saggi

Per un'ipotesi di edizione critica dello spettacolo di danza a partire dalle partiture coreografiche di Hanya Holm e di *City Nocturne*

Margherita Pirotto

1. Alcune premesse generali

Per quanto ci è dato sapere, non esistono edizioni critiche di spettacoli di danza, né manuali di filologia che affrontino le problematiche insite nella loro realizzazione, di contro a quanto si osserva in ambito letterario o musicale. Eppure, la messa in scena di un evento coreutico del passato con intenzioni filologiche è una pratica frequente, soprattutto per il caso del balletto romantico e post-romantico. Pensiamo alla *Sylphide*, a *Giselle*, al *Lago dei cigni* o alla *Bella addormentata*. Ma sono state ricostruite coreografie storiche anche d'altro genere sia precedenti l'Ottocento, che primo-novecentesche. Tuttavia, in assenza di edizioni critiche, ogni volta che si intende rimontare uno spettacolo del passato di cui non esistano video e che sia già stato ricostruito secondo intenti filologici, gli studi devono ripartire da zero, o quasi. E così capita che qualora si riprenda una messa in scena d'epoca ambendo ad essere fedeli alla prima rappresentazione o comunque ad un certo allestimento, occorre ricominciare ad esaminare le fonti e a trovare le motivazioni per compiere una scelta piuttosto che un'altra.

Vi sono casi in cui la realizzazione di spettacoli con finalità filologiche è stata accompagnata a pubblicazioni in cui si sono riportate su cartaceo le opzioni operate, ma ciò è capitato soltanto a volte e a posteriori[1], e di rado le soluzioni prese sono state motivate scientificamente. Per esempio, Millicent Hodson in *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le Sacre du Printemps"* elenca tutte le fonti bibliografiche utilizzate (numerose e di difficile reperibilità) per la ricostruzione del *Sacre du Printemps* di Nijinskij, ma

1. Esempi sono A. Hutchinson Guest (ed.), *Nijinsky's "Faune" restored: a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score "L'Après-midi d'un Faune" and his dance notation system, Revealed, Translated into Labanotation and Annotated by Ann Hutchinson Guest and Claudia Jeschke*, Gordon and Breach, Philadelphia 1991; P. Lacotte, *Giselle*, in "L'Avant-Scène - Ballet-Danse", 1, janv.-mars 1980, pp. 29-57.

non indica quali parti dei testimoni siano state usate per definire un certo passaggio della coreografia, per quali ragioni e sulla base di quali prove o indizi[2]. Concepire un manuale di filologia dello spettacolo di danza e ideare una tipologia di edizione critica aiuterebbe certamente il progredire delle ricostruzioni "archeologiche", sia a tavolino che praticamente e, di conseguenza, delle analisi storico-critiche dei lavori ricostruiti.

Nell'immaginare la *forma* di un'edizione critica di un evento coreutico, sull'esempio di quelle letterarie o musicali, è utile partire da alcune considerazioni riguardo alle differenze fra gli oggetti da restaurare e le loro caratteristiche. Mentre un romanzo può essere conservato per secoli ed utilizza il linguaggio articolato come unico elemento costitutivo, uno spettacolo di danza cessa di esistere nel momento in cui si chiude il sipario ed, essendo un evento complesso, è composto da diversi coefficienti, quali la danza, la musica, la scenografia, i costumi, l'illuminazione. Se, dunque, per un'opera letteraria di cui si intenda approntare un'edizione critica si lavora solo su testi scritti, per attuarne una relativa ad un'opera coreutica di cui non esista il video lo studioso deve tenere conto di tipologie di fonti diverse: partiture cinetiche e musicali, bozzetti e *maquettes* delle scenografie e dei costumi, schemi del piano luci, foto di scena, ecc. Inoltre, mentre per alcuni secoli la notazione musicale è stata la stessa, nel corso della storia sono state ideate diverse modalità di trascrizione coreografica, più o meno codificate – dalla notazione Beauchamps-Feuillet, alla kinetografia o Labanotation, fino alla Benesh – che sono state poco praticate: abbastanza di rado i coreografi – o i danzatori o altre persone a loro vicine – hanno preso nota in qualche modo su carta dei loro balletti. Quando l'hanno fatto, hanno utilizzato preferibilmente sistemi da loro inventati, scegliendo, o combinando insieme, descrizioni verbali, disegni dei movimenti dei danzatori, grafici relativi agli spostamenti nello spazio, ecc.

Nel fondo Hanya Holm Papers della New York Public Library è presente una serie cospicua di trascrizioni manoscritte delle diverse parti degli spettacoli di Hanya Holm. Le partiture coreografiche riguardano la maggioranza dei lavori da lei creati negli Stati Uniti fra gli anni Trenta e Sessanta, dei quali peraltro non restano riprese video. I materiali sono stati raccolti dai bibliotecari newyorkesi in *folders* che riportano il titolo della coreografia e l'anno di creazione. Si tratta di un *corpus* documentario estremamente importante poiché, da un lato, indica il tentativo riuscito e assai originale dell'artista tedesca di formulare un sistema inedito di scrittura della danza, che, pur trovando in Laban e nella Wigman le figure ispiratrici e i precursori, se ne discosta elaborando un linguaggio peculiare, da un altro lato, la tipologia delle partiture e la ricchezza dei dati offerti rappresentano le fonti di partenza fondamentali ai fini di una ricostruzione filologica delle coreografie. Tali documenti inducono lo studioso che li prende in considerazione ad una serie di interrogativi e di problematiche di natura metodologica e stimolano alcune

2. M. Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le Sacre du Printemps"*, Pendragon Press, New York 1996.

riflessioni; per esempio, in che modo decifrare e ri-trascrivere le informazioni contenute nelle carte.

Proviamo a riflettere sul modo in cui, a partire dalla ricostruzione di alcuni lavori della Holm, in particolare *City Nocturne* (1936), sia possibile ideare un sistema di edizione critica dello spettacolo di danza, utile, forse, a ragionamenti futuri.

2. Per un'analisi delle partiture coreografiche

Ciascuna partitura coreografica degli spettacoli di Hanya Holm contiene svariate carte, e in esse si riscontrano due tipologie ricorrenti di notazione. La prima è basata su un linguaggio in prosa in cui vengono descritti a parole i movimenti compiuti dai *performers* in relazione ai compagni, al ritmo musicale e alle direzioni spaziali; la seconda è, invece, la rappresentazione grafica e visiva degli spostamenti nello spazio scenico. Sebbene le carte delle partiture di ogni singola coreografia non siano state collocate dai bibliotecari secondo l'ordine consequenziale dello spettacolo, è possibile ricostruirne la scansione temporale e comprendere lo svolgersi del lavoro.

Prendiamo in esame due partiture di uno spettacolo della Holm e descriviamo come si presentino al lettore. Entrambe indicano il titolo *New Destinies*, corrispondente alla seconda parte di *Dance in Two Parts* del '36, e il nome del danzatore-trascrittore, rispettivamente Melvene Ipcar per la prima fonte, ed Elizabeth Waters per la seconda. Le grafie delle due notazioni sono diverse e ognuna si ritrova in altre partiture associata allo stesso nome al quale è collegata nell'esempio appena citato. La maggior parte delle notazioni basate su una descrizione verbale è redatta dai danzatori.

