



Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza | National Association for Dance Research
AIRDanza

Convegno internazionale di studi | International Conference
Roma, 15-17 dicembre 2022 | Rome, 15-17 December 2022

Giselle nostra contemporanea:
ricostruzione, conservazione e riletture. Modelli metodologici
(Giselle Our Contemporary: Reconstructions, Preservations and Rereadings. Methodological Models)



Interventi | Presentations

ROBERTA ALBANO

***Giselle* al Teatro di San Carlo. La ricerca di un'identità della danza a Napoli nel secondo Novecento**

Nel Novecento *Giselle* compare sulle scene del Teatro di San Carlo nel 1953 nella versione dell'American Ballet Theatre con Eric Braun, ballerino austriaco in forza alla compagnia, e Alicia Alonso, una delle più celebri interpreti del ruolo. Dopo soli tre anni la stessa compagnia americana è invitata a presentare una nuova versione con Rosella Hightower/Nora Kaye, nel ruolo della protagonista, ed Eric Bruhn in quello di Albrecht. Solo nel 1971 ci sarà la prima versione prodotta dalla compagnia del San Carlo nella versione di Zarko Prebil con Sonia Lo Giudice e Amedeo Amodio come protagonisti. Numerose altre si sono succedute, fino all'ultima del 2018 ripresa da Anna Razzi, in un arco di tempo che vede formarsi nel teatro napoletano una compagnia stabile che, con alterne vicende, ha seguito l'evolversi delle strategie culturali dei sovrintendenti e dei direttori del ballo che si sono succeduti in questi anni.

Le varie versioni e le relative scelte estetiche e stilistiche, per quanto è possibile ricostruire attraverso testimoni e interpreti, da quella di Alonso, di Anton Dolin, di Zarko Prebil, di Derek Deane, a quella di Anna Razzi, fino alla versione di Mats Ek, e gli interpreti (Alicia Alonso, Rosella Hightower, Carla Fracci, Ekaterina Maksimova, Vladimir Vassiliev, Alessandra Ferri, Eric Bruhn, solo per citarne alcuni), aiuteranno a capire la permanenza del balletto in uno dei principali teatri italiani come riflesso dei cambiamenti culturali e della ricezione che *Giselle* ha avuto nel corso del Novecento.

Roberta Albano è docente di Storia della Danza presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma. Per l'Anno Accademico 2022-2023 è docente a contratto di Storia della Danza presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università "Federico II" di Napoli. Socio fondatore di AIRDanza, nel gennaio 2021 è stata eletta nel Comitato Direttivo della stessa associazione alla carica di Vicepresidente. Si occupa di studi sull'attività coreutica presso i teatri di Napoli tra Settecento e Ottocento. Con Elisabetta Testa ha scritto *Nureyev & Fracci. Le due stelle che hanno illuminato la danza del secondo Novecento* (Gremese, 2020). È autrice del saggio "A passo di danza: scuole teatrali, collegi femminili e licei coreutici" in *Saperi, Parole e Mondi: la scuola italiana tra permanenze e mutazioni (sec. XIX-XXI)*, a cura di Rossella Del Prete (Kinetès, 2020). Ha scritto il capitolo sul Teatro di San Carlo in *La danza in Italia*, direzione di Flavia Pappacena (Gremese, 1998). Ha svolto attività di critico presso "Il Mattino" di Napoli ed ora collabora con la rivista on-line "Campadanza".

***Giselle* and Naples' Teatro di San Carlo since 1953: Dance in Search of a New Identity**

The first twentieth-century Neapolitan performance of *Giselle* dates to 1953: it was the American Ballet Theatre that staged the ballet at the San Carlo Theatre. In the main roles were Alicia Alonso, one of the most prestigious interpreters of the title role, and Eric Braun, an Austrian dancer at the time collaborating with the American company. Three years later, the Naples Opera House invited once more the American Ballet Theatre to present the ballet, this time performed by Rosella Hightower (in turn with Nora Kaye), and Eric Bruhn. The San Carlo Theatre would produce its own first *Giselle* only in 1971. This time Zarko Prebil staged his own choreographic version with Sonia

Lo Giudice and Amedeo Amodio in the main roles. A number of other editions followed, up to the latest of 2018, which was staged by Anna Razzi. At that time the theatre had a ballet company whose life depended on the cultural strategies chosen by the superintendents and ballet directors that had followed one after another along the years.

I shall reflect on the various stagings of *Giselle* (Alicia Alonso, Anton Dolin, Zarko Prebil, Derek Deane Anna Razzi, until the new version by Mats Ek) and on the performances of its interpreters (Alicia Alonso, Rosella Hightower, Carla Fracci, Ekaterina Maximova, Vladimir Vassiliev, Alessandra Ferri, Eric Bruhn, just to mention a few of them). This will help us to understand the extent to which aesthetic and stylistic choices made by one of the main Italian Opera Houses has reflected the changes undergone by the reception and more in general the cultural climate with regard to the issues implied by *Giselle*'s plot.

Roberta Albano teaches History of Dance at the National Academy of Dance in Rome. For the Academic Year 2022-2023 she is a "contract lecturer" for History of Dance at the Department of Humanistic Studies of "Federico II" University of Naples. A founding member of AIRDanza, in January 2021 she was appointed as Vice-President within the Board of Directors. Her main area of research is ballet in Neapolitan theatres between the 18th and 19th centuries. With Elisabetta Testa, she authored *Nureyev & Fracci. Le due stelle che hanno illuminato la danza del secondo Novecento* (Gremese, 2020), and published the chapter *A passo di danza: scuole teatrali, collegi femminili e licei coreutici* in *Saperi, Parole e Mondi: la scuola italiana tra permanenze e mutazioni (sec. XIX-XXI)*, edited by Rossella Del Prete (Kinetès, 2020). She wrote the chapter on *Naples Teatro di San Carlo* in *La danza in Italia*, edited by Flavia Pappacena (Gremese, 1998). A former critic at "Il Mattino" (Naples), she currently collaborates with "Campadidanza", an online journal.

MARY ANNA BALL

Giselle Kourotrophos: From Parthenos to Goddess

The aim of this paper is to investigate the relationship between the dead Giselle and her transformed role as a kourotrophic figure to the mourning Albrecht in the second act. Like virgin goddesses, Giselle took her virgin maiden power and used it to transform herself into a powerful nurturing figure that aids and guides Albrecht. Primarily drawing classical examples from Homer's *Odyssey*, it considers the relationship between the two as one more akin to the guardian relationship between Athena and Odysseus than one of lovers beyond the grave. It also considers the three potential endings of the ballet. In addition to this, the paper will begin with a brief introduction to the concept of the *παρθένο*s (parthenos) and her role, authority, agency, and power in the ancient world. Special attention and focus is given to Ratmanskij's 2019 production of the ballet due to its claimed proximity to the original production and its use of the restored ending. As an interdisciplinary consideration using intertextual, intercultural, and interdisciplinary analyses of choreography, the libretto, and primary Greek text, aim of this paper is not only to contribute to the field of Dance Studies, but also the field of Classics and provide a new perspective on a pillar of ballet repertoire.

Mary Anna Ball is a dance artist and an independent dance scholar. She graduated magna cum laude from Marshall University with a BA in both Humanities: Classics and Latin with a minor in Ancient Greek in 2019 and was the 2018 Maier Latin Scholar. She holds an Emmy for her work as Associate Producer on the documentary film *Andre Van Damme & the Story of the Charleston Ballet*. In April 2020, she was awarded a Fulbright Award to study at the University of Roehampton in London, England, where she received her MA in Dance Philosophy & History. She graduated with Distinction and was awarded the Dissertation Prize for her work *ΠΑΡΘΕΝΟΣ: Reading Virginit, Madness, and Monstrosity in Giselle and the Classics*. She has presented and spoken at various academic and dance events across the Ohio Valley. As a dance artist, Ms. Ball performs with the Charleston Ballet in Charleston, West Virginia, joining in 2011 and promoted to soloist in 2015. She has performed in a variety of classical and contemporary roles and was the 2014 recipient of the West Virginia Division of Culture and History scholarship for her dancing. In 2020, performed in and assisted with the costume construction of "The Spirit of the Bauhaus," a reconstruction of Oskar Schlemmer's 1922 *Triadic Ballet* created in partnership with the Charleston Ballet and the Huntington Museum of Art.

Giselle Kourotrophos: da Parthenos a Dea

La finalità di questo studio è esplorare il rapporto tra la Giselle morta e il suo ruolo trasformatore come figura curotrofica rispetto al disperato Albrecht nel secondo atto del balletto. Come le dee vergini, Giselle ha usato il suo potere come fanciulla virginale per trasformarsi in una potente figura che alimenta, aiuta e guida Albrecht. Traendo esempi classici soprattutto dalla *Odissea* di Omero, la mia relazione considera il rapporto tra i due come più simile al rapporto di protezione che esiste tra Atena e Ulisse che a quello tra due amanti dopo la morte. Considera anche i tre possibili finali del balletto. Oltre a ciò, il mio intervento inizierà con una breve introduzione al concetto di *παρθένο*s (parthenos) e al suo ruolo, alla sua autorità, al suo potere nel mondo antico. Una speciale attenzione e un focus particolare sarà sulla versione coreografica di Ratmanskij del 2019, per via della sua dichiarata prossimità alla produzione originale e al suo uso del vecchio finale. In quanto nutrito di considerazioni che usano una analisi intertestuale, interculturale e interdisciplinare della coreografia, del libretto e dell'antico testo greco, la mia relazione vuole contribuire non solo all'ambito degli studi di danza, ma anche a quello degli studi sulla classicità, e intende fornire una nuova prospettiva su un pilastro del repertorio ballettistico.

Mary Anna Ball è una danzatrice e una studiosa indipendente di quest'arte. Si è laureata *magna cum laude* alla Marshall University con un BA in Humanities: Classics and Latin, e con un "minor" in greco

antico nel 2019. Nel 2018 è stata Maier Latin Scholar. Ha vinto un Emmy come produttore associato del film documentario *Andre Van Damme & the Story of the Charleston Ballet*. Nell'aprile del 2020 ha vinto una Fulbright per studiare alla University of Roehampton a Londra, dove ha preso un MA in Dance Philosophy & History. Si è laureata "with distinction" e ha ricevuto un premio per la sua dissertazione *ΠΑΡΦΕΝΟΣ: Reading Virginity, Madness, and Monstrosity in Giselle and the Classics*. Ha presentato relazioni e tenuto conferenze in vari eventi che si sono tenuti nella Ohio Valley. Come artista, collabora con il Charleston Ballet di Charleston, West Virginia (USA), in cui è entrata nel 2011 e dove è diventata solista nel 2015. Si è esibita in molti ruoli classici e contemporanei e come danzatrice ha ricevuto nel 2014 una borsa di studio della West Virginia Division of Culture and History. Nel 2020 ha danzato e collaborato alla costruzione dei costumi di *The Spirit of the Bauhaus*, una ricostruzione del *Balletto Triadico* di Oskar Schlemmer (1922), che è stata prodotta dal Charleston Ballet assieme allo Huntington Museum of Art.

SERGEY BELENKY

The Production of *Giselle* in Paris in 1924 Which Changed the Course of the History of Classical Ballet, Happened by Chance

The production of *Giselle* in Paris in 1924, which changed the course of the history of classical ballet, happened by chance. Jacques Rouché, criticized in the press for an outdated ballet repertoire, strongly felt a need to refresh it, but never planned to produce this particular ballet. In March 1924, Olga Spessivtseva received an invitation from Sergei Diaghilev to re-join his company. She was reluctant to accept it because by now Diaghilev failed her twice – in the US tour and in London, and reached to Leon Bakst for advice. Bakst, learning about Spessivtseva's potential availability, together with André Levinson pressed Rouché to hire her to dance in the Opera in some French classics (*Giselle* was not in the list), but first she was to star in new ballet by Bakst and Vuillermoz. Spessivtseva arrives to Paris on 1 September only to find that Bakst is suddenly and gravely ill. Rouché had to figure out what to stage for Spessivtseva, already announced for the season. On 5 September Spessivtseva suggested to Rouché a reconstruction of *Giselle* on the condition that Nikolai Sergeyev will be brought into this project. It will be explained why Rouché had been reluctant about *Giselle*. First of all, the 1910 production by the Ballet Russes was given in Paris only three times due to lack of success, which was partially because Fokine never worked in the Mariinsky with classical repertoire and initially even refused staging its version for Diaghilev. Second, in 1920 or 1921, when Sergeyev applied for a position with the Paris Opera, Rouché did not think that the ballets listed on Sergeyev's curriculum were suitable for modern times. Incidentally, Alexandre Benois was at this time in Paris, trying to talk Rouché into staging an opera-ballet they had discussed in the past. Rouché, not interested, avoided to meet Benois up until Spessivtseva came up with idea of *Giselle*. Benois was asked to be on standby until negotiations with Sergeyev continue. On 2 October Sergeyev finally agreed to the terms offered by the Opera. Benois started working on the designs on 4 October. On 13 October Rouché told the press about the upcoming *Giselle*, and by 20 October Sergeyev started rehearsals with the Opera Ballet Company. Some staging details would be elaborated: finding an old mechanical "tree branch" used in last productions at the Opera, *Giselle* "wings" used in the Mariinsky, Rouché's intention not to use the cross, a mutual dissatisfaction between Benois and the director and its reasons, etc. Thoughts on why Rouché chose to put on the program "choreography by Sergeyev". My presentation will be based mostly on excerpts from Alexandre Benois' diaries, letters by Leon Bakst and Nikolai Sergeyev, as well as reviews and articles from French and Russian newspapers in Paris.

Sergey Belenky is an independent researcher based in Philadelphia, specializing in the history of the Russian Imperial Ballet and its members' activity outside of Russia. In the last seven years he has been managing a knowledge-exchange blog entitled *Russian Ballet 19th/early 20th century* <https://www.facebook.com/groups/308496276454340>.

