

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020
ISSN 2611-3309

ELENA RANDI

Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica

*First notes of a project for the creation
of a critical edition of a dance production*

SOMMARIO | ABSTRACT

L'intenzione dell'autrice di questo articolo è di affrontare, sia pure in modo embrionale, gli snodi fondamentali – di ordine pratico e di natura metodologica – relativi alla realizzazione di un'edizione critica coreica. Si tratta di uno studio che intende sopperire ad una mancanza degli studi in materia di danza: non sono infatti mai state pubblicate edizioni critiche di coreografie, né esistono manuali di filologia della danza, al modo di quelli realizzati in ambito letterario e musicale.

The intention of the author of this paper is to define, albeit in an embryonic way, the fundamental features – from a practical and methodological standpoint – of a critical edition of a dance production. The essay intends to fill a gap in dance studies: critical editions of dance performances have never been published, nor are there handbooks of dance philology, such as have been produced in literary and musical studies.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

edizione critica, danza, filologia della danza
critical edition, dance, philology of dance



ELENA RANDI

Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica

1. Annotazioni preliminari

Per quanto sappiamo, non esistono veri e propri manuali di filologia della danza, al modo di quelli scritti per l'ambito letterario e musicale¹, né sono state pubblicate edizioni critiche di coreografie: manca una tradizione di studi in materia. In compenso, sono state realizzate molte ricostruzioni sceniche con intenti filologici di creazioni coreiche, con esiti più o meno convincenti. A volte sono descritte in un prodotto a stampa le scelte attuate. È il caso di *Nijinsky's "Faune" restored: a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score "L'Après-midi d'un Faune" and his dance notation system* curato da Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeschke (Hutchinson, Jeschke 1991), o di *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le Sacre du Printemp"* di Millicent Hodson (Hodson 1996). Ma molto di rado sono giustificate scientificamente le risoluzioni prese, nemmeno quando sono certamente corrette. Millicent Hodson, ad esempio, enumera le fonti bibliografiche (di ardua reperibilità e numerose) impiegate per la sua ricostruzione della *Sagra della primavera* per la coreografia di Nižinskij (1913), ma

raramente precisa poi quali testimoni o quali porzioni dei testimoni utilizzi per definire un certo passaggio dell'opera. E, a maggior ragione, sporadicamente chiarisce quali prove o quali indizi motivino l'attendibilità di quelle fonti.

Di qui, una ricaduta di rilievo. È accaduto di frequente che siano state concretamente rappresentate, a distanza di qualche tempo, varie versioni di uno stesso spettacolo di danza, della cui messinscena originaria non esistono riprese audiovisive, con intenzioni filologiche. Ebbene, ogni volta occorre ricominciare a studiare le partiture coreografiche, i manoscritti, le foto, ecc. e ad individuare le motivazioni per compiere una scelta anziché un'altra, quando, invece, si sarebbe potuta evitare la gran parte del lavoro, se chi aveva curato il riallestimento precedente dello stesso balletto avesse esposto e giustificato le sue scelte. Si sarebbe insomma potuto fare tesoro degli studi già compiuti se fossero stati esplicitati per iscritto, e si sarebbe potuto poi, sulla base di nuovi ritrovamenti ed esplorazioni, perfezionare e arricchire il lavoro antecedente. Invece, in assenza di edizioni critiche, al modo di quelle esistenti in campo musicale e letterario, gli studi devono ricominciare sempre pressoché da zero. Una pubblicazione che va lodevolmente nella direzione della spiegazione e della documentazione per cui si sono operate certe scelte è lo scritto curato dalla Hutchinson Guest e dalla Jeschke poco sopra segnalato.