Prima di analizzare la modalità di trascrizione adottata dai *performers*, occorre rispondere a una domanda fondamentale: descrivono solo la loro parte o riportano anche quella degli altri? Le due notazioni che fungono da esempio offrono prove utili a chiarire il quesito. Confrontandole emerge chiaramente che agli stessi conteggi della medesima scena le due danzatrici descrivono azioni diverse. Per esempio, mentre Melvene Ipcar «sul 3 rimbalza ancora, sul 4 e sul 5 le braccia si muovono lentamente verso il basso e di lato mantenendosi in tensione»[3], Elizabeth Waters sul «3 [...] inizia a correre. 4-5 continua correndo con piccoli passi»[4]. Siamo

3. *Ipcar New Destinies*, c. 1*r*. Il documento contiene 3 carte non numerate della partitura coreografica manoscritta di Melvene Ipcar intitolata *New Destinies* e conservata nel *folder Dance in Two Parts*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 426, Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library Performing Arts (D'ora in avanti: JRDD, NYPL-PA). Il manoscritto reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della sezione coreografica a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia della Holm, Melvene Ipcar annota solo la sua parte di *New Destinies*, cioè della seconda parte della coreografia dell'artista tedesca intitolata *Dance in Two Parts* del 1936. I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *Dance in Two Parts* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori. Le traduzioni dall'inglese e dal francese sono della scrivente.

4. *Waters New Destinies*, p. 1. Il documento contiene 8 carte non numerate della partitura coreo-

di fronte, dunque, a un sistema di notazione in cui i membri della compagnia registrano solo (o prevalentemente) la loro parte specifica all'interno dello spettacolo.

Vediamo ora in che modo venga trascritta la coreografia. Anche se in due forme diverse – l'una con una sorta di tabella e l'altra con un elenco di punti – le danzatrici utilizzano il medesimo sistema di notazione. Con la dicitura *measures* e *counts*, esse suddividono la danza in sezioni, corrispondenti alla battuta e al tempo musicale, in questo caso in 5/4. Ad ogni battuta (numerata progressivamente) e ad ogni conteggio (1, 2, 3, 4, 5), entrambe descrivono le sequenze motorie eseguite in stretta connessione con il dettato musicale. Non solo. Entrambe trascrivono quanto compiono, ciascuna adottando il medesimo metodo, che, oltre a unire tempo, spazio e gesto, s'incentra sulla descrizione assai minuziosa del movimento e delle parti corporee poste in causa, sulla delineazione delle forme che assume la macchina anatomica, sulla durata d'esecuzione dei gesti, che corrisponde alla suddivisione temporale delle battute musicali e sul rapporto fra i soggetti in scena e i loro orientamenti spaziali. Per esempio, alle battute iniziali di *New Destinies* (seconda parte di *Dance in Two Parts*), Melvene Ipcar e Elizabeth Waters specificano, con una descrizione assai simile, la posizione delle diverse parti del corpo: sono accovacciate, con le ginocchia vicine, le mani piatte appoggiate sul pavimento di lato alle gambe e la testa rivolta verso il basso. Indicano, poi, che occorre muoversi per raggiungere la postura finale: da una posizione sdraiata a terra la figura si sposta ad una inginocchiata. Ed infine, viene esplicitata la durata dell'azione: il movimento è eseguito nell'arco delle tre battute della musica in quindici conteggi[5].

Usando la stessa terminologia riguardo alla dinamica cinetica, a indicare l'acquisizione di un vocabolario comune impiegato per scrivere la partitura, entrambe le danzatrici offrono la spiegazione di ogni azione in modo molto preciso, tanto da restituire al lettore un'idea quanto mai chiara della zona da cui parte l'impulso al movimento, come si propaghi, quali parti della macchina anatomica siano coinvolte e con quale energia. In più, per alcuni gesti esse esplicitano la qualità del *motion*. Per esempio, alla battuta 9 Melvene Ipcar, descrivendo l'azione discendente delle braccia per arrivare di lato rispetto al corpo, specifica la necessità di mantenere una certa tensione[6]. Oppure, Elizabeth Waters alla battuta 5 puntualizza che la caduta del busto dall'alto verso il basso avviene con una sospensione[7]. Nel descrivere le sequenze, ogni danzatrice offre qualche dettaglio in più o leggermente diverso, che, posto in relazione reciproca agli altri dati, restituisce un quadro sufficiente-

grafica manoscritta di Elizabeth Waters intitolata *New Destinies* e conservata nel *folder Dance in Two Parts*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 426, JRDD, NYPL-PA. Il manoscritto reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della coreografia a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia di Hanya Holm, Elizabeth Waters annota la sua parte in *New Destinies*, cioè nella seconda parte della coreografia dell'artista tedesca intitolata *Dance in Two Parts* (1936). I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *Dance in Two Parts* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

5. Cfr. *Ipcar New Destinies*, cit., c. 1*r*. e *Waters New Destinies*, cit., p. 1.

6. Cfr. *Ipcar New Destinies*, cit., c. 1*r.*

7. Cfr. *Waters New Destinies*, cit., p. 1.

mente approfondito per comprendere la coreografia. Tuttavia non sempre è definita la qualità.

Un elemento fondamentale espresso nelle partiture riguarda lo spazio. Come specifica la Ipcar in *New Destinies*, le battute 1, 2, 3 sono eseguite in relazione ad altre figure, che si trovano dietro, al centro della scena[8], e, quindi, presumibilmente Melvene Ipcar è posta davanti a loro, forse compiendo, insieme alle altre, le stesse azioni nel medesimo arco di tempo. Elizabeth Waters, invece, si trova fra Carolyne Durand e Nancy McNight[9]. Unendo i dati offerti è, dunque, possibile ricavare la posizione dei danzatori, le loro reciproche combinazioni e i loro spostamenti. In genere, nelle partiture coreografiche, per descrivere i movimenti le danzatrici evidenziano le traiettorie del corpo e delle sue componenti; si veda un momento della coreografia di *City Nocturne*:

> Battuta 29. Conteggio 1. Swing con la gamba sinistra in cerchio a sinistra. Conteggio 2. Poi si trasferisce il peso sul piede destro tenendo la gamba sinistra tesa avanti. Conteggio 3. Le braccia sono tenute in basso in una leggera diagonale. Le mani sono ruotate verso l'esterno[10].

Accanto all'esecuzione personale, le notazioni approfondiscono anche le direzioni e le posizioni del *performer* in relazione allo *stage* e ai compagni: «Linda è alla mia destra, Henry, al centro del palcoscenico, è fra me e Linda»[11].

Oltre alla parte scritta, alcune partiture sono correlate a disegni che schematizzano la figura corporea in movimento, offrendo in tal modo un'idea ancor più chiara del linguaggio cinetico.

