

Elena Randi*

Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative

21 dicembre 2022, pp. 145-159

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16068>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

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

Abstract

L'articolo intende descrivere come si possa realizzare un'edizione critica coreica e come, in concreto, si stia costruendo quella dell'*Arlequinade* di Marius Petipa-Riccardo Drigo (San Pietroburgo, Mariinskij, 1900). L'operazione si basa prevalentemente su testimoni manoscritti apografi. Il modello di edizione, pluritestimoniale, sarà critico-genetico. I dettati coreico e musicale che si mira a trascrivere come testo base sono quelli realmente messi in scena a San Pietroburgo nella versione più antica possibile.

L'articolo affronta una serie di problematiche teoriche e applicative che possono tornare utili per l'elaborazione di altre, successive edizioni critiche coreiche.

The article aims at describing how a dance critical edition can be produced and how that of Marius Petipa-Riccardo Drigo's *Arlequinade* (St. Petersburg, Mariinskij, 1900) is concretely being devised. The work is mainly based on apographical manuscript sources. The edition model, which is multi-textual, will be critical-genetic. The choreographic and musical versions we aim at transcribing as the basic text are the oldest possible versions of those actually staged in St. Petersburg.

The article deals with a number of theoretical and applicative problems that may be useful for the elaboration of future dance critical editions.

* Università di Padova, Italia.

Elena Randi

Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative

La macchina metodologica che intendo descrivere è l'esito di una serie di ricerche che mi impegnano da diversi anni.

La premessa è che esistono molti tentativi scenici di ricostruire secondo criteri filologici i balletti del passato precedenti l'invenzione (o, comunque, l'uso abituale) della ripresa dal vivo, ma nessuno ha mai pensato di giustificare per iscritto le proprie scelte, che quindi risultano sfuggenti, e le messinscene non utilizzabili per studi successivi dello stesso spettacolo di danza. Anche quando un ricercatore-allestitore ha descritto le sue soluzioni e le fonti adoperate come base per la ricostruzione, non ha mai precisato quali testimoni abbia impiegato per definire un certo passaggio dell'opera, né, a maggior ragione, ha chiarito quali prove o quali indizi motivino l'attendibilità di quelle fonti¹. Men che meno, esistono manuali di filologia e edizioni critiche della danza, un tipo di pubblicazione, quest'ultima, che mi sono dedicata a concepire negli ultimi anni.

Studi utili a tal fine sono quelli riguardanti, da un lato, i diversi obiettivi che la notazione della danza ha avuto nel tempo e, dall'altro, il modo di ricostruire le coreografie del passato². Ho poi tratto spunti fondamentali dalla tradizione secolare di ecdotica letteraria, teatrale e musicale³.

1. A titolo esemplificativo, cfr. Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace*, Pendragon Press, Stuyvesant (N.Y.) 1996.

2. Senza alcuna ambizione di esaustività, ricordiamo: Flavia Pappacena (a cura di), *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico*, Atti del convegno 10 dicembre 1999, numero monografico di «Chorégraphie», 2000; Flavia Pappacena, *La notazione della danza nel Settecento. Un problema di conservazione, un'affermazione di statuto culturale o un atto creativo*, in «Acting Archives», n. 18, novembre 2019, pp. 1-15, online: <https://www.actingarchives.it/review/ultimo-numero/214-la-notazione-della-danza-nel-settecento-un-problema-di-conservazione-un-affermazione-di-statuto-culturale-o-un-atto-creativo.html> (u.v. 6/9/2022); Marina Nordera, *Choré-graphies: pour une épistémologie de la perception dans l'histoire de la notation en danse*, in Marian del Valle – Bianca Maurmayr – Marina Nordera – Camille Paillet – Alessandra Sini (sous la direction de), *Pratiques de la pensée en danse: Les Ateliers de la danse*, L'Harmattan, Paris 2020, pp. 51-68. Cfr. anche Elena Randi, *Scrivere la danza. La notazione coreica nella prima metà dell'Ottocento*, in «Romanticismi. La rivista del C.R.I.E.R.», anno VI, 2021, pp. 211-229, online: <https://romanticismi-rivistadelcrier.dlss.univr.it/article/view/1282/13> (u.v. 17/10/2022) e l'intervento di Marco Argentina, *La notazione Stepanov. Primi appunti*, in «Il Castello di Elsinore», n. 82, 2020, pp. 51-61, online: <https://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/219> (u.v. 6/9/2022).

3. Una bibliografia esaustiva dell'ecdotica letteraria e musicale richiederebbe pagine e pagine. Mi limito a rimandare ad

Una coreografia può giungere a noi attraverso partiture scritte in una tra le molte tipologie di notazione convenzionale, descrizioni verbali, disegni (oltretutto per via orale, da maestro ad allievo). Si tratta di fonti di varia età e localizzazione geografica, al modo dei testi letterari medievali in lingue romanze; la bibliografia in materia pertanto può essere d'aiuto per definire un modello di edizione critica coreica. C'è però un passaggio in più nel caso specifico: mentre un testo letterario è *già subito* il prodotto, uno *score* musicale o coreografico *non* è l'oggetto musicale o la coreografia, ma la sua "pre-scrittura" o la sua trascrizione. Dunque, è utile attingere anche alla filologia musicale per impostare la tipologia di pubblicazione di cui qui sto occupandomi. Rispetto all'ecdotica letteraria e musicale, tuttavia, essa si deve distanziare sotto diversi aspetti motivati dalla differente tipologia di fonti su cui giocoforza bisogna lavorare⁴.

Un'ultima premessa. Come ho constatato elaborando il mio progetto e come avevo sospettato fin dal principio, per un'edizione critica coreica si possono compiere scelte filologico-critiche e applicare metodi rappresentativi diversi a seconda di alcune componenti, prime fra tutte il periodo storico della creazione scenica, la sua tipologia (balletto classico, danza di carattere, *modern dance* o quant'altro) e la notazione nella quale è stata tramandata. Per esempio, non è possibile impostare l'architettura della pubblicazione esattamente nello stesso modo se ci si sta occupando di una coreografia del Cinquecento o, invece, di un balletto ottocentesco. Molti criteri ecdotici saranno gli stessi, ma alcune impostazioni non solo di ordine "applicativo" dovranno necessariamente essere diverse.

Le fasi dell'elaborazione dell'edizione critica coreica in cui si sia scelto di lavorare su più testimoni sono le stesse utilizzate in ambito letterario e musicale (*recensio*⁵, verifica delle relazioni fra i testimoni, elaborazione dello stemma, *interpretatio*, *emendatio*), sicché non vale la pena spiegare in cosa consistano.