Uno dei motivi per cui non si è mai tentata un'edizione critica coreica è probabilmente la complessità dell'operazione. Esistono infatti le più diverse tipologie di notazione della danza (cfr. Jeschke 1983) (se ne sono usate di convenzionali, tra cui la kinetografia o labanotation, e si sono adoperati un po' più spesso disegni dei movimenti dei danzatori, descrizioni verbali, grafici relativi agli spostamenti nello spazio, ecc.; a volte sono state impiegate più modalità trascrittive per una stessa coreografia). Tali notazioni inoltre sono per lo più difficilmente

decriptabili per diversi motivi; in certi casi, per esempio, sono servite come promemoria per il coreografo, che seguiva un proprio sistema personale, la cui comprensione per gli altri risulta inevitabilmente spinosa. Infine, non è affatto scontato che chi ha composto una danza – o un suo assistente o uno spettatore – l'abbia trascritta in qualche modo su carta, ben diversamente da quel che accade per la musica².

La nostra intenzione in queste pagine è di affrontare, sia pure in modo embrionale, gli snodi fondamentali – di ordine pratico e di natura metodologica – relativi alla realizzazione di un'edizione critica coreica, che ci serviranno, negli anni a venire, a stenderne concretamente una. Sicuramente non siamo ancora riusciti a prevedere tutte le variabili e a risolvere tutti i problemi che si presenteranno quando costruiremo veramente un'edizione critica, e forse alcuni passaggi del progetto si dimostreranno poco adatti o addirittura inapplicabili in riferimento a testimoni di ambito coreico, ma riteniamo che questo articolo sia un utile strumento di partenza, sul quale lavorare. Di certo, in ogni caso, l'edizione dovrà essere interpretativa e non diplomatica, per ragioni che le pagine a seguire ci sembra evidenzino.

Premettiamo che un'edizione critica coreica, sia essa concepita in cartaceo o, più plausibilmente, in formato elettronico, a nostro parere deve prevedere, esattamente come quelle letterarie e musicali, l'introduzione, la ri-trascrizione filologica dell'opera prescelta e l'apparato critico-filologico. Nella fattispecie, la seconda e principale sezione riguarderà una coreografia del passato di cui si sia conservata almeno una partitura coreografica, ma di cui non esistano registrazioni audiovisive e che non sia più nel repertorio di nessun teatro (oppure sia in cartellone ma certamente o molto verosimilmente in versioni alterate rispetto alla prima messinscena o alla revisione passata su cui si intende indagare). Relativamente ad ogni porzione coreografica

della ri-trascrizione, nell'apparato filologico si spiegherà il motivo per il quale si è adottata una determinata soluzione, e ciò sulla base dell'analisi e dell'incrocio delle fonti censite.

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 musica d'opera. Occorre tuttavia trovare il modo per indicare la corrispondenza tra coreografia e musica, momento per momento, dato che per lo più la loro connessione è strettissima. Musica che, a sua volta, dovrà essere restaurata da un filologo del settore.

Aggiungiamo, infine, che il modello di edizione critica trarrebbe sicuramente giovamento dalla definizione delle differenze che sarebbe necessario introdurre a seconda dell'epoca di riferimento delle coreografie proposte. Allo stadio attuale dello studio ciò è tuttavia prematuro. Precisiamo solo che gli esempi offerti di seguito sono tratti da coreografie comprese tra la prima metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento circa e che i criteri da noi esposti in riferimento all'elaborazione di un'edizione critica rispondono meglio alle coreografie dell'epoca indicata che a quelle dell'*ancien régime*.

2. *Elaborazione*

Cominciamo col chiarire da subito che impieghiamo da qui in avanti le espressioni 'prima messinscena', 'coreografia originaria' e simili in modo improprio, ben consapevoli che spesso un allestimento subisce variazioni e modifiche anche dopo il debutto, ma consci, altresì, che è impossibile arrivare ad un grado di precisione tale nella ricostruzione di una coreografia antica da distinguere lo spettacolo del debutto da quello offerto, per esempio, dopo otto o venti repliche.