Come anticipato, vi è, anche, una seconda gamma di partiture ricorrenti: una serie di grafici colorati raffiguranti le direzioni nello spazio percorse da un singolo danzatore durante una sezione coreografica. Dopo il nome del *performer* e il titolo

8. Cfr. *Ipcar New Destinies*, cit., c. 1*r.*

9. Cfr. *Waters New Destinies*, cit., p. 1.

10. *Ipcar City Nocturne*, c. 3*r*. Il documento contiene 5 carte non numerate della partitura coreografica manoscritta di Melvene Ipcar intitolata *City Nocturne* e conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA. Il manoscritto reca il nome dell'autore della notazione (Melvene Ipcar) e il titolo della sezione coreografica a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia della Holm, Melvene Ipcar annota solo la sua parte in *City Nocturne*, coreografia dell'artista tedesca del 1936. I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *City Nocturne* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori. Lo stesso momento della coreografia è descritto anche nella partitura di altre danzatrici.

11. *Waters Dance of Introduction*, c. 1*r*. Il documento contiene 3 carte non numerate della partitura coreografica manoscritta di Elizabeth Waters intitolata *Dance of Introduction* e conservata nel *folder Dance of Introduction Notes 1941*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 428, JRDD, NYPL-PA. Il manoscritto reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della coreografia a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia di Hanya Holm, Elizabeth Waters annota la sua parte in *Dance of Introduction*, una coreografia dell'artista tedesca del 1941. I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *Dance of Introduction* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

della sezione a cui si riferiscono, spesso troviamo una griglia rettangolare divisa in quadratini (numerata sull'asse orizzontale superiore e scandita dalle lettere dell'alfabeto su quello verticale destro) che rappresenta il palcoscenico e ne precisa il punto di vista da cui è considerato tramite le diciture «upstage, downstage, center back, center front»[12]. Sulla griglia è disegnato il percorso rettilineo, curvilineo, circolare o a zig zag che il danzatore compie durante una parte dello spettacolo. Con le parole «begin» ed «end» l'interprete indica l'inizio e la fine del suo intervento, mentre con le frecce definisce la direzione del tracciato. Punti e trattini di colori diversi delineano, invece, una peculiare simbologia che alcuni *performers* si preoccupano di chiarire offrendo la chiave di lettura per decifrare le partiture grafiche. Per esempio, nella notazione di *City Nocturne* di Elizabeth Waters è spiegato che il punto blu indica «pausa nel movimento intorno a quel punto»[13], il trattino blu «in movimento lateralmente»[14], quello azzurro «verso avanti»[15], quello marrone «verso dietro»[16] e quello nero «movimento continuato nel percorso in direzioni diverse»[17]. Poiché la stessa *legenda* con il medesimo significato è presente anche in partiture della Waters inerenti ad altri spettacoli, è presumibile che anche per i disegni, come per le notazioni in prosa, Hanya Holm elabori insieme ai danzatori una sorta di vocabolario comune, in questo caso di segni convenzionali, e che pertanto la *legenda* della Waters sia utilizzabile per qualunque altro grafico relativo alle coreografie della Holm.

Se, però, il sistema di annotazione a parole nella modalità descritta è presente in tutte le partiture comprese fra il 1936 e il 1963, a dimostrazione di una prassi che si ripete nel tempo, si consolida e si trasmette da danzatore a danzatore, la presenza delle rappresentazioni grafiche è individuabile soltanto nei *folders* fra il '36 e il '38, inerenti all'inizio dell'attività coreografica dell'artista tedesca. Si tratta, dunque, di una pratica iniziale, poi abbandonata, che coincide con le prime sperimentazioni.

La descrizione e l'analisi sin qui effettuate dimostrano che le trascrizioni esistenti delle coreografie sono quelle di singoli danzatori che annotano la loro parte. Che le partiture non siano versioni diverse di uno spettacolo, lo prova il fatto che in molte sono presenti numerosi riferimenti a *scores* di altri danzatori, sicché la descrizione di uno completa quella di un altro. A titolo esemplificativo, in *Dance*

12. *Waters City Nocturne Grafico*, c. 1*r*. Il documento contiene 1 carta non numerata, scritta solo sul *recto*, della partitura grafica di Elizabeth Waters intitolata *City Nocturne* e conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA. Il manoscritto reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della coreografia a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia di Hanya Holm, Elizabeth Waters annota la sua parte in *City Nocturne*, una coreografia dell'artista tedesca del 1936. I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *City Nocturne* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

13. *Ibid*.
14. *Ibid*.
15. *Ibid*.
16. *Ibid*.
17. *Ibid*.

of Introduction del '41, la partitura di Louise Kloepper fa riferimento diverse volte a quelle di altri membri della compagnia («Entrare dietro a Harriett, alla battuta 5 guardare la partitura di Harriett»[18], ecc.).

Questo primo sguardo sulle fonti stimola un'altra domanda: a quale fase del processo creativo corrispondono? Cominciamo osservando le partiture di Mary Wigman dei *Carmina Burana* del 1955 analizzate da Elena Randi. In questo caso siamo chiaramente di fronte a schizzi realizzati prima di iniziare le prove dello spettacolo. Si tratta, insomma, di disegni preparatori fra i quali si può comunque individuare la soluzione definitiva – cioè quella poi concretamente realizzata a teatro – laddove, di una stessa scena, si siano conservate più varianti[19]. Nel caso di Hanya Holm non si tratta di certo di disegni fatti "a tavolino" prima dell'inizio delle prove. Sia le partiture verbali che quelle grafiche delle sue coreografie sono stese, infatti, in modo ordinato e leggibile, senza nessun tipo di revisione o sbavatura e non v'è traccia di più stesure di una stessa notazione. Per l'assenza completa di cancellature, correzioni e varianti di una medesima scena, i manoscritti paiono essere la bella copia scritta una volta sola su carta dello spettacolo nella sua elaborazione finale. È presumibile, dunque, pensare che si tratti della trascrizione della coreografia alla fine del processo creativo in sala prove. Si tratterebbe dell'ultima tappa della costruzione dello spettacolo che coincide con il fissaggio definitivo dell'opera.

3. Metodologia e problematiche di ricostruzione: il caso di *City Nocturne*

Unendo i dati delle notazioni scritte di ciascun danzatore con i disegni e i grafici e, laddove siano presenti, con i bozzetti delle scenografie e dei costumi e con la partitura musicale del compositore che ha concepito la musica originale del lavoro, è possibile ricostruire a tavolino ed, eventualmente, anche concretamente lo spettacolo.

Prendiamo come campione *City Nocturne*. Le motivazioni della scelta sono molteplici. Le prime ragioni sono legate alla completezza dei documenti. Dell'evento scenico non si dispone soltanto delle partiture coreografiche in versione quasi globale, ma anche i bozzetti dei costumi e la partitura musicale originale, utili ad un'analisi più approfondita dell'opera. Inoltre, le notazioni della danza non recano solo

18. *Kloepper Dance of Introduction*, c. 1*r*. Il documento contiene 4 carte non numerate della partitura coreografica manoscritta di Louise Kloepper intitolata *Dance of Introduction* e conservata nel *folder Dance of Introduction Notes 1941*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 428, JRDD, NYPL-PA. Il manoscritto reca il nome dell'autore della notazione e il titolo della coreografia a cui corrisponde. Danzatrice della compagnia della Holm, Louise Kloepper annota solo la sua parte di *Dance of Introduction*, cioè della coreografia dell'artista tedesca del 1941. I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *Dance of Introduction* in un unico *folder* sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni dei diversi danzatori.

