

Raccontar danzando

Forme del balletto inglese nel Novecento

Annamaria Corea



Collana Studi e Ricerche 61

STUDI UMANISTICI
Serie Arti

Raccontar danzando

Forme del balletto inglese nel Novecento

Annamaria Corea



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2017

Per la pubblicazione di questo volume la serie «Arti» si avvale di un contributo raccolto dagli amici in memoria di MONICA LEVY (1953-2006), slavista, traduttrice, appassionata d'arte.

Copyright © 2017

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-027-9

DOI 10.13133/978-88-9377-027-9

Pubblicato a luglio 2017



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

Distribuita su piattaforma digitale da:



Centro interdipartimentale di ricerca e servizi
Settore Publishing Digitale

In copertina: Samuele Briatore, *Raccontar danzando* (2016), inchiostro.

Alle tre donne in sahari

Indice

Introduzione	1
1. Il balletto narrativo nel Novecento: l'esempio inglese	9
1.1. La svolta d'inizio secolo: astratto vs narrativo	9
1.2. Preludio: dal balletto d'importazione al balletto nazionale	27
1.3. Il boom degli studi inglesi e il dibattito critico sul balletto	43
2. Il balletto inglese: temi, storie, generi	67
2.1. I balletti di Ninette de Valois ovvero il dipinto danzato	68
2.2. Psicologico e reale nei balletti di Antony Tudor e Robert Helpmann	73
2.3. Frederick Ashton tra favola e humour	86
2.4. John Cranko, Kenneth MacMillan e il "full-length ballet"	97
3. Strategie del racconto danzato	121
3.1. Programmi, scenari e altri testi per il balletto	126
3.2. Pantomima e "silent acting"	141
3.3. Tecnica, stile, interpretazione	156
Ballettografia	177
Bibliografia	187
Indice dei nomi	197
Ringraziamenti	209

Introduzione

Fino agli anni venti del Novecento, il balletto è stato un genere teatrale d'impronta prevalentemente narrativa; basta solo uno sguardo ai titoli del passato, dal repertorio del *ballet de cour* a quello tardo romantico, per cogliere la tensione di quest'arte alla narratività. Effettivamente il balletto ha incontrato temi e storie di ogni sorta. Il mondo mitologico, insieme a quello pastorale e burlesco, ha fornito innumerevoli spunti a partire dal Seicento, e il ballo era divenuto parte integrante e necessaria anche nelle commedie di Molière. Sin dal suo esordio nel XVIII secolo, anche il *ballet d'action*, genere sperimentale e aperto alle contaminazioni, ha accolto i più disparati soggetti letterari, da quelli ispirati a eroi e intrighi tragici a quelli romantici, esotici, storici, e alle fiabe. Eppure la presenza in scena di vicende note e personaggi illustri non è sempre bastata a confermare l'ambito statuto drammatico a cui aspirava la danza, che faticò sempre molto a essere avvalorata come arte "imitativa", relegata spesso al ruolo di arte decorativa, e quindi "frivola" passione dell'occhio.

Nei primi decenni del XX secolo, con l'affermazione della danza moderna e di una nuova forma di balletto, divenne sempre più necessaria una rimodulazione dei codici espressivi e coreografici del modello ottocentesco. Se da una parte i sostenitori dell'astrattismo ricercavano la specificità della danza nella musicalità del solo movimento corporeo, dall'altra le "pioniere" del moderno si accaparravano la facoltà di esprimere le più grandi passioni dell'uomo con un linguaggio completamente inedito. Fu inevitabile la crisi del balletto narrativo a serata intera, *demodé* e poco incline al gusto primonovecentesco. Uno dei meriti della prima generazione di coreografi riformatori, molti

dei quali attivi all'interno della compagnia dei Balletti Russi di Djagilev, fu la creazione di balletti in forma breve, che comunque sviluppavano un nucleo tematico o narrativo.

Il Novecento, infatti, sfrutta interamente la vasta gamma tematica dei secoli passati, non abbandona neanche la fascinazione verso la favola o il mondo degli dei e degli eroi antichi, e continua la pratica di trasporre in danza le grandi opere letterarie, sia da drammi che da romanzi. Sono soprattutto gli argomenti contemporanei a rientrare nelle conquiste del balletto moderno, con un approccio critico e interpretativo che è ovviamente legato all'influenza delle nuove scienze umane, come la psicanalisi, o delle arti sorelle, il teatro e il cinema, con cui spesso si confronta, o ancora delle altre tecniche di danza che vengono assimilate o accostate a quella accademica.

Se la forma breve fu predominante nel primo Novecento, il modello del balletto a serata intera – affermatosi nel secondo Ottocento con Marius Petipa – ebbe la sua rivincita a partire dagli anni trenta nella Russia sovietica. La pantomima convenzionale, incaricata nella tradizione classica di trasporre il discorso verbale in un linguaggio dei gesti divenuto col tempo pedante e incomprensibile, fu il principale bersaglio del nuovo filone narrativo, mentre la centralità del contenuto rimaneva un punto fermo. Naturalmente, ai racconti fiabeschi del passato si sostituirono storie politicamente e socialmente più impegnative, in concomitanza con i dettami del Realismo socialista, che mettersero “in ballo” alcuni momenti esemplarmente drammatici della storia dell'umanità, come la Rivoluzione francese o la rivolta degli schiavi romani. Il nuovo *dram-balet* russo, oltre a rivedere l'aspetto della *fabula*, modificò anche le strategie narrative e performative, ricorrendo per esempio a un modello di recitazione di tipo stanislavskiano e a una gestualità più vicina alla quotidianità, al realismo delle scene, a una tecnica della danza sempre più fine ed eloquente.

Contemporanea al balletto sovietico, che pur contava su una ferrea tradizione, è la nascita di quello inglese, che dalla sua parte non aveva una scuola autoctona, ma solo un passato di tecniche e produzioni importate dall'estero. Rivelazione del XX secolo, il balletto inglese è divenuto nel giro di solo qualche decennio pietra miliare della danza mondiale, in grado di competere con le più antiche tradizioni francesi, italiane, danesi e russe, ed emblema di uno stile che negli anni si è andato definendo tipicamente British.

In particolare, la linea narrativa – che rappresenta l'argomento centrale di questa ricerca – occupa un posto privilegiato nel repertorio dei coreografi di cui ci occuperemo e offre spunti per rintracciare e mettere in luce quelle novità coreografiche che hanno portato tra gli anni trenta e settanta a una ridefinizione del *ballet d'action* e delle sue componenti. Certamente influenzata dai russi, la scuola inglese ha mostrato sin dagli esordi una forte inclinazione al balletto narrativo che si è via via distaccata dai modelli fino ad allora esistenti. La geniale fondatrice dell'attuale Royal Ballet, Ninette de Valois, seppe modulare con notevole acume il ventaglio creativo della compagnia, assimilando la tradizione "classica" e favorendo d'altro canto la nascita di un balletto moderno, originale e ricco d'intuizioni innovative. Un balletto "nazionale".

Le riflessioni del passato intorno a questo tema sono varie e complesse, e inevitabilmente legate a questioni ancora oggi aperte: la rivendicazione della danza a essere considerata un'arte imitativa, l'assimilazione della forma drammatica alla struttura dei balletti, dunque la natura e la configurazione del libretto di ballo, la pantomima come strategia del racconto, infine le concezioni e le etichette di "astratto" e "narrativo", che portano alla luce l'entità stessa della danza, contesa fra una concezione astratta, che privilegia il rapporto con la musica, e l'altra drammatica e imitativa che si vuole sostituire in qualche modo alla parola. Tematiche queste ricorrenti nella storia del balletto che convergono tutte nell'urgenza non solo di rendere la danza un'arte autonoma e pari alle altre, ma anche di trovarne una specificità, che via via si è andata configurando in modo diverso.

Il primo capitolo si sofferma in larga parte sugli studi inglesi di danza, che hanno avuto una straordinaria fioritura nel primo Novecento, mettendo a fuoco attraverso una selezione di articoli e saggi il nostro ambito privilegiato di ricerca, ovvero la tendenza specificamente "drammatica" del balletto inglese a partire dagli anni trenta del XX secolo. Accanto alle riflessioni critiche, ricavate dagli scritti coevi e dagli articoli pubblicati soprattutto nella rivista specializzata «The Dancing Times», sono le opere più significative dei coreografi, analizzate nel secondo capitolo, che fanno emergere i caratteri originali e incisivi di un rinnovato balletto d'azione, come l'interesse per la psicologia, il senso dello humour, la ricerca del contatto con la realtà contemporanea. Se nei primi due decenni si producono balletti narrativi di un solo atto, a partire dal 1948 – anno di *Cinderella* di

Frederick Ashton, primo *full-length ballet* inglese – i coreografi britannici si sono cimentati sempre più spesso nella forma complessa del balletto lungo; e nel 1957 *The Prince of the Pagodas* di John Cranko segnò in questo senso un ulteriore passo in avanti, vantando la prima partitura originale composta appositamente da Benjamin Britten. Gli argomenti portanti del terzo capitolo puntano, dunque, attraverso alcuni casi esemplificativi, sull'approfondimento di aspetti già emersi nei capitoli precedenti: l'entità dei diversi testi "scritti" per la danza, considerati sia nella loro funzione di scrittura drammaturgica sia in quella di strumento fruitivo dello spettacolo; la pantomima e l'aspetto della recitazione; il training, e quindi le strategie stilistiche, interpretative ed espressive del coreografo e del danzatore per rendere possibile il racconto. Completano il volume una ballettografia essenziale, relativa ai principali lavori trattati, e una bibliografia di riferimento. Il materiale iconografico e audiovisivo, dove non specificato, è stato consultato nell'Archivio del Royal Opera House e nella Biblioteca Philip Richardson della Royal Academy of Dance.

L'interesse per questo ambito di ricerca, nato e sviluppato in larga parte durante il mio percorso di Dottorato, è mosso dal bisogno di riflettere su un tema poco esplorato e un contesto storico, il balletto in Inghilterra, non ancora sufficientemente indagato dagli studi di danza italiani; assenti dai nostri cataloghi editoriali pubblicazioni monografiche sui coreografi qui esaminati, dobbiamo infatti constatare che gli studi sul Novecento hanno trattato marginalmente questo genere, privilegiando altri ambiti e figure, dai Balletti Russi alla danza moderna e post moderna, dal Tanztheater alla danza "d'autore" e contemporanea.

Le problematiche legate alla danza come narrazione sono molteplici e sono state oggetto nel tempo di diverse metodologie di ricerca; a un approccio prettamente storiografico ed estetico si sono andati affiancando orientamenti di tipo semiotico, linguistico, fenomenologico e degli studi culturali. Diversi anche i campi di studio coinvolti, come il settore che si occupa dei rapporti fra danza e letteratura in tutte le sue sfaccettature.

Uno dei punti teorici nevralgici è il dibattito sulla danza come linguaggio, che ha coinvolto filosofi e studiosi, soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, come Joseph Margolis, Nelson Goodman, Valerie Preston-Dulop. Un recente saggio di Henrietta Bannerman ripropone la annosa questione se la danza possa essere considerata un linguaggio.

La risposta si concentra sulla differenza che intercorre fra linguaggio verbale e linguaggio della danza: non vi è in quest'ultima un'esatta corrispondenza fra significante e significato sulla base di un sistema condiviso strutturato come le lingue parlate, ne consegue che essa non può comunicare messaggi dettagliati¹. Non basta la funzione "denotativa" perché la danza possa rappresentare qualcosa, quindi, si rende necessaria la funzione "connotativa": in presenza di danzatori che marciano – spiega Bannerman – non possiamo avere la certezza che essi rappresentino dei soldati, a meno che questa marcia non sia accompagnata da un gesto, un tipo di musica, un costume che completi il significato. Pur mancando una arbitrarietà del segno, la studiosa tenta di analizzare la danza prendendo come riferimento la struttura linguistica, utilizzando gli elementi costitutivi del linguaggio verbale, come vocabolario, sintassi, frase, discorso².

Alessandro Pontremoli, soffermandosi sulla definizione stessa di danza, conclude sull'impossibilità che essa sia e funzioni come linguaggio:

Se la danza fosse un linguaggio avrebbe tutte le caratteristiche di un codice, ma sappiamo che questo non è possibile: non esiste una corrispondenza semanticamente stabile e sufficientemente convenzionale fra significante (e che cosa può essere ritagliato come unità minima significativa nella danza, premesso che sulla scena tutto subisce un processo di semiotizzazione?) ed universo di significato. Non esiste neppure la così detta doppia articolazione, che è invece determinante per l'analisi delle lingue naturali³.

¹ La parola è descrittiva referenziale logica, quindi precisa. La danza non possiede questa qualità. Cfr. anche L. Matluck Brooks, J. A. Meglin, *Language and Dance: Intersection and Divergence*, in «Dance Chronicle», vol. 38, no. 2, 2015, pp. 127-133.

² Bannerman fa notare che la modifica dell'ordine dei passi all'interno di una sequenza è determinante ai fini del valore semantico della coreografia, così come succede per lo scambio delle parole all'interno di una frase verbale. Si veda H. Bannerman, *Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication*, in «Dance Research», vol. 32, no. 1, April 2014, pp. 65-80. Il saggio prende in considerazione le teorie di Joseph Margolis, Ferdinand de Saussure, Charles Hockett, John L. Austin, Judith Butler.

³ A. Pontremoli, *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Milano, Euresis Edizioni, 1997, p. 27. Anche chi si è occupato di semiotica in campo teatrale ha concluso che il teatro è un sistema sincretico, e quindi non può essere trattato come linguaggio, si veda K. Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 55-56. Era stato per primo Tadeusz Kowzan, nel 1968, con il suo saggio *Il segno a teatro*, che dava l'avvio ufficiale alla semiotica teatrale, a mettere l'accento sulla messinscena teatrale come oggetto sincretico e multidimensionale e sul fatto che lo studio dello spettacolo, essendo costituito di più codici, dovesse tener conto dell'analisi di più *languages*; si veda M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 1999 (1988), pp. 20-21.

Il modello linguistico-strutturalista di matrice saussuriana, da cui il problema della corrispondenza ha origine, è quindi inadeguato secondo lo studioso, mentre più adatta alla danza è l'idea di un sistema di codici diversi che nella dimensione teatrale entrano in gioco e contribuiscono al senso della rappresentazione⁴.

È importante sottolineare, inoltre, che nel balletto le strategie narrative non sono legate al solo corpo del danzatore, «corpo in grado di narrare, dire, rappresentare attraverso un sistema semiotico asemantico altamente comunicativo»⁵, ma interessano anche gli altri elementi del discorso, come la stessa Bannerman ribadisce nel saggio su citato:

[...] in the case of choreography delivering programmatic meaning or relating a plot, the syntactical ordering of the movement material must be bolstered by mime and/or gestural action as well as being viewed in relation to whatever framing devices are involved such as narrative context, music, costume, scenography, lighting and stage properties⁶.

Emerge così quello che è il tratto distintivo del teatro e che Roland Barthes ha definito «polifonia informazionale»⁷.

Sul versante degli studi culturali e di genere si è distinta in particolare la ricerca di Susan Leigh Foster che ha come obiettivo quello di ricostruire le concezioni dei corpi danzanti visti come corpi culturalmente costruiti e che considera la coreografia come teoria della corporeità. La studiosa esamina la storia del balletto francese dal primo Settecento fino alla stagione romantica allacciando le pratiche teatrali e le scelte coreografiche alle trasformazioni politiche e culturali del paese che hanno anche contribuito a ridefinire il maschile e il femminile. In altre parole la narrativizzazione del balletto è legata secondo Foster non solo «alla crescente assimilazione della narrazione in altre pratiche culturali verificatasi verso la fine del '700» ma anche «ai più ampi movimenti sociali e politici di quel periodo»⁸.

⁴ Cfr. F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978; M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982. Pontremoli si ricollega agli studi di Ruffini e De Marinis quando parla di testo spettacolare (o *performance text*) come oggetto teorico che non coincide più con lo spettacolo, che è invece oggetto materiale.

⁵ A. Pontremoli, *Drammaturgia della danza*, cit., p. 24.

⁶ H. Bannerman, *Is Dance a Language?*, cit., p. 70.

⁷ R. Barthes, *Letteratura e significazione*, in Id., *Saggi critici* (1964), a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 2002 (1966), pp. 258-278: 258.

⁸ Cfr. S. L. Foster, *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*,

Un altro tipo di approccio ha privilegiato il funzionamento interno dell'opera e l'analisi delle strutture narrative. Attraverso lo studio dei libretti, Astrid Bernkopf si è occupata di applicare al balletto classico ottocentesco, in particolare quello fantastico, il metodo di analisi e il modello del formalista Vladimir Propp che, con il suo *Morfologia della fiaba*, distingueva trentuno funzioni, ovvero azioni ricorrenti, nel repertorio di fiabe prese in esame⁹. Anche Katia Canton ha condotto uno studio sul rapporto fra danza e favola, utilizzando non solo un'analisi di tipo strutturalista come quella di Propp nella comparazione del testo letterario e danzato, ma anche una prospettiva sociale, storica, marxista e femminista, al fine di scardinare l'idea di un genere universale ed eterno, non soggetto a cambiamenti, e sradicato dai vari contesti in cui nasce¹⁰.

Gli studi storiografici hanno fatto notevoli passi avanti sul versante del balletto narrativo del Settecento e dell'Ottocento, e oggi sembra esserci una rinascita in questo ambito di studi, già esplorato dalle ricerche di Marian Hannah Winter, Kathleen Kuzmick Hansell, José Sasportes e Flavia Pappacena, per citare solo alcuni autorevoli studiosi. Non possiamo però affermare la stessa cosa per il balletto narrativo del Novecento che, invece, sembra non esercitare quell'*appeal* che danza moderna e contemporanea suscitano all'occhio dello studioso e dell'appassionato. Per tale ragione, l'intento di questo libro è anche quello di incuriosire il lettore rispetto a un tipo di repertorio spesso considerato "old fashioned" e lontano dalla realtà contemporanea, che tuttavia può riservare sorprese e suscitare ancora riflessioni e ricerche scientifiche mirate.

Bloomington, Indiana University Press, 1996 (trad. it. *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino Editore, 2003). Vedi anche *Dance and Narrative*, in D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London-New York, Routledge, 2005; *L'alterità di Didone: coreografare la «razza» e il genere nel ballet d'action*, in S. Franco, M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole-chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET, 2005, pp. 169-182.

⁹ Cfr. A. Bernkopf, *Dramaturgy of Desire: An Analytical Approach to Dance Narratives*, in «Choreologica Journal of the European Association of Dance Historians», vol. 2, no. 1, Autumn 2006.

¹⁰ Cfr. K. Canton, *The Fairy Tale Revisited. A Survey of the Evolution of the Tales, from Classical Literary Interpretations to Innovative Contemporary Dance-Theater Productions*, New York, Peter Lang, 1996, sul genere della favola nel balletto classico, con uno sguardo al Novecento.

Innumerevoli sono i racconti del mondo. In primo luogo una varietà prodigiosa di generi, distribuiti a loro volta secondo differenti sostanze come se per l'uomo ogni materia fosse adatta a ricevere i suoi racconti: al racconto può servire da supporto il linguaggio articolato, orale o scritto, la immagine, fissa o mobile, il gesto e la pantomima, il quadro [...], le vetrate, il cinema, i fumetti, i fatti di cronaca, la conversazione. Ed inoltre, sotto queste forme quasi infinite il racconto è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società; il racconto comincia con la storia stessa dell'umanità; non esiste, non è mai esistito in alcun luogo un popolo senza racconti; tutte le classi, tutti i gruppi umani hanno i loro racconti e spesso questi racconti sono fruiti in comune da uomini di culture diverse, talora opposte; il racconto si fa gioco della buona e della cattiva letteratura: internazionale, trans-storico, transculturale, il racconto è là come la vita¹¹.

¹¹ R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in Id. (a cura di), *Analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, p. 7.

1. Il balletto narrativo nel Novecento: l'esempio inglese

1.1. La svolta d'inizio secolo: astratto vs narrativo

La storia del balletto è stata fin dall'origine contrassegnata dal contrasto fra le due principali concezioni della danza, quella drammatica e imitativa derivata da Aristotele e quella "purista" che trova la sua ragione d'essere nell'autonomia del movimento corporeo, autosufficiente e scevro da significati al di fuori di sé.

Secondo André Levinson, l'influenza degli antichi è stata predominante provocando però confusione riguardo all'effettiva natura della danza. In un saggio del 1927, il critico russo cita il noto passo di Aristotele della *Poetica* dove si dice che «Di solo ritmo senza musica è l'arte dei danzatori, anche costoro infatti per mezzo di ritmi figurati imitano caratteri, emozioni e azioni»¹, rintracciando proprio in questo assunto l'equivoco che attribuisce alla danza uno scopo «*outside of itself*»²:

This fatal text [...] creates confusion between saltatory motion and expressive or descriptive gesture, using the dance as a substitute for words. The dance ceases to be a thing in itself. [...] Aristotle's definition is at the root of all the battles the ballet has fought from Jean-Georges Noverre (1760), who terms it an art of imitation designed to «copy

¹ Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano, BUR, 2004 (1987), 47a 25-28, pp. 118-119.

² A. Levinson, *The Idea of the Dance: from Aristotle to Mallarmé*, in R. Copeland, M. Cohen (a cura di), *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford-New York-Toronto-Melbourne, Oxford University Press, 1983, pp. 47-55: 48, corsivo presente nel testo originale, apparso originariamente in «Theatre Arts Monthly», August 1927.

nature faithfully and to delineate the emotions upon the stage», down to Michel Fokine, who, in his turn, championed the dramatic ballet against the great formal ensembles, stylized and abstract, arranged by Marius Petipa, the French ballet-master who reigned for half a century over the Russian dance³.

Levinson rintracciava la dicotomia fra astratto e narrativo all'epoca di Noverre, quando il balletto si avviava a essere una forma teatrale autonoma, non più spettacolo costituito di canto e recitazione, affermandosi come arte drammatica in grado di raccontare una storia senza l'ausilio delle altre arti. La celebre *querelle* degli anni settanta del Settecento fra il "classicista" Gasparo Angiolini, esponente principale del ballo pantomimo, e il "moderno" Jean-Georges Noverre, creatore del *ballet d'action*, riassume le problematiche estetiche emerse già agli inizi del XVIII secolo, configurandosi come l'apice di un dibattito su scala europea che fu emblematico dell'epoca illuminista⁴ e che si inseriva nella più ampia discussione sul paragone fra le arti⁵. Le nuove idee estetiche in merito al balletto circolavano sulla stampa con una tale frequenza e pluralità di voci che risulta evidente la portata innovativa del fenomeno all'interno non solo del mondo della danza ma anche nel campo degli studi estetici, letterari e musicologici⁶.

³ Ivi, pp. 48-49.

⁴ Si rimanda ai fondamentali scritti di Noverre nell'edizione italiana: *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti* (1803), a cura di F. Pappacena, trad. it. di A. Alberti, «Chorégraphie», n. 7, Lucca, LIM, 2011. Tra gli scritti teorici di Angiolini: il programma *Le Festin de pierre* (1761), contenuto in R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A. L. Bellina, Roma, Salerno Editrice, 1994; *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi* (1773) e *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balletti pantomimi* (1775), contenuti in C. Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998; infine *La Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens* (1765), trad. it. in S. Onesti, "L'arte di parlare danzando". Gasparo Angiolini e la *Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno I, n. 0, 2009, pp. 1-34. Per una ricognizione del dibattito si veda anche K. Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. V: *La spettacolarità*, Torino, EDT, pp. 214-241.

⁵ Vedi il trattato di C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746. La questione aveva origini molto antiche, pensiamo all'*ut pictura poësis* di Orazio nell'*Ars Poetica* e all'affinità fra balletto, pittura e poesia, sostenuta da Plutarco nei *Moralia*. Altro punto di riferimento per la legittimazione dell'arte della pantomima in epoca moderna fu il trattato *De Saltatione* di Luciano di Samosata.

⁶ Si veda L. Aimò, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa, Fabrizio Serra, 2012; A. Chegai, *Il ballo per l'opera: analogie, contrasti, interscambi*, in Id., *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera tra Sette e Ottocento*,

Alle teorie degli intellettuali s'intrecciavano le pratiche di coreografi e danzatori che affrontavano nuove modalità coreografiche a partire già dai primi decenni del Settecento. Le problematiche maggiormente in auge vertevano sulla componente drammatica del balletto e sulla ricerca di un modello drammaturgico adatto al nuovo genere pantomimo, sul valore dei programmi dei balli e l'applicazione delle unità aristoteliche, sul concetto estetico di imitazione della natura come linguaggio dei sentimenti e di danza come arte imitatrice⁷.

L'altro limite cronologico proposto da Levinson – per mettere in luce l'arco temporale in cui la concezione imitativa di Aristotele ha avuto la meglio – è rappresentato da Michail Fokin, il primo coreografo dei Balletti Russi che agli inizi del Novecento aveva sostenuto la necessità di un balletto drammatico, opponendosi così ai disegni geometrici del corpo di ballo creati dal *maître de ballet* Marius Petipa nella Russia del secondo Ottocento. Non dimentichiamo però che gli astratti *ensembles* di questi balletti, apprezzati dal critico in quanto segni di una danza pura, erano situati all'interno di una cornice narrativa sì convenzionale, ma comunque imprescindibile per la coreografia di tradizione accademica.

Firenze, Le Lettere, 1998; K. Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, cit., pp. 177-306; L. Tozzi, *Il balletto nel Settecento: questioni generali*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, 6 voll., Torino, UTET, 1995-1997, vol. V: *L'arte della danza e del balletto*, pp. 39-62.

⁷ La ricerca di una danza drammatica è in qualche modo presente già nel balletto di corte seicentesco. Per Monsieur de Saint-Hubert l'ingrediente indispensabile per creare balletti *à entrées* di successo, considerati da lui «drammi muti», è «le subyet, duquel depend tout le reste, & a qui il faut exactement s'asubietir, aussi est-ce le principal pour faire un beau Ballet, que de chercher un beau subyet, qui est la chose la plus difficile. [...] Pour estre beau, il faut qu'il n'aye jamais esté fait, qu'il soit bien suivi, que pas une entrée ne sorte du subyet, quelles y soient si bien appropriées [...]» (M. de Saint-Hubert, *La manière de composer et de faire réussir les ballets* [Paris 1641], Introduction et notes de M.-F. Christout, Genève, Editions Minkoff, 1993, pp. 6-7). Ancora a fine Seicento Claude-François Ménéstrier ribadiva l'importanza dell'*inventio* in cui fondamentale è la scelta di un soggetto. Distinguendo fra "danse simple" e "ballet", ovvero fra la semplice esecuzione di passi e l'imitazione di azioni e passioni dell'uomo, il gesuita sottolinea il fatto che nella costruzione del carattere dei personaggi giocheranno un ruolo fondamentale costumi e maschere, ma che soltanto attraverso i movimenti del corpo si può comunicare l'interiorità dei personaggi: «C'est ce qui a fait dire à Plutarque que le Ballet est une Poësie muette, qui parle, parce que sans rien dire il s'exprime par les gestes & par les mouvemens. [...] Et cela nous apprend la difference qu'il y a entre les Ballets, & la simple danse; que la simple danse est un mouvement qui n'exprime rien, & observe seulement une juste cadence avec le son des instrumens par des pas & des passages simples ou figurez, au lieu que le ballet exprime selon Aristotle les actions des hommes, leurs moeurs, & leurs passions» (C.-F. Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682, pp. 153-154).

Levinson, parlando di «saltatory motion» ed «expressive or descriptive gesture», non faceva altro che distinguere i due elementi costitutivi del balletto d'azione, la pura forma del movimento che è la vera danza e il gesto espressivo o descrittivo, la pantomima, che è altra cosa⁸.

Nonostante non mancassero denigratori acerrimi del genere narrativo già dal XVIII secolo, la concezione drammatica è stata assolutamente predominante almeno fino agli albori del Novecento, e anche nel “secolo breve” con l’affermazione della danza “astratta” il balletto ha continuato a raccontare le sue storie.

In ambito critico si è dibattuto molto sull’uso improprio, eppur frequente, della parola “astratto”, la quale sembrerebbe indicare quella categoria di balletti che non hanno una storia da raccontare con dei personaggi, ma comunicano sentimenti e passioni umane attraverso il solo linguaggio della danza⁹. Clive Barnes ha suggerito di utilizzare la parola «plotless», chiamando in causa la presenza del corpo del danzatore che porta con sé un passato ed è inevitabilmente agente di emozioni, così come per Alessandro Pontremoli secondo cui – essendo il corpo «un agente di comunicazione che produce senso» – anche il «[...] preteso astrattismo, che affonda le sue radici nell’intenzionalità non-comunicativa di John Cage, non può rinunciare al soggetto»¹⁰. Insomma, è l’elemento umano a rendere inadeguata la parola “astratto” nel caso di un balletto, mentre ciò che lo renderebbe “narrativo” nel senso pieno del termine è la presenza di una storia strutturata in atti e scene e di personaggi, elementi che lo avvicinano a una pièce teatrale.

Lo stesso George Balanchine, considerato il padre del balletto astratto, ha sostituito a quest’ultimo aggettivo la parola «storyless» e denominato «choreographic plays» i lavori narrativi da lui composti, affermando:

[...] no piece of music, no dance can in itself be abstract. You hear a physical sound, humanly organized, performed by people, or you see moving before you dancers of flesh and blood in a living relation to each other.

⁸ A. Levinson, *The Idea of the Dance: from Aristotle to Mallarmé*, cit., p. 48.

⁹ G. Poesio, *Let’s Talk of Ballet and Dance... Narrative and Abstract Ballet*, in «The Dancing Times», September 1994, p. 1235.

¹⁰ C. Barnes, *The Story Ballet*, in «Ballet News», vol. 3, no. 11, May 1982, p. 46; A. Pontremoli, *Drammaturgia della danza*, cit., p. 31.

What you hear and see is completely real. But the after-image that remains with the observer may have for him the quality of an abstraction¹¹.

Per Balanchine, quindi, la sensazione di astrazione nasce nella mente dello spettatore dopo la visione dello spettacolo, pur essendo il contenuto emozionale dettato dalla musica e trasmesso attraverso corpi viventi in movimento. In occasione della visita a Londra del New York City Ballet e del suo coreografo Balanchine, Pamela M. Price notò – a proposito della dicotomia astratto/drammatico – come l'emozione scaturita dalla musica sia diversa da quella generata dalla visione di un dramma, in cui i sentimenti dei personaggi possono essere legati alla nostra esperienza di vita.

The first kind is what might be called "all-over" emotion, it is something super-human and outside the normal range of one's feeling, it is perhaps the purest form of emotion for it is entirely unselfish and unselfconscious; it is a feeling not of this world but something quite beyond it. [...] we still feel part of the Universe rather than an inhabitant of it. When we watch *Othello*, however, our emotions are totally different. Here we are concerned with humanity [...] it is a human feeling, one which we can relate to our normal daily emotional experience¹².

Secondo Peggy van Praagh e Peter Brinson la questione è legata principalmente alla sfera creativa, ovvero al pensiero e all'intenzione più o meno esplicita del coreografo, oltre che al modo di realizzazione della coreografia¹³. E su quest'ultimo aspetto si è soffermato anche Clive Barnes, sostenendo che ciò che differenzia principalmente i due generi è il metodo, non tanto il fine del balletto che è sempre «an attempt to give meaning or pattern to life»¹⁴. Nel «plotless ballet» il coreografo costruisce la sua struttura su quella musicale, una struttura comunque

¹¹ G. Balanchine, *Marginal Notes on the Dance*, in W. Sorell (a cura di), *The Dance Has Many Faces*, New York & London, Columbia University Press, 1966 (1951), pp. 93-102: 98, originariamente in *The Dance Element in Stravinskij's Music*, in «Dance Index», vol. VI, nos. 10, 11, 12, 1947.

¹² P. M. Price, *A Fit of Abstraction*, in «Ballet Today», vol. 3, no. 28, October 1950, pp. 15-17: 15.

¹³ P. van Praagh, P. Brinson, *The Choreographic Art. An Outline of Its Principles & Craft*, with a Foreword by C. Beaumont, 73 photographs and 11 drawings by R. B. Church, London, Adam & Charles Black, 1963, pp. 134-135.

¹⁴ C. Barnes, *Ballet-Plot or Not?*, in «About the House», vol. 1, no. 7, June 1964, pp. 32-33: 33.

in grado di comunicare sensazioni, emozioni e di produrre associazioni nella mente dello spettatore, ma a un livello piuttosto generale. Nel balletto narrativo il coreografo si riferisce alla condizione umana in maniera più specifica, fornendo un tema preciso e dei personaggi stabiliti¹⁵.

Nel tempo altri due termini sono stati usati per definire un balletto non narrativo: "balletto concertante" e "sinfonia coreografica"¹⁶, volti a mettere in primo piano la musica come testo costitutivo della danza stessa, mentre con gli aggettivi "formale" e "puro" si vuole dare risalto alla caratteristica peculiare di un certo balletto teatrale e di una certa danza contemporanea senza trama, «forme di danza e di balletto che parlano di se stesse, che sviluppano un proprio "discorso" in termini interni al proprio idioma specifico»¹⁷.

Anche per quanto riguarda il versante narrativo, sono stati molteplici nel tempo i termini che hanno definito il genere: balletto d'azione, pantomimo, drammatico, psicologico, narrativo, letterario. A partire dagli anni trenta del Novecento è inoltre preponderante, in ambito inglese, l'uso della definizione "dance-drama" in riferimento sia al balletto sovietico a serata intera (*dram-balet*) che a quello inglese in un solo atto. Ciò che emerge dalle riflessioni in merito è che questo tipo di balletto ha maggiormente a che fare con la teatralità.

Per Ugo Volli la teatralità, qualità "tipica" dei lavori narrativi e spesso contrapposta alla musicalità dei lavori astratti, va rintracciata – come lo studioso suggerisce in un saggio a proposito della distinzione che la cultura occidentale opera fra teatro e danza – ne «l'intreccio dei casi, il modo in cui la materia della narrazione è organizzata secondo un senso, e costituisce dunque un intreccio»¹⁸. L'intreccio, continua Volli, possiede

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Testa, *Sulla danza. Memorie, riflessioni*, Bologna, Massimiliano Piretti Editore, 2013, pp. 19-20.

¹⁷ E. Guzzo Vaccarino, *La danza d'arte. Balanchine, Cunningham, Forsythe. Tre maestri della danza formale*, Roma, Dino Audino Editore, 2015, p. 13.

¹⁸ U. Volli, *Da Aristotele a Pina Bausch*, in Id., *Per il politeismo. Esercizi di pluralità dei linguaggi*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 122-135: 127. Il discorso di Volli, in realtà, è in riferimento al teatro e alla danza contemporanei, i quali hanno perso la volontà di raccontare, o almeno hanno sviluppato una nuova scrittura che non risponde più ai canoni classici, come il teatro-danza. Lo studioso utilizza anche altri due spunti per parlare di teatralità. Secondo la semiotica di Greimas, che si preoccupa di definire il percorso generativo del senso all'interno della narrativizzazione, questa si concretizzerebbe nel momento in cui le funzioni astratte del racconto diventano da attanti attori e si trasformano quindi in personaggi. Si viene a creare dunque un rapporto fra soggetto e oggetto che è fondamentale per il senso del racconto teatrale. Il terzo contributo preso in causa da Volli è un estratto da *L'origine dell'opera d'arte* di

le caratteristiche strutturali della teatralità, ossia la totalità (inizio, centro, fine), una estensione che permette «ai personaggi principali dell'azione di passare dalla felicità all'infelicità o da questa a quella»¹⁹, infine la compiutezza. Sono naturalmente spunti che lo studioso ricava dalla *Poetica* di Aristotele, secondo cui la teatralità, ciò che distingue il genere teatrale dalla lirica o dall'epica, è riconducibile all'imitazione delle azioni.

Pensiamo però all'uso comune che si fa dell'aggettivo "teatrale" quando ci riferiamo a un balletto; noteremo che questa qualità è spesso attribuita allo spazio scenico, ancor più quando esso appare sontuoso, oppure alle doti marcatamente "espressive" dei danzatori. Il concetto di teatralità riguarderebbe, quindi, non solo l'aspetto narrativo – ossia la presenza di intreccio, personaggi e azioni – ma anche quello tecnico-attoriale e scenico. Essa «sarebbe ciò che, nella rappresentazione o nel testo drammaturgico, è specificamente teatrale (o scenico)»²⁰, che rientra cioè nella sfera del visivo, come la stessa etimologia greca della parola teatro ricorda, *théatron* come luogo dello sguardo. Anche per Roland Barthes, infatti, la teatralità:

È il teatro meno il testo, è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci, che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore. Naturalmente la teatralità deve essere presente sin dal primo germe scritto di un'opera; è un fatto di creazione, non di realizzazione²¹.

Tenendo conto della problematicità delle etichette, useremo le due categorie di astratto e narrativo – «una delle tante opposizioni di base storica, teorica, tecnica, di gusto, di moda»²² – poiché ci tornano utili a evidenziare la spaccatura che a inizio Novecento viene a crearsi all'interno del balletto stesso, andando a configurare un più variegato panorama di poetiche e pratiche di danza rispetto al passato, in cui si situano anche generi intermedi.

Martin Heidegger, quello in cui si afferma che la tragedia non è né presentazione, né rappresentazione, ma qualcosa che agisce realmente.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ P. Pavis, *Teatralità*, voce in Id., *Dizionario del teatro*, edizione italiana a cura di P. Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998, pp. 442-445: 442.

²¹ R. Barthes, *Il teatro di Baudelaire*, in Id., *Saggi critici*, cit., pp. 27-34: 27-28.

²² V. Ottolenghi, *C'era una volta... (ed ora non c'è più)*, in «Balletto Oggi», n. 86, marzo 1993, pp. 12-15: 12.

Nel Settecento il desiderio di autonomia del balletto porta alla formulazione del *ballet d'action*, nella volontà di dimostrare la qualità imitativa della danza, e quindi il suo statuto d'arte, se pur con un continuo rimando alle altre arti prese a modello; agli albori del XX secolo grazie anche al notevole ampliamento delle possibilità espressive della tecnica, si verifica l'opposto, si cerca cioè di attestare questa autonomia, mettendone al centro il movimento in sé, in cui consisterebbe l'autentica specificità della danza.

Già nella Parigi *fin de siècle* il poeta simbolista Stéphane Mallarmé sottolineava il forte potere di astrazione della danza²³. Si sviluppava grazie al poeta una riflessione che, come sottolinea José Sasportes, diede a quest'arte un rinnovato vigore estetico, affermandone ancora una volta l'autonomia e il definitivo distacco dall'opera lirica, avvenuto nell'ultimo ventennio dell'Ottocento²⁴. Il sogno del poeta era una danza priva di trama, che coincideva con la figura della ballerina che «*non è una donna che danza*, per i motivi sovrapposti *che non è una donna* ma una metafora in cui si riassumono gli aspetti elementari della nostra forma, spada, coppa, fiore, ecc. [...]»²⁵. La figura della ballerina viene sublimata nel tentativo di smaterializzare la danza fino a portarla a un più alto grado di astrazione e renderla segno.

Nel 1921 Paul Valéry pubblicava *L'Âme et la danse*, un breve scritto sull'arte tersicorea in forma di dialogo. Il poeta, come Mallarmé, insegue il sogno di una danza pura, senza pretese narrative, che coincide con l'immagine smaterializzata e sublimata della ballerina stessa²⁶. Secondo Sasportes, questo è il «primo grande testo sulla danza

²³ Le teorie sul balletto di Mallarmé si trovano principalmente nei capitoli *Crayonné au théâtre* e *Ballets* delle *Divagations* (Paris 1897).

²⁴ Come afferma lo stesso Sasportes, la spaccatura fra opera e balletto sarebbe avvenuta già nel 1861, anno della rappresentazione del *Tannhäuser* di Wagner all'Opéra di Parigi. Il compositore si rifiutò di inserire un balletto all'inizio del II atto, com'era consuetudine, provocando il tumulto dei ballettomani. L'opera non superò quindi le tre repliche e ciò alimentò ancora di più l'odio di Wagner per il balletto classico francese, che infatti sarà escluso dal suo progetto di *Gesamtkunstwerk*. Cfr. J. Sasportes, *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 20-21.

²⁵ Mallarmé si riferisce alla ballerina italiana Elena Cornalba, citazione in S. Carandini, *La danzatrice è una metafora. Poesia del corpo e composizione mobile dello spazio nella danza di Loïe Fuller*, in S. Carandini (a cura di), *L'astrazione danzata. Le arti del primo Novecento e lo spettacolo di danza*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 84, 1996, pp. 5-18: 14.

²⁶ L'edizione italiana più recente è P. Valéry, *L'anima e la danza*, a cura di A. Delfino, Milano-Udine, Mimesis, 2014. Cfr. il recente saggio di B. Zaccarello, *Mise en scène del corpo pensato: Valéry filosofo della danza dai Cahiers all'Amphion*, in L. Colombo, S.

dall'epoca delle *Lettres* di Noverre, ed in senso contrario a queste ultime: «a favore della danza pura, contro la danza per così dire “narrativa”»²⁷. La dicotomia fra danza pura e rappresentativa si trova già in un progetto discusso con Debussy ai primi del Novecento, in cui Valéry mostra la sua propensione verso un tipo di balletto:

[...] senza programma, che infatti non vorrà dire altro che ciò che le gambe e gli strumenti consentono. Solo che per variare l'azione pura, affiancherei alle ballerine alcune mime femminili. [...] considero rigorosi i ruoli da attribuire a questi due corpi o strumenti. In fondo sono due lingue completamente diverse – e che hanno in comune solo il silenzio²⁸.

Sul terreno dei Balletti Russi di Djagilev, che a partire dal 1909 – ricordiamo – iniziarono le stagioni parigine, si lancia la sfida tra l'antica concezione di danza come imitazione della natura, promossa da Michail Fokin, e quella più moderna di danza come pura forma, che troverà in *Apollon Musagète* (1928) di George Balanchine uno fra i suoi più fortunati esempi.

Il critico Jacques Rivière riconobbe non tanto a Fokin quanto al coreografo e danzatore Nižinskij e al suo *Sacre du Printemps* il merito di aver introdotto l'espressione nella danza. Secondo Rivière la danza di Fokin, volta solo alla gioia, non era adatta all'espressione dei sentimenti tant'è che spesso doveva ricorrere alla mimica del volto. L'uso del corpo di Nižinskij, invece, era veramente totale e il volto un prolungamento di esso. Nella rivolta generale contro il balletto di Nižinskij/Stravinskij/Roerich, andato in scena il 29 maggio 1913 al Théâtre des Champs-Élysées, il critico della «Nouvelle Revue Française» fu uno dei pochissimi a valutare l'opera in senso moderno, considerandone la portata innovativa da un punto di vista sia coreografico che musicale. Il lavoro di Nižinskij era assolutamente coerente al soggetto, la nascita della primavera, di cui egli aveva saputo mostrare l'aspetto più interno e profondo, «biologico», quello della germinazione, per cui sembrava di assistere a un dramma al microscopio²⁹.

Genetti (a cura di), *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, Verona, Edizioni Fiorini, 2010, pp. 323-342.

²⁷ J. Sasportes, *Pensare la danza*, cit., p. 66.

²⁸ Citazione di Valéry, ivi, pp. 62-63.

²⁹ Cfr. A. d'Adamo, *Danzare il rito. Le Sacre du Printemps attraverso il Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

[Nižinskij] Se spezza, se spoglia la danza, è per ottenere un'imitazione materiale, totale, e quasi opaca delle emozioni. Afferra i suoi ballerini, mette loro a posto le braccia, gliele gira, gliele romperebbe, se osasse; lavora su quei corpi con una brutalità spietata, come se fossero cose; impone loro dei movimenti impossibili, degli atteggiamenti che sembrano innaturali. Per strappar loro tutta l'espressività di cui sono capaci. E infine, alla fine, essi parlano.

[...] Nulla è più commovente di quest'immagine fisica delle passioni dell'anima. È una cosa completamente diversa dalla loro espressione con il linguaggio articolato. [...] Ma grazie a questa rappresentazione sensibile siamo condotti più vicino alle passioni, siamo introdotti alla loro presenza in modo più immediato. [...] non si tratta di un segno attraverso il quale si debba passare alla cosa. Nella notte dell'intelligenza, noi siamo spettatori; siamo lì con il nostro corpo, ed è lui che capisce. Nižinskij ha dato alla danza un potere di significazione che ancora le mancava³⁰.

Sono corpi che «parlano», scrive Rivière, ma non alla maniera del linguaggio articolato, ma nel senso che sentono e si esprimono con il linguaggio proprio del corpo. Lo scrittore toccava con queste affermazioni uno dei temi cruciali della danza novecentesca, il corpo e il suo sentire, quel corpo-soggetto appartenente al mondo della danza moderna e contemporanea dove il danzatore, scrive Vito Di Bernardi, «diventa autore, scrittore del corpo, del suo corpo individuale»³¹.

È certo comunque che con Fokin, primo coreografo della compagnia di Djagilev, si dissolve la compresenza di astratto e narrativo all'interno di uno stesso balletto, almeno nella vecchia formula del repertorio ottocentesco di affiancare, distinguendole, parti drammatico-mimetiche ai cosiddetti «ballets blancs». La riforma di Fokin prevedeva la sostituzione del balletto a serata intera con una forma più breve in un atto che ebbe una larga diffusione in Europa e negli Stati Uniti. Mentre l'aggettivo "breve" divenne sinonimo di "moderno", la forma "a serata intera" fu accostata al "vecchio" modello ottocentesco creato alla corte imperiale russa dal francese Marius Petipa,

³⁰ J. Rivière, *Le Sacre du Printemps*, in «Nouvelle Revue Française», 1 novembre 1913, traduzione in E. Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 276.

³¹ Cfr. il recente volume interamente dedicato al corpo e alla corporeità nella danza moderna e contemporanea: V. Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 36.

che per circa mezzo secolo dominò la scena della danza con la sua copiosa produzione ballettistica, di cui solo una piccola parte oggi rimane e va a costituire il repertorio cosiddetto "classico"³². Nei principali centri europei, d'altro canto, se pur con le dovute differenze sia di ordine estetico che produttivo, ancora per tutta la seconda metà dell'Ottocento non si era affermata la forma del balletto a serata intera; l'usanza più comune era che i balli fossero rappresentati fra un atto e l'altro delle opere in musica o di quelle drammatiche, anche se i balli potevano durare più di un'ora e prevedere diversi atti.

Negli scritti teorici di Fokin non appare la distinzione fra astratto e narrativo, per il coreografo la danza è innanzitutto arte espressiva e drammatica³³. Ci deve sempre essere un tema da esprimere nel balletto, e ogni elemento dovrà essere funzionale a esso. Le idee di Fokin, allievo dello stesso Petipa, erano mosse dal malcontento nei confronti del balletto del suo tempo, dove non esistendo una collaborazione effettiva fra librettista, compositore, coreografo e scenografo, si assisteva a un assemblaggio degli elementi privo di organicità. Le danzatrici romantiche si differenziavano da quelle del secondo Ottocento – dice Fokin – proprio perché le loro pose esprimevano un sentimento legato a una storia. Il discorso dell'espressività passava quindi attraverso quello della narratività. Una posa può essere espressiva in sé, se eseguita da un bravo danzatore, ma assumere pieno potere comunicativo solo se è inserita all'interno di un racconto.

Essendo l'espressione l'unico scopo del balletto, Fokin ritiene necessario riformare il balletto stesso, depurarlo dalle vecchie convenzioni che lo avevano paralizzato, svuotato di ogni vitalità e allontanato dalla natura umana. Il coreografo lamentava il fatto che sia la pantomima che la *danse d'école* – elementi costitutivi del balletto d'azione – fossero ridotte a un insieme di formule (segni e passi) fisse che si

³² I "classici" del balletto sopravvissuti all'effimero coreico rappresentano infatti un numero esiguo in confronto alla consistente mole di titoli che conosciamo e di cui sono conservati i libretti. La celebre trilogia di Čajkovskij, costituita da *La bella addormentata* (1890), *Lo schiaccianoci* (1892) e *Il lago dei cigni* (1895), è comunque esemplificativa di questo modello di balletto, che sul finire del XIX secolo era entrato in crisi poiché estremamente convenzionale.

³³ Cfr. M. Fokin, *Letter*, in «The Times», July 6th, 1914, e Id., *The New Ballet*, in «Argus», no. 1, 1916, contenuti entrambi in C. W. Beaumont, *Michel Fokine and His Ballets*, London, Dance Books, 1996 (1935). Da ora si fa riferimento a questa edizione. La lettera a «The Times» fu poi pubblicata su «The Dancing Times», June 1932, p. 223.

ripetevano con il solo fine di stupire il pubblico. Se la tecnica accademica poteva contare sul favore dei ballettomani, la pantomima era diventata noiosa, inutile e ridicola: alle volte ad esempio veniva usata dal danzatore solo per annunciare al pubblico il suo arrivo o l'arrivo di qualcun altro in scena. Era un sistema di gesti descrittivo e mimetico, ma non espressivo, da non eliminare del tutto ma da affiancare a forme di pantomima più naturali, in base alle esigenze della narrazione. Così anche la danza accademica non doveva essere la sola forma di danza all'interno del balletto, bisognava ricorrere a tutte le forme possibili, tra cui le varie danze nazionali – non certo una novità per il balletto –, per essere in grado di rendere qualsiasi tipo di soggetto con una totale aderenza della forma al contenuto.

Nella famosa lettera apparsa sul «Times» il 6 luglio 1914, scritta in occasione della tournée dei russi al Drury Lane Theatre di Londra, il coreografo esponeva la sua poetica, postulando le cinque regole con cui si era proposto di riformare il balletto già dai primi anni del secolo. Ogni balletto esigeva un trattamento diverso, perché diverso è il soggetto; da ciò ne consegue che ogni coreografia dovrà adottare passi di danza e sequenze mimiche sempre nuove, estremamente conformi al contenuto. Il ballerino deve essere espressivo dalla testa ai piedi, allo stesso modo l'intero corpo di ballo, che non sarà più utilizzato come semplice ornamento. La quinta regola riguardava l'alleanza della danza con le altre arti: musica e scena dovranno essere al pari della danza e, diversamente dal vecchio balletto che richiedeva una musica di accompagnamento, il nuovo accetterà ogni tipo di musica.

Fokin scrisse la lettera anche per ribadire l'autonomia del suo pensiero rispetto a Isadora Duncan – che ammirava molto e con la quale condivideva comunque alcune opinioni – e precisare che prima del suo arrivo in Russia egli aveva già composto *Daphne e Cloe*. L'interesse per la Grecia classica, in comune con la danzatrice americana, era diffuso già da tempo, non solo nella cultura russa, e soggetti che richiamavano questo tema erano presenti anche in alcuni balletti di Petipa. Inoltre, le modalità con cui i due artisti stavano tentando di riformare la danza erano completamente agli antipodi.