La produzione parigina di *Giselle* del 1924. Un balletto che cambiò la storia della danza in occidente avvenne per caso

La produzione parigina di *Giselle*, nel 1924, che cambiò il corso della storia del balletto, avvenne per caso. Jacques Rouché, criticato sulla stampa per il suo repertorio antiquato, sentiva fortemente il bisogno di rinnovamento, ma non aveva mai progettato di mettere in scena questo particolare balletto. Nel marzo del 1924 Ol'ga Spesivceva fu invitata da Sergej Djagilev a entrare nella sua compagnia, ma era riluttante a farlo. Djagilev non era riuscita ad averla già due volte, per la tournée statunitense del 1916 e a Londra nel 1921. Chiese consiglio a Bakst. Questi, di fronte alla disponibilità di Spesivceva, assieme ad André Levinson insistette con Rouché affinché la scritturasse all'Opéra per danzare in qualche classico balletto francese. *Giselle* non faceva parte della lista. Prima, però, la ballerina avrebbe dovuto danzare in un nuovo balletto di Bakst e di André Vuillermoz. Quando

Spesivceva arrivò a Parigi l'1 settembre, Bakst era gravemente ammalato. Rouché si trovò allora a immaginare quali coreografie la ballerina potesse danzare, dato che il suo nome era stato già annunciato per la stagione entrante. Il 5 settembre Spesivceva a questo punto suggerì a Rouché una ricostruzione di *Giselle*, a condizione che Nikolaj Sergeev facesse parte del progetto. Il direttore dell'Opéra era stato riluttante a rimettere in scena questo balletto per due motivi. La produzione di Diaghilev del 1910 era andata in scena a Parigi solo tre volte per mancanza di successo, il che era dovuto in parte al fatto che Michail Fokin, che l'aveva rimessa in scena, non aveva mai lavorato al Mariinskij sul repertorio classico e inizialmente aveva anche rifiutato di adempiere al compito conferitogli da Djagilev. Inoltre, nel 1920 o nel 1921, quando Sergeev fece domanda per entrare all'Opéra, Rouché non pensava che i balletti che il maestro russo elencava nel suo curriculum fossero adatti ai tempi. Aleksandr Benua si trovava in quel momento a Parigi per convincere Rouché a mettere in scena un'opéra-ballet di cui avevano discusso nel passato. Rouché, disinteressato al progetto, cercava di evitare l'incontro con Benua, questo finché Spesivceva non suggerì *Giselle*. Il 2 ottobre Sergeev finalmente accettò il contratto propositogli dall'Opéra. Benua iniziò a lavorare alle scenografie e ai costumi di *Giselle* il 4 ottobre. Il 13 Rouché comunicò alla stampa la prossima messinscena del balletto di Adam e il 20 Sergeev iniziò le prove colla compagnia. Parlerò di alcuni dettagli della messinscena: il ritrovamento di un vecchio ramo d'albero meccanico usato in passate produzioni dell'Opéra; le "ali" di *Giselle* usate al Mariinskij; l'intenzione di Rouché di non usare la croce; i problemi tra lui e Benois, ed altro. Farò ipotesi sul perché il direttore dell'Opéra scelse di indicare nel programma che la coreografia del balletto era di Sergeev. La mia presentazione si baserà soprattutto su estratti dai diari di Benua, da lettere scambiate tra Bakst e Sergeev, ed anche su recensioni e articoli pubblicati a Parigi su giornali francesi e russi.

Sergey Belenky è uno studioso indipendente. Vive a Filadelfia ed è uno specialista del balletto imperiale russo e dell'attività dei suoi membri al di fuori della Russia. Da sette anni lavora a un blog dal titolo *Russian Ballet 19th/early 20th century* <https://www.facebook.com/groups/308496276454340>.

VALENTINA BONELLI

Giselle italiane per i Teatri Imperiali russi

Negli ultimi due decenni dell'Ottocento toccò alle ballerine italiane riportare sulle scene dei Teatri Imperiali *Giselle*, un balletto che in Russia si considerava ormai "antiquato", lontano dal gusto attuale, e che veniva ripreso periodicamente quando il repertorio si esauriva.

Emma Bessone aveva dovuto debuttare al Teatro Mariinskij di Pietroburgo proprio in *Giselle*, nella produzione del 1887 rinnovata per l'occasione da Marius Petipa. Ma, per i soliti difetti rimproverati alle italiane, era stato un errore presentarsi in quel titolo. Se l'italiana aveva conquistato le simpatie del pubblico col suo talento mimico, non avevano lasciato una bella impressione le gambe pingui, quelle *pirouettes* "furiose" e soprattutto l'assenza di elevazione da ballerina *terre à terre*.

Meglio era andata a Elena Cornalba, che era riuscita a evitare "l'ingrato" ruolo quella stagione, ma non nel 1888. Al contrario della connazionale e delle aspettative, la critica la ricorda dotata di fenomenale *ballon* e punte d'acciaio nel Secondo Atto, stereotipata invece nella pantomima del Primo.

L' "obsoleto" balletto fu ripescato un decennio dopo, nel 1899, per il debutto al Teatro Mariinskij di Enrichetta Grimaldi. Fu lodata dai critici per il temperamento mimico, mai visto dopo Virginia Zucchi, ma anche per lo stile e la morbidezza, l'elevazione e il *ballon*, senza alcuna delle "stramberie" italiane. Da molto tempo non si era vista sulle scene imperiali una così poetica *Giselle*.

Non la pensava così Petipa, che invitava le ballerine italiane per accontentare il pubblico ma non nascondeva il suo disprezzo per una scuola che – a suo dire – stava portando al declino il balletto con il gusto per l'acrobazia "circense". Tanto da alimentare il sospetto che il *maître de ballet* assegnasse intenzionalmente alle nostre debuttanti un balletto non adatto alle loro doti.

"Male", "fiasco", "disgusto": sono i lapidari giudizi nel diario di Petipa alla data del 1904, quando la Grimaldi tornò a Pietroburgo e danzò in *Giselle*.

La convinzione comune che non ci fossero in quegli anni ballerine adatte a interpretare *Giselle* si sarebbe sgretolata un mese dopo con il debutto di Anna Pavlova.

Valentina Bonelli è giornalista, critico di danza e storico di balletto. Scrive di danza, spettacolo e cultura per il mensile "Vogue Italia" e per il sito vogue.it. Firma una rubrica di danza per la testata "Music Paper". È corrispondente dall'Italia per le riviste "Dance Europe" (UK), "Dance Magazine" (Giappone), "Dans!" (Scandinavia). Esperta di balletto russo, ha tradotto in italiano e curato le *Memorie* di Marius Petipa (Gremese, 2010) e i *Diari* (1903-1907) dello stesso coreografo (DNZ Media, 2018). Ha inoltre pubblicato numerosi saggi dedicati alle ballerine italiane in Russia nell'Ottocento. In qualità di relatrice nel 2018 ha preso parte ai convegni internazionali di San Pietroburgo, Mosca, Parigi e Roma dedicati ai 200 anni dalla nascita di Petipa: i suoi interventi sono stati pubblicati negli Atti. Firma presentazioni e saggi per i principali teatri e festival italiani; tiene conferenze e lezioni di storia della danza. È autrice del manuale di balletto per l'infanzia *Ballerina* (Red, 2010) e dei volumetti *Roberto Bolle: la mia danza* (Rizzoli, 2010) e *A Day with: Corpo di Ballo del Teatro alla Scala* (Condé Nast, 2007).

Italian Giselles for the Russian Imperial Theatres

During the last two decades of the nineteenth century it was up to Italian ballerinas to perform *Giselle* in the Imperial Theatres. In Russia this ballet, which was considered as outdated and far from contemporary taste, was periodically restaged when repertory pieces were over.

In 1887, Emma Bessone's Russian debut was at St. Petersburg's Mariinsky with a production of *Giselle* revived by Marius Petipa for the occasion. Owing to the usual faults attributed to Italian ballerinas in Russia, Bessone was unsuccessful. If her talent as a mime conquered the audience, her corpulent legs, her "furious" pirouettes and above all her lack of elevation (typical of a *terre à terre* ballerina such as she was) made a bad impression.

After managing to avoid the role of Giselle in 1887, Elena Cornalba had to perform it one year later. Different from Bessone, and despite the expectations, Cornalba was praised for her exceptional *ballon* and her steel pointes in the Second Act. Her mime in the First Act was however deemed as stereotypical.

In 1899, the “outdated” ballet was restaged once more on the occasion of Enrichetta Grimaldi’s debut at the Mariinsky. She was praised by the critics not only for her miming ability, not witnessed since Virginia Zucchi, but also for her style, elevation and *ballon*, devoid of the “eccentricities” attributed to Italian ballerinas. Such a poetical Giselle had not been seen at the Imperial Theatres for a very long time. Such indeed was not Petipa’s idea, who invited Italian ballerinas just to please the audience: he did not hide, however, his contempt for a school whose taste for acrobatic movements typical of circuses he reproached for bringing about the decay of ballet. His opinion was so strong that one may suspect that he intentionally gave Italian debutantes a role inappropriate to their qualities.

“Bad”, “a fiasco”, “disgusting”: such are the pithy judgements one can read in Petipa’s journal of 1904, when Grimaldi returned to Saint Petersburg and performed in Giselle’s role. The common opinion, according to which no ballerina was apt to such a role, would soon prove wrong at the time of Anna Pavlova’s debut.

Valentina Bonelli is a dance critic and ballet historian. She writes about dance, performance and culture for the monthly *Vogue Italia* and for the website *vogue.it*. She keeps her own column in *Music Paper* and is the Italian correspondent for *Dance Europe* (UK), *Dance Magazine* (Japan) and *Dans* (Scandinavia). A specialist in Russian ballet, she has translated into Italian and edited Marius Petipa’s *Memoirs* (Gremese, 2010) and the master’s *Diari* (1903-1907) (DNZ Media, 2018). She has published a number of articles on nineteenth-century Italian ballerinas in Russia. In 2018, Bonelli was a presenter in international conferences organized in Saint Petersburg, Moscow, Paris and Rome to commemorate the bicentennial of Marius Petipa’s birth. Her texts were later published in the respective conference proceedings. A lecturer and teacher, she often writes about ballet for Italy’s main theatres and festivals. She has authored a ballet manual for children (*Ballerina*, Red, 2010) and the books *Roberto Bolle: la mia danza* (Rizzoli, 2010) and *A Day with: Corpo di Ballo del Teatro alla Scala* (Condé Nast, 2007).

ELENA CERVELLATI

La “vera” Giselle. Un solo ruolo, tante interpreti

Il balletto *Giselle* pone all'interprete del ruolo eponimo una complessa sfida, rilanciata sia nel corso del lungo Ottocento, sia nei riallestimenti o nelle reinvenzioni pensate nel corso del Novecento, fino ai nostri giorni. L'intervento si propone di mettere a confronto le tracce relative a due tra le incarnazioni del ruolo che, per motivi diversi, si sono poste come ineludibili punti di riferimento: quella che secondo Théophile Gautier è la “sola, vera, incomparabile Giselle”, Carlotta Grisi, e quella che è diventata una delle esemplari Giselle di sempre, Carla Fracci, di cui è ancora da indagare in modo approfondito il fondamentale contributo nella riattualizzazione e nella trasmissione del personaggio pensato e danzato in un ormai lontano Ottocento romantico francese e diventato nel tempo anche idea, se non ideale, senza confini, che forse anche per questo può continuamente riattualizzarsi.

Professoressa associata presso l' “Alma Mater Studiorum” Università di Bologna, Elena Cervellati insegna “Storia della danza e delle arti del movimento” (Corso di laurea in DAMS) e “Teorie e poetiche della danza” (Corso di Laurea magistrale in Discipline della Musica e del Teatro), coordina il Gruppo di ricerca “Teorie e pratiche della danza italiana” (<https://site.unibo.it/teorie-pratiche-danza-italiana/it/gruppo>) e cura la sede europea dell'Archivio Kazuo Ohno. Dirige, con Elena Randi, la rivista di studi “Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni”, fondata da Eugenia Casini Ropa (<http://danzaericerca.unibo.it>). È autrice dei volumi *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo* (CLUEB, 2007) e *Storia della danza* (Pearson, 2020), oltre che di saggi che sviluppano i suoi privilegiati temi di ricerca: il balletto nella prima metà dell'Ottocento, le forme della danza contemporanea italiana a partire dagli anni Ottanta del Novecento, le relazioni tra parola scritta e corpo danzante, la videodanza. Dal 1997 al 2002 è stata l'organizzatrice della Compagnia Abbondanza/Bertoni e dal 2008 progetta le iniziative di spettacolo annualmente dedicate alla danza dal Centro La Soffitta.

The “True” Giselle. One role, Many Interpreters

Giselle presents a complex challenge for its protagonist, one that was taken on several times both during the long nineteenth century, and on the occasion of the twentieth century's restagings and reinventions, up to the present.

I shall compare the traces left by two incarnations of the role that, for different reasons, have become unavoidable reference points. On the one hand is the performance of Carlotta Grisi, “the true, incomparable Giselle” in Théophile Gautier's opinion. On the other hand is an exemplary Giselle, the one performed by Carla Fracci, an artist whose fundamental contribution to the modernization and transmission of the character invented and performed in a faraway nineteenth century, has yet to be reflected upon. Over time the character of Giselle has in fact also become an idea, if not an ideal, and this may be the possible reason why it may be constantly reshaped in accordance to new times.