19. Cfr. E. Randi, *I protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014, p. 99.

il nome delle interpreti del debutto che realizzano le partiture, ma compaiono anche quelle delle repliche successive. Confrontando, infatti, le *brochures* dello spettacolo, si riscontrano due *cast* diversi. Nel 1936 le danzatrici sono Nancy McNight, Lucretia Barzun, Dora Brown, Melvene Ipcar, Elizabeth Waters, Carolyn Durand e Louise Kloepper, che corrispondono alla compagnia originaria della Holm. Negli anni successivi i *performers* iniziano a cambiare; per esempio, nel '37 Henrietta Greenhood prende il posto di Melvene Ipcar. Il fatto di segnare nelle partiture a fianco dei nomi delle danzatrici della prima versione dello spettacolo quello della sostituta, rivela dati importanti: la coreografia non subisce modificazioni nelle repliche e le notazioni hanno anche lo scopo di memorizzarne i passaggi in modo che altri possano impararli. Fra i documenti è presente un foglio di appunti della Holm in cui sono descritte alcune sequenze motorie relative ad un *cast* diverso dall'originale, i cui nomi coincidono con quelli delle sostitute segnate nelle notazioni. Confrontando le indicazioni scritte dell'artista tedesca con i passi corrispondenti alle partiture del debutto, non si riscontrano differenze. Per esempio, nella seconda fase della coreografia denominata *Jazz Section* le danzatrici annotano: «swing delle anche orizzontalmente in 8 tempi da sinistra a destra, portando [...] le braccia nella diagonale verso le anche»[20]; oppure: «attraversando la parte sinistra della scena, swing laterale delle anche da sinistra a destra; le spalle sono ancora alte, le braccia sono tese verso l'esterno puntando leggermente nella diagonale verso il basso»[21]. Le indicazioni di Hanya Holm corrispondono alla stessa sequenza di *swing* delle anche: «Jazz Section. Le braccia sono verso l'esterno in una piccola diagonale durante il movimento delle anche. [Si mantiene] questa posizione [...] fino alla discesa finale»[22]. Le annotazioni della Holm risultano preziose anche perché forniscono in alcune parti informazioni ulteriori sul modo di eseguire i movimenti e sulla disposizione dei gruppi, indispensabili a colmare certe lacune.

La prima difficoltà da affrontare nella realizzazione di un'edizione critica riguarda la trascrizione delle partiture coreografiche: come possiamo organizzare e unire i materiali in un tutto organico che riporti l'idea di quanto avviene nello spettacolo? Poiché i materiali appartengono a diverse tipologie, occorre concepire un sistema di combinazione che unisca le notazioni dei diversi danzatori e della coreografa. Si tratta, dunque, di costruire una sorta di nuova partitura che raccolga insieme tutte le informazioni. Lo scopo è di creare un meccanismo di lettura delle varie trascri-

20. *Ipcar City Nocturne*, cit., c. 2*r*.

21. *Kloepper City Nocturne*, p. I. Il documento contiene 6 carte numerate da I a VI della partitura coreografica manoscritta intitolata *City Nocturne* e conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA. Il manoscritto non reca il nome dell'autore della notazione, ma da un confronto di tale partitura con altre notazioni firmate, la grafia corrisponde a quella di Louise Kloepper.

22. *Holm City Nocturne*, c. 1*r*. Il documento contiene 2 carte non numerate delle annotazioni coreografiche manoscritte di Hanya Holm di *City Nocturne*, conservate nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA. L'*incipit* del manoscritto è *After circle.* Il documento non reca il nome dell'autore della notazione, ma da un confronto di tale scritto con altri della Holm, la grafia corrisponde a quella della coreografa tedesca.

zioni coreografiche di una stessa sezione del lavoro, in cui i dati siano in relazione reciproca. Si tratterà poi di aggiungere a questo nuovo scritto l'illustrazione degli altri coefficienti scenici in maniera quanto più comprensibile possibile.

Per poter definire la coreografia, risulta indispensabile incrociare fra loro i contenuti delle notazioni per risolvere il più possibile i vuoti. Un punto particolarmente problematico del lavoro riguarda il modo per colmare le lacune determinate da dati non sufficientemente esaustivi. Per quanto le partiture della Holm e dei danzatori siano dettagliate, non sempre è chiaro cosa avvenga o come sia eseguito un certo movimento o come sia disposto un gruppo di danzatori rispetto ad un altro. In generale, le notazioni offrono notizie particolareggiate riguardo alle tipologie di movimento (uno *swing*, un salto o una caduta), alle posizioni delle braccia e delle gambe (se tese o piegate, aperte o chiuse, ecc.) e della testa (se rivolta in basso o in alto, inclinata a destra o a sinistra e così via), alle traiettorie nello spazio, ai percorsi sulla scena, alla relazione fra i danzatori e all'esecuzione sul tempo musicale di ogni gesto. Per alcune sezioni non sempre tali informazioni sono completamente soddisfacenti, a volte ne manca qualcuna. Mettendo in relazione le notizie e confrontandole con quanto avviene prima o dopo, però, è spesso possibile desumere o ipotizzare in modo plausibile il dato mancante.

Ciò che, invece, per lo più non è possibile tradurre per la scarsità di informazioni riguarda la qualità del movimento: come il danzatore esegua un certo gesto. Spesso, infatti, non troviamo indicati con quale energia, qualità o *mood* esso sia compiuto. Come anticipato, solo in pochi momenti le danzatrici offrono spiegazioni su questo aspetto e la partitura di Hanya Holm aggiunge in qualche battuta poche precisazioni. Se, quindi, possiamo descrivere con certezza *cosa* avviene, il *come* accade non è del tutto chiaro. Spesso, però, le danzatrici precisano "lentamente" o "a scatti (tempo staccato)" o "passi rapidi"; da queste indicazioni è possibile comprendere la dinamica cinetica e, presumibilmente, da qui dedurre forse l'energia impiegata e, quindi, anche la qualità del *motion*, scoprendo, in tal modo, qualche elemento in più.

4. Verso un modello di edizione critica

Qualche notizia preliminare su *City Nocturne*. Le danzatrici, sempre in scena, sono: Louise Kloepper, Lucretia Barzun, Dora Brown, Carolyn Durand, Melvene Ipcar, Nancy McNight, Elizabeth Waters. La musica, di Wallingford Riegger, è un pezzo per pianoforte al debutto eseguito a quattro mani da Harvey Pollins e Irma Jurist. Nel corso degli anni lo spettacolo è stato dato in spazi di diverse tipologie (auditorii al chiuso e all'aperto, palestre, sale da concerto, ecc.). Presumibilmente la scenografia è del tutto assente e le danzatrici escono dallo spazio della rappresentazione senza dover oltrepassare quinte. Non si hanno notizie del piano luci. Essendo un pezzo breve, allestito in luoghi diversi e spesso inserito in programmi con altre coreografie della Holm, è presumibile che l'impianto illuminotecnico sia semplice, senza molti cambi. I costumi sono di Peggy Boone e il bozzetto degli abiti mostra

tuniche gialle, verdi, azzurre e grigie, che fasciano il corpo e lasciano scoperti solo i piedi e le mani, mentre un corpetto rosso sottolinea la zona del busto (fig. 1).