Se qualche trascrizione delle coreografie precedenti l'invenzione o, quanto meno, l'uso frequente della registrazione

audiovisiva è giunta a noi, è insolito ce ne sia arrivata una della prima messinscena: si sono conservate, più spesso, una o raramente più trascrizioni (di tipologie diverse) di versioni successive, quasi sempre a loro volta differenti l'una dall'altra. Prendiamo *Giselle*, data per la prima volta nel 1841 all'Opéra di Parigi e ripresa da Antoine Titus già nel 1842 al Mariinskij di San Pietroburgo. Lo spettacolo è rimasto nel repertorio in Francia fino al 1868, ma ha continuato ad essere rappresentato in Russia, per essere poi riallestito a Parigi nel 1924 restando in cartellone fino ad oggi. Per quanto ne sappiamo, si sono conservate cinque trascrizioni antiche: uno spartito musicale manoscritto del *répétiteur* e uno a stampa per pianoforte, sui quali sono descritte verbalmente le azioni compiute dai personaggi in relazione alla musica, il primo redatto nel 1842 e il secondo nel 1847 o poco dopo, e conservati, entrambi, nel Museo Teatrale di San Pietroburgo³; una partitura coreografica di Henri Justamant presumibilmente degli anni Sessanta del XIX secolo acquistata all'asta nel 2002 dal Deutsches Tanzarchiv di Colonia e la cui provenienza è sfuggente⁴; infine due trascrizioni parziali russe verosimilmente della revisione realizzata da Marius Petipa nel 1903, una probabilmente stesa nel 1903 e l'altra in un periodo non troppo diverso, conservate nel fondo Sergeev della Houghton Library nella Harvard University⁵. Si noti che, come molto di frequente accade nel campo della danza, manca un autografo. Se si riscontra la trascrizione autografa di una coreografia, spesso ciò si verifica quando è creata da autori che sono nel contempo gli inventori di una notazione codificata – come Bournonville (cfr. Bournonville 2005), Saint-Léon (cfr. Saint-Léon 2004) o Laban (cfr. Hutchinson 1996) –, ma può succedere anche in altre occasioni, per esempio per *L'Après-midi d'un faune* di Nižinskij, annotato dall'artista russo ricorrendo ad una personale modalità mai formalizzata in un sistema⁶.

È possibile che esistano anche altre fonti utili: nel caso si volesse realizzare un'edizione critica di *Giselle*, per prima cosa

andrebbero naturalmente censiti sistematicamente i testimoni, obbedendo ad un complesso di criteri alla cui formulazione, per nulla recente, hanno contribuito vari filologi del passato.

Le cinque trascrizioni di cui ora abbiamo conoscenza senza aver compiuto ricerche approfondite, ci informano su aspetti parzialmente diversi di *Giselle*. Il manoscritto del Museo Teatrale di San Pietroburgo, che secondo Denis Dabbadie potrebbe forse essere stato annotato da Titus durante un viaggio a Parigi dove avrebbe assistito alla *Giselle* di Jean Coralli e Jules Perrot prendendone appunti (Dabbadie 1980), offre la descrizione delle azioni mimiche in relazione alla musica, ma i riferimenti ai passi di danza intesa in senso stretto sono rarissimi, quasi assenti. Tuttavia, se si accertasse che questo testimone trascrive davvero la prima messinscena, costituirebbe un documento fondamentale, benché lacunoso. Le stesse tipologie di informazioni (descrizione delle azioni mimiche in relazione alla musica) si trovano nello spartito a stampa pietroburghese, le cui annotazioni verbali, secondo Marian Smith, forse sono state scritte da Marius Petipa (Smith 2000: 31). La fonte Justamant, fatta di disegni e parole, offre gli spostamenti nello spazio dei danzatori, descrive le azioni mimiche (per esempio, “Hilarion ne voyant plus des amis au tour de lui, remonte pour voir le chemin qu’ils ont pris”) (Justamant 2008: 134) e in qualche caso mostra con i disegni anche i passi del codice classico compiuti dai ballerini, ma manca ogni informazione relativa alla corrispondenza della danza con la musica. I testimoni di Harvard – presumibilmente stesi sulla base dell’allestimento di Petipa, secondo Serge Lifar in certe scene poco conservativo (Lifar 1982: 183) –, forniscono la coreografia in modo abbastanza dettagliato, con i passi specifici compiuti dai ballerini e la corrispondenza con la musica, ma non la riportano per intero. La firma in calce ai due manoscritti è poco leggibile, ma deve appartenere ad una persona vicina a Petipa, ad Aleksandr Gorskij e/o a Nikolaj Sergeev.