Tuttavia, una seppur minima influenza della danza libera di Isadora Duncan sul balletto dell'epoca è chiaramente confermata da Anna Pavlova, per cui fra l'altro lo stesso Fokin aveva coreografato *La morte del cigno*:

Curiously enough, it was the dancing of the natural school which brought freedom to the old-time ballet, for we added to our ancient technique the abandon and classic beauty of Isadora Duncan's sublime art, augmenting the power and sensitiveness of our instrument³⁴.

Per Pavlova però un linguaggio fatto di soli movimenti "naturali" non poteva essere né universale né sufficiente a esprimere l'ampia gamma delle emozioni umane, motivo per il quale l'artificio della tecnica accademica era indispensabile per la danza.

È probabilmente nel mondo accademico russo che va rintracciata una maggiore influenza sul giovane Fokin. La ricerca sulla funzione drammatica del corpo di ballo ad esempio, ben evidente nelle sue *Danze Polovesiane* (1909), era già rilevante nel lavoro del coreografo Aleksandr Gorskij. Nel 1899 il direttore artistico dei Teatri Imperiali, Teljakovskij, aveva affidato a quest'ultimo un nuovo allestimento del *Don Chisciotte* di Petipa, chiamando a collaborare i pittori del circolo mamontoviano Korovin e Golovin nel tentativo di dare nuova linfa vitale alle scene pietroburghesi³⁵. Questo fatto scatenò una polemica da parte dell'altro gruppo russo capeggiato da Djagilev e Benois, che gravitava intorno alla rivista «Il Mondo dell'Arte» e non seguiva i principi mamontoviani e stanislavskiani di rinnovamento delle scene. Proiettati verso il simbolismo, essi disapprovavano l'idea di mettere in scena in una nuova veste i balletti di Marius Petipa, compito che fu invece affidato a Gorskij, mentre preferivano puntare su nuove creazioni, come effettivamente avvenne qualche anno dopo con la compagnia dei Balletti Russi in cui si avvicendarono coreografi anche molto diversi fra loro.

Nel *Don Chisciotte* di Gorskij emergevano linee di ricerca in sintonia con il Teatro d'Arte di Mosca, volte alla drammatizzazione, al realismo e alla rivalutazione del corpo di ballo concepito come massa in movimento. Gorskij fu molto influenzato da Stanislavskij, dal suo modo di ricercare la verità, attraverso non solo la riproduzione dell'ambiente, ma anche la psicologia dei personaggi. Ai fini di un maggior realismo, quindi, eliminò completamente la pantomima dai suoi balletti, a differenza di Fokin che, invece, solo per alcuni la mantenne.

³⁴ A. Pavlova, *An Answer to Critics of the Ballet*, in «Dance Magazine», April 1926, p. 56.

³⁵ D. Gavrilovich, *L'officina permanente: Russia e URSS tra riforma e rivoluzione del corpo*, in S. Carandini, E. Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 145-275. Si veda anche il più recente volume di D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. Coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, Roma, UniversItalia, 2012, in cui l'autrice ridimensiona la figura di Djagilev, attribuendo invece alla cerchia di Savva Mamontov le prime sperimentazioni di sintesi delle arti.

È dopo il 1938, anno della morte del regista, che nelle scuole e nei teatri russi si affermano in maniera più sistematica le sue teorie³⁶. Lo stesso Stanislavskij era stato ammaliato dal mondo della danza, frequentando i *fumoirs* del Bol'šoj assieme ai più appassionati ballettomani di Mosca. Oltre a Tommaso Salvini ed Eleonora Duse, era stata la danzatrice italiana Virginia Zucchi a offrirgli quegli spunti di riflessione sull'arte dell'attore sviluppati in seguito³⁷. Ebbe l'onore di danzare in *Esmeralda* con la ballerina italiana, invitata nel suo piccolo teatro per uno spettacolo di beneficenza, ma soprattutto ebbe la possibilità in quella occasione di vedere da vicino come lavorava una grande «attrice drammatica».

Durante queste prove semiserie potevo osservare la sua inesauribile fantasia, la prontezza, l'inventiva, l'originalità, il gusto, la straordinaria capacità di adattamento e, soprattutto, l'ingenua, infantile fede in quello che faceva e che si svolgeva intorno a lei.

Ero colpito anche da quanto fossero rilassati e sciolti i suoi muscoli nei momenti di forte tensione emotiva, sia nella parte recitata che nella danza, quando ero il suo partner nelle scene di ballo. Mentre io, esattamente all'opposto, dato che mi servivo di modelli a me estranei, ero sempre in tensione e la mia fantasia non veniva stimolata. [...] La mia era solo un'imitazione esteriore del modo di sentire di qualcun altro, il che causava in me sforzo e tensione. Probabilmente fu proprio la Zucchi la prima a farmi riflettere sui miei errori, contro i quali non ero ancora in grado di combattere³⁸.

La ballerina italiana, definita «lo Zola della coreografia», fu ammirata nel mondo per le sue doti drammatiche e soprattutto per il modo con cui riusciva a essere naturale ed emozionare il pubblico con le lacrime³⁹. Virginia Zucchi fu a Pietroburgo per qualche tempo e senza dubbio influenzò le sue colleghe all'interno dell'Accademia.

³⁶ A. L. Haskell, *The Russian Genius in Ballet*, London, Pergamon Press, 1963, pp. 26-29.

³⁷ C. Lo Iacono, *Il balletto in Russia*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V, cit., pp. 295-390. In particolare sui rapporti fra Stanislavskij e la danza, pp. 356-358.

³⁸ K. S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di F. Malcovati, Firenze, La Casa Usher, 2009 (1988), p. 116.

³⁹ C. Lo Iacono, *La carne, la vita e il diavolo: i libretti dei balli di Virginia Zucchi*, in «La danza italiana», n. 4, primavera 1986, pp. 59-83. Vedi in particolare la citazione dell'attrice Marija Ivanovna Velizarij che paragonava le lacrime di Virginia Zucchi in *Esmeralda* a quelle di Sarah Bernhardt in *Marguerite Gautier* che «non mi commuovevano poiché

Fu il critico Akim Volinskij a notare come Virginia Zucchi avesse preso in prestito alcuni gesti drammatico-realistici dal teatro, ma dal suo punto di vista l'introduzione di questi gesti poteva essere dannosa al balletto⁴⁰. Per il critico russo le ballerine avrebbero dovuto prendere lezioni d'arte drammatica per curare l'espressione del volto, e – cosa più importante – bisognava preservare la gestualità naturale, abolendo la pantomima convenzionale, giudicata «una comica assurdità», incomprensibile alla maggior parte del pubblico ed eccessivamente sdolcinata nell'espressione delle emozioni⁴¹.

Molto erudito, influenzato dalla filosofia idealista di Kant, Volinskij credeva che l'arte fosse importante per il legame profondo che ha con lo spirito, un mezzo per arrivare all'armonia, alla perfezione morale e all'integrità. Anch'egli era immerso nel culto della classicità greca, conosceva Nietzsche e i suoi scritti sul culto di Dioniso, ma non fu dalla parte degli innovatori. Di Gorskij e Fokin, ad esempio, disapprovò acutamente il principio di drammatizzazione, soprattutto nella concezione del corpo di ballo che nella sua opinione doveva restare, come nei balletti di Petipa, un tutto organico, e non un insieme di gruppi differenziati e antitetici al suo interno. Simile alla poesia, il balletto non può esprimere niente di reale o psicologico, bensì idee astratte e universali, idee che solo la danza avrebbe potuto comunicare.

[...] there is not a pas without a thought behind it – or to put it more accurately, every pas in ballet, because of its combination of lines and movements, carries with it a specific idea from the world of the soul and the imagination, which at times ascends infinitely over its trivial content, as this content is set forth in the libretto. There is a component of feelings and moods here that cannot be translated in any other way than in dance [...]⁴².

mi sembravano eccessivamente teatrali», e che «in Zucchi erano vere sofferenze, in Sarah Bernhardt tecnica superlativa» (ivi, p. 67).

⁴⁰ A. Volinskij, *Mime*, in Id., *Ballet's Magic Kingdom. Selected Writings on Dance in Russia 1911-1925*, translated, edited, and with an Introduction and Notes by S. J. Rabinowitz, New Haven and London, Yale University Press, 2008, p. 258. Anche le citazioni successive sono tratte dall'edizione inglese.

⁴¹ Ivi, p. 257.

⁴² Ivi, pp. 3-9: 3.

Secondo Volinskij il librettista dovrebbe essere capace di tradurre le forme musicali e plastiche in parole poetiche, ma l'autore del balletto più che essere un poeta dovrebbe essere un fine conoscitore della tecnica della danza, poiché la parte essenziale di un balletto risiede nella musica e principalmente nel corpo femminile. È la ballerina per Volinskij a incarnare l'ideale dell'integrità dello spirito, poiché è costituita di un misto corporeo e spirituale, che la rende maggiormente complessa rispetto all'interprete maschile.

Le idee sulla danza come pura forma, emerse finora dalle pagine di poeti e scrittori, dovevano toccare anche gli stessi coreografi. Fedor Lopuchov, anch'egli russo, con il suo trattato *Puti baletmejstera* (1925)⁴³ mostrava una nuova strada da percorrere nella volontà del rinnovamento, la strada del balletto sinfonico, ideale forma d'arte in cui la struttura coreografica riflette quella musicale, arrivando a una completa osmosi tra le due arti. Il coreografo, come molti suoi contemporanei influenzato dal simbolismo, era anche un ammiratore di Fokin a cui riconosceva una grande sensibilità musicale, particolarmente palpabile nel balletto *Chopiniana* (1908), rinominato *Les Sylphides* l'anno dopo per la stagione dei Balletti Russi⁴⁴ e considerato da molti come il primo balletto astratto della storia della danza.

Per Lopuchov sono il movimento e la musica, uniti dal ritmo, gli elementi costitutivi della nuova forma coreografica; mentre gli aspetti teatrali hanno oscurato la purezza della coreografia.

Io sostengo che il balletto come una delle forme coreografiche deve esistere, usufruendo delle splendide idee dei migliori autori che possono essere concretizzate nella forma attuale del balletto d'azione. Ma, nel contempo, mi accorgo di soggetti bellissimi, di valore assoluto, non esistenti in alcuna trama che la coreografia potrebbe rendere con immediatezza, naturalmente nelle sue nuove forme. Creando una nuova forma di arte coreografica basata sulla danza, è necessario allontanare dalla coreografia tutte le arti applicate della scena ed eliminare senza pietà tutto ciò che la oscura⁴⁵.

⁴³ Il trattato è stato tradotto in inglese col titolo *The Ballet Master and His Art* ed è contenuto in F. Lopuchov, *Writings on Ballet and Music*, a cura di S. Jordan, London, The University of Wisconsin Press, 2002. Estratti del trattato e altri scritti compaiono, tradotti in italiano e commentati da D. Gavrilovich, in *L'officina permanente: Russia e URSS tra riforma e rivoluzione del corpo*, cit., pp. 249-275.

⁴⁴ Vedi in proposito S. Jordan, *Introduction*, in F. Lopuchov, *Writings on Ballet and Music*, cit., pp. 19-20.

⁴⁵ D. Gavrilovich, *L'officina permanente: Russia e URSS tra riforma e rivoluzione del corpo*, cit., pp. 268-269.

Lopuchov non cerca quindi l'abolizione del genere narrativo, ne salvaguarda anzi il patrimonio con lo studio approfondito dei balletti di Petipa, rintracciando in alcuni balletti ottocenteschi la forma sinfonica, come ad esempio nel *grand pas* di *Paquita* e in ben due terzi di *Giselle*. Il coreografo fa una differenza fra balletto e coreografia: mentre del primo la danza è uno dei tanti elementi, insieme a scenografia, luci e costumi, della seconda essa rappresenta insieme alla musica l'elemento costitutivo. Ma anche per Lopuchov diventa problematico parlare di astrazione dal momento che il coreografo dovrà partire sempre da un tema. Lo sviluppo coreografico di un tema nella forma sinfonica era rintracciata da Lopuchov in molti balletti di Fokin, mentre il suo solo esperimento rispetto alle nuove teorie fu *La magnificenza dell'Universo* (1923), costruito sulla musica della *Quarta Sinfonia* di Beethoven su libretto dello stesso coreografo, e in cui aveva danzato George Balanchine⁴⁶.

Gli anni che seguirono la Rivoluzione d'ottobre furono anni esaltanti che permisero un profondo rinnovamento delle arti, anche se il cosiddetto "Rinascimento russo" – iniziato nell'ultimo quarto del XIX secolo con la nascita a Mosca del circolo di Savva Mamontov (1841-1918), mentore e mecenate che come Wagner propugnava l'unione delle arti – doveva inevitabilmente finire con l'affermazione del Realismo socialista.

Nel 1927 veniva prodotto *Il papavero rosso* di Vasilij Tichomorov, balletto emblema della coreografia sovietica, il cui principale scopo era il messaggio politico da comunicare. In questo nuovo contesto, l'approccio formalista di Lopuchov – come di altri artisti russi del periodo – non fu visto di buon occhio. La tendenza dominante fu il recupero del balletto narrativo, ora imbevuto di nuovi contenuti nazionalistici, con un forte realismo scenografico e, nel segno del recupero della cultura russa già iniziato da tempo, la valorizzazione delle danze folkloriche.

Se nel repertorio dei Balletti Russi aveva prevalso la forma breve del narrare in danza, contrariamente ai lunghi balletti dell'epoca di Petipa, ora il nuovo filone narrativo sovietico riprendeva il vecchio

⁴⁶ Ricordiamo anche che del 1923 è il famoso scritto di Kandinskij *Sulla sintesi scenica astratta*, in cui con una metodologia interdisciplinare l'artista cercava di individuare una nuova forma artistica.

modello del balletto a serata intera, ma con l'intenzione di raccontare storie che mettessero in rilievo temi vicini alle condizioni proletarie. *Le fiamme di Parigi* chiamava in causa la Rivoluzione francese, *Spartacus* la rivolta degli schiavi romani, *Laurentia* la classe contadina spagnola, *Il sentiero del tuono*, basato su un libro dello scrittore sudafricano Peter Abrahams, era sull'apartheid. La novità del balletto russo, tuttavia, non fu solo una questione di contenuti, essa riguardò soprattutto l'aspetto interpretativo del danzatore e il rinnovamento del linguaggio della danza. Il supremo livello della tecnica accademica russa, raggiunto in questo momento, che dava modo ai danzatori di allargare anche il range espressivo, era dovuto alle innovazioni di Lopuchov e della danzatrice insegnante e coreografa Agrippina Vaganova.

Il coreografo Rostislav Zacharov (1907-1984) individuò la portata innovativa del balletto sovietico, che lo distingueva dai «ballet-divertissements» pre-rivoluzionari, nella «democratizzazione» del linguaggio della danza che aveva assimilato le danze folkloriche, nell'estensione dei suoi mezzi espressivi e del vocabolario di gesti, pose e movimenti, nel realismo sia scenico che psicologico, con la possibilità di esprimere pensieri, sentimenti e azioni degli esseri umani⁴⁷. Non è un caso che sia attribuita a Zacharov l'applicazione delle idee di Stanislavskij al balletto narrativo sovietico⁴⁸.

Quando nel 1956 il pubblico londinese vide per la prima volta la compagnia del teatro Bol'šoj, rimase a dir poco incantato dai ballerini che tenevano le ballerine con una sola mano, al di sopra della loro testa. Non dimentichiamo che nel 1934 era stata pubblicata la prima edizione del trattato di Agrippina Vaganova, la quale già dal 1917 aveva iniziato il suo insegnamento nella ex Scuola Imperiale, mettendo l'accento sull'altezza delle gambe, sull'allegro, sulla coordinazione e la fluidità del movimento, unendo mirabilmente i principi di classicità della scuola di matrice franco-danese (Blasis, Bournonville) a quelli della scuola italiana (Cecchetti e le virtuose italiane approdate in Russia negli ultimi decenni del XIX secolo)⁴⁹.

⁴⁷ R. Zacharov, *Dramaturgy of the Ballet*, in «Dance Magazine», June 1953, p. 24.

⁴⁸ E. Souritz, *Zakharov, Rostislav*, in *International Dictionary of Ballet*, a cura di M. Bremser, Detroit, London, Washington, St James Press, 1993, vol. 2 (L-Z), pp. 1561-1563.

⁴⁹ Cfr. A. Vaganova, *Le basi della danza classica* (1948³), a cura di A. Alberti e F. Pappacena, Roma, Gremese, 2007.

Il balletto sovietico aveva anche un'ideologia su cui basarsi, ben espressa dal critico e storico della danza Jurii Slonimskij:

For the first time the theme of the Revolution took possession of the ballet stage. The dancers were faced with a new task: more passion and energy had to be introduced into their acting. Events of popular life lent an atmosphere of heroism and pathos to the productions. [...] Life has proved that it enables us better than any other method to depict themes from reality and to create psychologically complex and truthful characters of contemporary heroes. Realism is in no way a monopoly of Soviet ballet⁵⁰.

Come Selma Jeanne Cohen sostiene, il balletto sovietico con il suo messaggio politico da comunicare ricordava un po' il lontano *ballet de cour*, con l'unica ma fondamentale differenza che il pubblico proveniva dai più diversi strati della società⁵¹.

1.2. Preludio: dal balletto d'importazione al balletto nazionale

Nei secoli passati, a parte qualche rara eccezione, i coreografi e i ballerini di primo piano che lavoravano nei diversi teatri londinesi erano per lo più francesi e italiani, mentre gli inglesi andavano a riempire le fila dei corpi di ballo. Pur non essendo dotata di un'Accademia, e quindi sprovvista di una tradizione, Londra era stata comunque fra i principali centri europei ad accogliere le maggiori innovazioni artistiche provenienti dal mondo esterno.

Il celeberrimo *Pygmalion* di Marie Sallé, considerato uno dei più antichi esempi di balletto pantomimo, ebbe la sua prima assoluta nella stagione 1733-1734 di Covent Garden. La danzatrice-coreografa, invitata da John Rich⁵² più volte già a partire dal 1717, si era esibita in un

⁵⁰ J. Slonimskij, *The Bol'soj Ballet*, citato in S. J. Cohen, K. Matheson (a cura di), *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, Princeton, Princeton Book Company, 1992, pp. 166-167.

⁵¹ Ivi, p. 164.

⁵² Considerato il più grande Arlecchino inglese di tutti i tempi, John Rich (1692-1761) aveva ereditato dal padre il Lincoln's Inn Fields e divenne famoso per aver allestito in questo teatro e successivamente al Covent Garden pantomime spettacolari, in cui oltre al linguaggio corporeo proponeva scenografie mozzafiato. Rich era anche un bravo impresario e tra i suoi successi vi è la celebre opera di John Gay *The Beggar's Opera*, andata in scena nel 1728. Cfr. V. Papetti, *Arlecchino a Londra. La pantomima inglese 1700-1728*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

modo inconsueto per gli standard del teatro ufficiale parigino, ossia con una larga tunica di mussolina, a piedi nudi e i capelli sciolti sulle spalle.

Anche Jean-Georges Noverre lavorò per diversi anni a Londra. Nel 1755 era maestro di ballo al Drury Lane, poi al King's Theatre, invitato dall'eminente attore David Garrick, che lo definì lo "Shakespeare della danza", e di cui lo stesso coreografo elogiò le doti espressive nei suoi scritti. E qui mise in scena i suoi balletti d'azione, che rompevano con lo spettacolo del primo Settecento ed erano indice di un modo diverso di concepire la danza e di metterla in pratica.

Nello stesso teatro Charles Didelot portò nel 1796 *Flore et Zéphire* in cui veniva sperimentata la danza aerea, marchio dell'imminente balletto romantico, grazie all'impiego di macchine sceniche che sospendevano i ballerini e realizzavano l'idea del volo associata a personaggi soprannaturali⁵³.

Londra era senz'altro crocevia delle esperienze più innovative in campo scenico e coreutico, ma veramente pochi furono gli inglesi che si distinsero. Spicca quindi la figura del danzatore, coreografo e teorico John Weaver, il quale già nel 1712, in una lettera al periodico «The Spectator», lamentava la bassa qualità della danza del suo tempo, la danza disprezzata in seguito da Noverre, e proponeva regole per gli insegnanti al fine di migliorare il livello culturale di danzatori e spettatori⁵⁴. Non solo Weaver aveva tradotto il fondamentale trattato di Feuillet dopo pochi anni dalla prima edizione francese (*Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères*, 1700)⁵⁵, ma ne aveva pubblicato uno suo, *An Essay towards an History of "Dancing"*, in cui anticipava molte riflessioni sul balletto narrativo e sul modello antico.

⁵³ S. Au, *Balletto e danza moderna*, Milano, Rizzoli-Skira, 2003 (1988), p. 52. Anche l'illuminazione a gas, principale invenzione tecnologica del periodo per la realizzazione delle atmosfere lunari care al Romanticismo, passò qualche anno prima da Londra, nel 1817, prima di arrivare all'Opéra nel 1822.

⁵⁴ I. F. Pitt, *I secoli XVIII e XIX in Inghilterra*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V, cit., pp. 393-411.

⁵⁵ *Orchésographie, or the art of dancing, by characters and demonstrative figures, being an exact and just translation from the French of Monsieur Feuillet by John Weaver*, London, H. Meere for the author, 1706. Il sistema di notazione, oggetto del trattato, è meglio conosciuto come Beauchamps-Feuillet. Ricordiamo, infatti, che quest'ultimo ebbe il merito di trascrivere tutti i passi codificati fino ad allora da Pierre Beauchamps, primo maître à danser dell'Académie Royale de Danse. Cfr. F. Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 37, 64-67.

The Spectator will not only be pleas'd and diverted with the Beauty of the Performance and Simmetry of the Movements; but will also be instructed by the Positions, Steps and Attitudes, so as to be able to judge of the Design of the Performer. And without the help of an Interpreter, a Spectator shall at a distance, by the lively Representation of a just Character, be capable of understanding the Subject of the Story represented, and able to distinguish the several Passions, Manners, or Actions, as of Love, Anger, or the Like⁵⁶.

Weaver compose qualche anno più tardi alcuni «Dramatick Entertainments». Nella prefazione del libretto di *The Loves of Mars and Venus*, riproponeva alcuni principi del trattato precedente e metteva in rilievo soprattutto l'autonomia del linguaggio del corpo che non aveva più bisogno di versi e canzoni per esprimere le passioni:

[...] these *Mimes* and *Pantomimes* were *Dancers* that represented a Story or Fable in Motion and Measure: They were Imitators of all things, as the Name of *Pantomime* imports, and perform'd all by Gesture and the Action of the Hands, Fingers, Legs and Feet, without making use of the Tongue. [...] they imitated the Manners, Passions, and Affections, by the numerous Variety of Gesticulations⁵⁷.

Il testo includeva, a seguito delle sei scene, note dettagliate sulle danze e sui gesti. In particolare, le note della seconda e della quarta scena spiegavano ventuno gesti delle mani, delle dita e dello sguardo, con altrettante immagini, relativi alle principali passioni umane, che dimostrano l'interesse di Weaver per un tipo di pantomima "seria", ricostruita filologicamente sul modello antico, come il frontespizio del libretto rendeva chiaro. Sfortunatamente il coreografo, che diresse per qualche tempo il Drury Lane, non ebbe allievi né molta risonanza internazionale e la sua esperienza di pioniere rimase isolata e per qualche tempo dimenticata.

⁵⁶ J. Weaver, *An Essay towards an History of "Dancing"*, London, Jacob Tonson, 1712, in R. Ralph (a cura di), *The Life and Works of John Weaver: An Account of His Life, Writings and Theatrical Productions*, London, Dance Books, 1985, pp. 160-161. Il volume contiene le riproduzioni anastatiche dell'intera opera di Weaver, accompagnate da un commento critico e dalla sua biografia.

⁵⁷ J. Weaver, *Preface*, in Id., *The LOVES of Mars and Venus; A Dramatik Entertainment of DANCING, Attempted in Imitation of the PANTOMIMES of the Ancient Greeks and Romans; As Perform'd at the Theatre in Drury-Lane*, London, W. Mears and J. Browne, 1717, pp. X-XI, in R. Ralph (a cura di), *The Life and Works of John Weaver*, cit., pp. 737-762, corsivo presente nel testo originale.

La diffusione in Inghilterra dei manuali di danza francese continuò grazie a Kellom Tomlinson che nel 1735 pubblicò, a dieci anni di distanza dal trattato di Rameau *Le maître à danser*, un manuale tecnico in due volumi dal titolo *The Art of Dancing*⁵⁸.

Nel 1762 l'italiano Giovanni Andrea Gallini, coreografo al King's Theatre tra gli anni cinquanta e sessanta del Settecento, pubblicò un trattato in lingua inglese, *A Treatise on the Art of Dancing*, che dimostra come il balletto d'azione fosse una pratica ormai consolidata e ben accolta dal pubblico nelle principali città europee.

In painting, life is only imitated; in dancing, it is always the reality itself. Dancing is, evidently in its nature, an action upon the theatres; nothing is wanting to it but meaning. [...] There is only wanting to all this an arrangement of the motions, to furnish to the eye a theatrical action upon any subject whatever⁵⁹.

Nel capitolo *Of Pantomimes*, Gallini cita la sua fonte principale, Louis de Cahusac⁶⁰, nel ribadire che ogni composizione teatrale, incluso il balletto, dovrebbe presentare tre parti: l'esposizione chiara del soggetto e dei personaggi della rappresentazione, un plot originale e una conclusione che deve colpire lo spettatore. Il balletto deve essere costituito di atti e scene, e ogni atto dovrebbe contenere queste tre parti essenziali del discorso⁶¹. Inoltre, il compositore delle danze dovrebbe estrarre le situazioni salienti della storia da rappresentare, non perdere mai di vista lo scopo finale e agire con rapidità senza l'ausilio di passi ed entrate superflue⁶².

⁵⁸ J. Milhous, *Great Britain: Theatrical Dance, 1660-1772*, in S. J. Cohen (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, vol. III, p. 256.

⁵⁹ G. A. Gallini, *A Treatise on the Art of Dancing*, London, Dodsley, 1762, p. 237. Cfr. anche S. McCleave, *Danzatori italiani a Londra nel Settecento*, in J. Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento*, «La danza italiana», Quaderno n. 3, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 63-135.

⁶⁰ L. de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Jean Neaulme, 1754.

⁶¹ G. A. Gallini, *A Treatise on the Art of Dancing*, cit., pp. 263-264.

⁶² Ivi, pp. 251-252. Nella sua prima edizione delle *Lettres sur la danse et sur les ballets*, pubblicata nel 1760 a Lione e Stoccarda, anche Noverre aveva ribadito la necessità del balletto di concentrare il più possibile le azioni maggiormente significative – i balletti duravano tra i venti e i quaranta minuti – con la conseguente eliminazione dei personaggi secondari, dei momenti solo dialogati, riflessivi e descrittivi; cfr. F. Pappacena, *Introduzione*, in J.-G. Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti*

Negli ultimi decenni del Settecento l'interesse per la danza da parte dei due maggiori teatri (Drury Lane e Covent Garden) si affievolì notevolmente, anche perché la loro direzione passò a uomini che non essendo essi stessi ballerini o coreografi preferirono puntare la programmazione sugli intermezzi musicali e sulla spettacolarità⁶³.

Ai primi dell'Ottocento si distinse un coreografo inglese, James Harvey d'Egville, che ricoprì la carica di direttore del King's Theatre. Dopo aver studiato in Francia con Dauberval, di cui mise in scena *La Fille mal gardée* nel 1799, tornato in Inghilterra d'Egville non solo fondò un'accademia, ma tentò anche di impiegare degli inglesi in qualità di primi ballerini e solisti. Per questo motivo fu licenziato in tronco, poiché soprattutto in questo teatro costoso e snob, consacrato all'opera, il pregiudizio che il balletto dovesse essere di dominio straniero era duro a morire⁶⁴. Nel periodo della Rivoluzione francese e delle guerre napoleoniche fu difficile avere danzatori francesi in Inghilterra; così negli anni venti dell'Ottocento un ambasciatore inglese negoziò con i rappresentanti dell'Académie, essendo questa ente statale, stipulando un accordo secondo cui solo due primi e due secondi ballerini di scuola francese avrebbero potuto lavorare nei teatri inglesi, mentre per ulteriori ingaggi si sarebbe dovuto chiedere il consenso alle autorità parigine⁶⁵.

Il balletto romantico era destinato ad arrivare al pubblico inglese attraverso un eminente coreografo dell'epoca, il francese Jules Perrot, molto attivo al Her Majesty's Theatre (il vecchio King's Theatre) dal 1842 al 1848, anni in cui si susseguirono capolavori come *Giselle*, *Ondine*, *Esmeralda*, con le più grandi interpreti allora in voga⁶⁶. Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Fanny Elssler, Lucile Grahn e la più anziana Marie Taglioni passarono per i maggiori teatri londinesi e nel 1845 quattro fra queste si esibirono nel celebre *Pas de quatre* di Perrot, costruito come un *grand divertissement* in cui ognuna avrebbe esibito le proprie specialità⁶⁷.

1751-1776, a cura di F. Pappacena, trad. it. di A. Alberti, Roma, Dino Audino Editore, 2009, pp. 5-19.

⁶³ J. Milhous, *Great Britain: Theatrical Dance, 1660-1772*, cit., p. 256.

⁶⁴ I. F. Pitt, *I secoli XVIII e XIX in Inghilterra*, cit., p. 398.

⁶⁵ J. E. Crawford Flitch, *Modern Dancing and Dancers*, Edinburgh, The Riverside Press Ltd., 1912, p. 34.

⁶⁶ Cfr. anche R. Zambon, *Ballerini italiani a Londra nella prima metà del secolo XIX*, in J. Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, «La danza italiana», Quaderno n. 4, Roma, Aracne editrice, 2013, pp. 73-90.

⁶⁷ Per un approfondimento sul periodo romantico in Inghilterra, cfr. I. Guest, *The*

Ivor Guest scrisse che Jules Perrot sarebbe diventato per gli inglesi quello che Charles Didelot e Marius Petipa furono per il balletto russo e August Bournonville per quello danese⁶⁸. Erano anche gli anni del successo londinese di Amalia Brugnoli, di cui furono particolarmente ammirate alcune doti tecniche, come il lavoro sulle punte, le piroette e l'*abandon*⁶⁹. La popolarità del balletto romantico a Londra fu dovuta inoltre agli impresari più intraprendenti, al Her Majesty's Theatre Benjamin Lumley e al Drury Lane Alfred Bunn, che si distinse per aver ingaggiato danzatori inglesi come solisti e non solo nel corpo di ballo. È il caso della ballerina Clara Webster la cui vita fu però stroncata da un terribile incidente in scena quando il suo vestito prese fuoco.

Anche le sperimentazioni più squisitamente tecniche che hanno segnato la danza della seconda metà del XIX secolo trovarono un buon terreno a Londra dove, ad esempio, la virtuosa Pierina Legnani aveva provato i famosi trentadue *fouettés* prima ancora di introdurli nel *Lago dei cigni* di Marius Petipa e Lev Ivanov a San Pietroburgo.

Tuttavia, dal teatro di Covent Garden, dove l'opera aveva preso il sopravvento sul pubblico, ai due music hall di Leicester Square, Alhambra ed Empire⁷⁰, il balletto era stato screditato enormemente, almeno dal punto di vista della rispettabilità; il livello della danza rimaneva comunque molto alto, più volte celebrato da George Bernard Shaw nelle sue recensioni musicali sui giornali «The World» e «The Star». Grande ammiratore delle danzatrici Malvina Cavallazzi, Katti Lanner ed Erminia Pertoldi – di quest'ultima pare fosse innamorato – il drammaturgo aveva anche apprezzato nel manzottiano *Excelsior*, passato a Londra nel 1885, la danza maschile di Enrico Cecchetti⁷¹. Infatti ricordiamo che i ruoli maschili in questo periodo erano generalmente ricoperti da danzatrici *en travesti*.

Romantic Ballet in England. Its Development, Fulfilment and Decline, Alton, Dance Books, 2014 (1972). Una ricostruzione del celebre *divertissement* è stata fatta dal danzatore inglese Anton Dolin nel 1941 per il Ballet Theatre di New York, poi anche riprodotta da Alicia Alonso.

⁶⁸ Ivi, p. 10.

⁶⁹ Ivi, p. 49.

⁷⁰ I. Guest, *Ballet in Leicester Square. The Alhambra and the Empire, 1860-1915*, London, Dance Books, 1992.

⁷¹ I. F. Pitt, *I secoli XVIII e XIX in Inghilterra*, cit., p. 408.

A partire dalla fine degli anni settanta dell'Ottocento, diversi furono i segnali di una nuova sensibilità per costruire un'identità coreutica autoctona. Risale al 1876 la scuola nazionale diretta da Katti Lanner, voluta da James Henry Mapleson, proprietario del Her Majesty's Theatre dal 1862 al 1883, al fine di affiancarla a un progetto ancora più ambizioso che però non si realizzò, fondare una National Opera House. La scuola nel concreto servì a fornire al teatro commerciale ballerine addestrate, pur dichiarando che l'intento era quello di resuscitare le sbiadite glorie del balletto e migliorare la conoscenza dell'arte coreografica⁷².

Più lungimirante fu il tentativo del maestro londinese Robert Morris Crompton di promuovere un'organizzazione nazionale che raggruppasse gli insegnanti di danza del paese. La sensibilizzazione a questa impresa fu condotta inizialmente attraverso le pagine della rivista «Dancing» (1891-1893), un periodico mensile specializzato nella danza, fra i primi nel suo genere⁷³. Solo nel 1904 Crompton riuscì a realizzare appieno il suo progetto, fondando la Imperial Society for Dance Teachers, divenuta nel 1925 Imperial Society of Teachers of Dancing, ancora oggi attiva⁷⁴ e votata non solo alla danza accademica, che dal 1909 rilascia diplomi di diversi livelli⁷⁵.

Nel 1896 il danzatore Edouard Espinosa apre a Londra la Court School of Dancing, che qualche anno dopo diviene British Normal School, concentrando la sua attività sulla creazione di un dizionario e di un programma codificato che sarà pubblicato nel 1916 sulle pagine del periodico «The Dancing Times», con il titolo *What every teacher of Operatic Dancing ought to know and be able to teach*, redatto sulla base della tecnica accademica francese appresa principalmente dal padre Léon, danzatore coreografo e insegnante affermato a livello internazionale⁷⁶.

⁷² Questi intenti sono esplicitati in un opuscolo di presentazione della scuola, intitolato *National Training School for Dancing*, ritrovato da Cyril Beaumont e citato nel suo articolo *Our First National School of Dancing*, in «The Dancing Times», August 1967, pp. 588-589.

⁷³ T. J. Buckland, *Crompton's Campaign: The Professionalisation of Dance Pedagogy in Late Victorian England*, in «Dance Research», vol. 15, no. 1, Summer 2007, pp. 1-34.

⁷⁴ Si veda il sito: <http://www.istd.org/home/>.

⁷⁵ G. Morris, *Developing a Training Style: Ninette de Valois and the cultural inheritance of the early twentieth century*, in R. Cave, L. Worth (a cura di), *Ninette de Valois. Adventurous Traditionalist*, Alton, Dance Books, 2012, pp. 41-46.

⁷⁶ Cfr. E. Espinosa, *Technical Dictionary of Dancing*, London, The Dancing Times, 1913. Sull'attività della famiglia d'arte si veda lo studio di K. Sorley Walker, *The Espinosas*:

Sul finire del secolo debuttava all'Empire la danese Adeline Genée, danzatrice destinata a ricoprire un ruolo fondamentale per lo sviluppo del balletto inglese, mentre nei primi anni del Novecento il pubblico godeva del meglio che il mondo della danza potesse offrire: dalle russe Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Lydia Kyasht, Lidija Lopuchova, alle nordamericane Isadora Duncan, Maud Allan e Ruth St. Denis⁷⁷. Fu quindi grazie alla danza che i teatri di varietà ebbero un enorme incremento del pubblico⁷⁸. Nel 1910 veniva data al London Hippodrome una versione del *Lago dei cigni* in due scene con Olga Preobrazenskaja e un corpo di ballo proveniente dai Balletti Imperiali di San Pietroburgo e Mosca, mentre fra il 1911 e il 1929 Londra era la città con il maggior numero di repliche date dai Balletti Russi di Djagilev rispetto a qualsiasi altra capitale.

La danza travolse in quegli anni la vita culturale e sociale del paese come non mai, coinvolgendo questa volta in prima persona anche gli stessi inglesi. Nel 1910 Philip Richardson e M. T. Middleton comprarono la rivista «The Dancing Times», che era nata nel 1894 come rivista associata al complesso di Cavendish Rooms e alla sua sala di ballo, trasformandola in un mensile esclusivo di danza ancora oggi attivo, sulle cui pagine un buon numero di critici, danzatori e coreografi iniziò a scrivere, alimentando così la ballettomania in agguato⁷⁹. Si può dire a ragione che il balletto inglese nasce in questo momento – prima ancora della formazione delle compagnie “nazionali” – grazie a critici e studiosi come Arnold Haskell e Cyril Beaumont *in primis*, i quali andarono a formare sin dai primi decenni del Novecento con le loro numerose pubblicazioni il gusto di un pubblico che cresceva repentinamente, fornendogli non solo una conoscenza storica più approfondita ma anche gli strumenti estetici essenziali per la lettura dei balletti. Lo slancio d'interesse verso la danza nel suo aspetto culturale era certo dovuto alla compagnia dei Balletti Russi, che per cinque stagioni fino all'avvento del primo conflitto mondiale si era esibita a Londra,

A Dancing Dynasty, 1825-1992, in «Dance Chronicle», vol. 30, no. 2, 2007, pp. 155-235. Anche Léon aveva aperto una scuola a Londra nel 1872.

⁷⁷ A. Carter, *London, 1908: A Synchronic View of Dance History*, in «Dance Research», vol. 23, no. 1, Summer 2005, pp. 36-50.

⁷⁸ J. E. Crawford Flitch, *Modern Dancing and Dancers*, cit., pp. 57-67.

⁷⁹ Vedi <http://www.dancing-times.co.uk>. Fino al 1956 «The Dancing Times» ha trattato tutti i generi, in seguito è nata una rivista specifica per la danza di sala, con il nome di «Ballroom Dancing Times». Dopo Richardson sono stati direttori Arthur H. Franks, Mary Clarke e ora Jonathan Gray.

dimostrando con la sua moderna concezione dell'arte tersecorea che il balletto poteva essere anche qualcosa di più di un semplice e piacevole intrattenimento da music hall. A questo proposito Tamara Karsavina scrisse che «the stimulus received from the Russians made the protagonists of the English Ballet aware of its own isolation from actuality and of its imperative need for closer contact with the artistic problems of its generation»⁸⁰.

Sul finire del 1913 l'Empire Theatre promosse Phyllis Bedells come prima ballerina della compagnia, provocando un evento di grande risonanza perché era la prima ballerina inglese, che fra l'altro aveva deciso di mantenere il suo stesso nome, a rivestire un ruolo così importante. Ma la cornice era sempre quella di un teatro commerciale, pressoché privo di coreografi di genio, che non si curava della collaborazione fra le arti e relegava l'elemento danza a una funzione di puro intrattenimento.

Nel dopo guerra la compagnia di Djagilev influenzò maggiormente il nascente balletto inglese rispetto alla sua prima apparizione londinese durante la quale, secondo Tamara Karsavina, gli inglesi erano stati un po' spaventati dal «temperamento russo» e dalle loro innovazioni coreografiche ribelli ai canoni estetici e alla tecnica tradizionale accademica⁸¹. Negli anni venti la presenza di danzatori britannici all'interno del gruppo è un ulteriore incoraggiamento e stimolo, dopo l'ingaggio di Lydia Sokolova (Hilda Munnings) già nel 1912: Alicia Markova (Lilian Alicia Marks), Anton Dolin (Patrick Healey-Kay), Vera Savina (Vera Clark), solo per citare le personalità più rilevanti. Anche la grande ballerina Anna Pavlova aveva impiegato danzatori inglesi nella sua piccola compagnia da quando si era stabilita a Londra nel 1912 dopo l'ultima stagione con i Balletti Russi, senza adottare però la stessa politica promozionale di Djagilev che credeva fosse necessario russificare i loro nomi⁸².

Aspetto fondamentale per comprendere lo straordinario sviluppo del balletto inglese nei primi decenni del Novecento riguarda la didattica, e anche in questo gli inglesi seppero cogliere gli stimoli esterni. Negli anni dieci e venti Londra ebbe la fortuna di ospitare i maestri

⁸⁰ T. Karsavina, *The Influence of Djagilev on Ballet in England*, in «The Dancing Times», October 1935, pp. 13-19: 16.

⁸¹ Ivi, p. 14. Sull'argomento vedi anche N. Macdonald, *Djagilev Observed by Critics in England and the United States 1911-1929*, New York, Dance Horizons, 1975.

⁸² M. Clarke, *The Sadler's Wells Ballet: A History and an Appreciation*, London, Adam & Charles Black, 1955, p. 32.

più eminenti dell'epoca: Enrico Cecchetti, a Londra dal 1918 al 1925; Edouard Espinosa; Nikolaj Legat con la sua allieva Serafina Astafieva. E, come già detto, anche Pavlova fu per qualche tempo a Londra⁸³. La formazione di insegnanti e danzatori inglesi alla loro scuola, durante il primo ventennio del secolo, determinò enormemente lo stile coreografico e coreutico dei primi balletti inglesi, anche se fu necessario qualche anno prima che il livello qualitativo dei danzatori si alzasse. Si danzava molto, nelle competizioni, negli spettacoli di beneficenza e negli show delle piccole scuole di ballo esistenti in città, ma la preparazione dei ballerini era piuttosto scarsa, e molti, approfittando dell'incompetenza del pubblico, ebbero la possibilità di costruirsi una carriera senza essere dei veri talenti. Lezioni di *fancy dancing* venivano impartite alle ragazze da donne dell'alta società come Mrs Wordworth, mentre la danza maschile era sempre più soggetta a pregiudizi.

Un primo risultato concreto nella direzione di un decisivo miglioramento della didattica fu raggiunto nel giugno del 1920 quando Philip Richardson organizzò una cena di incontro fra insegnanti e danzatori, inaugurando così la consuetudine di condividere e discutere le idee sul proprio lavoro. Fu nel dicembre dello stesso anno che la proposta di Richardson di fondare un'organizzazione andò a buon fine e venne così istituita l'Association of Teachers of Operatic Dancing, con presidente Adeline Genée, e un comitato costituito da Lucia Cormani, Edouard Espinosa, Tamara Karsavina, rappresentanti ciascuno di una specifica scuola nazionale, insieme a Phyllis Bedells che da inglese aveva ricevuto una variegata formazione. Richardson fu nominato segretario e tesoriere⁸⁴. Nel novembre del 1930 veniva pubblicato il primo numero della rivista dedicata ai soci, «The Operatic Association Gazette», in cui si spiegava che la parola "operatic" in Inghilterra era sinonimo di "ballet", mentre l'aggettivo "classical" era usato in riferimento alla danza greca⁸⁵.

⁸³ J. Cass, *Dancing Through History*, New Jersey, Prentice Hall Englewood Cliffs, 1993, p. 188.

⁸⁴ Una dettagliata storia dell'Accademia, soprattutto nei suoi primi decenni di vita è raccontata da D. Parker, *The First Seventy Five Years*, London, The Royal Academy of Dancing, 1995. Vedi anche il sito: <http://www.rad.org.uk/>. Dopo Adeline Genée, a ricoprire il ruolo di presidente dell'Accademia sono state Margot Fonteyn (1954-1991), Antoinette Sibley (1991-2012), Darcey Bussell dal 2012 a oggi.

⁸⁵ «The Operatic Association Gazette», November 1930, no. 1, p. 1.

Oggi conosciuta con il nome che prese nel 1936 di Royal Academy of Dancing, l'organizzazione aveva lo scopo di controllare la preparazione degli insegnanti con appositi esami, che dovevano tener conto di uno specifico programma per la tecnica accademica, stilato dal maestro Espinosa già qualche anno prima, come abbiamo visto, e modificato solo in un punto⁸⁶.

Nel 1922 veniva istituita la Cecchetti Society⁸⁷; lo storico Cyril Beaumont e il danzatore Stanislaw Idzikowski pubblicarono un libro sul metodo del Maestro, con una prefazione firmata dallo stesso, *A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing* (London 1922)⁸⁸. Il manuale è seguito da due libri sull'allegro di Cecchetti, scritti da Margaret Craske e Cyril Beaumont il primo, da Craske e Derra de Moroda il secondo⁸⁹.

Nel 1930, anno successivo alla morte di Djailev, un'altra importante organizzazione era costituita da Philip Richardson, Arnold Haskell ed Edwin Evans, la Camargo Society⁹⁰ – attiva per soli tre anni – con il

⁸⁶ Il *fouetté battement* venne rinominato *battement en rond*, vedi D. Parker, *The First Seventy Five Years*, cit., p. 5. Il programma di studio si modificò negli anni, soprattutto dopo la defezione di Espinosa, che, abbandonando l'Associazione, nel 1930 fondò la British Ballet Organization insieme a Louise Kay, ancora oggi attiva (<http://www.bbo.org.uk/>). I primi tre programmi – Elementary, Intermediate, Advanced – furono pubblicati su «The Dancing Times» tra il 1920 e il 1923. Oltre all'elenco degli esercizi che costituivano il training, da cui era escluso il lavoro con le punte, l'Associazione si premurò di pubblicare, sempre sulla stessa rivista, delle fotografie con le dimostrazioni dei *ports de bras* eseguiti correttamente da Adeline Genée.

⁸⁷ La Cecchetti Society fu assimilata nel 1924 alla Imperial Society of Dance Teachers.

⁸⁸ Stanislaw Idzikowski era stato allievo di Cecchetti e aveva successivamente fatto parte dei Balletti Russi. L'edizione italiana del manuale è *Fare danza. Vol. 1: Teoria e pratica del metodo Cecchetti*, a cura di F. Pappacena, Roma, Gremese, 2001.

⁸⁹ La parola "allegro" si riferisce al tempo piuttosto veloce di un movimento. Rientrano, quindi, in questa sezione della tecnica accademica tutte le tipologie di passi saltati e picchettati. Cfr. C. Beaumont, M. Craske, *The Theory and Practice of Allegro in Classical Ballet (Cecchetti Method)*, London, Beaumont Press, 1930; M. Craske, D. de Moroda, *The Theory and Practice of Advanced Allegro in Classical Ballet (Cecchetti Method)*, London, Beaumont Press, 1956. L'edizione italiana, che comprende entrambi gli studi, è *Fare danza. Vol. 2: Teoria e pratica del metodo Cecchetti*, a cura di F. Pappacena, Roma, Gremese, 2002.

⁹⁰ Finanziatore e promotore della società fu anche il noto economista John Maynard Keynes, anche membro del Bloomsbury Group e amante del balletto. Nel 1925 aveva sposato la danzatrice Lidija Lopuchova e nel 1946 fu tra coloro che appoggiarono il Sadler's Wells Ballet come compagnia residente del Royal Opera House. Nello stesso anno nasceva, sotto la sua spinta, la Art Council of Great Britain. Cfr. A. Bland, *The Royal Ballet. The First 50 Years*, with a Foreword by N. de Valois, London, Threshold Books, 1981; J. Mackrell, *Bloomsbury Ballerina. Lydia Lopokova, Imperial Dancer and Mrs John Maynard Keynes*, London, Phoenix, 2009 (2008).

preciso intento di mantenere viva la concezione della sintesi delle arti che i Balletti Russi avevano brillantemente portato avanti per un ventennio. L'attività promozionale della Camargo Society riguardava non solo la produzione di nuovi balletti – *Façade* di Frederick Ashton e *Job* di Ninette de Valois furono i primi – ma anche di balletti ottocenteschi come *Giselle*, il II atto del *Lago dei cigni* e i primi due atti di *Coppélia*.

In concomitanza alla nascita di questo organismo apparve la prima compagnia di balletto “inglese”, il Ballet Club di Marie Rambert, che si esibiva al Mercury Theatre, piccolo teatro dai pochi e costosi posti, da cui ereditò l'etichetta di teatro “d'élite”⁹¹. Allieva di Dalcroze ed esperta di euritmica, la polacca Rambert aveva avuto il privilegio di lavorare nei Balletti Russi e non solo, nel 1913 era arrivata a Parigi in soccorso a Nižinskij nell'ardua impresa di far comprendere ai danzatori della compagnia la musica del *Sacre* di Stravinskij. Nella sua scuola, aperta a Londra nel 1920, si formarono danzatori e coreografi che segnarono la nascita e lo sviluppo del balletto inglese.

Nel 1931 un'altra danzatrice di Djačilev e anche performer in pantomime, riviste e commedie musicali, l'irlandese Ninette de Valois, fondò il Vic-Wells Ballet, compagnia che oggi conosciamo col nome di Royal Ballet. Il piccolo gruppo andava in scena all'Old Vic e al Sadler's Wells Theatre, e grazie ai prezzi modici dei biglietti ebbe un pubblico variegato e numeroso, che contribuì ad accrescerne nel giro di pochissimi anni la popolarità. Nel 1926 la stessa de Valois aveva aperto una scuola con il nome di Academy of Choreographic Art, il nocciolo dell'attuale Royal Ballet School⁹², che nel corso degli anni cambiò denominazione più volte in Vic-Wells Ballet School (dal 1931 al 1939) e Sadler's Wells Ballet School (dal 1939 al 1956), parallelamente alle vicende della compagnia omonima.

Between them these two companies satisfied the public demand for English Ballet. The Sunday night performances at the tiny Mercury Theatre were “the fashionable thing”. The Vic-Wells Ballet (as it then was) had the advantage from the beginning of being associated in the minds of the public with the two theatres which have most nearly resembled that as yet unfulfilled dream – a National Theatre⁹³.

⁹¹ Marie Rambert aveva sposato lo scrittore Ashley Dukes, il quale comprò questo piccolo teatro nel quartiere di Notting Hill Gate, frequentato per lo più da intellettuali benestanti. Oltre alla danza venivano rappresentate opere di T. S. Eliot, W. H. Auden, C. Isherwood.

⁹² Si veda il sito della scuola, <http://www.royalballetschool.org.uk/>.

⁹³ P. W. Manchester, I. Morley, *The Rose and the Star: Ballet in England and Russia Compared*, London, Gollancz, 1949, p. 15.

Se Marie Rambert ebbe il merito di scoprire, portare alla ribalta e guidare talenti come Antony Tudor e Frederick Ashton, va a Ninette de Valois, con la sua personalità determinata ed eccezionali capacità organizzative, oltre che di danzatrice, coreografa e insegnante, il riconoscimento di aver dato vita al primo e unico complesso nazionale di balletto. Non a caso, già nel 1937, il British Council aveva mandato il Vic-Wells Ballet all'esposizione internazionale di Parigi in rappresentanza dell'arte inglese⁹⁴. Come Arnold Haskell e la stessa de Valois avevano affermato, non si trattava di essere più o meno patriottici, quanto di poter contare su una residenza fissa, una scuola associata al teatro, e il fatto che la maggioranza dei ballerini e dello staff fosse della stessa nazionalità⁹⁵.

