

Elena Randi

Attraversamenti

È nel Settecento che nasce il *ballet d'action*, vale a dire una modalità di spettacolo in cui si vuole raccontare una storia attraverso il movimento del corpo accompagnato dalla musica e senza l'uso della parola, una scelta peraltro non nuova, ma nel XVIII secolo ripresa e sostenuta teoricamente. Dentro alla nozione “movimento del corpo” vanno collocate quanto si è soliti definire *danza* e *pantomima*, l'una intesa come un linguaggio convenzionale costituito da una serie di passi codificati che, almeno in origine, nel loro atto di nascita attorno alla fine del Seicento, non significano altro che sé stessi (assai più recentemente Hanya Holm, Alwin Nikolais o Simone Forti avrebbero parlato forse di *motion*), l'altra delimitabile come un idioma che aspira a rendere un significato “letterario”.

In realtà, se incrociamo varie fonti, scopriamo che le due modalità espressive “smarginano” e si mescolano. Come ha dimostrato Stefania Onesti nella sua tesi di dottorato discussa all'Università di Padova nel 2014 («*Dietro la traccia de' gran maestri. Prassi e poetica del ballo pantomimo italiano negli ultimi quarant'anni del Settecento*»), possiamo infatti constatare che in certi momenti del *ballet d'action* si alternano, nel senso che all'una segue l'altra; per esempio, prima due personaggi si dichiarano il reciproco amore attraverso i gesti, poi si spostano verso una fiera dove trovano dei paesani che festeggiano e la scena successiva offre la visione delle loro danze. Stando alle critiche sollevate da alcuni, non dev'essere raro neanche che la danza “meccanica” sia introdotta in modo ingiustificato nella storia rappresentata, funzionando come una sorta di intermezzo posto dentro l'evento scenico, in tale circostanza, peraltro, ancor più evidentemente alternandosi alla pantomima. Può anche capitare che un personaggio danzi mentre un altro contemporaneamente mima. Infine si dà il caso di uno stesso personaggio che esprime con la parte superiore del corpo il sentimento o l'emozione da cui è preso, mentre con le gambe simultaneamente

esegue i passi codificati della tecnica classica. È verosimile che certi coreografi prediligano uno dei tre schemi, ma molto probabilmente si tratta di modalità strutturali che convivono nella maggioranza dei *ballets d'action*.

Il proposito di “parlare” attraverso l’azione del corpo pone una serie di interrogativi su quanto essa sa esprimere e soprattutto *non* sa esprimere. Chi da coreografo o da osservatore nel Settecento prova a delimitare le zone interdette a tale linguaggio, tende a constatare che gli è preclusa la possibilità di “dire” il passato e il futuro: deve concentrarsi sul presente, su un’azione che si svolga *drammaticamente nell’hic et nunc*. Gli è sbarrata anche la capacità di rendere un argomento logico-concettuale. Gli pertengono, invece, l’espressione dei fatti presenti oltre che dei sentimenti e delle emozioni, un campo – quello della manifestazione della sfera affettiva attraverso il gesto – a cui il Settecento, oltretutto, dedica studi di rilievo, talvolta giungendo alla conclusione che il gesto sa rendere le passioni in modo più immediato e convincente del linguaggio articolato.

Degli sconfinamenti dell’arte coreutica nel campo “letterario” e in altri ambiti limitrofi si occupa nel suo intervento Laura Aimò, ponendo tale aspetto in connessione al “contagio” con altre discipline riscontrabile nell’estetica, forse non casualmente nata, almeno nella sua forma moderna, nello stesso XVIII secolo in cui si situa la genesi del *ballet d'action*. La Aimò osserva che l’eterogeneità dell’oggetto di indagine dell’estetica comporta un approccio metodologico difficilmente definibile, ma, anziché percepirlo come un limite, lo ritiene un punto di forza. E altrettanto pensa si possa ripetere in riferimento allo studio dell’arte coreutica. Osserva inoltre che i coreografi si interessano di estetica (la prospettiva di un grande coreografo come Jean-Georges Noverre, autore delle *Lettres sur la danse*, sarebbe filosofica) e che gli estetologi si occupano anche del genere coreutico, come nel caso di Jean-Baptiste Du Bos, Charles Batteux, Étienne Bonnot de Condillac, Gotthold Ephraim Lessing, ecc.

Sull’evoluzione del *ballet d'action* nel Novecento focalizza la sua attenzione Annamaria Corea in un saggio che ruota attorno a tre diverse versioni di *Romeo e Giulietta*, tutte sulla musica di Sergej Prokofiev: quelle di Leonid Lavrovskij (1940, 1946), John Cranko (1958, 1962) e Kenneth MacMillan (1965). Delle tre varianti – una creata da un artista di matrice russa, le altre da coreografi

formatisi almeno in parte al Royal Ballet – la studiosa osserva soprattutto le scelte relative al rapporto danza-pantomima, di cui enuclea alcuni aspetti di rilievo. La Corea, che preferisce tralasciare l'analisi delle redazioni di Serge Lifar e di Frederick Ashton benché anch'esse su musica di Prokofiev, prova anche a definire il tipo di pantomima impiegato dai tre coreografi prescelti. Ella rileva in particolare una differenza tra una pantomima tesa ad imitare realisticamente il quotidiano ed una costruita sulla base di un codice convenzionale al modo del linguaggio dei sordomuti, e cerca di identificare quale tipologia rifluisca in ciascuna delle tre versioni e quale rapporto essa instauri con la danza-danza.

I due interventi presentano un'impostazione molto diversa: l'uno ha un taglio teorico-filosofico, l'altro si occupa della prassi scenica, ma affrontano un soggetto non troppo distante, che, oltretutto, ha ricadute interessanti anche sull'arte coreutica novecentesca più lontana dalla tecnica accademica.