

Annamaria Corea

“Romeo e Giulietta”.

Un perfetto case-study per il balletto narrativo del Novecento

Le riflessioni che seguono hanno l'intento di mettere in luce alcune problematiche relative al balletto narrativo novecentesco attraverso l'esempio di *Romeo e Giulietta*, nelle versioni coreografiche di John Cranko (1958, 1962) e Kenneth MacMillan (1965) a confronto con quella russa di Leonid Lavrovskij che le precede (1940, 1946). Provenienti dalla stessa “scuola” inglese del Royal Ballet e considerati fra i maggiori narratori del balletto moderno, entrambi si sono avvicinati alla tragedia di Shakespeare più fortunata del repertorio coreutico, favorita già durante gli anni di affermazione del *ballet d'action*, ma che soprattutto nel Novecento ha vantato innumerevoli trasposizioni in danza con partiture di diversi compositori¹⁶.

La musica celeberrima di Prokofiev composta nel '35, dapprima giudicata inadatta al balletto, si affermò solo l'11 gennaio 1940 al Teatro Kirov con il debutto di *Romeo e Giulietta* di Lavrovskij, nei ruoli principali Galina Ulanova e Constantin Sergeiev¹⁷. È Joan Lawson a recensire sul periodico inglese «The Dancing Times» la nuova produzione sovietica giudicata «a daring innovation», avendo utilizzato il coreografo danze che «arose from the basic problems of the characters, in relation to the play»¹⁸. Lawson, futura autrice di un libro intitolato *Mime* (1957), si sofferma nel suo articolo sulla funzione della pantomima nel balletto, lamentando l'uso che i coreografi moderni fanno di

¹⁶ Queste considerazioni nascono da una ricerca più ampia sul balletto narrativo inglese tra gli anni trenta e settanta del Novecento, svolta durante il corso di Dottorato in Tecnologie digitali e metodologie per la ricerca sullo spettacolo dell'Università di Roma “La Sapienza” e conclusa nel marzo 2012, tutor Silvia Carandini.

¹⁷ La musica fu commissionata dal Kirov di Leningrado. Insieme al regista e direttore artistico del Teatro dell'Opera, Sergej Radlov, Prokofiev scrisse il libretto, quindi compose la partitura. Il Kirov si tirò indietro e successivamente anche il Bolshoi, a cui era stata sottoposta l'opera, poiché fu giudicata poco danzabile. Perciò la prima del balletto fu data a Brno (Cecoslovacchia) nel '38 con la coreografia di Vania Psota nei panni di Romeo e come Giulietta Zora Semberova. Cfr. Semberova, Zora, *Prokofiev's First Juliet*, in «Ballet Review», vol. 22, n. 2, estate 1994, pp. 20-23. Solo nel '40 fu messa in scena la versione di Lavrovskij al Kirov e nel '46 al Bolshoi.

¹⁸ Cfr. Lawson, Joan, *A New Soviet Ballet. «Romeo and Juliet»*, in «The Dancing Times», settembre 1940, pp. 700-701.

essa, per esaltare invece quella felice mescolanza di gesto e danza che si trovava nel lavoro di Lavrovskij:

Dramatic Dance certainly contains Pantomime, but modern choreographers, not fully understanding it, often treat it off-handedly. They describe the gestures that accompany the words of the actor, «Pantomime», when they are transferred to Ballet. But in Ballet, these imitative gestures immediately become trivial and commonplace and are often converted into the language of a deaf-mute. True pantomime is a theatrical performance, in which character, emotion and passion are expressed by the movements of the body, instead of the voice.¹⁹

Secondo l'autrice i coreografi suoi contemporanei non comprendono pienamente la pantomima, poiché usano gesti descrittivi e imitativi che, trasferiti nel balletto, risultano banali e scontati, oltre che vicini al linguaggio dei sordomuti. Nel balletto è importante, invece, che la gestualità nasca dal solo linguaggio corporeo e non da quello verbale. È la resa dei personaggi a interessare maggiormente Lawson, la quale mette in evidenza di Ulanova il sapersi immergere nella parte e di Gerbek, l'interprete di Tebaldo, la straordinaria forza attoriale, difficile da analizzare ma riposta certamente negli sguardi, nella camminata, nel gesto di girarsi arrogantemente con la testa. Infine, l'accento si sposta su un altro aspetto fondamentale del balletto narrativo, la presenza di un libretto ben strutturato, affermando che «only a genuine, deep and exciting libretto can serve as a basis for modern Ballet»²⁰.