Negli anni trenta queste due compagnie non erano le sole a esibirsi nella capitale. C'erano i Ballets Jooss, con le creazioni originali del coreografo tedesco Kurt Jooss, fuggito dalla Germania, di cui va ricordato il famoso *Tavolo verde* (1932); i Ballets Russes de Monte Carlo, che si esibivano al Covent Garden proponendo i balletti di Djagilev e quelli nuovi di Massine; Ernest Berk e Margaret Barr, che danzavano rispettivamente nello stile di Mary Wigman e Martha Graham. Nel 1938, inoltre, Antony Tudor aveva fondato il London Ballet, mentre Alicia Markova e Anton Dolin lasciarono il Sadler's Wells Theatre, dove erano stati primi ballerini ospiti, per creare una loro compagnia itinerante, Markova-Dolin Company, che metteva in scena soprattutto i classici e le coreografie di Bronislava Nižinskaja⁹⁶.

Fu durante gli anni della guerra che la compagnia di Ninette de Valois si affermò come "nazionale", anche se non ci fu un riconoscimento ufficiale di questo. Essa aveva cambiato il suo nome in Sadler's Wells Ballet e nel 1946 si spostava al Royal Opera House di Covent Garden per divenire la compagnia residente del teatro, ricevendo nel 1956 il titolo di Royal Ballet. Altra sorte toccava, invece, al Ballet Club di Marie Rambert che, tra il 1941 e il 1943 si sciolse, e ricomponendosi col nome di Rambert Ballet si orientò via via verso un indirizzo contemporaneo⁹⁷.

In questi anni la voga del balletto aumentò notevolmente, pensiamo all'investimento cinematografico di Michael Powell ed Emeric

⁹⁴ M. Clarke, *The Sadler's Wells Ballet*, cit., p. 131.

⁹⁵ A. L. Haskell, *The National Ballet: A History and a Manifesto*, London, Adam & Charles Black, 1943, p. 32.

⁹⁶ Nel 1950 fu fondata da Markova e Dolin la compagnia, ancora oggi attiva, English National Ballet.

⁹⁷ La compagnia del Royal Ballet è oggi diretta da Kevin O'Hare (<http://www.roh.org.uk/about/the-royal-ballet>), mentre la Rambert Dance Company da Mark Baldwin (<http://www.rambert.org.uk/>).

Pressburger per il film *The Red Shoes* (1948). Dal 1940 al 1946, inoltre, il balletto inglese regnò sovrano in casa, rappresentando nella condizione di guerra uno fra gli intrattenimenti più popolari e coinvolgendo tutta la nazione, dalle città più grandi alle piccole province. Il balletto non è un lusso – diceva Haskell – ma un intrattenimento necessario (in tempi di guerra specialmente)⁹⁸. E così affermavano nel 1949 Phyllis W. Manchester e Iris Morley in un libro che si proponeva di comparare il nuovo balletto inglese con quello russo.

[...] England and Russia are the only two countries in the world which have a national Ballet. By that I mean Ballet which exists because the people want it. There are companies functioning at national opera houses in many countries [...]; but only here and in Russia does Ballet exist because there is an active desire on the part of ordinary people to see it⁹⁹.

Il Sadler's Wells era una delle poche compagnie al mondo, insieme a quelle russe del Bol'šoj e del Mariinskij, a mettere in scena i balletti ottocenteschi in parte sopravvissuti grazie al sistema di notazione Stepanov¹⁰⁰. Il pubblico non conosceva questi balletti se non a sezioni estrapolate. Fu proprio la nostra Ninette de Valois a ingaggiare – su suggerimento di Lidija Lopuchova – Nikolaj Sergheijev, *régisseur* ai Teatri Imperiali di San Pietroburgo dal 1904 al 1917, con lo scopo di rimontare alcuni dei balletti di cui aveva conservato le notazioni e le partiture¹⁰¹. L'idea di de Valois era che la formula vincente per la costituzione del repertorio di una compagnia nazionale dovesse prevedere quattro tipologie di balletto:

1. Traditional-classical and romantic works.
2. Modern works of future classic importance.

⁹⁸ A. L. Haskell, *The National Ballet*, cit., p. 66.

⁹⁹ P. W. Manchester, I. Morley, *The Rose and the Star*, cit., p. 9.

¹⁰⁰ Il sistema prende il nome dal suo inventore, il danzatore e maestro di danza Vladimir Stepanov (1866-1896), il quale aveva pubblicato *Alphabet des mouvements du corps humain* (Paris 1892). Il sistema venne introdotto al teatro Mariinskij e, successivamente, al Bol'šoj, oltre che nel programma della scuola dei Teatri Imperiali.

¹⁰¹ Nikolaj Sergheijev (1876-1951) lasciò nel 1918 la Russia, portando con sé le notazioni Stepanov di alcuni balletti rappresentati a San Pietroburgo. Fu contattato subito dopo da Djagilev per la ricostruzione di *The Sleeping Princess*, andato in scena al Halambra Theatre di Londra nel 1921. Non dobbiamo dare per esaustive le sue notazioni, spesso lacunose e approssimative, e neanche considerare queste ricostruzioni come oggettive, benché siano in qualche modo "dirette".

3. Current works of more topical interest.
4. Works encouraging a strictly national tendency in their creation generally¹⁰².

In contrasto con le maggiori compagnie di danza che si dedicavano principalmente alla produzione di coreografie "moderne", de Valois ebbe il buon senso di non sottovalutare l'importanza di quei «traditional-classical ballets» il cui studio avrebbe portato al raggiungimento di un alto standard tecnico. Del 1933 è il primo revival di *Coppélia*, l'anno successivo è la volta di *Giselle* (già montata a Parigi nel 1924), poi di *Schiaccianoci*, *Il lago dei cigni* e infine nel 1939 della *Bella addormentata*. Per quest'ultimo balletto de Valois decise di mantenere il titolo inglese, *The Sleeping Princess*, che Djagilev aveva dato alla sua versione lunga della *Bella addormentata*, messa in scena a Londra nel 1921 e rivelatasi un clamoroso flop e perciò mai più replicata in altre città. Il balletto a serata intera non era la specialità di Djagilev, il quale d'altro canto fu molto abile a giocare sulla varietà e la ricchezza dei programmi serali.

Con il recupero della tradizione classica dell'Ottocento, de Valois contribuì a creare una coscienza di quel «canonical past»¹⁰³ – appartenente a un'epoca non troppo lontana negli anni ma certamente nei gusti – che danzatori e spettatori inglesi, per assenza di tradizione, non avevano. Ancora negli anni trenta del Novecento non possiamo dire che ci fosse un'alta considerazione della danza come forma d'arte; il balletto era per la maggioranza del pubblico un semplice *entertainment* e per i danzatori una possibilità lavorativa pari a tante altre. L'arrivo dei Balletti Russi alzò non di poco lo standard culturale e del gusto, ma il balletto rimaneva una prerogativa russa. Sotto questa luce, Beth Genné ha notato come l'iniziativa di de Valois fu significativa: il pubblico inglese imparò ad amare i classici del balletto e questi stessi balletti furono per i danzatori inglesi il più utile strumento di miglioramento della tecnica e della musicalità. I classici divennero anche un metro di misura per i critici che cominciarono a giudicare le danzatrici sulla base della loro interpretazione. *The Sleeping Princess*, messo in scena nel 1939, fu la consacrazione del talento di Margot Fonteyn, la quale aveva sostituito Alicia Markova nei ruoli principali della compagnia.

¹⁰² N. de Valois, *Invitation to the Ballet*, London, John Lane the Bodley Head, 1953 (1937), pp. 125-126.

¹⁰³ B. Genné, *Creating a Canon. Creating the "Classics" in the Twentieth-Century British Ballet*, in «Dance Research», vol. 18, no. 2, Winter 2000, pp. 132-162.

Come ha messo in evidenza Genné, i libri storici sulla danza, editi a Londra tra i primi anni del Novecento e gli anni venti, non hanno attribuito molta importanza ai balletti di Petipa, tanto meno li hanno considerati dei classici¹⁰⁴. Con il libro di Arnold Haskell, *Balletomania* (London 1934), più spazio è dedicato alla scuola del Balletto Imperiale e alle sue ballerine (Preobrazenskaja, Trefilova, Pavlova e Karsavina) che danzavano il repertorio di Petipa-Ivanov e che erano accomunate dal fatto di essere «classical». Nel 1938, con *Ballet*, Haskell scriveva della *Bella addormentata* di Petipa come del più grande fra i classici e del ruolo di Aurora come banco di prova per le migliori ballerine¹⁰⁵. Dunque, possiamo affermare che il lavoro del Vic-Wells sui classici negli anni trenta orientò anche gli studiosi verso una coscienza della nozione di classico prima sconosciuta. Genné prende in considerazione anche le pubblicazioni di Cyril Beaumont: se nel 1933 in *A Short History of Ballet* lo studioso dedicava solo una pagina e mezza a Petipa (Ivanov non veniva neanche citato), al quale è dato il merito di aver esteso la tecnica della danza accademica, nel 1938 in *Complete Book of Ballets* includeva un centinaio di balletti ottocenteschi, tra cui ben diciotto di Petipa e due di Ivanov¹⁰⁶.

Con il primo tour americano del Sadler's Wells Ballet nel 1949, le versioni inglesi del *Lago dei cigni* e della *Bella addormentata* vennero assunte a modello dall'American Ballet Theatre e dal Ballet of Canada, prima dell'arrivo delle compagnie sovietiche in tournée a partire dagli anni cinquanta.

Tuttavia, la cifra più tipica del balletto inglese era già stata individuata dalla critica nella potenza drammatica di alcune coreografie di Ninette de Valois, Robert Helpmann e Frederick Ashton e in una perfetta armonia fra tutti gli elementi di un balletto, richiamando esplicitamente l'estetica djagileviana dell'unione fra le arti. Così «Le Monde illustré» recensiva la compagnia inglese nel 1945:

If the French Ballet is above all a ballet of pointwork and entrechats, if the Russian Ballet has triumphed in fancy, phantasmagoria and Dionysian elevation, the special character and quality of the English ballet are

¹⁰⁴ Tra questi citiamo: J. E. Crawford Flitch, *Modern Dancing and Dancers*, cit.; M. Perugini, *The Art of Ballet*, London, Martin Secker, 1915.

¹⁰⁵ B. Genné, *Creating a Canon*, cit., pp. 144-146.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 146-147.

to be found in the suppleness and variety of its discipline, in the art of balancing mime and dance in the action, and in the no less remarkable art of using the most delicate means of expression and almost imperceptible choreographic inflexions¹⁰⁷.

Meno clemente Doris Hering, recensendo sul periodico «Dance Magazine» la trasferta del 1949 al Metropolitan di New York, affermava che i lavori di Ashton, Helpmann e de Valois erano certamente «carefully organized theatrical pieces, but they contribute little to the history or advancement of meaningful human movement»¹⁰⁸. In particolare, i balletti di Helpmann furono tacciati di immaturità coreografica e modernità fasulla, anche se si riconosceva il grande valore di musiche e scene. Era la danza classica utilizzata da Ashton nella sua purezza in *Symphonic Variations* a destare maggiore considerazione. Il critico però concludeva che si trattava di una compagnia «satisfied to be well organized and well bred – satisfied to let conventional mime say what it fears that dancing cannot say»¹⁰⁹.

Un carattere sperimentale, d'altra parte, venne riconosciuto al Sadler's Wells in occasione della visita a Vienna nel 1947 dal critico russo Solodovnikov, il quale individuava il punto di debolezza del repertorio nella mancanza delle danze folk autoctone, deficit che non permetteva alla compagnia di essere considerata a tutti gli effetti una compagnia di balletto nazionale¹¹⁰.

1.3. Il boom degli studi inglesi e il dibattito critico sul balletto

La passione degli inglesi per gli studi di danza si scatenò in anticipo rispetto alla nascita dello stesso balletto inglese, prima cioè che Marie Rambert e Ninette de Valois fondassero negli anni trenta le pioniere compagnie «nazionali», e prima ancora che i Balletti Russi arrivassero a Londra nel 1911.

¹⁰⁷ La recensione è riportata nella traduzione inglese da A. Williamson, *English Ballet and French Critics*, in «The Dancing Times», July 1945, pp. 442-444: 442.

¹⁰⁸ D. Hering, *Sadler's Wells: An Estimate of the New York City Season*, in «Dance Magazine», December 1949, pp. 18-19, 40-41.

¹⁰⁹ Ivi, p. 40.

¹¹⁰ Il critico russo A. Solodovnikov è citato da B. de Zoete, *A Russian Opinion on Sadler's Wells*, in «Ballet», vol. 3, no. 1, January 1947, pp. 18-22.

Se la rivista «Dancing» fondata da Crompton nel 1891 ebbe vita breve, «The Dancing Times», nata già nel 1894 e diretta da Edward Humphrey all'interno del complesso di Cavendish Rooms e della sua sala da ballo, comparve nel 1910 in una nuova veste di periodico specializzato grazie a Philip Richardson, il quale ne aveva acquistato i diritti. Nei primi anni fu dedicato molto spazio alle danze sociali e folk e dal numero di giugno del 1912 la rivista riporta il sottotitolo «and social review», che nel marzo dell'anno successivo diventa «A Social Review of Dancing and Music»¹¹¹. Le rubriche didattiche sulle danze sociali più in voga, con cui si gareggiava nelle competizioni, la dicono lunga sulla frenesia danzereccia di quel periodo. Allo stesso tempo iniziano a comparire articoli in più puntate sulla storia della danza ed estratti da testi storico-teorici, come quelli di Jean-Georges Noverre e Carlo Blasis, così come brani sul balletto contemporaneo. Alla rivista collaborarono non solo studiosi, ma anche danzatori e coreografi quali Tamara Karsavina, Anna Pavlova, Kurt Jooss, Ninette de Valois, Nikolaj Legat con i loro contributi teorici e tecnici corredati di fotografie esplicative. La rivista non è solo attenta alle novità in campo ballettistico, anzi, ampio spazio è riservato alle danze jazz, all'euritmica di Jaques-Dalcroze, al tango, alla danza cinematografica. Queste fonti coeve sono testimonianza di un dibattito teorico-critico intorno al balletto che in Inghilterra dai tempi di John Weaver non si era più sviluppato così marcatamente¹¹².

Subito dopo la Seconda guerra mondiale, in concomitanza con l'aumento della popolarità del balletto, nascono nuove riviste, fra cui «Ballet» (1939, 1946-1952), diretta da Richard Buckle, «Ballet Today» (1946-1970), curata da Phyllis Winifred Manchester, «Dance and Dancers» (1950-1995), diretta da Peter Williams.

Accanto alla preziosa produzione di articoli all'interno delle riviste, salta all'occhio un consistente numero di volumi storici pubblicati a partire dagli anni trenta rispetto al panorama editoriale dei primi anni del secolo. È davvero sorprendente, inoltre, la mole di libri dedicati alle giovanissime compagnie inglesi¹¹³. Le prime monografie sul Vic Wells Ballet

¹¹¹ Fra gli articoli dedicati alla *ballroom dance* ricordiamo quelli di Edward Scott, insegnante e storico, autore tra l'altro di molti libri sulla danza, cfr. T. J. Buckland, *Edward Scott: The Last of the English Dancing Masters*, in «Dance Research», vol. 21, no. 2, Winter 2003, pp. 3-35.

¹¹² Ricordiamo anche le due riviste «The Dance Journal» (1907-oggi) e «The Dancer» (1928-oggi), legate rispettivamente all'Imperial Society e al British Ballet Organization. La prima era curata da Cyril Beaumont, la seconda da Espinosa.

¹¹³ Cfr. *infra*, Bibliografia.

e poi sul Sadler's Wells Ballet furono scritte, rispettivamente nel 1935 e nel 1946, da Cyril Beaumont, il primo grande studioso inglese di danza del Novecento.

Particolarmente erudito, Beaumont è stato uno degli autori più prolifici, con una produzione di scritti che ricoprono un'estesa gamma di periodi e tematiche¹¹⁴. Nel 1922 insieme a Idzikowski aveva pubblicato *A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing*, la prima sistematizzazione del metodo Cecchetti autorizzata dal Maestro. Già negli anni dieci aveva iniziato a occuparsi di danza, aprendo a Londra al civico 70 di Charing Cross Road una minuscola ma fornitissima libreria, specializzata naturalmente in studi sulla danza, e divenendo qualche anno più tardi editore. Il suo approccio descrittivo e analitico si rispecchia nella tipologia delle pubblicazioni. Prevalgono, infatti, le biografie di grandi personalità del balletto (Markova, Pavlova, Fonteyn, Cecchetti, Ellsler, Fokin etc.), monografie su singoli balletti, come *Il lago dei cigni*, e le preziose guide (1937, 1954, 1955) in cui sono stati collezionati i balletti più importanti del XIX e XX secolo¹¹⁵. Curò inoltre un dizionario dei termini del balletto e le prime traduzioni in inglese delle *Lettres* di Noverre e dell'*Orchésographie* di Arbeau.

Insieme a Beaumont, fu Arnold Haskell l'altro pioniere degli studi inglesi, uno dei fondatori della Camargo Society. Primo giornalista specializzato, con le peculiarità di un vero ballettomane, fu molto amico di Alicia Markova grazie alla quale ebbe il privilegio di frequentare l'ambiente dei danzatori¹¹⁶. I suoi studi tendono maggiormente verso un'analisi di tipo estetico. Nel 1938 Haskell pubblica il libro *Ballet*, descritto in copertina come «the first complete guide to ballet and for the price of a theatre programme». Il tascabile è prova della crescita esorbitante del pubblico che segue il balletto, grazie ai prezzi degli spettacoli veramente competitivi, ma si trattava di un pubblico giovane e impreparato che bisognava educare. Nell'Introduzione Haskell racconta che una volta Anna Pavlova gli confessò che le sembrava strano essere

¹¹⁴ Cfr. K. Sorley Walker, Cyril W. Beaumont, *Dance Writer and Publisher*, London, Dance Books, 2006.

¹¹⁵ *Complete Book of Ballets: A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, London, Putnam, 1937; *Ballets of Today: Being a Second Supplement to The Complete Book of Ballets*, London, Putnam, 1954; *Ballets Past & Present: Being A Third Supplement to The Complete Book of Ballets*, London, Putnam, 1955.

¹¹⁶ P. Brinson, *Great Britain: Dance Research and Publication*, in S. J. Cohen (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. III, pp. 281-284.

applaudita ogni sera allo stesso modo, perché era abituata a essere giudicata dai critici russi più severi, che conoscevano bene la danza. Lo scopo principale del libro era quello di fornire gli strumenti necessari alla comprensione del balletto non solo a questo pubblico poco maturo, ma anche agli addetti ai lavori, soprattutto le ballerine (si parla solo al femminile!) che, al confronto con gli attori, sono giudicate ignoranti e meno dedite alla riflessione, se pur tecnicamente più preparate.

Lo studioso dedica un capitolo al background estetico, introducendo i paragrafi sui singoli elementi del balletto (danza, coreografia, musica, *décor*, scenario) con un cappello sulla critica:

In Western Europe, since the advent of Djagilev, ballet almost took its place once again as a serious and respectable subject; [...] However, in England and France ballet criticism became the exclusive property of the music critic, and music is but one part of ballet. [...] This difficulty of finding the appropriate critic will show us as a start the complex nature of our study. The would-be critic is still further handicapped by the fact that he has no score or printed word to which he can refer. He must rely upon eyes and memory, pass a judgment on music, choreography, dancing, *décors* and costumes, drama, and the combined effect of all these things together, for ballet is a combination of these elements¹¹⁷.

La difficoltà del critico di danza sta nell'impossibilità di appoggiarsi a un testo scritto, ma soprattutto nel dover considerare e analizzare i vari elementi che costituiscono il balletto come un tutto. Il compito dello studioso non sarà tanto la mera descrizione della storia o del tema che il balletto si propone di raccontare ma *come* essa è raccontata attraverso la combinazione dei suoi elementi. È una considerazione che per l'epoca non era così scontata. Tamara Karsavina sottolineò la qualità di Haskell di essere un critico preparato accademicamente – frequentava le lezioni di Astafieva – e culturalmente «serio», il quale non aveva mai perso di vista l'elemento principale della danza, pur considerando ogni aspetto del balletto¹¹⁸.

Nel paragrafo della sezione *Background estetico* intitolato *Literature*, Haskell afferma che il balletto esprime un'atmosfera, un tema o una

¹¹⁷ A. L. Haskell, *Ballet*, London, Penguin Books, 1938, p. 38.

¹¹⁸ T. Karsavina, *British Ballet in the Twentieth Century*, in «The Dancing Times», August 1949, pp. 623-626: 624.

storia, sostiene quindi l'importanza di un soggetto per la danza, ma cosa interessante è che individua il punto di differenza tra il balletto classico e quello moderno nella funzione dello «scenario»:

The modern ballet according to the Djagilev system is not based on a concrete scenario. It is based on a vague idea that grows, develops, and takes form through contact with the painters, musicians, and choreographers who are familiar with the medium. Literature does not dictate the form of the ballet. The immediate pre-Djagilev method was to devise a scenario, like the plot of a play, and fit it with action, music, and costume. In the end, all that remained of the scenario was the story in the programme and some mechanical mime inserted at intervals¹¹⁹.

Il termine «scenario» è qui utilizzato come sinonimo di libretto e in riferimento alla pratica dell'epoca di Petipa di mettere alla base della costruzione coreografica e musicale la commissione e la redazione di un testo scritto ben dettagliato da seguire minuziosamente nelle fasi successive. È chiara quindi l'influenza di Djagilev su Haskell nella concezione del balletto come un'arte totale in cui il libretto non fissa la struttura della coreografia una volta per tutte ma è il risultato della collaborazione dei suoi creatori, così come era avvenuto per la compagnia dei Balletti Russi.

Haskell affermava ancor più risolutamente due anni dopo:

There is any room for scenario writers. The scenario will arise out of the music or the mind of the musician, the decorative artist, or the choreographer, or someone in the theatre, but a ballet scenario in my opinion is just so much waste paper¹²⁰.

È evidente la priorità di ribadire il concetto di coreografia come arte di creare immagini in movimento, quindi arte visiva per eccellenza, che non ha bisogno di un testo letterario per esprimersi ed essere compresa. Ancora nel 1957, Haskell ritornava su questo tema con un articolo dal titolo *The Libretto in Ballet*, in cui invitava i giovani coreografi a pensare non tanto in termini di coreografia, quanto in termini di balletto¹²¹.

¹¹⁹ A. L. Haskell, *Ballet*, cit., pp. 64-65.

¹²⁰ Id., *The Birth of the English Ballet*, in «Journal of the Royal Society of Arts», June 16, 1939, pp. 802-803.

¹²¹ Id., *The Libretto in Ballet*, in «The Dancing Times», May 1957, pp. 347-348.

Prendendo come modello ideale *Petruška* (1911), il critico consigliava di guardare alla complessità di raccontare una storia o sviluppare un'idea attraverso la forma composita del balletto e metteva l'accento sul significato di libretto in senso lato, come il frutto del lavoro d'insieme di coreografo, compositore e scenografo nel segno della collaborazione.

Sulla stessa linea di Haskell, Ninette de Valois accostava il lavoro del coreografo a quello del compositore d'opera, con la differenza che mentre quest'ultimo realizza la musica sulla base di un libretto, «in the choreographer's case the music constitutes the libretto, the ballet scenario being an extra but secondary matter»¹²². Questa asserzione – notò anche Franks¹²³ – poteva sembrare un po' strana se pensiamo che i suoi balletti erano costruiti sulla rigida struttura di uno scenario, redatto ed eseguito minuziosamente. Anche Manchester ha evidenziato che «she generally likes to tell an extremely complicated story which involves a lengthy scenario in the programme. [...] It also often means splitting the ballet up into scenes, each one causing a delay which breaks the continuity [...]»¹²⁴. Queste osservazioni, tuttavia, riguardano più il metodo che il pensiero o la poetica della coreografa, i cui balletti furono da molti considerati "letterari", sia per le modalità sopra dette che per le storie che raccontavano. Lo stesso Franks concludeva su questo argomento che la presenza di uno scenario non escludeva il fatto che i suoi balletti fossero costruiti sul contenuto ritmico ed emozionale della partitura¹²⁵.

Si noti sin da ora l'ambiguità della parola scenario, che si è deciso qui di mantenere nella lingua originale, e conseguentemente libretto, su cui torneremo più approfonditamente nel terzo capitolo. Nel linguaggio di Haskell scenario e libretto sono la stessa cosa, il critico è interessato soprattutto a distinguere un «concrete scenario» dell'epoca di Petipa, ovvero un testo scritto ben definito che costituirà l'origine del balletto stesso e una base su cui gli altri artisti lavoreranno, da uno scenario in senso "moderno", frutto del lavoro di collaborazione di coreografo, compositore e scenografo. Quando de Valois scrive che

¹²² N. de Valois, *Invitation to the Ballet*, cit., p. 159.

¹²³ A. H. Franks, *Twentieth Century Ballet*, Westport-Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1971 (1954), p. 75. L'autore mette in rilievo il fatto che queste considerazioni vengano da un libro pubblicato nel 1937.

¹²⁴ P. W. Manchester, *Vic-Wells: A Ballet Progress*, London, Victor Gollancz Ltd., 1947, p. 55.

¹²⁵ A. H. Franks, *Twentieth Century Ballet*, cit., p. 75.

la musica costituisce il libretto, vuole spostare l'attenzione sul fatto che l'ossatura del balletto, la sua struttura, il punto di partenza di una creazione non è più rappresentata da un testo letterario scritto a monte. Ed è costretta a specificarlo poiché la parola libretto rimanda inevitabilmente all'ambito letterario.

Dopo l'esperienza come danzatrice nei Balletti Russi, la necessità più impellente secondo la giovane coreografa inglese era quella di restituire al balletto la sua forma più consona, quella drammatica, così come affermava nel suo primo articolo su «The Dancing Times» nel 1926:

The true aim of the modern ballet is a serious practical effort to extend the authentic methods of the classical ballet. It is to forward and expand the possibilities of the art of dancing in harmony with the other arts of the theatre. [...] it is necessary to show that the present movement is not the outcome of a whim or drastic revolution, that expansion does not spell expulsion nor construction, destruction¹²⁶.

Per de Valois, allora danzatrice al Royal Italian Opera, il futuro del balletto risiede nell'incontro armonioso con le altre arti del teatro, progetto che i coreografi Fokin, Nižinskij, Massine e Nižinskaja avevano portato avanti in seno alla compagnia di Djagilev, e nella volontà di allargare lo sguardo e quindi estendere le possibilità della danza classica. Fa riferimento, difatti, all'influenza molto fruttuosa della «scuola plastica» di Isadora Duncan, la quale aveva mostrato quanta forza emozionale potessero comunicare movimenti più ampi e liberi del corpo. Ma è la danza classica a rappresentare il fondamento di questo nuovo movimento di balletto da lei auspicato.

Nel 1933, ormai coreografa, de Valois pubblicava con il titolo *The Modern Choreography* una serie di cinque articoli, affrontando per ognuno di essi le diverse componenti del teatro. Nel primo pezzo che funge da cappello introduttivo si tessono le lodi del balletto moderno, più complesso rispetto a quello classico da un punto di vista sia coreografico che musicale. Con la concorrenza del cinema, sostiene de Valois, il teatro non può più permettersi di mettere in scena esclusivamente i balletti classici, bisognosi tra l'altro di grandi spazi scenici, e caratterizzati dalla ripetizione di semplici passi e figure, anche se

¹²⁶ N. de Valois, *The Future of the Ballet*, in «The Dancing Times», February 1926, pp. 589-593: 589.

a un livello tecnico molto alto. Non è quindi sulla spettacolarità che il coreografo moderno deve puntare bensì sulla teatralità e soprattutto sull'unità dei suoi elementi, che deve sapientemente orchestrare¹²⁷. De Valois aveva avuto già modo di sperimentare la collaborazione con Terence Gray, direttore del Festival Theatre di Cambridge dal 1926 al 1933, teorico, produttore e autore di *dance dramas* molto influente all'interno della cerchia di intellettuali e artisti inglesi, prima di lasciare definitivamente il teatro negli anni quaranta per dedicarsi alla filosofia taoista. Ninette de Valois fu chiamata da Gray nel 1926 per collaborare ai drammi che egli produceva in conformità ai nuovi principi teorizzati qualche anno prima in un intervento su «The Dancing Times» (1922) e sistematizzati nel suo unico libro sul teatro, *Dance-drama*, pubblicato nel 1926¹²⁸. Nel breve articolo egli lamentava l'assenza di una scuola nazionale di balletto, motivo per cui il pubblico inglese non apprezzava sufficientemente questo genere teatrale. La danza è l'arte che più di tutte esprime il carattere di un uomo o di una nazione – sostiene Gray – ne consegue che per avere il supporto di un vasto pubblico essa dovrebbe innanzitutto soddisfare un bisogno nazionale.

Dancing – and in the term ballet is included – is a theatrical art. It is neither an art of the picture gallery nor of the concert hall. It is a branch of the art of the theatre. Therefore it may be maintained that it must conform to the laws which have evolved through the centuries and which govern the art of the theatre. Of these the basic one is that it shall be dramatic¹²⁹.

Secondo Gray, sono due i problemi che riguardano principalmente il balletto moderno e la sua difficoltà a essere adeguatamente “drammatico”: la mancanza della figura del drammaturgo e il carattere convenzionale della danza.

¹²⁷ Ead., *Modern Choreography I*, in «The Dancing Times», January 1933, pp. 434-437. Gli articoli del 1926 e del 1933 sono stati pubblicati recentemente nel volume che raccoglie gli atti di un convegno tenuto a Londra dal 1° al 3 aprile 2011 in occasione del decennale della scomparsa di Ninette de Valois: R. Cave, L. Worth (a cura di), *Ninette de Valois. Adventurous Traditionalist*, cit., pp. 149-168 (*Six Essays contributed to Dancing Times in 1926 and in 1933*).

¹²⁸ T. Gray, *Dance-drama. Experiments in the Art of the Theatre*, Cambridge, W. Heffer & sons Ltd., 1926.

¹²⁹ Id., *Dance-drama*, in «The Dancing Times», September 1922, pp. 1045-1049: 1047.

[...] in these professedly dramatic or "character" productions the dramatic element is largely a conventional and unconvincing pretence, a symbol rather than a reality, a set of perfunctory mime-expressions which have become conventionalised and stand for the expression of emotion but, save as conventions, have little direct or genuine appeal of any kind. They do not palpitate with passionate dramatic feeling expressed in physical movement, they are a series of masks¹³⁰.

Il riferimento è alla pantomima utilizzata nel balletto, che ha causato la perdita del contatto con la realtà e l'incapacità di emozionare lo spettatore. Ma Gray fa un passo oltre e propone nuovi principi per la rinascita della danza drammatica. Partendo dal presupposto che la danza è costituita dall'unità imprescindibile dei tre elementi drammatico, plastico e musicale, egli considera il primo elemento fondamentale: il drammaturgo è il creatore di tutta la produzione teatrale, fornirà il soggetto e lo monterà scena per scena, ma suggerirà anche il tono e l'atmosfera dell'opera. Solo successivamente verrà il lavoro del compositore, dello scenografo, del coreografo e del danzatore, i quali dovranno operare nella completa aderenza al testo.

[...] it would be appear that the basic element is the dramatic, that the interpretative element is the plastic, and the regulating element the musical. They represent the subject-matter, the medium, and the order of expression. [...] Finally, the dancers, by means of the choreographer's scheme of dance interpretation, shall express in the most direct and intense manner that their technique will allow the emotions and ideas which carry forward the development of the action. [...] The perfect presentation of the piece as a whole, not the dancing, shall be the object of the artistic endeavour, and, as in a play, the interpreter and his art shall be subject entirely to the work which he interprets¹³¹.

Il coreografo non farà altro che trasformare l'azione drammatica in movimento, interpretando lo spirito del testo in accordo alla musica. La nuova forma di teatro vagheggiata da Gray, quindi, non coinciderà più con il balletto, ma prenderà il nome di *dance-drama*.

Contemporaneamente al Festival Theatre, Ninette de Valois iniziò nel 1927 un'altra proficua collaborazione all'Abbey Theatre di Dublino, durata fino al 1933. Si tratta dello scrittore William Butler Yeats,

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ivi*, p. 1049.

il quale invitò la coreografa a dirigere la scuola di balletto del teatro da lui stesso fondata e a lavorare alla messinscena del suo *Four Plays for Dancers*. Nella prefazione a quest'ultimo testo del 1920, così affermava, mostrando anche lui insoddisfazione per le forme di danza coeve:

Should I make a serious attempt, which I may not, being rather tired of the theatre, to arrange and supervise performances, the dancing will give me most trouble, for I know but vaguely what I want. I do not want any existing form of stage dancing, but something with a smaller gamut of expression, something more reserved, more self-controlled, as befits performers within arm's reach of the audience¹³².

Dovevano passare nove anni perché Yeats fosse particolarmente soddisfatto della rappresentazione di *Fighting the Waves* con le coreografie di de Valois, convinto di aver trovato «a new form by this combination of dance, speech, and music» in cui «the dancing of the goddess – interpretata da de Valois – in her abstract almost non-representative mask was extraordinarily exciting»¹³³.

La danza orientale delle prime messinscene che Yeats aveva impiegato grazie al danzatore No Michio Ito fu sostituita da quella di Ninette de Valois, che in questo modo fu giudicata dalla danzatrice stessa:

[...] that is, modern in the way classical dancers can move into any style they want. I used movement that was highly stylized. The dances were very abstract – masked you couldn't be anything else, anything else would have been out of place. One really did use the simplest gesture possible, rather symbolic movements, really; in fact, one avoided the more full-blooded, realistic theatre¹³⁴.

È invece nel balletto, come vedremo nel prossimo capitolo, che de Valois trovò in quegli stessi anni la realizzazione di una danza drammatica con le prime coreografie per il Vic-Wells Ballet.

Nel 1937 veniva pubblicato il suo primo libro, *Invitation to the Ballet*, in cui l'autrice continuava a portare avanti un'idea di balletto radicato nel teatro, mostrando il bisogno ancora forte di conferirgli uno statuto drammatico contro il dilagare del teatro commerciale.

¹³² Cfr. W. B. Yeats, *Preface*, in Id., *Four Plays for Dancers*, London, Macmillan, 1921.

¹³³ Citazione di Yeats in S. Bigliazzi, *Verso un teatro di danza: i Four Plays for Dancers di W. B. Yeats*, in L. Colombo, S. Genetti (a cura di), *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, cit., pp. 303-321: 319.

¹³⁴ N. de Valois, in G. M. Pinciss, *A Dancer for Mr Yeats*, in «Educational Theatre Journal», vol. 21, no. 4, December 1969, pp. 386-391: 389.

La completa indipendenza del balletto è un ideale impossibile – scrive de Valois –, «youthful» sono le dichiarazioni di Serge Lifar in *Le Manifeste du chorégraphe* (1935) in merito al fatto che il balletto sia un'arte indipendente e libera¹³⁵. De Valois attribuisce questo tipo di dichiarazioni, tipiche anche del filone moderno tedesco e americano, alla mancanza di «true theatrical education, and complete confusion as to the meaning of the synthesis of the arts, which is the main demand of a theatre production»¹³⁶. La danza si è sviluppata all'interno del teatro come parte di drammi o di opere. In seguito è divenuta sempre più autonoma, ma si è sempre servita delle altre arti, della musica come fondamentale ispirazione, della letteratura come fonte inesauribile di soggetti o temi per i balletti. L'arte coreografica – sostiene de Valois – può essere auto-sufficiente solo da un punto di vista tecnico, il suo compito fondamentale in quanto arte teatrale è principalmente «a fantastic representation of the realities of life through dramatic rendering» e – continua – «the modern cry for a purely abstract rendering of the ballet divorced from a literary source will continue to appear inconsistent»¹³⁷.

Sulla questione del balletto astratto, l'autrice – per avvalorare la sua teoria – cita Constant Lambert, direttore musicale della compagnia e compositore di rilievo internazionale. Per Lambert si fa un uso sciatto della parola «astratto», soprattutto se applicata alla musica.

It is highly undesirable, of course, that the time element in musical design should be put to the purposes of sentimental narrative, but the mere fact that it can be so used distinguishes it from plastic design. The repetitions of a certain underlying curve in an abstract or representational picture have no dramatic content because they occur in the same movement of time – one's eye can choose which it looks at first, or take in the various statements of the same form simultaneously. But the return of the first subject after the development in a symphonic movement has an inevitable touch of the dramatic merely through the passage of time that has elapsed since its first statement¹³⁸.

¹³⁵ N. de Valois, *Invitation to the Ballet*, cit., p. 175. Vasta la produzione saggistica del danzatore e coreografo Lifar (1905-1986), attivo in Francia, e coeva a quella di Ninette de Valois.

¹³⁶ Ivi, pp. 175-176.

¹³⁷ Ivi, pp. 176-177.

¹³⁸ Citazione di Lambert, ivi, p. 195. La citazione proviene da C. Lambert, *Music Ho! A Study of Music in Decline*, London, faber and faber, 1934.

È quindi nell'elemento temporale che il compositore individua lo scarto fra la pittura, che può essere astratta perché simultanea, e la musica, che vive nella dimensione drammatica per il fatto di essere diacronica. Per la danza, arte temporale come la musica, è valido lo stesso discorso.

Più avanti nel testo di de Valois sono affrontati i temi dell'espressività e della pantomima nella «coreografia moderna»:

The actual academic gestures of the mimetic artist in most modern choreography are, in their pure form, of little or no use. Although the stylisation of movement as it affects the modern dancer in choreographic interpretation has never been so formal in construction, mime plays, in a sense, a more abstract rôle, being, in fact, more related to expressive movement than set gesture¹³⁹.

L'autrice si riferisce alla pantomima della scuola italiana (Enrico Cecchetti e Francesca Zanfretta), basata sulla stilizzazione dei gesti quotidiani e sulla creazione di gesti più simbolici che erano di facile comprensione per il pubblico. Se questo sistema mimico non era particolarmente adatto alla coreografia moderna, il suo studio – dice de Valois – è certamente utile per il controllo del corpo e per sviluppare le qualità interpretative del danzatore¹⁴⁰.

L'interesse per la pantomima è riscontrabile sulle pagine di «The Dancing Times» già sul finire degli anni dieci quando comparvero articoli sull'argomento, considerato nelle sue diverse declinazioni, dagli spettacoli di *Christmas Pantomime* tipici inglesi al sistema di gesti utilizzato nel balletto classico.

A partire dal numero di aprile del 1917, lo storico Mark Perugini pubblicò sulla rivista più interventi che, su richiesta dei lettori, furono riuniti successivamente in un volume intitolato *Mime*, dedicato ai giovani danzatori. L'autore considera *l'acting without words* elemento peculiare del balletto, arte fondata sul gesto ma soprattutto sull'espressione del viso, che conferisce alla danza vita e significato, e pertanto arte necessaria alla formazione del danzatore tanto quanto la tecnica accademica¹⁴¹.

¹³⁹ N. de Valois, *Invitation to the Ballet*, cit., p. 243.

¹⁴⁰ Ivi, p. 244.

¹⁴¹ Cfr. M. Perugini, *Mime*, London, The Dancing Times, Limited, s.d. [1924-1925 circa].

The author calls upon four arts for the telling of his story, namely, dancing, miming, music, and scenic effect. Dancing by itself does not suffice. [...]

One might perhaps define the basis of dancing as *rhythm*, and the basis of miming as *imitation*¹⁴².

Considerato il posto di rilievo assunto dalla pantomima all'interno del balletto, Perugini lamenta l'approccio istintivo e generale al suo studio e il fatto che solo pochi insegnanti all'interno di quella che veniva chiamata "operatic dancing" (ovvero la danza accademica) includevano delle lezioni specifiche in tale disciplina.

L'autore si pone il problema di ridefinire le peculiarità di quest'arte: è necessario andare al di là del vocabolario prestabilito di gesti e sviluppare la singola personalità dei danzatori. Perciò nella sua trattazione la pantomima italiana è quella maggiormente criticata; pur non escludendola, specialmente per l'uso espressivo delle mani, egli ne mette in rilievo il punto più debole: lo svuotamento del significato originario dei gesti che ha come conseguenza l'incomprensibilità di un codice che ha ormai fatto il suo tempo. Perugini ha letto le teorie di Carlo Blasis e cita la sua classificazione dei gesti in naturali (le passioni), artificiali (oggetti e concetti) e convenzionali (gesti simbolici), ma ciò che suggerisce è proprio l'eliminazione della terza categoria dei gesti – legati all'epoca in cui nascono e che si apprendono dalla pratica costante di frequentare i teatri – limitando così la pantomima moderna all'espressione delle emozioni e dei caratteri¹⁴³.

¹⁴² Ivi, p. 15, corsivo presente nel testo originale.

¹⁴³ In appendice al primo articolo di Perugini, *On the Art of Mime*. I, vi è un estratto dal volume di C. Blasis, *The Code of Terpsicore*, intitolato *Blasis on Mime*; entrambi si trovano in «The Dancing Times», April 1917, pp. 210-215. Il teorico italiano considerava la pantomima «the very soul and support of the Ballet» (C. Blasis, *On Pantomime*, in Id., *The Theory of Theatrical Dancing with a Chapter on Pantomime*, London, F. Verinder, 1888, pp. 64-89), certo che attraverso una grande varietà di gesti si potesse comunicare qualsiasi cosa, comprese la dimensione temporale di passato e futuro e l'astrazione delle idee. Facendo una classificazione delle varie tipologie dei gesti, Blasis puntualizzò la soggettività della pantomima e la necessità del danzatore di capire l'azione, sentirla profondamente, al fine di rappresentarla in modo corretto (*ibidem*). Sulla vasta produzione teorica di Blasis cfr. F. Pappacena, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830/Carlo Blasis' Treatise on Dance 1820-1830*, Lucca, LIM, 2005; Ead., *Il rinnovamento della danza tra Settecento e Ottocento. Il trattato di danza di Carlo Blasis*, Lucca, LIM, 2009; Ead., *Ricostruzione della linea stilistica di Carlo Blasis*, «Chorégraphie», n. s., n. 1, 2001, Roma, Meltemi, 2003.

Il mimo francese è quello che Perugini sembra prediligere poiché si concentra, più che sul gesto dato, sull'espressività del viso e sul concetto di "naturalismo":

On the other hand, where the expression of idea or feeling is instinctive and spontaneous, there cannot be any mistake on the part of the audience as to what it meant. In any naturalistic school of mime an actor *must* realise and *feel* what he is to express, or he cannot express it¹⁴⁴.

Un tale metodo, che mette in primo piano una corrispondenza fra il sentimento e l'espressione, fra l'interiorità e l'esteriorità, può essere rischioso ma aiuta a sviluppare la personalità del danzatore se praticato costantemente.

L'analisi delle passioni e lo sviluppo dell'immaginazione sono gli obiettivi principali, insieme alla comunicazione chiara del pensiero dell'autore. Perugini consiglia ai giovani danzatori di vedere più balletti possibili, di leggere la migliore letteratura, Shakespeare in primo luogo, di studiare i trattati di fisiognomica di Darwin e Mantegazza, di osservare la natura umana dal vero (se stessi allo specchio e gli attori a teatro) o attraverso le fotografie e le immagini degli artisti più autorevoli, di prendere a modello gli esempi del buon cinema, considerato come una nuova forma di arte mimica.

The thing that concerns us most about players seen on the film, is to study and analyse carefully the minutest gestures, the most fleeting changes of facial expression, the entire attitude of each character at moments of tensiety in the various crises of the drama¹⁴⁵.

Il riferimento al cinema sarà una costante della riflessione critica di questo periodo; la danzatrice e insegnante russa Serafina Astafieva, in un'intervista del 1917, dichiarò di essere assolutamente contraria alla vecchia pantomima codificata, condividendo l'idea che «the cinema is mime»¹⁴⁶. Sono gli anni in cui anche da parte delle teorie sul cinema c'è una forte attenzione all'analogia tra cinema e pantomima, entrambe arti mute. Soprattutto il cinematografo è visto come espressione di una gestualità moderna, le cui caratteristiche sono la velocità, l'universalità,

¹⁴⁴ M. Perugini, *Mime*, cit., pp. 50-51, corsivo presente nel testo originale.

¹⁴⁵ Ivi, p. 58.

¹⁴⁶ M. Epique, S. Astafieva, *New Schools for Old. A Chat on Mime with Mme. Astafieva*, in «The Dancing Times», May 1917, pp. 244-246: 244. Il riferimento è qui alla pantomima utilizzata nel repertorio russo.

l'immediatezza, la sobrietà, in sintonia con una nuova sensibilità novecentesca¹⁴⁷.

Nel 1919 un articolo di Marion McCarthy, insegnante di recitazione, mostra insofferenza per un tipo di gestualità esagerata e anacronistica, ma ancora in uso nel teatro drammatico. Si auspica quindi una nuova arte mimica in cui la convenzionalità lascerà il posto all'immaginazione dell'artista e i cui modelli saranno il balletto dei russi (Léonide Massine) e il cinema (Charlie Chaplin)¹⁴⁸.

La stessa McCarthy, a distanza di qualche mese, pubblica un nuovo articolo in cui chiarifica la differenza fra pantomima italiana e russa:

In the old accepted school, the Italian classical ballet, as used in opera, the story is told by the dance, and by the music; the mime is used to add grace to the movements. The purpose of the mime is not so much to tell the story and for dramatic expression as that it is used from the point of beauty to add grace to the figure and to balance the movements. [...] The consequence of this is that the mime, lacking inner meaning, and proceeding from a physical rather than a mental basis, has become, in the Italian School, somewhat over-conventional, and therefore dead and without any sense of drama¹⁴⁹.

Secondo la visione semplicistica dell'autrice, nella scuola classica italiana la pantomima è estremamente convenzionale, non è finalizzata a raccontare la storia ma a conferire grazia ai movimenti, il risultato sarà dunque un movimento esteriore; la grande forza del balletto moderno russo è invece nell'intensità drammatica, conseguenza del fatto che ogni gesto nascendo da un pensiero del danzatore risulterà più chiaro ed emozionante.

Nel numero di novembre del 1928 Suzanne Stone illustra il metodo mimico di Madge Atkinson, non estremamente formalizzato come quello italiano, consistente in una serie di esercizi semplici e funzionali, finalizzati alla creazione di gesti sempre più complessi. L'autrice dell'articolo descrive nei dettagli il metodo il cui fine è l'armonia delle varie parti del corpo, studiate ognuna separatamente ma concorrenti tutte a esprimere la stessa cosa. Il segreto è quello di provare le emozioni internamente¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Cfr. E. Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, in particolare le pp. 37-53, dove in ambito italiano si prendono in considerazione, fra le altre, le riflessioni di Anton Giulio Bragaglia (*Evoluzione del mimo*, 1930) e Piero Antonio Gariazzo (*Il teatro muto*, 1919).

¹⁴⁸ M. McCarthy, *Pose and Gesture*, in «The Dancing Times», February 1919, p. 181.

¹⁴⁹ Ead., *Differences in Mime*, in «The Dancing Times», December 1919, p. 199.

¹⁵⁰ S. Stone, *The Madge Atkinson Method of Mime*, in «The Dancing Times», November 1928, p. 150.

Anche Irene Mawer, autrice del libro *The Art of Mime* (1932) e di diversi articoli per la rivista, sottolinea la stretta correlazione fra il controllo fisico e mentale nel training del mimo, oltre che lo sviluppo dell'immaginazione e della personalità, ma, partendo da un punto di vista pedagogico, prende le distanze dal modello cinematografico, dove il mimo non segue il ritmo della musica, né quello delle parole, e non c'è una crescita del pensiero personale e del controllo mentale¹⁵¹.

Con un articolo di Edouard Espinosa del 1944 la rivista offre una prima sintetica ricognizione storica della pantomima convenzionale, a partire dai mimi romani Batillo e Pilade fino all'*Enfant Prodigue* con Jane May, Madame Zanfretta e Papa Courtes, «the best illustration of the real art of pantomime in "our days"». L'articolo si conclude con un ovvio avvertimento per autori e produttori di balletti per ricordare:

(1) that two things are impossible to explain in action, i.e., the past e and the future, and (2) the plot and action of a ballet should be realisable without first reading a synopsis¹⁵².

Sulla scia di Espinosa, il mese successivo un nuovo articolo di Audrey Williamson focalizza l'attenzione sul concetto di tradizione e sull'importanza di conservare il repertorio classico integro e completo anche nelle sue parti mimiche:

Mr. Espinosa's article, and a recent revival of the Diaghileff version of *Swan Lake*, Act II, in which a good but dramatically quite meaningless dance sequence is substituted for the traditional passage of mime, have revived the question of whether stylised mime is worth preserving either for its own sake or in the education of dancers and choreographers¹⁵³.

È allarmante per la studiosa la riluttanza da parte di molti ballettisti alla pantomima classica e convenzionale, giudicata «fuori moda» e inespressiva. I critici argomentano su due punti: il linguaggio dei segni non è più comprensibile al pubblico, a meno che non lo abbia acquisito precedentemente; il danzatore deve essere espressivo con tutte le parti del corpo e non solo con le mani, come affermava Fokin.

¹⁵¹ I. Mawer, *Mime as an Educational Force*, in «The Dancing Times», December 1931, pp. 272-275.

¹⁵² E. Espinosa, *Conventional Mime. Its Origin and Use in Ballet*, in «The Dancing Times», December 1944, pp. 103-104: 104.

¹⁵³ A. Williamson, *The Value of Classical Mime*, in «The Dancing Times», January 1945, pp. 153-155: 153.

Secondo Williamson, questi due principi dovrebbero essere applicati al balletto contemporaneo, ma non a quello classico di cui la pantomima era elemento costitutivo. Tagliare o eliminare le scene mimiche di un balletto come *Il lago dei cigni* avrebbe significato oscurarne la comprensibilità della storia, trasformare un balletto d'azione in una *suite* di danze, con il grande problema della adattabilità della musica appositamente costruita sul libretto, quindi modellata sull'alternanza di scene mimiche e danzate. L'autrice dell'articolo precisa che, anche se non ci sono libri che spieghino la pantomima convenzionale, il pubblico è in grado di comprenderne il significato poiché sono pochi i gesti che necessitano di spiegazioni (quello di "madre" per esempio).

Un consistente recupero delle nozioni teoriche, storiche e tecniche della pantomima, auspicato da Audry Williamson nell'articolo appena citato, sarà ad opera di Joan Lawson, danzatrice, insegnante, autrice nel 1957 del libro *Mime*, un trattato di teoria e pratica del gesto espressivo, corredato da disegni descrittivi di Peter Revitt, che si propone anche di tracciare, se pur in minima parte, lo sviluppo storico di questa arte¹⁵⁴. Il volume, dedicato a Margot Fonteyn, va a costituire un pezzo importante all'interno della letteratura di danza inglese poiché documenta il ruolo della pantomima nella scuola del Royal Ballet e nel repertorio della compagnia. Difatti i primi riconoscimenti di gratitudine per la stesura del trattato sono riservati a Ninette de Valois le cui lezioni di mimo Lawson ha avuto modo di frequentare, e a Ursula Moreton, insegnante di mimo alla Royal Ballet School, dove la stessa Lawson tenne i corsi di tecnica classica, mimo, danza popolare e storia del balletto dal 1963 al 1971¹⁵⁵.

