1978); 1231GISE\_2000\_B.jpg (31/12/1978).

23. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/197/197>, a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 90110GISE\_2030\_B.jpg (10-14/1/1979); 90410GISE\_2030\_B.jpg (10/4/1979); 90426GISE\_1630\_B.jpg (26/4/1979); 90503GISE\_2030\_B.jpg (3/5/1979); 90508GISE\_2030\_B.jpg (8/5/1979).

24. Cfr. la locandina del Teatro alla Scala di Milano disponibile online al seguente link: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/198/19870715> GISE\_2100\_B.jpg (15-16/7/1987).

25. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/19>, a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 8/19891231GISE\_1800\_B.jpg (31/12/1989); 9/19900103GISE\_2000\_B.jpg (3/1/1990); 9/19900110GISE\_2000\_B.jpg (10/1/1990); 9/19900113GISE\_1430\_B.jpg (13/1/1990, ore 14:30); 9/19900113GISE\_2000\_B.jpg (13/1/1990, ore 20:00); 9/19900126GISE\_2000\_B.jpg (26/1/1990); 9/19900128GISE\_1430\_B.jpg (28/1/1990, ore 14:30); 9/19900128GISE\_2000\_B.

C'è da chiedersi se nel 1987 *l'étoile* francese rimonti personalmente la sua vecchia versione o una aggiornata per il corpo di ballo del Teatro alla Scala o se, invece, si riprenda quella del 1950 a partire dalla memoria di maestri ripetitori e danzatori. Ho posto il quesito a Biagio Tambone, all'epoca interprete del passo a due dei contadini, che ha confermato con assoluta certezza la presenza di Yvette Chauviré, la quale non solo avrebbe montato il suo adattamento (del tutto verosimilmente assai rivisto), ma anche avrebbe accompagnato il corpo di ballo in *tournée* ad Atene. Nel 1987, dunque, quasi certamente la coreografia Chauviré subisce una svolta.

Dopo quella data, il Teatro alla Scala offre al pubblico altre quattro versioni di *Giselle*: di Robert De Warren nel 1991<sup>26</sup>, replicata anche nel 1992<sup>27</sup>, di Patrice Bart (ripresa da Aleth Francillon) nel 1996<sup>28</sup>, replicata nel 1999<sup>29</sup>,

---

jpg (28/1/1990, ore 20:00); 9/19901023GISE\_2000\_B.jpg (23/10/1990); 9/19901024GISE\_2000\_B.jpg (24/10/1990); 9/19901025GISE\_2000\_B.jpg (25/10/1990); 9/19901026GISE\_2000\_B.jpg (26/10/1990); 9/19901027GISE\_2000\_B.jpg (27/10/1990).

26. Cfr. la locandina del Teatro alla Scala di Milano disponibile online al seguente link: [https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/199/19911126SPSB\\_1030\\_B.jpg](https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/199/19911126SPSB_1030_B.jpg) (26/11-1/12/1991).

27. Cfr. la locandina del Teatro alla Scala di Milano disponibile online al seguente link: [https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/199/19920429SPSB\\_1100\\_B.jpg](https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/199/19920429SPSB_1100_B.jpg) (29/4-7/5/1992).

28. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/199/1996>, a cui è aggiunto un "suffisso" differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 0508GISE\_2000\_B.jpg (8/5/1996); 0511GISE\_1430\_B.jpg (11/5/1996, ore 14:30); 0511GISE\_2000\_B.jpg (11/5/1996, ore 20:00); 0514GISE\_1430\_C.jpg (14/5/1996, ore 14:30); 0514GISE\_2000\_C.jpg (14/5/1996, ore 20:00); 0515GISE\_2000\_C.jpg (15/5/1996); 0717GISE\_2115\_B.jpg (17-20/7/1996).

29. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/199/1999>, a cui è aggiunto un "suffisso" differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 0521GISE\_2000\_B.jpg (21/5/1999); 0525GISE\_1430\_B.jpg (25/5/1999, ore 14:30); 0525GISE\_2000\_B.jpg (25/5/1999, ore 20:00); 0602GISE\_2000\_B.jpg (2/6/1999); 0604GISE\_2000\_B.jpg (4/6/1999); 0618GISE\_2000\_B.jpg (18/6/1999); 0624GISE\_2000\_B.jpg (22/6/1999); 1001GISE\_2000\_B.jpg (1/10/1999); 1002GISE\_2000\_B.jpg (2/10/1999); 1005GISE\_1430\_B.jpg (5/10/1999, ore 14:30); 1005GISE\_2000\_B.jpg (5/10/1999, ore 20:00); 1007GISE\_2000\_B.jpg (7/10/1999). Per quanto concerne la messinscena del 24 giugno 1999 non è disponibile online una copia digitalizzata della locandina; tuttavia, le informazioni

di Patricia Ruanne nel 2000<sup>30</sup>, e infine quella piuttosto innovativa di Sylvie Guillem nel 2001<sup>31</sup> e 2002<sup>32</sup>, oltre alla creazione, per nulla classica e volutamente diversa, di Mats Ek<sup>33</sup>.

---

inerenti alla coreografia di Patrice Bart (ripresa da Aleth Francillon) possono essere reperite al seguente link:[https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo.html?idallest\\_=11018&idallest\\_conc\\_=&id\\_evento\\_=11639&mode=EVENTI&guid\\_=3c6845de-a259-46f9-9195-e788d0f482e5](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo.html?idallest_=11018&idallest_conc_=&id_evento_=11639&mode=EVENTI&guid_=3c6845de-a259-46f9-9195-e788d0f482e5).

30. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/200/20000>, a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 710GISE\_2130\_B.jpg (10/7/2000); 713GISE\_2130\_B.jpg (13-14/7/2000); 927GISE\_1830\_B.jpg (27/9-6/10/2000).

31. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/200/2001>, a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 0622GISE\_2000\_B.jpg (22/6/2001); 0627GISE\_2000\_B.jpg (27/6/2001); 0629GISE\_1430\_B.jpg (29/6/2001, ore 14:30); 0629GISE\_2000\_B.jpg (29/6/2001, ore 20:00); 0702GISE\_2000\_B.jpg (2/7/2001); 0703GISE\_2000\_B.jpg (3/7/2001); 0713GISE\_2000\_B.jpg (13-15/7/2001); 0720GISE\_2000\_B.jpg (20-22/7/2001); 0806GISE\_1930\_B.jpg (6-11/8/2001); 1009GISE\_2000\_B.jpg (9/10/2001); 1012GISE\_2000\_B.jpg (12/10/2001); 1020GISE\_2000\_B.jpg (20/10/2001); 1023GISE\_1430\_B.jpg (23/10/2001, ore 14:30); 1023GISE\_2000\_B.jpg (23/10/2001, ore 20:00); 1025GISE\_2000\_B.jpg (25/10/2001).

32. Delle locandine degli spettacoli andati in scena tra il 28 maggio e il 5 giugno 2002 non è disponibile online una copia digitalizzata; tuttavia, le informazioni inerenti alla coreografia di Sylvie Guillem possono essere reperite nei seguenti link, che iniziano tutti con questa prima parte: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo.html?idallest\\_=11026&idallest\\_conc\\_=&id\\_evento\\_="](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo.html?idallest_=11026&idallest_conc_=&id_evento_=), a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 1889&mode=EVENTI&guid\_=062cfa03-1c57-47bf-8772-cd1f24ad6170 (28/5/2002); 10565&mode=EVENTI&guid\_=062cfa03-1c57-47bf-8772-cd1f24ad6170 (29/5/2002); 1045&mode=EVENTI&guid\_=062cfa03-1c57-47bf-8772-cd1f24ad6170 (4/6/2002); 9743&mode=EVENTI&guid\_=062cfa03-1c57-47bf-8772-cd1f24ad6170 (5/6/2002). Per le locandine degli spettacoli datati tra il 15 e il 24 agosto 2002, invece, cfr. i seguenti link che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/200/200208>, a cui è aggiunto un “suffisso” differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 15GISE\_2000\_B.jpg (15-16/8/2002); 19GISE\_2200\_B.jpg (19-20/8/2002); 24GISE\_2100\_B.jpg (24/8/2002).

33. Cfr. l'elenco delle stagioni teatrali del Teatro alla Scala in cui va in scena la *Giselle* coreografata da Mats Ek, per gli spettacoli di ciascuna delle quali sono disponibili online le locandine nel seguente link: [https://www.teatroallascala.org/it/archivio/ricerca.html?guid\\_=400ddb07-d53a-405f-9bb3-d5afcf80dce2&type=6&title](https://www.teatroallascala.org/it/archivio/ricerca.html?guid_=400ddb07-d53a-405f-9bb3-d5afcf80dce2&type=6&title)

Nel 2004 è la volta di un'altra artista, alla quale però, in questo caso, è affidato il compito di ripristinare l'antica versione o, più probabilmente, di proporre l'ultima concepita dalla Chauviré dopo cinquanta-quattro anni dalla prima. I programmi della stagione, senza badare alle ripetizioni, recitano infatti: «Ripresa coreografica di Yvette Chauviré, ripresa da Florence Clerc [Professeur principale e maître: Grigore Vintila; Maître Professeur ospite: Gilbert Mayer; Maître principale: Gillian Whittingham]»<sup>34</sup>. La Clerc, per certo istruita da Yvette Chauviré, come dimostra anche qualche filmato *online*<sup>35</sup>, era stata chiamata dall'allora direttore Frédérick Olivieri, mentre il Teatro alla Scala era in restauro, e aveva montato al CRT tutta la coreografia dall'inizio alla fine, indicando anche i minimi dettagli, come racconta Stefania Ballone, membro del corpo di ballo a partire dal 2002. Stando ai ricordi di Biagio Tambone, anche in questo caso si introducono differenze rispetto alla versione precedente, ossia al dettato del 1987.

Da allora quell'adattamento è replicato o ripreso spesso per anni e le locandine ne sottolineano quasi sempre l'attribuzione alla Chauviré<sup>36</sup>, specificando anche i nomi degli eventuali *maîtres* e professori, ma omettendo la precisazione relativa al lavoro di Florence Clerc<sup>37</sup>.

---

=GISELLE&author=MATS%20EK&character=&artist=&scene=&season\_from=&season\_to=&page=1&sort=1.