Associate Professor at “Alma Mater Studiorum” University of Bologna, Cervellati teaches “Storia della Danza e delle Arti del Movimento” (Corso di laurea in DAMS) and “Teorie e poetiche della danza” (Corso di Laurea magistrale in Discipline della Musica e del Teatro). She directs the Research Group “Teorie e pratiche della danza italiana” (<https://site.unibo.it/teorie-pratiche-danza-italiana/it/gruppo>) and is responsible for the European offices of Kazuo Ohno Archive. Together with Elena Randi, she is the editor of the dance journal *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, founded by Eugenia Casini Ropa (<http://danzaericerca.unibo.it>). She has published *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo* (CLUEB, 2007) and *Storia della danza* (Pearson, 2020), in addition to many articles about her main research areas: ballet in the first half of the nineteenth century, Italian dance since 1980s, the relationship between the written word and the dancing body, as well as videodance. From 1997 to 2002, she collaborated with the company Abbondanza/Bertoni and since 2008 she has been responsible for the dance performances held yearly at Bologna Centro La Soffitta

ANNAMARIA COREA

Le *Giselle* inglesi nel Novecento, e oltre

Nel 1932 debuttava al Savoy Theatre la prima produzione inglese di *Giselle* ad opera della Camargo Society. Il balletto era stato montato dall'ex *régisseeur* del teatro Mariinskij, Nikolaj Sergeev, grazie alla trascrizione in notazione Stepanov della coreografia, e vantava la presenza di Ol'ga Spesivceva nel ruolo della protagonista e Anton Dolin in quello di Albrecht.

Alicia Markova nel 1934 sostituiva la danzatrice russa, dando vita alla prima *Giselle* inglese, lasciando poi il posto all'esordiente Margot Fonteyn, la quale debuttava nel 1937 sotto la guida di Ninette de Valois, la sapiente direttrice del Royal Ballet (all'epoca Vic-Wells) che aveva ben capito l'importanza per una giovane compagnia di mettere in scena i "classici". Rimasto nel repertorio, *Giselle* ha avuto negli anni nuove produzioni, quella del 1960 in particolare ha visto il contributo di Frederick Ashton e la collaborazione di Tamara Karsavina per la pantomima (e subì qualche modifica all'arrivo di Nureyev nel 1962), mentre quella del 1971 firmata da Peter Wright ha segnato un'altra tappa nella storia di *Giselle* al Royal Ballet ed è ancora oggi in scena.

Cosa resta delle vecchie produzioni? Quali sono gli elementi di novità? Come è cambiato il personaggio di *Giselle* attraverso le interpretazioni di generazioni di ballerine? Grazie al materiale audiovisivo e fotografico, alla stampa e a scritti di vario genere, questo intervento pone la questione della ri-creazione e della trasmissione, nel duplice ambito della coreografia e della interpretazione, riflettendo – attraverso il caso inglese – sulla permanenza del mito di *Giselle* nella società contemporanea, con uno sguardo anche alla più recente versione di *Giselle* realizzata da Akram Khan per l'English National Ballet (Manchester, 2016), con Tamara Rojo nei panni della protagonista.

Annamaria Corea è Ricercatrice a "La Sapienza" Università di Roma, dove ha conseguito il Dottorato di ricerca in Discipline dello spettacolo e ora insegna Storia del balletto e Drammaturgia del balletto narrativo. Ha pubblicato due monografie: *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento* (Sapienza Università Editrice, 2017) e *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica* (Libreria Musicale Italiana, 2021) e diversi saggi sulla danza a Roma negli anni del secondo Dopoguerra, nonché sul ballo pantomimo fra Sette e Ottocento, con particolare riguardo ai soggetti shakespeariani e alla presenza delle donne in ambito coreografico. Per una lista delle sue pubblicazioni, si veda www.academia.edu/ad_nominem.

British *Giselles* in the Twentieth Century and beyond

In 1932 the first British *Giselle* was produced by the Camargo Society and premiered at the London Savoy Theatre. The ballet was restaged by the Mariinsky Theatre's former regisseur, Nikolai Sergeyev, thanks to Stepanov notation of the choreography. Olga Spessitseva danced the title role with Anton Dolin as Albrecht. In 1934, Alicia Markova was the first British *Giselle* and three years later was followed by Margot Fonteyn, whose debut was supervised by Ninette De Valois, the sagacious leader of the Royal Ballet (at that time still called Vic-Wells), who was well aware of the importance a restaging of "classic" ballets could have for a young ballet company.

Once entered into the repertoire, *Giselle* was restaged several times, in particular in 1960, when Frederick Ashton contributed to the ballet and Tamara Karsavina collaborated for mime. After Rudolf Nureyev's arrival in London in 1962, the choreography underwent some changes, and in 1971 Peter Wright's work marked a new phase in the history of the Royal Ballet's *Giselle*, which is still in the repertoire.

What is left of the old productions? What is new? How has the character of *Giselle* changed through several generations of ballerinas? Thanks to audio-visual and photographic materials, press reports and publications of several kinds, I shall interrogate the re-creation and transmission of the ballet, with regard to both choreography and interpretation. Through the British case study,

I shall also reflect on the permanence of the Giselle myth in contemporary society, as shown in particular by the more recent Akram Khan version of the ballet, which was staged in Manchester in 2016 for the English National Ballet with Tamara Rojo in the title role.

Annamaria Corea is Lecturer at “La Sapienza” University of Rome, where she has obtained a Ph.D in Discipline dello spettacolo and now teaches Storia del balletto e Drammaturgia del balletto narrativo. She published *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento* (Sapienza Università Editrice, 2017) and *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica* (Libreria Musicale Italiana, 2021). She has also published several articles about dance in Rome during the second half of the twentieth century and about pantomime ballet between the eighteenth and the nineteenth centuries, with special regard for female choreographers. For a list of Corea’s publications, see www.academia.edu/adnominem.

ORNELLA DI TONDO

“Una vorticoso danza (più corsa che danza)”. Le indicazioni sceniche e coreografiche per *Le Villi*, opera-ballo di Giacomo Puccini (1884).

Com'è noto, il soggetto di *Giselle* affonda le sue radici in diverse fonti dei primi decenni dell'Ottocento (tra cui il testo sugli spiriti e i demoni in Germania De *l'Allemagne* di Heinrich Heine, 1834, e *Fantômes* di Victor Hugo, 1829), riconducibili a racconti e tradizioni dell'area germanica inerenti alle seducenti e terrifiche Willis, spiriti che si aggirano nei boschi pronti a comminare la morte agli incauti viandanti, rappresentanti di quel genere maschili da cui furono sedotte e tradite in vita. Questo corpus di tradizioni popolari, legati al mito della foresta e della “Vergine alpina”, personaggio femminile dell'eroina innocente tradita nel suo puro amore, diede origine anche all'opera-ballo di Giacomo Puccini, *Le Villi* (prima rappresentazione al Teatro Dal Verme di Milano il 31 maggio 1884, con esito assai felice). Per essa il librettista Ferdinando Fontana, socialista, valente giornalista, drammaturgo e librettista assai vicino agli Scapigliati milanesi, prese ispirazione - anche se non è da escludere che conoscesse lo scritto di Heine - da una fonte letteraria più tarda e differente, ovvero il breve racconto *Les Willis* di Alphonse Karr (1852), che potrebbe a sua volta essersi ispirato alla trama di *Giselle*. Rispetto al balletto, tuttavia, sia il racconto che il libretto presentano alcune importanti varianti, riguardanti soprattutto la condizione del seduttore, appartenente alla medesima condizione sociale della protagonista, e la trasformazione del personaggio della sedotta e abbandonata, non spirito salvifico come in *Giselle*, ma implacabile *dame sans merci* che assieme alle sue vampiresche consorelle spinge alla morte il traditore, seppure pentito, trascinandolo in una ronda incessante. *Le Willis* (titolo che l'opera di Puccini conserva solo in un paio di punti del manoscritto originale della partitura, conservata presso l'Archivio Storico Ricordi che aveva prontamente acquistato l'opera dopo la prima milanese), con il titolo appunto *Le Villi*, ampliata su richiesta di Ricordi a due atti, venne in seguito rappresentata al Teatro Regio di Torino il 26 dicembre 1884 e alla Scala il 24 gennaio 1885. Quel che è certo è che, nonostante la somiglianza della vicenda raccontata, in nessuna delle fonti coeve conservate (libretti, partitura, corrispondenza, recensioni, cronache teatrali...) sono presenti riferimenti al precedente ballettistico, che d'altra parte non era stato più rappresentato sulle scene italiane da diversi decenni. Il ritrovamento del manoscritto autografo delle indicazioni sceniche e coreografiche di Puccini, recepito dall'editore musicale e conservato nell'Archivio storico Ricordi - dove sono pure presenti, tra l'altro, la bozza del contratto, comprendente indicazioni per il coreografo e alcuni schizzi, dei bozzetti di scene e costumi - oltre a mostrare, come è stato notato dalla critica, la sensibilità di Puccini, sin dalla sua prima opera, per gli aspetti registici e visivi ma anche coreografici, dà modo di interrogarsi su diverse questioni. Tra di esse, le differenze drammaturgiche ed estetiche tra *Giselle* e *Le Villi*; la funzione drammaturgica della danza nell'opera-ballo; l'originale realizzazione musicale delle danze, il rapporto tra coreografo (nel citato contratto Ricordi indicato in Giovanni Pratesi), librettista e compositore nella messa in scena dell'opera-ballo; la questione dell'autorialità; l'importanza delle disposizioni sceniche e dei libri di messa in scena, prodotti dalle editrici musicali Ricordi e poi Sonzogno dalla metà dell'Ottocento, quale fonti per la storia della danza teatrale.

Giovanissima, ha intrapreso studi musicali (pianoforte e canto) e di danza classica e contemporanea, per specializzarsi, a partire dal 1978, nella ricerca e nell'esecuzione delle danze tradizionali italiane e di altri paesi europei ed extraeuropei, e nella ricostruzione e nell'interpretazione della danza dei secoli XV-XIX. Laureata nel 1986 in Etnomusicologia presso la facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Roma “La Sapienza” (relatore Prof. Diego Carpitella), nel 1998 ha conseguito il Diploma di Laurea in Archivistica e Scienze ausiliarie della storia presso la Scuola Speciale per Archivistici e Bibliotecari della medesima Università. Ha fatto parte del comitato di redazione della rivista di danza popolare italiana “Choreola”, diretta da Giuseppe Michele Gala. È membro fondatore di AIRDanza, della quale dal 2004 al 2010 è stata Vicepresidente; in tale veste, ha organizzato numerosi seminari e convegni nazionali e internazionali e curato pubblicazioni di atti. È stata ricercatrice esterna del Centro di Antropologia Territoriale degli Abruzzi (CATA) dell'Università “G. D'Annunzio” di Chieti e coordinatrice del

gruppo dei Ricercatori esterni. È stata docente di storia della danza ed etnocoreologia presso i Corsi di formazione professionali per danzatori della Regione Lazio (1992-1995), dei Corsi di perfezionamento dell'ISEF, Facoltà di Scienze Motorie di Roma (1996-1998) e dei Corsi di formazione per insegnanti di danza popolare della Associazione Taranta-UISP Lega Danza (1992, 1999-2002). Per l'Università "G. D'Annunzio" di Chieti negli A.A. 2003-2006 ha ideato e condotto laboratori di danza tradizionale e di antropologia della danza. Ha collaborato con la cattedra di Etnomusicologia dell'Università "La Sapienza" di Roma. Nell'AA 2021-22 ha tenuto, come docente a contratto, l'insegnamento di Drammaturgia del Balletto narrativo per la Facoltà di Lettere della medesima università. Ha partecipato a numerosissimi convegni e giornate di studio nazionali ed internazionali, ha tenuto conferenze e condotto laboratori e seminari per varie istituzioni italiane ed estere. Ha al suo attivo molteplici pubblicazioni, tra cui, con Flavia Pappacena e Alessandro Pontremoli, una *Storia della Danza e del Balletto* adottata in numerosi Licei coreutici e istituzioni universitarie ed accademiche, tradotta anche in francese nel 2019. Attualmente è impegnata in vari progetti di ricerca relativi alla danza in ambito storico-antropologico e storico. All'attività storico-teorica unisce quella di ricostruttrice, danzatrice, insegnante e coreografa di danza etnica e storica.

"A swirling dance (more a race than a dance)". Scenic and Choreographic Instructions for *Le Villi*, Giacomo Puccini's Opera-Ballo of 1884

Giselle's subject is famously rooted in a number of sources dating to the first decades of the nineteenth century (Heinrich Heine's famous text on ghosts and demons, *De L'Allemagne*, of 1834 and Victor Hugo's poem *Fantômes* of 1829, among others), which can be traced back to German tales and traditions related to the tempting and terrifying Wilis, ghosts roaming through the woods and ready to inflict death to thoughtless male wayfarers, just because they share the gender of those who seduced and betrayed them in their lifetime.

This same *corpus* of folkloric traditions, linked to the myth of the forest and the "Alpine Virgin", a female and innocent heroine whose pure love is betrayed, has given rise to *Le Villi*, an *opera-ballo* by Giacomo Puccini, that premiered on 31 May 1884, at Milan's Teatro Dal Verme and earned a very warm success. The librettist was Giacomo Fontana, a Socialist and good journalist and dramaturg close to Milan's *Scapigliatura*. Even if he may have been familiar with Heine's text, he drew inspiration from a later literary source, the short tale *Les Willis*, by Alphonse Karr, of 1852, who in his turn might have been influenced by the plot of the *Giselle*. If compared to the ballet, however, both Karr's tale and Fontana's libretto show some important differences related to the female protagonist's social status and to her transformation from a seduced and abandoned woman, and a redeeming soul like *Giselle*, into a cruel *dame sans merci* who, together with her vampire-like sisters, drives the traitor, though regretful, to death, dragging him into an incessant circular dance. Puccini opera's title *Le Willis* can indeed be found in a couple of points of the score, which is kept at the Historical Archive of Ricordi, a publisher who promptly bought it immediately after the Milan premiere. It was Ricordi which asked for an enlargement of the score into two acts, which under the title *Le Villi* premiered at Turin's Teatro Regio on 26 December 1884 to be subsequently restaged at Milan's Teatro alla Scala on 24 January 1885. Despite the similarities between *Le Villi's* libretto and *Giselle's* plot, no contemporary source (such as the libretti of both Puccini's operas – the first one, and the enlarged one – , the scores, the letters exchanged between the people involved, reviews and theatrical chronicles) shows references to the 1841 ballet, which by the time *Le Villi* premiered, had been staged several times in many Italian towns for a number of decades.