Di *City Nocturne*, come anticipato, si sono conservate le partiture coreografiche, i disegni di alcuni movimenti delle danzatrici e i grafici relativi ai percorsi dei *performers* nello spazio, i bozzetti dei costumi e la partitura musicale. La coreografia è divisa in tre parti, ciascuna delle quali è separata in battute musicali (*measures*) numerate e conteggi (*counts*) relativi al tempo del dettato sonoro. Abbiamo le partiture complete di Melvene Ipcar, di Elizabeth Waters, di Carolyn Durand, di Lucrezia Barzun e di Louise Kloepper. Di Nancy McNight è disponibile soltanto la notazione della terza parte della coreografia, mentre di Dora Brown non abbiamo alcuna stesura. Tuttavia, nelle carte delle diverse danzatrici sono spesso menzionate sia la McNight che la Brown, sicché è possibile operare una ricostruzione soddisfacente delle loro sequenze, colmando le lacune.

Ipotizzando come dovrebbe essere l'edizione critica, possiamo immaginarla divisa in due parti: nella prima sezione sarà offerta la ri-trascrizione della messa in scena; nella seconda sarà suggerito un esempio di apparato critico-filologico relativo allo spettacolo ri-trascritto. Più precisamente, nella prima parte dell'edizione critica una "nuova" partitura descriverà la coreografia. Per tale operazione saranno necessarie varie modalità di riscrittura: una trascrizione fedele delle notazioni conservate nel fondo Holm, una nostra narrazione verbale per rendere comprensibile quanto avviene in scena unendo i dettagli offerti dalle diverse partiture, i disegni delle danzatrici e i grafici delle loro posizioni sullo *stage*. La scelta di introdurre una nostra descrizione verbale della coreografia è motivata dal fatto che le fonti di prima mano non sono probabilmente comprensibili ai più e che, inoltre, essa metterà in relazione fra loro i diversi testimoni. In sintesi, questa prima sezione dell'edizione critica presenterà, spezzando scena per scena i vari materiali elencati sotto, le seguenti tipologie di descrizioni:

– Tabella con la trascrizione in lingua originale della descrizione verbale stesa da ciascuna danzatrice relativa alla sua parte di coreografia.

– Disegni degli spostamenti nello spazio o delle posizioni delle danzatrici, ove presenti.

– Descrizione in italiano (quanto più aderente possibile ad una traduzione dell'originale) di quanto avviene nella sequenza unendo le diverse informazioni.

– Partitura musicale dello spettacolo.

– Disegno (tav.) da noi realizzato per illustrare la nostra ipotesi del posizionamento nello spazio delle danzatrici coinvolte e/o le traiettorie dei loro spostamenti sulla scena.

In più, a conclusione di ognuna delle tre parti della coreografia presenteremo i grafici creati dalle danzatrici per delineare visivamente l'insieme delle traiettorie nello spazio di uno specifico danzatore in quella parte dello spettacolo.

Ogni scelta compiuta nella ri-trascrizione sarà motivata nell'apparato critico-filologico, sede in cui si indicheranno anche le fonti sulle quali ci si sarà basati.

Proponiamo qui di seguito un brevissimo frammento di edizione critica di *City Nocturne* e, più precisamente, della scena d'apertura e della sequenza motoria iniziale della battuta 1, secondo il modello appena descritto.

È evidente che si tratta di un *exemplum* tra i molti, piuttosto diversi tra loro, che potrebbero essere offerti. Se, a titolo esemplificativo, avessimo a disposizione una partitura kinetografica e fossimo privi di una descrizione verbale resa dai danzatori, potremmo/dovremmo sostituire la tabella contenente la trascrizione in lingua originale della descrizione verbale stesa da ciascuna danzatrice relativa alla sua parte di coreografia con la partitura kinetografica. Ciò non significherebbe affatto omettere la nostra descrizione/chiarificazione in italiano di quanto avviene nella sequenza unendo le diverse informazioni. Essa sarebbe infatti comunque indispensabile, posto che pochissimi sono in grado di decriptare il linguaggio kinetografico e dunque di "leggere" la coreografia. Il nostro intento non è di offrire al lettore l'unico schema possibile di edizione critica, ma, in assenza di un qualunque precedente tentativo, di iniziare a proporne uno, che poi dovrà essere aggiustato, modificato, arricchito a seconda dei tipi di fonti disponibili. In altri termini, il nostro va considerato un primo esperimento, compiuto su una casistica di fonti circoscritta, che potrà auspicabilmente servire in futuro all'allestimento di una struttura assai più articolata ed elastica di edizione critica dello spettacolo di danza.

Frammento di edizione critica di Hanya Holm, *City Nocturne*

Abbreviazioni

I bibliotecari della New York Public Library hanno raccolto le partiture coreografiche di *City Nocturne* in un unico *folder* intitolato *City Nocturne notes* (coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library-Performing Arts, d'ora in avanti: JRDD, NYPL-PA), sul quale hanno indicato il titolo della coreografia a cui corrispondono le notazioni delle diverse danzatrici.

BCN Documento di 2 carte manoscritte non numerate intitolate *City Nocturne* e conservate nel *folder City Nocturne notes* coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA. Il manoscritto reca il nome dell'autore della notazione (Lucretia Barzun) e il titolo della sezione coreografica a cui corrisponde.

DCN Documento di 10 carte non numerate intitolate *City Nocturne* e conservate nel *folder City Nocturne notes* coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA. Il manoscritto non reca il nome dell'autore della notazione, ma da un confronto di tale partitura con altre notazioni firmate, la grafia corrisponde a quella di Carolyn Durand.

ICN Documento contenente 5 carte manoscritte non numerate intitolate *City Nocturne* e conservate nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA. Il manoscritto reca il nome dell'autore della notazione (Melvene Ipcar) e il titolo della sezione coreografica a cui corrisponde.

KCN Documento che contiene 6 carte numerate da I a VI della partitura coreografica manoscritta intitolata *City Nocturne* e conservata nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA. Il manoscritto non reca il nome dell'autore della notazione, ma da un confronto di tale partitura con altre notazioni firmate, la grafia corrisponde a quella di Louise Kloepper.

RCN Documento che contiene 12 carte manoscritte (la prima non numerata; dalla seconda all'undicesima la numerazione va da 1 a 11) riguardanti la partitura musicale di *City Nocturne* intitolate *Dance City Nocturne* e conservate nel *folder City Nocturne, Scores*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 660, JRDD, NYPL-PA. La prima pagina del manoscritto reca il nome di Wallingford Riegger, il musicista che ha composto la musica della partitura.

WCN Documento di 14 carte (6 carte manoscritte numerate da 1 a 6 solo sul *recto*, mentre il *verso* non è numerato; 5 carte dattiloscritte numerate da 2 a 6) intitolate *City Nocturne* e conservate nel *folder City Nocturne notes*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 425, JRDD, NYPL-PA. Il manoscritto reca il nome dell'autore della notazione (Elizabeth Waters) e il titolo della coreografia a cui corrisponde. Da un'analisi del contenuto, le 5 carte dattiloscritte sono la prosecuzione di quelle manoscritte e quindi vanno considerate parte dello stesso documento e composte dallo stesso autore.