Il prodotto finale deve contenere, come minimo, l'introduzione, la trascrizione critica dell'opera prescelta e l'apparato critico-filologico. In particolare, la seconda e principale sezione riguarderà una coreografia fra quelle di cui si sia conservata almeno una partitura coreografica e che non siano più nel repertorio di nessun teatro, oppure lo siano ma in versioni alterate rispetto alla messinscena che

una sorta di bibliografia (molto) ragionata per quanto riguarda il metodo ecdotico relativamente alla letteratura, contenuta in Paola Italia – Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010, pp. 17-37. Per l'ambito musicale, rinvio al comodo manuale di Maria Caraci Vela, *La filologia musicale*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005-2013.

4. Gli unici studi di riferimento relativi all'ecdotica coreica sono quelli di chi scrive e di alcuni allievi. Cfr. Margherita Piroto, *Per un'ipotesi di edizione critica dello spettacolo di danza*, in «Il Castello di Elsinore», n. 78, 2018, pp. 73-90, online: <https://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/44> (u.v. 6/9/2022); Elena Randi, *Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica*, in «SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», n. 4, 2020, pp. 755-771, online: <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/article/view/7506> (u.v. 6/9/2022); Marco Argentina, *Un primo esempio di edizione critica coreica: la prima scena del "Réveil de Flore" di Marius Petipa (1894)*, in questo numero di «Danza e Ricerca».

5. Le biblioteche e gli archivi principali per la ricerca sono i seguenti: RGALI (Archivio Russo Statale di Letteratura e Arti), Museo-Archivio Bachrušin, Biblioteca di Stato di Mosca; RGIA (Archivio Storico Statale Russo), Biblioteca Nazionale e Archivio Mariinskij di S. Pietroburgo; Houghton Library di Harvard; Collezione privata Armelin di Padova.

si intende “ricostruire”. Relativamente ad ogni porzione coreografica della trascrizione, nell'apparato, sulla base dell'analisi e dell'incrocio delle fonti censite, va spiegato il motivo per il quale si è adottata una certa soluzione.

L'intento dell'edizione critica che ho scelto di realizzare – ma che ho solo iniziato a scrivere e auspicabilmente terminerò tra un paio d'anni – è di restituire l'originaria partitura coreografica dell'*Arlequinade* (altrimenti detta *Les millions d'Arlequin*) di Marius Petipa, allacciandone i passi alle note di Riccardo Drigo concepite per lo stesso spettacolo. Lo farò prevalentemente sulla base di testimoni manoscritti apografi (in senso stretto nel caso della musica, nel senso di copie realizzate assistendo alla rappresentazione nel caso del balletto). Il modello di edizione, pluritestimoniale, sarà critico-genetico. I dettati coreico e musicale che miro a trascrivere come testo base sono quelli realmente messi in scena a San Pietroburgo nella versione più antica possibile. Devo ammettere subito di non poter ricostruire la lezione del debutto, datata 1900; riporterò però il dettato relativo ad una ripresa che risale ad un periodo compreso fra i due circa e i quattordici anni di distanza dalla prima, e dunque piuttosto simile a quella. Nei limiti consentiti dalle fonti disponibili, in apparato saranno indicate le varianti della partitura coreica introdotte nel corso delle repliche e delle riprese in un arco temporale non successivo al 1924, cioè in un'epoca in cui l'*Arlequinade* è rimasta nel repertorio dei Teatri Imperiali (poi vi è stata reintrodotta solo a seguito di un salto di decenni e in una versione coreografica certamente molto lontana da quella di Petipa); anzi, probabilmente non successivo al 1914, dato che da quell'anno è verosimile non vengano più prodotte nuove partiture. L'apparato riporterà le varianti musicali introdotte in una versione per la scena in una data incerta, compresa fra il 1902 e il 1920, rispetto a una redazione del 1901 che testimonia le preferenze di Drigo in quell'anno, e specificherà anche le modifiche attuate durante le prove in quella stessa replica.

Nell'ottica di elaborare altre edizioni critiche basate su fonti simili (dello stesso periodo storico, della stessa area geografica, le cui lezioni coreiche sono annotate secondo il sistema Stepanov) ma non identiche, ho affidato ad un dottorando, Marco Argentina, la preparazione dell'edizione critica a testo unico del *Réveil de Flore* (1894), sempre di Petipa-Drigo. Sarebbe utile tentare altre esperienze analoghe per impostare diversi modelli “architettonici” di questo tipo di pubblicazione.

I testimoni

I testimoni esistenti utili all'elaborazione dell'edizione critica, per quanto oggi è a mia conoscenza, sono anzitutto le partiture coreiche dell'*Arlequinade* scritte a mano in notazione Stepanov, ossia mediante la notazione della danza classica inventata da Vladimir Stepanov nella seconda metà dell'Ottocento. Senza data, sono conservate nella Nikolai Sergeev Collection della Houghton Library

di Harvard, con il titolo russo *Arlekinada*, contrassegnate dalla stessa collocazione: MS Thr 245, 52⁶. Impiegherò come testo base il dettato coreico completo conservato nella Sergeev Collection, MS Thr 245, 52, seq. 1-58⁷, per il semplice motivo che è l'unico intero, e segnalerò le varianti tratte dalle partiture parziali (Sergeev Collection, MS Thr 245, 52, seq. 59-119).

Il testimone che userò come testo base musicale è il prezioso *Ballet Les millions d'Arlequin. Répétiteur*, manoscritto, di Riccardo Drigo, custodito nella collezione privata di Michele Armelin a Padova, Fondo Riccardo Drigo, scatola 10, busta 57, di cui di recente ho curato la pubblicazione⁸. O, quanto meno, questo è *quasi* vero, come spiegherò più oltre. Utilizzerò la riduzione per pianoforte pubblicata da Zimmermann nel 1901 sia per studiare la variantistica, che per ragioni “di servizio” (*Les Millions d'Arlequin: ballet en 2 actes de Marius Petipa représenté pour la première fois à St. Pétersbourg sur la scène du Théâtre Impérial de l'Hermitage [sic] le 10 février 1900, musique de Richard Drigo. Partition pour piano*, Leipzig, St. Petersburg, Moskau, 1901). Indicherò le varianti contenute nel *répétiteur* e quelle intervenute rispetto all'edizione Zimmermann, utili a definire almeno una piccola parte del percorso genetico della musica.