In effetti, quando si parla di balletto narrativo la questione del libretto è cruciale – così come quella della pantomima – e ritorna qualche anno più tardi nella recensione di A. H. Franks alla prima tournée londinese della compagnia del Bolshoi. Urge per lo storico la necessità di evidenziare le differenze fra il balletto russo e quello dell'Europa occidentale, riscontrate in particolare nell'uso dell'elemento scenografico e letterario. Un accentuato realismo sia della messa in scena che dell'interpretazione attoriale è la caratteristica principale dei sovietici, che impiegano grandi masse sul palcoscenico e mettono da parte la pantomima convenzionale, rimpiazzandola con una gestualità più naturale. D'altro canto, secondo Franks, i coreografi occidentali non concepiscono un tipo di realismo come questo nella danza, privilegiando la

¹⁹ *Ivi*, p. 701.

²⁰ *Ivi*, p. 702.

qualità dell'immaginazione. Inoltre, ciò che i russi consideravano di primaria importanza, il libretto, per gli altri non era che «a springboard for a flight into fancy»²¹. Difatti, nella maggior parte dei casi i balletti sovietici nascevano dalla stesura preliminare di un libretto dettagliato e preciso, così come era stato per *Romeo e Giulietta*, scritto dal regista Radlov in collaborazione con Prokofiev e più volte modificato con l'apporto del coreografo, poiché solo con un libretto ben costruito il messaggio poteva essere chiaro ed efficace e assolvere quindi alla funzione didattica e di trasmissione dei valori che, grazie al cosiddetto "realismo socialista", il regime sovietico si proponeva di divulgare²².

Il programma di balletti "a serata intera" del Bolshoi, dato al Royal Opera House nell'ottobre 1956, esibiva le caratteristiche di un rinnovato balletto d'azione, per molti aspetti distante dagli esempi del secolo precedente, nonostante affrontasse due classici come *Giselle* e *Il lago dei cigni*²³, e che portava alto il nome della scuola accademica russa con una tecnica che poteva essere spettacolare – i ballerini che tenevano con una sola mano le ballerine al di sopra della loro testa – oppure celata da quella perfetta fusione delle parti mimate e danzate, attraverso cui si raggiungeva una qualità dell'azione fluida e continua²⁴. Il *dance drama* russo manteneva alcune caratteristiche del balletto tradizionale, l'intento narrativo, la centralità del libretto e la divisione in più atti, ma sostanzialmente se ne distaccava sia nei contenuti che nelle modalità. Le sequenze pantomimiche intervallate dai numeri danzati, struttura consueta dei balletti di Petipa, vennero sostituite da un tipo di gestualità che ricordava molto

²¹ Cfr. Franks, Arthur Henry, *The Bolshoi Ballet. Some Generalisations*, in «The Dancing Times», novembre 1956, pp. 67-69: p. 68.

²² Basterà qui menzionare qualche titolo: *Le fiamme di Parigi* aveva come tema la Rivoluzione francese, *Spartacus* la rivolta degli schiavi romani, *Laurentia* la classe contadina spagnola, *Il sentiero del tuono* l'apartheid.

²³ Il programma della stagione inglese prevedeva *Giselle*, *Il lago dei cigni*, *Romeo e Giulietta* e *La fontana di Bachisarai*. Ricordiamo inoltre che nel 1955 la versione filmica di *Romeo e Giulietta* era stata premiata al Festival di Cannes.