Tre (o quattro) dei testimoni elencati trascrivono versioni di *Giselle* almeno parzialmente diverse l'una dall'altra. *Giselle*, infatti, com'è noto, è stata ripresa, ricostruita, rimaneggiata miriadi di volte nel corso di quasi due secoli di vita. Difficile (o spesso impossibile) sapere quanto e cosa sia stato modificato. In linea di massima, più ci si allontana nel tempo dal 1841, più aumentano le probabilità che siano state introdotte nuove varianti. Ma neanche questo criterio è sempre valido: come insegna la filologia letteraria, *recentiores non* (necessariamente) *deteriores*. Prima di tutto, occorrerebbe capire, per quanto possibile, chi ha compiuto la trascrizione e in quale occasione, notizia che può informarci sulla maggiore o minore vicinanza del trascrittore al creatore o ai creatori della coreografia (nella fattispecie Coralli e Perrot) e alla coreografia originaria, e dunque, talvolta, sulla maggiore o minore prossimità ad essa della versione trascritta.

In sintesi, una coreografia spesso è giunta a noi attraverso copie di varia età e localizzazione geografica, al modo dei testi letterari medievali in lingue romanze; gli studi in materia pertanto possono esserci d'aiuto per definire un modello di edizione critica coreica. C'è però un passaggio in più nel caso della danza, esattamente come per la musica: mentre un testo letterario è già subito il prodotto, una partitura musicale o coreografica non è la coreografia o la musica, ma la sua trascrizione. Dunque, per impostare un'edizione critica coreica può essere utile prendere spunto anche dalla filologia musicale.

Abbandoniamo, a questo punto, l'esempio di *Giselle*, impiegato per esemplificare diverse tipologie di trascrizione, di datazione, di annotatore, di relazione tra i diversi testimoni, e proviamo ad elencare le fasi dell'elaborazione di un'edizione critica in cui si sia scelto di lavorare su più testimoni. La spiegazione risulterà scolastica e scontata ai filologi, ma la reputiamo necessaria in un ambito come la danza, in cui pressoché nulla sull'argomento è stato scritto.

Come anticipato, la prima tappa è costituita dalla *recensio*. Si può continuare a fare ricerca all'infinito, ma è legittimo fermarsi quando si arriva a ritenere che l'identificazione di ulteriori testimoni sia, quanto meno, improbabile. L'elenco delle trascrizioni della coreografia in oggetto dovrebbe comprendere non solo quelle reperite, ma anche quelle che non si sono potute rintracciare ma delle quali qualche fonte fornisce notizia indiretta, perché altri studiosi potrebbero, prima o poi, trovarle.

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

Occorre quindi verificare le relazioni fra i testimoni e *in primis* se uno sia copia di un altro. Se uno è *descriptus* da un più vecchio documento è un pleonastico ingombro, in quanto duplica una versione già conosciuta, alla quale si possono eventualmente aggiungere errori propri. È opportuno allora estrometterlo e non tenerne conto, come probabilmente si dovrebbe fare per lo spartito per pianoforte a stampa di *Giselle* conservato a San Pietroburgo qualora, confrontandolo con il manoscritto pietroburghese, si verificasse l'attendibilità della supposizione di Marian Smith. In questo caso, sembra sussistere una filiazione diretta dall'uno all'altro (Petipa avrebbe copiato la descrizione delle azioni dal manoscritto oggi al Museo Teatrale sullo spartito per pianoforte edito). Ma può anche essere che

due testimoni siano uguali o, quanto meno, riportino gli stessi errori, perché sono copie di una terza fonte, magari perduta e introvabile. La filologia letteraria e musicale fornisce alcuni criteri accorti per individuare i reciproci rapporti tra i documenti acquisiti.

Una volta analizzate le loro relazioni, si potrà creare lo stemma, che, per citare Stussi, “non è la rappresentazione dettagliata di come in concreto è avvenuta la trasmissione di un testo [per noi, di una coreografia], ma è soltanto lo schema dei rapporti genealogici decisivi per valutare le diverse testimonianze”. Di conseguenza, vi si inseriranno anche taluni testimoni perduti (esplicitando il loro essere dispersi), ma solo se “strettamente funzionali a tale scopo” (Stussi 2007: 123).