Puccini's manuscript with scenic and choreographic details reached the publisher's hands in its time to be later kept at Ricordi Historical Archive, where also are kept proofs of contracts with suggestions for the choreographer, and some sketches of set and costume designs. The composer's manuscript not only shows, as several times remarked by critics, Puccini's early and great cognizance of visual, staging and choreographic aspects of his operas, but solicits an interrogation about a number of problems. Among them are the dramaturgical and aesthetic differences between *Giselle* and *Le Villi*; the dramaturgical role of dance in Puccini's *opera-ballo*; the original relationship between music and dance; the relationship between the choreographer (Giovanni

Pratesi, as stated in the Ricordi contract), the librettist and the composer; the authorship of the opera staging; the importance of the scenic instructions and the staging books that were produced by musical publishers like Ricordi and Sonzogno from the middle of the nineteenth century and that are valuable sources for the history of theatrical dance.

Graduated in Ethnomusicology and successively in Palaeographical Archive and Modern History Auxiliary Sciences at the University of Rome "La Sapienza", she has been playing the role of interpreter, teacher and director in historical and ethnic dances. Researcher in Dance History (from the Middle Age through the 19th century) and in Italian folk dances. Vice-president of the Italian Association of Research in Dance (AIRDanza) (2004-2010). She has taken part in many national and international conferences. Among the books are the following: *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento* (UTET, 2008), *Storia della danza in Occidente. Dall'Antichità al Seicento* (Gremese, 2015), *Storia delle Danza e del Balletto. I. Dall'Antichità al Seicento/ Histoire de la Danse et du Ballet. I. De l'Antiquité au XVIIe siècle* (Gremese, 2019). Among her articles: *Il Seicento. Balletto aulico e danza teatrale* in *Storia della danza italiana* (ed. José Sasportes, EDT, 2011); *The Italian Silfide and the contentious reception of Ultramontane ballet*, in *La Sylphide 1832 and beyond* (ed. Marian Smith, Dance Books, 2012); *Archival Sources for the Study of the Italian Theatre Dance of the XIX Century* (*Dance Chronicle*, vol. 36, n. 2, 2013). She's an Adjunct Professor at University of Rome "La Sapienza", 2021-22 (Dramaturgy of Narrative Ballet).

DOUG FULLINGTON

A Common Source for Two Accounts of *Giselle*

Similarities between Henri Justamant's staging manual for *Giselle* (circa 1858) and Nikolai Sergeev's choreographic notation of *Giselle* (circa 1903) suggest a common source: the original Paris production of 1841. Despite the oft-repeated assertion that Marius Petipa wrought major changes to *Giselle* in 1884, distancing the ballet from its French roots, there can be no doubt that *Giselle* as notated by Sergeev during the years around the turn of the twentieth century in St. Petersburg, reflecting the so-called Petipa version, is similar in many crucial respects to the version recorded by Justamant in his staging manual over forty years earlier in France.

I will discuss each source—noting similarities and differences between them that include steps, choreographic patterns, narrative details, and general elements of staging—and conclude that *Giselle*'s nineteenth-century journey from Paris to St. Petersburg was one of both change and continuity.

Doug Fullington received his PhD in musicology from the University of Washington in 2022. His work in ballet is focused on nineteenth-century French and Russian source material. A fluent reader of Stepanov choreographic notation, he has contributed historically informed dances to a number of productions, including *The Pharaoh's Daughter* for the Bolshoi Ballet (2000); "*Le jardin animé*" from *Le Corsaire* for Pacific Northwest Ballet School (2004); *Le Corsaire* for Bayerisches Staatsballett (2007); *Giselle* with Marian Smith and Peter Boal for Pacific Northwest Ballet (2011), and *Paquita* with Alexei Ratmansky and Marian Smith for Bayerisches Staatsballett (2014). In 2016, he staged a one-act version of *Le Corsaire* for Pacific Northwest Ballet School. Doug has been a frequent presenter and moderator for the Guggenheim Museum's Works & Process series. In 2016, he was a resident fellow at NYU's Center for Ballet and the Arts and a research fellow at Jacob's Pillow Dance Festival. He spent twenty-five years with Pacific Northwest Ballet (Seattle), most recently as Assistant to Artistic Director Peter Boal and Audience Education Manager. Doug is currently editing the first critical edition of the score of Adolphe Adam's *Giselle* for Bärenreiter and writing a book for Oxford University Press about nineteenth-century performance sources for ballets (*Five Ballets from Paris and St. Petersburg*), both with his colleague Marian Smith.

Una fonte comune per due versioni di *Giselle*

Alcune somiglianze tra il manuale di messinscena di Henri Justamant per *Giselle* (databile circa al 1858) e la notazione coreografica di *Giselle* scritta da Nikolai Sergeev (databile circa al 1903) suggeriscono una fonte comune: la prima produzione parigina del 1841. Nonostante l'opinione, più volte asserita, secondo cui Marius Petipa fece importanti cambiamenti nella *Giselle* da lui messa in scena nel 1884, distanziando il balletto dalle sue radici francesi, non c'è dubbio sul fatto che la *Giselle* annotata da Sergeev attorno alla svolta del secolo a San Pietroburgo e ritenuta riflettere la cosiddetta versione Petipa, sia simile in molti aspetti cruciali alla versione annotata da Justamant quarant'anni prima nel suo manuale di messinscena.

Nella mia relazione tratterò di ambedue le fonti, mettendo a fuoco le somiglianze e differenze tra l'una e l'altra che riguardano passi, pattern coreografici, dettagli narrativi e in genere elementi della messinscena. Per concludere che il viaggio ottocentesco di *Giselle* da Parigi a San Pietroburgo ha implicato mutamenti e continuità.

Doug Fullington ha conseguito un PhD in musicologia dalla University of Washington, Seattle (USA) nel 2022. Come specialista della notazione Stepanov, ha collaborato per la ricerca storica alla produzioni di balletti come *La Figlia del faraone* (per il Teatro Bolšoj, 2000), "*Le jardin animé*" da *Le Corsaire* per la Pacific Northwest Ballet School (2004), *Le Corsaire* per il Bayerisches Staatsballett (2007), *Giselle* (con Marian Smith e Peter Boal) per il Pacific Northwest Ballet (2011), e *Paquita* con Aleksej Ratmanskij e Marian Smith per il Bayerisches Staatsballett (2014). Nel 2016 ha messo in scena una versione in un atto de *Le*

Corsaire per la Pacific Northwest Ballet School. Doug ha spesso tenuto conferenze e ha moderato sessioni di studio per la serie Works & Process del Guggenheim Museum. Nel 2016 è stato resident fellow presso il Center for Ballet and the Arts della New York University e research fellow al Jacob's Pillow Dance Festival. Ha collaborato per 25 anni con il Pacific Northwest Ballet di Seattle, e recentemente è stato assistente del Direttore Artistico della compagnia, Peter Boal, nonché Audience Education Manager. Sta attualmente curando assieme a Marian Smith la prima edizione critica della partitura della *Giselle* di Adolphe Adam per l'editore Bärenreiter, e un volume sulle fonti ottocentesche di alcuni balletti (*Five Ballets from Paris and St. Petersburg*), che uscirà con Oxford University Press.

CARA GARGANO

Taking Revenge. (Re)claiming *Giselle* as a Woman's Story

Jules Janin's review of the 1841 première of *Giselle* warns "the imprudent man" to beware of "a tiny hand inviting him to dance". *Giselle* was only one of the many ballets of the period that staged an "imprudent man's" encounter with the uncanny, but it is the one that has received the most attention from critics, historians, and choreographers. The ballet has become an interesting barometer of changing attitudes toward class, politics, gender, science, religion, and social mores and assumptions, and offers an opportunity to comment on what we see as different from our time as well as what remains stubbornly the same. Throughout its many restagings, reconstructions, and reinterpretations since Janin's review, there is one element that has resisted change from the original scenario: Albrecht's survival, however changed he may be. From Mats Ek's second act insane asylum to Akram Khan's forbidding Wall, Albrecht survives, re-establishing a social homeostasis either of a new or former order. This should not be surprising, since, as Erik Aschengreen points out, although *Giselle* has the title role, the story is really of Albrecht's journey into a world closed to him; be it that of another culture or that of the mysterious and vengeful Wilis it is the world of the Other. In these ballets, the Other manifests as a female being, outside of the rules and order of a bourgeois society structured by men. Joellen Meglin reminds us that "the Romantic ballet communicated [...] a horror of congregations of women" reminiscent of "the hellish women of the Revolution". I argue that *Giselle*'s popularity has endured not only because Albrecht survives but because he survives due to *Giselle*'s clemency and her resistance to the Wilis' thirst for vengeance, dispelling masculine fear and restoring traditional bourgeois values so important to the July Monarchy. In this paper I explore recent innovative productions through this lens, always remembering that the ghosts of previous productions haunt current ones, whispering comments on them and always hovering in the wings just out of sight. In my research I have found that only recently have female choreographers undertaken the reinterpretation of the ballet. My research currently focuses on Dada Masilo's production of *Giselle*. Unlike Akram Khan's *Giselle*, who impales herself rather than Albrecht, or Ek's version, where both Hilarion and Albrecht survive in spite of Albrecht's altered state, acclaimed South African dancer Dada Masilo *Giselle* enacts revenge upon Albrecht herself, stepping over his inert body and walking offstage. "I wanted to see how far I could push that viciousness, and what it means to be that violent or that angry and want revenge so much" she says.

Cara Gargano is Professor of Dance and Theatre at the Post Campus of Long Island University. As a dancer, she studied at the New York School of Ballet under Richard Thomas and Barbara Fallis, and later taught at the school. She has performed both nationally and internationally as both a dancer and actress. Her concert choreography has received warm reviews from *The New York Times* and has been presented in Europe as well as in the United States. As a stage director and choreographer, she has worked in theatre, opera and musical comedy. She holds a Ph.D. in French language and literature from the City University of New York's Graduate Center and has published in both English and French. She is twice Past President of the Congress on Research in Dance and Recipient of the Dixie Durr Award for Outstanding Service to Dance Research.

Vendicarsi. La storia di *Giselle* come storia di una donna

Nel recensire la première del 1841 di *Giselle*, Jules Janin ammonì gli imprudenti a stare in guardia rispetto a "una manina che li invitasse a danzare". *Giselle* è stato solo uno dei tanti balletti di quel periodo che hanno messo in scena l'incontro degli "imprudenti" con il perturbante, ma è quello che ha ricevuto la maggiore attenzione da parte di critici, storici e coreografi. Il balletto è diventato il barometro del variare delle concezioni rispetto alle disuguaglianze sociali e di genere, alla scienza, alla religione e offre l'opportunità di fare commenti su ciò che ci sembra diverso dal nostro tempo

e su ciò che resta ostinatamente lo stesso. Attraverso le sue numerose messinscene, le ricostruzioni e le reinterpretazioni che si sono susseguite a partire dal 1841, un elemento ha resistito al cambiamento: la sopravvivenza di Albrecht, per quanto ciò che accade possa mutarlo. Dall'asilo psichiatrico del Secondo Atto della *Giselle* di Mats Ek, all'imponente muro di Akram Khan, Albrecht sopravvive, ristabilendo l'omeostasi sia del nuovo che del precedente ordine sociale. Questo non dovrebbe sorprendere, perché, come ha evidenziato Erik Aschengreen, è vero che quello di *Giselle* è il ruolo che dà il titolo al balletto, ma la storia riguarda veramente il viaggio di Albrecht in un mondo vicino a lui: che si tratti di un'altra cultura o del mondo misterioso e vendicativo delle Villi, è comunque il mondo dell'Altro. In questi balletti l'Altro si manifesta come la donna, al di fuori delle regole e dell'ordine di una società borghese strutturata dagli uomini. Joellen Meglin ci ricorda che "il balletto romantico ha comunicato [...] un orrore per le associazioni femminili, che ricordano "le donne diaboliche della Rivoluzione". Ritengo che la popolarità di *Giselle* si sia mantenuta non solo perché Albrecht sopravvive ma perché questo accade grazie alla clemenza di *Giselle* e alla sua resistenza alla sete di vendetta delle Villi così respingendo la paura maschile delle donne e restaurando i tradizionali valori borghesi tanto importanti per il Regno di Louis-Philippe. Nella mia relazione esplorerò attraverso questa lente le più recenti produzioni innovative, sempre ricordando che gli spettri delle produzioni precedenti si ritrovano in quelle contemporanee, commentandole, sempre nascoste tra le quinte ma nondimeno presenti. Mi sono resa conto che solo di recente donne coreografe hanno reinterpretato il balletto. Metto a fuoco, dunque, la versione coreografica di Dada Masilo. A differenza della *Giselle* di Akram Khan, che sacrifica se stessa anziché Albrecht, o la versione di Mats Ek, in cui sia Hilarion che Albrecht sopravvivono a dispetto dello stato mentale alterato del secondo, l'acclamata coreografa sudafricana Dada Masilo si vendica di Albrecht, camminando sul suo corpo inerte e così uscendo di scena. "Ho voluto vedere", ha detto, "quanto avanti potessi spingere quel sentimento, e cosa significhi essere tanto violenti o tanto arrabbiati e volere vendicarsi".

Cara Gargano è Professor of Dance and Theatre nel Post Campus-Long Island University di Brookville, New York (USA). È stata allieva della New York School of Ballet diretta da Richard Thomas and Barbara Fallis e più tardi ha insegnato nella stessa scuola. Si è esibita negli Stati Uniti e all'estero sia come attrice sia come danzatrice. I suoi recital di danza sono stati recensiti favorevolmente dal "New York Times". Come stage director e coreografa, ha lavorato nel teatro, nell'opera e nella commedia musicale. Ha conseguito un Ph.D in lingua e letteratura francese al CUNY Graduate Center e ha pubblicato testi in inglese e in francese. È stata due volte presidente del Congress on Research in Dance e ha ricevuto il Dixie Durr Award for Outstanding Service to Dance Research.