²⁴ È lo stesso coreografo a dire di aver usato «a form of film technique to achieve a continuous flow of action», citazione in Cole Howard, Camille, *The Staging of Shakespeare's Romeo and Juliet as a Ballet*, San Francisco, Mellen Research University Press, 1992, p. 54, precedentemente riportata in Lawson, Joan, *A History of Ballet and Its Makers*, London, Dir Isaac Pitman and Sons Ltd., 1964, p. 188. La stessa studiosa sottolinea come la scenografia di Pyotr Williams abbia contribuito a rendere questo effetto di fluidità; il palcoscenico era fatto di porzioni di spazio che come in una sequenza potevano essere svelate o nascoste attraverso un sistema di sipari e trasparenze che si aprivano e chiudevano all'occorrenza (*ibidem*).

quella del cinema muto²⁵ e che non era affatto secondaria nell'economia del balletto:

[...] it was Lavrovskij's gesture-laden mime – sottolineano Millicent Hodson e Kenneth Archer – which stunned spectators here [in *Romeo e Giulietta*]. In the context of the intricate neoclassical choreography then current in the West, audiences found it strange to see so few steps in a ballet. Lavrovskij used lots of walking and running. He punctuated such ordinary movements with *jetés* and *arabesques*, but even these steps were shaped by dramatic gesture.²⁶

Fu comunque un evento di grande impatto per gli inglesi, privi di un'antica tradizione ballettistica e con una compagnia stabile nazionale ancora giovane, stimolati quindi a elevare lo standard delle loro produzioni²⁷. Il Royal Ballet aveva prodotto un solo balletto lungo, *Cinderella* di Prokofiev/Ashton (1948), e nel 1957 sarebbe arrivato *The Prince of the Pagodas* di John Cranko e le musiche appositamente create da Benjamin Britten, ma per il resto il repertorio era costituito di balletti brevi o in un solo atto. Prima Cranko, poi MacMillan non poterono che guardare al modello russo per i loro primi esperimenti nel genere d'azione a serata intera²⁸.

Il balletto di Prokofiev venne commissionato a Cranko dalla Scala di Milano in collaborazione con La Fenice di Venezia e andò in scena il 26 luglio 1958 sull'isola di San Giorgio Maggiore, grazie all'intermediazione della Fondazione Giorgio Cini che ospitava le due istituzioni in quello spazio magico che è il Teatro Verde. La scenografia tutta d'oro che si imponeva maestosa sul grande palco *en pleine air* circondato da alberi e laguna, era di Nicola Benois, e nei ruoli

²⁵ Cfr. Barnes, Clive, *Barnes on ... What Is Ballet Acting*, in «Ballet News», giugno 1982, vol. 3, n. 12, p. 46.

²⁶ Cfr. Hodson, Millicent e Archer, Kenneth, *Three Romeos...*, in «Dance Now», vol. 1, n. 3, autunno 1992, pp. 11-21: p. 13.

²⁷ Cfr. Percival, John, *Modern Ballet*, London, The Herbert Press, 1980 (1970), p. 14. Risalgono all'epoca del *dance drama* russo le innovazioni tecniche del coreografo Feodor Lopuchov e della danzatrice e insegnante Agrippina Vaganova, che nel 1934 aveva pubblicato il trattato *Le basi della danza classica*.

²⁸ Le prime versioni occidentali del balletto shakespeariano con la musica di Prokofiev furono quelle di Serge Lifar e Frederick Ashton, entrambe del '55. Il primo compose il balletto per l'Opéra di Parigi, sottoponendo la partitura a notevoli modifiche e aggiunte. Il secondo creò *Romeo e Giulietta* per il Balletto Reale Danese nel 1955, in un solo atto, concentrando la storia sui due amanti. Alle scene corali, per lo più convenzionali, faceva da contraltare il lirismo dei passi a due. La coreografia si distinse inoltre per l'uso di molte scene pantomimiche interpretate dai notevoli mimi della scuola di Bournonville.

principali vi comparivano Carla Fracci e Mario Pistoni, alternati da Vera Colombo e Giulio Perugini. L'anno successivo lo spettacolo veniva replicato alla Scala e rimase in repertorio per diversi anni²⁹. Sarà, tuttavia, la versione definitiva del 1962, ripresa dal coreografo per la compagnia del Balletto di Stoccarda, con una nuova scenografia di Jürgen Rose, a girare il mondo insieme agli altri straordinari balletti d'azione di Cranko, *Onegin* (1965) e *La bisbetica domata* (1969)³⁰.