Avvertenze

Tabelle contenenti le trascrizioni delle descrizioni verbali della coreografia fatte dalle danzatrici. Le lettere A, B, C, ecc. poste nella prima colonna a sinistra sono nostre. Nella seconda colonna abbiamo scritto i nomi delle ballerine-trascrittrici. Questi nomi sono presenti sul foglio di ciascuna notazione.

Le tabelle da noi ideate riportano la trascrizione delle partiture originali delle danzatrici di *City Nocturne*, riguardanti le descrizioni manoscritte di ciascuna parte.

Battute. Per distinguere i diversi momenti della coreografia e offrire al lettore una chiara scansione cronologica delle scene dello spettacolo, nominiamo ogni sua sezione con il termine "battuta". Ciascuna corrisponde ad una battuta musicale e ognuna, nella descrizione delle danzatrici, corrisponde a quattro conteggi. Ad ogni battuta abbiamo attribuito un numero arabo progressivo. Abbiamo deciso di adottare questo sistema sulla base del metodo di annotazione delle danzatrici della Holm, le quali dividono la coreografia in battute numerate.

COEFFICIENTI SCENICI FISSI PER TUTTA LA DURATA DELLO SPETTACOLO

TESTIMONI COSTUMISTICI

1. *Dettaglio del disegno di Peggy Boone dei costumi*

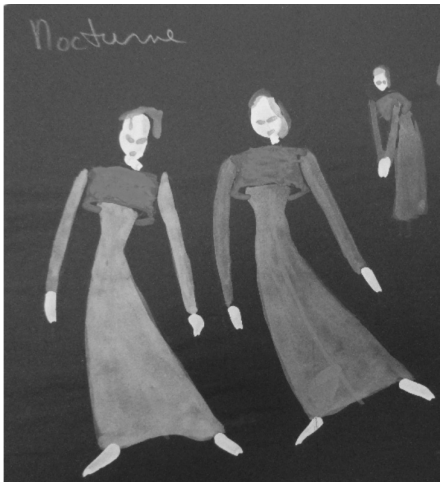


Fig. 1.

APPARATO CRITICO-FILOLOGICO DEI COEFFICIENTI SCENICI FISSI

TESTIMONI COSTUMISTICI

1. (Fig. 1) Il bozzetto è conservato nel *folder Costume Designs*, coll.: HHP (S) * MGZMD 136, 702, JRDD, NYPL-PA, 1 carta non numerata.

PART I

TESTIMONI COREOGRAFICI

I. *Trascrizione delle descrizioni verbali della coreografia fatte dalle danzatrici*

A B C	Beginning position Opening position	
D E F	IPCAR	Presented as a square with body hidden. Body on floor with entire weight on flexed r. leg + arm: with l. leg raised in r. angle + l. arm in r. angle resting with fist on r. knee.
G	WATERS	Sitting on R. hip L. leg bent + up with back to audience - head concealed.
H	BARZUN	Right leg bent on floor; right arm supporting body.
I	KLOEPPER	Louise sits left back stage in line with Carolyn + Dora (D C L).

II. *Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia*

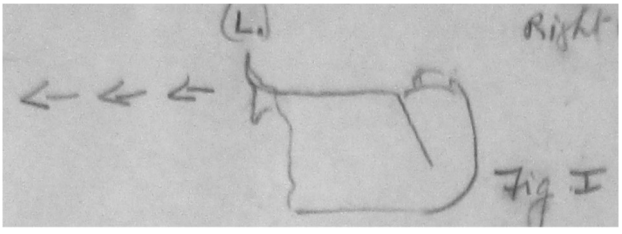
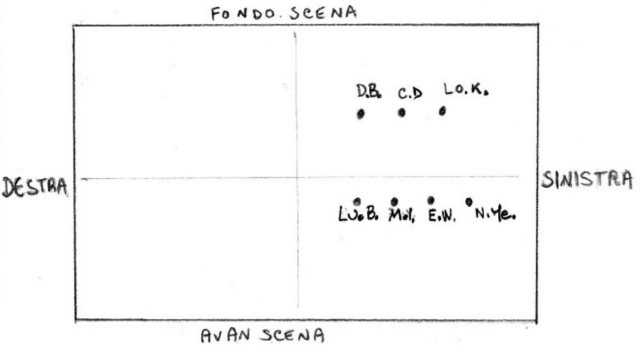


Fig. 2.

INTERPRETAZIONE DEI TESTIMONI COREOGRAFICI

Le danzatrici in scena sono sette; nella fattispecie, Louise Kloepper, Lucretia Barzun, Dora Brown, Carolyn Durand, Melvene Ipcar, Nancy McNight, Elizabeth Waters.
La posizione iniziale di tutto il gruppo è la seguente: le danzatrici sono a terra, di schiena al pubblico, con il peso del corpo sul fianco destro, il braccio destro appoggiato a terra che sostiene il peso e la gamba destra piegata sul pavimento. La gamba sinistra è sollevata ed è piegata ad angolo retto, il braccio sinistro, con la mano a pugno, è appoggiato sul ginocchio destro e la testa è nascosta, piegata verso il basso (fig. 2).
Louise è seduta nella parte posteriore del palcoscenico guardando il fondale ed è in linea con Carolyn Durand e Dora Brown secondo questo ordine (da destra verso sinistra): Dora, Carolyn, Louise. Esse stanno sul lato sinistro della scena, abbastanza vicine fra loro. Le altre sono allineate più in avanti, secondo il seguente ordine (da destra verso sinistra): Barzun, Ipcar, Waters e McNight (tav. 1).



Tav. 1. Disegno della scrivente. Ipotesi dei posizionamenti delle danzatrici nello spazio.

TESTIMONI MUSICALI

1. *Dettagli della partitura musicale di Wallingford Riegger intitolata* Dance City Nocturne *(fig. 3: frontespizio; fig. 4: p. 1)*

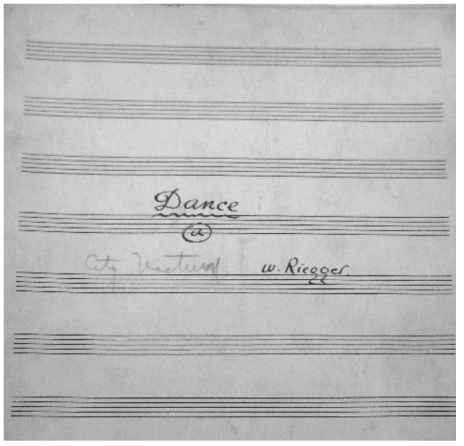


Fig. 3.