Anche Kurt Jooss partecipò al dibattito sul mimo sulle pagine di «The Dancing Times». Un'intervista al danzatore e coreografo tedesco mostra la questione da un'altra angolazione, apparentemente in contraddizione con quanto detto sopra a proposito della necessità pedagogica¹⁵⁶.

¹⁵⁴ J. Lawson, *Mime. The Theory and Practice of Expressive Gesture With a Description of its Historical Development*, with drawings by Peter Revitt, New York, A Dance Horizons Republication, 1975 (copia anastatica dell'edizione londinese di Sir Isaac Pitman & Sons, 1957). Torneremo su questo argomento nel cap. III, § 2.

¹⁵⁵ Cfr. D. Craine, J. Mackrell, *Lawson, Joan*, in Eaed., *Oxford Dictionary of Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2010. Lawson si era formata anche con Margaret Morris e Serafina Astafieva e aveva danzato in diverse compagnie prima di intraprendere la strada dell'insegnamento alla Royal Ballet School nel 1963. Fra i suoi testi ricordiamo *Classical Ballet, its Theory and Technique*, London, Adam & Charles Black, 1960 (trad. it. *I principi della danza classica*, Roma, Gremese, 1978) e *A History of Ballet and its Makers*, London, Sir Isaac Pitman & Sons LTD, 1964.

¹⁵⁶ Jooss si trovò in Inghilterra dal 1935 al 1947, sfuggito al nazismo, dove dirigerà

Pur considerando fondamentale il mimo, Jooss dice di non insegnarlo e alla domanda: «Why are your dancers such excellent mimes?», egli risponde: «Perhaps because they are not taught mime in class and because mime is never mentioned at rehearsal»¹⁵⁷. Il viso è il centro dell'espressione mimetica e il coreografo lascia a ogni danzatore la libertà di usarlo liberamente, come strumento per comunicare la sua interiorità. La pantomima tradizionale è un'assurdità senza senso per Jooss, qualcosa che nel balletto interveniva per «aiutare» a spiegare l'azione, che quindi si distacca dalla danza stessa. Per il coreografo, invece, a ogni passo danzato dovrebbe corrispondere un'espressione mimetica del viso.

If only dancers would really take the trouble to follow the rhythm and expressiveness of an *entrechat* they would find in it the ideal expression of superiority, of individualism in gay and left abandon. The *arabesque*, on the other hand, is always an expression of a certain humility, almost of yearning, coupled with romantic sentiment quite different, for instance, from a *développé à la seconde*, which conveys almost the opposite. The *pirouette's* main expression is one of sublimated vitality or, should the emotion be stronger, of complete abandonment expressed as the lost sense of right and left in the whirl of the turn¹⁵⁸.

Il coreografo va oltre e parla della necessità di una corrispondenza fra movimento esteriore e movimento interiore, di una correlazione fra corpo e mente che nel balletto non è stata ancora esplorata, eccetto che per il lavoro di pochi come Antony Tudor e Robert Helpmann.

Esattamente dieci anni prima Jooss aveva lamentato la mancanza di un training completo e autosufficiente per il danzatore, una tecnica che rendesse la danza capace di esprimere qualsiasi cosa:

i Ballets Jooss, divenendo pioniere di un teatrodanza in cui ha saputo fondere lo stile classico e moderno. La sua coreografia più importante sugli orrori della guerra è *Il tavolo verde* (1932). Nel 1938 giunse in Inghilterra anche il maestro di Jooss, l'ungherese Rudolf Laban (1879-1958), danzatore, coreografo, autore di più testi teorici fra cui *The Mastery of Movement on Stage* (1950) e inventore del metodo di notazione "Labanotation". Ricordiamo anche che nel 1946 Laban insegna nella scuola Art of Movement Studio, fondata da Lisa Ullmann a Manchester. Cfr. R. Laban, *L'arte del movimento*, a cura di E. Casini Ropa e S. Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999.

¹⁵⁷ A. M. Storey, *Kurt Jooss on Mime*, in «The Dancing Times», July 1943, pp. 455-456: 455.

¹⁵⁸ Ivi, p. 456.

[...] Classical Ballet ignores the emotions and remains simply a play with outward forms, while the so-called Central European Dance has practically no outward form and only considers the emotions. The ideal training for the dancer does not exist yet¹⁵⁹.

Il balletto per Jooss è essenzialmente formale, astratto, e il tipico *pas de deux* non ha alcun significato al di fuori di se stesso. Sebbene egli vada contro la convenzionalità della pantomima classica c'è in lui la spinta a classificare il gesto, a creare quasi delle categorie, nella convinzione che a ogni movimento possa corrispondere un chiaro significato, non solo per il danzatore ma anche per il pubblico. Ogni cosa che cade, che si muove verso terra ci restituisce un sentimento di tristezza e dolore, viceversa ogni cosa che si spinge verso l'alto comunica gioia. Anche sulle direzioni del movimento nello spazio, studiate con Rudolf Laban, egli accenna alla divisione in due grandi categorie: centrale o tangenziale. I movimenti primitivi e più istintivi diventano centrali, mentre quelli costruiti intellettualmente o attraverso l'educazione sono tangenziali. Jooss scriveva solo in parte i ruoli, che venivano poi arricchiti dalla personalità dei singoli danzatori.

The most difficult and most important matter is the artistic education of the dancer. Through the strength of his phantasy the artiste should be able to transplant himself into a certain character which he wishes to portray, and should feel and act as if he was that person. All movements must be born out of the emotions created by his phantasy¹⁶⁰.

L'errore, per Jooss, è considerare il mimo una materia separata dalla danza all'interno del training del danzatore. Come de Valois, Jooss punta a una danza drammatica, che è la danza del futuro e che

must combine all the elements of the abstract dance, not only in the form of pantomime, but in the form of the absolute dance. [...] I see in this new dance a new theatrical art – a dumb theatre. This should be able to give expression to matters which the spoken stage cannot do¹⁶¹.

La concezione drammatica del balletto è predominante anche nei balletti di Robert Helpmann, e il mimo un suo elemento fondamentale. Nel 1942 il giovane coreografo aveva messo in scena e interpretato il

¹⁵⁹ K. Jooss, *The Dance of the Future*, in «The Dancing Times», August 1933, pp. 453-455: 453.

¹⁶⁰ Ivi, p. 454.

¹⁶¹ Ivi, p. 455.

“dance-drama” *Hamlet*, che fu discusso ampiamente dai critici. Molti ne parlarono come di una creazione originale e piena d’inventiva, altri misero in rilievo il fatto che ci fossero più scene mimiche che danzate e che quindi non potesse ritenersi un vero balletto¹⁶². Helpmann si difese da queste critiche in un articolo su «The Dancing Times»:

To have attempted to treat either of my dramatic subjects, *Comus* or *Hamlet*, in terms of *fouettés* and *entrechats*, would have been completely wrong, both dramatically and musicality, but to exclude a choreographic dramatic rendering of such subjects because they demand a larger element of mime than pure dancing, seems to me to be dangerously limiting the scope of the Ballet as a whole¹⁶³.

Helpmann ha utilizzato un tipo di movimento mimetico che tentò di integrare a quello danzato, più affine al pubblico del suo tempo. Il problema ancora una volta è individuato nel training, poiché – dice il coreografo – se al danzatore venisse insegnato a camminare danzando, oltre che a eseguire i passi della tecnica accademica, la differenza tra danza e mimo sarebbe meno percettibile¹⁶⁴.

Convinto sostenitore di Helpmann fu Haskell che nel 1946 pubblicava una monografia su un altro balletto del coreografo, *Miracle in the Gorbals*, parimenti giudicato da molti un “non balletto”. In questo scritto, l’autore fornisce la definizione di *dance-drama* precisando che non si tratta di un genere opposto al balletto ma di una sua tipologia. Nel *dance-drama* la storia è l’elemento più importante, quindi ci saranno più «recitative dancing» che «aria dancing» e i movimenti saranno finalizzati alla costruzione di un personaggio piuttosto che alla messa in scena di combinazioni di passi della *danse d’école*.

Pur utilizzando la tecnica accademica, questi nuovi balletti si distinguono dai classici, come ad esempio *Giselle*:

It [*Giselle*] has a story, the story is important, but the story does not dictate the whole treatment. Recently, the Rambert Company gave the second act of *Giselle* as a ballet on its own, an impossibility with the true dance drama. *Giselle* is a story told within the conventional framework of ballet. [...] With the classics, the dance is always the thing¹⁶⁵.

¹⁶² Cfr. *infra*, cap. II, § 2.

¹⁶³ R. Helpmann, *The Function of Ballet. A Reply to Some Critics*, in «The Dancing Times», September 1942, pp. 584-586: 584.

¹⁶⁴ Ivi, p. 585.

¹⁶⁵ A. L. Haskell, *Miracle in the Gorbals. A Study*, Edinburgh, The Albyn Press, 1946, p. 12.

Prendendo le distanze dai classici ottocenteschi, Haskell aggancia il *dance-drama* inglese a Fokin e al suo *Petruška*, un balletto dove ogni movimento danzato non interrompe la storia, anzi è necessario al suo svolgimento.

Parallelamente alla preoccupazione di definire il balletto come arte teatrale e drammatica e di legittimare il mimo quale elemento espressivo fondamentale al suo interno, affiorò come abbiamo appena visto il problema delle etichette critiche.

Nel primo capitolo di *A Prejudice for Ballet* (1938), il critico A. V. Coton divideva in quattro categorie i balletti dell'epoca: balletti astratti che «combined dance/and/music pattern» e rappresentavano la più alta forma di danza; «story ballets» che hanno la loro origine in uno scenario suggerito per lo più da favole o leggende; «story ballets» che si basano su temi mitologici e storici; e balletti con una trama esile in cui è fondamentale la caratterizzazione e l'uso enfatico dei gesti¹⁶⁶. Per Coton è fondamentale fare una differenziazione dei generi per comprendere fino in fondo quali siano i presupposti e gli scopi di un lavoro coreografico:

Failure to differentiate has been a primary cause of most of the misunderstanding which exists concerning the true functions of Ballet. For about twenty-five years now, audiences have gone to Ballet to see dancers – not necessarily dancing. Critical practice has developed into an assessment of the capacities of dancers, rather than into a dispassionate examination of all the component factors which go to create this complicated and highly artificialized growth¹⁶⁷.

È un cambiamento del modo di vedere il balletto, sulla stessa linea critica di Haskell esposta sopra, incentrata sulle varie componenti del balletto¹⁶⁸.

Un'etichetta particolarmente in voga negli anni quaranta è stata quella di balletto “letterario”, in concomitanza alla nuova coreografia inglese di quegli anni che, come vedremo, si era data un'impronta fortemente narrativa. Joan Lawson notò la tendenza sempre più marcata del Sadler's Wells Ballet al balletto “letterario”, tendenza che

¹⁶⁶ A. V. Coton, *A Prejudice for Ballet*, London, Methuen & Co., 1938, p. 2.

¹⁶⁷ Ivi, p. 3.

¹⁶⁸ Cfr. anche F. Hall, *Ballet*, London, Bodley Head, 1947; la maggior parte dei libri sul balletto del periodo contiene una sezione dedicata alla questione «how a ballet is made».

lo distingueva senz'altro dalle altre compagnie. La differenza tra i vecchi balletti letterari (ad esempio quelli di Fokin) e quelli di Ninette de Valois e Robert Helpmann – sostiene Lawson – sta in un diverso approccio al tema: i due coreografi inglesi non si limitano a trattare il tema in linea generale, interpretandone lo spirito e l'atmosfera, essi traducono le parole di una poesia o di una storia in danza.

The choreographer must take into account not only the general mood, but also the import of each phrase and sentence and give it its proper value in true proportions. Passages describing the scene, the outward appearance and innermost feelings of the characters and other generalisations cannot be ignored. If the choreographer can capture the fine shades of meaning in these passages and can interpret them correctly in terms of movement, corresponding to the rhythm and tenor of the words, then the ensuing ballet should have all the depth and sincerity of the original theme¹⁶⁹.

D'altro canto A. H. Franks parlò di quelle opere che si proponevano di tradurre un testo letterario in danza come di un'assurdità, mentre era molto più assennato da parte del coreografo approfondirne il significato. Egli criticò a questo proposito *Hamlet* di Helpmann. Pur considerandolo «psicologicamente eccitante», il balletto sarebbe stato di difficile comprensione per chi non avesse letto preventivamente il testo di Shakespeare. Inoltre, per Franks una divisione delle tipologie di balletto in categorie non potrà mai essere esaustiva e soddisfacente¹⁷⁰.

Anche Mary Clarke utilizzò l'etichetta «literary» per quei balletti che non solo si ispiravano alla letteratura ma che tentavano di seguire minuziosamente la fonte di partenza, quasi traducendo le parole in danza. Helpmann – scrisse Clarke – ha dato una svolta al dramma shakespeariano *Hamlet* trattandolo in maniera critica e psicologica, ma – anche lei d'accordo con Franks – sottolineò il fatto che bisognasse conoscere il dramma prima di vedere il balletto, ribadendo che purtroppo ciò succedeva per molti balletti letterari. Clarke, inoltre, introduceva una nuova etichetta parlando di «programme ballets», balletti basati su storie semplici e appartenenti a un patrimonio folklorico riconosciuto di favole e leggende¹⁷¹. La studiosa lamentò il fatto che i balletti

¹⁶⁹ J. Lawson, *The Literary Spirit in Ballet*, in «The Dancing Times», March 1942, pp. 295-296.

¹⁷⁰ A. H. Franks, *Ballet – Abstract or Literary?*, in «The Dancing Times», June 1944, pp. 404-405.

¹⁷¹ M. Clarke, *The "Literary" Ballet*, in «The Dancing Times», December 1943, pp.

non sfruttassero appieno i temi contemporanei, strategia che poteva tornare utile alle compagnie per contare su un più vasto pubblico, non solo su quello specializzato¹⁷².

Lionel Bradley notò che i balletti che Djagilev aveva promosso su temi contemporanei nelle ultime stagioni dei Balletti Russi erano trattati con un approccio comico o satirico¹⁷³, mentre il primo a usare un approccio psicologico era stato Antony Tudor.

Kathrine Sorley Walker, infine, parlò della differenza fra il «theme ballet» e il «plot ballet». Mentre il primo nasce da una musica pre-esistente che fa da guida per tutti gli altri elementi dello spettacolo, il secondo ha come elemento trainante un plot da cui dipende la scelta della musica, spesso composta appositamente, per far risaltare i dettagli della storia. Sorley Walker collocò Tudor e Ashton nella prima tipologia, mentre de Valois e Helpmann nella seconda. La differenza fondamentale tra i generi è determinata, inoltre, dalla presenza o meno dei personaggi.

The appeal of the theme ballet is to the eye and the heart: that of the plot ballet to the eye and heart by way of the intellect. [...] The theme ballet can be argued to be a purer form because it is more abstract; the plot ballet, on the other hand, is the product of reason rather than the simple instinct for plastic creation¹⁷⁴.

Alla luce di quanto messo in evidenza in questo capitolo, appare chiaro che la dicotomia fra astratto e narrativo, da cui siamo partiti, risulta riduttiva di fronte alla vasta produzione di balletti novecenteschi, non solo inglesi. Le diverse terminologie con cui si tenta di definire la danza sono altresì una prova delle molteplici possibilità espressive di cui la danza può essere investita e che tratteremo nel prossimo capitolo.

107-108.

¹⁷² Ead., *Ballet and Contemporary Life*, in «The Dancing Times», June 1944, pp. 399-401.

¹⁷³ L. Bradley, *Psychological Ballet*, in «The Dancing Times», May 1945, p. 349.

¹⁷⁴ K. Sorley Walker, *Subjects for Choreography*, in «The Dancing Times», January 1946, pp. 174-176: 175.

2. Il balletto inglese: temi, storie, generi

La storia delle compagnie attive a Londra fra gli anni trenta e settanta del Novecento è ricchissima, oltre che affascinante, e meriterebbe un approfondimento a parte. Nelle prossime pagine ci occuperemo di coreografi che hanno lavorato prevalentemente nella compagnia del Royal Ballet, con l'eccezione di Antony Tudor attivo al Ballet Club e nel London Ballet prima di trasferirsi negli Stati Uniti, e di John Cranko, che pur avendo studiato ed esordito in Inghilterra coronò la sua carriera in Germania. Tuttavia, solo le opere di alcuni coreografi sono state prese in considerazione, quelle di Ninette de Valois, Robert Helpmann, Frederick Ashton, Kenneth MacMillan. Altri hanno lavorato per de Valois e Rambert negli stessi anni – Andrée Howard, Norman Morrice, Walter Gore, Alfred Rodrigues, Jack Carter sono fra questi¹ –, ma la scelta si è orientata verso i principali coreografi del Royal Ballet, le cui coreografie ancora in repertorio hanno lasciato una traccia più concreta. La selezione dei balletti è stata dettata anche dalla reperibilità del materiale bibliografico e audio-visivo, a volte lacunoso negli archivi della compagnia stessa (Londra, Royal Opera House). Da questa selezione sono stati esclusi inoltre i numerosi balletti per la televisione.

¹ Ricordiamo solo alcuni lavori significativi: *Lady into Fox* (1939) e *The Sailor's Return* (1947) di Andrée Howard, entrambi tratti da due romanzi di David Garnett; *Antonia* (1949) di Walter Gore, sulla delusione e la gelosia nei rapporti d'amore; *Blood Wedding* (1953) di Alfred Rodrigues da un dramma di García Lorca; *The Witch Boy* (1956) di Jack Carter ispirato alla ballata *Barbara Allen*; *Two Brothers* (1958) di Norman Morrice, dal film di Nicholas Ray *Gioventù bruciata* (1955).

2.1. I balletti di Ninette de Valois ovvero il dipinto danzato

Figura straordinaria nella storia del balletto moderno, Ninette de Valois (Edris Stannus, 1898-2001) – scomparsa a centodue anni – è stata la principale artefice del balletto britannico. Era una donna molto carismatica e dalle molteplici qualità – danzatrice, insegnante, coreografa, direttrice di compagnia, autrice di articoli e libri – con una determinazione ormai leggendaria. Pur essendo nata artisticamente come *enfant prodige*, esibendosi in *pantomimes* e riviste, fino ad arrivare sul palcoscenico del Covent Garden, e spesso acclamata dai critici come «future English première»², l'ambizione di Ninette non era danzare; perciò aveva lasciato dopo soli due anni la compagnia di Djagilev da cui era stata ingaggiata nel 1923, destando così la meraviglia di Arnold Haskell, il quale pensò fosse semplicemente pazza³. Con un notevole bagaglio di esperienze, tra cui il periodo nella compagnia di Lila Field, dove aveva eseguito *La morte del cigno* di Fokin che le avalse il titolo di «the young Pavlova», nel 1926 de Valois aprì una scuola col nome altisonante di Academy of Choreographic Art, primo passo per realizzare la sua principale ambizione, formare una compagnia di balletto nazionale. Nella sua scuola si tenevano lezioni di danza classica, costume, scenografia, euritmica e un corso speciale di composizione come approccio alla coreografia, che negli anni cinquanta prese il nome di “plastica”, finalizzato ad abituare gli allievi all'esplorazione dello spazio⁴.

De Valois aveva studiato con i maestri più eminenti dell'epoca: fu allieva di Edouard Espinosa dal 1914 al 1917 e nel 1919 iniziò a prendere lezioni private da Enrico Cecchetti, il cui metodo considerò non sufficiente, troppo autocratico e più adatto alla danza maschile⁵. Alla mimica cecchettiana, infatti, preferiva il sistema di gesti giudicato meno rigido di Francesca Zanfretta⁶. E come molti danzatori inglesi del periodo, in mancanza di una tradizione accademica “nazionale”, de Valois ebbe una formazione eclettica, che comprendeva anche il metodo russo di Nikolaj Legat.

² K. Sorley Walker, *Ninette de Valois. Idealist without Illusions*, London, Dance Books, 1998 (1987), p. 11.

³ M. Clarke, *The Sadler's Wells Ballet*, cit., p. 33.

⁴ Ivi, p. 38. Torneremo su questo argomento nel cap. III, § 3.

⁵ N. de Valois, *Step by Step*, London, W. H. Allen, 1977, pp. 11-19.

⁶ Ead., *Invitation to the Ballet*, cit., p. 229.

Nel 1926 Ninette scrisse una lettera a Lilian Baylis, allora direttrice dell'Old Vic Theatre e successivamente del Sadler's Wells, esponendole i suoi grandi propositi artistici. La donna accettò di impiegarla ma ridimensionò la carica del suo progetto: le affidò l'insegnamento della danza per gli attori una volta a settimana e la direzione delle coreografie nelle produzioni teatrali. Nel 1931 con l'apertura del Sadler's Wells la piccola scuola di de Valois venne trasferita accanto al teatro e sei allieve furono ingaggiate per danzare nelle opere liriche. Il teatro disponeva di tre ballerini ospiti – Alicia Markova, Anton Dolin e Lidija Lopuchova – grazie ai quali fu possibile la messa in scena di alcuni balletti classici. Come riferisce Mary Clarke, de Valois seppe essere non troppo precipitosa e agire gradualmente, nella consapevolezza che i danzatori inglesi fossero ancora inesperti e che dovessero crescere professionalmente all'interno di un teatro di repertorio.

She thought that those responsible for launching such a company must first prove their worth to the repertory theatre movement before expecting any financial assistance. Any large expenditure on British ballet at that time would have been unwarranted, because the dancers were simply not ready for any grand enterprises, and a few inevitable failures might have snuffed out completely the flame of the candle⁷.

Questi ultimi anni venti furono decisivi tanto quanto l'esperienza con i Balletti Russi e rafforzarono in lei la convinzione dell'importanza del balletto all'interno del macrocosmo teatrale. Sono anni segnati da due importanti collaborazioni: quella con suo cugino Terence Gray al Festival Theatre di Cambridge e l'altra con William Butler Yeats all'Abbey Theatre di Dublino.

Il Festival Theatre di Cambridge era un vecchio teatro in disuso, rimesso a nuovo alla fine degli anni venti da Gray, il quale, essendone il direttore dal 1926 al 1933, lo trasformò in uno dei luoghi culturali più vivaci e sperimentali del periodo. Qui de Valois fu invitata a lavorare all'interno delle produzioni teatrali, in cui molto rilievo era dato al linguaggio del corpo e all'uso espressionistico delle luci. La prima collaborazione fu la direzione dei movimenti del coro nell'allestimento dell'*Oresteia* di Eschilo, a cui seguirono varie opere shakespeariane. Gray le stava offrendo l'occasione di lavorare in uno

⁷ M. Clarke, *The Sadler's Wells Ballet*, cit., p. 48.

spazio nuovo, privo di proscenio, con pedane laterali che congiungevano il luogo della scena alla platea, ispirato ai modelli scenici teorizzati da Gordon Craig e Adolphe Appia⁸. Secondo Sorley Walker, il teatro ebbe il sistema illuminotecnico più all'avanguardia del Regno Unito fino a tutti gli anni sessanta⁹. Al Festival Theatre di Cambridge de Valois incontrò Yeats, il quale ammirato molto dal suo lavoro, nel 1928 la propose al direttore dell'Abbey Theatre di Dublino, dove nacque una stimolante collaborazione per i *Plays for Dancers*, di cui fu sia coreografa che interprete.

Tuttavia l'evento per noi più interessante avvenne nel 1931, come già accennato sopra, con la nascita del Vic-Wells Ballet per cui de Valois iniziò a creare le sue coreografie più originali. Nello stesso anno, *Job* fu un successo di pubblico e critica e inaugurò una nuova tipologia di balletto ispirata alle opere di artisti e scrittori inglesi, che le avvalsero il riconoscimento di aver dato un'impronta nazionale alla coreografia del paese¹⁰.

Con il sottotitolo «masque for dancing», *Job* era stato scritto qualche anno prima da Geoffrey Keynes, esperto del poeta e pittore William Blake. Il soggetto, l'ambizione di Satana contro il potere di Dio, era infatti basato su *Illustrations of the Book of Job*, ventuno incisioni pubblicate nel 1825 da Blake, tratte dal Libro di Giobbe. Ralph Vaughan Williams ne aveva composto la musica, e nel 1927 il progetto venne proposto a Djagilev che lo liquidò come troppo inglese e fuori moda. Così attraverso la Camargo Society la proposta fu fatta a Lilian Baylis e Ninette de Valois, che accettarono. Le condizioni poste sul non utilizzo delle punte e sull'uso della denominazione «masque» nel programma di sala – che legava l'opera alla tradizione teatrale inglese – confermano il pregiudizio ancora vivo di molti inglesi rispetto al balletto come forma artistica. Il compositore Constant Lambert, direttore musicale della compagnia, riorchestrò la musica di Williams per una piccola formazione¹¹. Le scene e i costumi,

⁸ Vedi il recente studio di R. A. Cave, *Collaborations. Ninette de Valois and William Butler Yeats*, Alton, Dance Books, 2011, pp. 11-20, dove la prima parte è dedicata al Festival Theatre di Cambridge e Terence Gray.

⁹ K. Sorley Walker, *Ninette de Valois*, cit., p. 73.

¹⁰ A. Williamson, *Contemporary Ballet*, London, Rockliff, 1947, p. 57.

¹¹ Lambert (1905-1951), che aveva collaborato con Djagilev (ricordiamo il balletto di Bronislava Nižinskaja, *Romeo and Juliet*, del 1926; la stessa ha poi usato la sua

ispirati ai disegni di Blake, erano di Gwendolen Raverat, anche se nel 1948, quando il balletto fu portato a Covent Garden, de Valois decise di affidare la creazione delle scene a John Piper e la direzione delle luci a Michael Benthall, giovane attore e regista, poi direttore artistico dell'Old Vic Drama Company.

Dopo la prima di *Job*, Philip Richardson pubblicava un articolo su «The Dancing Times», in cui svelava il segreto del successo della coreografia, che risiedeva nel suo «theatrical sense in ballet», mettendo in evidenza come il balletto per de Valois comprendesse tutte le componenti del teatro¹². Richardson individuava già il suo metodo di lavoro, un metodo deduttivo, che partiva dal generale per arrivare al minimo dettaglio: l'importanza di uno scenario che doveva mettere bene a fuoco una storia o un tema, con un grande climax finale, preceduto da altri più piccoli, e la divisione del tema in episodi. Uno scenario ben scritto preservava l'unità tematica e stilistica del lavoro, garantendo al momento di creare la coreografia la trovata dello stile necessario, non perdendo mai di vista il preciso messaggio da comunicare. *Job* «*was all clearly constructed, sub-divided, phrased and lighted on paper before the first rehearsal was called. The ballet was produced on the lines of a play*»¹³.

La forza drammatica e il senso di inquietudine della coreografia scaturivano dalla composizione “pittorica” degli *ensembles* in posa e dal contrasto fra due differenti registri stilistici: una danza lenta e cadenzata legata ai personaggi che rappresentavano il bene e una danza inquieta dai gesti spigolosi delle braccia e dalle schiene curve che caratterizzava, invece, le forze del male. Tra queste spiccava la figura di Satana, interpretata da Anton Dolin, dai piedi nudi e flessi e dai movimenti acrobatici¹⁴.

musica per *Pomona*, balletto realizzato nel 1927 per la sua compagnia), fu dal 1931 al 1947 direttore musicale della compagnia e una speciale guida per coreografi e ballerini, tanto da essere considerato da de Valois uno dei «cinque architetti» del balletto inglese, insieme a Frederick Ashton, Robert Helpmann, Margot Fonteyn e Sophie Fedorovich. Cfr. N. de Valois, *Step by Step*, cit., pp. 51-74.

¹² P. J. S. Richardson, *The Theatrical Sense in Ballet. The Secret of Ninette de Valois' Success*, in «The Dancing Times», December 1931, pp. 251-252.

¹³ Ivi, p. 252, corsivo presente nell'originale.

¹⁴ Si veda il video del balletto *Job* registrato nella stagione 1958-1959 conservato nell'archivio del Royal Opera House, prodotto da Edmee Wood, con David Blair come Satana. Nel 1975 il balletto è stato ripreso per la televisione britannica da Robert Cohan, un danzatore di Martha Graham che ha portato la tecnica “modern” in Europa. Nel 1967 infatti è divenuto direttore artistico del Contemporary Dance

Diversi furono i balletti che rimandano esplicitamente alla pittura¹⁵, un posto di rilievo è però occupato da *The Rake's Progress* (1935), che si ispira alla forte drammaticità contenuta negli otto piccoli dipinti in sequenza di William Hogarth del XVIII secolo¹⁶. Mary Clarke lo ha definito «a superb piece of theatrecraft», vero caposaldo del balletto inglese, mettendo in evidenza che «it was of a strongly native inspiration and owed nothing to the style of the Russian Ballet. The subject contained little prettiness but gave much scope for robust humour and strong characterisation»¹⁷.

I dipinti di Hogarth raccontano le avventure di Rake, uno scapestrato ragazzo di campagna che, ricevuta un'ingente eredità, si trasferisce in città, sperperando il denaro nelle cose più futili. La vita dissoluta, in compagnia di prostitute, ubriaconi e giocatori d'azzardo che approfittano della sua ingenuità, porterà il giovane al manicomio e alla morte. La musica di Gavin Gordon, autore anche dello scenario, secondo Sorley Walker suggerito da Cyril Beaumont, era perfettamente teatrale e aiutava l'azione mescolando i motivi tragici e comici della storia. Le scene e i costumi di Rex Whistler restituirono in modo esemplare l'atmosfera settecentesca mista di squallore ed eleganza dei dipinti di Hogarth. La critica fu unanime nel giudicare questo balletto un lavoro di grande collaborazione artistica¹⁸.

L'accostamento di diverse forme di danza era la caratteristica più evidente: nelle prime due scene prevale la danza classica, mentre nelle scene della sala da gioco e del manicomio la danza espressionista, con l'eccezione del solo della "ragazza tradita", che con il lirismo dei suoi movimenti in punta si contrappone nettamente ai personaggi folli dalle spalle curve, dai movimenti e pose impacciati, dai pugni stretti e battenti. La varietà stilistica, che comprende anche la danza di corte qui messa in ridicolo e la *folk dance* inglese, è legata alla natura dei diversi personaggi – cosa che lo rende un "ensemble ballet" – per ognuno dei

Trust di Londra, fondando così la London Contemporary Dance School e il London Contemporary Dance Theatre, che ha diretto per venti anni.

¹⁵ Tra questi *Bar aux Folies-Bergère*, commissionato dal Rambert Ballet nel 1934 a de Valois, riproduce l'omonimo quadro di Manet; di Frederick Ashton ricordiamo il balletto ispirato a Degas, *Foyer de danse* (1932).

¹⁶ Più tardi Igor Stravinskij si ispirò ai dipinti di Hogarth per un'opera lirica dallo stesso titolo, su libretto di Wystan Hugh Auden e Chester Kallman, che debuttò l'11 settembre 1951 al Teatro La Fenice di Venezia.

¹⁷ M. Clarke, *The Sadler's Wells Ballet*, cit., pp. 102-103.

¹⁸ P. W. Manchester, *Vic-Wells: A Ballet Progress*, cit., p. 56.

quali de Valois creò una particolare caratterizzazione con un'economia di gesti che è peculiare al suo stile¹⁹.

Altro rimarchevole balletto è *Checkmate*, andato in scena al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi in occasione dell'Esposizione internazionale del 1937 a cui il Vic-Wells Ballet era stato invitato dal British Council per rappresentare l'arte britannica²⁰. Anche questa volta il balletto vantava la partitura originale di un compositore inglese, Arthur Bliss, che si occupò anche del libretto, mentre per le scene e i costumi fu ingaggiato Edward McKnight Kauffer. Il balletto, in una scena con prologo, rappresenta la battaglia fra le forze dell'amore e quelle della morte. Nel prologo Amore e Morte giocano a scacchi. Aperto il sipario, simbolicamente il luogo dello scontro è una scacchiera, che costituisce lo spazio scenico, dove i pezzi rossi rappresentano l'amore e quelli neri la morte trionfante.

Secondo Haskell, il balletto aveva il suo più grande difetto nel ritmo: i momenti di climax erano troppo prolungati e di conseguenza si perdeva l'effetto desiderato. Nonostante tutto, il direttore Arturo Toscanini lo considerò il suo balletto preferito²¹. Il fascino dell'opera risiedeva nell'organizzazione dello spazio/scacchiera rispetto ai vari personaggi/pedine e nell'accostamento di danza popolare (*pas de basque*, *morris dance*) e tecnica classica, evidente rispetto agli altri precedenti lavori per un uso maggiore e più ricercato delle punte.

2.2. Psicologico e reale nei balletti di Antony Tudor e Robert Helpmann

Quando Antony Tudor (William Cook, 1909-1987) si presentò a Marie Rambert nel 1928 con la seria intenzione di prendere lezioni di danza alla sua scuola aveva già venti anni e non aveva mai studiato balletto. Era molto povero e lei lo aiutò, offrendogli una borsa di studio, una stanzetta e impiegandolo come pianista. Negli stessi anni Tudor incontrò la danza moderna dell'Europa centrale e vide performance di Mary Wigman, Harald Kreutzberg e Kurt Jooss. Solo otto anni più tardi, nel 1936, il coreografo inaugurava con

¹⁹ K. Sorley Walker, *Ninette de Valois*, cit., p. 167.

²⁰ M. Clarke, *Sadler's Wells Ballet*, cit., p. 131.

²¹ Z. Anderson, *The Royal Ballet. 75 Years*, London, faber and faber, 2007, p. 61.

*Jardin aux Lilas*²², andato in scena al Mercury Theatre e interpretato dal Ballet Club, un nuovo genere di balletto narrativo, il cosiddetto “balletto psicologico”, che ha poi esportato negli Stati Uniti allo scoppio della Seconda guerra mondiale, una volta trasferitosi a New York, dove lavorerà principalmente con l’American Ballet Theatre²³.

Oggi Tudor non ha la meritata fama di cui godono invece molti altri coreografi del suo periodo e, difatti, pochi suoi balletti sono rimasti nel repertorio delle compagnie. Certo egli non fu prolifico (ha prodotto solo 54 balletti, contro gli 85 di Ashton e gli oltre 200 di Balanchine), né fu particolarmente propenso a parlare dei suoi lavori e preservarne la documentazione²⁴. La creazione di un balletto richiedeva sempre molto tempo, a causa di una mania estrema per il dettaglio, che lo portava a lavorare su un gesto o su un movimento per molte ore, e addirittura a coreografare *ex novo* intere sequenze di danza negli intervalli dello spettacolo²⁵.

Negli Stati Uniti l’opera di Tudor, già a partire dagli anni quaranta, si andò a configurare come opposta a quella di George Balanchine, il quale stava portando avanti l’idea di balletto “storyless”²⁶, quindi agli antipodi del lavoro fortemente drammatico del coreografo inglese, che invece sembrava più vicino alla *modern dance* di Martha Graham. Negli anni cinquanta, il filone antinarrativo della danza americana si espanse ulteriormente dall’astrattismo balanchiniano fino a comprendere i giovani coreografi etichettati come “post moderni”, i quali rigettavano il movimento dettato dalla psicologia e dalla drammatizzazione. Fu a questo punto che con buona probabilità il lavoro di Tudor diventò, nella New York degli anni sessanta, fuori moda e di scarso interesse per il pubblico americano²⁷. Forse anche una certa

²² Il balletto è anche conosciuto con il titolo inglese *Lilac Garden*.

²³ Solo nel 1967 il coreografo, invitato dal collega Ashton, tornerà a lavorare a Londra dove produrrà per il Royal Ballet *Shadowplay*.

²⁴ J. Chazin-Bennahum, *The Ballets of Antony Tudor. Studies in Psyche and Satire*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 239. Sulla vita e la produzione del coreografo si veda anche il sito antonytudor.org.

²⁵ G. Dowler, *Antony Tudor I*, in «Dance Now», vol. 8, no. 4, Winter 1999/2000, pp. 31-36.

²⁶ Affermatosi con i Balletti Russi di Djagilev, Balanchine (nome francesizzato di Georgij Melitonovič Balančivadže) aveva fondato nel ’34, insieme a Lincoln Kirstein, la School of American Ballet, da cui qualche anno più tardi nascerà la compagnia New York City Ballet. Sul concetto di balletto astratto cfr. *supra*, cap. I.

²⁷ J. Chazin-Bennahum, *The Ballets of Antony Tudor*, cit., p. 241.

tendenza a considerare la storia in senso evoluzionistico ha fatto sì che parte degli studi storici sulla danza si concentrassero principalmente sulla categoria del balletto astratto, visto come emancipazione dal vecchio e sbiadito balletto d'azione, senza rivolgere particolare attenzione agli sviluppi del filone narrativo, che allo stesso tempo stava trasformando le proprie caratteristiche e finalità rispetto al balletto ottocentesco. Perciò, spesso le definizioni di "neoclassicismo" e "balletto moderno", risentendo di questa impostazione, finiscono per comprendere quasi esclusivamente il filone astratto a scapito di quello drammatico. Eppure, attraverso l'insegnamento alla Juillard Academy di New York, Tudor ha segnato indiscutibilmente personalità di coreografi del calibro di Jerome Robbins e Pina Bausch.

Seppur poco fortunata nel tempo, l'opera di Antony Tudor è comunque di fondamentale importanza per comprendere l'inizio di un cambiamento della forma narrativa nel balletto, che trova nell'interesse per la psicologia del personaggio e nell'approfondimento dei suoi caratteri una ventata di novità, anche in concomitanza con le teorie freudiane che avevano iniziato a influenzare la letteratura, il teatro e il cinema.

Discuteremo qui i suoi primi due capolavori, creati negli anni trenta per il Ballet Club di Marie Rambert: *Jardin aux Lilas* (1936) e *Dark Elegies* (1937). A proposito del primo Lincoln Kirstein scriveva:

This specifically English work established a new genre, reaffirming the British genius for narrative gesture. Avoiding virtuosity, its movement remained within the classical grammar, yet connective action told a legible tale, based on musical structure. Pantomime, consistently laconic, fused in dance; although relations between four main characters are complex, motivation is never in doubt. On the first level, the ballet is a miniature tragedy of love denied; on a second, psychological recovery of a past in the present; on a third, a picture of manners in a particular society in history²⁸.

Le considerazioni di Kirstein riguardo a *Jardin aux Lilas*, oltre a evidenziare una linea tutta inglese di balletto narrativo, sintetizzano alcuni principi di questo genere che si affermeranno nel corso

²⁸ L. Kirstein, *Movement and Metaphor. Four Centuries of Ballet*, New York, Praeger, 1970, p. 230.

del Novecento: l'aderenza al vocabolario accademico, a prescindere dal mero virtuosismo; un nuovo approccio alla struttura del balletto costruita ora sulla musica; la fusione di pantomima e danza.

A dispetto della sfiducia di Marie Rambert, che in un primo tempo considerò il tema e la musica di Ernest Chausson (*Poème*) troppo romantici e quindi non particolarmente adatti alla sua compagnia²⁹, il balletto fu subito riconosciuto da pubblico e critica come un capolavoro. L'azione, in un unico atto di diciotto minuti, si svolge in un giardino di lillà, dove Caroline sta festeggiando l'imminente matrimonio di convenienza con un uomo che non ama; sono anche presenti l'uomo che ama davvero e la donna che è stata amante del suo promesso sposo.

Come sostiene Chazin-Bennahum, tra le influenze letterarie per questo balletto vi è il dramma di Eugene O'Neill *Strange Interlude*, in cui si racconta la storia di una donna infelicamente sposata. Attraente per Tudor era l'impiego del flusso di coscienza come modalità narrativa all'interno del dramma, dove a voce alta i personaggi esprimevano i loro pensieri direttamente al pubblico³⁰. Il tema di base per il libretto, ossia il matrimonio infelice, fu fornito dallo stesso Tudor, mentre lo scenografo Hugh Stevenson contribuì significativamente a creare l'atmosfera nostalgica del balletto con l'idea di ambientare la storia in un giardino di lillà³¹.

Il passato dei protagonisti emerge dalla psicologia dei quattro personaggi – una psicologia già data, fissata in precise sequenze di movimenti – che diventa il vero motore della narrazione, attraverso la visualizzazione di passioni e sentimenti scaturiti non tanto dall'interpretazione dei danzatori, ma dal movimento in sé, in particolare dalla scelta di movimenti-chiave, a cui ogni personaggio rimane legato per tutto il balletto³². Tudor riusciva a condensare in poche «dance images» i conflitti drammatici di cui i suoi personaggi erano portatori³³.

²⁹ B. Kelly, *Mim. A Personal Memoir of Marie Rambert*, Alton, Dance Books, 2009, p. 98.

³⁰ J. Chazin-Bennahum, *The Ballets of Antony Tudor*, cit., p. 61.

³¹ Si è parlato anche di altre influenze letterarie, Proust e T. S. Eliot, specialmente per il concetto di tempo. Per questo aspetto si veda E. Sawyer, *The Enigmatic Garden: Antony Tudor's "Jardin aux Lilas"*, in «Dance Chronicle», vol. 26, no. 1, 2003, pp. 31-84.

³² C. Crisp, M. Clarke, *Making a Ballet*, London, Studio Vista, 1974, p. 49.

³³ F. Hall, *Ballet*, cit., p. 40.

L'ambientazione e i costumi del periodo edoardiano (1901-1910), alla cui letteratura i danzatori avevano attinto per entrare nello spirito dell'epoca, erano fondamentali per dare forza all'idea centrale del libretto, quella di mostrare la necessità di conformarsi alle buone regole che la società di quel momento, non ancora scossa dalla guerra e apparentemente solida e obbediente ai vecchi principi, richiedeva. Da qui il contrasto tra l'apparenza del mondo esteriore e l'autentico mondo interiore dei personaggi.

Per comprendere fino in fondo la qualità del balletto non si può non conoscere questo dato legato all'ambientazione edoardiana, che detta fortemente le scelte coreografiche. I movimenti non possono essere ampi, al contrario devono risultare contenuti, poiché il loro compito è quello di comunicare una tensione alla libertà dei sentimenti ma allo stesso tempo una educata adesione alle regole della convenienza. Questi sentimenti contrastanti sono comunicati anche attraverso incontri e distacchi repentini, ma sempre controllati³⁴.

My approach is very dry because I always want to know how it was done, why a particular effect has been created [...] I try to explore the relations of men and women to one another, but I don't jump into anything. I would say that the predominant characteristic of my choreographies is control, control of physical movements, of main effects. Nothing in my ballets is ever fully stated³⁵.

Per quanto concerne gli stili, l'uso delle punte rende il balletto essenzialmente classico, ma si sente anche molto l'influenza della danza espressionista e l'introduzione di una gestualità più naturale, che Tudor cristallizza in forme simboliche del movimento facili da cogliere e interpretare.

Se *Jardin aux Lilas* nasceva da suggestioni letterarie e insieme visionarie, il successivo lavoro, *Dark Elegies* (1937), era suscitato dai *Kinder-totenlieder* (Canti per i fanciulli morti) di Gustav Mahler, musica per voce e orchestra composta nel 1902 sulle poesie di Friedrich Rückert.

³⁴ Negli anni cinquanta Tudor invitò l'insegnante cinese Chou Li a insegnare il controllo fisico attraverso la danza rituale Zen. L'ispirazione freudiana fu una costante della sua opera e con *Pillar of Fire*, composto negli Stati Uniti nel 1942, fu resa maggiormente palese. Cfr. S. Ames, *Antony Tudor: from Freud to Zen*, in «Dance Magazine», October 1973, pp. 57-59.

³⁵ I. Chapin, *Dressing Room Interview*, in «Dance Magazine», January 1947, pp. 52-53.

I cinque *songs* esprimono il dolore e la rassegnazione di una comunità di mare per la morte tragica dei loro bambini avvenuta in seguito a un naufragio. Il tema della morte e della comunità che piange un lutto è affrontato attraverso la creazione di movimenti che possono significare per se stessi e non devono essere caricati del contributo personale del danzatore. Il suo apporto dovrà riguardare la sfera dell'intenzionalità, ma un'intenzionalità opportunamente filtrata dal controllo fisico che favorirà in primo luogo l'estrema pulizia del movimento.

Tudor con questo balletto affinò il suo metodo di lavoro con i danzatori, indirizzandoli anche verso un approfondimento del sentire interiore. La motivazione di ogni gesto e movimento, che i ballerini dovranno sviluppare alla maniera stanislavskiana, sarà una regola per il danzatore di Tudor³⁶. Il balletto vuole indagare il comportamento umano in una situazione estrema, quella del dolore per una perdita irreparabile, che si esprime con atteggiamenti del corpo dimessi, come testa inclinata e spalle curve, e con movimenti ossessivi e ripetitivi, come il gesto di cullare un bimbo con le braccia³⁷.

Jack Anderson ha scritto sul «New York Times»:

Dark Elegies is totally plotless yet emotionally rich. And, though its choreography derives from ballet technique, it looks like modern dance. [...] The work requires dancers who understand the difference between the special way classical steps are used by Mr. Tudor and the way they may be taught in a classroom³⁸.

La mescolanza degli stili – che univa la danza popolare del corpo di ballo all'utilizzo delle punte da parte esclusivamente dei tre principali danzatori – non fu apprezzata da tutti; Cyril Beaumont infatti elogiò molto di più le scene create da Nadia Benois che la coreografia di Tudor, in cui non riusciva a vedere la limpidezza del balletto classico né l'espressività dello stile centro-europeo³⁹.

Robert Helpmann (1909-1986) fu uno dei pochi danzatori di rilievo all'interno del Sadler's Wells Ballet fra il 1935 e il 1950, soprattutto nel periodo bellico, quando molti uomini furono costretti a lasciare la città.

³⁶ J. Chazin-Bennahum, *The Ballets of Antony Tudor*, cit., p. 75.

³⁷ J. Anderson, *The View from the House Opposite: Some Aspects of Tudor*, in Id., *Choreography Observed*, Iowa City, University of Iowa Press, 1987, p. 100.

³⁸ Id., *Dance: Tudor's Dark Elegies by Ballet Theatre*, in «The New York Times», June 6, 1987.

³⁹ J. Chazin-Bennahum, *The Ballets of Antony Tudor*, cit., p. 75.

Era nato in Australia, dove aveva studiato per un breve periodo con la compagnia itinerante di Anna Pavlova; nel 1933 si trasferì definitivamente a Londra, dove Ninette de Valois lo scelse per la sua compagnia, subito affascinata dall'espressività del suo volto. Nonostante i giudizi critici che spesso lo hanno ritenuto non adeguatamente preparato come danzatore classico, egli ricoprì i ruoli principali, spesso in coppia con Margot Fonteyn, non solo nelle nuove coreografie ma anche nei revival dei classici, sostituendo il più affermato Anton Dolin, che nel 1935 aveva lasciato il Sadler's Wells Ballet.

Robert Helpmann fu un artista eclettico, attore, regista di teatro drammatico, opere e musical, coreografo. Nella stagione 1937-38 dell'Old Vic Theatre interpretò il ruolo di Oberon in *A Midsummer Night's Dream*, accanto a Vivien Leigh. Lavorò anche per il cinema, lo ricordiamo in particolare come coreografo e attore, insieme a Moira Shearer, del film musicale *The Red Shoes* (1948), diretto da Michael Powell ed Emeric Pressburger. Nel 1965 tornò nella sua terra d'origine, dove fu direttore dell'Australian Ballet.

Due le coreografie di Helpmann estremamente significative nella storia del balletto inglese: *Hamlet* (1942) e *Miracle in the Gorbals* (1944). Con il primo Helpmann ha creato un balletto shakespeariano assolutamente originale, non una mera trasposizione del dramma, ma una rappresentazione della tragedia attraverso i ricordi del protagonista, interpretato dallo stesso coreografo⁴⁰, nella cui mente, in punto di morte, ritornano le immagini confuse della sua vita appena trascorsa. Il balletto, concentrato in un solo atto di venti minuti, rappresenta quindi una visione distorta della realtà così come è nella mente delirante del protagonista, dove i personaggi assumono contorni sfumati e alle volte ambigui.

Il lavoro di Helpmann risultò controverso: molti critici dissero che non si trattava di un vero e proprio balletto poiché vi era una predominanza di scene mimate rispetto a quelle danzate⁴¹. Il protagonista effettivamente danza "poco", i suoi movimenti sono spezzati, spesso è fermo, oppure cammina, gesticola, si guarda le mani, se le mette in viso.

⁴⁰ Oltre all'originaria e leggendaria incarnazione di Hamlet dello stesso Helpmann, ricordiamo le due eccezionali interpretazioni di Nureyev nel 1964 (si veda il video conservato nell'archivio del Royal Opera House registrato nella stagione 1963-1964 e prodotto da Edmee Wood) e Anthony Dowell nel 1981.

⁴¹ F. Hall, *Modern English Ballet. An Interpretation*, London, Andrew Melrose Ltd., 1950, p. 127.

Inoltre per i ruoli femminili non era previsto l'uso delle punte. Altra critica, mossa spesso a sfavore dei balletti letterari, riguardava il fatto che bisognasse avere una conoscenza pregressa della storia per comprendere il balletto⁴². D'altro canto fu evidente a molti l'originalità dell'impostazione coreografica di Helpmann che richiedeva «new standards of criticism by which it must be judged»⁴³. Cosa più importante, il coreografo era riuscito a comunicare l'essenza dell'opera:

It has the throbbing, irrational intensity of a dream. Mr Helpmann's keen sense of the theatre is shown by the coordination between the ballet's technical and aesthetic features, his skill in the economy with which he makes each point without interrupting its mood [...] the heart of the tragedy is there, epitomised and presented from Hamlet's point of view⁴⁴.

Allo spezzettamento della partitura dei movimenti si contrappone il flusso continuo delle «swift cinematic images»⁴⁵. Ed è altrettanto cinematografico il ricorso al flashback: il balletto si apre con il corpo morto di Hamlet trascinato fuori scena e si conclude alla stessa maniera con il becchino che lo porta via. Sottilmente, Williamson rintracciò in questo balletto un altro rimando al cinema:

[...] linked revolving couples gradually fade from the stage, followed by Ophelia and the Queen interlaced in the same remote and circling motion. The effect is of a reflection repeated indefinitely in a mirror, a figurative translation of an idea Orson Welles treated literally at one moment in the film *Citizen Kane*⁴⁶.

Una descrizione delle azioni può aiutarci a comprendere più a fondo la portata immaginativa del balletto, che si apre con il corpo del protagonista senza vita, trasportato fuori scena da quattro uomini incappucciati. Dopo un rapido oscuramento della scena, l'azione riprende: un becchino fa rotolare il teschio di Yorick verso la ribalta, entra Hamlet che, alla vista del teschio mostratogli, indietreggia impaurito.

⁴² M. Clarke, *The "Literary" Ballet*, cit., pp. 107-108.

⁴³ A. Williamson, *Contemporary Ballet*, cit., p. 91.

⁴⁴ H. Farjeon, in «Tatler», 10 June 1942, citato in K. Sorley Walker, *Robert Helpmann. A Rare Sense of the Theatre*, Alton, Dance Books, 2009, p. 53.

⁴⁵ Ivi, p. 54.

⁴⁶ A. Williamson, *Contemporary Ballet*, cit., p. 93.