I testimoni della coreografia non sono autografi, circostanza peraltro frequentissima nell'ambito della danza. I testi coreici dell'*Arlequinade*, infatti, non sono scritti dall'Autore per fissare i passi “a tavolino” prima di iniziare le prove con i danzatori, ma trascrizioni compiute da qualche notatore non tanto durante lo spettacolo, quanto, più verosimilmente, durante le prove in sala ballo o in scena: brutte copie mai ripulite, mostrano una grafia che denuncia una velocità di scrittura (con abbreviazioni, imprecisioni, difformità) molto marcata, che solo l'esigenza di seguire la continuità delle sequenze danzate e mimate sembra aver potuto determinare.

Il fatto che i testi coreici non siano stati annotati dall'Autore non significa che non corrispondano alla volontà di Petipa: il notatore è infatti quasi sicuramente un mero trascrittore del dettato coreico. Certo, può aver commesso qualche errore di registrazione, ma in linea di massima non fa altro che riportare pedissequamente quanto vede in scena (o in sala prove). Il problema, piuttosto, è che almeno la partitura coreica principale e completa risale al 1904, anno in cui Petipa da due anni circa è stato di fatto estromesso dalla funzione di *maître de ballet* del Mariinskij, e dunque, presumibilmente, la ripresa su cui tale testimone si fonda potrebbe contenere qualche (verosimilmente piccola) variante rispetto al dettato petipaiano. Resta, comunque, la fonte senza dubbio più prossima a quella autoriale.

6. Una versione digitalizzata si trova al *link*: [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119\\$1i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119$1i) (u.v. 6/9/2022).

7. Ogni “seq.” [= sequence number] contraddistingue una *slide* della versione digitalizzata delle partiture coreiche della Sergeev Collection. Per lo più, un “seq.” corrisponde a una carta, ma a volte, per motivi sfuggenti, comprende due carte. Per chiarezza utilizzo tuttavia la numerazione impiegata per la copia digitalizzata dell'*Arlequinade*, in quanto le numerazioni scritte a mano sui fogli sono almeno tre, diverse tra loro e difficilmente distinguibili.

8. Riccardo Drigo, *Ballet. Les millions d'Arlequin. Répétiteur. Riproduzione fotostatica del manoscritto*, con un'introduzione di Elena Randi, Armelin Musica, Padova 2022.

Le partiture coreiche dell'*Arlequinade* non sono apografe. Come dimostra la loro conformazione, si tratta di testimoni indipendenti l'uno dall'altro, che documentano una certa versione scenica, in una determinata stagione.

È abbastanza nota la storia della collezione Sergeev conservata a Harvard, particolarmente studiata da Roland John Wiley⁹: quanto essa contiene è la raccolta di trascrizioni di balletti che sono il frutto di un progetto concepito da Aleksandr Gorskij, il cui assistente principale è Nikolaj Sergeev. Gorskij aveva usato il sistema di notazione ideato da Stepanov (che era morto giovanissimo, a trent'anni) per lasciare memoria ai posteri delle principali produzioni di danza del suo tempo. Dopo lo scoppio della Rivoluzione, Sergeev emigra in Occidente portando con sé l'intera, preziosissima collezione o, quanto meno, una parte cospicua d'essa (ventiquattro balletti e numeri danzati di ventiquattro opere del repertorio del Mariinskij), le cui partiture coreiche, secondo Wiley, sono datate approssimativamente tra il 1892 e il 1913 (a mio parere, il 1914) e, per la maggior parte, tra il 1898 e il 1905. Visti i titoli presenti, il dato garantisce che le trascrizioni risalgono, se non sempre alla data della prima messinscena, ad anni per lo più molto vicini ad essa. Sono testimoni, dunque, di una versione assai prossima a quella d'esordio e, prevalentemente, sono testimonianza del dettato concepito dal primo coreografo, non revisioni compiute da altri.

Le partiture coreiche dell'*Arlequinade* sembrano scritte in periodi diversi, in occasione di differenti riprese dello spettacolo e da più di un notatore. Senza dubbio la più cospicua (seq. 1-58) è realizzata durante le prove per una ripresa del 30 ottobre 1904¹⁰, dopo un anno che lo spettacolo non veniva rappresentato. Benché questo testimone sia senza data, è certo a quando risalgono i suoi fogli in quanto gli interpreti dei sei personaggi principali (Kjakšt-Arlecchino, Gerdt-Cassandro, Preobraženskaja-Colombina, Egorova-Pierrette, Luk'janov-Pierrot e Voronkov-Leandro), i cui nomi nella partitura sono scritti talvolta al posto del personaggio che interpretano¹¹, corrispondono esattamente ai danzatori e alle relative parti indicati nel programma dell'*Arlequinade* della ripresa del 30 ottobre¹². Nel documento steso nel 1904 è registrato in notazione Stepanov l'intero lavoro, o quasi: il finale è un po' confuso e non mi è ancora ben chiara la situazione conclusiva; comunque sia, fino al foglio corrispondente alla seq. 58 della copia digitalizzata, la coreografia è registrata in modo abbastanza ordinato e conseguente.

9. Cfr. Roland John Wiley, *Dances from Russia: An Introduction to the Sergeev Collection*, in «Harvard Library Bulletin», n. 24, 1976, pp. 94-112.

10. La data è offerta secondo le coordinate del nostro calendario gregoriano, corrispondente, nel calendario giuliano, all'epoca vigente in Russia, al 17 ottobre 1904. D'ora in avanti indicheremo sempre le date secondo il calendario gregoriano.

11. Cfr. *Arlekinada*, in Nikolaj Sergeev Collection, Houghton Library di Harvard, collocazione MS Thr 245, 52 ([https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119$1i), u.v. 6/9/2022), seq. 7, 8, 22, 27, 32, 49, 50.

12. Una copia in digitale del programma, conservato nel Museo Statale di San Pietroburgo d'Arte Teatrale e Musicale, si trova al seguente *link*: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9801475> (u.v. 6/9/2022).

Come anticipato, con la stessa segnatura nella Sergeev Collection sono conservati altri testimoni che contengono trascrizioni di pezzi sparsi dell'*Arlequinade* (seq. 59-119). Occorrerà capire a che mani appartengano e di quali messinscena siano la notazione (successive di pochi anni alla partitura coreica completa o – meno probabilmente – di qualche anno precedenti). Nemmeno il loro numero è ancora chiaro: bisognerà capire dove finisca un documento e dove inizi il successivo.