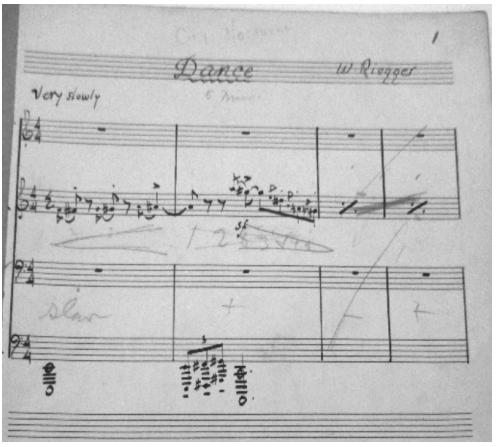


Fig. 4.

INTERPRETAZIONE DEI TESTIMONI MUSICALI

14 Mentre le danzatrici sono ferme nella posizione d'inizio, alla prima battuta musicale
15 il secondo pianoforte attacca con un mi in ottava nel registro grave tenuto 4/4 (ossia tutta la battuta) e il primo pianoforte resta in pausa al primo quarto (cominciando a suonare solo al secondo quarto, quando le danzatrici compiono la prima sequenza
18 coreografica).

APPARATO CRITICO-FILOLOGICO DELLA PART I

Part 1. Melvene Ipcar e Louise Kloepper iniziano la loro trascrizione intitolandola «Part 1» (*ICN*, c. 1*r*; *KCN,* p. 1). Riportiamo dunque, anche noi, la stessa dicitura d'apertura.

TESTIMONI COREOGRAFICI

1. Le descrizioni manoscritte di Melvene Ipcar, Elizabeth Waters, Lucretia Barzun e Louise Kloepper iniziano dalla scena d'apertura della coreografia, spiegando la posizione del corpo dei *performers* riuniti in gruppo nello spazio scenico (*ICN*, c. 1*r*; *WCN*, p. 1. *BCN*, c. 1*r; KCN,* p. I). Carolyn Durand omette, invece, questa parte dello spettacolo e comincia la sua notazione direttamente dalla prima sequenza motoria (*DCN,* c. 1*r*).
1 A - 1 C. Poiché Melvene Ipcar inizia la sua partitura scrivendo «beginning position» (*ICN*, c. 1*r*), mentre Elizabeth Waters usa il termine «opening position» (*WCN*, p. 1) ed entrambe si riferiscono alla postura e alla posizione nello spazio delle danzatrici all'inizio della coreografia, nella nostra trascrizione abbiamo nominato la scena con gli stessi termini della Ipcar e della Waters. Dopo il titolo *City Nocturne* e prima delle sei battute iniziali della coreografia, la Kloepper e la Barzun non nominano con parole simili alla Ipcar e alla Waters l'ubicazione d'apertura, ma ne offrono direttamente una sua descrizione: la Kloepper esplicita il suo posizionamento nello spazio rispetto ad altre due danzatrici ed aggiunge che nelle prime sei battute si muove il gruppo (*KCN*, p. 1); la Barzun indica la postura di alcune parti del corpo a cui associa anche un disegno (fig. 2) (*BCN*, c. 1*r*). Unendo questi dati con le descrizioni delle altre danzatrici, deduciamo che la scena a cui si riferiscono la Kloepper e la Barzun è la stessa della Ipcar e della Waters.
1 D - 1 F. *ICN*, c. 1*r*. Con «r.» la danzatrice indica "right"; con «l.», "left".
1 G. *WCN*, p. 1. Con «R.» la danzatrice indica "right"; con «L.», "left".
1 H. *BCN*, c. 1*r*.
1 I. *KCN*, p. 1. Alla fine della sua descrizione, Louise Kloepper scrive «(D C L)»; si tratta dell'ordine di posizionamento delle tre danzatrici di cui sono riportate le iniziali. Con «D» s'intende Dora Brown, con «C» Carolyn Durand e con «L» Louise Kloepper. Senza dubbio, la loro disposizione forma una linea orizzontale.
II. (Fig. 2) Il disegno di Lucretia Barzun raffigurante la sua posizione d'inizio (*BCN*, c. 1*r*) coincide con le descrizioni delle partiture coreografiche riportate nella tabella: il piccolissimo cerchio in alto a destra guardando il disegno raffigura la testa; la linea curva che dalla testa va verso il basso indica la schiena; la linea spezzata che parte dal basso schiena in diagonale e poi prosegue orizzontalmente verso sinistra, raffigura la gamba piegata. Perciò la postura da lei delineata corrisponde a quella di ciascuna delle sette danzatrici, così come da alcune spiegata verbalmente.

INTERPRETAZIONE DEI TESTIMONI COREOGRAFICI

rr. 1-13. La descrizione della postura iniziale e del posizionamento delle danzatrici nello spazio sono ricavati incrociando *ICN*, c. 1*r*, *WCN*, p. 1, *BCN*, c. 1*r, KCN*, p. I e *BCN*, c. 1*r*. e fig. 2 (*BCN*, c. 1*r*). Dalla segnalazione «I feel touches» in *ICN*, c. 1*r* e dall'indicazione «Introductory group» di *KCN*, p. 1, informazioni che pertengono alla battuta 1, capiamo che le danzatrici sono in gruppo e vicine tra loro. Queste due indicazioni, poste in relazione a quanto scritto in 1 H della voce sopra esposta "Testimoni coreografici" (Brown, Durand e Kloepper sono disposte in una linea orizzontale) e alla precisazione della disposizione delle sette danzatrici sul lato sinistro del palcoscenico, ci fa dedurre che le danzatrici sono collocate su due linee parallele, una più arretrata e una più avanzata.
Tav. 1. Per rendere più chiaramente quanto descritto a parole, abbiamo creato un disegno in cui è schematizzato il palcoscenico secondo il punto di vista dello spettatore. Nello spazio scenico abbiamo segnato con dei punti e con le iniziali del nome e del cognome delle danzatrici il loro posizionamento sullo *stage*. L'ordine delle quattro danzatrici poste sulla linea più avanzata si desume unendo varie informazioni contenute nelle battute che seguono la «beginning position».

TESTIMONI MUSICALI

1. *RCN*, c. 1r (fig. 3) e p. 1 (fig. 4). La fig. 3 reca il nome di Wallingford Riegger, il musicista che ha composto la musica della partitura. La fig. 4 riporta il frammento musicale delle prime quattro battute a cui è associato anche l'inizio della coreografia sin qui descritto.

INTERPRETAZIONE DEI TESTIMONI MUSICALI

rr. 14-18. La relazione fra l'attacco musicale e la scena d'apertura della coreografia si desume dal confronto fra la partitura musicale e le notazioni delle danzatrici. In particolare, la descrizione di Melvene Ipcar della prima sequenza coreografica offre l'indicazione che il gruppo inizia a muoversi al conteggio 2 della prima battuta (*ICN*, c. 1*r*).

BATTUTA 1

TESTIMONI COREOGRAFICI

I. *Trascrizione delle descrizioni verbali della coreografia fatte dalle danzatrici*

A	Meas. 1				
B	Counts	1	2	3	4
C	IPCAR	Rest.	Push horizontally with left leg. I feel touches on 4 +.		
D E F	WATERS	Hold opening position.	Extending L. leg a little movement horizontally to the floor on each count with a jerk.		The L. leg is straight.
G H	DURAND	From beginning position on floor.	Left foot extends forward (staccato).		
I	BARZUN	Sitting down, showing foot forward, staccato.			
L	KLOEPPER	Introductory group rhythm of 6 measure.			