34. Cfr. le locandine del Teatro alla Scala di Milano disponibili online ai seguenti link che iniziano tutti con questa prima parte: <https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/200/200504>, a cui è aggiunto un "suffisso" differente a seconda del giorno dello spettacolo a cui fa riferimento la locandina: 02GISE\_1500\_B.jpg (2/4/2005); 03GISE\_2000\_B.jpg (3/4/2005); 05GISE\_2000\_B.jpg (5/4/2005); 06GISE\_2000\_B.jpg (6/4/2005); 10GISE\_2000\_B.jpg (10/4/2005); 12GISE\_1430\_B.jpg (12/4/2005, ore 14:30); 12GISE\_2000\_B.jpg (12/4/2005, ore 20:00); 13GISE\_2000\_B.jpg (13/4/2005); 14GISE\_1430\_B.jpg (14/4/2005, ore 14:30); 14GISE\_2000\_B.jpg (14/4/2005, ore 20:00).

35. Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=LuB\\_00DCXpE](https://www.youtube.com/watch?v=LuB_00DCXpE). L'estratto è tolto dal seguente documentario: Dominique Delouche, *Yvette Chauviré: Une Étoile Pour l'Exemple*, Directed by Dominique Delouche, Performed by Dominique Khalfouni, Yannick Stephant, Marie-Claude Pietragalla, Élisabeth Maurin, Isabelle Guérin, Florence Clerc, Yvette Chauviré, Monique Loudières, Sylvie Guillem (Paris, Ile-de-France: Les Films du Prieuré, 1988). L'integrale si trova al seguente link: [https://vk.com/video-202206113\\_456242007](https://vk.com/video-202206113_456242007).

36. La dicitura è infatti: «Ripresa coreografica di Yvette Chauviré».

37. Cfr. l'elenco delle produzioni di *Giselle* del Teatro alla Scala comprese tra il 2006 e il 2019, per gli spettacoli di ciascuna delle quali sono disponibili online le locandine nel seguente link: <https://www.teatroallascala.org/it/archivio/ricerca>.

Fino al 2020 non vengono chiamati alla Scala altri *maitres* e si mantiene dunque, fondamentalmente, quanto stabilito nel 2004. Stando ai ricordi di Stefania Ballone, i maestri ripetitori non apportano cambiamenti o, quanto meno, non volontariamente; semmai, curano la precisione e suggeriscono modalità per rendere con maggiore pulizia, leggerezza o sincronia un certo passo o una data sequenza. In particolare, la danzatrice insiste sugli interventi del direttore del balletto della Scala fra il 2008 e il 2016, Machar Vaziev, decisivi per la sincronia del corpo di ballo soprattutto nel secondo atto e per l'esecuzione di alcuni passi quali i *solés* in *arabesque* delle Wili nello stesso atto, che, compiuti appoggiando il peso del corpo solo sull'avampiede (metatarso e dita), diventano assai meno pesanti e grevi.

Resta tuttavia che le *étouilles* ospiti, di norma presenti alle prove solo uno o due giorni prima dello spettacolo, danzano tendenzialmente la versione che conoscono, non hanno il tempo di adeguarsi alla "redazione" di riferimento, e aggiustano solo i passaggi indispensabili alle relazioni con gli altri personaggi. I primi ballerini del teatro, invece, sono tenuti ad eseguire diligentemente la lezione Chauviré, fatte salve alcune scelte dettate da proprie limitazioni tecniche o di fiato dovute, per esempio, all'età.

Nel 2021, assente dal teatro scaligero da anni, Carla Fracci è invitata dall'allora direttore Manuel Legris a rinfrescare e ripulire la versione Chauviré, dopo aver constatato forse come nel corso del tempo si fosse corrotta (nelle locandine è scritto: «Ripresa coreografica di Yvette Chauviré. Supervisione: Carla Fracci»<sup>38</sup>). In quest'occasione – stando alla testimonianza di Stefania Ballone e alle riprese *online* di una parte delle prove<sup>39</sup> – ritocca sensibilmente alcuni passaggi pantomimici, concentrandosi in particolare sulla scena della follia e soffermandosi soprattutto sui primi ballerini. Dei *principals* corregge anche certi movimenti danzati. Agisce invece in modo piuttosto marginale sul corpo di ballo; Stefania Ballone ricorda, in particolare, qualche modifica nelle azioni dei contadini nell'episodio della pazzia. Dal video si evince che la Fracci non ha alcun interesse per l'aspetto

---

[html?guid\\_=400ddb07-d53a-405f-9bb3-d5afcf80dce2&type=6&title=GISELLE&author=&character=&artist=&scene=&season\\_from=2006&season\\_to=2019&page=1&sort=1.](https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/202/20210130/GISE_2000_B.jpg)

38. Cfr. la locandina del Teatro alla Scala di Milano disponibile online al seguente link: [https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/202/20210130/GISE\\_2000\\_B.jpg](https://www.teatroallascala.org/static/damweb/upload/fotografie/full/202/20210130/GISE_2000_B.jpg) (30/1/2021).

39. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=EmHyTBamb0E&t=45s> e [https://www.youtube.com/watch?v=I\\_yuzY96W6k&t=1152s](https://www.youtube.com/watch?v=I_yuzY96W6k&t=1152s).

filologico: i suoi interventi non sono intesi ad essere fedeli alla versione Chauviré, quanto alla resa del percorso emotivo dei personaggi e di azioni che esprimano e che non siano scolastiche e meramente formali. Si permette tranquillamente modifiche dettate dalla sua visione interpretativa e dal suo gusto personale, incurante, in questi casi (peraltro poco frequenti), d'essere irrispettosa nei confronti dell'archetipo.