Pur nella loro diversità, le due produzioni di *Romeo e Giulietta* dovevano di certo essere accomunate dallo stile di un coreografo che, se ancora giovane, aveva già sviluppato una personale cifra, riconoscibile ad esempio nella complessità delle scene corali e nella spiccata teatralità dell'insieme. La critica italiana fu entusiasta dell'evento «maiuscolo e memorabile» e dall'esito «trionfale», che aveva avuto fra gli ospiti di spicco Jean Cocteau:

John Cranko è un coreografo di slancio moderno, benché cresciuto alla tradizionalista scuola inglese. Pur non essendo uscito nella realizzazione del balletto ammirato iersera dai canoni di un evoluto classicismo, ha dato libero corso alla ben provveduta fantasia massimamente nelle scene d'assieme. Veramente suggestivi i momenti del duello Tebaldo-Mercuzio e Tebaldo-Romeo. Di toccante risalto il "notturmo" d'amore, il commiato dei due giovani amanti e il tragico finale.³¹

Per Elizabeth West, che stilò invece il resoconto della versione scaligera dell'anno dopo, rimaneva superbo il trattamento dei gruppi in scena, ma non altrettanto incisivi erano stati i passi a due, privi alcuni di romanticismo e con un Romeo dall'atteggiamento altezzoso e impulsivo, diverso dalla versione precedente³².

²⁹ Per questa prima rappresentazione la Scala forniva il corpo di ballo, lo scenografo Nicola Benois, il coreografo (che aveva l'anno prima messo in scena a Milano *The Prince of the Pagodas*) e il direttore d'orchestra Luciano Rosada, la Fenice metteva a disposizione l'orchestra e le comparse; cfr. *Romeo e Giulietta. Balletto in tre atti ed epilogo (dalla tragedia di W. Shakespeare)*, 26-27-28 luglio 1958 (programma di sala), Venezia, Teatro La Fenice, 1958. Per la cronologia completa del balletto alla Scala, si veda Vitalini, Andrea (a cura di), *Romeo e Giulietta alla Scala dal 1959 al 2003*, in *Romeo e Giulietta*, Stagione 2007-2008 (programma di sala), Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, pp. 64-79. Per ulteriori informazioni sulle rappresentazioni italiane e non, si veda Testa, Alberto (a cura di), *Romeo e Giulietta*, Roma, Di Giacomo Editore, 1981.

³⁰ Cranko aveva lasciato il Royal Ballet ed era divenuto direttore della Compagnia del Balletto di Stoccarda nel 1961, ruolo che ricoprì fino alla sua prematura morte nel 1973; cfr. Percival, John, *Theatre in My Blood. A Biography of John Cranko*, New York, Franklin Watts, 1983.

³¹ Cfr. Bert., «*Romeo e Giulietta*» al Teatro di S. Giorgio, *Lo spettacolo*, in «Il Gazzettino», 27 luglio 1958, p. 3.

³² Cfr. West, Elizabeth, *Cranko's Romeo and Juliet. A Success in Milan*, in «The Dancing Times», aprile 1959, pp. 335-336.

Il balletto di Cranko si distanzia dal suo antecedente russo sotto diversi aspetti, pur risultando questo un punto di partenza indiscutibile e una base su cui innestare la propria visione del dramma shakespeariano:

La mia maggiore preoccupazione – spiega Cranko – è stata quella di reagire all'impostazione puramente mimica che al balletto di Prokofiev hanno dato e danno gli interpreti russi. Ho visto recentemente a Londra il celeberrimo Bolshoi ed ho riportato l'impressione che l'accentuata preoccupazione mimica dei coreografi russi tolga slancio e poesia all'intelligenza del ballo [...]. [...] ho dato assoluta preminenza alla danza, ottenendo, mi pare, un maggior lirismo. Ho accentuato, viceversa, i momenti tragici della vicenda così da renderla più vibrante ed insieme aderente allo spirito shakespeariano.³³

Eppure Eugenio Montale scrisse del balletto come di un «dramma mimico» in cui il coreografo aveva introdotto dei ballabili e dei passi a due che – anche secondo la sua opinione – non erano di certo la parte più interessante del balletto; «attraentissimi» per lo scrittore erano, d'altra parte, «gli sgarci musicali



Foto 1: Carla Fracci (Giulietta) e Mario Pistoni (Romeo), Teatro Verde - 26 luglio 1958.