MARINA HARSS

Ratmansky and *Giselle*. A New-Old Approach

In 2019, the choreographer Alexei Ratmansky staged a new production of *Giselle* for the Bolshoi Ballet in Moscow, a company that already had two other versions of *Giselle* in its active repertory, one by Yuri Grigorovich, the other by Vladimir Vasiliev. Ratmansky's staging was a radical departure, in terms of the text of the steps, the style of the dancing, the musicality, the use of mime, and even aspects of the story (particularly the ending). It would seem that the current director of the Bolshoi, Makhar Vaziev, was eager for a production that would bring the ballet closer to its mid-nineteenth-century Romantic origins and style. In the past few years, Ratmansky has devoted a significant amount of his attention to "reconstructing" nineteenth century ballets from historical sources. Reconstruction is a misleading term. These ballets exist in the world as living organisms, not archaeological artifacts that need to be dug out of the dust and put back together. What seems definitive seldom is. And so it is particularly interesting to have an important choreographer of our time consult the records that exist and consider: what do they reveal? What can be gleaned from the archival sources that can be useful, interesting, or transformative?

For his staging, Ratmansky drew on a slew of sources: partial Russian notations made in 1899 and 1903 in the Stepanov system; a notation by the French ballet master Henri Justamant from the 1860's; musical scores with notes scribbled into the margins, from various Russian archives. As Ratmansky said before leaving New York to begin working with the Bolshoi dancers: "It's going to be a mix from different sources, and from all of that material I'll make choices." What emerged from this process is a *Giselle* that was both familiar and new. Watching it on opening night and on the following evening, with a different cast, was like seeing a faded painting regain its colours.

Marina Harss is a journalist and critic based in New York City. Since 2006 she has devoted her time mainly to writing about dance. She is a regular contributor to the *New York Times*, *The New Yorker* magazine, *Dance Magazine*, *Pointe*, and *Fjord Review*. She has also written for *The Nation*, *The Boston Globe*, *The Guardian*, *Ballet Review*, *Dance Europe*, *DanceTabs*, and elsewhere. Harss is the author of an upcoming book about the contemporary choreographer Alexei Ratmansky that will be published by Farrar Straus and Giroux in October of 2023. She is a recipient of the Robert and Ina Caro Research and Travel Fellowship, and was a fellow at the Center for Ballet and the Arts in 2019; she is currently a member of Columbia University's Seminar on Dance. In addition to her writing, she has often acted as a moderator and interviewer at public forums on the subject of dance, both live and online, including at the Guggenheim Museum and at the New York Public Library. Before becoming a dance writer, she was a literary translator, translating fiction and non-fiction from French, Italian, and Spanish. She has translated eight books, including works by Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, and Élisabeth Gille. She holds a BA in Comparative Literature from Harvard University and an MA in French from New York University.

Ratmanskij e *Giselle*. Un approccio vecchio e nuovo allo stesso tempo

Nel 2019 il coreografo Aleksej Ratmanskij ha messo in scena una nuova produzione di *Giselle* per la compagnia di ballo del Teatro Bolšoj di Mosca, che aveva già altre due versioni di questo balletto in repertorio, una di Yuri Grigorovič e l'altra di Vladimir Vasiliev. La versione di Ratmanskij ha costituito un rifacimento radicale, nei termini dei passi, dello stile della danza, della musicalità, dell'uso del mimo e di ogni aspetto della storia (particolarmente del finale). Sembra che l'attuale direttore della compagnia, Makhar Vaziev, volesse una produzione che portasse il balletto più vicino al suo stile originale.

Negli ultimi anni Ratmanskij ha dedicato molta attenzione alla "ricostruzione" di balletti ottocenteschi sulla base delle fonti storiche. Il termine "ricostruzione" è deviante. Questi balletti esistono oggi come organismi viventi, non come artefatti archeologici che debbono essere tirati fuori

dalla polvere e rimessi assieme. Quello che sembra certo raramente lo è. E così è particolarmente interessante se un coreografo importante del nostro tempo consulta ciò che esiste e si chiede: che cosa rivelano questi pezzi? Che cosa si può scoprire di utile, interessante o trasformativo nelle fonti d'archivio? Per la sua messinscena Ratmanskij si è basato su una moltitudine di fonti. Parziali notazioni coreografiche russe fatte nel 1899 e nel 1903 tramite il sistema Stepanov; una notazione del maestro francese Henri Justamant degli anni '60 dell'Ottocento; spartiti con note scritte ai margini provenienti da vari archivi russi. Come Ratmanskij ha affermato prima di lasciare New York per andare a lavorare coi ballerini del Bolšoj: "C'è un miscuglio di fonti differenti e farò le mie scelte". Quello che è emerso da questo processo è una *Giselle* nello stesso tempo familiare e inedita. Guardando il balletto alla première e nella serata successiva con un cast diverso, è stato come vedere un dipinto scolorito che riassumeva i suoi colori.

Marina Harss è una giornalista e critica residente a New York City. Dal 2006 si è dedicata soprattutto a scrivere di danza. Contribuisce regolarmente al "New York Times", alla rivista "The New Yorker", a "Dance Magazine", "Pointe" e "Fjord Review". Ha scritto anche per "The Nation", "The Boston Globe", "The Guardian", "Ballet Review", "Dance Europe", "DanceTabs" e per altri periodici. Harss è autrice di un volume in uscita su Alexsej Ratmanskij, che verrà pubblicato da Farrar Straus and Giroux nell'ottobre del 2023. Ha vinto la Robert and Ina Caro Research and Travel Fellowship e nel 2019 è stata Fellow del Center for Ballet and the Arts. Attualmente è membro del Seminar on Dance della Columbia University. Oltre al suo lavoro di scrittura, ha spesso collaborato come moderatrice e intervistatrice in forum pubblici sulla danza, e questo sia live che online, e in vari luoghi, tra cui il Guggenheim Museum e la New York Public Library. È stata anche traduttrice letteraria, e ha tradotto romanzi e altri testi dal francese, dall'italiano e dallo spagnolo. Ha tradotto otto libri, di scrittori tra cui Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini ed Élisabeth Gille. Ha conseguito un BA in Comparative Literature alla Harvard University e un MA in francese alla New York University.

DANIELA MACCARI

Lindsay Kemp e la sua adorata Giselle

Giselle è un amore infinito, quasi ossessivo per Lindsay Kemp. Prepotentemente l'eroina romantica ispirerà una delle scene più famose di *Flowers* (il primo enorme successo che gli aprirà le strade del mondo), quella della pazzia di Giselle, in cui Lindsay rivive, attraverso il personaggio di Divine, protagonista di *Notre Dame des Fleurs* di Jean Genet, le fasi di innamoramento, tradimento, abbandono e follia. Lindsay non solo aveva sempre avuto una predilezione per il balletto di Coralli e Perrot, dal momento in cui, come amava raccontare, ne aveva visto casualmente delle immagini da bambino, ma subiva l'incantesimo della nostra eroina sia per l'umanità e la verità della storia d'amore nella quale tendeva ad identificarsi anche nella vita reale, sia per il tema della follia da cui è sempre stato attratto. Amore, vita, pazzia, sicuramente le fonti principali di tutta l'ispirazione kempiana.

Lindsay aveva ricevuto in dono il testo di Genet e fin dalla lettura di poche pagine si era identificato col personaggio di Divine, immaginandone la messa in scena: una serie di quadri, una discesa nel suo inferno personale che culmina nel famoso urlo sulla musica dei Pink Floyd. In uno dei quadri più famosi, Divine, all'indomani dal suo onirico matrimonio con Darling, viene tradita da lui con Mimosa (un eccezionale, incredibile Orlando). Divine rimane sola e sconvolta. Precipita nella follia e si identifica totalmente con Giselle.

Il primo embrione di *Flowers* vide la luce in uno scantinato di Edimburgo nel 1969 e in questa versione c'era ancora spazio per l'improvvisazione e per l'uso della parola. Lindsay, che raccontava di "aver sempre avuto un desiderio frustrato di fare Giselle", si era anche imbattuto in un lavoro di Lanford Wilson, *The Madness of Lady Bright*, in cui si raccontava di un uomo che immagina di essere Giselle. Così una sera, dopo la scena dell'abbandono, Lindsay cominciò ad improvvisare fino ad arrivare presto alla scena che ha poi girato il mondo. Omaggiò la tradizione nell'unico modo possibile per lui, totalmente libero, e dimostrò ancora una volta il suo talento nel mescolare fonti diverse in uno stile eterogeneo, inconfondibile e personale che trasporta il pubblico in un altro mondo.

Dopo le percussioni della scena della lite, un lungo silenzio, in cui Divine indossa il velo nuziale e che ci ricorda l'entrata di Giselle nell'atto bianco, le permette di trasformarsi. La musica di Adam del duetto del I atto entra poi dolcemente, impercettibile all'inizio e fa danzare Divine nel ricordo dolcissimo del suo amore, citando "il fiore" e i famosi *ballottés*, fino a diventare più drammatica, portando la sua danza alla follia, come a non potersi fermare (come l'incantesimo del Secondo Atto?) finché non crolla a terra. Questa identificazione di Lindsay in Giselle, ha fatto sorridere e piangere intere generazioni e sicuramente realizzato il suo sogno di bambino. Adulto, ha poi sempre commentato con autoironia: "che faccia tosta che avevo!".

Nata a Pisa il 3 dicembre 1969, danzatrice, si perfeziona con Marina van Hoecke. Vince il Concorso Internazionale Giovani Talenti. Consegue la Laurea in Lettere Classiche con lode. Danza con varie compagnie, tra cui L'Ensemble di Micha van Hoecke. Nel 2006 le viene offerta l'opportunità di seguire il Tanztheater di Pina Bausch come stagista. Nel gennaio 2009 il fortunato incontro con il grande Lindsay Kemp dà inizio ad una intensa collaborazione: da allora lo seguirà infatti come prima ballerina, coreografa e collaboratrice principale in tutte le sue produzioni, danzando ruoli creati appositamente per lei da Lindsay Kemp e creazioni di Luc Bouy e Marco Berriel, in tour nei principali teatri in Italia, Spagna e Regno Unito. Ha affiancato il maestro anche in produzioni liriche come *Il Flauto Magico* e *La Traviata*, in cui ha ricoperto il ruolo di coreografa, regista assistente e prima ballerina, e in tutta l'intensa attività laboratoriale. La collaborazione con Kemp è diventata negli anni un'intesa talmente profonda che il maestro, con un gesto unico e mai avvenuto in passato, le ha insegnato alcuni dei suoi più importanti ruoli chiedendole di continuare a danzarli dopo di lui. È stato dedicato alla sua storia il libro *E sarò una ballerina* (Elledibook, 2019).

Lindsay Kemp and His Beloved Giselle

Giselle has been a never-ending, almost an obsessive love for Lindsay Kemp. The Romantic heroine strongly inspired one of the most famous scenes of *Flowers*, the artist's first enormously successful work, which opened to him the doors of the world theatre. In particular, the scene of Giselle's madness allowed Lindsay to stage, through the character of Divine, iconic moments of love stories, such as falling in love, betrayal, abandonment and madness. Not only had Kemp always felt a special predilection for *Giselle* since the very moment when, in his childhood, he had come across a few images of the ballet. He also had been enchanted by such a character both for her humanity and the truth of her love story, in which she tended to identify himself. In addition to that, he was always attracted by the theme of madness. Love, life and madness: these have certainly been the main sources of Lindsay Kemp's works.

He was offered a copy of Jean Genet's *Notre Dame des Fleurs*. Since the beginning he identified with Divine and imagined a possible staging of her story: a series of tableaux, a descent into a personal hell culminating with the famous scream to Pink Floyd's music. In one of the most famous tableaux, Divine is betrayed by Darling with Mimosa (an exceptional, unbelievable Orlando) on the very day after their oneiric marriage. She remains alone and becomes desperate. She falls into madness and thoroughly identifies with Giselle. The first seed of *Flowers* sees the light in a basement of Edinburgh in 1969: in this first version there was still room for improvisation and for the spoken word. Lindsay, who used to say that he "always held a frustrated desire to make a *Giselle*", had also come across a work by Lanford Wilson, *The Madness of Lady Bright*, whose story was centred on a man imagining to be Giselle. It so happened that one night, after the scene where Divine is abandoned, Lindsay started to improvise shaping the scene that subsequently toured the whole world. This way he paid homage to the tradition in the only way that was possible for a man totally free like him, and once more he showed his talent in mixing different sources into a heterogeneous, unique and personal style, which was able to drive the audience into another world. After the percussions in the scene of the fight, a long silence follows, and Divine wears the nuptial veil: she reminds us here of Giselle's entrance in the white act. Adam's music of the first act duet can be heard at this point: it's sweet, imperceptible at the very first and allows Divine to dance the memory of her love, mentioning the "flower" and the famous *ballottés*. Dance gets more and more dramatic up until the madness. She cannot stop dancing (is that the second act of the ballet's magic spell?), and finally drops dead. Several generations of spectators have smiled and wept in front of such an identification of Lindsay Kemp with Giselle. As to him, he certainly realised his dream as a child. Later in life he would comment with self-irony: "What an audacity on my side!"

Born in Pisa on 3 December 1969, Maccari has trained as a dancer with Marina van Hoecke. She won the International Contest for Young Dance Talents. She graduated cum laude in Lettere Classiche and danced with several companies, among which Micha van Hoecke's Ensemble. In 2006, she was offered the opportunity to take part in a workshop with the Wuppertal Tanztheater of Pina Bausch. In January 2009, she met Lindsay Kemp and started to collaborate with him as prima ballerina and choreographer in all his productions. She performed roles created for her by Kemp, Luc Bouy and Marco Berriel, and toured in the main theatres of Italy, Spain and the United Kingdom. She collaborated with Kemp as choreographer, assistant director and prima ballerina also when he staged operas like *The Magic Flute* and *La Traviata*. She also followed him in laboratory activity. Her relationship with Kemp became so deep that with a gesture thoroughly unique in his life, he taught her a few of his more important roles and asked her to keep dancing them after his death. Her story has been narrated by the book *E sarò una ballerina* (Elledibook, 2019).