Resta fondamentale l'*interpretatio*, ossia il tentativo di comprendere la lezione di ciascuna fonte nella sua peculiarità, di distinguere lezioni corrette, dubbie o errate.

Strettamente connessa è l'*emendatio*, ossia la correzione delle lezioni fallaci (ovviamente segnalata, caso per caso, al lettore), operazione spesso spinosa e sdruciolevole. Una congettura credibile deve in primo luogo essere coerente sotto ogni profilo con il contesto in cui si colloca, e comunque non è detto che si riescano ad emendare tutti i passaggi problematici: a volte permangono lacune molto consistenti, e, in tal caso, occorre segnalarne l'ampiezza presumibile.

Il lettore di un'edizione critica dev'essere informato riguardo a tutti i criteri ai quali il curatore si è attenuto e alle scelte che ha compiuto. A tal fine, serve certamente un'introduzione attenta, ma è necessario anche l'apparato critico, indispensabile anche quando si opti per un'edizione complanare, come può dimostrare quella da noi curata di *Angelo, tyran de Padoue* di Victor Hugo (Hugo 2012).

Resta da chiedersi come trascrivere i vari testimoni. Riteniamo sia opportuno usare molteplici modalità di notazione:

descrizioni verbali (riviste e rese molto più chiare quando presenti tra le fonti recuperate del passato, create *ex novo* quando non previste dalle testimonianze), disegni delle sequenze (riprodotti quando esistenti, realizzati dal curatore dell'edizione o da un suo collaboratore quando assenti o lacunosi), la riproduzione digitale della partitura convenzionale della danza (quando presente), grafici relativi agli spostamenti nello spazio dei danzatori. Nel caso in cui i fondi per la ricerca siano molto cospicui o si verificano comunque le condizioni idonee, si potrebbe effettuare anche una ripresa audiovisiva della coreografia ricostruita concretamente sul corpo di ballerini viventi e su una riproduzione della musica. Dato che ogni tipologia di trascrizione della danza contiene margini di lacunosità, di inadeguatezza e/o di oscurità, la scelta di impiegare diverse modalità 'trascrittive', benché estremamente complessa, sembra la più convincente.

Alcune delle scelte appena proposte avranno probabilmente fatto sobbalzare i filologi letterari e musicali. Chiariamone dunque la ragione. Va ribadito anzitutto che le varie notazioni codificate inventate nei secoli (stenocoreografia, notazione Stepanov, kinetografia, ecc.) sono pochissimo conosciute. Mentre qualunque musicista padroneggia perfettamente la notazione musicale, coreografi, danzatori e storici del settore nella grande maggioranza dei casi non decifrano nessuna notazione coreica; assai raramente, ne intendono una o due, non tutte quelle esistenti. Ancor più ciò vale quando un trascrittore usi un proprio sistema personale, non codificato. Pertanto, pubblicare una partitura coreografica senza decriptarla sarebbe pressoché inutile perché quasi nessuno – non di rado proprio nessuno – potrebbe comprenderla. Occorre dunque trovare un modo di tradurla mediante parole e immagini, sia pure ponendo la traduzione accanto alla partitura, così che i rarissimi specialisti abbiano la possibilità di valutare la corrispondenza tra linguaggio articolato e figure da un lato e notazione coreica dall'altro.

In certi casi una coreografia è trascritta mediante il codice verbale, spesso unito a disegni, ma il testo può essere davvero arduo da intendere, per esempio perché steso come promemoria per i danzatori e/o per l'artista cui si deve l'opera, non al fine d'essere letto da terzi. Così, ad esempio, sono le trascrizioni delle creazioni di Hanya Holm conservate in varie collocazioni negli Hanya Holm Papers della Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library⁷. Anche in questo caso, appare necessario che il curatore dell'edizione critica compia un esercizio di interpretazione, ampliando e chiarendo il dettato originario mediante l'analisi di ulteriori documenti quali recensioni, fotografie, disegni realizzati da qualche spettatore, della conoscenza della tecnica del coreografo, dello stile, ecc. per rendere comprensibile il testo matrice. La traduzione verbale si porrà accanto ad esso, in modo che il lettore possa valutarne la correttezza e, eventualmente, contestarla. Allo stesso fine, l'apparato critico-filologico spiegherà, passaggio per passaggio, attraverso quali prove e indizi si sia giunti a scegliere la specifica traduzione.