Sopraggiungono alcune cortigiane, seguite da Polonius, Laertes, Claudius e Gertrude, accennando una danza di corte, ma il palcoscenico improvvisamente si svuota per lasciare spazio al tenero passo a due fra Hamlet e Ophelia. Nel mentre un paggio invita la corte ad assistere alla messinscena che il giovane ha preparato, in cui è Ophelia a interpretare il ruolo della Regina. Claudius e Gertrude quindi sono costretti a guardare la scena dell'omicidio che loro stessi secondo Hamlet avrebbero commesso. L'uomo, tradendosi, si fa avanti per versare il veleno nell'orecchio del Re. A questo punto Hamlet gli punta il dito contro, in segno di accusa, tira fuori il pugnale per ucciderlo ma se ne pente dopo averlo visto in ginocchio supplicante. Accoltellato Polonius, Hamlet collassa e viene trascinato in disparte dal fantasma: sdraiato a terra, egli non vede la scena seguente, che rappresenta la pazzia di Ophelia. Avvolta di fiori sulla testa e sulle mani, la ragazza abbraccia Laertes appassionatamente e va via. L'attenzione di Hamlet viene catturata da un funerale in corteo, una donna in lutto si avvicina a lui, si toglie il velo ed è Ophelia. Egli è sorpreso, credeva fosse sua madre, invece quando toglie il lenzuolo da sopra la bara scopre il corpo inerte di Gertrude. Cade in ginocchio, sconcertato. Laertes vorrebbe uccidere Hamlet, ma viene fermato da Claudius. A questo punto la tragedia va avanti ancora più rapidamente: la corte si riunisce, calici alla mano, Hamlet è accolto, mentre Gertrude sorseggia il vino avvelenato. Laertes ferisce Hamlet, che a sua volta lo colpisce, poi accusa Claudius di aver avvelenato la spada con cui lo ha ferito; Hamlet, così consapevole della morte imminente e vedendo l'effetto del veleno sulla madre, spinge Claudius a bere anche lui. Delirante, Hamlet vede entrare il becchino che gli porge il teschio, a mo' di calice, ma cade a terra morto prima di poterlo afferrare.

Le azioni si susseguono con una fluidità impressionante, che gioca molto sul ritmo veloce delle entrate e delle uscite. Helpmann anticipa l'inizio di una nuova micro-azione prima che quella precedente finisca completamente, creando così un effetto di continuità. Se Tudor aveva inventato il "balletto psicologico", puntando soprattutto sullo sconvolgimento del vocabolario accademico con la creazione di nuovi passi e pose, Helpmann ha reso la psicologia del personaggio operando sulla struttura stessa del balletto, che rispecchia perfettamente la sua confusione mentale.

There was a Freudian strain to the ballet, with Hamlet confusing the images of Ophelia and his mother. [...] Hurry's sets had architectural weight and dream-like, distorted perspective, with an avenging figure looming overhead. In the little New Theatre, the effect was overwhelming⁴⁷.

La scena fortemente suggestiva e surrealista di Hurry fa un uso sapiente della luce. La figura di Hamlet, ad esempio, è immersa in un cerchio di luce che lo segue da una parte all'altra del palcoscenico, anche mentre gattona freneticamente verso la ribalta.

Anche la musica martellante di Čajkovskij, la *Hamlet Overture-Fantasia*, che era stata di ispirazione per Helpmann, esprime il tormento del protagonista, soprattutto nei toni cupi degli strumenti a fiato. Ma è nell'espressività del volto teso di Hamlet che si legge l'orrore, nei suoi pugni chiusi che battono il pavimento e in una serie di giri arrestati. Anche la gestualità di Ophelia è indice della sua pazzia, eloquente è la torsione delle mani, o i movimenti agitati di tutta la parte superiore del corpo. In contrasto ai movimenti caotici dei protagonisti principali, Helpmann ha creato una danza simmetrica per il corpo di ballo, fatta di ampi inchini e organizzata in linee diagonali, con cui ha voluto calcare la fredda e geometrica dimensione della corte, da cui l'amico Horatio è assente.

Tutt'altra ambientazione è quella proposta nel balletto in un atto *Miracle in the Gorbals*, in scena nel 1944 al Prince's Theatre e subito apprezzato da pubblico e critica, che lo accostò a *Impressions of a Big City* di Kurt Jooss⁴⁸. Il lavoro nasceva da un lungo e dettagliato scenario che l'attore e regista, nonché compagno del coreografo, Michael Benthall aveva scritto in stretta collaborazione con Helpmann dopo le suggestioni avute quando all'inizio della Seconda guerra mondiale aveva lavorato in una postazione di cannoni di Gorbals, una squallida area della città scozzese di Glasgow sulle rive del fiume Clyde.

Haskell, nella monografia già citata che dedicò al balletto, ci informa che gli elementi principali della storia non sono inediti; se nel 1935 H. Kingsley Long e Alexander McArthur pubblicarono un romanzo

⁴⁷ Z. Anderson, *The Royal Ballet*, cit., p. 78.

⁴⁸ A. L. Haskell, *Miracle in the Gorbals*, cit., p. 13.

sui bassifondi di Glasgow, popolato di gang e delinquenti, anche la figura del Signore sceso dal cielo a compiere il miracolo ricorre in diverse opere letterarie, come nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij⁴⁹.

Arthur Bliss, già collaboratore di de Valois e Ashton, compose la musica sulla base dello scenario, dei bozzetti di scena di Edward Burra e delle indicazioni del coreografo rispetto al tempo e alla durata delle danze, e allo stile che intendeva utilizzare, anche se secondo Haskell fu proprio il compositore a suggerire a Helpmann di ispirarsi ai dipinti di El Greco per i gesti e i movimenti delle mani del personaggio dello Straniero. La musica, che era costituita da quindici numeri legati da temi ricorrenti, si caratterizzava inoltre per l'utilizzo di canzoni popolari scozzesi e di suoni reali come la sirena di una nave.

Scena e costumi erano firmati da Edward Burra, a cui Helpmann aveva precedentemente comunicato le composizioni dei gruppi, le entrate e le uscite; così come la storia è molto cruda nell'ambientazione e nella caratterizzazione di alcuni personaggi ma allo stesso tempo "mistica" per l'azione centrale e per la figura dello Straniero, anche la scena si presenta come un *mélange* di realismo e surrealismo, ma a differenza della scena di Hurry per *Hamlet*, questa di Burra per *Miracle* è essenzialmente statica⁵⁰.

L'azione è descritta minuziosamente da Haskell. Attraverso le sue parole, l'ascolto della musica e le molte fotografie di scena possiamo immaginare il balletto, di cui non abbiamo documenti audiovisivi né alcuna notazione. Dal 1958, anno dell'ultima rappresentazione a Covent Garden, il balletto non è rientrato più nel repertorio della compagnia e solo nel 2013 il Birmingham Royal Ballet diretto da David Bintley lo ha riproposto all'interno della serata *Shadows of War*, insieme a *La Fin du jour* di Kenneth MacMillan e *Flowers of the Forest* di Bintley stesso. Per l'occasione Gillian Lynne, che appariva nel cast della prima produzione, ha ricreato una nuova coreografia con l'intento di far emergere il più possibile lo stile di Helpmann.

⁴⁹ Ivi, p. 16.

⁵⁰ M. H. Middleton, *A Note on the Décors*, in A. L. Haskell (a cura di), *Hamlet and Miracle in the Gorbals*, Sadler's Wells Ballet Books, no. 3, London, The Bodley Head, 1949, p. 19.

Vediamo come si svolge l'azione, anche qui particolarmente fluida come nel precedente *Hamlet* e concentrata in poco più di trenta minuti. Sulle note dell'*overture*, il sipario dipinto ci introduce nell'ambiente: una nave imponente al centro e in un secondo piano più piccole delle gru sotto un cielo nuvoloso. Il sipario si apre su una strada di Gorbals, in primo piano le facciate di un Fish and Chips e di un bar, grigi palazzi con la biancheria stesa ai fili si sviluppano in prospettiva verso il fondo abitato da canne fumanti di una fabbrica.

Alcuni bambini stanno giocando, sparpagliandosi dopo che l'Ufficiale li ha richiamati all'ordine; la scena inizia a oscurarsi, mentre viene fuori da uno dei palazzi una donna appariscente vestita di rosso, è una Prostituta; un giovane la insegue, mentre l'Ufficiale incontrandola le rivolge uno sguardo di disgusto e insieme di desiderio. Il giovane e la Prostituta si appartano dentro un portone.

Compare sulla scena una ragazza, il suo atteggiamento mostra disperazione, vuole fuggire da quell'ambiente a lei così estraneo. Guarda un gruppo di anziani ubriachi e poi fugge via.

La scena si carica di un'atmosfera romantica, che fa da contraltare all'intera vicenda, con un passo a due dei giovani amanti, caratterizzato da ampi movimenti e lenti *developpés*, l'unica sezione veramente "danzata" alla maniera accademica, anche se sulle mezze punte. Il momento idilliaco è però interrotto bruscamente dal suono di un allarme: la Prostituta ritorna in scena e nel vedere i due amanti tenta di sedurre il giovane; interviene però l'Ufficiale ingelosito che ha la meglio.

C'è un ulteriore cambio di atmosfera. Un mendicante e alcuni ragazzini portano la notizia che la ragazza si è suicidata buttandosi nel fiume. La musica cresce a mano a mano che la notizia si sparge; gli abitanti di Gorbals, increduli e atterriti, accorrono in massa.

Due uomini portano in scena il corpo inerme della ragazza, così l'Ufficiale tenta di rianimarla senza successo. È giunto il momento del miracolo: sopraggiunge un uomo dal passo lento e sicuro, è lo Straniero, il quale, facendosi largo tra la gente in cerchio (il sacerdote si inginocchia ai suoi piedi), si curva sul suo corpo e le ridà vita. La giovane donna inizia a eseguire i passi di una danza scozzese. Lo Straniero è acclamato da tutta la folla che lo segue, mentre l'Ufficiale vinto dall'invidia, vedendo compromesso il suo ruolo di potere nella comunità, invia un ragazzo a fargli da spia e inizia a meditare la sua vendetta. Ritorna in scena la Prostituta, ora abbordata dall'Ufficiale.

La strada ritorna a vivere: compare la coppia di innamorati, il mendicante che suona il violino, poi la scena si anima con una danza a cui partecipano tutti gli altri abitanti di Gorbals. Scende la notte. La gente torna in casa, mentre l'Ufficiale entra nuovamente in scena e vede lo Straniero entrare in uno dei portoni, pensa quindi di rovinare la reputazione dell'uomo insinuando che si trovi dalla Prostituta. Poco dopo appare la donna e notiamo dai suoi movimenti lirici che qualcosa è cambiato in lei. Lo Straniero viene circondato da un gruppo di ragazzi, poi ferito con un rasoio e delle bottiglie e preso a calci. Mentre cade a terra è silenzio, solo la sirena di una nave. La scena del "martirio" è, secondo Haskell, l'unica pecca del balletto, troppo cruda e realistica, e probabilmente a causa di questa scena nel programma di sala si consigliava di non far assistere i bambini alla rappresentazione⁵¹. Il mendicante è il primo ad accorrere, seguito dalla prostituta e dalla suicida che si dispongono a formare la Pietà. Entrambe in lacrime lasciano lo Straniero nelle braccia del mendicante, perché timorose di essere trovate con il corpo.

Come si evince dal plot, Helpmann ha creato una grande varietà di personaggi, interpretati da trentadue danzatori-attori. Sono gli abitanti di Gorbals: donne di ogni età, operai, una coppia di giovani innamorati, un mendicante, una prostituta, giovani delinquenti, un sacerdote, l'Ufficiale, che detiene il controllo della zona. La suicida è un'*outsider* che non riesce a integrarsi nella comunità perché troppo sensibile per un ambiente così degradato socialmente; lo Straniero un uomo che non fa parte del mondo reale; la comunità intera è anche un personaggio che il coreografo tratteggia bene con diverse sfumature di sentimenti, dalla paura alla gioia. Nel gruppo pochi personaggi si distinguono, ognuno è caratterizzato da movimenti, come il trascinarsi del mendicante oppure il lento incedere dello Straniero.

La prima ebbe un buon riscontro⁵², ma successivamente alcuni critici videro nella scelta tematica di Helpmann un modo di fare business⁵³. Di certo il tema del balletto aveva suscitato le critiche delle autorità della città di Glasgow.

⁵¹ M. Clarke, *The Sadler's Wells Ballet*, cit., p. 186.

⁵² Il balletto è in scena dal 1946 al 1950 al Royal Opera House. Poi venne ripreso nel 1958 per scomparire dal repertorio della compagnia.

⁵³ Haskell riporta la critica di Herbert Farjeon del «Sunday Graphic», il quale aveva scritto che il tema era stato scelto da Helpmann per le sue «sensational possibilities». A. L. Haskell, *Miracle in the Gorbals*, cit., p. 31.

Franks ne parlò come di un balletto dal forte impatto drammatico, che aveva messo in evidenza ogni carattere in una forma breve, con intensità, un vero *dance-drama*. Per lo studioso era necessario considerare *Miracle* come una produzione teatrale che aveva fatto progredire il balletto in quanto forma d'arte⁵⁴.

La recensione sulle pagine di «The Dancing Times» marcava ancor di più la novità di questo piccolo cameo nella storia della danza, il suo legame con la contemporaneità:

This is strong meat for an audience who understands that if ballet is to progress and maintain its rightful place in the theatre of ideas, it must take into account and reflect contemporary events⁵⁵.

2.3. Frederick Ashton tra favola e humour

Frederick Ashton (1904-1988)⁵⁶ diventò nel 1935 primo coreografo stabile del Sadler's Wells Ballet per volontà di Ninette de Valois. Eppure la sua carriera nel mondo della danza, come ballerino e coreografo, era iniziata nella compagnia di Marie Rambert con cui nel 1926 aveva portato in scena il suo lavoro d'esordio, *A Tragedy of Fashion*, al Lyric Theatre di Londra.

Ashton era nato in Ecuador in una famiglia agiata (suo padre era un diplomatico di origini modeste). All'età di tredici anni la sua prima esperienza determinante: a Lima vide danzare Anna Pavlova, rimanendone folgorato. Nel 1919 si trasferì a Londra proprio con lo scopo di prendere lezioni di danza al Dover College, dove insegnava Massine. Per Ashton, come per molti altri coreografi del periodo, fu fonte di reddito ed esperienza il lavoro come danzatore nei music hall, dove coltivò il suo spirito comico allietando il pubblico con stravaganti imitazioni di Anna Pavlova, Sarah Bernhardt e delle regine

⁵⁴ A. H. Franks, *Twentieth Century Ballet*, cit., pp. 138-139.

⁵⁵ *Fitter out*, in «The Dancing Times», December 1944, citazione in K. Sorley Walker, *Robert Helpmann*, cit., p. 72.

⁵⁶ Cfr. Z. Dominic, J. S. Gilbert, *Frederick Ashton. A Choreographer and His Ballets*, London, Harrap, 1971; D. Vaughan, *Frederick Ashton and His Ballets*, New York, Alfred A. Knopf, 1977 (questo testo ha un'ampia sezione di Appendici, fra cui particolarmente interessanti sono la trascrizione degli appunti del coreografo riguardo alcuni balletti e le sinossi); J. Kavanagh, *Secret Muses. The Life of Frederick Ashton*, London, faber and faber, 1996. Si veda anche il sito: <http://www.frederickashton.org.uk/>.

di Inghilterra. In questo periodo divenne allievo di Rambert e de Valois. Nel 1928, inoltre, fu membro della compagnia di Ida Rubinštejn ed ebbe l'occasione eccezionale di lavorare con la coreografa che egli annoverò fra i suoi principali modelli, Bronislava Nižinskaja, allora insegnante del gruppo⁵⁷.

Quando de Valois dovette pensare a un coreografo stabile per la sua giovane formazione, la scelta cadde su Ashton, e non sull'altro pretendente Antony Tudor, per diverse ragioni. Due le principali: Ashton era il più prolifico dei due, aveva quindi maggiore esperienza, e cosa più importante le sue coreografie erano molto diverse da quelle di de Valois. I primi balletti di Ashton mostravano già un gusto raffinato per l'intrattenimento e una leggerezza che rimarrà una dimensione costante delle sue opere; non avevano le implicazioni psicologiche dei balletti di Tudor e neanche la concretezza e il realismo di quelli di de Valois o di Helpmann.

La vena sottilmente ironica, che attraversa la sua intera produzione, è già presente nei primi lavori, tra cui ricordiamo *Façade* (1931), una parodia delle diverse danze sociali e teatrali allora in voga (tango, valzer, polka etc.), su musica di William Walton, ispirata ad alcune poesie di Edith Sitwell; e *A Wedding Bouquet* (1937) basato sul dramma *They Must be Wedded to Their Wife* di Gertrude Stein con le musiche di Lord Berners; uno dei balletti più divertenti di Ashton e fra i suoi preferiti, «chaplinesque in the sense that it has an underlying sadness»⁵⁸. Eppure è difficile incasellare Ashton in un genere specifico, poiché il suo repertorio comprende diverse tipologie di balletto.

Nelle sue *Notes on Choreography*, Ashton parlò di tre generi: pittorico, letterario e un terzo che non definisce con un aggettivo ma che noi potremmo chiamare “musicale”, ossia il balletto che è ispirato dalla musica, l'unico a preservare la centralità della danza. In *Leda and the Swan* si era ispirato ai dipinti di Botticelli, in *The Wise and Foolish Virgins* aveva studiato la pittura, la scultura e l'architettura barocca ricreando sul corpo dei danzatori le linee curve e vorticosi tipiche di quel periodo.

⁵⁷ F. Ashton, *A Word about Choreography*, in «The Dancing Times», May 1930, pp. 124-125. Ricordiamo che Ashton pagò il suo tributo a Nižinskaja, una volta direttore del Royal Ballet, inserendo nel repertorio della compagnia *Les Biches* nel 1964 e *Les Noces* nel 1966.

⁵⁸ C. Crisp, F. Ashton, *A Conversation*, in «Covent Garden Book», no. 15, London, Adam & Charles Black, 1964, p. 13.

Si era dedicato anche ai cosiddetti balletti “letterari”, ma questi perdevano di vista l’elemento danza, in quanto necessitavano della parola e del mimo, codici linguistici propri del teatro e del cinema.

Just as the greatest music has no program, so I really believe the greatest ballets are the same, or at any rate have the merest thread of an idea which can be ignored, and on which the choreographer may weave his imagination for the combination of steps and patterns⁵⁹.

Il coreografo dovrebbe inoltre occuparsi di ciò che è «spiritual and eternal» piuttosto che di ciò che è «material and temporary»⁶⁰. Difatti, Ashton considerò quale suo testamento artistico il balletto “astratto” *Symphonic Variations* (1946).

At the time that I did that there seemed to be a clutter of ballets with heavy stories and I felt that the whole idiom needed purifying. And so I made *Symphonic Variations*, and it was a kind of testament⁶¹.

Dunque, un balletto astratto come testamento artistico, composto in un momento in cui il balletto inglese – dice Ashton – rischiava di diventare troppo letterario e drammatico perdendo così di vista il suo elemento essenziale, la danza. A un anno dalla prima di *Symphonic Variation* Ashton dichiarava in un’intervista a Richard Buckle di avere il timore di tradurre i suoi pensieri in parole:

I was afraid that if I put my thoughts into words, even to myself, I might deflect myself from creating the work in term of dancing, and that it might become literary, and that the fluid nature of my inspiration might crystalize into something I did not really intend⁶².

Se Tudor era stato maggiormente inventivo durante gli anni trenta nella creazione di un nuovo linguaggio del corpo e nell’introduzione di un aspetto psicologico prima sconosciuto al balletto, Ashton formò attraverso le sue coreografie quello che – dice John Percival – chiamiamo “British style”, ovvero un misto distinto di sobrietà dei movimenti,

⁵⁹ F. Ashton, *Notes on Choreography*, in W. Sorell (a cura di), *The Dance Has Many Faces*, cit., pp. 89-92: 91.

⁶⁰ F. Ashton, in Aa. Vv., *The Subject Matter of Ballet. A Symposium*, in «Ballet Annual», vol. 13, 1959, p. 39.

⁶¹ C. Crisp, F. Ashton, *A Conversation*, cit., p. 13.

⁶² R. Buckle, F. Ashton, “Abstract” Ballet, in «Ballet», vol. 4, no. 5, November 1947, pp. 20-25: 22.

lirismo ed espressività comica e romantica⁶³. E, nonostante le sue varie dichiarazioni a sfavore della danza narrativa, possiamo annoverarlo fra i grandi coreo-narratori del secolo passato.

[...] ballet can't get too involved in a story, in trying to express things that can only be said by words. I think the great asset of ballet is that it can heighten beyond words certain situations and give a kind of poetic evocation, so that it becomes... you almost can't say what the sensation that it's given you is⁶⁴.

Direttore artistico del Royal Ballet dal 1963 al 1971, nella sua lunga carriera Ashton ha creato pochi balletti a serata intera, tutti tratti da storie già ampiamente utilizzate nel XIX secolo. Anche se il coreografo vedeva il balletto in tre atti come una forma passata e poco incline al gusto moderno, nel 1948 Ashton accettò la richiesta di Ninette de Valois di mettere in scena un *full-length ballet*. Si trattava di *Cinderella*, la cui musica era stata commissionata a Prokof'ev nel 1940 sulla base del libretto di Nikolaj Volkov, tratto dalla celebre favola di Perrault. Il balletto con le coreografie di Rostislav Zacharov era andato in scena al Bol'shoj di Mosca nel 1945⁶⁵.

Pur utilizzando libretto e musica di questa versione, il coreografo si distanziò dall'equivalente russo con alcune sostanziali modifiche al plot e alla caratterizzazione dei personaggi. Nella costruzione della struttura narrativa seguì solo apparentemente il balletto russo: eliminò la figura della matrigna; tagliò la sequenza del viaggio del principe alla ricerca di Cinderella, perché non era attratto dai luoghi evocati, e così facendo ridusse notevolmente le danze maschili, per lo più di carattere, lasciando più spazio a soli, passi a due e scene squisitamente mimiche che, secondo Edwin Denby, benché divertenti, rischiavano di prevaricare su quelle danzate⁶⁶.

⁶³ J. Percival, *Founding Fathers*, in «Dance Now», vol. 9, no. 1, Spring 2000, pp. 60-65.

⁶⁴ C. Crisp, F. Ashton, *A Conversation*, cit., p. 14.

⁶⁵ La favola di Perrault è stata utilizzata per la prima volta dal coreografo francese Albert con il titolo *Cendrillon* (1823), andata in scena a Parigi e Mosca, poi Marius Petipa ne aveva fatto una sua versione nel 1893 per il Mariinskij di San Pietroburgo. All'Empire di Londra nel 1906 Fred Farren ne aveva tratto un balletto con Adeline Genée come protagonista. Nel 1935 Andrée Howard ne ha messo in scena una sua versione per il Rambert Ballet, dove Ashton ha danzato il ruolo del principe, e nel 1938 Fokin ha prodotto il suo *Cendrillon*, portandolo al Covent Garden l'anno successivo. Cfr. C. Beaumont, *Ashton's Cinderella*, in «Ballet», vol. 7, no. 2, February 1949, pp. 6-26.

⁶⁶ E. Denby, *Ashton's Cinderella*, in «Ballet», vol. 7, no. 2, February 1949, p. 27.

Ma la novità più rilevante fu l'inserimento di una chiave comica all'interno della favola con l'idea delle sorellastre *en travesti*⁶⁷, ispirate alla tradizione delle *English pantomimes*, interpretate da Ashton stesso e Robert Helpmann: il primo impersonava la sorellastra timida, patetica, vanitosa, mentre il secondo quella più aggressiva e dal carattere dominante. La comicità straripante è dovuta anche agli eccentrici costumi e accessori, come i cappelli di frutta, di Jean-Denis Malclès, che dettero un tocco estremamente caricaturale ai personaggi. Tuttavia, secondo Lawson, la presenza delle Ugly Sisters risultava ingombrante e poco adatta alla partitura⁶⁸. Un accento umoristico è riservato anche alla protagonista Cinderella, interpretata alla prima da Moira Shearer e solo dopo da Margot Fonteyn, che generalmente copriva i ruoli principali e che si era infortunata qualche mese prima: il solo della protagonista nella scena del ballo, che dimentica i suoi passi, è infatti una parodia di Anna Pavlova. Altra citazione è il cerchio disegnato dalle sorellastre a grandi passi, ispirato alla danza di Fred e Adele Astaire in *Lady, Be Good!* che Ashton aveva visto a teatro.

Il balletto comprende alcune sezioni importanti di quello precedente: il *divertissement* delle fate delle quattro stagioni alla fine del I atto, i *ballabili* delle stelle, il valzer e il *pas de deux* nel II atto, che contiene anche molte danze d'insieme. Ashton è maggiormente inventivo nelle variazioni delle quattro stagioni con un uso più libero rispetto al codice accademico dei movimenti delle braccia.

Nonostante le geniali trovate stilistiche, il riadattamento di Ashton provocò un disequilibrio della struttura generale del balletto, con un I atto molto lungo e l'ultimo troppo corto, che era un *divertissement* alla vecchia maniera. Il rischio dei balletti in tre atti – come notò Jack Anderson – era proprio questo, l'inclusione di inutili *divertissements* per riempire il tempo rimanente⁶⁹. Inoltre, come notò Denby, mancava una vera focalizzazione sulla figura della protagonista, che finiva con l'averne un ruolo marginale nel portare avanti l'azione⁷⁰.

⁶⁷ Inizialmente i ruoli dovevano essere danzati da Moyra Fraser e Margaret Dale, poi la prima ebbe un'altra proposta e uscì dal cast. In seguito Moyra Fraser e Margaret Hill interpretarono le sorellastre, e poi anche la coreografa Andrée Howard ricoprì il ruolo di Ashton, ma non fu un successo. Cfr. D. Vaughan, *Frederick Ashton and His Ballets*, cit., pp. 229 e 234.

⁶⁸ J. Lawson, *A History of Ballet and its Makers*, London, Sir Isaac Pitman and Sons Ltd., 1964, p. 166.

⁶⁹ J. Anderson, *Classics Comics*, in Id., *Choreography Observed*, cit., pp. 248-249.

⁷⁰ E. Denby, *Ashton's Cinderella*, cit., p. 28.

Se in *Cinderella* si era servito del modello delle *English pantomimes* per la caratterizzazione delle due sorellastre, nel 1960 con *La Fille mal gardée*, Ashton sfrutta un altro registro comico, utilizzando lo schema della commedia classica, con scene dipinte sia di interni che di esterni – si ricordino i polli danzanti – volutamente finte, mirate a sottolineare l'approccio mai naturalistico del coreografo⁷¹.

Benché ispirata all'omonimo balletto di Jean Dauberval, andato in scena a Bordeaux nel 1789 e rappresentato ininterrottamente nel corso dell'Ottocento, la coreografia non è da considerare una ricostruzione filologica. Ashton seguì il libretto originario, la musica fu però completamente adattata e riarrangiata da John Lanchbery sulla base di quella di Ferdinand Hérold del 1828.

Lise, una giovane e bella ragazza di campagna, è innamorata del contadino Colas, che la ricambia. L'amore è contrastato però dalla madre di Lise, desiderosa di vedere la figlia sposata al più ricco Alain, ragazzo alquanto goffo e timido. La storia si conclude felicemente per i due amanti, i quali, scoperti in flagrante, annullano le pretese della madre Simone che si arrende alle nozze.

La comicità è affidata non solo a quest'ultimo personaggio, interpretato da un danzatore *en travesti*, particolarmente esilarante nella scena in cui danza la *clog-dance* (la danza degli zoccoli), ma anche alla figura dell'imbranato Alain, con le sue movenze impacciate, accompagnato da un ombrello rosso da cui non vorrebbe distaccarsi e che usa come riparo dalla vergogna. A questi momenti comici esilaranti e farseschi, Ashton affiancò scene romantiche, tra cui il *pas de deux*, giocoso e lirico allo stesso tempo, in cui i due innamorati danzano con un nastro di raso in movimento che via via assume diverse figure. Ma anche la pantomima, nella sua forma convenzionale, è trattata con estrema finezza, soprattutto è da notare che la scena in cui Lise sogna di essere sposata con Colas e avere dei figli, fu ricostruita con l'aiuto di Tamara Karsavina, che al Mariinskij di San Pietroburgo aveva negli anni dieci più volte interpretato il ruolo di Lise nella versione di Petipa/Ivanov⁷².

⁷¹ Le scene sia interne (praticabili come scale, tavoli, sedie) che esterne (raffiguranti elementi della natura come alberi) furono aspramente criticate da P. Williams, *La Fille Mal Gardée. Décor*, in «Dance and Dancers», March 1960, p. 33.

⁷² Un compendio storico sulla fortuna del balletto è fatto da I. Guest (a cura di), *La Fille mal gardée*, Alton, Dance Books, 2010 (1960). Guest giocò un ruolo importante perché non solo incoraggiò Ashton a produrre il balletto, ma fornì a Lanchbery alcune fonti musicali, come la partitura del 1789 della prima rappresentazione di Bordeaux e

Ancora oggi, il balletto di Ashton è un capolavoro nel suo genere, Sorley Walker ne ha precisato in sintesi i motivi:

[...] Ashton staged a masterpiece, a comedy in the complete theatrical sense of the word. The skill with which this delicious tale is unfolded in dances that range from classical purity to both clog and stick folk dances, the deftness of every characterisation from Widow Simone to the Notary's Clerk, the perfect judgment at every point about the duration and shape of incidents, is unsurpassed in choreographic storytelling⁷³.

Anche il balletto *Ondine* (1958) richiama due libretti di ballo del passato⁷⁴, quali *Ondine* e *Coralia* con le coreografie di Jules Perrot e Paul Taglioni. Tuttavia, il balletto di Ashton – pur conservando il celebre *pas de l'ombre* danzato in epoca romantica dalla ballerina Fanny Cerrito – si ispira all'omonimo romanzo di Friedrich de la Motte Fouqué, che era stato la fonte principale anche per i due precedenti ottocenteschi.

La storia fantastica della ninfa dell'acqua che si innamora e sposa Polemon contro il volere del dio Tirrenio, provocando inevitabilmente la sua morte, fu discussa ampiamente tra il coreografo e il compositore della musica Hans Werner Henze, mentre prendeva forma un complesso scenario diviso in tre atti, che via via si semplificò. Successivamente Ashton fornì al collaboratore un'indicazione precisa del minuetto intervenendo anche sulle modalità dell'orchestrazione⁷⁵.

Ashton lavorò a ricreare la fluidità e la rotondità delle onde del mare, attraverso un'attenta osservazione del movimento dell'acqua e lo studio dei disegni delle onde di Leonardo, inventando uno specifico gesto delle braccia per *Ondine* e le compagne (le braccia sollevate sulla testa con i palmi delle mani che si toccavano) e una sequenza di danza d'insieme nel II atto che simulava l'oscillazione della nave nel

il manoscritto del *pas de deux* di Donizetti creato per Fanny Elssler nel 1837. Cfr. C. Barnes, *La Fille mal gardée*, in «Dance Magazine», January 1963, pp. 35-37: 37.

⁷³ K. Sorley Walker, *Infinite Delights. Ashton and Comedy*, in «Dance Now», vol. 13, no. 3, Autumn 2004, pp. 61-62.

⁷⁴ Anche per l'altro balletto a serata intera, *Sylvia* (1952), ispirato all'*Aminta* di Tasso, con la musica di Delibes, Ashton utilizzò il libretto originale di Jules Barbier e Baron de Reinach dell'omonimo balletto del 1876 di Louis Mérante.

⁷⁵ Cfr. H. W. Henze, *Ondine. Diary of a Ballet*, Alton, Dance Books, 2003. Il compositore tedesco racconta la stretta collaborazione con Ashton sin dalla genesi del balletto a Ischia fino al suo viaggio a Londra, dove vide molte performance date dal Royal Ballet. Il testo descrive molti dettagli della partitura rispetto all'azione e mette in rilievo l'importanza dei luoghi, delle atmosfere, degli incontri, durante la realizzazione del balletto.

mare in tempesta, effetto felicemente raggiunto anche grazie alle scene inventate e dipinte da Lila de Nobili e alle luci di Michael Northen che riproducevano i fulmini nel cielo.

Da un punto di vista strutturale, il balletto è ancora una volta influenzato dal modello ottocentesco di Petipa, come era stato per *Cinderella*: ne sono un esempio il *pas d'action* del II atto quasi interamente pantomimico⁷⁶ e i *divertissements* del III atto, che si concludono con l'inchino dei danzatori e il consueto applauso del pubblico. Il critico Cotton affermò che con *Ondine* Ashton non aveva saputo apportare delle novità rilevanti alla forma del balletto a serata intera:

[...] this production marks no new trend, establishes no fresh frontier towards which we must explore. At this moment, it shows that English ballet is marking time, not stepping off positively into any new direction⁷⁷.

Ashton seppe misurarsi decisamente meglio con i balletti narrativi in un solo atto e *Marguerite and Armand* ne è un esempio imprescindibile, andato in scena nel 1963 con Margot Fonteyn nei panni di Marguerite Gautier, la celebre signora delle camelie di Dumas morta giovanissima di tubercolosi, accanto allo straordinario Rudolf Nureyev che interpretava un incantato e passionale Armand.

L'idea era quella di creare un balletto omaggio alla celebre danzatrice per esaltarne le qualità drammatiche. Il punto di partenza fu la musica di Franz Liszt (sonata in si minore) e la scelta del soggetto ricadde sul romanzo di Dumas, piuttosto che su quello di Prévost *Manon Lescaut*, soprattutto quando il coreografo scoprì che il compositore era stato uno degli amanti di Marie Duplessis, la musa ispiratrice dello scrittore⁷⁸. Per capire come adattare ai singoli eventi i pezzi musicali, orchestrati da Searle, Ashton lavorò dapprima con il pianista, poi decise di impostare il balletto come un lungo flashback della protagonista in punto di morte, con i personaggi della storia che si animano attraverso un concentrato di ricordi di trentacinque minuti. Lo stesso romanzo di Dumas è strutturato come un racconto in forma di flashback da parte di un personaggio estraneo,

⁷⁶ Il *pas d'action* è nel balletto una lunga sequenza, generalmente di carattere pantomimico o drammatico, a cui prendono parte corpo di ballo e personaggi principali.

⁷⁷ A. V. Cotton, *Ondine*, in «The Spectator», 31 October 1958, riportato in Id., *Writings on Dance*, 1938-1968, a cura di K. Sorley Walker e L. Haddakin, London, Dance Books, 1975.

⁷⁸ D. Vaughan, *Frederick Ashton and His Ballets*, cit., pp. 329-335: 330.

il quale dopo la morte di Marguerite si trova nel suo appartamento, dove sono messe all'asta le sue cose, e cerca quindi di ricostruirne le vicende.

Un altro balletto ispirato al romanzo di Dumas e dallo stesso titolo, *La Dame aux Camélias*, era stato messo in scena al Festival di Berlino nel 1957 e poi in una versione più ampia all'Opéra di Parigi nel 1960, con la coreografia di Tatiana Gzovskij su musica commissionata a Henri Sauquet, interprete principale Yvette Chauviré. Anche qui viene utilizzata la tecnica del flashback, ma si tratta dei ricordi di Armand, giunto dopo la morte di Marguerite nel suo appartamento dove sono messe all'asta le sue cose, tra cui l'abito del primo incontro alla cui vista il giovane inizia a rivivere i momenti di vita trascorsi con la sua amante⁷⁹.

Tornando al balletto di Ashton, nel prologo vediamo quindi Marguerite (in questo *incipit* interpretata da Ann Jenner) delirante sul letto; mentre le immagini confuse di lei e Armand, riflesso della memoria ormai offuscata, sono proiettate sul ciclorama, Armand si concretizza sul palco con un breve assolo. Dopo questo prologo, i ricordi diventano racconto e prendono vita in scena su di una struttura fissa semicircolare, progettata da Cecil Beaton, in cui si susseguono gli episodi salienti della nota storia: il primo incontro a teatro, la gita in campagna, ancora una volta a teatro, e infine il passo a due dell'ultima scena, quando si ritorna al piano della realtà, che vede la morte di Marguerite. Pochi e sullo sfondo sono gli altri personaggi: il padre di Armand, interpretato da Michael Somes, che – costringendo la giovane donna a lasciare il figlio per salvargli la reputazione – rappresenta il dovere e la morale; il duca suo protettore e gli altri corteggiatori della donna, la domestica. Il balletto può essere considerato essenzialmente come un lungo passo a due, più volte interrotto, in cui danza e gesto sono intrinsecamente legati; arte e vita si mescolano tanto bene da provocare un senso di imbarazzo nel pubblico, soprattutto nel finale⁸⁰. Peter Brook, commentando il balletto, si soffermò su questa particolare qualità dei due protagonisti:

In this ballet Nureyev and Fonteyn play as actors: extraordinary actors who bring to each moment and each movement that quality of depth which makes the most artificial of forms suddenly seem human and simple.

⁷⁹ M.-F. Christout, *Two New Works for the Paris Opéra. La Dame aux Camélias*, in «Dance and Dancers», April 1960, pp. 10-12. Il balletto in due atti fu criticato per essere troppo lungo e dispersivo, mancava di focalizzazione sui personaggi e di quell'atmosfera intima necessaria a un simile soggetto, mentre fu molto apprezzata l'interpretazione del personaggio principale da parte della étoile dell'Opéra Yvette Chauviré.

⁸⁰ D. Vaughan, *Frederick Ashton and His Ballets*, cit., p. 334.

All great art eventually is realistic: the art of these two dancers leads them continually to moments of truth⁸¹.

L'anno successivo, il 1964, è segnato invece da un altro balletto in un atto, *The Dream*, commissionato in occasione del quarto centenario della nascita di Shakespeare e andato in scena come parte di un *triple bill* insieme a *Hamlet* di Helpmann e *Images of Love* di Kenneth MacMillan, ispirato ai sonetti dello scrittore inglese. L'intento di Ashton era quello di creare un balletto più vicino possibile alla commedia shakespeariana *A Midsummer Night's Dream*, partendo dalla composizione musicale omonima di Mendelssohn, arrangiata da John Lanchbery che parallelamente al coreografo lavorò alla stesura di una sinossi. Come riferisce Vaughan, l'atmosfera vittoriana voluta da Ashton è stata raggiunta non solo attraverso la scelta della musica, delle scene e dei costumi firmati rispettivamente da Henry Bardon e David Walker, ma anche grazie all'uso apposito di stilemi del balletto classico ottocentesco⁸²: le fate del bosco, con le alette a mo' di silfidi, sono un chiaro rimando al *ballet blanc* del periodo romantico, e quattro di loro in particolare assumono una posa che ricorda la celebre litografia del *Pas de quatre* di Perrot; inoltre, la preponderanza del registro mimetico rimanda a modalità del passato, che Ashton non ha intenzione di riproporre in maniera pedissequa.

La storia inizia con il litigio di Oberon e Titania, il re e la regina del regno delle fate, per la contesa di un piccolo paggio indiano, e si conclude con la loro riconciliazione; altrettanto determinanti sono le due coppie di amanti terreni vittime dei giochi di Oberon che per vendicarsi di Titania scambia grazie al potere magico di un fiore procurato dal folletto Puck. A causa di questo incantesimo, la stessa Titania si invaghirà dell'artigiano Bottom, a sua volta trasformato in un asino. Infine le coppie si riuniranno, e solo per Bottom il finale sarà segnato dalla nostalgia: pur essendosi liberato della sua testa d'asino, il pover'uomo rimane solo con i ricordi di un sogno passato.

Il balletto non ebbe critiche entusiasmanti, soprattutto in confronto alla versione in due atti di George Balanchine di qualche anno prima, giudicata da Clive Barnes più shakespeariana e più profonda⁸³.

⁸¹ P. Brook, *The Writing on the Wall*, in «Observer», 17 March 1963.

⁸² D. Vaughan, *Frederick Ashton and His Ballets*, cit., pp. 339-340.

⁸³ C. Barnes, *The Dream*, in «Dance and Dancers», May 1964, p. 14. Del 1962 è il balletto in due atti *A Midsummer Night's Dream* di George Balanchine, mentre l'opera lirica omonima in tre atti di Benjamin Britten, su libretto dello stesso e di Peter Pears, è del 1960.

La specificità del *Sogno* di Ashton è senz'altro il *wit*, che contraddistingue sia le figure fantastiche che reali, e le strategie con cui raggiunge un effetto di comicità delicata, mai grottesca, utilizzando gli elementi del balletto accademico, scardinandone però le convenzioni. La trasformazione del personaggio di Bottom in un asino che danza in un solo sulle punte è un chiaro esempio di questo modo di procedere.

Concludiamo questa selezione di balletti di Ashton con *A Month in the Country* (1976), libero adattamento del dramma omonimo di Turgenev del 1855, un condensato di quaranta minuti di danza, in cui assistiamo ai disordini di una famiglia russa causati dall'arrivo di un giovane educatore, Beliaev, conteso tra Natalia, donna volitiva e capricciosa, e la giovane Vera di cui Natalia è tutrice. La crisi è infine risolta con la decisione di Rakitin, corteggiatore di Natalia, di andar via insieme al giovane per ristabilire l'equilibrio familiare.

Già nel 1968 Ashton aveva pensato di fare un balletto basato su questo dramma, ma non aveva trovato una musica adatta; Chopin fu consigliato ad Ashton da Isaiah Berlin, che era anche autore di una delle traduzioni inglesi del dramma. I tre lavori giovanili di Chopin per piano e orchestra furono arrangiati per l'occasione da John Lanchbery che lavorò in stretto contatto con Ashton. Anche per questo balletto il coreografo seguì il metodo di scrivere un abbozzo dettagliato dell'azione sulla base musicale, che successivamente, durante le prove, fu rivisto.

Julia Trevelyan Oman firmò costumi e scena, una casa di campagna nella Russia di metà Ottocento, forse un po' troppo carica di oggetti e dipinti (uno di questi è un ritratto che porta il nome di Fredericvs Ashtonvs) e con una grande finestra sullo sfondo da cui si intravede un giardino e che serve come ingresso e uscita per i danzatori. Se Mary Clarke mise in evidenza l'eccessivo realismo delle scene e dei costumi che sfocia nella finzione, probabilmente voluta dal coreografo stesso, Clement Crisp sottolineò, invece, come il balletto di Ashton riuscisse a catturare l'atmosfera del dramma di Turgenev, anche grazie al dispositivo dello scenografo, in cui i personaggi si muovevano come in un vero salotto, con mobili funzionali alle azioni dei danzatori più vicine alla vita quotidiana, uno scrittoio, una *chaise longue*, un pianoforte etc.

The leisurely country setting, the ennui of idle lives in an idle society, the unpredictable seizing upon a new-comer as an object for passion (Natalya's comment in the play that «one can't always answer for oneself») are all beautifully shown in choreography that is fresh, lucid, emotionally apt⁸⁴.

Pur apprezzando la danza fluida e colma di grazia, Fernau Hall sul «Telegraph» si mostrò insoddisfatto del balletto, rilevando la vicinanza dei personaggi più al mondo romantico che al dramma originale per la mancanza di quei conflitti interiori particolarmente determinanti nel personaggio di Natalia Petrovna⁸⁵. In realtà il personaggio di Natalia, interpretato da Lynn Seymour, si rivela attraverso diversi atteggiamenti: dal solo iniziale, allegro e veloce, in cui si presenta con il suo carattere deciso, all'improvvisa attrazione verso Beliaev che la rende suscettibile, dal lasciarsi andare al corteggiamento del giovane nel passo a due alla rabbia quando coglie in flagrante Vera nelle sue braccia ed esige una spiegazione fino al gesto finale di far cadere la rosa che le ha donato Beliaev che indica amarezza e delusione.

Jack Anderson sottolineò la straordinaria fluidità dell'azione che non rispecchia la struttura del balletto tradizionale, con i soli non convenzionali, come quello di Kolia con una palla da gioco che marca la sua fanciullezza⁸⁶, e i passi a due che si sviluppano in un modo inedito, con l'alternanza di attrazione e paura. Soprattutto sulla formulazione del *pas de deux* in senso narrativo lavoreranno i due coreografi di cui ci occuperemo nel prossimo paragrafo.

2.4. John Cranko, Kenneth MacMillan e il “full-length ballet”

La composizione di un balletto lungo (in due, tre o quattro atti), comunemente chiamato “a serata intera” (in inglese “full-length”), ha rappresentato nel tempo per i coreografi una coraggiosa sfida alle proprie capacità inventive e alla padronanza del mezzo espressivo. Anche per il danzatore questo genere di balletto, per lo più a

⁸⁴ C. Crisp, *A Month in the Country*, in «Financial Times», 13 February 1976.

⁸⁵ F. Hall, *New Ashton ballet flattens Turgenev figure*, in «Telegraph», 13 February 1976.

⁸⁶ J. Anderson, *Life, Literature, and the Royal Ballet*, in «Dance Magazine», August 1976, pp. 46-48.

carattere narrativo, è un banco di prova per misurare le doti drammatiche e attoriali, indispensabili per lo sviluppo psicologico dei personaggi.

Il 3 ottobre 1956 la compagnia del Bol'šoj portò per la prima volta sulla scena inglese del Royal Opera House un programma che metteva in luce le caratteristiche principali del balletto sovietico: l'enfasi sul contenuto, la tecnica spettacolare dei ballerini, l'interpretazione drammatica attraverso una gestualità non più legata alla pantomima convenzionale ma comunque molto accentuata nel tessuto coreografico. Il pubblico rimase sbalordito soprattutto della straordinaria interpretazione della danzatrice Galina Ulanova come protagonista nel *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev/Lavrovskij, destinato ad avere un posto di spicco nella storia del balletto moderno⁸⁷. Fu un evento di grande importanza che mise gli inglesi di fronte a un alto modello con cui confrontarsi, stimolandoli a elevare lo standard tecnico a cui erano abituati⁸⁸.

Le novità coreografiche di Lavrovskij non riguardavano solo l'aspetto tecnico e interpretativo dei danzatori, altrettanta importanza era data all'unità strutturale del balletto attraverso un'auspicata integrazione delle parti mimate e danzate e la continuità dell'azione, che lo stesso coreografo disse d'aver raggiunto con l'aiuto di alcune tecniche cinematografiche⁸⁹. La fluidità della rappresentazione era anche garantita dalle scene di Pyotr Williams, in particolare quelle a sipario chiuso per lo più pantomimiche fra i cambi di scena⁹⁰. I tre balletti emblema del *dram-balet* russo, *Romeo e Giulietta* di Lavrovskij, *La fontana di Bachisarai* di Zacharov e *Il fiore di pietra* di Grigorovic erano arrivati in Europa negli adattamenti per il video e nel 1955 la versione filmica di *Romeo e Giulietta* fu premiata al Festival di Cannes⁹¹.

Tuttavia, l'accoglienza del Bol'šoj non fu del tutto calda. Anton Dolin, allora direttore artistico del Festival Ballet, scrisse un articolo pieno di sarcasmo, in cui denunciava che il successo della compagnia russa

⁸⁷ E. Roslavleva, *The Soviet Ballet's Production of Romeo and Juliet*, in «The Ballet Annual», 2, 1948, pp. 98-101: 98. Il balletto con le coreografie di Lavrovskij era stato messo in scena, con qualche diversità rispetto alla nuova produzione del Bol'šoj, già nel 1940 al Teatro Kirov di Leningrado con Galina Ulanova e Konstantin Sergeijev.

⁸⁸ J. Percival, *Modern Ballet*, London, The Herbert Press, 1980 (1970), p. 14.

⁸⁹ J. Lawson, *A History of Ballet and its Makers*, cit., p. 188.

⁹⁰ C. C. Howard, *The Staging of Shakespeare's Romeo and Juliet as a Ballet*, San Francisco, Mellen Research University Press, 1992, pp. 54-55.

⁹¹ K. Archer, M. Hodson, *Three Romeos...*, in «Dance Now», vol. 1, no. 3, Autumn 1992, pp. 11-21.

fosse sproporzionato rispetto agli effettivi meriti. Il difetto più grande era la mancanza di grazia ed eleganza, due qualità fondamentali del balletto classico. Formatosi con l'insegnante Astafieva e ballerino di Djagilev, Dolin riconosce certamente il valore prezioso della danza russa, ma di quella insegnata al Mariinskij di San Pietroburgo, dalla cui scuola la stessa Ulanova proveniva. La compagnia poteva essere apprezzata invece per la pulizia e l'unità del corpo di ballo, per l'energia e la vitalità dei danzatori e per il loro «very obvious belief in what they are doing»⁹². Perfino l'uso delle braccia, fluido e morbido, è giudicato da Dolin inappropriato alla danza classica, mentre si registra l'imprecisione dei salti e dei giri e una postura imperfetta. Lo stesso *Romeo e Giulietta* fu considerato da Dolin «old-fashioned» nel suo registro mimico – che ricordava la recitazione di attori come Irving e Beerbohm Tree vissuti tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo – e «strictly limited» nella coreografia, dove anche le acrobatiche prese sopra la testa, se pur bellissime, risultavano «out of period» rispetto al contesto rinascimentale del dramma⁹³.

I coreografi inglesi iniziarono a esplorare la forma del balletto a serata intera a partire dal 1948, con il remake di Ashton del balletto russo *Cinderella*, ma solo nel 1957 veniva commissionato a John Cranko il primo *full-length ballet* interamente inglese, ossia con un soggetto originale e una musica appositamente composta dall'inglese Britten. Fu un esperimento incoraggiato da Ninette de Valois, secondo la quale era giunto il momento per il balletto inglese di cimentarsi in una esperienza creativa completamente nuova.

In England, I feel very strongly that we need the experiment in creative production of the more spacious, leisured approach; we need contact with that forgotten part of the theatre in modern ballet – the part that I can only describe as theatre-sense; it lies at the core of these great traditional three-act ballets. The structure of the scenario alone is of immense importance, for never does it appear to be an obscure peg used to hang movement on; it becomes, instead, a *raison d'être* for movement itself, a return to the significance of drama in the theatre⁹⁴.

⁹² A. Dolin, *What I Did Not Like About the Bolshoi*, in «Dance and Dancers», January 1957, p. 12. La recensione riguarda i balletti *Il lago dei cigni*, *Giselle*, *Romeo e Giulietta* e *La fontana di Bachisarai*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ N. de Valois, *The English Ballet*, in «Dance and Dancers», July 1957, p. 29.

Il compito di sperimentare questa nuova forma spettava a due giovani promesse del balletto inglese che la fondatrice stessa della compagnia nel suo libro *Step by Step* (1977) avrebbe definito «gemini», facendo riferimento a una comunanza di formazione e di tradizione che li ha portati a essere due «Royal Ballet products»⁹⁵.