(Foto conservata presso il Centro Studi Teatro della Fondazione Giorgio Cini, Venezia)



Foto 2: Mario Pistoni (Romeo) e Walter Venditti (Paride), Teatro Verde - 26 luglio 1958.

(Foto conservata presso il Centro Studi Teatro della Fondazione Giorgio Cini, Venezia)

descrittivi della lunga serie di combattimenti e di duelli»³⁴ del secondo atto e dell'epilogo. Sulla stessa linea di Cranko, lo scenografo Benois prendeva le

³³ Cfr. G., *Maggiore lirismo e minore mimica*, in «Gazzetta di Venezia. Gazzettino-Sera», 26-27 luglio 1958, p. 3.

³⁴ Montale, Eugenio, *Splendida notte d'estate sulla laguna di San Giorgio*, in *Romeo e Giulietta* (programma di sala), Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2006, pp. 25-28: p. 27, precedentemente pubblicato in «Corriere d'Informazione» (1958).

distanze dalla concezione realistica dei russi, avendo creato una scena unica con arche che nascondevano micro-scene svelate di volta in volta e vibranti «un'atmosfera vagamente irreal» – questo l'intento dell'autore – visto che quando si tratta di danza non si può «cadere nel verismo della ricostruzione storica»³⁵.

Nondimeno la versione di Cranko doveva lasciare la sensazione di una spiccata vitalità scenica se Richard Cragun, in seguito nel ruolo di Romeo, affermava che «you can smell the olive oil»³⁶, in riferimento all'atmosfera della scena iniziale al mercato di Verona; una piccola città popolata di acquaioli, contadini, mercanti, zingare, e direttamente coinvolta negli scontri delle famiglie Capuleti e Montecchi. Tra scene di vita quotidiana e straordinaria, come la festa del Carnevale nel secondo atto con giocolieri e maschere, sono inseriti i duelli cruenti e fatali dei personaggi principali. Cranko non modificò la struttura del libretto originale, che già comprendeva la scena del mercato e quella del Carnevale, solo il finale che lasciava spazio all'ottimismo con la riconciliazione delle famiglie fu sostituito da una conclusione tutta tragica dominata dai corpi inermi dei due protagonisti e di Paride. La stessa desolante immagine chiude la versione di MacMillan per il Royal Ballet, andata in scena il 9 febbraio 1965, anch'essa più o meno fedele alla struttura narrativa del libretto russo, con un ordine lineare degli eventi scandito in tre atti, ma con l'aggiunta di sezioni musicali dedicate al giovane protagonista.

Rimanendo più o meno invariata la struttura drammaturgica, sono quindi i diversi elementi della messa in scena a fare il gioco delle differenze fra una versione e l'altra; ecco allora che il realismo della versione russa assume un carattere più accentuato per la notevole dimensione dello spazio scenico e l'impiego di una grande quantità di ballerini e comparse; mentre ciò che emerge dal balletto di Cranko è più specificamente l'atmosfera di vitalità e dinamismo dovuta alla sapienza del coreografo di orchestrare i singoli gruppi, rendendoli attivi sia nello spazio inferiore che superiore del palcoscenico; pensiamo anche

³⁵ Citazione di Nicola Benois, in G., *Maggiore lirismo e minore mimica*, cit., p. 3.