Ogni carta delle partiture coreiche dell'*Arlequinade* contempla la presenza di una serie di riquadri, ognuno dei quali raffigura gli spostamenti e le posizioni dei danzatori in scena in un dato momento; vi è descritta inoltre, a parole e in modo generico, l'azione pantomimica che si svolge in quello stesso lasso di tempo. Quando alla pantomima si aggiunge o si sostituisce il linguaggio propriamente danzato, il pezzo viene offerto in notazione Stepanov e riportato nei righe posti sotto al relativo riquadro, che è comunque utilizzato, anche in questo caso, per segnalare gli spostamenti e le posizioni in scena.

Se il codice inventato da Stepanov consente di ricostruire le parti ballate in senso stretto in modo piuttosto preciso, in molte sezioni sono annotati solo i movimenti delle gambe e non delle braccia, del busto e della testa, che è possibile fossero lasciati ad una certa libertà dei danzatori. Una lacuna più importante è costituita dai passaggi pantomimici, che nell'*Arlequinade* sono numerosi soprattutto nel primo atto, e che sono descritti in modo generico. Per esempio, l'esordio dello spettacolo è il seguente:

Gerdt [= Cassandro] esce [di casa], guarda da una parte e dall'altra. [Rivolgendosi agli spettatori]: «Non c'è nessuno. Lì ho una figlia bellissima e solamente Arlecchino parla d'amore. Aspettate! L'ho chiusa a chiave». [Riferendosi ad Arlecchino, suo servo]: «Ma perché non viene?». Va e busa alla porta¹³.

Si capisce quale sia l'azione, ma non il modo in cui venisse compiuta. Stando alle *Memorie* dell'assistente di Petipa, Aleksandr Širjaev, molti danzatori sarebbero stati soliti appuntarsi in un quaderno le proprie parti mimiche per poterle ricordare rapidamente in caso di riprese dopo tempi lunghi dall'ultima rappresentazione. Sarebbe quanto mai utile riuscire a ritrovare almeno alcuni di questi quaderni, ma le ricerche finora tentate sono state vane¹⁴.

Sempre secondo l'affidabile Širjaev, il Maestro francese usava concepire a casa le sue coreografie e scriverle secondo un metodo di notazione personale, ignoto agli altri. Arrivava dunque alle prove con molti grandi fogli, seguendo i quali, sia pure con qualche eccezione (per esempio relativamente

13. *Arlekinada*, in Nikolai Sergeev Collection, Houghton Library di Harvard, collocazione MS Thr 245, 52 ([https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119\\$1i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:15525119$1i), u.v. 6/9/2022), seq. 7.

14. Cfr. Alexander Shiryayev, *The Petersburg Ballet. Memoirs of an Artist of the Mariinsky Theatre* [1. ed. *Peterburgskij balet. Iz vospominanij artista Mariinskogo teatra*, 1941], in Birgit Beumers – Victor Bocharov – David Robinson (Editors), *Alexander Shiryayev, Master of Movement*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 2009, pp. 81-128; in particolare, p. 107.

alle azioni pantomimiche maschili, che perlopiù sarebbero state lasciate alla libera creazione degli interpreti), insegnava ai danzatori le sequenze da eseguire¹⁵. Non ho trovato partiture coreiche di Petipa autografe dell'*Arlequinade*. Un problema consistente in questo senso è costituito dall'inaccessibilità dell'Archivio del Teatro Mariinskij, dove potrebbero essere conservate.

Il principale testimone di natura musicale che sto impiegando per l'edizione critica è il *répétiteur*. Una volta pronta l'intera partitura orchestrale, il compositore doveva scrivere una riduzione per uno o due violini (l'uno per il motivo e l'altro, quando non suonano paralleli, per ancorare i corpi al ritmo). Tale riduzione – denominata appunto *répétiteur* – era usata alle prove, posto che, ovviamente, per la maggior parte le *répétitions* non si facevano con tutta l'orchestra, e più spesso accompagnati dal violino (a volte da due violini) anziché dal pianoforte, come, invece, in uso oggi. Questo manoscritto è particolarmente importante perché specifica quale “colonna sonora” sia veramente utilizzata in una data produzione (quella dei documenti a stampa non corrisponde quasi mai esattamente alla versione impiegata in scena)¹⁶.

È pressoché certo che il *répétiteur* della Collezione Armelin sia idiografo, emendato ma non steso dal compositore stesso (la grafia non sembra la sua, ma di un copista professionista). L'ipotesi che si tratti di una fonte la cui autorialità spetta a Drigo è credibile in primo luogo in quanto si trovava fra le carte che erano in mano sua a Padova, una volta rientrato definitivamente in patria dopo la rivoluzione, nel 1920. Sulla base di una serie di congetture, tale *répétiteur* sarebbe databile fra il 1902 e il 1903, fra il 1905 e il 1912 oppure fra il 1915 e il 1920. Fra questi spazi temporali, il più probabile è il biennio 1902-1903¹⁷. In questi due anni l'*Arlequinade* è replicata diverse volte al Mariinskij e, il 25 gennaio 1902, anche al Teatro dell'Ermitage.

Poiché le partiture coreiche non riportano il testo musicale, è difficile metterlo in stretta relazione con il dettato coreografico. Ciononostante, seguendo soprattutto due vie complementari, è stato possibile agganciare l'uno all'altro.

La prima strada è stata di seguire la successione di tempi musicali e cambiamenti di tempo, che sono scritti sia nel *répétiteur*, sia nella trascrizione completa della coreografia di Harvard. Il principio del balletto, per esempio, propone questa successione: Andante sostenuto, Moderato, Più mosso, Poco più mosso, Andante, Allegretto, ecc. Poiché tale serie progressiva è corrispondente nel *répétiteur* e nella partitura coreica intera almeno per una prima parte dello spettacolo, si sono potuti accostare l'uno all'altro i loro dettati.

15. Cfr. *ivi*, pp. 106-109.

16. Sulla fonte definita *répétiteur* torna utile David A. Day, *The Annotated violon répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D. Dissertation, New York University, 2008.

17. Cfr. Elena Randi, *Les millions d'Arlequin di Marius Petipa-Riccardo Drigo: un répétiteur ritrovato*, in Riccardo Drigo, *Ballet. Les millions d'Arlequin. Répétiteur. Riproduzione fotostatica del manoscritto*, cit., pp. I-VIII.