Circa un anno dopo, torna Florence Clerc a ricontrollare il balletto, e compie alcune micro-modifiche rispetto al suo primo montaggio. Ad esempio, richiede molte più pose *en face* anziché, come nel 2004, in *croisé* o in *effacé* con relativi *épaulements*. Oppure se nel secondo atto le Wili in origine passavano spesso dall'*arrondi* prima di compiere un *allongé*, negli anni Venti resta, direttamente, l'*allongé*. Cambia anche qualche passo dei primi ballerini e di Myrtha, ma non si tratta mai di grandi ritocchi<sup>40</sup>.

In sintesi, la coreografia attuale per la Scala dev'essere un adattamento derivato (ma rimaneggiato più volte) da quello, piuttosto estemporaneo, del 1950. Presumibilmente era stato già ritoccato dalla Chauviré in teatri diversi dalla Scala lungo i trentasette anni che vanno dall'esordio al 1987, data in cui insegna al corpo di ballo milanese attivo in quel momento l'esito di quegli emendamenti. Poi verosimilmente rimette ancora a punto, in sedi non italiane, la coreografia durante i due decenni circa che conducono fino al 2004. A quest'altezza cronologica, si incarica Florence Clerc di passare l'ultima "redazione" Chauviré ai ballerini del teatro milanese<sup>41</sup>.

Non sembra un caso che nella rassegna stampa del 1951 si trovino giudizi *tranchants* come: «Quella mezzora e più di cimitero sorretta da musica della più misera banalità non può più divertire», o come: «Il racconto del lungo atto secondo annoia profondamente. Anche considerando tutto un puro pretesto per esporre dei passi da antologia, quel quadro resta un fastidioso patimento romantico». Luigi Gianoli, che firma la recensione da cui sono tratti i due passi, aggiunge ulteriori critiche, parlando di «lungaggini», di una storia che «non ci commuove più», di «vuotaggine»<sup>42</sup>. Giulio

---

40. Devo anche queste informazioni a Stefania Ballone, che ringrazio.

41. Per una comoda cronologia delle versioni di *Giselle* allestite e replicate alla Scala fra il 1950 ed oggi, cfr. ANDREA VITALINI, *Cronologia*, nei programmi di sala di *Giselle* di diverse stagioni, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala; per esempio, per la stagione di balletto 2021/2022, [2021], pp. 70-81.

42. LUIGI GIANOLI, *Balletti alla Scala. L'ultima sera dell'anno*, in «L'Italia del lunedì», 1.1.1951.

Confalonieri si riferisce al lavoro come a una «novellina» premurandosi di precisare con una certa perfidia, per chi non l'avesse capito da sé, che «il diminutivo riguarda la sostanza», non la durata<sup>43</sup>. Altri recensori, pur ammirando le doti tecniche ed espressive della Chauviré e di altri ballerini, non sono comunque troppo convinti del risultato scenico, osservando come «Giselle, vittima del proprio amore e dell'altrui malvagità, non potesse commuovere troppo un pubblico fra distratto e impaziente, che pre-gustava la letizia della cena di fine anno»<sup>44</sup>. Teodoro Celli non si esime dal commentare che «*Giselle* [...] ha indubbiamente un valore storico e culturale notevole, ma un potere d'annoiare altrettanto notevole»<sup>45</sup>.

Ben diverse sono le reazioni di pubblico e critica nel XXI secolo, constatazione che lascia supporre che il problema nel 1951 non fosse costituito, come scrivono i recensori della prima versione, dalla musica di Adam, giudicata banale e grossolana da quasi tutti, né dal fatto che il balletto, ritenuto erroneamente una ricostruzione dell'archetipo ottocentesco («Yvette Chauviré [...] ha allestito le coreografie sugli schemi di Coraly-Perrot»<sup>46</sup>; è stata «rielaboratrice della coreografia originale»<sup>47</sup>), sia datato, quanto, piuttosto, dalla ricostruzione coreografica dell'*étoile* francese. Una ricostruzione che, evidentemente, viene svecchiata e resa assai più convincente nei decenni a seguire. Senza perdere la sua natura promiscua, l'ultima versione Chauviré accoglie con maggiore cognizione di causa e coerenza la linea angelicante del personaggio di Giselle.

Attualmente nel repertorio dell'Opéra di Parigi non si trova questa scrittura scenica, ma quella creata da Patrice Bart ed Evgenij Poljakov per lo stesso teatro, rappresentata per la prima volta il 25 aprile 1991<sup>48</sup>. La nascita del lavoro si deve alla collaborazione fra i due direttori *ad interim* (1989-1990) del balletto dell'Opéra, succeduti a Nureev: Bart si era formato nella scuola e poi nella compagnia dell'Opéra e successivamente era stato assistente di Nureev durante la sua direzione del corpo di ballo parigino, quando, forte

---

43. GIULIO CONFALONIERI, *Tre balletti alla Scala. "Giselle", "La Péri" e "Pulcinella"*, in «Il Tempo di Milano», 2.1.1951.