³⁶ Syse, Glenna, *Stuttgart "Romeo, Juliet" is movement, not moving*, in «Sunday Times», 14 luglio 1977. Si veda anche l'articolo di Kisselgoff, Anna, *Ballet: Exciting 'Romeo'*, in «New York Times», 31 maggio 1975: «One of Mr. Cranko's most inspired and original touches here was his sense of place. Quite rightly, he created a small-town Verona whose people were still close to the earth. The countryside is nearby».

alla vivacità dei duelli, all'introduzione di passi jazz nel *pas de trois* di Romeo, Benvolio e Mercuzio del primo atto, elemento jazz peraltro già presente nella musica, o ancora all'interazione fra i personaggi principali e il corpo di ballo nelle varie scene d'insieme³⁷.

Diversamente da quest'ultimo, il balletto di MacMillan – primo *full-length ballet* della sua carriera – assume un aspetto volutamente monumentale, ottenuto più grazie alla scenografia di Nicholas Georgiadis che alla costruzione coreografica degli ensemble alquanto convenzionali. Il cuore del balletto, infatti, è costituito dagli straordinari passi a due, creati sulle doti di Lynn Seymour e Christopher Gable, da cui egli era partito per la realizzazione del lavoro³⁸. Se delle scene d'insieme il coreografo è il principale ideatore, per i duetti così come per gli assoli l'apporto del singolo danzatore diviene fondamentale. È significativo che le Giuliette di Cranko e MacMillan siano considerate fra le migliori danzatrici-attrici del balletto moderno, Marcia Haydée (ma anche la prima Fracci) e Lynn Seymour, diplomate entrambe alla scuola del Royal Ballet. Quanto allora la formazione di un danzatore, insieme alle sue speciali doti, determina lo stile di una coreografia? È chiaro che il livello espressivo del movimento non dipende solo dal talento ma anche dalle specifiche tecniche apprese³⁹.

Il programma di studio della Royal Ballet School, supervisionato dalla sua fondatrice Ninette de Valois, prevedeva oltre alle lezioni di recitazione teatrale per il biennio di specializzazione quelle di mimo tenute da Ursula Moreton, considerate fondamentali per il controllo del corpo e lo sviluppo delle capacità espressive degli allievi⁴⁰. Il corso era incentrato sulla naturalezza del *port de bras*,

³⁷ Cfr. Hodson, Millicent e Archer, Kenneth, *Three Romeos...*, cit., p. 16.

³⁸ MacMillan aveva già coreografato il passo a due della scena del balcone per la tv canadese. Ashton, allora direttore della compagnia, era rimasto soddisfatto del risultato, gli affidò quindi l'intera coreografia, imponendogli poco prima del debutto la presenza di Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev per la prima a seguito di una scelta puramente commerciale presa insieme al consiglio di amministrazione del teatro. Cfr. Perry, Jann, *Different Drummer, the Life of Kenneth MacMillan*, London, faber and faber, 2009.

³⁹ Stimolante a questo proposito, anche se relativo all'attività di Ashton, è il saggio di Morris, Geraldine, *Dance Partnerships: Ashton and His Dancers*, in «Dance Research», vol. 19, n. 1, estate 2001, pp. 11-59. L'autrice sottolinea di Lynn Seymour le doti fisiche ed espressive (piedi arcuati, corpo flessibile, fluidità) e il fatto che avesse studiato, oltre che con Ursula Moreton, con un collaboratore di Vaganova, Nicolaj Svetlanov, da cui apprese come esprimere le emozioni con il gesto di una mano, con un piede sollevato o con un mezzo giro della testa e degli occhi.

⁴⁰ Cfr. De Valois, Ninette, *Invitation to the Ballet*, London, John Lane the Bodley Head, 1953 (1937), pp. 243-244. Su Ursula Morton si veda Newman, Barbara, *Moreton, Ursula*, in *International Encyclopedia of Dance*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. IV, p. 463.

sull'uso delle mani, del polso e della testa e sul vocabolario di gesti che l'insegnante aveva imparato dall'italiana Francesca Zanfretta. In un recente saggio Giannandrea Poesio ha riflettuto sulle motivazioni che spinsero de Valois a scegliere il metodo di Zanfretta piuttosto che quello del più noto Enrico Cecchetti, con cui ella stessa aveva studiato per cinque anni. Riteneva forse che il sistema di gesti di Cecchetti fosse difficile da tramandare, lasciando troppo spazio alla soggettività e all'improvvisazione ed essendo radicato in tradizioni teatrali ormai desuete. L'approccio oggettivo e meno elaborato di Zanfretta era probabilmente più vicino al modo di essere degli inglesi che non hanno una naturale propensione a un'accentuata gestualità⁴¹.