John Cranko (1927-1973) era nato in Sud Africa nel 1927 in una famiglia di origine inglese. Suo padre era un avvocato molto appassionato di teatro⁹⁶. Studiò alla Cape Town University Ballet School, dove aveva iniziato a prendere lezioni di danza da Dulcies Howes e qui fece la sua prima esperienza di coreografo nel 1942 con *L'Histoire du soldat* di Stravinskij. Il desiderio di allontanarsi dalla vita provinciale e poco attraente della sua città lo portò nel 1946 a Londra, dove fu accettato alla scuola del Sadler's Wells e poi nella compagnia per le sue notevoli capacità di elevazione. Ben presto doveva iniziare la sua attività di coreografo all'interno del Sadler's Wells Theatre Ballet, compagnia che Ninette de Valois affiancò alla principale alla fine degli anni quaranta, per dare spazio alle produzioni dei coreografi più giovani, mettendo alla sua direzione la danzatrice Peggy van Praagh⁹⁷. Fu qui che Cranko produsse i suoi primi lavori. Negli anni cinquanta la sua carriera decollò, e in quegli anni fu considerato insieme a Kenneth MacMillan la giovane promessa del balletto inglese. Tra i balletti in un atto ricordiamo il comico *Pineapple Poll* (1951), i sentimentali *Arlequin in April* (1951) e *The Lady and the Fool* (1954), il dramma *Antigone* (1959), le riviste *Cranks* (1955) e *New Cranks* (1960).

Per l'originalità della coreografia, che presenta elementi di contaminazione interessanti, una particolare attenzione merita *Antigone*, creato per Svetlana Beriosova e rimasto in repertorio solo fino al 1966⁹⁸. Contrariamente a quanto riportato nel programma di sala, in cui è scritto che il balletto è un libero adattamento della tragedia di Sofocle, da un'analisi della struttura narrativa è evidente che la fonte principale di

⁹⁵ Ead., *Step by Step*, cit., pp. 95 e 96.

⁹⁶ Cfr. l'unica biografia di Cranko: J. Percival, *Theatre in My Blood. A Biography of John Cranko*, New York, Franklin Watts, 1983.

⁹⁷ La compagnia, nata nel 1946, si esibiva al Sadler's Wells Theatre; nel 1977 cambiò il suo nome in Sadler's Wells Royal Ballet, con Peter Wright come direttore, e nel 1990, trasferendosi a Birmingham, modificò ancora una volta denominazione in Birmingham Royal Ballet, ora diretta da David Bintley. Si veda <https://www.brb.org.uk>.

⁹⁸ J. Percival, *Theatre in My Blood*, cit., pp. 127-128. Nel 1963 il ruolo di Antigone passò ad Anya Linden, mentre a Stoccarda fu interpretato da Marcia Haydée nel 1961.

Cranko è il dramma di Jean Racine, *La Thébaïde, ou Les Frères ennemis* (1664), più vicino all'intreccio euripideo (*Le fenicie*). La narrazione non si concentra sulla figura di Antigone, da qui il titolo inappropriato che la critica mise in evidenza, piuttosto svela in un susseguirsi di undici scene l'intera vicenda familiare: Edipo muore lasciando il trono ai due figli Eteocle e Polinice, ma entrambi aspirano ad avere tutto il potere nelle loro mani. Eteocle, appoggiato dallo zio Creonte, manda via da Tebe Polinice, ma questi ritorna insieme ai suoi seguaci, provocando una guerra che divide il popolo di Tebe in due schieramenti. La scena quarta vede quindi il suicidio della regina Giocasta, che si trafigge in scena con le spade dei due figli, dopo la vana supplica di cessare le ostilità. Antigone si attiva per la riconciliazione dei due fratelli, chiama in aiuto Emone, figlio di Creonte e suo amato. La scena settima è costituita da una danza pirrica eseguita dai due gruppi, mentre quella successiva vede il lamento delle donne di Tebe. Di ritorno dalla battaglia, gli uomini portano in scena i corpi senza vita di Eteocle, Polinice ed Emone, quindi Creonte viene incoronato re. Le ultime due scene sono dedicate all'atto eroico di Antigone, la quale, disobbedendo all'ordine di Creonte di non dare degna sepoltura al fratello Polinice, viene allontanata e si dà alla morte trafiggendosi. Gli ultimi momenti del balletto vedono protagonista la solitudine di Creonte, circondato dai cadaveri dei suoi familiari. In primo piano la spada che ha ucciso Antigone.

John Percival ha visto in quest'opera di Cranko un riferimento alle parate di Aldermaston per lo smantellamento delle centrali nucleari, così come per Clive Barnes la coreografia fu di grande attualità poiché rappresentava «an allegory on the futility of war and the machinations of politicians»⁹⁹. È la guerra stessa al centro dello spettacolo, insieme al popolo di Tebe, sia donne che uomini. Richard Buckle criticò la mancanza di tragicità e la conseguente assenza di catarsi¹⁰⁰. Gli eventi si succedono come in una cronistoria, senza approfondire il senso del tragico attraverso una resa profonda dei caratteri. Buckle si sarebbe aspettato qualcosa di più:

⁹⁹ C. Barnes, *Antigone. Choreography, Dancing*, in «Dance and Dancers», December 1959, pp. 7-11: 7.

¹⁰⁰ R. Buckle, *Antigone* (1959), in Id., *Buckle at the Ballet. Selected criticism*, New York, Atheneum, 1980, pp. 183-184.

Since Freud, Ibsen, Proust and, yes, Martha Graham, we have a right to demand more than mere gesturing silhouettes. [...] It would be frightening to think that British choreographers were now too secure behind the mannerism of ballet to confront each new problem almost (but, of course, not quite) as if no ballets had never been invented before. Professionalism has its dangers¹⁰¹.

D'altra parte, secondo una più recente analisi della studiosa Bannerman, il balletto di Cranko ebbe un effetto di catarsi che la critica coeva non riuscì a rintracciare, soprattutto attraverso la figura stessa di Antigone che nell'ultima scena – davanti alla fermezza di Creonte che vieta a Polinice la sepoltura – reagisce con una gestualità particolarmente eloquente, atta a esprimere il conflitto tra il dovere di obbedire al potere tirannico e la volontà di dare dignità al corpo del fratello, disegnando con i propri movimenti una vera e propria «dramatic trajectory of events»¹⁰².

Alla fine di un decennio di successi e soddisfazioni personali, doveva seguire un periodo di grande crisi per Cranko. Varie le ragioni. La più determinante fu lo scandalo giornalistico che lo coinvolse e che gli procurò l'accusa di omosessualità. A questo possiamo aggiungere i ripetuti fiaschi degli anni 1959-60 e il fatto che la programmazione della compagnia fosse rivolta ai balletti di Ashton, a cui era data certamente più possibilità di creare nuovi lavori, e di artisti ospiti del calibro di Balanchine o Massine.

Nel 1961, la decisione di trasferirsi in Germania, accogliendo la proposta di diventare direttore dello Stuttgarter Ballett, era più che motivata. Qui Cranko ebbe una notevole ripresa e consolidò non solo la sua stessa fama di coreografo ma risollevò anche le sorti del balletto della città. Dal 1968 al 1971 fu anche coreografo principale della Staatsoper di Monaco di Baviera. A buona ragione, Clive Barnes parlò di «Germany's ballet miracle»¹⁰³. Le due anime di Cranko, comica e romantica¹⁰⁴, che uno studio di Frank Jackson aveva individuato nelle sue prime coreografie, si riveleranno in modo più decisivo nel repertorio degli anni

¹⁰¹ Ivi, p. 184.

¹⁰² H. Bannerman, *John Cranko's Antigone (1959): A Ballet Lost and Found*, in «Dance Research», vol. 33, no. 1, Summer 2015, pp. 1-15: 7.

¹⁰³ C. Barnes, *Cranko's German Miracle*, in «Dance and Dancers», August 1965, pp. 26-27, anche Id., *A "Ballet Miracle" by John Cranko*, in «New York Times», August 13, 1967.

¹⁰⁴ Cfr. F. Jackson, *They Make Tomorrow's Ballet. A Study of the Work of Jack Carter, Michael Charnley, John Cranko*, London, Meridian Books, 1953.

sessanta con lo Stuttgarter Ballett. Effettivamente questi anni sono segnati dal successo internazionale della giovane compagnia e dalla produzione dei suoi capolavori, in particolare i tre balletti a serata intera che hanno reso famoso Cranko in tutto il mondo. Nel 1969, inoltre, il tour negli Stati Uniti consacra la fama della compagnia.

La carriera di Cranko è più breve rispetto a quella di Ashton – a causa della morte improvvisa e precoce nel 1973 a soli 46 anni – e la sua produzione meno ampia, ma anche nel suo caso non possiamo pensare a una poetica che riguardi solo una certa tipologia di balletti. Il suo repertorio comprende anche balletti “senza plot” e ogni sua creazione, più o meno narrativa, dovrà essere innanzitutto una coreografia alla maniera balanchiniana, come lo stesso Cranko aveva ribadito:

[...] I follow the Balanchine principle which holds that first and foremost a ballet is a composition with bodies in space and time, whether it's got music, or it hasn't got music, whether it's got a story and costumes, or it doesn't. A ballet must be satisfying, firstly, in Balanchine terms. I feel that one should be able to take a dance out of *Onegin*, strip it of meaning, strip it of costumes, and look at it as a valid, abstract composition¹⁰⁵.

Tuttavia la scelta di portare in scena balletti con precisi intenti narrativi o tematici dimostra la forte propensione di Cranko al racconto, che la maggior parte dei critici ha messo in evidenza.

Above all, Cranko is a great story-teller in ballet. He wants to use ballet as a means of expressing the richness and diversity of human emotion. To do this, he has created a series of full-evening ballets which hold a narrative interest all the way through. Many of them are based on famous works of literature, but the point is not that Cranko merely reproduces the plot, he translates it freely into dance terms and uses it as an interpretation for creating credible characters and bringing them to life on stage¹⁰⁶.

A differenza di Ashton, Cranko credeva molto nella forma del balletto narrativo a serata intera e pensava che non dovesse essere trascurata dai coreografi contemporanei. I balletti lunghi sono la sua cifra più caratteristica, anche se soprattutto i critici americani hanno

¹⁰⁵ Cfr. l'intervista a Cranko in J. Gruen, *The Private World of Ballet*, New York, The Viking Press, 1975, pp. 169-175: 173.

¹⁰⁶ Cfr. J. Percival, *John Cranko and the Stuttgart Ballet*, in Aa. Vv., *The World of Dance*, Mosca, s.e., 1982, pp. 109-110.

messo in discussione la consistenza delle sue coreografie, assegnandone il successo al carisma e alle speciali doti attoriali dei suoi danzatori. D'altronde, come vedremo nel terzo capitolo, è comune nella pratica di molti coreografi costruire la partitura coreutica sul corpo e le abilità dei danzatori, che quindi giocheranno un ruolo attivo nella creazione delle loro "parti".

Ancora a Londra Cranko si cimenta nel suo primo balletto in tre atti, *The Prince of the Pagodas*, andato in scena il 1° gennaio 1957 a Covent Garden, il primo con un soggetto e una partitura originale che venisse prodotto in Inghilterra. L'influenza del Bol'shoj, la cui visita era stata appena tre mesi prima, è evidente in alcune scelte tecniche, ad esempio i sollevamenti sostenuti dei ballerini che tenevano le partner al di sopra della loro testa, ma l'approccio e l'impostazione generale del lavoro, strutturato su un *mélange* di favole conosciute, erano ancora legati alla tradizione del balletto classico ottocentesco¹⁰⁷. Il balletto fu un flop e scomparve presto dal repertorio del Royal Ballet, finché nel 1989 la partitura di Britten e lo scenario di Cranko furono ripresi per il balletto omonimo di Kenneth MacMillan; la coreografia di Cranko, rappresentata anche alla Scala e a Stoccarda per pochi anni, è andata perduta poiché il sistema di notazione Benesh non era ancora stato adottato dalla compagnia¹⁰⁸.

Nel 1958 venne commissionato a Cranko *Romeo e Giulietta* con le musiche di Prokof'ev¹⁰⁹. Si trattava di una produzione della Scala di Milano e del Teatro La Fenice di Venezia, che fu messa in scena nel Teatro Verde dell'isola di San Giorgio Maggiore di Venezia e successivamente alla Scala, con le scenografie di Nicolas Benois, e con Carla Fracci e Mario Pistoni nei ruoli principali. Nel 1962, con una

¹⁰⁷ Clive Barnes riconobbe con questo balletto un miglioramento della compagnia nella direzione della tecnica accademica, C. Barnes, *The Prince of the Pagodas, Choreography, Dancing*, in «Dance and Dancers», February 1957, pp. 7-9: 8.

¹⁰⁸ Sulla creazione di questo balletto ritorneremo nel cap. III, § 1. I coniugi Benesh ufficializzarono il loro sistema nel 1955, ma solo a partire dal 1960 fu impiegata la prima coreologa, Faith Worth. La notazione fu fondamentale per i balletti di Ashton e MacMillan. Si veda V. Watts, *Benesh Movement Notation and Labanotation: from Inception to Establishment (1919-1977)*, in «Dance Chronicle», vol. 38, no. 3, 2015, pp. 275-304.

¹⁰⁹ Su *Romeo e Giulietta* di Cranko a confronto con quello di Kenneth MacMillan, cfr. anche A. Corea, «*Romeo e Giulietta*». Un perfetto case-study per il balletto narrativo del Novecento, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno VII, n. 6, 2015, pp. 19-29.

nuova scenografia di Jürgen Rose e con il titolo tedesco *Romeo und Julia*, il balletto fu rimontato per la compagnia di Stoccarda.

Cranko è partito dalla versione russa, di cui ha seguito l'andamento lineare del libretto e della musica, modificato solo nel finale completamente tragico con i corpi senza vita dei giovani amanti e di Paride, laddove la coreografia di Lavrovskij si concludeva con la riconciliazione nella cripta delle due famiglie dopo il ritrovamento dei cadaveri.

Se la struttura narrativa in tre atti non si discosta da quella originaria, il coreografo se ne distacca a livello stilistico; innanzitutto per un tipo di gestualità più naturale lontana dal "silent acting" utilizzato dai russi, accentuato e ingombrante all'interno dell'economia del balletto tanto da farlo risultare poco danzato. Lo stesso Cranko affermò di volersi distaccare dalla «impostazione puramente mimica» della versione russa per dare spazio a «un maggior lirismo»¹¹⁰.

Il dinamismo delle sequenze corali, dei combattimenti di gruppo e dei duelli fu molto apprezzato sin dalla prima rappresentazione veneziana¹¹¹. Ma soprattutto nella versione successiva il balletto si contraddistingueva per un sapientissimo uso dello spazio; ad esempio, nella scena del ballo i vari duetti di Giulietta prima con Paride poi con suo cugino Tebaldo e infine con Romeo sono disposti in diagonale e in perpendicolare, utilizzando tutta la profondità del palcoscenico. Allo stesso tempo gli ospiti danzano nella parte superiore del palco dietro degli *screens*, e c'è una viva interazione fra i personaggi principali e il corpo di ballo, fra gli individui e le masse nelle numerose scene d'insieme, il mercato, il ballo, il carnevale, gli scontri¹¹².

I *pas de deux*, giudicati piuttosto deboli nella prima versione, occuparono un posto di rilievo in quella definitiva di Stoccarda, tracciando le tappe della romantica storia d'amore: dal primo incontro appassionato in cui lei si lascia andare completamente nelle braccia del giovane Montecchi, al secondo più tenero con un Romeo che prende la mano

¹¹⁰ J. Cranko, in G., *Maggiore lirismo e minore mimica*, in «Gazzetta di Venezia. Gazzettino-Sera», 26-27 luglio 1958, p. 3.

¹¹¹ E. Montale, *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: 27 (precedentemente pubblicato in «Corriere d'Informazione», 1958); Bert, «*Romeo e Giulietta*» al Teatro di S. Giorgio. *Lo spettacolo*, in «Il Gazzettino», 27 luglio 1958, p. 3.

¹¹² K. Archer, M. Hodson, *Three Romeos...*, cit., pp. 11-21: 16.

della ragazza e la poggia sulla sua guancia, i giri in *arabesque* di Giulietta che diventano sempre più elevati come a simboleggiare il grado di intensità del suo sentimento in crescendo, i baci sulla bocca e gli abbracci ripetuti prima della partenza del giovane; fino al passo a due del III atto nella camera di Giulietta, dopo il matrimonio celebrato in segreto, che sancisce la maturità della relazione rappresentata dai modi intimi della coppia.

Nel 1965 Cranko creò un altro balletto basato su una fonte letteraria. Si trattava di *Onegin*, in tre atti, dal romanzo in versi di Aleksandr Puškin. Cranko aveva curato le coreografie per l'opera omonima di Čajkovskij per il Sadler's Wells nel 1952 e ancora a Londra aveva pensato di farne un balletto. Il romanzo conteneva tre scene di ballo e ciò che attraeva Cranko era la possibilità di utilizzare diversi stili per ognuna di esse: una danza popolare per il primo ballo nella casa di campagna di Madame Larina, uno stile che potesse riflettere la società borghese per la scena del compleanno di Tatiana e infine il ballo aristocratico dell'ultimo atto¹¹³. Dal momento che non fu possibile usare la musica operistica, Kurt-Heinz Stolze mise insieme diversi pezzi poco conosciuti dello stesso compositore.

Sono quattro i personaggi principali: Onegin, un giovane dal carattere arrogante e scontroso; Tatiana, una ragazza della provincia che si innamora di lui e che, rifiutata, sposa un uomo dell'aristocrazia e si trasferisce a San Pietroburgo; Olga, la sorella di Tatiana che flirta con l'impulsivo Lenski, il quale però morirà in duello, ucciso dall'amico Onegin. La versione oggi in repertorio è quella rivista del 1967 da cui sono state eliminate due scene: il prologo in cui Onegin sta al capezzale dello zio morente, giudicata eccessivamente "pantomimica", e quella invece troppo "sentimentale" del III atto in cui Tatiana dà il bacio della buonanotte ai suoi figli¹¹⁴.

Il ruolo di Tatiana è oggi tra quelli più impegnativi, poiché rappresenta un personaggio a tutto tondo caratterizzato da uno straordinario sviluppo interiore: da giovane e ingenua ragazza di campagna a donna matura dell'alta società, Tatiana risolverà il conflitto tra le ragioni sentimentali e quelle sociali, con la decisione di rifiutare Onegin ritornato da lei e pentito, nella amara consapevolezza però di aver rinunciato all'amore.

¹¹³ J. Percival, *Theatre in My Blood*, cit., p. 174.

¹¹⁴ H. Koegler, *Fine, Smooth and Seamless*, in Aa. Vv., *Onegin*, programma di sala, London, Royal Opera House, 2010, p. 9.

A parte il registro mimetico-espressivo, fondamentale nei balletti di Cranko è anche l'espansione della tecnica accademica; caratteristici sono infatti gli arditi lanci e le prese mozzafiato nei passi a due, la fluidità dei movimenti e le «open, arching, yearning arabesques»¹¹⁵, elementi ancora più marcati nel successivo balletto d'azione.

Si tratta di *Der Widerspenstigen Zähmung* ovvero *The Taming of the Shrew*, in due atti, dall'omonima commedia di Shakespeare, che debuttava a Stoccarda nel marzo del 1969. Il critico Fritz Höver registrò un successo strepitoso sin dalla prima, addirittura trenta minuti di applausi, e sottolineò il fatto che il genere comico fosse poco usuale nel balletto¹¹⁶. G. B. L. Wilson, che recensì lo spettacolo su «The Dancing Times», scrisse che *The Taming of the Shrew* stava al balletto come *Falstaff* all'opera, pre-annunciando il suo destino a prendere il posto della *Fille mal gardée* di Ashton¹¹⁷. Nonostante l'ottimo riscontro di pubblico e critica il balletto divenne controverso oggetto di discussione da parte del versante americano, che considerò inconsistente la struttura coreografica, soprattutto negli *ensembles*, e criticò aspramente la modalità di rappresentazione delle scene comiche, ovvero l'utilizzo dello *slapstick* nei passi a due di Katharina e Petrucchio con un'impronta macchiettistica dei protagonisti¹¹⁸. Per Anna Kisselgoff *The Taming of the Shrew* non poteva essere considerato un vero e proprio balletto, piuttosto un «popular entertainment in the best sense of musical comedy»¹¹⁹. Il bersaglio maggiore era rappresentato però dalla musica di Kurt-Heinz Stolze, un riadattamento di sonate di Domenico Scarlatti¹²⁰, giudicato inadatto alla vena comica dell'opera per la lentezza e la scarsa funzionalità all'azione¹²¹. Probabilmente il coreografo avrebbe desiderato impiegare la partitura del musical *Kiss Me Kate* di Cole Porter, anch'esso ispirato alla commedia shakespeariana, ma fu impossibilitato per le ingenti spese dei diritti d'autore.

¹¹⁵ N. Reynolds, M. McCormick, *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century*, New Haven, London, Yale University, 2003, p. 512.

¹¹⁶ F. Höver, *Stuttgart. World Premiere of "Der Widerspenstigen Zähmung"*, 16th March 1969, in «Ballet Today», May-June 1969, p. 24.

¹¹⁷ G. B. L. Wilson, «The Shrew» in *Stuttgart*, in «The Dancing Times», June 1969, p. 479.

¹¹⁸ T. Tobias, *After Cranko. The Stuttgart Ballet Metropolitan Opera House, June 14-July 2, 1977*, in «Dance Magazine», November 1977, pp. 67-70; J. Anderson, *Dance: Stuttgart "Shrew"*, in «The New York Times», 2 July 1979.

¹¹⁹ A. Kisselgoff, *Dance: Popular 'Shrew'*, in «The New York Times», 11 June 1975.

¹²⁰ E. Dalton, *Bol'soj Diary – Part I*, in «The Dancing Times», September 1996, p. 1154.

¹²¹ M. Modugno, *Balletto dell'Opera di Roma. Una bisbetica troppo domata*, in «Balletto Oggi», n. 106, aprile 1997, p. 28.

In ogni caso, proprio attraverso quella modalità del balletto che parte della critica aveva individuato come un punto debole, cioè la caratterizzazione grottesca dei due protagonisti, unita a una mescolanza di altri registri stilistici, dalle movenze naturali a una serie di gesti “caratterizzanti” fino al lirismo più puro, Cranko riuscì a rendere umani Katharina e Petrucchio distinguendoli anche dagli altri personaggi, ritratti in modo più convenzionale. Inoltre, era l’uso sapiente del *pas de deux*, caratterizzato da questa varietà delle forme stilistiche e che sottolineava le fasi del rapporto fra i due personaggi principali, a rendere eloquente il linguaggio danzato¹²².

Nel 1973 Cranko morì per un arresto cardiaco su un aereo di ritorno da un acclamato tour negli Stati Uniti; Marcia Haydée, sua prima ballerina, ne ereditò il posto per qualche tempo. Oggi il «miracolo del Balletto di Stoccarda», come Barnes lo aveva definito, continua. La compagnia – ora diretta da Reid Anderson – rimane una delle più prestigiose al mondo, grazie al suo creatore, John Cranko¹²³.

Kenneth MacMillan (1929-1992) arrivò a Londra per entrare nella scuola del Sadler’s Wells Ballet nel 1946, lo stesso anno del trasferimento di Cranko dal Sud Africa. Era nato nel 1929 in Scozia in una modesta famiglia e non ebbe un’infanzia felice, uno dei motivi fu la malattia della madre che morì di epilessia quando aveva solo tredici anni. Il mondo della danza, conosciuto attraverso lo studio del tip-tap e delle danze scozzesi tradizionali, le riviste e i musical di Hollywood, rappresentò un’evasione dalla triste realtà che gli era intorno¹²⁴.

La sua carriera di coreografo iniziò nel 1953 all’interno del Sadler’s Wells Theatre Ballet con *Somnambulism*, un balletto da camera per pochi danzatori su musica jazz di Stan Kenton arrangiata da John Lanchbery, di cui sarà fatta una versione per la tv l’anno successivo col titolo *The Dreamers*: i tre personaggi principali sono oppressi nel sonno da sentimenti negativi come ansia, monotonia e premonizione, e il corpo di ballo di soli sei elementi mascherati ne incarna le paure.

¹²² Su questo balletto in particolare cfr. A. Corea, *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.

¹²³ Si veda il sito della compagnia: www.stuttgart-ballet.de.

¹²⁴ Cfr. J. Parry, *Different Drummer. The Life of Kenneth MacMillan*, London, faber and faber, 2009; E. Thorpe, *Kenneth MacMillan. The Man and the Ballets*, London, Hamish Hamilton, 1985. Inoltre, ricco di informazioni e riferimenti, video e immagini è il sito ufficiale del coreografo: <http://www.kennethmacmillan.com>.

Il sentimento del terrore si fa ancora più esplicito nel balletto “psicologico” *The Burrow* (1958), un vero e proprio manifesto che sanciva la possibilità del balletto di trattare temi contemporanei:

He was expressing the fear and despair of the generation in Europe who had grown up during the Second World War and who lived with its consequences: the knowledge of its atrocities, the dreariness of economic austerity, the threat of nuclear warfare¹²⁵.

Il legame di MacMillan con la generazione degli “angry young men” (“giovani arrabbiati”), a cui venivano assimilati pure i lavori di Cranko e Peter Darrell, fu subito individuato da Clive Barnes in un articolo su «Dance and Dancers»¹²⁶ e lo stesso coreografo molti anni dopo in una lettera a John Osborne confermava di essere stato molto influenzato dal suo *Look Back in Anger* (1956)¹²⁷.

Questo lavoro analizza minuziosamente la dimensione della paura dovuta a uno stato di prigionia, e il riferimento seppur indiretto è *Il diario di Anna Frank*, l'adolescente morta nei campi di concentramento di Belsen. MacMillan ha voluto scrutare e analizzare il comportamento umano in un ambiente claustrofobico, caotico e buio, abitato da una variegata gamma di tipi umani (un buffone, un emarginato, due innamorati, un bambino, una donna in preda all'isteria...). La nota di Haskell nel programma di sala recitava:

There are many today who live in hiding, sealed off in some room. Such a room is a small world in which life burns more intensely; the flickering of a light bulb may bring despair.

The ballet introduces us to such a world; there is the woman close to breaking point; the man who is an outcast – even the victims of intolerance are intolerant – the over-cheerful man, whose humour is a bludgeon; the child, unconscious of fear but quick to seize the mood; and the lovers who can never be alone. A knock on the door and their world is shattered.

¹²⁵ J. Parry, *Different Drummer*, cit., pp. 198-199.

¹²⁶ C. Barnes, *The Burrow. Choreography, Dancing, Music*, in «Dance and Dancers», March 1958, pp. 14-16: 15: «The Burrow is, I think, the most direct statement yet from this new “school”, and it is incredible but heart-warming that it should arise from a Statesponsored organization which by all the miserable rules of the time-honoured game ought to be as conservative as the Athenaeum».

¹²⁷ J. Parry, *Different Drummer*, cit., p. 198. Nel 1959 MacMillan aveva conosciuto Osborne collaborando con le sue coreografie al musical *The World of Paul Slickey*.

Una porta stretta e piccola è l'elemento scenografico centrale che si aprirà alla fine lasciando intravedere un fascio di luce, unico spiraglio di libertà per i personaggi e al contempo riconferma di una dimensione di incertezza, non conclusiva, che noi spettatori sentiamo tragica col senno del poi.

Nel 1960 il coreografo raggiunse una più solida posizione con il balletto "scandalo" *The Invitation*, ispirato alla danzatrice Lynn Seymour e alle sue doti espressive. Lo stesso MacMillan scrisse uno scenario sulla base di due fonti letterarie (*Le Blé en herbe* di Colette e *La casa del ángel* di Beatriz Guido), incentrando l'azione sulla seduzione e sulle tensioni sessuali vissute dai protagonisti, una coppia sposata ma infelice e due cugini adolescenti alla scoperta delle pulsioni erotiche. Il flirt fra la ragazza e l'uomo, durante un party, scatena la reazione della moglie, la quale seduce il ragazzo, ma sfocia in un atto di violenza da parte dell'uomo verso la giovane, che provoca un irreparabile sconvolgimento nella sua vita, portandola alla disillusione anche verso il cugino di cui è innamorata. Il sopruso avveniva in scena con un duetto esagitato, anche se Ninette de Valois si era opposta alla scelta di MacMillan.

Pur riconoscendo una ventata di novità nella scelta del tema, Clive Barnes criticò la struttura narrativa del balletto, il ritmo lento e il fatto che fosse troppo lungo, con scene non pertinenti come quella in cui un gruppo di acrobati travestiti da galli e galline entra in scena durante il party e con movenze animalesche simula un'orgia con gli ospiti.

MacMillan affermò in più occasioni che la principale influenza sulla sua opera fu esercitata da Frederick Ashton, da cui imparò l'arte della coreografia, grazie alla costante presenza come danzatore nei suoi balletti¹²⁸. Notiamo, tuttavia, quanto distanti siano le due poetiche. Frederick Ashton aveva ribadito più volte che il cinema era molto più adatto del balletto a rappresentare i temi contemporanei, affermando: «I don't like things that are ugly, they don't respond to my sense of beauty. [...] In my time people were elegant, there was an elegant behaviour»¹²⁹. I suoi balletti hanno ricreato un mondo a parte, lontano dalla realtà, e sono abitati da un senso di nostalgia e onirismo, che poteva risultare anche anacronistico, soprattutto nel periodo della contestazione sessantottina.

¹²⁸ *Interview with Kenneth MacMillan*, in «About the House», vol. 1, no. 2, February 1963, pp. 6-9; 9, MacMillan cita tra le influenze anche quella di George Balanchine e Jerome Robbins.

¹²⁹ H.-T. Wohlfahrt, *Ashton's Last Interview*, in «Dance Now», vol. 5, no. 1, Spring 1996, p. 28.

La visione di MacMillan era ben diversa: certo che attraverso la danza si potesse esprimere ogni tipo di sentimento umano, ha immesso, sin dai suoi primi balletti, brutture e sofferenze. Per il coreografo era necessario educare il pubblico in questo senso, coniugare le convenzioni della danza classica con le esigenze “realistiche” delle storie¹³⁰. Perciò la produzione artistica di MacMillan è stata molto dibattuta. Parte della critica ha visto nei suoi balletti un abbassamento del livello qualitativo della danza accademica e uno stravolgimento del rigore classico per rendere funzionale il linguaggio coreutico ai temi contemporanei:

He wanted ballet to be brutal and realistic, a theatrical art that could capture a generation's disillusionment and chart the depths of his own troubled emotions. [...] Instead of pushing ballet in new directions he revealed its fundamental limits – and then failed to recognize them. Classical ballet is an art of formal principles; take those away and it disintegrates into crude pantomime. This does not mean that ballet cannot portray inner pain or even social despair; but it can only do so in its own terms, within its own bounds¹³¹.

Molti invece hanno esaltato la sua volontà di rendere il balletto un mezzo, al pari della danza moderna e delle altre arti, attraverso cui comunicare l'inquietudine di un'epoca, attraverso ambientazioni crudemente realistiche e personaggi che esprimono rabbia e frustrazione¹³².

L'aspetto psicologico era stato già esplorato da Tudor, ma l'approccio dei balletti di MacMillan risulta molto diverso:

The big difference between Tudor and me is that he always sought to conceal emotion, while I want to get it all out in movement. Tudor's heroines agonise desperately inside and try not to reveal their suffering. It is very English – you mustn't show emotion, and I think my ballets embarrass people because I let emotion out¹³³.

¹³⁰ A. Bland, K. MacMillan, *Structure and Dance*, in Aa. Vv., *International Ballet on German Stage*, München, Prestel-Verlag, 1968, p. 49.

¹³¹ J. Homans, *Apollo's Angels. A History of Ballet*, New York, Random House, 2010, p. 444.

¹³² C. Crisp, *Tribute to Sir Kenneth MacMillan: Reviews 1964-1992*, in «Dance Research», vol. 20, no. 2, Winter 2002, pp. 88-136: 130.

¹³³ *Ibidem*.

Certamente più vicino a John Cranko, MacMillan era meno sentimentale e più passionale del suo amico e collega. Entrambi probabilmente furono influenzati dai balletti “naturalistici” post bellici di Roland Petit che già nella stagione 1946-47 era stato a Londra con Les Ballets des Champs-Élysées¹³⁴. Nonostante i contenuti socialmente e psicologicamente impegnativi dei suoi balletti (la guerra, l’olocausto, la sessualità, l’emarginazione, la follia), MacMillan sostenne insieme a Cranko che la danza non doveva mai essere subordinata al racconto.

La loro collaborazione iniziò quando ancora Kenneth era un danzatore e aveva interpretato diversi ruoli nei balletti di Cranko. Non appena quest’ultimo si trasferì a Stoccarda invitò il collega a lavorare per la sua compagnia e da qui nacquero balletti suggestivi come *Las Hermanas* (1963), tratto dalla *Casa di Bernarda Alba* di García Lorca, e *Miss Julie* (1970) da Strindberg. A Stoccarda MacMillan poté usare *Das Lied von der Erde* di Mahler per il balletto sinfonico *Song of the Earth*, cosa che non gli era stata concessa al Covent Garden dove ritenevano che la musica non fosse adatta.

Dal 1966 al 1969 si allontanò dal Royal Ballet e fece una prima esperienza come direttore del Balletto di Berlino, ma nel 1970 sull’orlo della depressione e dell’alcolismo MacMillan tornò in Inghilterra, dove assunse la direzione della compagnia. Tante furono le collaborazioni internazionali, tra cui quella con l’American Ballet Theatre negli anni ottanta.

Come Jane Simpson non mancò di notare, il fatto di essere allo stesso tempo direttore e coreografo principale di un grande teatro come il Royal Opera House, che dispone di un ampio palcoscenico e di un numeroso corpo di ballo che doveva essere impiegato, non aveva aiutato MacMillan a coltivare la sua vena più autentica, la propensione per il balletto psicologico, per cui la forma più consona sarebbe stata quella dell’atto unico, in uno spazio più piccolo e intimo abitato da pochi danzatori, così com’era stato per le sue prime creazioni. Visti in questa prospettiva, i diversi balletti a serata intera di MacMillan sarebbero più il risultato di un compromesso di fronte al grande favore di cui godeva il balletto in tre atti, piuttosto che una vera propensione del coreografo¹³⁵. Difatti la critica ha più volte messo in evidenza come il taglio di interesse scene e numeri musicali migliorerebbe molti suoi *full-length ballets*.

¹³⁴ P. van Praagh, P. Brinson, *The Choreographic Art*, cit., pp. 104-105.

¹³⁵ J. Simpson, *For Better or for Worse?*, in «Dance Now», vol. 7, no. 4, Winter 1998/1999, p. 26.

Il primo balletto lungo di MacMillan, *Romeo and Juliet*, andò in scena il 9 febbraio 1965 con Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev nei ruoli principali. La coreografia era stata costruita, invece, sui corpi di Lynn Seymour e Christopher Gable¹³⁶. La scelta puramente commerciale di sostituire la coppia non dipese dal coreografo, ma gli fu imposta dal direttore della compagnia, Ashton, e dal consiglio di amministrazione del teatro. E fu probabilmente per questo motivo che il coreografo partì per Berlino l'anno successivo.

La proposta di un balletto a serata intera era arrivata dallo stesso Ashton, a completamento dei festeggiamenti dei quattrocento anni della nascita di Shakespeare dell'anno prima, sulla base del passo a due precedentemente coreografato da MacMillan per la tv canadese relativo alla scena del balcone. MacMillan decise di focalizzare lo sguardo non tanto sulla discordia tra le due famiglie, che nella versione di Prokof'ev/Lavrovskij era il motore dell'azione, quanto sulla personalità dei due protagonisti; le azioni in questo modo sono il risultato delle loro decisioni piuttosto che dell'ineluttabilità di un tragico destino. Furono aggiunti pezzi musicali per i soli di Romeo, eppure il personaggio veramente dominante era quello di Juliet, figura forte e determinata. La danza della protagonista era alternata a momenti di assoluta immobilità, come quello particolarmente drammatico, quando sta sola sul letto, ferma per diversi minuti, assorta nei suoi pensieri, meditando il da farsi prima di andare da frate Lorenzo e sfuggire così al matrimonio con Paris imposto dalla famiglia.

Le parti più riuscite del balletto sono senz'altro rappresentate dai *pas de deux* dei due protagonisti da cui il coreografo era partito nel comporre la coreografia. Ma anche i passi a due di Juliet con Paris erano funzionali al dramma danzato poiché si poteva cogliere un'evoluzione del personaggio femminile: mentre nel primo siamo di fronte a una fanciulla timida e ingenua, nel secondo – quando già è innamorata di Romeo – la danza di Juliet esprime tensione e repulsione verso un uomo che non ama e da cui vuole scappare.

Tuttavia, la forza della dimensione intima della coppia, che MacMillan vuole mettere al centro, è resa grazie al contrasto con le scene corali, popolate di una moltitudine di ballerini e comparse e

¹³⁶ Per lo stesso motivo commerciale venne realizzato il video di *Romeo and Juliet*, con Fonteyn, Nureyev e il Royal Ballet, ora anche in DVD, prodotto e diretto da Paul Czinner, West Long Branch, NJ, Kultur, 1966.

magnificenti per il tocco impresso dallo scenografo Nicholas Georgiadis, il quale si era ispirato alla monumetalità della pittura e dell'architettura del Quattrocento italiano. Lo stesso MacMillan fu influenzato dalla grandiosità del *Romeo e Giulietta* di Franco Zeffirelli, andato in scena nel 1960 all'Old Vic Theatre di Londra.

Anche per il successivo balletto a serata intera del 1971, *Anastasia*, il coreografo partì da una versione in un solo atto, coreografata a Berlino nel 1967. Si trattava della storia drammatica di Anna Anderson, personaggio realmente esistito, di cui MacMillan aveva letto la biografia. La donna, ricoverata in un ospedale psichiatrico nel 1920, che diceva di essere l'ultima superstite della stirpe russa imperiale, figlia dello zar Nicola II, incarna la figura dell'*outsider* ricorrente nei balletti di MacMillan¹³⁷. Il tema centrale, la ricerca della vera identità, si risolveva in un nodo drammatico che consisteva nella consapevolezza della propria identità ritrovata ma anche nel tormento di non essere creduta. All'atto berlinese che mostrava Anastasia in ospedale, in balia dei ricordi e della confusione mentale fra passato e presente, fantasia e realtà, già rifiutata dai suoi parenti e dal mondo, MacMillan antepose due atti "realistici".

Il I atto è la presentazione della famiglia imperiale a un picnic, prima che arrivi la notizia dello scoppio della Grande guerra. Per la ricostruzione dell'ambiente MacMillan aveva usato fotografie e film, ma dichiarò che c'erano molte incongruenze storiche giustificate dal fatto che il suo intento non era di dare una versione fedele dei fatti ma mostrare gli eventi con gli occhi di Anastasia. Il secondo, invece, è un grande *divertissement*, con zar e zarina che eseguono alla maniera imperiale il passo a due classico, contrastato però dalle immagini in video della gente comune che soffre per la fame e dalla fine tragica con l'irruzione dei rivoluzionari nella sala da ballo del Palazzo d'inverno. Il III atto era ambientato nell'ospedale berlinese in cui Anastasia visse per tanti anni, ma vi era anche un video documentario sulla vita della famiglia imperiale in cui la protagonista appariva da bambina. Molti personaggi ritornano nell'ultimo atto sotto altre vesti, questo è dovuto al fatto che Anastasia ha confuso il piano reale con quello immaginario o dei ricordi.

¹³⁷ C. Crisp, K. MacMillan, *Anastasia*, in «About the House», vol. 3, no. 9, Summer 1971, pp. 11-13.

È stato messo l'accento sulla mancata unità dell'opera dovuta al fatto che i primi due atti "classici" sulla musica di Čajkovskij (prima e terza sinfonia) sono nettamente distaccati dal III atto espressionista, sulla colonna sonora elettronica e sulla sesta sinfonia del compositore ceco Bohuslav Martinů. Questa netta contrapposizione stilistica, non solo musicale ma anche coreografica, può essere interpretata come una modalità che il coreografo utilizza per mettere in contrasto non solo due diversi momenti storici, ma anche le due anime di Anastasia, divisa tra il ricordo sbiadito e confuso di una vita passata, o forse solo sognata, e la tremenda realtà del presente.

Nel 1974 fu la volta di un altro balletto in tre atti, *Manon*. La principale fonte fu il romanzo *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* di Antoine-François Prévost (1731), che era stato d'ispirazione per le celebri opere di Massenet (1884) e Puccini (1893). La musica di Massenet fu scelta e riorchestrata da Leighton Lucas, il quale mise insieme varie canzoni e pezzi orchestrali meno conosciuti del compositore, non utilizzando l'opera lirica omonima, su suggerimento del direttore musicale del Royal Opera House John Tooley¹³⁸. Anche in questo balletto i protagonisti sono «lonely, outcast, rejected figure», una tipologia di personaggio che lo stesso MacMillan individuò nei suoi lavori come una sorta di *Leitmotiv*¹³⁹.

Gli elementi principali della storia sono noti: la giovane Manon è innamorata del cavaliere des Grieux, ma non vuole rinunciare al lusso che altri suoi pretendenti possono offrirle, così accetta la proposta di suo fratello Lescaut che per denaro pattuisce prima con un vecchio gentiluomo poi con il ricco Monsieur G. M. la benevolenza di sua sorella. I due innamorati s'incontrano di nuovo e lei persuade des Grieux a rubare del denaro al suo protettore, i due vengono colti in flagrante e scappano. La donna viene arrestata quale prostituta, riesce a sfuggire. Il racconto si sposta in Louisiana, dove dopo una serie di altre vicissitudini i due si ritrovano. Finalmente insieme, Manon delirante muore nelle braccia del suo amato.

Il consistente lavoro di adattamento rispetto alla fonte letteraria è ad opera dello stesso coreografo, che si concentra sulla storia d'amore fra Manon e des Grieux e mette da parte le questioni morali, a cui invece l'abbé Prévost teneva tanto. Elimina infatti le vicende della

¹³⁸ J. Parry, *Different Drummer*, cit., p. 428.

¹³⁹ *Interview with Kenneth MacMillan*, cit., p. 6.

famiglia e in particolare del padre di des Grieux, oltre che il personaggio dell'amico Tiberge, cruciale nel romanzo. Rispetto alla fonte originale i personaggi principali sono ritratti come delle vittime, è come se il coreografo giustificasse le loro azioni perché mossi dalla vergogna e dalla paura della povertà che conduce lentamente alla morte. Una strategia narrativa che il coreografo utilizza per conseguire questo scopo è quella di inserire il personaggio Lescaut, fratello di Manon, sin dalla prima scena, mentre nel romanzo compare solo dopo il primo tradimento della donna. Ciò rende la protagonista vittima ancor di più, perché è suo fratello che contratta con uomini ricchi la compagnia della sorella così da averne anche lui il tornaconto. MacMillan, come del resto fecero i romantici, mette l'accento sul valore sentimentale della storia, mentre Prévost aveva esaltato la contrapposizione tra virtù e passione, passione incarnata dalla stessa Manon, la quale rappresenta il male che distoglie dalla buona e giusta condotta morale. Per fare ciò il testo di Prévost è stato molto semplificato e si è dato maggiore rilievo solo ad alcuni personaggi.

Il cuore dell'azione è sempre nei passi a due che scandiscono quattro momenti e aspetti differenti della loro storia: il primo incontro inaspettato alla locanda, la forte attrazione nell'alloggio squallido di des Grieux, il riavvicinamento dopo che la donna abbandona il suo protettore, il finale drammatico con la morte di Manon. Nei passi a due molto complicati MacMillan ha voluto evidenziare l'aspetto costante della fragilità della protagonista, fragilità evidenziata dal suo corpo ripetutamente trascinato a terra. Il coreografo crea anche dei soli efficaci, come quello per Lescaut ubriaco e barcollante; diverse scene corali – che aprono e chiudono il balletto – come quella del gruppo di mendicanti nel I atto; uno strepitoso *pas de quatre* nel II atto con Manon e i suoi pretendenti che la sballottolano da una parte all'altra del palco, passandola di braccia in braccia come fosse un oggetto. Il balletto non fu subito un successo, molte delle recensioni negative, come quella di Jane King su «Morning Star», mettevano in evidenza la misoginia del coreografo e il conseguente trattamento della figura femminile nei suoi balletti, sempre e comunque vittima e oggetto dell'inganno maschile¹⁴⁰.

Con *Mayerling* (1978), MacMillan continuò a interessarsi a storie estremamente drammatiche, mettendo al centro questa volta la complessità di un personaggio maschile, Rudolf, anch'egli trattato come emarginato e vittima, per cui fu scelto David Wall. Il balletto ricopre un arco temporale

¹⁴⁰ J. Parry, *Different Drummer*, cit., p. 436.

di otto anni, dal matrimonio di convenienza con la principessa Stephanie del Belgio al suo arrivo a Mayerling, l'omicidio di Mary Vetsera e il suicidio. MacMillan affidò la scrittura dello scenario alla sceneggiatrice Gillian Freeman poiché volendosi attenere alla vera storia di Rudolf avrebbe dovuto gestire una mole di materiale da studiare, selezionare e mettere insieme troppo impegnativa. Come ha sottolineato Clement Crisp, il coreografo ha dato uno spessore psicologico ai personaggi, che non sono dipinti come eroi. Li ha deromanticizzati, conferendo loro un tocco di realismo¹⁴¹. Anche qui è in una serie di duetti, ben sette, con cinque donne diverse che cogliamo gli aspetti della vita di Rudolf: disperazione, tristezza, incapacità di amare.

Il balletto fu accolto molto bene da pubblico e critica e anche negli Stati Uniti, dopo un primo giudizio negativo, Arlene Croce sulle pagine del «New Yorker» considerò *Mayerling* uno dei migliori balletti di MacMillan nonostante fosse contraria a rappresentare in danza temi come il suicidio, la malattia e la politica¹⁴².

Gli anni ottanta sono segnati dal remake di *The Prince of the Pagodas* di Britten in scena nel 1989, dopo varie vicissitudini, con un nuovo scenario di Colin Thubron, scrittore di racconti di viaggio e conoscitore del Royal Ballet, che ha rimodulato lo scenario di Cranko puntando sull'approfondimento del personaggio principale, la giovane Belle Rose (Darcey Bussell), alle prese con un viaggio nel mondo delle pagode, a simboleggiare l'inconscio e la ricerca d'identità. La struttura narrativa di base non viene modificata, anche perché la partitura non avrebbe potuto subire dei tagli, e nonostante la presenza di nuovi temi innestati sulla favola, lo stile di questo balletto rimane convenzionale nella struttura, con sequenze di pura danza accademica, intervallate da danze di corte e vari *divertissements*.

Accanto a una considerevole produzione di balletti a serata intera, MacMillan non abbandonò mai i balletti in forma breve. Dal *pas de deux* che il coreografo aveva creato nel 1990 per Darcey Bussell e Irek Mukhamedov nasceva *Winter Dreams*, in un atto, rappresentato al Royal Opera House il 7 febbraio 1991; un lavoro intimista ispirato a *Tre sorelle* di Anton Čechov (1900), che riesce a ricreare quell'atmosfera di malinconia e inquietudine propria del dramma russo. L'ambientazione è una cittadina della provincia russa, lontana dalla vivacità intellettuale

¹⁴¹ C. Crisp, *Tribute to Sir Kenneth MacMillan*, cit., pp. 94-101.

¹⁴² J. Parry, *Different Drummer*, cit., pp. 499-500.

e sociale della capitale Mosca, che diviene così per le tre sorelle, qui vissute durante l'infanzia, miraggio per una vita diversa e più attraente di quella attuale. L'azione si focalizza su una delle sorelle, Masha, e sulla sua relazione adulterina con il colonnello Vershinin. Ancor più, la partenza di quest'ultimo lascia un senso di amarezza e disillusione, sottolineato anche dalla musica di Čajkovskij, selezionata fra una serie di pezzi per piano e arrangiata da Philip Gammon, e intervallata da musiche tradizionali russe arrangiate da Thomas Hartman.

Altro balletto in un atto, *The Judas Tree*, va in scena nel 1992, pochi mesi prima della morte del coreografo, colto improvvisamente da un infarto dietro le quinte del Royal Opera House durante una ripresa di *Mayerling*. Il titolo si riferisce all'albero dai fiori rossi, il *Cercis Siliquastrum*, chiamato albero "di Giuda", poiché si tramanda che l'apostolo dopo aver tradito Gesù per trenta denari si sia impiccato sotto un albero di questo tipo. Il coreografo fu però sollecitato da un evento politico avvenuto nel 1989 a Pechino, ovvero la protesta di piazza Tienanmen, durante la quale molti studenti furono massacrati dalle forze armate, sopraggiunte contro l'accordo dei politici che avevano promesso di non intervenire in modo violento¹⁴³. Nello stesso anno, infatti, MacMillan commissionò a Brian Elias una partitura di quaranta minuti sul tema biblico del tradimento ed entrambi iniziarono a studiare collazionando via via materiale, fra cui i vangeli gnostici in lingua copta, tradotti dal greco e risalenti al IV secolo, scoperti nel 1945 in Egitto e giudicati eretici dalla chiesa. L'interesse rispetto a questi codici rinvenuti a Nag Hammadi si incentrava soprattutto sulla figura femminile di Maria Maddalena che secondo queste fonti sarebbe stata anche lei discepola di Gesù insieme agli apostoli. Il nome di Maria non è esplicitato nel programma di sala, così come nessun altro nome, ma è chiaro che *The Woman*, interpretata da Viviana Durante, rappresenti Maria – sia Maddalena che la Vergine – come dimostrano gli appunti di lavoro di Elias e MacMillan in cui la donna è chiamata Mary, e il velo che indossa, rimando immediato all'iconografia religiosa.

¹⁴³ Il balletto è ampiamente analizzato sul sito ufficiale del coreografo già citato; il Royal Ballet ha prodotto inoltre un DVD con la regia di Ross MacGibbon, *Three Ballets by Kenneth MacMillan: "Elite Syncopations", "The Judas Tree", "Concerto"*, Opus Arte, UK 2010. Interpreti: Irek Mukhamedov, Leanne Benjamin, Michael Nunn. Sulla retrocopertina è segnalato: «Warning. The Judas Tree contains scenes of a violent and sexual nature».

Punto forte del balletto è l'ambientazione contemporanea con un suggestivo cantiere industriale ricreato dall'artista Jock McFadyen che ricorda l'area est di Londra di Canary Wharf, in cui fra ponteggi, detriti, vecchie gomme e auto in disuso si muovono dodici operai vestiti di impermeabili gialli capeggiati dal Foreman, ovvero Giuda. L'unica figura femminile, come ha notato Deirdre McMahon, è piuttosto ambigua – dapprima provoca la gelosia di Giuda, poi diviene vittima della violenza dell'uomo e di uno stupro di gruppo¹⁴⁴. The Friend, ovvero Gesù, che seduce la donna e poi la difende, è anch'egli vittima della violenza del Foreman, il quale come da copione alla fine si impicca.