La seconda strada per connettere coreografia e musica mi ha consentito di trovare le relazioni più stringenti, allacciando esattamente nota musicale a passo di danza, almeno per quanto riguarda il lavoro compiuto fino ad ora. Questa via si è aperta quando ho compreso il significato dei numeri arabi che molto spesso sono presenti nell'angolo in basso a sinistra dei riquadri che nel manoscritto di Harvard mostrano gli spostamenti dei danzatori nello spazio; nel caso in cui siano compilati i relativi righe contenenti pezzi della partitura in notazione Stepanov (in quanto in quel punto si trova una sezione danzata), più precisamente, il numero è posto esattamente sopra la prima battuta, che, quando la trascrizione non occupa troppo spazio, è lasciata vuota. Dopo disamine complesse e tenaci, ho finalmente intuito (e successivamente confermato in maniera sicura) che questo segno indica il numero di battute musicali entro cui si svolge la sequenza motoria descritta dal grafico del riquadro e, quando presente, dalla notazione dell'ennagramma. Apro qui un inciso per precisare che la parola "ennagramma" è un neologismo, che ho coniato, ad emulazione del termine musicale "pentagramma", per poter indicare i tre gruppi di linee parallele sui quali viene scritta la notazione Stepanov. Queste tre serie di linee parallele, partendo dall'alto e andando verso il basso, sono rispettivamente di due, di tre e di quattro righe, e per ognuna ho inventato un vocabolo nuovo, nella fattispecie, "bigramma", "trigramma" e "tetragramma".

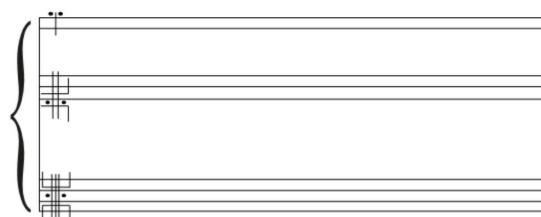


Figura 1. Prototipo di ennagramma vuoto.

Ebbene, grazie all'indicazione del tempo e del numero di battute, ho potuto dedurre in che momento del dettato sonoro inizi un certo frammento di coreografia, e così, di conseguenza, anche quale nota musicale corrisponda a quale nota coreica, dal momento che il sistema Stepanov indica la durata dei passi e delle posizioni in modo molto preciso e identico a quello del codice dei suoni. Più larghe e meno dettagliate sono le corrispondenze quando la partitura musicale costituisce la "colonna sonora" di una scena pantomimica.

Resta il fatto che probabilmente il testimone di Harvard completo e il *répétiteur* non riguardano la stessa messinscena, e pertanto è molto probabile che alcune parti non collimino. Quando si presenterà il caso, valuterò come regolarli.

La musica della riduzione per pianoforte pubblicata da Zimmermann nel 1901 senza dubbio non corrisponde esattamente a quella di nessuna messinscena, ma riporta la lezione scelta da Drigo

sulla base dei suoi gusti, a prescindere dalle soluzioni offerte a teatro, le cui caratteristiche erano dettate dalle necessità coreografiche molto più che dalle preferenze stilistiche del compositore.

Il libretto manoscritto dei *Millions d'Arlequin* di Marius Petipa – conservato nell'Archivio Russo Statale di Letteratura e Arti di Mosca (RGALI) nel fondo n. 1757 (Sergej Nikolaevič Chudekov), inv. 3, doc. 128, e verosimilmente scritto nel 1900 o nel 1899 – assomiglia solo parzialmente a quanto riportato in linguaggio verbale per illustrare le azioni pantomimiche nello spartito Zimmermann e nelle descrizioni contenute nelle partiture coreiche di Harvard. È evidente che è stato steso prima del debutto, del tutto verosimilmente, anzi, prima dell'inizio delle prove, e nel loro corso diversi particolari presenti nel libretto manoscritto si sono modificati. Andrà impiegato pertanto in apparato per valutare le idee iniziali di Petipa relativamente alla trama e il modo in cui poi si sono modificate¹⁸.

In un certo senso, della *recensio* fa parte anche l'individuazione delle pochissime ricostruzioni sceniche che vengono presentate come filologiche, almeno in linea di massima, dai loro autori: l'*Arlequinade* ricostruita da Boris Šavrov e messa in scena nel 1975 da Pëtr Gusev¹⁹ e quella di Aleksej Ratmanskij realizzata per l'American Ballet nel 2018; ma né Šavrov-Gusev né Ratmanskij hanno mai fornito le prove relative alle scelte attuate, se non in modo molto generico. Di entrambe ho rintracciato i video. Mentre ho già appurato che la versione Šavrov-Gusev può essere utile a conoscere la versione dell'*Arlequinade* all'epoca più o meno della Rivoluzione, ma non quella voluta da Petipa, devo ancora consultare con la dovuta attenzione la ricostruzione di Ratmanskij per capire se possa essere filologicamente un punto d'appoggio, benché le prove a campione fin qui tentate non diano grandi spiragli in tal senso²⁰.

Certo è stato necessario visionare anche altri documenti: spartiti e partiture musicali²¹, recen-

18. Non è stato per ora possibile rintracciare il libretto a stampa dell'*Arlequinade* pubblicato in occasione della prima e/o delle riprese. L'inaccessibilità dell'Archivio Mariinskij in questo senso costituisce un ostacolo importante.

19. Il balletto ricostruito da Šavrov-Gusev è stato ripreso dalla BBC nel 1978 in occasione di un programma dedicato a tre balletti di Petipa: l'*Arlequinade*, *Le Halte de cavalerie* e *Paquita*. Il video si trova online al seguente link: <https://www.culture.ru/movies/1691/v-chest-marius-petipa-arlekinada> (u.v. 6/9/2022). Sul restauro di Gusev-Šavrov, cfr. Elena Randi, *L'Arlecchinata di Petipa: fonte d'ispirazione o balletto da conservare*, in «Biblioteca teatrale», n. 134, 2020, pp. 97-126; in particolare, pp. 112-115. Ma, alla luce delle nuove scoperte, oggi non credo più che la ricostruzione di Šavrov-Gusev sia aderente alla versione di Petipa.

20. Per esempio, il primo Allegretto in 2/4 danzato da Pierrette nel brano N. 2, stando alla partitura coreica, prevede, se interpreto bene, una serie di *emboîtés* un po' diversi da quelli in uso oggi, nel senso che la gamba in *attitude* avanti è un po' aperta verso la diagonale esterna, non propriamente frontale. Seguono due *coupés ballonnés* in punta. Quindi si ripete tutto due volte. Nella versione per l'ABT, vediamo l'interprete di Pierrette eseguire una serie di *emboîtés* senza l'apertura in diagonale della gamba in *attitude* e poi una successione di *retirés passés* in punta con chiusura in quinta dietro in *plié*. Tutta la sequenza è poi riproposta una seconda volta.