È interessante notare, sfogliando i numeri della rivista «The Dancing Times», come già a partire dagli anni venti del Novecento in ambito inglese si riservi attenzione alla pantomima con la pubblicazione di articoli firmati da autorevoli voci. L'idea condivisa era che l'*acting without words* fosse efficace più a livello didattico che coreografico, funzionando come una sorta di maieutica in grado di far emergere la personalità dei danzatori e migliorare così le loro qualità attoriali, indipendentemente dal metodo di studio adottato⁴². L'insegnamento della pantomima convenzionale, così come praticata nel secolo passato, era comunque necessario per la messinscena del repertorio classico, che gli inglesi iniziarono a rappresentare sin dagli anni trenta grazie all'iniziativa di de Valois e alla vantaggiosa presenza in Inghilterra di artisti russi provenienti dai Teatri Imperiali di San Pietroburgo che contribuirono non poco alla ricreazione dei balli ottocenteschi e delle parti mimiche. C'è stato quindi in quegli anni un recupero e un'attenzione particolare alla pantomima classica, confermati anche dal libro di Joan Lawson sopra citato, pubblicato nel 1957⁴³,

⁴¹ Cfr. Poesio, Giannandrea, *The Irish and the Italians: de Valois, the Cecchettis and the "other" ballet mime*, in Cave, Richard e Worth, Libby (a cura di), *Ninette de Valois. Adventurous Traditionalist*, Alton, Dance Books, 2012, pp. 97-104. L'autore mette in luce la formazione di Zanfretta alla Scala negli anni '70 dell'Ottocento e la lega, in assenza dei Cecchetti in quel periodo, alle pose sceniche di Serafino Torelli, attore e autore di un trattato per cantanti d'opera e danzatori che, seppur basato sulla tradizione della Commedia dell'Arte, non lasciava spazio all'improvvisazione.

⁴² Fra queste voci, quella dello storico Mark Perugini, i cui articoli sul mimo, apparsi sul periodico a puntate, in seguito alla richiesta dei lettori, vennero ripubblicati nel volume *Mime*, London, The Dancing Times, Limited, s.d. [probabilmente fra 1924 e il 1925]. Ricordiamo anche la stessa Moreton, Tamara Karsavina, Serafina Astafieva, Edouard Espinosa, Audrey Williamson, etc.

⁴³ Cfr. Lawson, Joan, *Mime. The theory and practice of expressive gesture with a Description of its Historical Development, with Drawings by Peter Revitt*, New York, Pitman Publishing Corporation, 1957. Sono vari i settori (teatro, balletto, pantomima) e le forme di mimo contemplate dall'autrice

che si proponeva di fornire allo studente lettore non solo una base teorica e storica della materia ma anche un compendio di disegni esemplificativi dei gesti utilizzati nel balletto dell'Ottocento.

Tuttavia, piccoli elementi della pantomima tradizionale rivivono anche nel balletto moderno, come in *Romeo e Giulietta*, dove – sia nel caso di Cranko che di MacMillan – molti ruoli sono esclusivamente mimici. Lord e lady Capuleti si muovono solennemente e si esprimono per lo più con una gestualità enfatica delle braccia e una marcata mimica facciale con cui si vuole sottolineare l'autorità del ruolo e dell'età; ciò vale anche per il principe di Verona, frate Lorenzo e la nutrice, anche se in una chiave comica.