Nonostante il consistente lavoro preliminare sul materiale, le recensioni critiche si soffermarono sulla debolezza dell'impianto drammaturgico per mancanza di una focalizzazione dei temi e perché i personaggi non sembravano sufficientemente sviluppati¹⁴⁵. McMahon metteva in evidenza questo aspetto:

[...] the dramatic logic is for the most part inscrutable. At a key point it looks as if Durante has died after a particularly athletic *pas de deux* with Mukhamedov (echoes of the final *pas de deux* in *Manon*) but then she comes to life again, only to be gang-raped by the workmen and finally murdered by Mukhamedov. She appears several times clad in a white, filmy drapery, the symbolic meaning of which is unclear, to say the least. The theme of betrayal suggested by the title is also insufficiently developed. We see Mukhamedov bestow a Judas kiss on one of his friends but it doesn't make any dramatic sense. It is unlike MacMillan to be so incomprehensible. At the moment when Mukhamedov kills himself at the end, the lights of Canary Wharf suddenly come on — a cliché if ever there was one¹⁴⁶.

A prescindere dalla storia che racconta, la coreografia di MacMillan è di una grande potenza visiva e mescola perfettamente il gesto eloquente con la danza pura soprattutto negli acrobatici e insieme espressivi assoli maschili, oltre che in un interessante uso della tecnica delle punte.

¹⁴⁴ D. McMahon, *Dance. The Royal Ballet. Woman as victim*, in «The Spectator», 28 March 1992, p. 43.

¹⁴⁵ J. Parry, *Different Drummer*, cit., pp. 686-687.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

È significativo che la carriera di MacMillan si concluda con un balletto che ripropone due temi già rilevanti a partire dai suoi primi lavori, la sessualità e la violenza, affrontati ora sfruttando a pieno la tecnica accademica. Erano passati trent'anni dal suo primo balletto importante, che si chiudeva con uno stupro, *The Invitation*.

Non era solo MacMillan a essere cresciuto come coreografo, erano cambiati i corpi dei danzatori che interpretavano i suoi balletti.

3. Strategie del racconto danzato

Più volte, a partire dal titolo, sono state usate le parole “narrativo” e “racconto”. Nel primo caso la definizione è propria della nostra tradizione ballettistica, che a partire da metà Settecento circa ha visto la comparsa del balletto a struttura narrativa, organizzato in un inizio, uno svolgimento e una fine. Il termine “racconto, invece, viene qui impiegato nel senso che la narratologia ha voluto conferirgli. Come evidenzia Patrice Pavis, se in campo teatrologico il termine “racconto” indica un discorso del personaggio che narra generalmente qualcosa di irraggiungibile o accaduto nel passato (il racconto è in questo caso un elemento drammaturgico, così come poteva esserlo nel balletto classico, dove esso si esplica attraverso un tipo di pantomima), in campo narratologico il racconto è una categoria ampia che racchiude tutte le forme narrative e che riguarda essenzialmente la composizione dei fatti. Vale la pena riportare per intero la definizione che dà Pavis del termine “narrazione” nel senso di racconto:

[...] modo in cui i fatti sono riferiti da un sistema, il più delle volte linguistico, e, più raramente da una serie di gesti o di immagini sceniche. La narrazione, come il racconto, ricorre a uno o più sistemi scenici e orienta linearmente il senso secondo una logica delle azioni in vista di un obiettivo finale, coincidente con lo scioglimento della vicenda e la soluzione dei conflitti. La narrazione fa «vedere» la vicenda nella sua temporalità, ordinando diacronicamente le azioni e le immagini¹.

¹ P. Pavis, *Narrazione*, in Id., *Dizionario del teatro*, cit., p. 264.

Sulla base di questa enunciazione, il balletto, in quanto genere teatrale, può avvalersi di una funzione “narrativa” che si compie attraverso una precisa composizione di azioni, organizzate secondo una temporalità e all’interno di una rappresentazione scenica che non necessariamente deve contenere la parola proferita. Ma in che modo il balletto può raccontare una storia? Quali strategie adotta?

Non funzionando come il linguaggio verbale, la danza comunica comunque attraverso l’uso di un vocabolario di passi e gesti che combinati insieme trasmettono a chi li vede un messaggio. Tuttavia, nel balletto narrativo la comunicazione si esplica su più livelli, non solo quello della danza e del corpo del danzatore (tecnica, stile, gesto) ma anche attraverso le altre componenti dello spettacolo (musica, suono, scene, costumi) che, variamente impiegate, determinano il funzionamento del racconto danzato.

Utile a comprendere il ruolo che giocano i diversi elementi nel balletto è il «principio della mobilità» teorizzato dal Circolo linguistico di Praga nell’ambito degli studi sul teatro e sintetizzato da Marco De Marinis in due «fatti specifici e complementari fra loro»:

a. l’intercambiabilità funzionale fra segni di sistemi significanti diversi (ad esempio, la funzione *décor* può essere assolta, oltre che da elementi scenografici, anche da brani musicali, indicazioni scritte, battute verbali o azioni gestuali); b. la polivalenza di uno stesso elemento espressivo, il quale, in contesti o circostanze diversi, non soltanto può assumere differenti significati [...], ma può anche svolgere funzioni e ruoli diversi (ad esempio, un oggetto, un accessorio, può diventare a volte un soggetto attivo, un «personaggio» insomma, allo stesso titolo di un attore in carne ed ossa [...]).²

Il principio della mobilità fa riflettere sull’uso diverso a cui i vari elementi del discorso – descrizione, racconto, punto di vista, monologo, dialogo etc. – sono sottoposti nella dimensione rappresentativa.³

² M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 18.

³ Anche le considerazioni di Linda Hutcheon a proposito delle funzioni narrative, in un suo libro sugli adattamenti che coinvolge letteratura cinema e nuovi media (la danza, il teatro musicale e i video giochi), sono utili per riflettere su alcuni cliché, messi in discussione dall’autrice, legati alla narratologia secondo cui alcune funzioni del racconto sarebbero prerogativa esclusiva del testo letterario e solo di alcuni media «mostrativi». Tra queste, il punto di vista dei personaggi, l’interiorità, la dimensione del passato e del futuro, il simbolo. Cfr. L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011, pp. 69-70.

La funzione descrittiva nel balletto è per lo più assolta dalle scene e dai costumi, che possono essere indicativi di un periodo storico e delle peculiarità dei personaggi e, parimenti, possono assumere connotati simbolici o psicologici. La scena di apertura del balletto *The Invitation* di MacMillan ci mostra un giardino di una ricca casa d'epoca edoardiana abbellito con statue in stile neoclassico. La Madre ordinerà alle due figlie più adulte di coprire il corpo nudo delle statue per nasconderle alla vista della figlia più giovane e dei suoi amici. Questi oggetti di scena, che non furono molto apprezzati dalla critica coeva⁴, assumono un valore simbolico all'interno della narrazione poiché hanno il compito di amplificarne il tema centrale, ovvero l'esperienza sessuale. La nudità, esposta attraverso le statue, rappresenta il pericolo di un desiderio verso cui la ragazza si mostra attratta. I corpi nudi ritornano, infatti, sotto forma di sagome dipinte sul sipario di Georgiadis fra la prima e la seconda scena.

I costumi hanno una funzione importante nella definizione dei personaggi comici, basti pensare ai ruoli *en travesti*, come la madre di Lise nella *Fille mal gardée*, oppure alle sorellastre in *Cinderella*, entrambi di Ashton. Anche in *The Taming of the Shrew* di Cranko, uno dei corteggiatori di Katharina, Gremio, è ridicolizzato attraverso due accessori, la sciarpa e il fazzoletto, che servono a evidenziare la salute cagionevole attraverso il suo raffreddore, mentre la musica imita il suono dello starnuto.

L'utilizzo delle luci è altresì fondamentale per assolvere a diverse funzioni, simbolica e psicologica come nell'*Hamlet* di Helpmann, temporale come in *The Dream* di Ashton, dove – al fine di raggiungere la fluidità dell'azione – il cambio delle scene è determinato dalla dissolvenza delle luci al posto del sipario. Nel caso di *Marguerite and Armand* di Ashton la scansione temporale della narrazione è data dal diverso colore dei costumi della protagonista e gli ambienti sono creati attraverso le proiezioni sul ciclorama. Unico oggetto in scena è la *chaise longue* su cui siede Marguerite nei vari momenti della storia. Le immagini proiettate non solo servono a descrivere un ambiente ma sono anche una modalità di rappresentazione del passato attraverso il punto di vista di un personaggio: durante il prologo sono mostrate sul

⁴ C. Barnes, *The Invitation. Production and Choreography*, in «Dance and Dancers», February 1961, pp. 7-13: 10. Vedi anche R. Buckle, *The Invitation* (1961), in Id., *Buckle at the Ballet*, cit., p. 159.

ciclorama foto sfuocate dei due amanti in attimi di felicità che rappresentano i ricordi offuscati di Marguerite delirante sul letto di morte. Si tratta infatti di un flashback. Il piano della realtà è localizzato nel proscenio dove è situata la *chaise longue* con la donna in fin di vita, mentre la «gabbia dorata»⁵ rappresenta lo spazio della memoria che si anima nelle scene successive.

L'uso di dispositivi elettronici, illuminotecnici e scenotecnici permette una divisione e una distinzione dello spazio teatrale con la conseguente possibilità di portare l'azione su più piani temporali. Durante il *divertissement* del II atto di *Anastasia*, MacMillan decide di proiettare su di uno schermo immagini che documentano le terribili condizioni di vita del popolo russo e l'incursione dei rivoluzionari nel Palazzo d'inverno prima della Grande guerra, che fanno da contrasto a quanto invece succede in scena: zar e zarina eseguono un passo a due classico. Un altro video documentario sulla famiglia imperiale è utilizzato nel III atto ma con un diverso intento: le immagini che mostrano Anastasia bambina rappresentano uno spostamento del punto di vista, lo spettatore vede ora con gli occhi della donna adulta che ricorda, o inventa, il suo passato, durante la reclusione in un ospedale psichiatrico.

Anche la musica può svolgere diverse funzioni a livello drammaturgico, portando lo spettatore a una dimensione del passato attraverso l'impiego del *Leitmotiv*, sia sonoro che visivo, e quindi tramite la reiterazione di passi o gesti, e di intere sequenze, come nelle scene in cui si vogliono rappresentare i ricordi di un personaggio. Attraverso il *Leitmotiv*, inoltre, la musica può svolgere il ruolo di "voce narrante", commentando un'azione, anticipando un accadimento, descrivendo l'interiorità di un personaggio o evidenziandone uno stato d'animo. In altri casi, il rapporto fra musica e danza è finalizzato a creare un forte contrasto di tipo drammatico. All'inizio del II atto di *Ondine* di Ashton, ad esempio, non c'è una corrispondenza tra i passi gioiosi dei danzatori e il tono cupo della musica di Henze che sembra presagire la tempesta imminente; anche nel III atto il tono della musica è nettamente in contrasto con la presenza in scena delle maschere della Commedia dell'Arte;

⁵ Viene chiamata dallo stesso Ashton «gilded cage» la zona semicircolare dove si svolge il balletto, cfr. A. Bland, *Birth of a Ballet*, in «Observer», March 10th, 1963.

e ancora l'arrivo improvviso di Tirrenio non è accompagnato da una musica prorompente come ci si aspetterebbe. La musica può contribuire notevolmente alla descrizione di un ambiente, come in *Judas Tree* di MacMillan dove lo spazio industriale, ricreato dall'artista scozzese Jock McFadyen, è suggerito dai vari strumenti a percussione utilizzati da Brian Elias.

Tuttavia, la musica può dettare in altri modi la scelta di un'ambientazione, come nel caso di *The Dream* di Ashton: la scena lunare e i costumi vaporosi, che richiamano i tutù delle ballerine romantiche, sono finalizzati ad amplificare un *mood* già presente nella musica primo ottocentesca di Mendelssohn che è il motore dell'azione. Altrettanto determinante ai fini della narrazione e dell'ambientazione è il legame intertestuale fra la musica di Liszt e la tragica storia della signora dalle camelie in *Marguerite and Armand*, che rimanda inevitabilmente all'epoca e amplifica il tema dell'amore poiché lo stesso compositore era stato un appassionato corteggiatore della donna. In *A Month in the Country* si crea un collegamento fra l'autore della musica Chopin e la fonte della storia, ovvero Turgenev, che si conoscevano nella vita reale. È anche avvincente il rapporto evidenziato da Jordan, forse casuale, fra il tema "La ci darem la mano" dal *Don Giovanni* di Mozart, che caratterizza il pezzo iniziale della partitura, e il protagonista Belieav, due figure accomunate dal fatto di essere "conquistatori di donne". La scena amplifica questo riferimento con dipinti che ritraggono alcuni momenti dell'opera mozartiana⁶.

Il *corpus* di balletti trattati nel capitolo precedente ha già messo in luce alcune caratteristiche peculiari della scuola inglese, come la tipologia delle storie e i generi prediletti, anticipando in alcuni casi le modalità narrative e stilistiche rilevanti; ci apprestiamo ora ad analizzare più a fondo tre importanti aspetti del nostro argomento, già emersi nei primi due capitoli, e che si impongono alla nostra attenzione perché "fondativi": le diverse tipologie di testi scritti legati alla produzione di un balletto, preesistenti o successivi alla coreografia; la pantomima e la nuova gestualità; le strategie messe in campo per innescare e condurre il racconto.

⁶ S. Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London, Dance Books, 2000, pp. 247-248.

3.1. Programmi, scenari e altri testi per il balletto

È noto che nel Secolo dei lumi si afferma la concezione del balletto come genere drammatico. Sin dalla sua origine il balletto narrativo ha esplorato i soggetti più disparati presi in prestito dal variegato mondo della mitologia e della letteratura, fra cui le frequenti trasposizioni di drammi sia passati che coevi, riproposti al pubblico in una nuova veste di spettacolo che affiancava danza e pantomima e di cui abbiamo testimonianza da fonti preziose come i programmi di ballo.

Questa forma di scrittura teatrale nuova per l'epoca e anch'essa organizzata in atti, scene, parti, ha sempre accompagnato i balletti narrativi. Varie sono state le tipologie di programmi e delle sezioni che lo costituiscono, le caratteristiche cambiano a seconda del periodo storico e del luogo geografico, essendo la storia editoriale inevitabilmente legata alle pratiche dei singoli teatri e ai mutamenti storici di questo specifico genere di danza. In Italia, ad esempio, il programma del ballo veniva stampato per lo più all'interno del libretto d'opera poiché ciò rispecchiava la struttura della serata musicale dell'epoca, ovvero due o tre balli tra gli atti dei melodrammi. Già nella seconda parte del Settecento, con il successo del genere pantomimo, il programma venne stampato anche come opuscolo a parte, costituendo quindi un testo autonomo rispetto all'opera, visto che il soggetto del ballo era generalmente indipendente da quello operistico. Tali opuscoli potevano avere molteplici funzioni: spiegavano il contenuto dell'azione, esponevano le idee del coreografo in merito alle fonti, contenevano gli elenchi di coloro che partecipavano al ballo con le diverse mansioni e le informazioni su luogo e data dell'evento.

Inoltre, come ha sottolineato Flavia Pappacena a proposito di Noverre, il programma non fu solo un mezzo comunicativo ma anche uno strumento di lavoro, attraverso cui calibrare le parti all'interno della struttura del balletto e definire al meglio i caratteri dei personaggi. Così, pur non essendoci una perfetta corrispondenza fra testo scritto e testo spettacolare, un lettore colto potrà intravedere in questi scritti, oltre alla mera esposizione dell'argomento, elementi della pratica scenica⁷.

⁷ F. Pappacena, *Dal libretto di ballo alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives Review», anno III, n. 6, Novembre 2013, pp. 1-25: 7-8. Sul valore del programma come coreografia nel senso di drammaturgia, si veda anche E. Nye, *Choreography Is Narrative: The Programmes of*

È nel corso dell'Ottocento che si afferma la parola "libretto" anche nell'ambito coreutico, soprattutto in Francia (*livret*), dove si fanno più frequenti le collaborazioni fra coreografi e scrittori di fama, come quella fra Aumer e Scribe per balletti celebri come *La Somnambule* (1827), *La Belle au bois dormant* (1829) e *Manon Lescaut* (1830)⁸.

I programmi/libretti continueranno a essere venduti o distribuiti nei teatri e alle volte ristampati all'interno dei periodici, per agevolare il pubblico alla comprensione del contenuto del balletto, e divenendo per la folta schiera di ballettomani un ambito oggetto da collezione, oggi desueto. Possiamo affermare, infatti, con Elena Cervellati che «il libretto in forma di libro oggi non esiste più»⁹. Lo stesso termine "libretto" non indica più il prodotto editoriale, il piccolo libro, ma l'argomento stesso del balletto insieme alla sua forma, ovvero il modo in cui esso si sviluppa in una struttura narrativa specifica. In Inghilterra come sinonimo di libretto è comunemente utilizzata la parola "scenario", anche se – come abbiamo visto nel primo capitolo – si incorre spesso in ambiguità di tipo semantico.

Si afferma nel Novecento un nuovo tipo di pubblicazione destinata al pubblico, il programma di sala, che via via si è andato arricchendo sia nei contenuti che nella forma. I programmi di sala delle prime produzioni del Vic-Wells e del Sadler's Wells, anche a causa delle ristrettezze economiche, soprattutto negli anni della guerra, sono molto scarni: le poche pagine sono costituite dalle informazioni principali relative a data e luogo dello spettacolo, l'elenco degli autori e del cast; e solo a volte compaiono brevi e schematiche sinossi. Oltre ai programmi giornalieri, vi erano poi altre tipologie: il programma speciale per la prima performance costituito da un doppio foglio di cartoncino; il *souvenir programme* della stagione corredato di splendide immagini; e l'elegante *gala programme*, che addirittura poteva avere la copertina in seta¹⁰.

the Eighteenth-Century "Ballet d'Action", in «Dance Research», vol. 26, no. 1, Summer 2008, pp. 42-59. Particolare attenzione è dedicata al libretto di ballo italiano nei saggi di C. Celi, *L'epoca del coreodramma (1800-1830) e Percorsi romantici nell'Ottocento italiano*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V, cit., pp. 89-116 e 117-138.

⁸ Cfr. H. Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001. Sull'attività librettistica di Gautier si veda anche E. Cervellati, *Theophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, Clueb, 2007, pp. 97-182.

⁹ E. Cervellati, *Il dito di Polimnia. Il libretto per balletto tra parola scritta e corpo danzante*, in Aa. Vv., *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, cit., pp. 125-134: 133.

¹⁰ A. Jefferson, *A Kind of Elegance. Fifty Years of Ballet Programmes*, in «The Ballet

Negli anni sessanta il programma di sala cambia ulteriormente aspetto, includendo al suo interno note storiche, molte immagini, fra cui foto di scena, scritti critici, scenari (altrimenti definiti "books") e sinossi. Sorley Walker spiega molto chiaramente la differenza fra queste ultime due tipologie di scritti:

Behind every plotted ballet, even now, there is a written *scenario*. Styles of presentation however are so different, and short and totally danced story ballets so common, that the scenario is likely to be jotted down fairly roughly by the choreographer before he gets on with the vital work of choreography, and, if it is thought necessary, later polished, sometimes by a critic, into a *synopsis* for the printed program¹¹.

Dunque, da una parte abbiamo gli scenari, spesso non pubblicati, scritti dal coreografo o da un autore, dall'altra le sinossi, firmate dal coreografo oppure riviste e rieditate da un critico all'interno del programma di sala. Mentre lo scenario può essere incluso nei crediti del balletto, poiché rappresenta un "pre-testo", e quindi la sua genesi, un suo elemento costitutivo al pari della coreografia, della scenografia, dei costumi etc., con la parola "sinossi" si indica invece un testo scritto finalizzato solo alla circostanza della performance, necessario per fornire allo spettatore uno strumento di comprensione della storia. La sinossi può pressoché coincidere con lo scenario, per esempio se è l'autore della coreografia a scriverlo, ma non è sempre così. Insomma, lo scenario riguarda la creazione del balletto, mentre la sinossi la sua fruizione.

Ancora in ambito inglese, sono Peggy van Praagh e Peter Brinson a fare il punto su tale questione terminologica. Esce infatti nel 1963 un libro intitolato *The Choreographic Art. An Outline of Its Principles & Craft*, in cui i due autori indagano sui misteri della creazione coreografica¹².

Annual», vol. 15, 1961, pp. 116-124.

¹¹ K. Sorley Walker, *Dance and Its Creators. Choreographers at Work*, New York, The John Day Company, 1972, pp. 38-45: 44, corsivo mio.

¹² P. van Praagh, P. Brinson, *The Choreographic Art*, cit., in particolare pp. 123-140. Si veda anche la sezione III dell'Appendice relativa agli scenari del balletto inglese nel XX secolo, pp. 306-310. Ricordiamo che Peggy van Praagh aveva danzato nel Ballet Club di Marie Rambert, soprattutto nelle coreografie di Tudor, e nei primi anni quaranta nel Sadler's Wells Ballet dove ricoprì anche diversi ruoli principali; è ricordata inoltre per le sue grandi doti pedagogiche, principalmente nell'insegnamento del metodo Cecchetti; dal 1951 al 1956 è stata insegnante al Sadler's Wells Theatre Ballet, che aveva anche diretto insieme a de Valois; dotata di una eccezionale memoria, Praagh

Seppure in linee generali, il volume intende evidenziare l'importanza della pratica compositiva e di montaggio che coreografo e suoi collaboratori si trovano a operare per realizzare un balletto, e si concentra quindi sulle tappe fondamentali che dovrebbero costituire la genesi e lo sviluppo delle coreografie. La prima fase effettiva, dopo il concepimento dell'idea, riguarderebbe la scrittura di uno "scenario" da parte di un autore che non necessariamente deve essere impersonato dal coreografo; spesso compositori e scenografi hanno scritto scenari efficaci, ma per Praagh e Brinson la figura ideale per questo ruolo è incarnata dai poeti, i quali

speak in *rhythms* like musician, choreographers and dancers; they speak in *images* and create *metaphors* in the manner of choreography; they are particularly concerned, as ballet is, with the world of imagination. [...] They must be trained to ballet like composers, designers and choreographers. They must have flair for the work, a technique which depends on visual images, not literary explanation, and a detailed knowledge of all the choreographic problems [...]¹³.

Chi scrive lamenta l'assenza di collaborazione fra letterati e coreografi in area inglese e americana e il fatto che proprio i coreografi siano il più delle volte autori degli scenari con risultati di scarsa qualità. Si rileva d'altra parte che in Francia e in Russia questa collaborazione sia rimasta maggiormente presente nel Novecento. Si pensi solo ad alcuni balletti di Roland Petit firmati dalla penna di Kochno (*Les Forains*), Prévert (*Le Rendez-Vous*) e Cocteau (*Le Jeune homme et la mort*).

La fase successiva è la discussione dello scenario tra coreografo, compositore e scenografo, a cui dovrebbe seguire la redazione di un "libretto" che si avvale degli apporti ricevuti dai collaboratori. Dunque, per van Praagh e Brinson scenario e libretto sono due tappe e scritture distinte e conseguenti. Il primo è già una messa a punto del tema o della storia e delle sue motivazioni, suggerisce gli sviluppi musicali, scenici, coreografici e organizza il contenuto del balletto in

ha collaborato da *free lance* con il Royal Ballet montando alcune coreografie (di de Valois, Ashton, Cranko etc.) per diverse altre compagnie, sia europee che americane. Si trasferì in Australia dove ebbe un ruolo importante all'interno dell'Australian Ballet. Maggiori informazioni si possono trovare in E. Palatsky, *Meet Peggy van Praagh*, in «Dance Magazine», November 1959, pp. 36-38, e nel suo libro *How I Became a Ballet Dancer*, London, New York, Nelson, 1954.

¹³ P. van Praagh, P. Brinson, *The Choreographic Art*, cit., p. 126, corsivo mio.

una introduzione, uno sviluppo e una fine. Il libretto, invece, compare in una seconda fase, ed è infatti molto più dettagliato, poiché arricchito dagli elementi discussi con gli altri. In esso vi sono indicazioni precise per il compositore sulla lunghezza, la velocità e le caratteristiche di ogni danza e per lo scenografo sulla creazione di costumi, oggetti, luci etc. Se è auspicabile che lo scenario venga scritto da una persona in grado di pensare in termini “poetici”, è cosa opportuna che il libretto venga redatto dal coreografo stesso – sostengono i due autori – il quale conosce esattamente le esigenze specifiche e la resa del suo mezzo. Difatti si tratta di un «choreographic plan», parola qui utilizzata come sinonimo di libretto¹⁴. Come si diceva nel primo capitolo, assistiamo a uno scivolamento del significato della parola libretto da un ambito prettamente letterario a uno specificamente coreutico, in cui diviene essenziale ribadire la collaborazione fra i diversi creatori dello spettacolo, nonostante la stesura del testo iniziale sia prerogativa di un poeta.

Nel Novecento, quindi, il rapporto tra scrittura e danza attraverso la pratica di scrivere soggetti non si perde, e la tradizione del balletto narrativo continua se pur diverse siano le modalità del racconto¹⁵. Scenari e sinossi, dove presenti, occupano però un piccolo spazio all'interno del programma di sala (tre pagine al massimo), perdendo quella centralità che avevano avuto nei secoli precedenti all'interno dei libretti d'opera o dei libretti del ballo. Sono per lo più i paratesti a costituire il programma di sala destinato al pubblico, con foto di scena e ritratti dei protagonisti del balletto, scritti critici, biografie e note del coreografo e del compositore. Da parte di molti coreografi, inoltre, c'è stata una riluttanza a pubblicare una sinossi dettagliata per il pubblico poiché ciò avrebbe significato sminuire la capacità comunicativa della loro arte, subordinandola alla parola¹⁶.

¹⁴ Ivi, p. 136.

¹⁵ Cfr. la voce di S. Au, *Libretti for Dance: Nineteenth-and Twentieth-Century Libretti*, in S. J. Cohen (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. IV, pp. 175-178.

¹⁶ Nel secolo scorso si è affermata sempre più la convinzione che un testo scritto non potesse supplire l'effimero coreutico e coreografico. Ed è un po' quello che è accaduto al teatro del Novecento che ha dovuto ridefinire il suo rapporto con il testo drammatico, non più elemento esclusivo e predominante nella storia dello spettacolo ma una delle componenti che andrà a costituire la cosiddetta «scrittura scenica», insieme al corpo e alla voce dell'attore, ai suoni e alla musica, ai costumi e alle scene. Sul concetto di «scrittura scenica», si veda L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

Le trame dei balletti, tuttavia, se spesso vengono estromesse o ridotte nei programmi di sala, trovano una loro specifica collocazione editoriale all'interno di volumi miscelanei. Le raccolte di Cyril Beaumont sono probabilmente quelle più popolari tra gli appassionati, da *Complete Book of Ballets* del 1937, seguito da un supplemento, a quelle degli anni cinquanta *Ballets of Today e Ballets Past & Present*; si tratta di dettagliate sinossi basate anche sulla diretta visione degli spettacoli, seguite da commenti sulla coreografia e sugli interpreti. Nel 1954 lo stesso Balanchine firma la sua raccolta di storie, a cura di Francis Mason, rivelatasi una fortunata impresa editoriale a giudicare dalle numerose edizioni che si sono succedute negli anni¹⁷; anche in Italia sulla scia di questi precedenti sono state pubblicate raccolte di questo tipo, come quella di Mario Pasi e Alfio Agostini del 1979, e quella di Alberto Testa nel 1991 a cui sono seguite edizioni tascabili¹⁸.

Tornando al programma di sala, notiamo come diversi critici abbiano firmato la cosiddetta «nota», che condensa in poche righe l'essenza del balletto, provocando alle volte delle polemiche da parte di colleghi. Richard Buckle ebbe da ridire sullo stile di Haskell nel redigere la nota nel programma di *The Invitation* di MacMillan, poiché egli aveva addolcito il soggetto, snaturandolo. Haskell rispose con un articolo su «The Dancing Times» in cui ribadiva che se le note non servivano a spiegare l'azione al pubblico bensì a indicarne un'atmosfera allo stesso modo di un siparietto (*drop curtain*), l'elenco dei personaggi era invece utile per comprendere le relazioni fra essi, altrimenti difficili da rendere coreograficamente.

The programme note, therefore, apart from a poet's contribution, e.g., Gautier's verses for *Le Spectre de la Rose*, can be regarded as a branch of public relations. Something that should be helpful, unpretentious and unobtrusive [...] It must never suggest that the choreographer does not know his job of putting his ideas across through

¹⁷ Per i riferimenti bibliografici relativi a Beaumont, si veda la nota n. 115, cap. I, § 3. Cfr. G. Balanchine, *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*, a cura di F. Mason, Garden City, NY, Doubleday, 1954. Le altre edizioni americane riviste e aggiornate e con ulteriori modifiche del titolo originale sono del 1968, 1975, 1977. Del 1984 è l'edizione inglese: G. Balanchine, F. Mason, *Balanchine's Festival of Ballet: scene-by-scene stories of 404 classical & contemporary ballets*, London, W. H. Allen, 1984.

¹⁸ A. Testa, *I grandi balletti: repertorio di quattro secoli del teatro di danza*, Roma, Gremese, 1991; M. Pasi, A. Agostini, *Balletto. Repertorio del teatro di danza dal 1581*, Milano, Mondadori, 1979.

the dancers in motion. It must avoid the “purple passage” or the description of a sensational scene which it will almost inevitably turn into something vulgar¹⁹.

La necessità di omettere alcuni dettagli della storia perché per iscritto avrebbero inevitabilmente involgarito il balletto mette in luce ancora una volta l'autonomia della danza rispetto alla parola scritta che in questo contesto ha il compito di evocare.

Note e sinossi possono essere redatte anche dal coreografo stesso, come nel caso della sinossi dettagliata di *Romeo and Juliet* firmata da MacMillan, oppure al loro posto possono comparire brevi citazioni da testi noti a cui i balletti si ispirano. Per il balletto di Tudor *Jardin aux Lilas*, il programma di sala riportava non lo scenario scritto dal coreografo bensì una brevissima nota che descrive la situazione:

Caroline, on the eve of her marriage to the man she does not love tries to say farewell to her lover at a garden reception. In the end, she goes off on the arm of her betrothed with hopelessness in her eyes.

Torniamo ora agli scenari come testi di lavoro dei coreografi e quindi non necessariamente editi nel programma di sala. Nel caso di Ninette de Valois, balletti come *Job*, *The Rake's Progress* e *Checkmate* sono stati coreografati “a tavolino” sulla base di uno scenario e di una musica già pronti, realizzati sulla base di un abbozzo dell'azione che la stessa coreografa ha fornito a monte del lavoro di composizione²⁰. Nel programma di sala l'autore dello scenario è menzionato solo per il «masque for dancing» *Job* (Geoffrey Keynes), cioè nel caso in cui chi scrive sia una persona diversa dal coreografo o dal compositore. Se la figura del librettista coincide con quella del compositore, come per gli altri due balletti, rispettivamente Gavin Gordon e Arthur Bliss sono indicati solo in quanto autori della musica e non come librettisti.

L'omissione della voce “scenario” (“libretto” o “book”) nei crediti dei programmi di sala, avviene frequentemente anche quando è il coreografo stesso a esserne l'autore, come se il lavoro preliminare di

¹⁹ A. L. Haskell, *The Writing of Programme Notes*, in «The Dancing Times», March 1961, pp. 348-349. La recensione di Richard Buckle su «The Sunday Times» al balletto *The Invitation* di Kenneth MacMillan si trova in R. Buckle, *Buckle at the Ballet*, cit., pp. 158-159.

²⁰ J. Lawson, *A History of Ballet and Its Makers*, cit., p. 159.

scrittura di uno scenario venisse assimilato a quello prettamente coreografico. È quanto succede ad esempio con *Hamlet* di Helpmann. Sorley Walker ci racconta la genesi del balletto:

As he listened to the music, he found all the clues he required for an impressionistic action. Taking as his text the chilling phrase «for in that sleep of death what dreams may come», he considered characters and actions as Hamlet's dying memories, fragmentary, confused and full of ambivalence²¹.

Helpmann si lasciò trasportare dalla musica di Čajkovskij e per l'impianto strutturale della coreografia prese spunto da una frase dello stesso testo shakespeariano, che compare quale unica nota nel programma di sala. Volutamente il coreografo non riporta una sinossi, facendo affidamento sul fatto che la storia fosse popolare²². La parola "scenario", tra l'altro, non è indicata nei crediti, pur essendo fondamentale per questo balletto la riscrittura del testo teatrale originario, dal momento che vi è una diversa *dispositio* degli eventi e diviene cruciale il punto di vista dello stesso protagonista. Hamlet, in punto di morte, ripercorre le ultime e tragiche vicende della sua vita, che quindi passano attraverso il suo sguardo distorto e delirante; gli eventi si susseguono velocemente come flash nella mente del protagonista. La scena finale ci riporta all'inizio del balletto: il corpo di Hamlet, ormai inerte, viene trasportato fuori di scena da un becchino.

La stessa tecnica del flashback è usata da Ashton in *Marguerite and Armand*, dove sono i ricordi della donna, anche lei in punto di morte, a prendere forma sul palcoscenico. Il programma di sala non riporta neanche qui l'indicazione dell'autore dello scenario, anche se è dichiarata la fonte letteraria, e solo una breve nota riassume l'azione:

In the last stages of her fatal illness The Lady of the Camellias re-lives some incidents of her tragic life.

Prologue – The Meeting – The Country – The Insult – Death of the Lady of the Camellias.

²¹ K. Sorley Walker, *Robert Helpmann*, cit., p. 51.

²² M. Benthall, *The Dance-Drama*, in A. L. Haskell (a cura di), *Hamlet and Miracle in the Gorbals*, cit., p. 11.

Come sua consuetudine, Ashton prima delle prove pianificò ogni minimo dettaglio, eccetto la coreografia, con l'aiuto dello scenografo e del pianista, decidendo esattamente non solo entrate e uscite di ogni personaggio, cosa succedeva e quando, ma addirittura i momenti in cui Marguerite avrebbe tossito manifestando la gravità della malattia che avanzava²³. Il lavoro preliminare sulla struttura narrativa, frutto di uno studio profondo sulle fonti letterarie e sugli adattamenti successivi, non si traduce però in uno scenario destinato al pubblico, in linea con quanto Ashton in più occasioni aveva ribadito:

I personally do not like a ballet in which the audience has to speed three-quarters of the time with their noses in the program to try to find out what is happening on the stage²⁴.

Se per i balletti a serata intera le brevi sinossi nel programma di sala sono strutturate in atti e scene, per i balletti in un atto il coreografo non fornisce una divisione in scene, come per esempio compare nei balletti di de Valois, ma solo una traccia di poche righe, quasi a restituire quella fluidità che caratterizza il suo stile coreografico. Solo nel caso di *Ondine* viene specificato l'autore dello scenario, negli altri neppure compare la dicitura.

Non sempre, tuttavia, lo scenario è il punto di partenza della creazione. MacMillan afferma: «personally I like the discipline which the music imposes on me, it gives me something to build on. It gives a framework to the ballet – rather like the armature inside a piece of sculpture»²⁵. Il classicismo, a cui il suo lavoro aspira, non riguarda tanto l'aspetto dello stile coreografico, ossia la mera giustapposizione di passi accademici, quanto l'idea di una struttura formale che sia organizzata in sezioni distinte, come nei balletti di Petipa. Tuttavia il pensiero di MacMillan mette in luce un altro fatto: l'esigenza di un rapporto intenso con la musica, il cui ascolto è sentito come fonte ispiratrice, spesso vero punto di partenza per l'idea coreografica.

Soprattutto per Ashton la musica è fonte inesauribile di ispirazione. Nel caso di *Marguerite and Armand*, ad esempio, la forma ciclica della sonata di Liszt – come ha notato Noël Goodwin – ha determinato la

²³ A. Bland, *Birth of a Ballet*, cit.

²⁴ F. Ashton, *Notes on Choreography*, cit., p. 91.

²⁵ A. Bland, K. MacMillan, *Structure and Dance*, cit., p. 49.

scelta della stessa struttura narrativa, ovvero la forma del flashback²⁶. Ashton era solito lavorare su una struttura ben precisa, il più delle volte costruita su quella musicale, lasciando al momento delle prove con i danzatori la creazione coreografica.

I always work out the structure of a ballet before I start – who's doing what and for how long. I don't do any steps until I'm with the dancers. The structure for *Fille* I worked out with Lanchbery, marking the music. I have a great instinct for the right length of the things. And I set that very tightly. It's a kind of minutage. And after I set that, in the case of *Fille* at least, it went very easily. Everything just flowed²⁷.

Se la produzione ballettistica del Royal Ballet ha visto sin dal suo nascere importanti collaborazioni con compositori inglesi (Arthur Bliss, Ralph Vaughan Williams, Constant Lambert, William Walton, Gavin Gordon, Benjamin Britten), altrettanto frequentemente i coreografi si sono serviti di musiche già esistenti, riarrangiate da stretti collaboratori. Nel caso di Ashton, emerge la figura di John Lanchbery, che firmò l'arrangiamento di molti suoi balletti²⁸.

Per *La Fille mal gardée* il compositore fece un lavoro di ricerca storica, esaminando tutte le fonti musicali a disposizione relative alle precedenti versioni del balletto, dai pezzi della prima rappresentazione di Bordeaux del 1789 alla partitura di Hérold del 1828, dalla versione di Hertel del 1864 alla versione russa di Pavel Feldt del 1937²⁹. La scelta ricadde sulla partitura di Hérold, che consisteva di trentatré numeri autonomi. Per dare continuità all'azione Lanchbery creò innanzitutto dei raccordi tra un pezzo e l'altro e dei motivi conduttori, avendo come punto di riferimento lo scenario del 1803, relativo alla prima parigina al Théâtre de la Porte Saint-Martin, che Ashton aveva scelto. La maggior parte dei numeri musicali non aveva un titolo,

²⁶ N. Goodwin, *Marguerite and Armand. Music*, in «Dance and Dancers», vol. 14, no. 4, April 1963, p. 20.

²⁷ F. Ashton, D. McDonagh, *Au Revoir*, in «Ballet Review», vol. 3, no. 4, 1970, pp. 14-19: 17.

²⁸ Fra i collaboratori di Ashton vi erano stati Constant Lambert, di cui abbiamo già parlato, e Robert Irving, direttore d'orchestra della compagnia dal 1949 al 1958, poi trasferitosi a New York dove ha diretto il New York City Ballet. Inoltre, importanti per Ashton figure di pianisti come Philip Gammon e Martyn Thomas.

²⁹ Cfr. J. Lanchbery, *The Music of La Fille mal gardée*, in I. Guest (a cura di), *La Fille mal gardée*, cit., pp. 16-25. Per le questioni più specifiche sull'orchestrazione si rimanda a queste pagine in cui sono minuziosamente descritti i dettagli.

l'arrangiatore ha dovuto quindi fare un lavoro di interpretazione e di attribuzione dei pezzi musicali ai diversi momenti della storia descritta nello scenario. Il tema di Colas fu creato appositamente, mentre ad esempio quello che Lanchbery attribuì alla madre di Lise è un motivo già presente nella partitura di Hérold e che il compositore decise di ripetere più volte. Pur sfruttando al massimo il materiale originario, Lanchbery ha dovuto accostarlo a pezzi di sua invenzione cercando di attenersi allo stile melodico, soprattutto per le scene pantomimiche, per cui non era riuscito a trovare la musica adatta. Molti pezzi sono stati lasciati intatti, tranne che per l'orchestrazione, come gli imprestiti da Rossini (dalla *Cenerentola* e dal *Barbiere di Siviglia*), inoltre, fu utilizzata la musica del *pas de deux*, presente nella scena della vendemmia e aggiunto nella versione del 1837 per Fanny Elssler, costituito per lo più di motivi dall'*Elisir d'Amore* di Donizetti. La questione della lunghezza è stata discussa insieme ad Ashton che non aveva una conoscenza specialistica della musica, non la leggeva e non suonava alcuno strumento, ma aveva grande sensibilità e grande intuito.

Per *A Month in the Country* Lanchbery ha seguito l'ordine dei tre pezzi giovanili di Chopin che Ashton aveva scelto dopo averli ascoltati casualmente alla radio eseguiti dal pianista Claudio Arrau. Ha notato Stephanie Jordan che «the “welding” approach resulted in an integrated musical-choreographic text carrying immensely rich resonance between what it seen and what is heard»³⁰. Dietro questa corrispondenza tra ciò che è visto e ciò che è ascoltato c'è un consistente lavoro di «manipolazione» del materiale musicale caratterizzato da continui «taglia e incolla»³¹, e un notevole intervento anche sull'orchestrazione che Lanchbery reputava l'elemento più debole della musica di Chopin, come specificò nella nota del programma di sala.

Tra gli altri arrangiatori ricordiamo Kurt-Heinz Stolze e Leighton Lucas. Il primo ha spesso collaborato con Cranko, in particolare per il balletto *Onegin* selezionò e assemblò pezzi di opere minori di Čajkovskij, e lo stesso fece Lucas per *Manon* di MacMillan con la musica di Jules Massenet. In entrambi i casi i coreografi si erano trovati

³⁰ S. Jordan, *Moving Music*, cit., pp. 245-266: 245.

³¹ Ead., *A Month in the Country. Multi-Layered Musicality and Meanings*, in S. Jordan, A. Grau (a cura di), *Following Sir Fred's Steps. Ashton's Legacy*, London, Dance Books, 1996, pp. 47-54.

nell'impossibilità di impiegare le musiche delle rispettive opere liriche, ripiegando quindi su pezzi meno conosciuti degli stessi compositori. Lucas era stato danzatore nei Balletti Russi di Djagilev e poi si era specializzato come compositore di musiche per il cinema – ricordiamo in particolare la colonna sonora per *Stage Fright* di Hitchcock del 1950. Probabilmente fu per questa sua competenza che Jann Parry scriveva: «the resulting collage, with repeated themes for characters and events, supports the ballet's action in the manner of a film score»³². Per questo balletto fu fondamentale la collaborazione dei pianisti Hilda Gaunt e Philip Gammon, che lavorarono con il coreografo servendosi delle riduzioni per piano, in assenza di registrazioni delle musiche di Massenet, mentre Lucas selezionava, metteva insieme, riarrangiava e orchestrava i pezzi. Il contributo di Hilda Gaunt, in particolare per la scelta dei brani più adatti per i passi a due, fu riconosciuto nel programma di sala³³.

Anche Stolze lavorò sulla struttura drammatica servendosi di alcuni temi, usati come *Leitmotive* e modificati di volta in volta a livello sia ritmico che armonico, per dare continuità all'azione. Come spiega il compositore stesso nella nota di programma del balletto *Onegin*, egli ha sfruttato la semplicità delle composizioni per piano di Čajkovskij, che costituiscono i tre quarti della musica del balletto. Sono state fatte anche libere variazioni dei temi e ciò ha reso possibile mettere insieme i singoli pezzi in strutture musicali più ampie. Per l'arrangiamento Stolze non si è molto allontanato dall'orchestrazione originaria di Čajkovskij, ma ha evitato accuratamente che tutti gli strumenti entrassero insieme contemporaneamente perché ciò sarebbe stato in conflitto con l'impostazione drammatica dell'opera, in cui sono i quattro personaggi principali a portare avanti l'azione. Per non perdere l'intimità dell'atmosfera, quindi, Stolze ha utilizzato l'orchestra nel suo insieme solo nei punti di climax e nel finale.

Un approccio profondo ed emozionale con la musica caratterizzava il lavoro di John Cranko, che con il più anziano Ashton condivideva la mancanza di nozioni musicali approfondite. È illuminante, a tal proposito, questa sua dichiarazione:

³² J. Parry, *Different Drummer*, cit., p. 429.

³³ *Ibidem*.

I am a passive to the music in the beginning. I let the music take over, and I form an emotional relationship to this music – I don't analyse it. Then, when I finally decide to do a ballet, is where I become active, and analyse and count out and start thinking of shapes that might fit, until the moment I get into rehearsal. And when I go into rehearsal, I've had, as it were, my experience with the music. I've got it intellectually defined [...]³⁴.

Queste considerazioni fanno pensare per contrasto al metodo di George Balanchine che, invece, conosceva molto bene la musica: egli partiva da un'analisi approfondita della partitura al fine di far coincidere la struttura coreografica con quella musicale cosicché il movimento potesse essere visualizzazione della musica. La priorità di avere una struttura predefinita su cui lavorare era, del resto, una qualità che Balanchine riscontrava nei compositori:

I have found that most ballet composers like to know when such and such occurs and how long it will last, whether a sequence is a dance sequence or a *pas d'action* and so forth. Like novelist, they are interested in structure first. In this way, they can start to compose at any point in the ballet and not at the beginning³⁵.

Tuttavia, proprio a Cranko nel 1954 era stato affidato da Ninette de Valois l'incarico di coreografare il primo balletto a serata intera, in tre atti, con una musica originale, commissionata dal teatro a Benjamin Britten.

È interessante la testimonianza del coreografo in due articoli pubblicati su «The Sunday Times» poco dopo la prima del balletto, avvenuta al Covent Garden il 1° gennaio 1957: mentre nel primo articolo sono trattati in linee generali il problema della coreografia e il rapporto con i danzatori, il successivo si sofferma sul balletto in questione e ne racconta le tappe della creazione³⁶. Nonostante la meraviglia della scena e la consistenza della musica, il balletto non fu un successo di pubblico né di critica. Le dichiarazioni di Cranko quindi possono essere illuminanti per rintracciare le ragioni del flop nella forma del suo scenario. Cranko dice di usare il modello di Petipa per questo «mythological fairy-tale» solo come punto di partenza, ma precisa subito le differenze con il vecchio balletto:

³⁴ Citazione di Cranko riportata in J. Percival, *Theatre in My Blood*, cit., p. 169.

³⁵ Citazione di Balanchine riportata in C. Crisp, M. Clarke, *Making a Ballet*, cit., p. 79.

³⁶ J. Cranko, *Making a Ballet*, in «The Sunday Times», January 13, 1957, e Id., *Making a Ballet* – 2, in «The Sunday Times», January 20, 1957.

Firstly, no «deaf and dumb» mime passages. Relationships of dancers to each other or to objects, or the quality of their movement, were to convey all the meaning. The classical dance was to be quite freely interspersed with acrobatics or popular dance steps as long as these were used poetically, and not merely as stunts to steal a cheap gasp from the audience: the moon would be like a white trapezist swinging in a crescent through the air, the fishes would tumble and somersault through the waves. The result of these deliberations was a first rough scenario of *The Prince of the Pagodas*³⁷.

Dalle parole del coreografo si evince che la distanza dal modello classico si attua sul terreno dello stile coreografico e non su quello della struttura narrativa, che invece è molto simile a quella di un tipico balletto di Petipa. Egli si preoccupa di evitare i gesti codificati del balletto classico, di comunicare con il movimento di tutto il corpo il contenuto del balletto, di utilizzare in modo espressivo la tecnica, ma non si cura di dare alla storia una motivazione forte e centrale.

Una volta scritto lo scenario Cranko ne discusse con lo scenografo John Piper e successivamente con il compositore Britten con cui ha composto infine un piano coreografico, uno «shooting script», che ha portato a una revisione delle sue idee iniziali. Un lavoro quindi di grande collaborazione – anche se realizzata in modo bilaterale, da una parte coreografo-scenografo, dall'altra coreografo-compositore – la cui vera pecca potrebbe consistere nell'idea iniziale del coreografo «to make a series of images from traditional fairy stories, linked by thread of plot which was *as important or unimportant as* the audience chose to make it»³⁸. L'operazione di Cranko di mettere insieme *King Lear*, *Beauty and the Beast*, *Cinderella* e *Sleeping Beauty* ha reso l'insieme confusionario e dispersivo, un *pastiche*, anche se il vero problema del plot – nota John Percival – sta nel carattere troppo passivo della protagonista Belle Rose e nel modo con cui Cranko ha trattato il personaggio dell'Imperatore nel I atto, troppo convenzionale «to be able to take on the tragic quality expected in the last»³⁹.

Il coreografo ha insistito che non ci fosse nel programma di sala la sinossi, poiché il balletto avrebbe dovuto essere comprensibile senza

³⁷ Id., *Making a Ballet* – 2, cit., p. 12.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ J. Percival, *Theatre in My Blood*, cit., p. 114.

l'ausilio delle parole⁴⁰; all'inizio di ogni atto vi è solo una breve indicazione dell'ambiente dove si svolgerà la storia, seguita da un lungo elenco dei nomi dei personaggi – sono molti e ogni atto ne presenta di nuovi – e dei rispettivi interpreti, e per quelli principali vi è una brevissima traccia del loro ruolo. L'unico collante tra gli atti è la protagonista, la principessa Belle Rose, ripudiata da suo padre per la sorella Belle Elpine. D'altra parte, uno dei meriti di questo balletto fu attribuito alla musica di Britten in cui ogni personaggio era legato a un tema musicale variabile nel corso del balletto. Proprio questa variazione tematica è stata considerata il principale mezzo attraverso cui il compositore ha raggiunto «diversity within unity»⁴¹.

La difficoltà di Cranko nella scrittura di *The Prince of the Pagodas* è da attribuire inoltre alla lunghezza del balletto poiché per la prima volta egli si trovava davanti alla costruzione di un balletto in tre atti e ciò richiedeva evidentemente una diversa cura nell'organizzazione della sua struttura narrativa, rispetto agli scenari scritti per i balletti brevi. Tra questi *Harlequin in April* (1951) era stato considerato uno dei migliori, soprattutto per il buon uso di simboli⁴². L'ispirazione di questo balletto veniva da *The Waste Land* di T. S. Eliot, di cui Cranko aveva deciso di inserire nel programma la citazione delle prime righe. Il balletto, notò Percival, «was really literary only in the sense that its structure was like that of a poem which conveys its meaning through metaphors and images rather than with the logic of prose»⁴³. Nello scenario scritto dallo stesso coreografo, infatti, che doveva servire come traccia al compositore Richard Arnell per una partitura originale, non comparivano indicazioni sulla danza, né vi erano indicazioni precise di tipo musicale o scenico, che i collaboratori discussero invece in una fase successiva. Lo scenario era piuttosto una minuziosa descrizione delle azioni dei personaggi e del loro modo di essere. Traspariva dalle parole, soprattutto attraverso la scelta degli aggettivi, lo spirito che Cranko voleva dare al balletto e l'atmosfera che Arnell avrebbe dovuto ricreare con la sua musica.

⁴⁰ Ivi, p. 113.

⁴¹ D. Mitchell, *Benjamin Britten, The Prince of the Pagodas*, in D. Drew (a cura di), *The Decca Book of Ballet*, Introduction by E. Ansermet and *A Short History of Ballet* by A. L. Haskell, London, Frederick Muller Limited, 1958, p. 87.

⁴² Lo scenario è contenuto in P. van Praagh, P. Brinson, *The Choreographic Art*, cit., pp. 306-308.

⁴³ J. Percival, *Theatre in My Blood*, cit., p. 86.

Anche per il programma di sala del balletto *The Lady and the Fool*, Cranko non fornì allo spettatore lo scenario da lui scritto (e menzionato) ma solo l'indicazione dei luoghi dell'azione: Prologue – A Street, At Signora Scintillarda's, Epilogue: A Street. La stessa cosa aveva fatto con *Pineapple Poll*, dove oltre al consueto elenco dei personaggi unica traccia della storia erano i nomi dei luoghi dell'azione e l'intervallo di tempo in cui essa avveniva.