44. A. F., *Il primo spettacolo di Balletti alla "Scala"*, in «Il sole», 2.1.1951.

45. TEODORO CELLI, *Ninfe e maschere in tre nuovi balletti*, in «Corriere lombardo», 1.1.1951.

46. A. F., *Il primo spettacolo di Balletti alla "Scala"*, cit.

47. TEODORO CELLI, *Ninfe e maschere in tre nuovi balletti*, cit.

48. Cfr., <https://www.ae-polyakov.eu/il-maestro/la-sua-arte/coreografie/parigi/>.

della sua competenza nel repertorio acquisita prima in Russia e poi in Occidente, aveva rimontato e rivisto diversi balletti di tradizione. Della nuova versione di *Giselle* datata 1991, a Bart spetta la creazione del primo atto. Poljakov, cui si deve il secondo, si era formato al Bol'šoj di Mosca, e aveva poi danzato al Teatro dell'Opera e del Balletto di Novosibirsk anche in *Giselle* prima di trasferirsi in Occidente<sup>49</sup>. Stando alla testimonianza che Enrica Pontesilli mi ha gentilmente offerto, questo secondo atto replica quasi alla lettera quello interamente coreografato da Poljakov e dato per la prima volta alla Fenice di Venezia il 6 gennaio 1978<sup>50</sup>. Mario Pasi, per l'occasione, scrive che

la versione del balletto realizzata da Poliakov è impostata sulla tradizione del Bolscoi di Mosca, con ovvi aggiustamenti resi necessari dalla nuova scenografia. La coreografia originale di Coralli e Perrot è passata attraverso i filtri di Petipa. [...] Poliakov riduce al minimo gli elementi mimici così fastidiosi all'inizio del balletto che in tal modo risulta più unitario<sup>51</sup>.

Questa "edizione" si ritrova al Maggio musicale fiorentino nel 1980<sup>52</sup> e poi è riproposta dal Ballet du Louvre a partire dal 1986<sup>53</sup>. Stando sempre ad Enrica Pontesilli, già Myrtha nel lavoro di Poljakov, ad ogni nuova ripresa, qualche particolare, perlopiù piccolo, veniva rivisto dal Maestro russo. La danzatrice aggiunge di aver assistito all'ultima ripresa della versione Bart-Poljakov all'Opéra di Parigi nel 2024 e di aver riscontrato micro-varianti nel secondo atto che ritiene con quasi assoluta certezza non essere state inserite da Poljakov, ma, evidentemente, da altri.

Comunque sia, tanto la lezione Chauviré quanto la Poljakov e la Bart-Poljakov sono costituite da innesti di diversa provenienza oltreché da nuove soluzioni concepite personalmente dai tre artisti; è quasi impossibile, a quest'altezza cronologica, inseguire tutti i sentieri che conducono alle loro messinscene.

---

49. Cfr. <https://www.ae-polyakov.eu/il-maestro/biografia/>.

50. Programma di sala di *Giselle* data al Teatro La Fenice di Venezia, comodamente consultabile online nel sito "Amici di Genia Polyakov", <https://www.ae-polyakov.eu/coreografie/balletti/venezias/giselle/>.

51. Cfr. la rassegna stampa in <https://www.ae-polyakov.eu/coreografie/balletti/venezias/giselle/>.

52. Cfr. <https://www.ae-polyakov.eu/il-maestro/la-sua-arte/coreografie/firenze/>.

53. Cfr. <https://www.ae-polyakov.eu/il-maestro/la-sua-arte/coreografie/parigi/>.

La Russia – ossia il paese che, sia pure con importanti cambiamenti, aveva conservato *Giselle* per tutto il XIX secolo e il primo decennio del XX, laddove a Parigi dopo gli anni Sessanta dell'Ottocento il balletto era uscito dal repertorio – sembra restare fondamentalmente ligia alla tradizione ancora fino agli anni Quaranta del Novecento, nonostante alcune modifiche testimoniate, per esempio, dalla notazione coreica del *pas de deux* del primo atto trascritta in notazione Stepanov databile 1914 e danzato da Agrippina Vaganova e Anatolij Obukov<sup>54</sup>. Negli anni Quaranta del XX secolo in Russia si cambia prospettiva, e si modifica *Giselle* in modo consapevole e deliberato. Stando a Širjaev, fino al 1941 la “sua” *Giselle* – cioè quella del 1903, costruita sulla base dell'ultima “redazione” di Petipa – era rimasta pressoché inalterata: «La mia produzione di *Giselle* è sopravvissuta sulla scena di balletto di Leningrado senza cambiamenti importanti fino ad oggi», asserzione che, fra l'altro, conferma come la sua coreografia contenga già in germe le soluzioni angelicanti presenti poi, in modo acuto, nell'interpretazione della Spesivceva, danzatrice che, ancora dopo la Rivoluzione, aveva continuato ad esibirsi anche in Russia fino a quando non erano iniziati i suoi problemi mentali. L'“oggi” a cui Širjaev fa riferimento è, appunto, il 1941, data in cui vengono stampate le sue memorie, in cui si trova l'affermazione<sup>55</sup>. Testimonia Galina Ulanova che Leonid Lavrovskij introduce modifiche importanti rispetto alla tradizione:

Nel 1933 c'erano tanti gesti tradizionali molto dimostrativi, mimica, pantomima. Quando Lavrovskij ha rifatto la coreografia, le ricerche dell'arte drammatica hanno avuto un'influenza sul balletto. Ci siamo allontanati dalle versioni antiche. Abbiamo adottato dei mezzi gesti per sopprimere l'enfasi. Gli attori che hanno epurato lo stile teatrale ci hanno aiutati. [...] Se gli spettatori dell'inizio del secolo rivedessero *Giselle*, direbbero “non è più minimamente quello”<sup>56</sup>.