Sembra molto probabile che torni utile aggiungere, se non già presenti nella partitura originaria, i disegni, realizzati dal curatore o da un suo collaboratore, dei passi compiuti dai danzatori e le loro collocazioni e spostamenti nello spazio, sempre al fine di rendere comprensibile la coreografia (il linguaggio articolato, da solo, non sempre riesce ad ottenere felicemente questo risultato).

Nel caso di eventi coreici successivi all'invenzione della fotografia, è possibile che si rintraccino delle foto di danzatori relative all'allestimento, documenti peraltro scivolosi per varie ragioni: in primo luogo perché spesso sono realizzati in una sala di posa, non durante lo spettacolo, e dunque difficilmente sappiamo se corrispondano esattamente ad una posizione realmente eseguita nel corso dell'evento scenico. Comunque sia, anch'essi possono tornare utili per capire qualche passaggio e

possono eventualmente essere inseriti nell'edizione e la loro attendibilità essere vagliata nell'apparato critico-filologico.

E arriviamo infine in un campo problematico e complesso che non abbiamo ancora affrontato. Com'è noto, la maggior parte degli spettacoli di danza si è tramandata non mediante partiture coreografiche, ma per via orale, da maestro ad allievo, anche quando una o più trascrizioni esistano. Ciò vale principalmente per il repertorio classico (ma non solo); pensiamo al *Lago dei Cigni* o alla *Bella addormentata*, a *La Bayadère* o a *Don Chisciotte*, a *La Sylphide* o a *La Fille mal gardée*. Non c'è dubbio che la versione messa in scena nei teatri di oggi è abbastanza diversa da quella originale. Ma quanto è diversa? In quali punti? In cosa consistono le differenze? Come regolarsi? Buttiamo via il neonato insieme all'acqua sporca? Evidentemente no, alcune parti probabilmente si saranno conservate uguali all'originale, ma come scovarle? Quando la prima messinscena di una coreografia non è troppo lontana da oggi, può essere utile ricorrere alla memoria di qualche danzatore di allora ancora in vita o di uno che l'abbia appresa dalla viva voce di un interprete dell'allestimento originario. Certo, più numerose sono le mediazioni, più è probabile che la coreografia si sia modificata per problemi di memoria o anche consapevolmente, ma sarebbe comunque vantaggioso rintracciare testimonianze di questo tipo, che andrebbero registrate, trascritte e sulla cui attendibilità occorrerebbe ragionare in sede di apparato critico.

Alcuni casi sono particolarmente interessanti, benché da impiegare con le dovute cautele. Pensiamo, a titolo esemplificativo, all'operazione compiuta da Boris Šavrov e portata a termine da Pëtr Gusev riguardo all'*Arlecchinata* di Marius Petipa (1900). Già interprete di Arlecchino in una data piuttosto ravvicinata all'epoca della creazione del balletto (forse il 1921?) (Zozulina, Mironova 2015: 255⁸), Šavrov ha ricostruito la coreografia avvalendosi dell'apporto di una schiera di danzatori che

avevano ballato in riprese dell'*Arlecchinata* se non forse esattamente identiche a quella di Petipa, almeno ad essa ancora assai prossime, e che, viventi all'epoca del restauro (i lavori iniziano nel 1961 e proseguono per alcuni anni), avevano, ciascuno, recuperato il ricordo della propria parte nella coreografia e l'avevano condivisa con Šavrov; in seguito, lui le aveva montate insieme. Solo dopo la morte del Maestro russo, questa ricostruzione dell'*Arlecchinata* viene registrata dalla BBC (1978), grazie a Gusev⁹. Occorrerà trovare un modo per far rifluire nell'edizione critica le informazioni contenute in registrazioni che, come questa, ambiscono ragionevolmente ad essere filologiche. Si realizzerà, così, qualcosa di non troppo diverso dal cosiddetto *bad quarto* dell'*Amleto*, ovviamente esplicitando i dubbi, le perplessità, le criticità che la ripresa solleva.