MARTA MELE

Una *Giselle* rossa. Quando l'arte coreografica si intreccia alla storia del Novecento e alla vita dei danzatori

Tra le interpreti più famose di *Giselle* vi fu la danzatrice russa Ol'ga Spesivceva, la cui vita si intrecciò con il destino della protagonista del balletto al punto da essere internata in un ospedale psichiatrico per ben dieci anni quando ormai si trovava negli Stati Uniti. Nel balletto *Krasnaja Žizel'* (*Giselle* rossa) del 1997 il coreografo Boris Ejfman ripercorre la vicenda personale della danzatrice, intrecciandola simbolicamente con quella del suo ruolo più famoso. Accostando alla musica di Adolphe-Charles Adam brani di Pëtr I. Čajkovskij, Al'fred G. Šnitke e Georges Bizet, e suddividendo il balletto in due parti, ambientate rispettivamente nella Pietrogrado rivoluzionaria la prima e nella compagnia di balletto dell'Opéra di Parigi la seconda, il coreografo mira inoltre a rappresentare il vissuto di molti danzatori costretti a lasciare la Russia nel periodo di incertezze legato alla Rivoluzione d'Ottobre. Per questo, nella realtà idealizzata del mondo del balletto pietroburghese oltre alla Ballerina compare il personaggio del Maestro, volto ad incarnare scenicamente la figura del critico di balletto Akim Volynskij. A lui si contrappone il personaggio dell'Agente segreto, incarnazione di Boris Kaplun, membro del soviet di Pietrogrado e secondo marito della Spesivceva. È lui che nel 1924 aiuta la danzatrice a emigrare in Occidente, dove ella incontra all'Opéra di Parigi Serge Lifar, incarnato nel balletto di Ejfman dal personaggio del Partner. Sulla narrazione lineare prevale un linguaggio metaforico e una visionarietà che si esemplifica in momenti iconici, quali l'arrivo degli spettatori proletari nell'ambiente aristocratico dell'ex Teatro Imperiale Mariinskij. La ripresa filologica del balletto *Giselle* è legata al manifestarsi della malattia mentale nel personaggio della Ballerina, che sconta le delusioni provocate dall'emigrazione. Spiega infatti lo stesso Ejfman: "L'emigrazione non le portò solo delusioni artistiche e personali, ma ne popolò inoltre la vita di grandi tragedie, cosa che portò infine alla catastrofe". Da qui la predominanza visiva del colore rosso della Rivoluzione, che nell'immaginazione del coreografo vuole essere il simbolo dei tormenti interiori della protagonista. Nell'intervento qui proposto dopo un'introduzione legata alla danzatrice Spesivceva si analizzerà la drammaturgia coreografica del balletto *Krasnaja Žizel'* e l'impatto che tale spettacolo ebbe sulla stampa internazionale.

Laureata con lode in Studi Letterari e Linguistici all'Università "La Sapienza" di Roma con una tesi dedicata ai balletti ispirati alle opere puškiniane, si è successivamente perfezionata in Storia e Teoria dell'Arte Coreografica presso l'Accademia Vaganova di San Pietroburgo. Oltre a curare le relazioni internazionali per diversi eventi dedicati alla danza, ha poi tradotto dal russo l'autobiografia della danzatrice Natalia Makarova per Gremese (*La danza, la mia vita*, 2016), per la quale ha inoltre curato l'edizione italiana (2017) del libro *The Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia*, di Christina Ezrahi. Dopo aver partecipato a due conferenze dedicate al bicentenario della nascita di Marius Petipa, ha vinto il concorso di Dottorato in Musica e Spettacolo dell'Università "La Sapienza" di Roma (34° ciclo, tutor: Prof. Vito Di Bernardi). Il 23 settembre 2022 si è addottorata con il giudizio "ottimo" discutendo una tesi dal titolo *Il balletto a Leningrado tra avanguardia e ideologia*, dalla quale sono stati tratti già due saggi per la rivista scientifica "Biblioteca Teatrale".

A Red *Giselle*. Choreography Intertwined with Twentieth-Century Political History and the Dancers' Lives

Olga Spessivtseva was one of the most famous Giselles. Her life bore points of resemblance with the one of the ballet's protagonist, since after immigrating to the United States she was interned in an asylum for ten years. Choreographer Boris Eifman's ballet *Krasnaja Žizel'* (Red Giselle) of 1997 had the ballerina's vicissitudes as its narrative and intertwined her story symbolically with that of her most famous role. He added music by Petr I. Tchaikovsky, Alfred Schnittke and Georges Bizet to the eponymous score by Adolphe-Charles Adam and divided the ballet into two parts, the first taking place in revolutionary Petrograd and the second in Paris, within the ballet company of the

Opera House. That way he aimed at representing the fate of many dancers forced to immigrate into the West from a Russia torn by the October Revolution and its many uncertainties. The idealized reality of the Petersburg ballet world had at its centre not only a ballerina, but a Master, a stage incarnation of the ballet critic Akim Volynsky whose figure is contrasted to that of Boris Kaplun, a secret agent, a member of the Petersburg Soviets and the second husband of Spessivtseva herself. It was he who in 1924 helped the ballerina to immigrate to Paris, and it was at the Paris Opera House that she met Serge Lifar, whose figure is represented in the ballet by the character of the Partner. Choreography uses metaphors more than a linear narrative and its visionary quality is evident in iconic moments, such as a proletarian audience's entering into the aristocratic space of the former Mariinsky Theatre. The philological thread with the original *Giselle* is kept through the evidence of the mental illness of the Ballerina, whose mind has been troubled by the many disappointments undergone during the immigration. "Leaving her fatherland", Eifman explained, "implied not only artistic and personal frustrations, but also big tragedies that finally led to catastrophe". Hence the visual prevailing in the ballet of the colour red, which is linked to Revolution and to the protagonist's agony. After a presentation of Spessivtseva, my paper will analyse the dramaturgy of *Krasnaja Žizel'* and the impact the ballet exerted on the international press.

Graduated *cum laude* in Studi Letterari e Linguistici at the University "La Sapienza" of Rome with a thesis on ballets inspired by Pushkin's works, she took a specialised diploma in History and Theory of the Choreographic Art at the Vaganova Academy of St. Petersburg. She has been in charge of international relations at several dance events, has translated from Russian Natalia Makarova's autobiography (*La danza, la mia vita*, Gremese, 2016) and has edited the Italian edition of Cristina Ezrahi, *Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia* (Gremese, 2017). After taking part in two conferences held for the bicentennial of Marius Petipa's birth, she won the contest for a Ph.D in Music and Performance at the University "La Sapienza" of Rome (34th cycle, tutor: Prof. Vito Di Bernardi). On 23 September 2022, she obtained a PhD "with excellence" with a thesis entitled *The Leningrad Ballet between Avangarde and Ideology*, from which she has drawn two articles published in the journal *Biblioteca Teatrale*.

ANTONELLA POLI

L'espressività di Giselle nelle recenti letture contemporanee di Akram Khan, Dada Masilo e Martin Chaix

In *Giselle. L'Apothéose du Ballet romantique* (1942), Serge Lifar scrive: "Je ne connais pas d'autre ballet où la danse donne si parfaitement l'illusion d'une narration dramatique. La danse n'y est pas un exercice de virtuosité acrobatique, elle est expressive".

L'espressività, carattere marcante della versione classica di *Giselle* (1841) è soprattutto legata al tema del tradimento d'amore e all'atmosfera fantastica del balletto. A quali forme e a quali elementi è riconducibile l'espressività di cui parla Serge Lifar, ancora presente nelle versioni contemporanee del balletto? La mia comunicazione, risultato di un'analisi estetica, si focalizza su tre letture contemporanee di *Giselle*, create rispettivamente da Akram Khan nel 2016 per l'English National Ballet, Dada Masilo¹ nel 2018 per The Dance Factory e da Martin Chaix² per il Ballet de l'Opéra national du Rhin (prima mondiale nel gennaio 2023). Intendo mostrare come questi tre coreografi, abbandonando i temi romantici della versione classica, hanno trasformato la drammaturgia del balletto affrontando la denuncia di problematiche sociali.

Il balletto di Akram Khan rivendica la lotta di classe focalizzandosi sull'amore impossibile tra Albrecht, aristocratico inglese della fine del XIX secolo e Giselle, una semplice operaia. Soprattutto nel Primo Atto, lo stile coreografico incalzante e vigoroso, evidenzia la sofferenza di tutta la classe operaia. La separazione dei due giovani è inevitabile ma, nel Secondo Atto, il loro *pas de deux* sobrio e passionale annulla qualsiasi diversità. Dada Masilo si ispira alla figura femminile di Giselle, spesso giudicata ingenua e vittima del libertino Albrecht, per rivendicare la posizione sociale delle donne. La coreografa, grazie alla forza del linguaggio della danza africana, opera una redenzione della protagonista attraverso un percorso di sofferenza e di vendetta. Infine mi soffermerò sulla riflessione coreografica di Martin Chaix. Il coreografo francese analizza l'innocenza di Giselle e interroga la moralità di Albrecht nell'ottica di imporre il rispetto e la dignità delle donne in occasione del quinto anniversario del fenomeno MeToo. L'esigenza di uguaglianza si estende ad altre tipologie di "comunità" talvolta fragilizzate dalla società: omosessuali, transessuali, che diventano le "Willi" contemporanee.

Il valore sociale del messaggio contemporaneo di *Giselle* potrebbe già celarsi nella versione classica, come evoca Marian Smith: "Véron (ancien directeur de l'Opéra de Paris) et ses successeurs ont accordé à certains heureux mécènes masculins une proximité encore plus grande avec les ballerines..."³. *Giselle*, balletto atemporale, mantiene la sua carica espressiva ed emozionale nonostante la diversità delle tematiche e dei linguaggi coreografici.

Antonella Poli è laureata in Filosofia (Estetica della danza) all'Università degli Studi di Milano. Nel 2005 ha coordinato in Italia la presentazione del libro di Sylvie Guillem, *Invitation*. Dal 2007 risiede a Parigi. Fa parte del Laboratorio I3SP dell'Université Paris-Cité e prepara una tesi di dottorato sull'intenzionalità del corpo danzante. È membro dell'Association des Chercheurs en Danse (aCD), Giornalista per media francesi e internazionali, è Vicepresidente del Syndicat Professionnel de la Critique Théâtre, Musique et Danse (Francia). Collabora con il Teatro alla Scala di Milano per la redazione di articoli per i programmi di sala. Nel 2017 ha partecipato a *Paris Danses d'auteurs - Micadanses*, Paris. Le sue recenti pubblicazioni sono: I. Namèche - G. Delahaye, *Corps Dansé: Confidences photographiques* (prefazione di A. Poli e B. Andrieu), EDM Sciences, 2021; A. Poli, B. Andrieu, *Against Academic performance, a rebellious creativity by emersion*, in P. Burnard, E. Mackinlay - D. Rousell - T. Dragovic, *Doing Rebellious Research in and beyond the Academy*, Brill, 2022.

1 Dada Masilo, nata a Soweto (Johannesburg) è un coreografa sud-africana. Le sue opere sono oggi rappresentate a livello internazionale e in Europa. Esempiarli le sue riletture del Lago dei Cigni (2012) e di Carmen (2014).

2 Martin Chaix ha collaborato come ballerino con l'Opéra national de Paris, il Leipziger Ballet e il Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg. Durante la sua carriera ha ballato coreografie di Roland Petit, Angelin Preljocaj, Carolyn Carlson, Rudolf Nureev, John Neumeier, George Balanchine, Pina Bausch, Uwe Scholz, John Cranko, Jiri Kylián, Merce Cunningham, Hans van Manen e Mats Ek. Dal 2015 è coreografo free-lance. L'oggetto della mia comunicazione tiene conto delle interviste e delle prove a cui ho assistito.

3 M. Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

***Giselle's* expressiveness in the recent choreographed versions of the ballet by Akram Khan, Dada Masilo and Martin Chaix**

In *Giselle: L'Apothéose du ballet romantique* (1942), Serge Lifar wrote: "I know of no other ballet where dance so perfectly conveys a sense of drama. Dance is not an exercise in acrobatic virtuosity, it's expressive".

Expressiveness, the defining quality of the 1841 classic version of the ballet, is connected above all to the topic of love betrayed and to the fantastic atmosphere of the staging. My question is this: does the expressive power to which Lifar referred, still permeate the ballet's most recent versions? My presentation is based on an aesthetic analysis of three recent *Giselles*: a first by Akram Khan, which premiered in 2016 for the English National Ballet; a second by Dada Masilo⁴, which was staged in 2018 with The Dance Factory; and a third by Martin Chaix⁵, whose world premiere will be staged in January 2023 by Ballet de l'Opéra national du Rhin. I will demonstrate that the three choreographers have dropped the Romantic themes of the original ballet and have transformed its dramaturgy by denouncing a number of social problems.

Focusing on the impossible love between Albrecht, a British aristocrat of the late nineteenth century and Giselle, a simple labourer, Akram Khan raises the theme of class struggle. Especially in the first act, his powerful style shows the suffering of the working class as a whole. The separation between the two young people is inevitable but in the second act their simple and passionate pas de deux erases any difference between them. Drawing inspiration from the woman Giselle, often seen as a naive victim of a licentious Albrecht, Dada Masilo focuses on the women's social status and through the powerful language of African dance she redeems the protagonist along a way of suffering and vengeance. Finally, the French choreographer Martin Chaix analyses Giselle's innocence and interrogates Albrecht morality in order to claim the need to respect women's dignity. It's the fifth anniversary of the phenomenon known as MeToo, and the need for equality finishes by applying to other typologies of communities targeted by society: homosexuals and transsexuals, who become the Wilis of our times. The social value of *Giselle's* contemporary message might be hidden in the very original *Giselle*, as suggested by Marian Smith: "Véron (ancien directeur de l'Opéra de Paris) et ses successeurs ont accordé à certains heureux mécènes masculins une proximité encore plus grande avec les ballerines..."⁶. *Giselle*, an atemporal ballet, keeps its expressive and emotional charge despite the diversity of narratives and choreographies.