---

54. *Giselle. Pas de deux. Act I. Vaganova, Obukov*. Partitura coreica manoscritta in notazione Stepanov conservata nella Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University, Harvard, MS, Thr 245, (4), s.d. (ma 1914).

55. Cfr. ALEXANDER SHIRYAEV, *The Petersburg Ballet: Memoirs of an Artist of the Mariinsky Theatre*, in BIRGIT BEUMERS, VICTOR BOCHAROV, DAVID ROBINSON (Editors), *Alexander Shiryayev Master of Movement*, Gemona (UD), Le Giornate del Cinema Muto, 2009, pp. 81-128; in particolare, p. 116.

56. GALINA OULANOVA, in «L'Avant-Scène – Ballet/Danse», janvier-mars 1980, p. 143. Un filmato della versione Lavrovskij con Galina Ulanova nella parte di *Giselle*, datato 1956 (rappresentazione di Londra, Royal Opera House Covent Garden) si trova ai seguenti

Secondo la Ulanova, interprete principale della versione Lavrovskij, questi cambiamenti sarebbero stati introdotti fra il 1935 e il 1938. In realtà, il coreografo pietroburghese mette in scena per la prima volta *Giselle* nel 1944, al Bol'shoj di Mosca<sup>57</sup>. Con ragionevole certezza, dunque, è in quella data che la coreografia in Russia vira adeguandosi all'ideologia realista socialista e tronca deliberatamente con la tradizione. Se dunque la Russia è la custode del dettato originario (sia pure revisionato) di *Giselle* per un secolo quasi esatto, il testimone della salvaguardia del patrimonio culturale ballettistico passa in Occidente, dove alcuni transfughi russi trasmettono ai danzatori europei i testi coreici del passato, mentre in URSS anche un classico come *Giselle* si adatta alla dottrina sovietica, proseguendo per decenni lungo quella via.

Un'altra importante soluzione ibridata della coreografia di *Giselle* è quella di Alicia Alonso. Scrive nell'autobiografia Alicia Markova che nel 1943, infortunatasi, insegna la parte di Giselle alla giovanissima Alonso, già interprete di Moyna. Per il Ballet Theatre, così, la danzatrice cubana per la prima volta veste i panni del commovente personaggio romantico, e lo fa senza dubbio in una versione simile a quella di Petipa-Širjaev trasmessa da Sergeev, visto che quella è nel repertorio della compagnia<sup>58</sup>. Secondo Iván Jiménez, la preparazione della ventitreenne centroamericana, peraltro velocissima a causa dei tempi quanto mai ristretti, sarebbe stata opera di Anton Dolin<sup>59</sup>, come sembra di poter intendere anche da un prezioso testo della

---

link: <https://www.youtube.com/watch?v=heYiHlKcJWg> (primo atto) e [https://www.youtube.com/watch?v=9WQ\\_hCJS9M](https://www.youtube.com/watch?v=9WQ_hCJS9M) (secondo atto). Albrecht è interpretato da Nikolaj Fadeečev.

57. Cfr., per esempio, <https://bolshoi.ru/en/persons/lavrovsky-leonid>. Di almeno una delle versioni musicali utilizzate da Lavrovskij esiste uno spartito a stampa: Adolphe Adam, *"Giselle". Ballet pantomime en 2 actes*, Libretto de T. Gautier et J. Saint-Georges (d'après H. Heine). Réduction pour piano. La chorégraphie de J. Perrot, J. Coralli, M. Petipa en rédaction de L. Lavrovski. Écrit par N. Conus. L'édition préparée par L. Feiguine, Moscou, Editions "Musique", 1975.

58. Cfr. ALICIA MARKOVA, *"Giselle" and I*, cit., p. 100. Cfr. LESTER TOMÉ, *The Cuban Ballet: Its Rationale, Aesthetics and Artistic Identity as Formulated by Alicia Alonso*, Ph.D Dissertation, Temple University, 2011, p. 1.

59. Cfr. IVÁN JIMÉNEZ, *Corps et altérité: "Giselle" d'après Alicia Alonso (1943-1966)*, in «Iberic@l», 12, 2107, pp. 207-221; in particolare, p. 214. Già qualche anno prima, assunta al Ballet Theatre, Alicia Alonso era stata istruita da Dolin a interpretare due personaggi minori: un'amica di Giselle nel primo atto e Moyna nel secondo dalla sua versione del balletto (cfr. *ibidem*).

Alonso intitolato *Performing "Giselle"*<sup>60</sup>. È possibile che, nell'urgenza di rispettare il calendario previsto, entrambi – la Markova e Dolin – collaborino all'istruzione della promettente ballerina.

Secondo la storiografia specialistica, nel 1945 la Alonso monta e dirige per il Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de L'Avana una *Giselle* con un cast eccellente, in cui lei stessa interpreta la parte principale, Fernando Alonso è Albrecht e Rosella Hightower è Myrtha<sup>61</sup>. La sua coreografia viene rappresentata in seguito dal Ballet Alicia Alonso, poi Ballet National de Cuba in vari paesi e, dal 1950, anche al Gran Teatro de L'Avana<sup>62</sup>.