Come anticipato, sarà utile, se possibile, trovare il modo di segnalare nell'edizione critica la corrispondenza tra coreografia e musica, momento per momento, dato che spesso la loro connessione è strettissima. La musica, a sua volta, dovrà essere ripristinata secondo modalità filologicamente agguerrite da uno studioso del settore.

Abbiamo soprasseduto fin qui ad una questione importante relativamente all'ambito della danza. In vari casi, potrebbe essere opportuno concepire, secondo un modello già sperimentato in ambito musicale, un'edizione intesa a descrivere come una certa coreografia si sia modificata in un dato arco cronologico, invece che una pubblicazione mirante a ristabilire la prima messinscena, quando questa sia perduta almeno in larga parte e nel tempo sia stata rimaneggiata, rivista, adattata.

Un'edizione critica coreica, infine, può trascrivere un unico testimone obbedendo a qualche motivazione specifica o per il semplice motivo che è l'unico esistente. È il caso, ad esempio, di alcuni lavori non troppo noti di Petipa, di cui si conservano trascrizioni più o meno complete in notazione Stepanov nella

Sergeev Collection di Harvard. Pensiamo al *Talismano*¹⁰ o al *Risveglio di Flora*¹¹, dei quali è verosimile non si trovino testimoni ulteriori.

Non è detto che qualsiasi edizione critica su un solo testimone debba essere più conservativa di una basata su diverse partiture. Anzi, l'idea d'essere rigidamente conservativi può essere pericolosa portando a errori gravi e prendendo per autentiche lezioni che tali non sono.

NOTE

¹ Per la storia affascinante e complessa di come si sia formato il metodo relativo all'elaborazione di un'edizione critica, ossia il cosiddetto metodo di Lachmann – in realtà creato, oltre che dallo studioso da cui prende il nome (1793-1851), anche da altri filologi come Joseph Bédier (1864-1938) – cfr. Timpanaro 1985. Vanno inoltre citati almeno gli studi fondamentali di ecdotica di Gianfranco Contini (Contini 1986). Oggi esistono comodissimi manuali di filologia, che di quella tradizione sono agili e ottimi compendi, quali *l'Introduzione agli studi di filologia italiana* di Alfredo Stussi (Stussi 2007), e utili prontuari sono stati concepiti anche per l'ecdotica musicale; pensiamo, ad esempio, alla *Filologia musicale* curata da Maria Caraci Vela (Caraci Vela 2005-2013). Fra gli studi di filologia del testo teatrale, cfr. Cotticelli, Puggioni 2017.

² Se nell'ambito della danza non esistono edizioni critiche né manuali di filologia, si possono citare studi e riflessioni 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 passato, questioni preliminari essenziali, queste, che non è possibile non valutare nel momento in cui si elabori un modello di edizione critica. Senza alcuna ambizione di esaustività, ricordiamo Nordera 2020, Pappacena 2000 e Pappacena 2019.

³ Lo spartito musicale manoscritto del *répétiteur* è conservato alla collocazione 7114/8; lo spartito per pianoforte a stampa sta alla collocazione MS 2639. Entrambi sono conservati nel Museo Teatrale e Musicale di Stato a San Pietroburgo.

⁴ Esiste una comodissima stampa anastatica del manoscritto Justamant (Justamant 2008).

⁵ Le partiture coreografiche parziali di *Giselle* sono conservate nella Nikolai Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University (Cambridge, Mass), collocazione MS Thr 245, (2) del box 1, e MS Thr 245, (4) del box 1.

⁶ Manoscritto del 1915 conservato alla British Library di Londra, collocazione Add MS 47215.

⁷ Ad esempio, trascrizioni piuttosto dettagliate sono quelle di *City Nocturne* (1936), alle collocazioni MGZMD 136, 425-426-427 (Hanya Holm Papers, Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library).