In contrasto alla rigidità corporea dei genitori, le due Giuliette oppongono espressioni del viso molto naturali, corse di gioia e di tormento, atteggiamenti scherzosi e di gioco, ma anche momenti di totale immobilità del corpo, che nel caso di MacMillan possono durare anche interi minuti, e che lasciano immaginare al pubblico lo stato d'animo inquieto del personaggio prima di prendere una decisione. Gesti e movimenti – ovvero la danza – sono indice del carattere dei personaggi, non sono più finalizzati a tradurre un discorso verbale in discorso corporeo attraverso un codice stabilito una volta per tutte. I gesti si fanno simbolici, evocativi, realistici, a seconda della necessità drammaturgica, dell'impronta stilistica del coreografo e dell'interpretazione dei ballerini. Nei balletti narrativi i ruoli richiedono un lavoro interiore e uno studio del personaggio che è generalmente preliminare alla coreografia; in questa fase si esamina il testo minuziosamente, non solo in privato ma anche con discussioni collettive, così da definire una linea psicologica dei personaggi prima ancora di definire movimenti e pose. Sia Cranko che MacMillan erano soliti trovare per ogni danzatore un gesto, un atteggiamento caratterizzante e ricorrente, un motivo coreografico che funzionasse esattamente come quello musicale, mentre i passi a due furono creati con l'intento di tracciare la linea evolutiva della storia d'amore dei giovani amanti attraverso l'utilizzo di toni via via sempre più angosciosi e cupi.

(*natural emotional expression, occupational gesture, conventional gesture*). Ursula Moreton fu molto d'aiuto a Lawson per la revisione dei capitoli V e VII attinenti alla pantomima nel balletto classico. Ricordiamo anche la più recente pubblicazione del video *Mime Matters*, realizzato dalla Royal Academy of Dance di Londra nel 2002.

Nei balletti precedenti MacMillan aveva sperimentato la contaminazione con gli stili moderni in linea con la sua poetica che concepiva la presenza di brutture e oscenità nel balletto, inserendo così nelle sue opere atteggiamenti del corpo naturali e movimenti che possono rimandare alla danza espressionista, come le spalle incurvate o le braccia goffe. In *Romeo e Giulietta*, utilizzò per la prima volta l'*entrechat*, considerato fino a quel momento un mero esercizio da lezione. Nel passo a due della cripta, quando Romeo crede che Giulietta sia morta, la sua danza esprime la disperazione e l'incredulità del fatto, egli cerca affannosamente di ridare vita al corpo della ragazza tenendola nelle sue braccia, inerte e penzoloni. La danza qui doveva riflettere l'orrore della morte più che la bellezza della linea classica e MacMillan disse ai due danzatori che non si sarebbero dovuti preoccupare di assumere posizioni brutte e goffe, perché ciò sarebbe stato perfettamente in linea con lo spirito della scena. Questa culmina con Romeo che trascina il corpo di Giulietta attraverso il pavimento tenendola per un braccio. D'altra parte, Cranko fu sempre affascinato dalla spettacolarità della tecnica, amava introdurre prese e avvitamenti particolarmente arditi, e per Richard Cragun c'erano sempre *tours en l'air* che mettevano in risalto il fisico impeccabile⁴⁴.

Tuttavia, il balletto narrativo ha allargato le sue possibilità espressive non solo attraverso il suo codice dominante, la danza, di cui ha conservato comunque il vocabolario accademico, ma anche con l'utilizzo funzionale degli altri elementi che lo costituiscono in quanto forma composita di teatro "totale", musica, scene, costumi, luci. Siamo partiti da due questioni fondamentali, il libretto e la pantomima, considerando l'"emblema" del nuovo balletto d'azione, *Romeo e Giulietta*, ben consapevoli che il discorso potrebbe continuare ampliandosi ai diversi "livelli" del sistema "balletto", ma anche a un intero repertorio del genere d'azione che ancora oggi spicca sui palcoscenici di tutto il mondo, perché sono tanti i coreografi nostri contemporanei che credono ancora oggi, a ragione, di poter raccontare una storia danzando.

⁴⁴ Sulla poetica e sullo stile coreografico di John Cranko in rapporto al balletto narrativo, e in particolare sulla *Bisbetica domata*, si veda Corea, Annamaria, *Nuove prospettive del balletto d'azione nel Novecento*. La bisbetica domata di John Cranko, in AA. VV., *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, pp. 149-160.