Nel 1963 nell'Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos si filma *Giselle* secondo la sua coreografia, che – come osserva Francisco Rey Alfonso – comporta diverse modifiche rispetto al dettato del 1945<sup>63</sup>. Alicia Alonso si incarica del personaggio eponimo, mentre Azarij Pliseckij è Albrecht<sup>64</sup>. Scrive Iván Jiménez che un'altra ripresa filmica (della versione Alonso, verosimilmente) è realizzata nel 1968 al Gran Teatro de L'Avana<sup>65</sup>. Nel 1972 l'artista cubana porta all'Opéra di Parigi la sua scrittura coreografica e accanto a lei, come sempre protagonista, nella parte di Albrecht danza Cyril Atanassoff. La televisione francese filma le prove e il gala d'apertura<sup>66</sup>. Un'ulteriore registrazione audiovisiva, con Alicia Alonso e Jorge Esquivel, al Gran Teatro de L'Avana, è datata 1978, ma non è chiaro di chi sia la paternità<sup>67</sup>.

---

60. Cfr. ALICIA ALONSO, *Performing "Giselle"*, in CHARLES PAYNE, *American Ballet Theatre*, New York, Knopf, 1978, pp. 333-342; in particolare, p. 336.

61. Cfr. [ANONIMO], *Alicia Alonso la leyenda*, Manaus, liberautor Promociones Culturales, 2005, p. 11 (libretto pubblicato ad accompagnamento del DVD); MIGUEL CABRERA, *Ballet Nacional de Cuba. Medio siglo de gloria*, La Habana, Ediciones Cuba en el Ballet, 1998, p. 71; FRANCISCO REY ALFONSO, "Giselle" y Cuba. *Algunos momentos*, in «Cuba en el Ballet», III, 1, enero-marzo 1992, pp. 32-36; in particolare, p. 32.

62. Cfr. *ivi*, p. 33.

63. Cfr. *ibidem*.

64. Un estratto si trova al link <https://www.youtube.com/watch?v=xkZc5KJIRbU>.

65. Cfr. IVÁN JIMÉNEZ, *Corps et altérité: "Giselle" d'après Alicia Alonso (1943-1966)*, cit., p. 209. La registrazione è online al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=t39hKgFRHPAhttps://www.youtube.com/watch?v=t39hKgFRHPA>.

66. Cfr. [ANONIMO], *Alicia Alonso la leyenda*, cit., p. 17. Per lo studio di Alicia Alonso in Francia, cfr. il dossier "Alicia Alonso" della Bibliothèque-Musée dell'Opéra di Parigi e il dossier "Alicia Alonso 1966-2010" della mediateca del Centre National de la Danse di Parigi.

67. Un estratto si trova al link <https://www.gbopera.it/2019/10/storia-e-leggenda-dialicia-alonso-1921-2019/>. È parte di un documentario intitolato *Alicia Alonso: prima ballerina assoluta*.

Per capire a quali versioni coreiche la Alonso attinga per creare la sua e quanto intervengano varianti rispetto a ciò che la precede, è estremamente utile, ancora una volta, la lettura di *Performing "Giselle"*. Anzitutto, è chiaro che la prima lezione appresa è quella insegnata da Dolin, proveniente dal canale Petipa/Širjaev - Sergeev. Osserva infatti la Alonso che, danzando la parte principale con Andrej Eglevskij al Metropolitan Opera House nel 1945 nella compagnia di Dolin e Markova, aveva dedicato poco sforzo a sviluppare la caratterizzazione del suo personaggio e altrettanto sostiene in riferimento al partner. «In assenza di Dolin» – aggiunge – «le prove erano condotte da Dimitrij Romanov, che riproduceva la coreografia di Dolin. Il risultato fu che le mie performances con André rimasero fedeli alla tradizione Markova-Dolin»<sup>68</sup>, tradizione da lei seguita fino «all'epoca in cui lasciai il Ballet Theatre per dedicarsi a tempo pieno alla *sua* compagnia»<sup>69</sup>.

Solo quando la Alonso inizia a danzare con Igor' Juškevič, «un partner che metteva intelligenza e profondità nelle sue interpretazioni drammatiche», in una produzione di Eugene Berman, avrebbe iniziato ad approfondire e modificare la sua Giselle. «Fu allora» – scrive –

che apprezzai l'allenamento ricevuto mentre provavo con Hugh Laing per sostituire la Tumanova. Anthony Tudor assisteva Laing. Tudor applicava al balletto classico lo stesso metodo che usava nei balletti di sua creazione. Mi ha forzata a conoscere Giselle come una persona della vita reale, a chiedermi come fosse diventata il tipo di ragazza che era e ad immaginare come quella ragazza avrebbe reagito alle persone e agli eventi della sua vita<sup>70</sup>.

Da un lato, quindi, si compie un lavoro introspettivo e di costruzione del sottotesto, acquisito dalle lezioni di Hugh Laing e poi di Tudor, dall'altro, la presenza di Juškevič le mostra che esistono diverse interpretazioni del balletto. Juškevič, infatti, «aveva danzato [Albrecht] con la Markova, ma nella versione di Sergeev manomessa da Serge Lifar»<sup>71</sup> (da cui, fra l'altro, verosimilmente, proviene la soluzione della coreografia datata 1963 della Alonso, in cui Albrecht tiene in mano due gigli all'inizio del secondo atto).