21. Cfr., in particolare, nella Sergeev Collection di Harvard le parti orchestrali manoscritte (incomplete) in MS Thr 245, 52, 54, 55 e 57, e la partitura orchestrale manoscritta, anch'essa incompleta, in MS Thr 245, 56. Cfr. anche la copia facsimile della partitura manoscritta completa per orchestra conservata nella New York Public Library for the Performing Arts, Music Division, JOB 80-3. Secondo il catalogo della Biblioteca, è la versione impiegata per una messinscena del New York City Ballet, forse nel 1965. Dato che nel 1965 Balanchine produce la sua *Harlequinade* per il New York City Ballet, il catalogo fa intendere che quella partitura sia stata utilizzata da Balanchine. Se confrontiamo la partitura orchestrale di New York con quella del video dell'*Harlequinade* di Balanchine risalente agli anni Ottan-

sioni, programmi di sala ecc. Ma fondamentalmente su quelli indicati sto elaborando il mio volume.

Struttura dell'edizione critica dell'“Arlequinade”

Corre l'obbligo di una premessa. Sto decriptando la prima partitura coreica dell'*Arlequinade* di Harvard (seq. 1-58), e ho solo dato un'occhiata panoramica alle carte seguenti (seq. 59-119): il lavoro è lungo e complesso, per nulla di rapida esecuzione. Di qui in avanti, parlerò di “partitura coreica” o “trascrizione” dell'*Arlequinade* al singolare, intendendo riferirmi alla sola versione che riporta tutto il balletto (il testo scelto come base), fermo restando che esistono anche altri testimoni parziali della danza.

Le azioni pantomimiche nella partitura coreica dei *Millions d'Arlequin* sono descritte verbalmente entro riquadri che, più o meno, vogliono rendere in proporzioni ridotte il palcoscenico e nei quali sono riportati gli spostamenti dei danzatori in un determinato frammento di scena. In più, in questi spazi quadrati sono offerte a parole indicazioni relative alle azioni e ai gesti compiuti dai personaggi, come «Esce, guarda da una parte e dall'altra»; oppure si riscontrano spiegazioni di quanto i personaggi “dicono” mediante il codice mimico (ad esempio, Cassandro può esclamare attraverso i gesti: «Ma perché [Pierrot] non viene?»).

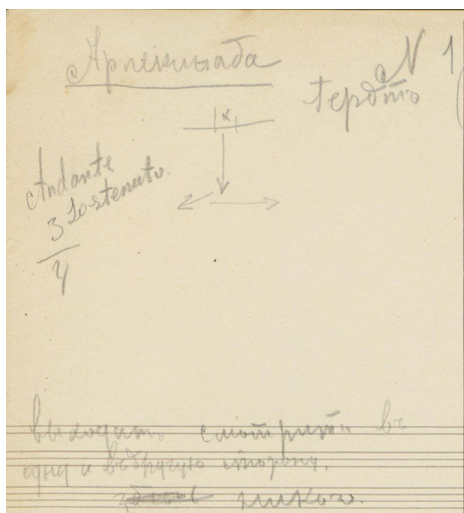


Figura 2. Esempio di riquadro degli spostamenti in scena e delle azioni pantomimiche dei danzatori, tratto dalla partitura coreica manoscritta dell'*Arlequinade*, coreografia di Marius Petipa (Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, 52, seq. 7).

ta e presente in YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=WKJNV33vDbI>, u.v. 6/9/2022), ci sono parecchie differenze. Nel 1973, del resto, Balanchine modifica la sua *Harlequinade*, come apprendiamo da Nancy Reynolds, *Repertory in Review: 40 Years of the New York City Ballet*, The Dial Press, New York 1977, pp. 232-234, e da *Choreography by George Balanchine. A Catalogue of Works*, The Eakins Press Foundation, New York 1983, pp. 245-246. La partitura in YouTube, oltre a non comprendere l'*ouverture* iniziale, presenta molte inversioni dell'ordine dei numeri rispetto alla versione Zimmermann, e offre brani assenti sia nella riduzione per pianoforte Zimmermann sia nel *répétiteur*.

Sto naturalmente trascrivendo criticamente nell'edizione questi riquadri col loro contenuto e, accanto o sotto a ciascuno di essi, col titolo *Note del curatore*, sto spiegando quanto può, altrimenti, risultare criptico al lettore.

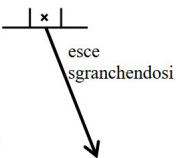
HAR., SEQ. 7, RIQ. 4	Note del curatore
<p>Pierrot</p>  <p>Moderato 3/4</p> <p>x</p> <p>8 «Guardatelo».</p>	<p>PIERROT (indicato con una X) non “parla”: esce di casa, compie il tragitto indicato dalla freccia e si sgranchisce.</p> <p>A CASSANDRO (anch’egli indicato con una X) spetta la battuta (rivolta al pubblico): «Guardatelo», riferita a Pierrot.</p> <p>L’ordine delle azioni è: 1. Pierrot esce di casa sgranchendosi; 2. Cassandro dice al pubblico: «Guardatelo».</p>

Figura 3. *Specimen*. Trascrizione critica di un riquadro degli spostamenti in scena e delle azioni pantomimiche dei danzatori della partitura coreica dell'*Arlequinade*, coreografia di Marius Petipa (Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, 52), più Note [esplicative] del curatore.

Sia chiaro dunque: i riquadri del volume che sto preparando riportano quanto presente nei campi quadrati del manoscritto di Harvard, sia pure con gli emendamenti del caso, mentre le *Note del curatore* offrono interventi esplicativi della sottoscritta, non inclusi nella fonte della Sergeev Collection.

A partire dalla seq. 10 del manoscritto della partitura coreica completa iniziano a comparire non più solo parti pantomimiche, ma anche pezzi di danza vera a propria, registrati in notazione Stepanov. Il copista sceglie allora di indicare gli spostamenti dei ballerini in riquadri del tutto simili a quelli utilizzati per le parti mimiche. Gli spostamenti sono resi da linee, frecce, ecc. in maniera intuitivamente comprensibile. Sotto a questi riquadri il notatore annota in un enagramma la sequenza di danza corrispondente.