⁸ L'indicazione presente in questo catalogo non è puntuale: sarebbe opportuno compiere una ricerca specifica per definire la data (o le date) in cui Savrov ha interpretato Arlecchino al Mariinskij.

⁹ Il video si trova online al seguente link: <https://www.culture.ru/movies/1691/v-chest-mariusa-petipa-arlekinada> (ultima consultazione 11.5.2020). È stato registrato dalla BBC nel 1978 in occasione di un programma dedicato a tre balletti di Petipa: *l'Arlecchinata*, *L'alt della cavalleria* e *Paquita*.

¹⁰ Nikolai Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University (Cambridge, Mass), collocazione MS Thr 245-63.

¹¹ Nikolai Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University (Cambridge, Mass), collocazione MS Thr 245 (55) e MS Thr 245-46.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Bournonville, August (2005), *Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, eds. Knud Arne Jürgensen, Francesca Falcone, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

Caraci Vela, Maria (2005-2013), *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

Contini, Gianfranco (1986), *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Cotticelli, Francesco; Puggioni, Roberto, eds. (2017), *Filologia, teatro, spettacolo: dai Greci alla contemporaneità*, Milano, Franco Angeli.

Dabbadie, Denis (1980), Premessa senza titolo a Yuri Slonimsky, "L'ère Petipa", *L'Avant Scène – Ballet/Danse*, January/March (numero monografico su *Giselle*): 95.

- Hodson, Millicent (1996), *Nijinsky's Crime Against Grace*, Stuyvesant, Pendragon Press.
- Hugo, Victor (2012), *Angelo tyrannus de Padua. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, ed. Elena Randi con la collaborazione di Simona Brunetti, Franco Benucci, Barbara Volponi, Gessica Scapin, Firenze, Le Lettere.
- Hutchinson Guest, Ann (1996), *Labanotation or Kinetography Laban: The System of Analyzing and Recording Movement*, Third Edition Revised, London, Dance Books.
- ; Jeschke, Claudia, eds. (1991), *Nijinsky's "Faune" restored*, Philadelphia, Gordon and Breach.
- Jeschke, Claudia (1983), *Tanzschriften: Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall, Comes Verlag.
- Justamant, Henri (2008), *Giselle ou Les Willis: Ballet Fantastique en deux actes*. Faksimile der Notation aus den 1860er Jahren, hrsg. von Frank-Manuel Peter, Hildesheim, Georg Olms Verlag.
- Lifar, Serge (1982), *Giselle. Apothéose du Ballet Romantique, Plan de la Tour*, Éd. d'aujourd'hui.
- Nordera, Marina (2020), "Choré-graphies: pour une épistémologie de la perception dans l'histoire de la notation en danse", *Pratiques de la pensée en danse: Les Ateliers de la danse*, eds. Marian del Valle, Bianca Maurmayr, Marina Nordera, Camille Paillet, Alessandra Sini, Paris, L'Harmattan: 51-68.
- Pappacena, Flavia (2019), "La notazione della danza nel Settecento. Un problema di conservazione, un'affermazione di statuto culturale o un atto creativo", *Acting Archives Review*, 9/18: 1-15.
- , ed. (2000), *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, *Chorégraphie*, Roma, Atti del convegno 10 dicembre 1999, Numero monografico di *Chorégraphie*.
- Saint-Léon, Arthur (2004), *La Stenochorégraphie 1852*, ed. Flavia Pappacena, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- Smith, Marian (2000), "The Earliest Giselle. A Preliminary Report on a St. Petersburg Manuscript", *Dance Chronicle*, 33/1: 29-48.

Stussi, Alfredo (2007), *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino.

Timpanaro, Sebastiano (1985), *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova, Liviana.

Zozulina, Natalija N.; Mironova, V. M., cura (2015), *Il Balletto a San Pietroburgo. Tre secoli di cronistoria (Peterburgskij balet. Tri veka: chronika)*, Sankt-Peterburg, Akademija russkogo baleta, vol. 4 (1901-1950).