Quando, dunque, viene chiesto all'artista cubana di mettere in scena il balletto per il film del 1963, modifica sensibilmente la versione appresa

---

68. ALICIA ALONSO, *Performing "Giselle"*, cit., p. 339.

69. Ivi, p. 341.

70. Ivi, pp. 339-341.

71. Ivi, p. 341.

inizialmente, come lei stessa spiega, al fine di rendere più comprensibile il *plot* ad un pubblico non specialistico<sup>72</sup>. *Performing "Giselle"* offre la descrizione di alcuni dei cambiamenti introdotti, partendo dalla prima scena, che tradizionalmente – scrive l'Autrice – è resa così:

Giselle esce dalla sua casetta in risposta al fatto che qualcuno ha bussato alla sua porta. Ovviamente lei spera di trovare Loys (Albrecht travestito), il ragazzo della porta accanto di cui è innamorata. E ancora quando lui esce fuori dal nascondiglio e si mostra a lei, lei ripetutamente tenta di eluderlo e ritornare nella casetta<sup>73</sup>.

Alicia Alonso commenta:

Perché si comporta così irrazionalmente? Sembra recitare la parte di una gattina stuzzicante, piuttosto che quella di una ragazza di campagna ingenua che sta sperimentando il primo amore. Per spiegarne il comportamento, ho inserito una piccola azione in più. Alzando il bordo della gonna e mimando la cucitura di un orlo, dice a Loys che deve lasciarlo perché c'è da cucire nella casetta<sup>74</sup>.

«L'identificazione [...] di Giselle come sarta»<sup>75</sup> avrebbe reso il *plot* più chiaro. L'artista, infatti, a partire da questo dato, introduce una serie di giustificazioni, di cui dà conto nel suo scritto, relative alle modalità attraverso cui la ragazza ha potuto conoscere Albrecht. Tali giustificazioni, per la verità di stampo realistico più che romantico (il giovane l'aveva potuta vedere al castello vicino dove lei aveva consegnato un lavoro, aveva affittato una casetta vicino alla sua, ecc.), sembrano costituire un sottotesto utile a definire le intenzioni dei personaggi piuttosto che azioni realizzate in scena. Le spiegazioni relative alle modifiche apportate all'intero balletto di cui Alicia Alonso ci informa in *Performing "Giselle"* vanno nella stessa direzione realistica, piuttosto anomala sia rispetto all'archetipo del 1841 che al binario angelicante.

Prima di aver letto *Performing "Giselle"*, avevo ipotizzato che nella versione profondamente rivista per il film del '63 o nelle successive, per qualche aspetto la Alonso si fosse ispirata ad una lezione molto antica (precedente l'ultima di Petipa) che aveva potuto conoscere da qualche danzatore

---

72. *Ibidem.*

73. *Ibidem.*

74. *Ibidem.*

75. Ivi, p. 342.

russo più anziano di lei. L'ipotesi derivava dalla constatazione che le "sue" Wili erano più crudeli e decise rispetto a quelle delle versioni oggi più diffuse. Le occasioni per conoscere quelle Wili spietate avrebbero potuto essere numerose. Scrive Lester Tomé nella tesi di dottorato che la Alonso era stata in Russia molte volte tra la stagione 1957-1958 e il 1989<sup>76</sup>. Ancor prima, nel 1937-1938, aveva seguito le lezioni di Aleksandra Fëdorova<sup>77</sup>, che era la cognata di Michel Fokine, si era diplomata alla scuola imperiale di San Pietroburgo all'inizio del secolo e poi era diventata solista al teatro Mariinskij, dove aveva danzato per molti anni<sup>78</sup>. Non è possibile dire oggi se la nostra ipotesi sia corretta, ma la Alonso lascia aperta la possibilità. Scrive infatti di avere osservato nelle rappresentazioni russe del capolavoro coreico francese «aspetti nuovi nell'interpretazione delle parti diverse da Giselle (particolarmente quella della madre di Giselle)», e di averne tenuto «conto quando le fu chiesto di mettere in scena il balletto per un film a Cuba»<sup>79</sup>. Non si può escludere, dunque, che anche le Wili, oltre a Berta, siano il risultato di un'influenza russa più o meno diretta.

In sintesi, se le soluzioni coreografiche più recenti della Alonso derivano, *in primis*, dal ramo che, passando per Petipa/Širjaev, arriva in Inghilterra e poi negli Stati Uniti, da ultimo attraverso Anton Dolin, si tratta comunque di lezioni che coniugano diverse versioni: si riscontrano i gigli mariani del dettato Lifar, la crudeltà delle Wili dell'archetipo e, certamente, non poche novità introdotte dalla Alonso, alcune delle quali descritte in *Performing "Giselle"*. Si tratta, insomma, di una versione piuttosto composita e innovativa, che non sembra troppo ligia a nessuna guida, esattamente come le coreografie realizzate da Chauviré, Bart-Poljakov e Lavrovskij.

---

76. LESTER TOMÉ, *The Cuban Ballet*, cit., p. 253.

77. ALICIA ALONSO, *La quitaesencia de la fantasia*, in ALICIA ALONSO, *Diálogos con la danza*, Mexico City, Océano, 2004, pp. 146-150; in particolare, pp. 147-148.

78. Cfr. *ibidem*.

79. ALICIA ALONSO, *Performing "Giselle"*, cit., p. 341.