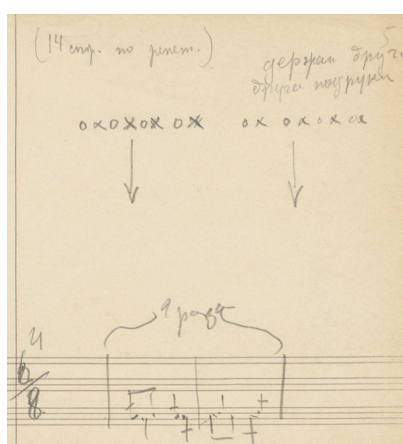



Figura 4. Esempio di riquadro degli spostamenti in scena e delle azioni pantomimiche dei danzatori e del successivo enagramma, tratto dalla partitura coreica manoscritta dell'*Arlequinade*, coreografia di Marius Petipa (Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, 52, seq. 12).

Se, come si diceva, nel manoscritto di Harvard il copista, là dove deve riportare passi di danza vera e propria, inserisce ogni ennagramma immediatamente sotto al riquadro relativo agli spostamenti nello spazio, nella mia trascrizione ho preferito una differente disposizione per banali ragioni pratiche: il riquadro sta a sinistra e testo musicale ed ennagramma sono collocati di seguito, a destra, uno sotto l'altro, incolonnati in modo tale che si capisca su quale nota cade ciascun passo. (Si osservi, per inciso, che, nel caso della fig. 5, sono annotati solo i movimenti degli arti inferiori, non delle braccia né del busto e della testa). Sotto ancora, si trova la mia traduzione in linguaggio verbale del pezzo di danza annotato, offerta battuta per battuta.

HAR., SEQ. 10, RIQ. 6 + ZIM., p. 14



Traduzione della notazione Stepanov

PIERRETTE E PIERROT, fianco a fianco

Battuta 1	La gamba sinistra è a terra in <i>demi-plié</i> , mentre la destra è piegata in <i>attitude</i> a 45° in una diagonale a metà strada tra avanti e di lato; si esegue un salto lungo il percorso segnato dalla prima freccia nel grafico con la gamba sinistra (1 TEMPO) e si ricade con la gamba destra in <i>demi-plié</i> , mentre la sinistra va avanti a 45° piegata in <i>attitude</i> in diagonale tra avanti e di lato; <i>temps-levé</i> con la gamba destra (1 TEMPO). [Si ripete l'intera sequenza per 8 volte, ma questo non lo abbiamo riportato nell'ennagramma. Eseguendo tutta questa sequenza, ci si sposta in diagonale avanti/destra (nel riquadro corrisponde alla prima freccia del disegno)].
Battuta 2	Passando presumibilmente con la gamba sinistra in <i>coupé</i> , si sale in <i>relevé</i> in mezza punta con la gamba sinistra mentre la gamba destra si stende alla seconda a 45° (1/2 TEMPO). La gamba sinistra compie un <i>demi-plié</i> e la destra va in <i>coupé</i> dietro (1/2 TEMPO). La gamba destra fa <i>relevé</i> in mezza punta e la sinistra si stende alla seconda a 45° (1/2 TEMPO). La gamba destra fa <i>demi-plié</i> e la sinistra si sposta in <i>coupé</i> dietro (1/2 TEMPO). In pratica, si eseguono due <i>coupé ballonné</i> in mezza punta. [Si ripete l'intera sequenza per 2 volte, ma questo non lo abbiamo riportato nell'ennagramma. Durante la battuta 2, ci si sposta verso il fondale (nel riquadro corrisponde alla seconda freccia del disegno)].
Battuta 3	L'ultima parte del tracciato disegnato nel riquadro 6 mostra la curva che viene percorsa correndo.

Figura 5. *Specimen*. Trascrizione critica di un riquadro degli spostamenti in scena e delle azioni pantomimiche dei danzatori dalla partitura coreica completa dell'*Arlequinade*, coreografia di Marius Petipa (Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, 52), del testo musicale della riduzione per pianoforte Zimmermann (1900) e della notazione Stepanov dei passi di danza (Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, 52). Testo musicale e notazione Stepanov sono incolonnati secondo esatta corrispondenza fra note e passi. Sotto, traduzione in linguaggio verbale della sequenza danzata.

La scelta di fornire una mia “traduzione”, anomala rispetto alle edizioni critiche musicali, è dettata dalla considerazione che le varie notazioni coreografiche inventate nel corso della storia, sistema Stepanov compreso, sono decifrabili solo da un ristrettissimo numero di specialisti. Di norma, coreografi, ballerini e studiosi di danza non intendono il codice. Pertanto, proporre la trascrizione critica del testimone di Harvard senza decodificarla sarebbe pressoché inutile.

Ancora una precisazione. Ogni foglio della partitura coreica della Sergeev Collection dell'*Arlequinade* contiene sei riquadri e, subito sotto, sei corrispondenti ennagrammi, questi ultimi non sempre annotati. I fogli vanno letti da sinistra a destra e dall'alto in basso, esattamente come nella scrittura verbale e musicale.