Antonella Poli obtained a Laurea in Filosofia (Estetica della danza) at the University of Milan. In 2005, she coordinated in Italy the presentation of Sylvie Guillem's book, *Invitation*. Based in Paris since 2007, she is a member of Laboratory I3SP of Université Paris-Cité and is working on a PhD thesis on the dancing body's agency. She is a member of Association des Chercheurs en Danse (aCD). A journalist for French and international medias, she is vice-president of Syndicat Professionnel de la Critique Théâtre, Musique et Danse (France). She collaborates for programs with Milan's Teatro alla Scala di Milano. In 2017, she took part to *Paris Danses d'auteurs - Micadanses*. Among her recent publications: I. Namèche - G. Delahaye, *Corps Dansé: Confidences photographiques* (préface by A. Poli and B. Andrieu), EDM Sciences, 2021; A. Poli, B. Andrieu, *Against academic performance, a rebellious creativity by emersion*, in P. Burnard, E. Mackinlay - D. Rousell - T. Dragovic, *Doing Rebellious Research in and beyond the Academy*, Brill, 2022.

4 Born in Soweto (Johannesburg) Dada Masilo is a South-African choreographer whose works have been staged in Europe and worldwide. Her new versions of *Swan Lake* (2012) and *Carmen* (2014) are wellknown.

5 Martin Chaix danced with the company of Opéra National de Paris, Leipziger Ballet, Ballett am Rhein of Düsseldorf Duisburg. During his career he danced choreographies by Roland Petit, Angelin Preljocaj, Carolyn Carlson, Rudolf Nureyev, John Neumeier, George Balanchine, Pina Bausch, Uwe Scholz, John Cranko, Jiri Kylián, Merce Cunningham, Hans van Manen and Mats Ek. He has been a free-lance choreographer since 2015. My presentation is based on the interviews I made to him and the rehearsals to which I have assisted.

6 M. Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

ZUZANA RAFAJOVÁ

Back to the roots. Pre-Petipa *Giselle* with special attention to Henri Justamant's manuscript

Giselle is one of the most beloved ballets in history, its story and characters well known by seemingly everyone. Our contemporary view of the ballet has been formed mainly by two major sources. The Imperial productions by Marius Petipa from the late nineteenth and early twentieth centuries, that were brought to the West by Nikolai Sergeev and by Sovietic productions, mainly the one by Leonid Lavrovsky from the 1940s for then Kirov Ballet (today's Mariinsky), that became a "canon" for most *Giselle* productions in Eastern Europe and later in the twentieth century for *Giselle* productions practically worldwide.

In my paper I will focus on the ballet in its first stages of life from the 1840s to the 1860s, the main interest being not so much the steps and choreography, but the story, its dramaturgy and the definition of its main characters. How was the original story and how much did it change through the years? What has been lost? Did the main characters, their actions and motivations differ from how we see them in traditional productions of the ballet nowadays? Were the changes for the better? And would it be possible (and beneficial) to bring them back?

One of the most beneficial source of information (and inspiration) is the manuscript written by Henri Justamant in the 1860s and published by the Deutsches Tanzarchiv Köln in 2008. In his manuscript, Justamant recorded in drawings and written words the whole ballet: the story, the interactions between characters, as well as the choreography and stage plan. Other sources that can shed light on the original 1841 production are the original libretto by Théophile Gautier and Jules-Henry Vernoy de Saint-Georges, the review of the premiere written by Théophile Gautier himself and published in *La Presse*, and a printed piano reduction of the score, where notes of stage action and story are included. Not to forget also notes written by Antoine Titus, then ballet master of the Imperial Theatres in St. Petersburg, who was in Paris and saw *Giselle* in 1842 and described the production he saw with a surprising attention to detail.

Ballet reconstructions, recreations and re-enactments are slowly becoming more and more popular in these days. At least two historically informed productions of *Giselle* were made in the last 12 years: by the Pacific Northwest Ballet in 2010 with Marian Smith and Doug Fullington and by the Bolshoi Ballet with Alexei Ratmansky in 2019. This shows that historical sources are still not only relevant, but crucial for the artform.

Rafajová is a Czech dance historian, researcher and critic based in Prague. She received her MA and PhD in Dance Studies from the Academy of Performing Arts in Prague, where she currently holds a position of Assistant Professor. She specialises in nineteenth century ballet repertoire, ballet reconstructions and dance notations (mainly the Stepanov Movement Notation). She is a writer for the dance magazine *Taneční aktuality* and cultural magazine *Opera Plus*, a teacher of dance and theatre history at the Duncan Centre Dance Conservatory and as a dance historian she regularly collaborates with the Czech National Ballet and the Ballet of National Moravian-Silesian Theatre.

Guardando alle radici del balletto. *Giselle* prima di Petipa con una particolare attenzione per il manoscritto di Justamant

Giselle è uno dei balletti più amati della storia: le sue vicende e i suoi personaggi sono apparentemente ben noti a tutti. La visione che abbiamo oggi di questo balletto si è formata principalmente grazie a due fonti: d'un lato le produzioni di Marius Petipa messe in scena nei Teatri Imperiali russi tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, che furono mostrate in Occidente da Nikolaj Sergeev e dall'altro lato le produzioni sovietiche, soprattutto quella di Leonid Lavrovskij degli anni '40 per l'allora Balletto del Teatro Kirov di Leningrado (oggi Mariinskij di San Pietroburgo), che sono diventate il canone per la maggior parte delle produzioni di *Giselle* in tutto il mondo.

Nella mia relazione metterò a fuoco il balletto nelle prime fasi della sua vita, dagli anni '40 agli anni '60 dell'Ottocento, prendendo in considerazione in particolare non tanto i passi e la coreografia, quanto invece la storia, la drammaturgia e la caratterizzazione dei personaggi principali. Com'era la trama della storia al momento in cui il balletto fu creato e che mutamenti ha subito negli anni? Cosa si è perso? I personaggi principali, le loro azioni e le loro motivazioni sono differenti da quelle che vediamo oggi nelle produzioni tradizionali del ballo? I mutamenti hanno migliorato il balletto? E sarebbe possibile (e utile) ritornare all'originale?

Una delle più importanti (e utili) fonti di informazione (e ispirazione) è il manoscritto redatto da Henri Justamant attorno negli anni '60 dell'Ottocento e pubblicato dal Deutsches Tanzarchiv di Colonia nel 2008. Justamant ha registrato con disegni e tramite descrizioni a parole l'intero balletto: la storia, le interazioni tra i personaggi, nonché la coreografia e il progetto scenico. Altre fonti che gettano luce sulla produzione originale del 1841 sono il libretto di Théophile Gautier e Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, la recensione della première scritta dallo stesso Gautier su "La Presse", e la stampa della riduzione per pianoforte, che include annotazioni sull'azione scenica e la storia. Esistono anche alcune note scritte da Antoine Titus, *maître de ballet* dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo, che era a Parigi quando il balletto andò nuovamente in scena nel 1842 e descrisse la produzione con una sorprendente attenzione al minimo dettaglio.

Ricostruzioni del balletto, ricreazioni e re-enactments stanno diventando ormai sempre più popolari. Almeno due produzioni storicamente fondate di *Giselle* sono state realizzate negli ultimi 12 anni: la prima dal Pacific Northwest Ballet nel 2010 con Marian Smith e Doug Fullington e la seconda dal Bolšoj con Aleksej Ratmanskij nel 2019. Ciò mostra che per questo balletto le fonti storiche sono ancora non solo importanti, ma cruciali.

Rafajová è una storica della danza cieca, ricercatrice e critica residente a Praga. Ha conseguito un MA e un Ph.D in Studi di danza nella Academy of Performing Arts di Praga, dove attualmente è Assistant Professor. È specializzata nel repertorio di ballo dell'Ottocento, in ricostruzioni e notazioni coreografiche (Stepanov, in particolare). Scrive sulla rivista "Taneční aktuality" e sul magazine di cultura "Opera Plus". Insegna danza e storia del teatro al Duncan Centre Dance Conservatory e, come storica della danza, collabora regolarmente con il Czech National Ballet e col Ballet of National Moravian-Silesian Theatre.

ELENA RANDI

Una *Giselle* metamorfica

La prima parte dell'intervento intende dimostrare come la prima versione di *Giselle* o, quanto meno, il *plot* concepito dal librettista, Théophile Gautier, sia una concezione di poetica travestita, che riprende una tesi più volte sostenuta dal letterato francese, tale per cui l'opera d'arte è una ideale fusione di spirito e di materia.

La seconda parte si sofferma sulla *Giselle* primonovecentesca portata in scena da Ol'ga Spesivceva e da Anna Pavlova in Occidente, per verificare quanto resti e quanto si modifichi rispetto alla concezione originaria, non tanto sotto il profilo materiale, quanto nelle intenzioni "teoriche". Più precisamente, ciò viene indagato sulla base della ricezione dello spettacolo degli spettatori dell'epoca.

Elena Randi è professore ordinario all'Università di Padova, dove insegna Storia della Danza e Storia del Teatro e dello Spettacolo. Le sue pubblicazioni concernono da un lato il teatro romantico, dall'altro la danza soprattutto ottocentesca e primonovecentesca. Fra i suoi ultimi volumi, *La modern dance. Teorie e protagonisti* (Carocci, 2018), *Il corpo pensato. Teoria della danza nel novecento* (Dino Audino, 2020), Riccardo Drigo, *Ballet. Les millions d'Arlequin. Répétiteur* (Armelin, 2022) e *La grande stagione del balletto russo* (Dino Audino, 2022).

A Metamorphic *Giselle*

The first part of my presentation will show that the 1841 *Giselle* or, at least its plot as conceived by Théophile Gautier, reflects the poetic world of this famous writer, and in particular the conviction that he often asserted, according to which art represents an ideal fusion of spirit and matter.

The second part of my presentation will focus the ballet versions performed in the early twentieth century in the West by Olga Spessivtseva and Anna Pavlova. My aim is to check how much has been left and how much has remained there of the 1841 ballet, not so much on the standpoint of the original conception but rather on the one of the librettist's "aesthetic" intention. I shall use contemporary reception as my analytical tool.

Elena Randi is full professor of History of Dance and History of Theatre and Performance at the University of Padua. Her publications deal on the one hand with the Romantic theatre, and on the other hand with nineteenth- and twentieth-century dance. Among her most recent volumes are *La modern dance. Teorie e protagonisti* (Carocci, 2018), *Il corpo pensato. Teoria della danza nel Novecento* (Audino, 2020), Riccardo Drigo, *Ballet. Les Millions d'Arlequin. Répétiteur* (Armelin, 2022) and *La grande stagione del balletto russo* (Audino, 2022).

MARIAN SMITH

Echoes of Act One in Act Two of *Giselle*

A close examination of Henri Justamant's staging manual for *Giselle* reveals a set of choreographic echoes in Act Two that recall actions taking place under happy circumstances in Act One. I shall discuss three such echoes in this presentation: first, Albert's confusion after the Willi Giselle makes her presence known to him but then hides from him in Act Two, echoing Giselle's confusion after Albert makes his presence known to her by making kissing noises and then hiding behind her cottage door in Act One. Second, Wilfride's attempts to persuade Albert to leave Giselle's grave in Act Two, echoing his attempts to persuade Albert to forswear his attempts to court Giselle in Act One. Third, Albert's leading of an exhausted Willi Giselle to a new grave at stage left in Act Two, echoing his leading of a reluctant but flirtatious Giselle to the bench at stage left in Act One. Owing to the alterations, and excisions of some of the scenes in latter-day productions, these echoes and their potent enriching of the drama have been lost.

Marian Smith, who received a Ph.D in musicology from Yale University in 1988, is Professor Emerita at the University of Oregon, where for thirty-two years she taught in the School of Music and Dance. Her publications include *Ballet and opera in the age of Giselle* (Princeton University Press, 2000), which was awarded the De la Torre Bueno prize, and the edited volume *La Sylphide: Paris 1832 and Beyond* (Dance Books, 2012), as well as articles and reviews in the *Cambridge Opera Journal*, *Ballet Review*, *the Journal of the American Musicological Society* and other journals, and chapters in volumes on opera and ballet. She has also served as historical advisor at Pacific Northwest Ballet in Seattle for its production of *Giselle*, first performed in 2011 (working alongside Doug Fullington with artistic director Peter Boal), and in the same advising role at the Bayerisches Staatsballett in 2014 assisting Doug Fullington and Alexei Ratmansky in their historically informed staging of *Paquita*. Currently, she is working on two projects with Doug Fullington: a book, *Five Ballets from Paris and St. Petersburg* (Oxford University Press, upcoming in 2023) and a critical edition of Adolphe Adam's score for *Giselle* (Bärenreiter, upcoming in 2024).

Echi del Primo Atto nel Secondo Atto di *Giselle*

Un esame ravvicinato della parte relativa a *Giselle* nel manuale di messinscena di Henri Justamant rivela un certo numero di echi coreografici nel Secondo Atto che ricordano azioni che hanno luogo in felici circostanze nel Primo Atto. Discuterò tre di questi momenti. Anzitutto, nel Secondo Atto la confusione di Albert dopo che la Willi Giselle gli manifesta la sua presenza ma poi si nasconde da lui, riecheggia la confusione di Giselle allorquando, nel Primo Atto, Albert le rende nota la propria presenza producendo leggeri schiocchi di baci e poi nascondendosi dietro la porta della casetta. In secondo luogo, nel Secondo Atto il tentativo da parte di Wilfrid di persuadere Albert a lasciare la tomba di Giselle, riecheggia i tentativi che ha fatto nel Primo Atto lo stesso Wilfrid per persuadere Albert a rinunciare a corteggiare Giselle. Infine l'azione di Albert che sospinge l'esaurita Willi Giselle verso una nuova tomba a sinistra della scena nel Secondo Atto ricorda il suo sospingere la riluttante e pur civettuola Giselle sulla panchina a sinistra della scena nel Primo Atto. A seguito delle alterazioni e dei tagli che alcune di queste scene hanno subito nelle ultime produzioni, questi echi e il loro forte potenziale di arricchimento del dramma sono andati perduti.