II. *Dettaglio della partitura manoscritta di Lucretia Barzun della coreografia*

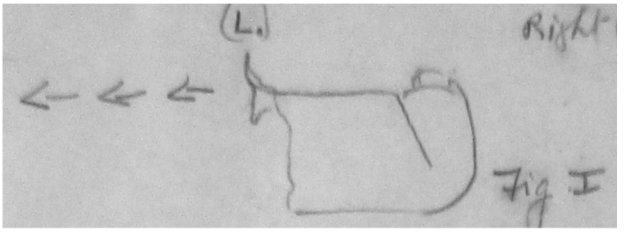


Fig. 5.

INTERPRETAZIONE DEI TESTIMONI COREOGRAFICI

1 Nelle prime sei battute si muove il gruppo, tutte le danzatrici eseguendo gli stessi movimenti: dalla posizione iniziale, le sette danzatrici, allo stesso ritmo, allungano la gamba sinistra in avanti, orizzontalmente rispetto al pavimento, come mostrano le frecce della fig. 5, fino a stenderla completamente. Il movimento è eseguito in quat-
5 tro tempi. Durante il primo conteggio restano ferme e iniziano a muoversi a partire dal secondo. Al conteggio 2 e 3 le danzatrici allungano la gamba con due scatti in avanti, e completano il movimento al quarto conteggio, presumibilmente in modo meno scattoso. Probabilmente la gamba, allungandosi, va a toccare il lato destro della compagna che sta alla sinistra di ciascuna danzatrice.
10 La posizione dei *performers* nello spazio non cambia rispetto a Part I (tav. I di Part I).

TESTIMONI MUSICALI

1. *Dettaglio della partitura musicale di Wallingford Riegger intitolata* Dance City Nocturne

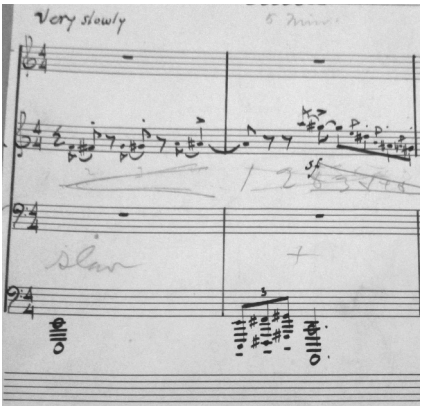


Fig. 6.

INTERPRETAZIONE DEI TESTIMONI MUSICALI

Nel primo quarto della prima battuta musicale, che corrisponde al conteggio 1 indicato dalle danzatrici nelle loro partiture, la nota grave suonata dal secondo pianista raddoppia in ottava (mi). Durante questo tempo le danzatrici sono ferme nella posizione d'inizio. Mentre il secondo pianista mantiene il mi per tutta la durata della battuta 1, il primo pianista comincia a suonare dal secondo quarto e continua con il terzo quarto effettuando due note staccate precedute da un'acciaccatura. Su queste note, corrispondenti al conteggio 2 e 3, le danzatrici allungano la gamba con due scatti in avanti e completano il movimento al quarto quarto quando la nota non è più staccata, ma accentata e dura l'intero quarto più un ottavo della battuta successiva.

APPARATO CRITICO-FILOLOGICO DELLA BATTUTA 1

TESTIMONI COREOGRAFICI

1 A. Elizabeth Waters scrive «meas.one» (*WCN*, p. 1). Con «meas.» la danzatrice indica "measure" che sta per battuta, mentre con «one» si riferisce al numero progressivo di quest'ultima, la quale, fra l'altro, coincide con quella della partitura musicale. Attraverso tale segnalazione la danzatrice nomina le sezioni della coreografia. Ogni battuta, infatti, comprende un certo intervallo di tempo in cui eseguire i movimenti da lei descritti. Adottando lo stesso sistema per indicare la battuta, Melvene Ipcar e Carolyn Durand segnano solo «1» (*ICN*, c. 1*r*; *DCN*, c. 1*r*), mentre la Barzun e la Kloepper «1 m.» (*BCN*, c. 1*r*; *KCN*, p. I), laddove con «m.» entrambe si riferiscono a "measure". Nella prima riga della nostra tabella scriviamo, dunque, "meas. 1" combinando insieme i modi diversi di denominare la scena da parte delle danzatrici.

1 B. Dopo aver indicato il numero della battuta, Elizabeth Waters scrive «count» che sta per "conteggio" e poi «1» (*WCN*, p. 1) ad indicare il numero del conto musicale in cui eseguire il primo movimento della coreografia. Poiché la musica dello spartito è in 4/4, dopo «count 1», la Waters scrive «counts 2-3-4» (*WCN*, p. 1) e subito dopo la descrizione della danza da eseguire in quel determinato intervallo di tempo. Poiché anche le altre danzatrici usano la stessa modalità, nella seconda riga della nostra tabella, riportiamo "counts 1-2-3-4".

I C. *ICN*, c. 1*r*. Con «I feel touches» la danzatrice indica che "sente i contatti". Presumibilmente vuol dire che la gamba allungata tocca il lato destro della compagna che sta alla sua sinistra. Con «4 +» la danzatrice indica che la gamba si allunga completamente sul conteggio 4 e che la si mantiene stesa fino al primo ottavo della musica della battuta successiva. Ciò si desume da un confronto con la partitura musicale in cui la nota che occupa il quarto quarto della prima battuta si prolunga appunto nel primo ottavo della battuta seguente (*RCN*, p. 1).
I D - I F. *WCN*, p. 1. Con «L.» la danzatrice indica "left".
I G - I H. *DCN*, c. 1*r.* Con «staccato» la danzatrice indica il ritmo a scatti attraverso cui eseguire il movimento.
I I. *BCN*, c. 1*r*. Come la Durand, anche la Barzun scrive il termine «staccato» attribuendogli lo stesso significato.
I L. *KCN*, p. 1.
II. (Fig. 5) Il disegno di Lucretia Barzun, raffigurante la posizione d'inizio della coreografia, riporta tre frecce che indicano la direzione verso cui la gamba delle danzatrici sollevata da terra si allunga (*BCN*, c. 1*r*). L'allungamento segnalato dalle tre frecce coincide con le descrizioni delle partiture coreografiche riportate nella tabella.

INTERPRETAZIONE DEI TESTIMONI COREOGRAFICI

rr. 1-10. La descrizione della sequenza motoria si ricava incrociando *ICN*, c. 1*r*, *WCN*, p. 1, *DCN*, c. 1*r,* *BCN*, c. 1*r*, *KCN,* p. 1 e *BCN*, c. 1*r.*

TESTIMONI MUSICALI

1. *RCN*, p. 1 (fig. 6). La fig. 6 riporta il frammento musicale delle prime quattro battute a cui è associata la sequenza motoria sin qui descritta.

INTERPRETAZIONE DEI TESTIMONI MUSICALI

rr. 11-19. La legatura di valore tra la prima e la seconda battuta indica verosimilmente un prolungarsi nella seconda dell'ultimo movimento compiuto dalle danzatrici nella prima battuta.