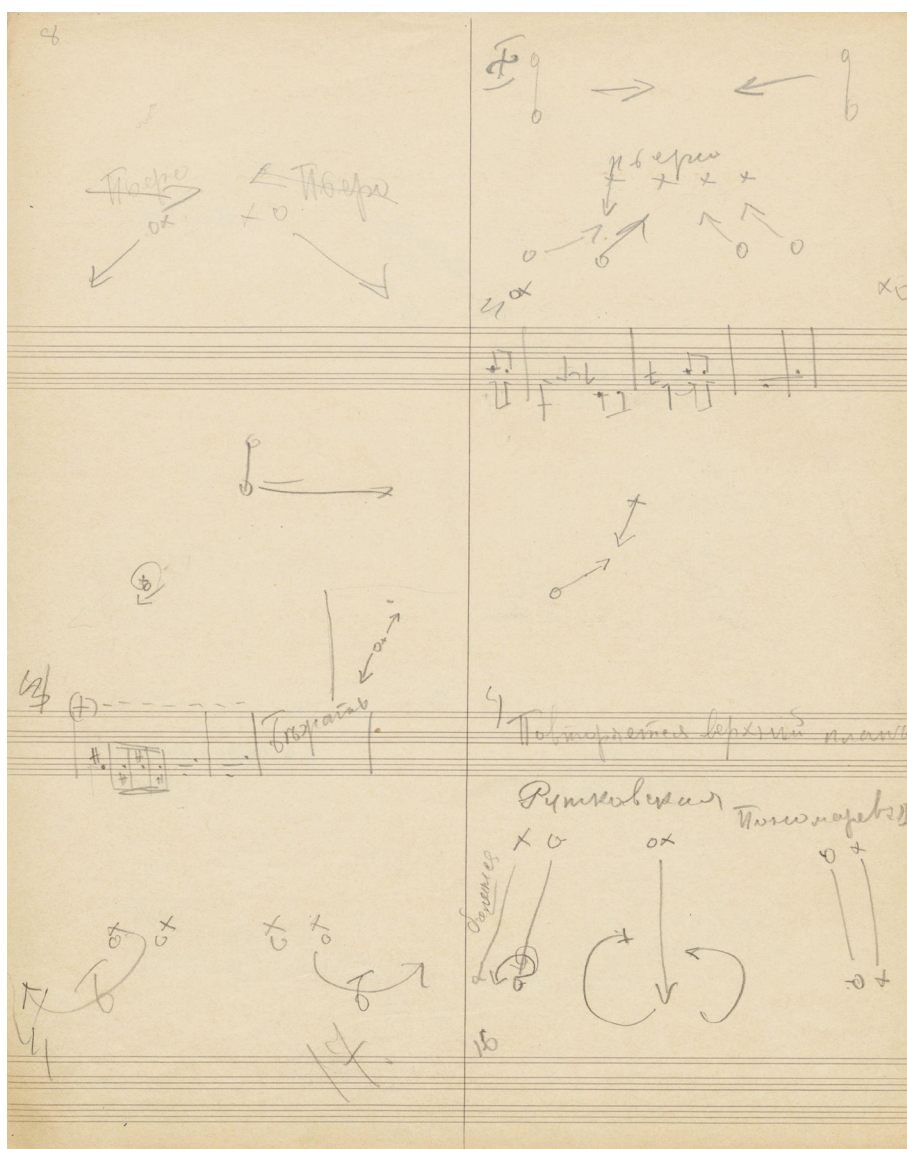


Figura 6. Carta della partitura coreica manoscritta dell'*Arlequinade*, coreografia di Marius Petipa (Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, 52, seq. 14).

In certi casi, per motivi talora sfuggenti, la copia digitalizzata del documento MS Thr. 245, 52 realizzata dalla Houghton Library fotografa due fogli in una stessa *slide*. L'ordine di lettura dei riquadri, eventualmente seguiti dagli enagrammi, resta comunque lo stesso.

Occorre chiarire a questo punto che testo base musicale stia criticamente trascrivendo. Mettendo a confronto i numeri della partitura coreica e il numero di battute di ciascuno d'essi con i numeri dei testi musicali di mia conoscenza e il relativo numero di battute, ho verificato, come del resto era prevedibilissimo, che il *répétiteur* è la versione che si lega di più alla lezione della partitura coreica completa. Tuttavia, data la semplificazione della linea musicale del testimone conservato a Padova, quando possibile, ho deciso di non utilizzare quest'ultimo all'interno dell'edizione critica, ma, invece, la riduzione per pianoforte edita da Zimmermann. Le ragioni che mi hanno indotta a compiere questa scelta sono due: anzitutto, il fatto che in varie sezioni le note della linea melodico-tematica del *répétiteur* sono equivalenti a quelle stampate nello spartito di Zimmermann, fatte salve alcune varianti di lieve entità; in secondo luogo, la considerazione che, per quanto meno dettagliata di una (per ora introvabile) partitura orchestrale completa, la riduzione per pianoforte è comunque più esauriente, sotto il profilo musicale, della linea melodica tramandata dal manoscritto per due violini padovano, dato che si inquadrano molto meglio l'aspetto armonico e gli altri parametri. Si sarà già indovinato perché ho detto "quando possibile". Laddove, mettendo a raffronto le note del *répétiteur* e quelle dello Zimmermann, esse siano equivalenti o vi siano solo aggiunte e tagli, trascivo dallo Zimmermann (con le eventuali cancellazioni e addizioni). Quando, invece, le note differiscono, sono costretta a mantenere la lezione del *répétiteur*, doverosamente segnalandolo nell'apparato critico-filologico. Benché la contaminazione tra due testimoni diversi sia solitamente sconsigliata, allo stato attuale della riflessione, sembra essere la soluzione meno inopportuna.

Nell'edizione critica sto riproducendo, di volta in volta, la parte più breve possibile del testo musicale. Per esempio, ho riportato l'Andante sostenuto in 3/4 del N. 1 (I atto) dello Zimmermann, facendolo seguire dal dettato coreico dell'Andante sostenuto in 3/4 annotato nella seq. 7, riquadri 1, 2 e 3 del primo dei manoscritti di Harvard (fig. 7). Il tempo è precisato tanto nel *répétiteur* padovano, quanto nello Zimmermann e nel manoscritto di Harvard, e dunque è abbastanza semplice individuare questo genere di corrispondenze.

Esula dal piano di lavoro la ricostruzione degli altri coefficienti dello spettacolo (scenografia, costumi, luci), esattamente come essi non fanno parte dell'edizione critica di un testo teatrale o di una partitura d'opera.

ZIM., pp. 8-9

HAR. SEQ. 7, RIQ. 1	HAR. SEQ. 7, RIQ. 2	HAR. SEQ. 7, RIQ. 3
<p>Andante Sostenuto 3/4 <i>In 23 battute</i> Gerdt</p> <p>esce, guarda da una parte e dall'altra. «Non c'è nessuno».</p>	<p>«Li ho una figlia bellissima e solamente Arlecchino parla d'amore. Aspettate! L'ho chiusa a chiave».</p>	<p>«Ma perché non viene?». Va e bussava alla porta con il bastone.</p>
Note del curatore		
<p>La precisazione “<i>In 23 battute</i>” – numero di battute che corrisponde perfettamente a quello dell’Andante sostenuto in 3/4 del <i>répétiteur</i> e dello spartito Zimmermann – si riferisce a tutt’e tre i riquadri.</p>		
<p>Il personaggio in scena, che si muove e “parla” in linguaggio pantomimico, è CASSANDRO. Alle sue spalle, la sua casa, da cui esce.</p>	<p>Il personaggio “parlante” in scena è sempre CASSANDRO, rivolto al pubblico.</p>	<p>È sempre CASSANDRO a “parlare”. Fa riferimento al suo servo Pierrot.</p>

Figura 7. *Specimen*. Estratto dell'edizione critica dell'*Arlequinade* di Marius Petipa - Riccardo Drigo (Andante sostenuto in 3/4 dell'atto I, scena I, N. 1).