Marian Smith ha conseguito un Ph.D in musicologia alla Yale University nel 1988 ed è Professor Emerita alla University of Oregon, dove ha insegnato per 32 anni nella School of Music and Dance. Le sue pubblicazioni includono *Ballet and opera in the age of Giselle* (Princeton University Press, 2000), che ha ricevuto il Premio De la Torre Bueno, e il volume, da lei curato, *La Sylphide: Paris 1832 and Beyond* (Dance Books, 2012). È altresì autrice di saggi e recensioni apparsi su "Cambridge Opera Journal", "Ballet Review", "Journal of the American Musicological Society" e altre riviste, oltre che di capitoli in volumi sull'opera e il ballo. È stata consulente storico per il Pacific Northwest Ballet di Seattle in occasione della *Giselle* ivi prodotta nel 2011 (collaborando con Doug Fullington e col direttore artistico Peter Boal), e ha operato collo stesso ruolo per il Bayerisches Staatsballett nel 2014 assistendo Doug Fullington e Aleksej Ratmanskij nella loro messa in scena, su base storica, di *Paquita*. Attualmente lavora con Doug Fullington a due progetti: un libro, *Five Ballets from Paris and St. Petersburg* (Oxford University Press, atteso nel 2023), e l'edizione critica della partitura di Adolphe Adam, *Giselle* (Bärenreiter, atteso nel 2024).

MADISON U. SOWELL

The nineteenth-century iconography of *Giselle*. Potential resources for further productions

For the reconstruction of *Giselle* in the twentieth century, the original co-authored libretto for *Giselle ou Les Wilis, Ballet fantastique en 2 Acts* (Ve Jonas, Paris, 1841; 2nd ed., Ve Jonas, Paris, 1845) provides scene-by-scene summaries of the action in the Romantic era's most iconic ballet and offers names and roles of the initial cast and *corps de ballet*. Contemporary newspaper articles and reviews by critics such as Théophile Gautier (*La Presse*, 5 July 1841) and summaries of action such as that found in *Les Beautés de l'Opéra* (Soulié, Paris, 1845) provide further insights into the composition and changes of scenes and the unfolding of the plot. In the twentieth century Cyril Beaumont in *The Ballet Called Giselle* and Serge Lifar in *Giselle: Apothéose du Ballet Romantique* shared the results of their archival searches to offer up details about sets, props, costumes, and actions. The musical score of Adolphe Adam and extant choreographic notations (such as Justamant's) of various early dance performances further suggest how the ballet was realized on stage in the Ottocento. My paper explores what the nineteenth-century iconography of *Giselle* offered to further reconstructions in terms of set designs, props, costumes, and balletic poses. Dozens of illustrations from nineteenth-century books, prints, and *objets d'art* will be shown as evidence of what visual aspects were perceived as the most significant in the nineteenth century and will be analysed as potential resources for later reconstructions and reinterpretations of *Giselle*.

Madison U. Sowell (Ph.D., Harvard) is professor emeritus of Italian and Comparative Literature at Brigham Young University, where he was a Karl G. Maeser Professor of General Education, the Schuber and Veinz Professor of Languages, Associate Dean of Undergraduate Education and Honors Program Director. After retiring from BYU, he served as Provost/Vice President of Academic Affairs at Southern Virginia University and Tusculum University. Among the foremost collectors of pre-1870 dance iconography, he is a co-author of *Il Balletto romantico. Tesori della Collezione Sowell* (L'Epos, 2007) and *Icones du ballet romantique. Marie Taglioni et sa famille* (Gremese, 2016). In the field of dance history he has also published articles on lyrical and visual images of the Romantic ballet in Italy, the role of theatrical almanacs in dance research, the Viganò dynasty of dancers and choreographers, and Antonio Cortesi's ballet libretti. He has forthcoming articles on Carlo Taglioni and Giovannina Pitteri.

L'iconografia ottocentesca di *Giselle*. Potenziali risorse per le produzioni successive

Per le possibili ricostruzioni di *Giselle*, il libretto originale di *Giselle ou Les Wilis, Ballet fantastique en 2 Acts* (Ve Jonas, Paris, 1841; 2nd ed.: Ve Jonas, Paris, 1845), fornisce sunti, scena per scena, dell'azione del più iconico balletto dell'era romantica, nonché i nomi e i rispettivi ruoli del primo cast e del corpo di ballo. Articoli e recensioni sulla stampa contemporanea, per mano di critici come Théophile Gautier (*"La Presse"*, 5 luglio 1841), nonché sunti dell'azione, come quelli che si trovano in *Les Beautés de l'Opéra* (Soulié, Paris, 1845), permettono ulteriori approfondimenti della composizione, dei cambi di scena e dello svolgersi della trama. Nel Novecento Cyril Beaumont (in *The Ballet Called Giselle*) e Serge Lifar (in *Giselle. Apothéose du Ballet Romantique*) hanno condiviso i risultati delle loro ricerche d'archivio offrendo dettagli sulle scene, gli oggetti, i costumi e l'azione. Le partiture di Adam e le restanti notazioni coreografiche (come quella di Henri Justamant), relative a varie successive rappresentazioni, forniscono suggerimenti sui modi in cui il balletto fu rimesso in scena nell'Ottocento.

La mia relazione esplora ciò che l'iconografia ottocentesca di *Giselle* ha offerto alle ricostruzioni delle epoche successive in termini di scene, costumi, oggetti scenici e movimenti dei ballerini. Dozzine di illustrazioni da libri ottocenteschi, stampe e *objets d'art* verranno mostrati come prova di quali aspetti visivi furono percepiti come i più significativi e verranno analizzati come potenziali risorse per le ricostruzioni e le reinterpretazioni di *Giselle*.

Madison U. Sowell (Ph.D., Harvard) è Professor emeritus di Italian and Comparative Literature alla Brigham Young University (BYU), dove è stato Karl G. Maeser Professor of General Education, Scheuber and Veinz Professor of Languages e Associate Dean of Undergraduate Education and Honors Program Director. Dopo essere andato in pensione dalla BYU, ha collaborato come Provost/Vice President of Academic Affairs alla Southern Virginia University e alla Tusculum University. Tra i maggiori collezionisti di iconografia di danza fino al 1870, è co-autore di *Il Balletto romantico: Tesori della Collezione Sowell* (L'Epos, 2007) e di *Icônes du ballet romantique: Marie Taglioni et sa famille* (Gremese, 2016). Nell'ambito della storia della danza ha anche pubblicato articoli sulle immagini liriche e visive del balletto romantico in Italia, sul ruolo degli almanacchi teatrali nella ricerca in danza, sulla dinastia Viganò di danzatori e coreografi e sui libretti di ballo di Antonio Cortesi. In corso di pubblicazione sono i suoi saggi su Carlo Taglioni e su Giovannina Pitteri.

MARIA VENUSO

***Giselle* di Mats Ek: manifesto di un'epoca?**

Mats Ek è stato il primo coreografo europeo a osare una rilettura drastica del repertorio ottocentesco, generando un forte contrasto critico, oscillante tra il rigetto della dissacrazione del classico in patria e l'accoglienza positiva in Europa (ma con riserve da parte della critica meno lungimirante).

Il grande balletto di Adam-Coralli-Perrot del 1841, pur non essendo un 'manifesto' del suo genere, si colloca nella storia della danza quale prodotto che porta a maturazione una serie di novità e sistemi di messa in scena del teatro musicale della prima metà dell'Ottocento. La *Giselle* di Mats Ek appare invece un reale 'manifesto' della vitalità dei classici in funzione sociale, attraverso un linguaggio potente che, in unione alla partitura di Adam – adeguata alla nuova drammaturgia solo in alcuni luoghi – crea un nuovo classico affermatosi sulle scene con pari forza. Alla luce della storia del soggetto e della sua tradizione nei secoli, della stratificazione dei significati del balletto e degli esiti di ricerche che hanno percorso strade diverse, questa proposta di studio intende interrogarsi sul valore sociologico della *Giselle* di Mats Ek. La ricezione che questo lavoro ha suscitato in Italia, nelle sue messe in scena dagli anni Ottanta ad oggi, cosa ha apportato nel processo di crescita della critica italiana? Particolare attenzione sarà posta al valore che ogni sua componente (musica, coreografia, allestimenti, interpreti) ha rappresentato, al fine di un'indagine che collochi la danza e la riscrittura di un classico nelle dinamiche socio-culturali di fine millennio.

Laureata con lode in Lettere classiche presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", è dottore di ricerca in Filologia Classica, Cristiana, Medievale e Umanistica greca e latina. Approfondisce gli studi di drammaturgia e critica teatrale con il Master di II livello in Letteratura, Scrittura e Critica teatrale, conseguito con lode presso lo stesso Ateneo, con una tesi in Drammaturgia musicale dal titolo *Incidenza delle fonti dirette e indirette nella drammaturgia del balletto Giselle*. Specializzata presso la Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica di Città del Vaticano, prosegue l'attività di ricerca in ambito storico. Dal 2017 al 2019 è Cultore della materia per l'insegnamento di Storia della Musica presso l'Università degli Studi di Salerno. Per l'a.a. 2017-2018 è docente a contratto di Strumenti e Metodi per l'apprendimento della storia della musica per il teatro e la danza in epoca moderna e contemporanea. Dal 2016 è docente di Storia della Danza e Letteratura italiana presso l'Istituto "Suor Orsola Benincasa" di Napoli. Per l'a.a. 2020-2021 docente a contratto di Storia della danza presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma. Critico teatrale (settore danza) per la rivista internazionale "GBopera Magazine", ha alle spalle studi regolari e di metodologia della danza classica, studi di danza contemporanea, studi musicali (pianoforte). Membro della Dance Studies Association, dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro, dell'International Dance Council Unesco, fa parte della Consulta Universitaria del Teatro (CUT) e del Comitato Direttivo di AIRDanza dal 2017. Nel 2019 firma il suo primo lavoro drammaturgico scrivendo il testo de *La boîte à jous* 2019 – *L'amore non è un gioco*, su musica di Claude Debussy e coreografia di Edmondo Tucci per il Napoli Teatro Festival Italia 2019, andato in scena in anteprima al Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli. Partecipa regolarmente a seminari e convegni internazionali in qualità di relatrice, membro del comitato scientifico e organizzativo presso università e centri di ricerca. Ha pubblicato saggi storici sull'Ottocento e il Novecento, con particolare attenzione ai nuovi studi sul balletto romantico e alle interrelazioni tra opera, letteratura e danza. Nel 2021 pubblica *Giselle e il teatro musicale. Nuove visioni per la storia del balletto* (Polistampa, Firenze).

Mats Ek's *Giselle*: manifesto of an era?

Mats Ek was the first European choreographer to attempt a drastic reinterpretation of the nineteenth-century repertoire, raising a strong critical contrast, hovering between the rejection of the desecration of the classics in his homeland and a positive reception in Europe (but with some reserve on the part of less far-sighted critics).

Adam-Coralli-Perrot's great ballet of 1841, although not a 'manifesto' of its genre, appears as a production that brings to maturity a series of novelties and staging systems of the first half of the

nineteenth-century musical theatre. Mats Ek's *Giselle*, on the other hand, appears as a real 'manifesto' of the vitality and social function of classical ballets. This is so through a powerful language that, in conjunction with Adam's score (fitting the new dramaturgy only in a few points), brings to life a new classic that is set on the stage with an equal force. In light of the history of the ballet and its tradition over time, the stratification of its meanings, and the many different paths taken by research, my paper aims to question the sociological value of Mats Ek's *Giselle*. How has this work, since the staging of the 1980s to the present day, contributed to the development of Italian dance criticism? A particular attention will be paid to the role that each of the ballet's components (music, choreography, staging, performers) has played, with an investigation that aims at situating dance and the rewriting of a classic within the socio-cultural dynamics of the end of the twentieth century.

Graduated cum laude in Classical Literature from the University of Naples "Federico II", she holds a PhD in Classical, Christian, Medieval and Humanistic Greek and Latin Philology. She deepened her studies in dramaturgy and theatre criticism with a Master's degree in Theatre Literature, Writing and Criticism, awarded with honours at the same University, with a thesis on Musical Dramaturgy entitled *Incidence of direct and indirect sources in the dramaturgy of the ballet Giselle*. She specialised at the Vatican School of Palaeography, Diplomatics and Archivistis of Vatican City, continuing her research activity in the historical field. From 2017 to 2019 she was *Cultore della materia* for the teaching of History of Music at the University of Salerno. For the 2017-2018 academic year, she was an adjunct lecturer in Tools and Methods for Learning the History of Music for Theatre and Dance in Modern and Contemporary Times. Since 2016 she has taught History of Dance and Italian Literature at Naples' "Suor Orsola Benincasa" Institute. Theatre critic (dance sector) for the international "GBopera Magazine", she has studied methodology of classical dance, contemporary dance studies, and musical studies (piano). Member of the *Dance Studies Association*, of the National Association of Theatre Critics, of the International Dance Council of Unesco, she is also a member of *Consulta Universitaria del Teatro (CUT)* and of the Directing Committee of AIRDanza. In 2019 she authored her first dramaturgical work, *La boîte à jous 2019 - L'amore non è un gioco*, to the music of Claude Debussy and choreography by Edmondo Tucci, for the Napoli Teatro Festival Italia 2019. It premiered at the Naples Conservatory of San Pietro a Majella. She regularly participates in international seminars and conferences as a speaker, and as a scientific and organisational committee member at universities and research centres. She has published historical essays on the nineteenth and twentieth centuries, with a focus on new studies on the Romantic ballet and the interrelations between opera, literature and dance. In 2021 she published *Giselle e il teatro musicale. New Visions for the History of Ballet* (Polistampa, Florence). She's an Adjunct Professor at National Academy of Rome.

Traduzioni | Translations: P. Veroli
Revisioni | Revisions: M.U. Sowell