Per il primo balletto Franks non mancò di sottolineare che alla danza era affidata la principale funzione di mandare avanti l'azione:

Undoubtedly it is the best constructed of all Cranko's ballets to this time, for ample scope has been allowed for the dancing to integrate both with plot and character development. As in a modern musical, into which category in fact it almost fits, the dances never retard the action, and sometimes advance it⁴⁴.

Se la struttura del balletto soddisfaceva tutte le esigenze di un balletto narrativo, da un punto di vista strettamente coreografico Cranko non aveva fatto altro che utilizzare delle formule convenzionali che non convinsero pienamente il pubblico del tempo. Come si diceva, della forma composita chiamata "balletto" lo scenario, in quanto traccia scritta che contiene l'idea del soggetto e la sua struttura narrativa, è solo un elemento, fondamentale sì ma non sufficiente a rendere efficace il racconto.

3.2. Pantomima e "silent acting"

In riferimento ai balletti narrativi, si sente spesso parlare dei danzatori come eccezionali "attori". Se si tenta di approfondire il discorso sulle tecniche, sui codici gestuali e sulle modalità espressive si rimane però delusi dal constatare che spesso la sfera della recitazione nel balletto, e più in generale nella danza, rimane un ambito ancora da indagare in modo specifico.

Non è questa la sede per discutere sulle diverse forme di contaminazione nel corso della storia fra attori e danzatori, basti qui ricordare il caso più emblematico di Noverre e Garrick. Il coreografo adottò infatti un tipo di pantomima che si ispirava agli attori suoi contemporanei, con cui condivideva il principio estetico di imitazione della natura

⁴⁴ A. H. Franks, *Twentieth Century Ballet*, cit., p. 206.

a favore di una recitazione più “vera” rispetto al passato. L’attenzione verso l’arte pantomimica — terreno comune fra attore e danzatore e principale strategia narrativa e di espressione delle passioni nel balletto del Sette e Ottocento — segnerà la storia del balletto narrativo negli anni a venire e si svilupperà in varie declinazioni⁴⁵.

Elena Randi individua nelle riflessioni dei romantici un discorso sulla corrispondenza tra i metodi di lavoro preliminari alla creazione del personaggio di attori e danzatori⁴⁶. Per Stendhal, grande ammiratore del coreografo Salvatore Viganò, pratiche comuni all’attore e al danzatore sono l’osservazione e lo studio dell’interiorità, insieme all’immedesimazione e alla partecipazione emotiva sulla scena. Anche nel pensiero di Théophile Gautier l’ispirazione, che porta a immedesimarsi nel personaggio, è data dallo stile di vita dell’attore o del danzatore, i quali devono calarsi nella parte tramite la cosiddetta «composizione», cioè lo studio critico ed emotivo del carattere del personaggio, da cui si costruirà a grandi linee uno schema dei gesti che troverà la sua definitiva forma solo in scena.

Nel primo Novecento, si rintracciò nella dimensione corporea il terreno comune fra attore e danzatore. I “pedagoghi”⁴⁷ del teatro, nel loro progetto di “rifondazione” e nel bisogno estremo di ritornare alle origini più autentiche dell’uomo, rivolsero lo sguardo al corpo per liberarsi degli orpelli del vecchio teatro “di parola” ottocentesco. Nella formazione del nuovo attore lo studio sul corpo divenne una necessità, prima ancora che una pratica, e via via rientrarono nel training dell’attore-performer tecniche di danza, acrobatica, ginnastica.

Da parte sua, la danza ha tentato in qualche modo di introdurre le tecniche recitative nel training del danzatore come completamento della sua formazione. Oggi anche nel percorso accademico della Royal Ballet School l’allievo prende regolarmente lezioni di teatro, conseguendo a sedici anni un diploma GCSE (General Certificate of Secondary Education) in Expressive Arts, pur non seguendo un metodo specifico per la recitazione. Attualmente non esiste, invece, un corso d’insegnamento della pantomima, come afferma Nicola Katrak, insegnante della scuola:

⁴⁵ F. Pappacena, *La danza classica. Le origini*, cit., *passim*.

⁴⁶ E. Randi, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Padova, Esedra editrice, 2001.

⁴⁷ Cfr. F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Roma, Editori & Associati, 1995.

We teachers really wish we had time for mime classes on the timetable! But we include learning mime gestures and learning expressive body language into our Repertoire classes and rehearsals for performances. For example some of the 12/13 year olds have just performed as Party Children in *The Nutcracker* at Covent Garden and they very much needed to be able to act like young children in the 19th Century at a Christmas Party.

I also always include a section of mime in my 11 year olds' annual examination class! I am not asked to do this but I think it is important and at that age they are not yet shy and really respond well to it. I usually make up a simple story and include a few ballet steps too...

Last year it was a bit like *Coppelia* Act II with one girl pretending to be a doll and tricking the others⁴⁸.

Il ruolo e le caratteristiche della pantomima sono andate parecchio ridefinendosi nel balletto e in questa ridefinizione possiamo riscontrare il maggior divario tra il balletto classico ottocentesco e quello moderno. Il sistema di segni così come si era sviluppato e fissato nel XIX secolo, parte integrante dei balletti dell'epoca, è oggi utilizzato nella messinscena dei classici, anche se le sequenze pantomimiche hanno subito sostanziali tagli⁴⁹.

La Royal Ballet School ha avuto per molti anni l'insegnamento della pantomima classica all'interno del percorso di studi. Ninette de Valois, che aveva preso lezioni di mimo da Cecchetti, optò per il metodo di un'altra italiana, Francesca Zanfretta, ballerina e mima formata alla Scala di Milano, famosa a Londra per le sue performance mimiche all'Empire⁵⁰. Per de Valois i suoi *ports de bras* erano i più belli ed

⁴⁸ Intervista da me condotta nel dicembre 2001. Nicola Katrak è stata ballerina del Birmingham Royal Ballet (nuova denominazione del Sadler's Wells Theatre Ballet), dove ha ricoperto ruoli di primo piano, come The Betrayed Girl nel remake di *The Rake's Progress* di Ninette de Valois nel 1982 al Sadler's Wells Theatre di Londra. Si veda il video *Masterpieces of British Ballet. "Checkmate", "The Rake's Progress"*, con il Sadler's Wells Royal Ballet, VAI, New York 2006.

⁴⁹ Cfr. *supra*, cap. I, § 3.

⁵⁰ Nel febbraio 1915 «The Dancing Times» dedicò all'interno della rubrica *Round the classes* (p. 184) una pagina al ritratto di due italiane a Londra, impegnate nell'insegnamento della danza definita "operatic", ovvero il balletto, Madame Cormani e Madame Zanfretta. Di quest'ultima si scrive che aveva studiato alla scuola della Scala di Milano, aveva danzato poco in Inghilterra e ivi era più conosciuta come mima, specie nella magnifica interpretazione dell'*Enfant Prodigue* e nel *divertissement* dato all'Empire Europa; su Zanfretta cfr. G. Poesio, *The Irish and the Italians: de Valois, the Cecchettis and the "other" ballet mime*, in R. Cave, L. Worth (a cura di), *Ninette de Valois. Adventurous Traditionalist*, cit., pp. 97-104. Secondo lo

espressivi, e senza dubbio ciò dipendeva dalle sue superbe qualità di mima. Il sistema di gesti di Zanfretta, insieme a un uso espressivo delle mani, del polso, della testa e delle braccia, venne insegnato nella scuola da Ursula Moreton, sviluppando così l'aspetto più propriamente recitativo della formazione dei danzatori, quel "silent acting" necessario ai balletti narrativi⁵¹.

Un ruolo importante ebbe anche Tamara Karsavina con la sua esperienza di ballerina ai Teatri Imperiali, dove aveva ricoperto vari ruoli principali nei balletti di Petipa. Grazie a lei e ad altre personalità del balletto russo, trasferitesi a Londra, è stato possibile per il Royal Ballet ricreare intere sequenze pantomimiche dei balletti in repertorio ai Teatri Imperiali, come quelle per *La Fille mal gardée* di Frederick Ashton⁵².

Proprio Karsavina, che insegnò mimica alla scuola di Kathlin Crofton a Leicester House e tenne molte conferenze sull'argomento, mette in luce in un articolo su «The Dancing Times» (1948) la differenza fra vecchia e nuova pantomima.

The means by which a story not governed by the three unities – time, place and action – was told in the old ballets were dialogue, narrative and *pas d'action*. To supply these three aspects of mimetic drama with adequate expression, more than one type of gesture was needed⁵³.

studioso de Valois preferì Zanfretta a Cecchetti nella scelta del metodo da adottare nella sua scuola, perché esso era più oggettivo e meno complesso, quindi più indicato allo spirito inglese.

⁵¹ Ursula Moreton (1903-1973), che aveva danzato nel progetto djagileviano londinese del 1921 *The Sleeping Princess*, fu solista nella compagnia di de Valois fin dalla sua nascita, specializzandosi nei ruoli mimici e nella danza di carattere, e insegnando nella sua scuola fin dagli esordi. Dal 1946 al 1952 co-diresse con la stessa il Sadler's Wells Theatre Ballet, dal 1964 al 1968 fu direttrice della Royal Ballet School. La qualità per cui viene ricordata maggiormente è la naturalezza del *port de bras*, tecnica appresa da Zanfretta e perfezionata con Karsavina. Cfr. G. Anthony, *Pioneers of the Royal Ballet. Ursula Moreton*, in «The Dancing Times», March 1971, pp. 316-317; B. Newman, *Moreton, Ursula*, in S. J. Cohen (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. IV, p. 463.

⁵² In particolare, Barnes rileva che la sequenza pantomimica presente nel II atto della *Fille*, in cui Lise sogna di avere una famiglia con Colas, è molto simile a quella della versione del Ballet Theatre di Mikhail Mordkin e Nižinskaja. Questo proverebbe secondo il critico che entrambe le versioni nascono da una fonte comune, ovvero la versione russa di Ivanov, benché Mordkin e Nižinskaja abbiano usato la musica di Hertel. Cfr. C. Barnes, *La Fille mal gardée*, cit., p. 37.

⁵³ T. Karsavina, *Mimetic Action. Old and New*, in «The Dancing Times», January 1948, pp. 185-187: 185.

Nei vecchi balletti non venivano rispettate le tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, per cui c'era bisogno di tre modalità narrative: il dialogo, il racconto e il *pas d'action*. Karsavina passa quindi a classificare i gesti in tre categorie corrispondenti alle tre modalità su citate.

Il primo gruppo comprende i gesti emozionali che esprimono sentimenti o stati d'animo; essi sono «a spontaneous reaction to the situation [...] direct acting, arising from the particular incident being acted on the stage»⁵⁴.

Il secondo gruppo riguarda i gesti convenzionali, gesti congelati in formule fisse che equivalgono a oggetti o concetti astratti. Questa tipologia è particolarmente utile quando bisogna riferirsi a qualcosa che sta avvenendo fuori scena. Karsavina afferma che c'è stato un uso eccessivo di questo tipo di pantomima convenzionale, ridimensionato solo con la riforma di Fokin; mette l'accento, infatti, sul fatto che le trame dei suoi balletti fossero costruite sulle tre unità aristoteliche e quindi «did not call for indirect reference since they dealt with an actual presence and an actual event»⁵⁵ e, pur avendo esse un impianto drammatico, non avessero bisogno della pantomima convenzionale.

La terza categoria è quella dei gesti descrittivi, i più convincenti insieme a quelli emozionali. Questo tipo di gesto è imitativo ed evocativo, ma dipende molto dalla soggettività del danzatore, perciò non sarà mai uguale.

Karsavina si sofferma a sottolineare il differente uso dei gesti a seconda che si tratti di dialogo, racconto o *pas d'action*. Il dialogo è la modalità della rappresentazione, ciò che accade in scena, e ha bisogno dei gesti emozionali. Il racconto è invece la modalità della narrazione di qualcosa che non avviene in scena o qualcosa che è già accaduto ma che deve essere comunicato a un personaggio che ne è ignaro. Ciò richiede una grande capacità drammatica da parte del danzatore. La terza modalità rintracciata da Karsavina è nel *pas d'action*, ampia sequenza pantomimica a cui prendevano parte danzatori principali e corpo di ballo. In essa si concentrava l'azione mimetica, che però – viene sottolineato – non poteva riferire di azioni avvenute in altro tempo e luogo e quindi sola non era sufficiente a sviluppare una storia.

⁵⁴ Ivi, p. 185.

⁵⁵ Ivi, p. 186.

Passando al nuovo balletto, Karsavina sostiene quindi che esso – riferendosi al balletto in un atto – non ha bisogno della modalità del racconto, e di conseguenza della pantomima convenzionale.

[...] the aim of the present choreography is to blend into one medium of expression the drama and the choreography. The dramatic action in modern ballet is mostly and very appropriately expressed by a modified pas d'action when the dance tells the story, or by direct acting⁵⁶.

La nuova pantomima non consiste quindi nella traduzione di parole in gesti, ma sembrerebbe scaturire dalle situazioni stesse.

[...] modern dialogue confronts the audience with a situation that is self-explanatory. Because the mimed action of the modern ballet arises from the actual situation, it has no need of either conventional or descriptive gestures. It therefore selects out of the vast wealth of the past only an expression that suits its purpose – direct acting and the gestures of the emotional group⁵⁷.

Dunque l'accento è spostato completamente sull'aspetto emozionale. Il gesto non è più descrittivo, si integra col movimento danzato, mantenendo comunque la sua importanza.

In Russia i coreografi del nuovo balletto narrativo sovietico avevano messo da parte il vecchio vocabolario pantomimico, a cui si riferisce Karsavina nel suo articolo. Ballerine come Galina Ulanova si avvicinavano alle teorie di Stanislavskij per ciò che atteneva lo studio del personaggio⁵⁸. La danzatrice russa utilizzava un tipo di recitazione che, secondo il critico Clive Barnes, rimandava più all'ambito cinematografico che a quello teatrale:

It was totally different from stage acting – it probably had more in common with silent movie – yet it was naturalistic in its gestures. Gone was the old code language, and in its place was a new and supple form of expression that could be understood by all – not merely those acquainted with the code book⁵⁹.

⁵⁶ Ivi, p. 187.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ G. Ulanova, *Formazione di una ballerina*, in «Balletto», anno II, n. 7, gennaio 1959, pp. 235-247 (I parte) e anno II, n. 8, luglio 1959, pp. 339-351 (II parte).

⁵⁹ C. Barnes, *Barnes on ... What Is Ballet Acting*, in «Ballet News», vol. 3, no. 12, June 1982, p. 46.

Effettivamente non si trattava più della vecchia pantomima ma di un tipo di gestualità che secondo Greskovic aveva a che fare con il «silent-screen type acting and broad, opera-house scale gesturing»⁶⁰.

Nei primi anni sessanta George Martin, studente di un'allieva di Stanislavskij, Marija Uspenskaja, tenne una lezione per i danzatori a Covent Garden. Il sistema, infatti, poteva essere applicato anche ai danzatori, aiutandoli a sviluppare la personalità attraverso esercizi che sciolgono le inibizioni e che fanno emergere le emozioni necessarie per rivivere autenticamente in scena la vita dei personaggi. Lo sviluppo interiore influisce positivamente sull'aspetto tecnico, e altrettanto importanti sono il controllo dell'emozione e la ricerca di un equilibrio. In seguito alla lezione di George Martin pare che Ninette de Valois avesse deciso di utilizzare il sistema di recitazione di Stanislavskij per la scuola e la compagnia, ma di fatto ciò non è mai accaduto. Una volta Galina Ulanova le chiese se venisse usato al Royal Ballet e lei rispose: «but of course, of course I use the methods of Constantin Sergeyevich»⁶¹.

Già negli anni quaranta diversi critici inglesi avevano lamentato la mancanza di un training condiviso fra attore e danzatore⁶². Il critico Howlett parlò di una particolare qualità che definì «mental intention», come sinonimo di «distinctive personality», qualità che attribuiva solo a poche ballerine come Margot Fonteyn e che non doveva essere applicata esclusivamente ai balletti che raccontavano una storia.

«Mental intention», like «distinctive personality», is a difficult phrase to deal with, because it is only a symbolic expression of something that cannot be put into words, yet something very real. So with «mental intention», it can be sensed but not expressed in words⁶³.

La qualità di cui parla Howlett è la musicalità: il discorso espressivo è legato indissolubilmente alla musicalità, cioè al modo personale di sentire e reagire alla musica, cogliendone le qualità ritmiche.

⁶⁰ R. Greskovic, *The Bol'soj: of Mime and Men*, in «Ballet Review», vol. 18, no. 3, Fall 1990, pp. 35-54: 35.

⁶¹ D. Parker, *Stanislavskij's System in Ballet*, in «The Dancing Times», April 1964, pp. 345 e 369: 369.

⁶² Cfr. O. Ripman, *Watch Your Step. The Relationship Between Dance and Drama Training*, in «The Dancing Times», July 1946, pp. 515-516; A. Williamson, *Acting in Ballet*, in «The Dancing Times», September 1946, pp. 623-625.

⁶³ Cfr. J. Howlett, *Mental Intention*, in «The Dancing Times», May 1943, pp. 363-364.

Con l'arrivo di danzatori russi come Nureyev, ospite a Covent Garden dal 1962, gli inglesi si sono avvicinati di riflesso a un approccio più psicologico, ma ancora negli anni sessanta Peggy van Praagh affermava che la mancanza di un metodo di recitazione era certamente una debolezza del balletto inglese⁶⁴. Più o meno negli stessi anni Sorley Walker scriveva:

[...] dancers can be roughly divided into two categories in their methods of working: those who simply express the choreographer's conception of character, and those who create character themselves. [...] Dancers of the [second] group, however, behave exactly as actors and actresses in the legitimate theater do. They prepare a role by study, thought, discussion, experiment, imagination – and add that final state of being receptive to atmosphere and to the needs of the theater which always raises the pitch of a performance⁶⁵.

Sorley Walker non accenna a una tecnica in particolare, il lavoro del danzatore sulla recitazione sembrerebbe affidato alla sfera dei pensieri e dell'immaginazione, alla discussione, alla sperimentazione, ma nella cornice di uno studio privato più che di un training condiviso. Si inizia a sviluppare un "silent acting" che nasce dall'emotività del danzatore, il quale "sente" il suo ruolo – attraverso uno studio approfondito del personaggio – e si identifica con esso. Ogni artista, affidandosi alle proprie abilità, sviluppa un modo individuale di approcciarsi al ruolo.

Tuttavia, un elemento ricorrente e centrale nel lavoro del danzatore-attore è la reviviscenza, per usare un termine caro a Stanislavskij. È ciò che accomuna infatti due ballerine come Ulanova e Fonteyn, le quali, pur provenendo da due scuole diverse, lavorarono sulla conoscenza approfondita del personaggio e sul «belief, the feeling of reality» che si acquista una recita dopo l'altra⁶⁶.

Nel 1957, come già visto nel primo capitolo, Joan Lawson pubblicò un volume intitolato *Mime*, interamente dedicato alla pantomima in tutte le sue forme, come genere a se stante, come arte di supporto all'attore, come elemento fondamentale del balletto. L'autrice, che si era formata con Margaret Morris e Serafina Astafieva, è stata insegnante

⁶⁴ P. van Praagh, P. Brinson, *The Choreographic Art*, cit., p. 202.

⁶⁵ K. Sorley Walker, *Eyes on Mime. Language without Speech*, New York, The John Day Company, 1969, p. 139.

⁶⁶ Ivi, p. 156.

alla Royal Ballet School dal 1963 al 1971, perciò è particolarmente utile evidenziare alcuni punti della sua trattazione in cui emerge la questione sulla vecchia e nuova gestualità nel balletto. La maggior parte degli esempi di Lawson proviene difatti dal repertorio del Royal Ballet (in particolare de Valois, Helpmann e Ashton) e da quello russo ottocentesco. Fra i vari testi citati in bibliografia (testi sulla tragedia greca e sul teatro elisabettiano si affiancano a testi sulla recitazione e sulla mimica, come quello di Engel e di Giraudet), spiccano le fonti russe quali la monografia su Galina Ulanova di Bogdanov-Berezovskij, i libretti dei balletti di Petipa, *Il lavoro dell'attore su se stesso* di Stanislavskij, materiali di archivio come i *notebooks* di Lev Ivanov e il Syllabus per l'insegnamento della pantomima⁶⁷.

Anche nel trattato di Lawson appare una tripartizione dei gesti: 1) gesti legati all'espressione emozionale naturale, basati sull'imitazione di quelli quotidiani; 2) gesti propri di alcuni mestieri, che hanno per lo più origine dalle danze folkloriche; 3) gesti comuni a più popolazioni, che sono quindi divenuti convenzionali per l'utilizzo costante. Per ognuna di queste forme vi è un capitolo ma si puntualizza nella Prefazione che esse non devono essere usate in maniera nettamente distinta, anzi possono confluire l'una nell'altra.

Il primo capitolo, a mo' di introduzione, fornisce una spiegazione preliminare alla conoscenza teorica e pratica del mimo, ovvero la divisione del corpo in quattro parti – testa, torso, braccia e gambe. Ogni parte gioca una funzione importante relativamente al modo in cui viene impiegata: le gradazioni del movimento della testa, che comprende anche gli occhi, le orecchie e la bocca, possono essere infinite, così come quelle delle braccia, che a loro volta comprendono le dita e i polsi. La prima parte di questo volume è un vero e proprio manuale di tecnica per praticare l'arte della pantomima. Si passa da uno studio del movimento in cui si descrivono le regole direzionali di John Davies (*Orchestra*, 1596)⁶⁸ fino all'esposizione di un vero e proprio vocabolario

⁶⁷ J. Lawson, *Mime*, cit., pp. 161-162. Fra i testi citati quelli di Weaver e Noverre, mentre è assente la produzione di scritti teorici di Carlo Blasis.

⁶⁸ Ivi, pp. 15-31. Per fare alcuni esempi: il gesto in avanti può voler dire saluto, consenso, domanda, sorpresa, quello indietro negazione, odio, paura; i gesti verso l'alto e l'esterno indicano felicità, solo verso l'alto orgoglio; verso il basso e l'interno tristezza, solo verso il basso stanchezza; un gesto aperto su entrambi i lati (*effacé*) indica virtù, coraggio, onestà, verità; chiuso su entrambi i lati (*croisé*) furbizia e subdoleria; infine il giro può indicare la fine di una frase, una decisione, un cambiamento, o un carattere volitivo.

di gesti convenzionali finalizzato a creare un discorso che funziona in linea di massima come quello verbale con la costruzione di una frase costituita da nomi, pronomi, avverbi, verbi, aggettivi, organizzati secondo un ordine preciso. La base strutturale della frase consiste nei *ports de bras* della tecnica classica in cui gioca un ruolo importante la fluidità del movimento delle braccia per rendere la frase continua ed efficace.

È il gesto convenzionale a trovare una speciale collocazione all'interno del balletto classico. Esso può essere "narrativo", quando si propone di tradurre il linguaggio verbale, "descrittivo" di qualcosa, di qualcuno o di un evento successo fuori scena ed "emozionale". Per questa sezione, infatti, Lawson riporta un esempio di conversazione fra il Principe Siegfried e Odette dal *Lago dei cigni*, così come interpretato da Michael Somes e Margot Fonteyn nella produzione del 1955 del Sadler's Wells Ballet⁶⁹. Tuttavia l'autrice fa un'importante puntualizzazione sulla pantomima utilizzata nel balletto classico dicendo che «the following rules [of the classical mime] have been practised and taught by singers, actors, and dancers in long-established State schools and theatres»⁷⁰, sottolineando quindi una tradizione comune di pantomima a più generi di spettacolo.

Se per i gesti convenzionali il punto di riferimento sono i balletti ottocenteschi, per la prima tipologia denominata "natural emotional expression" l'autrice attinge al balletto moderno:

It is in the modern ballets based on classical dance that the correct use of natural emotional expression can lend the greatest significance to movement. Because, in its purely academic form, the classical technique was the least emotional of mediums, ballet-masters of the past used to rely on passages of conventional gesture to tell their story. Yet, today, in the hands of such choreographers as Fokine, de Valois and Ashton, to name only three, it has become a most expressive medium capable of depicting a wide range of human emotions. A study of their ballets reveals that they are composed of passages of either danced mime, or mimed-dance, a definition which depends entirely upon the amount of mime or dance involved [...]⁷¹.

⁶⁹ Si veda il video promosso dalla Royal Academy of Dance, intitolato *Mime Matters. An Exploration of Mime Gestures in Classical Ballet*, prodotto e diretto da Ross MacGibbon, A Landseer Films Production, 2007, in cui prendendo alcuni casi esemplificativi si dà conto del vocabolario di gesti utilizzato nel balletto classico.

⁷⁰ J. Lawson, *Mime*, cit., p. 71.

⁷¹ Ivi, pp. 30-31.

Dei tre coreografi citati, Lawson sottolinea che solo Ashton si è affidato quasi esclusivamente alla tecnica classica, utilizzando in tutti i suoi balletti le regole direzionali di John Davies e un tipo di gesto “emozionale”, che si esprime essenzialmente attraverso pose e movimenti accademici, come un’*arabesque*, di cui ha saputo impiegare tutte le sfumature possibili⁷².

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, una caratteristica del balletto inglese è stata la presenza di temi e ambientazioni legati alla realtà contemporanea. Al fine di rendere più “umani” i personaggi e più “vere” le relazioni fra essi fu utilizzato un tipo di gestualità più naturale e vicino alla quotidianità. Tuttavia, i gesti convenzionali del balletto classico sono usati in contrapposizione ad altri codici gestuali e di movimento, per evidenziare il carattere di alcuni personaggi e la contrapposizione con altri. In *Romeo and Juliet* di MacMillan, ad esempio, la gestualità di Lord e Lady Capulet, ruoli essenzialmente mimici, è caratterizzata da movimenti delle braccia ridondanti ed espressioni marcate del viso e contrasta nettamente con quella di Juliet, essenzialmente naturale sia nell’atteggiamento del corpo che nella mimica facciale. Questo contrasto ritorna in altri balletti, come in *The Taming of the Shrew* di Cranko, in cui al prete che sposa Katharina e Petrucchio è affidata una piccola parte pantomimica. Anche in questo caso, la scelta è quella di associare ai personaggi più anziani, e di conseguenza socialmente autorevoli e autoritari, un linguaggio mimico ormai desueto legato ai gesti convenzionali del balletto classico.

Mentre in questo balletto comico Cranko ha lavorato molto su diversi registri stilistici, e soprattutto sul contrasto fra una gestualità grottesca o convenzionale, propria dei personaggi secondari, e una più naturale ma allo stesso tempo composita tipica dei due protagonisti, in *Onegin* i gesti sono totalmente coreografici e in linea con il movimento danzato, nota Poesio, nel senso che non sono descrittivi e neppure rimandano alla quotidianità. Essi possono assumere un valore altamente simbolico, come nell’ultima scena di questo balletto, in cui il

⁷² Sulla figura dell’*arabesque* e in particolare sulla valenza di gesto espressivo dalla sua nascita fino al metodo di Cecchetti e di Vaganova, si veda F. Falcone, *The Evolution of the Arabesque in Dance*, in «Dance Chronicle», vol. 22, no. 1, 1999, pp. 71-117. In particolare le pp. 90-104 riguardano l’influenza sulla danza e sui suoi maestri della trattatistica attorica del XIX secolo e delle arti figurative. Vedi anche Ead, *L’arabesque, nascita ed evoluzione di una posa*, in «La Danza», anno 8, n. 23, Spring 1988, e i fondamentali studi di Flavia Pappacena sulla rivista «Chorégraphie» e nelle sue numerose pubblicazioni, in particolare quelle su Noverre e Blasis, già citate.

protagonista circonda con le braccia il corpo di Tatiana con un gesto che assume un duplice significato: il desiderio di amore e il rispetto della donna amata che però non osa sfiorare⁷³.

Sempre Poesio ha osservato che nei balletti di Ashton i gesti convenzionali, quando presenti, sono eseguiti con maggiore fluidità, senza che ci sia contrasto fra un gesto e l'altro – caratteristica propria della pantomima italiana – e con un ridimensionamento della componente spaziale⁷⁴.

I coreografi, oltre a essere responsabili della creazione di una gestualità che si rinnova di balletto in balletto senza cristallizzarsi in un repertorio di segni, contribuiscono anche al processo creativo dei danzatori per l'interpretazione dei personaggi. John Cranko per esempio accenna a un lavoro di tipo “maieutico” che instaurava con i suoi danzatori:

Mostly, I give metaphors. I will say, «I want this to be like a bow, the string is being pulled, and the bow is bent, so I want you to make this particular shape». I give mostly images that I hope will be then conveyed to the audience. One makes images of falling, of rising, or despair, of ecstasy, of being constricted, of being liberated. I give *emotional* movements. I feel the *emotion* first and then I try to transmit it, no matter how abstract it is. Of course, one has one's ups and downs, one's depths and one's heights. I think everything is fair game in art⁷⁵.

La parte emozionale gioca un ruolo importante soprattutto nei lavori narrativi, nella fase preliminare prima delle prove, caratterizzata da discussioni con il coreografo e dall'approfondimento del personaggio attraverso la lettura privata. Questo procedimento porta a una totale identificazione, così come emerge dalle parole di Marcia Haydée, prima ballerina della compagnia di Cranko a Stoccarda:

⁷³ G. Poesio, *Gestures That Speak*, in Aa. Vv., *Onegin*, cit., p. 28.

⁷⁴ Id., *Mime in Ashton's Ballets*, in S. Jordan, A. Grau (a cura di), *Following Sir Fred's Steps*, cit., pp. 72-79. Il saggio analizza le varie influenze sulla gestualità ashtoniana: non solo quindi la pantomima di Francesca Zanfretta, ma anche quella russa più chiara ed elegante, la tradizione delle *English Pantomimes*, e la tecnica cecchettiana. Su quest'ultimo aspetto cfr. anche T. Bennett, G. Poesio, *Mime in the Cecchetti "Method"*, in «Dance Research», vol. 18, no. 1, Summer 2000, pp. 31-43. I due autori affrontano diverse questioni sulla pantomima ottocentesca italiana, fra cui il fatto che nel metodo di Cecchetti lo studio dei gesti fosse parte integrante di alcuni esercizi tecnici previsti nel programma di insegnamento, e inoltre il fatto che questo repertorio di gesti convenzionali, mai codificato, provenisse dalla tradizione della Commedia dell'Arte e insieme dalla trattatistica oratoria e recitativa.

⁷⁵ J. Gruen, *The Private World of Ballet*, cit., p. 173, corsivo mio.

I just throw myself completely into those long and difficult roles, because when I dance them I actually *believe* I am Juliet. I *believe* I am Carmen. A lot, of course, is John. I know his ideas – I know how his mind works. And we talk about the characters, and I read about the characters⁷⁶.

Una volta introiettato il ruolo, afferma Marcia Haydée, la tecnica e l'interpretazione vanno insieme e si può procedere con la composizione dei passi che rifletterà le caratteristiche del personaggio. Marcia acquisì questo modo di vedere le cose nel suo apprendistato al Royal Ballet e la sua musa ispiratrice fu Margot Fonteyn.

Anche MacMillan discuteva con i suoi danzatori e consigliava letture di approfondimento per entrare nelle parti, già dai suoi primi balletti, come per *The Burrow*, per cui Seymour ricorda di aver letto i *Diari* di Anna Frank. L'aspetto maieutico riguarda anche il suo rapporto con i danzatori:

Kenneth made each dancer an intergral part of the creative process, encouraging and stimulating the imagination to the limits, searching the soul for verity, no false airs and graces, no sentimentality, no pasted-on emotions. He wanted raw, gutsy, unattractive humanity out of which true aspects of the human condition could emerge. This kind of psychological delving and digging was not common practice in the ballet world of those days⁷⁷.

MacMillan stabiliva con esattezza la linea psicologica del personaggio prima di definire un movimento o una posa, un *Leitmotiv* coreografico alla stregua di quello musicale, proprio come aveva fatto per la partitura di *Romeo e Giulietta* Prokof'ev, il quale aveva creato per Giulietta ben sette temi rappresentativi di altrettanti aspetti della sua personalità⁷⁸.

⁷⁶ Ivi, p. 179. Marcia Haydée (1937-), brasiliana, all'età di quindici anni si trasferì in Europa, studiando per due anni al Royal Ballet, ed entrando successivamente nel corpo di ballo della compagnia del Marchese de Cuevas con base a Parigi fino al 1961, quando fu ingaggiata da Cranko come prima ballerina per lo Stuttgarter Ballett. Dal 1976 al 1996 ha diretto questa stessa compagnia. Si vedano i due documentari video: *M. for Marcia. A Portrait of a "Mistress of Dance"*, diretto da Jean-Christophe Blavier, Moving-angel.com, Germany 2002; *Dancing is not a luxury, the many facets of Marcia Haydée*, scritto da Ulrich Tegeder, Inter Naciones, prodotto da TransTel, Cologne 1991.

⁷⁷ L. Seymour, *Sir Kenneth MacMillan – The Early Years*, in S. Crow, O. Swift (a cura di), *Revealing MacMillan*, London, Royal Academy of Dance, 2002, p. 26.

⁷⁸ H. Searle, *Ballet Music. An Introduction*, New York, Dover Publications, Inc., 1973 (1958), p. 182.

Tuttavia, il coreografo si lasciava ispirare dalle qualità specifiche di ogni danzatore e molto spazio era lasciato all'interpretazione individuale. Per tale ragione non veniva decisa un'esatta partitura gestuale, come vedremo invece per i balletti di Tudor.

We all took our characters home with us, studying people in the streets and cafés for clues, reading volumes and scouring galleries and museums where ever we went. We discussed it endlessly. This was when I knew that the creation of new works was my *raison d'être* [sic]⁷⁹.

Una volta creato il personaggio, MacMillan incitava i suoi danzatori a concentrarsi non solo sulla loro stessa interpretazione ma anche su tutti gli altri elementi dello spettacolo, su quella materialità della scena in cui il personaggio si trova a "vivere".

Nella scena 3 del III atto, in cui Juliet deve decidere il da farsi dopo aver appurato la decisione irremovibile dei genitori di farla sposare con Paris, MacMillan decise che la danzatrice sarebbe stata immobile, prima a terra poi sul letto, a meditare per alcuni minuti (diversamente Cranko esprime la disperazione di Giulietta facendola camminare farneticamente da una parte all'altra della camera, come impazzita). La fissità del suo corpo è in contrasto con la forza prorompente del tema musicale dell'amore portato al culmine. È una scena di forte impatto drammatico, che il coreografo delegò alle capacità espressive di Lynn Seymour – che fra l'altro aveva anche danzato nella versione di Cranko nel 1964 – per cui il ruolo era stato concepito. La danzatrice aveva frequentato le lezioni di Ursula Moreton alla Royal Ballet School, ma aveva studiato anche con il russo Nikolaj Svetlanov, un collaboratore di Agrippina Vaganova, da cui diceva di aver appreso il modo di comunicare con gli occhi, con un piccolo movimento della testa, con i gesti delle mani⁸⁰. Mentre i soli di Romeo puntavano sul virtuosismo, quelli di Juliet erano essenzialmente mimici: occhi sbarrati, lacrime di disperazione, espressioni di terrore per la decisione da prendere, manifestazioni di delirio mentre la sua mente è pervasa dai ricordi, passi nel vuoto, attimi di immobilità, fitte di dolore al grembo.

D'altro canto, per coreografi come Antony Tudor, considerato il "fondatore" del balletto psicologico, era importante il controllo del

⁷⁹ L. Seymour, *Sir Kenneth MacMillan*, cit., p. 25.

⁸⁰ G. Morris, *Dance Partnerships*, cit., p. 31. Vedi anche R. Austin, *Lynn Seymour. An Authorized Biography*, London, Angus and Robertson, 1980, p. 20.

danzatore, che non doveva interpretare i movimenti con un approccio emotivo. I movimenti “asciutti” e precisi che il coreografo stabiliva per ogni personaggio erano già in qualche modo significanti. Il danzatore doveva invece lavorare sull’intenzione e sulle motivazioni⁸¹. Nelle coreografie di Tudor, dunque, sembrerebbe che la recitazione sia “accennata” più che “sentita”.

Edwin Denby ha letto i balletti di Tudor e soprattutto i suoi *climatic moments* come un’enfasi dell’aspetto pantomimico della danza. A proposito di *Jardin aux Lilas*, il critico individuava nella scelta di “pose” particolari, calcolate nel dettaglio, un elemento fondamentale del suo stile coreografico. La posizione di accovacciamento che assume la protagonista di *Jardin* nella scena iniziale del balletto, dopo aver raggiunto l’uomo che ama, e che non può avere, comunica un senso d’intimità che il coreografo costruisce lavorando sulla velocità e le pause, sul contrasto delle direzioni, sul ritmo visivo:

The timing, the placing of the pose; its contrast to the direction, the speed, the stopping and starting of the dance figures that went before; in brief, all the resource of what the cinema calls visual rhythm have been used to direct the eye to this special instance of bodily contact. The attention is focused on the parts of the body, their relation to one another, the physical force involved in the leap and the lift, almost as if by motion-picture close-up. And the moment so distinctly presented registers all the more, because it registers as a climax in the story, as a pantomime of a psychological shock⁸².

Insieme alle pose, Tudor utilizza movimenti più naturali come portarsi dietro i capelli, giocherellare con i vestiti, distogliere lo sguardo, gesti della vita quotidiana che mettono in risalto il carattere dei personaggi, la situazione, la loro tensione psicologica. Egli usa la tecnica classica per mostrare il comportamento dell’alta società, esagerando la rigidità del portamento, i danzatori si muovono anche frettolosamente con le braccia penzoloni. A questo tipo di movimenti corrisponde una rigidità mentale propria della società che Tudor vuole mostrare in scena, di cui ha voluto sottolineare la convenzionalità e l’artificialità.

Questa nuova gestualità, quindi, si mescola al movimento e non contempla neanche l’uso espressivo del volto, a differenza

⁸¹ C. Crisp, M. Clarke, *Making a Ballet*, cit., p. 49.

⁸² E. Denby, *Looking at the Dance*, New York, Curtis Books, 1968, pp. 23-25: 24.

dei contemporanei de Valois e Helpmann che contavano molto sulle espressioni marcate del viso, anche grazie al trucco, e insieme sulla caratterizzazione dei costumi e dei gesti. Con lo spostamento della compagnia del Sadler's Wells a Covent Garden, la rappresentabilità di questi balletti fu compromessa dalla grandezza del teatro, poiché il palcoscenico era notevolmente più ampio e maggiore la distanza fra pubblico e scena, veniva quindi meno l'elemento peculiare di questi spettacoli, ovvero un'accentuata espressività del volto.

3.3. Tecnica, stile, interpretazione

Il corpo dei ballerini è un corpo addestrato, e il modo in cui questo corpo si esprime dipende in larga parte dalla sua formazione. Come abbiamo visto, negli anni venti Londra beneficiò della presenza di tanti maestri autorevoli nel campo del balletto e tutti furono più o meno influenti nella creazione della scuola inglese: Enrico Cecchetti, Edouard Espinosa, Nikolaj Legat, Serafina Astafieva, e addirittura la grande ballerina Anna Pavlova. Pur usufruendo di lezioni private di alto livello, gli aspiranti danzatori inglesi d'inizio Novecento non potevano godere di una continuità nel training, a differenza di quanto accadeva per esempio in Russia con le scuole dei teatri stabili (Bol'shoj e Mariinskij). Spesso iniziavano a studiare a un'età già avanzata e non esisteva un sistema scolastico che permettesse loro di integrare l'insegnamento della danza, e quindi l'esercizio fisico, con uno studio globale adatto a formare la personalità di un vero professionista del balletto⁸³. Il sistema dello spettacolo dell'epoca, in cui si trovava a lavorare un ballerino, prevedeva una varietà di generi come il music hall, la pantomima, il teatro musicale, l'opera, in cui il balletto ricopriva non proprio un posto di rilievo. La formazione di un danzatore, inoltre, travalicava la distinzione fra la danza sociale e quella teatrale.

Nel 1920, ricordiamo, era stata fondata l'Association of Operatic Dancing (divenuta nel 1936 Royal Academy of Dance) con il fine di migliorare e preservare l'insegnamento della *danse d'école* attraverso la creazione di un programma didattico ben definito. Da qui la scuola inglese mosse i primi passi nella creazione di un sistema proprio che si definì con gli anni, modellandosi anche sulla personalità di alcuni coreografi.

⁸³ P. W. Manchester, I. Morley, *The Rose and the Star*, cit., p. 26.

Oggi esso s'identifica con il metodo insegnato alla Royal Academy of Dance, metodo seguito dagli studenti del Royal Ballet School, che ha quindi le sue radici nel Syllabus originale che Espinosa aveva messo a punto insieme ai membri del comitato dell'associazione. Perciò de Valois ribadì più volte che Espinosa doveva essere considerato il padre della scuola inglese⁸⁴.

Tuttavia, nei primissimi anni di vita la scuola di de Valois, oggi Royal Ballet, era frequentata da diversi maestri, fra cui Margaret Cra-ske e Stanislaw Idzikowski, insegnanti del metodo Cecchetti, e il russo Sergheijev le cui lezioni comprendevano variazioni dei principali balletti di Petipa. Alcune ore alla settimana erano riservate a una materia creata da lei e chiamata "composition", ispirata all'euritmica dalcroziana, il cui scopo era quello di far raggiungere al danzatore una perfetta posizione del corpo, fondamentale per poter soddisfare qualsiasi richiesta coreografica. Già dagli esordi l'attenzione di de Valois fu anche quella di fornire agli allievi una conoscenza ampia delle arti teatrali, invitando ad esempio Vladimir ed Elizabeth Polunin, collaboratori di Djagilev, a tenere dei corsi speciali sulla scenografia. Inoltre, appartenevano al percorso didattico materie come la pantomima e la danza di carattere, insegnate rispettivamente da Francesca Zanfretta, sostituita poi da Ursula Moreton, e da Derra de Moroda.

Per quanto riguarda la tecnica accademica, già dalla fine degli anni venti Ninette de Valois si era avvicinata sempre più alla Royal Academy of Dancing (RAD), conseguendo l'esame nel 1929, e lo scambio fu reciproco dato che nel 1955 l'istituzione utilizzò in parte il suo Syllabus come base per gli esami⁸⁵.

Il Syllabus RAD impiegato da de Valois nella scuola negli anni trenta e quaranta dava enfasi al lavoro *terre à terre*, ma non contemplava una serie di dettagli sull'uso della testa e delle braccia, sull'*épaulement*, sulla coordinazione del corpo e sull'approccio alla musica⁸⁶. In questi anni il programma della scuola non fu codificato una volta per tutte e si dice che spesso de Valois cambiasse idea in merito.

⁸⁴ N. de Valois, *Step by Step*, cit., p. 11.

⁸⁵ G. Morris, *Frederick Ashton's Ballets. Style, Performance, Choreography*, Alton, Dance Books, 2012, p. 51.

⁸⁶ Ead., *Developing a Training Style: Ninette de Valois and the Cultural Inheritance of the Early Twentieth Century*, in R. Cave, L. Worth (a cura di), *Ninette de Valois, Adventurous Traditionalist*, cit., pp. 41-46: 45.

Il training era incentrato, inoltre, sulla *petite batterrie*, sulla velocità nel cambiamento di direzione e di peso e nel lavoro dei piedi, sulla flessibilità del torso, e da qui ne consegue che le lezioni erano considerate molto faticose. Questo training, aperto alle contaminazioni, conviveva con il metodo Cecchetti che invece era codificato e doveva essere eseguito minuziosamente. Geraldine Morris, danzatrice del Royal Ballet dal 1963 al 1971 e autrice di diversi testi sul balletto inglese, racconta dettagliatamente le questioni del training in questi anni, così come l'influenza che esercitò lo stile coreografico di Ashton sul metodo che andava affinando de Valois e che è documentato a partire dal 1950:

[...] the strength of the school lay in the fact that she did not establish, in written form, a strictly codified notion of each step. This meant that the teaching retained flexibility and was able to change and adapt to the choreography of the day. These classes seem primarily to have been designed to suit her own needs and those of Ashton, since both choreographers demand rapid alterations in direction and weight and an ability to articulate the feet⁸⁷.

A partire dai primi anni cinquanta, inoltre, il Syllabus avanzato per le ragazze, destinato non ai danzatori ma agli insegnanti, veniva trasmesso durante la Summer School su iniziativa di de Valois da un gruppo di allieve addestrate da Valerie Adams⁸⁸.

Negli anni la scuola ha accresciuto le materie e diviso il percorso in due fasi a seconda dell'età degli allievi, divenendo nel 1951 scuola primaria e secondaria riconosciuta dallo Stato. Nel biennio superiore (Upper School) nove ore settimanali erano riservate alle lezioni di storia della danza tenute per molti anni da Arnold Haskell, storia dell'opera, del teatro e dell'arte tenute da attori, critici, curatori di mostre, e di lingua francese. Per quel che riguarda le materie specialistiche oltre alla tecnica accademica, gli allievi studiavano musica, danza di carattere, pantomima, coreografia, trucco, tecnica del passo a due, repertorio e notazione Benesh a partire dai primi anni sessanta. Nel 1974 fu introdotta la tecnica *modern* di Martha Graham.

⁸⁷ Ead., *Frederick Ashton's Ballets*, cit., p. 57.

⁸⁸ Valerie Adams (1936-) era stata allieva della scuola, poi danzatrice della compagnia. Dopo una breve parentesi in Olanda, negli anni sessanta ritornò a far parte della scuola come insegnante per il corso finalizzato all'insegnamento. A. Meadmore, *Introduction to the DVD Recording of Valerie Adams Teaching the de Valois Syllabus*, in R. Cave, L. Worth (a cura di), *Ninette de Valois. Adventurous Traditionalist*, cit., pp. 47-48.

Come si riflette questa formazione tecnica sullo stile coreografico? Nei primi balletti di Ninette de Valois prevale non tanto la danza accademica, bensì l'accostamento dei vari generi di danza acquisiti nel corso della sua carriera di ballerina. È attraverso il contrasto di questi generi che si crea la forte caratterizzazione dei personaggi. E lo stesso procedimento di accostare più generi è usato da Robert Helpmann: dalla danza accademica alla danza sociale, dalla mimica accentuata a movimenti quotidiani, in *Miracle* tutti questi modi di danzare si susseguono a mano a mano che l'azione raggiunge il climax, corrispondendo a precise situazioni e ai diversi personaggi della storia. I lavori di entrambi i coreografi vennero definiti da Michael Benthall «ensemble ballet» e «character work»⁸⁹.

Lo stile coreografico di Ashton è invece molto influenzato dalla tecnica cecchettiana studiata con Marie Rambert, Léonide Massine e Margaret Craske⁹⁰. Il metodo di Cecchetti, che per tutti gli anni sessanta e settanta è stato insegnato alla Royal Ballet School, è stato successivamente escluso dal programma accademico. Tuttavia, molti insegnanti ancora oggi lo conoscono e in qualche modo ciò si riflette nel loro insegnamento, come ad esempio nello studio del *port de bras*⁹¹. Come ha notato Toby Bennett, l'impronta cecchettiana è talmente forte nello stile di Ashton che il fatto che il suo metodo non sia più contemplato nella sua interezza all'interno della scuola del Royal Ballet implica che molti danzatori non siano più in grado di eseguire brillantemente il suo repertorio⁹². In particolare, Ashton prese da Cecchetti l'attenzione meticolosa nello studio del *port de bras*, finalizzato a rendere più espressiva la parte alta del corpo⁹³. Nello stile di Ashton la testa, gli occhi, il collo e le braccia sono importanti quanto le gambe, i cui virtuosismi sono generalmente prioritari nel balletto classico. È soprattutto il lavoro della schiena che rende i suoi movimenti fluidi e lirici,

⁸⁹ M. Benthall, *The Dance-Drama*, cit., p. 10.

⁹⁰ Nella scuola di Rambert veniva insegnata l'euritmica dalcroziana, di cui era esperta, e il solo metodo Cecchetti, appreso direttamente dal maestro durante il periodo con i Balletti Russi.

⁹¹ Ringrazio Nicola Katrak per le informazioni gentilmente date.

⁹² T. Bennett, *Cecchetti and the British Tradition*, in «Dance Now», v. 6, no. 3, Autumn 1997, pp. 55-59.

⁹³ Ashton fu anche influenzato dal *tap dancer* afroamericano Buddy Bradley, e quando suggeriva ai suoi danzatori di tenere rilassata la parte alta del corpo prendeva come esempio Fred Astaire. Cfr. G. Morris, *Frederick Ashton's Ballets*, cit., pp. 63-65.

intimi e mai plateali. Ma allo stesso tempo viene data importanza anche alla parte inferiore del corpo, soprattutto nel lavoro intricato dei piedi che prevede passi piccoli e veloci. Pur utilizzando l'ampio range della tecnica classica, Ashton non era interessato all'esecuzione perfetta dei passi quanto alle sensazioni che danzatori carismatici come Isadora Duncan, a cui dedicò il balletto *Dante Sonata*, potevano lasciare. Vista negli anni venti a Londra, Duncan – a detta di Ashton – non faceva niente di complicato, ma aveva una qualità che si poteva descrivere dicendo che «when she moved she left herself behind»⁹⁴.

La particolare attenzione riservata alla parte alta del corpo avvicinava in qualche modo Ashton al metodo di Agrippina Vaganova, in cui la ricerca della plasticità e dell'espressività del movimento passava attraverso la morbidezza della schiena e delle braccia. Il metodo sviluppato dalla Royal Academy, d'altro canto, non sembra mettere l'accento sul torso, e ciò renderebbe il movimento dei ballerini più rigido e distaccato, anche se estremamente pulito. Reticenza e sobrietà, qualità tipiche dello stile inglese, deriverebbero proprio da questo tipo di training in cui l'accento è spostato sull'analisi di ogni singola parte del corpo. Anya Peterson Royce ci spiega quale potrebbe essere la differenza fondamentale tra questi due metodi:

[In Russia] Dancers had been trained to move from the inside out, to dance with internal motivation. The concepts of musicality and flow were inculcated by such teachers as Vaganova. The Kirov training, in particular, gave dancers the ability to be moved by the music. The training of British dancers is based on the Cecchetti method and the Royal Academy of Dance. Its emphasis on mastering the movements of different parts of the body [...]. This fragmentation makes it difficult to teach internal flow or the idea of being motivated by the music rather than dancing *to* the music⁹⁵.

Lo stile coreografico di Ashton è stato anche influenzato dalle qualità dei danzatori con cui lavorava, al contrario di Ninette de Valois che non rendeva partecipi i suoi danzatori della creazione di un balletto, tenendo addirittura all'oscuro i componenti del corpo di ballo dei dettagli della storia, della musica e delle scene. Annabel Farjeon, ballerina

⁹⁴ D. McDonagh, *Au revoir*, cit., p. 19.

⁹⁵ A. Peterson Royce, *Movement and Meaning. Creativity and Interpretation in Ballet and Mime*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 200.

della compagnia negli anni trenta, spiega quali fossero le differenze di metodo fra i due coreografi:

In the case of Ashton, this lack of information stemmed from a kind of unconcern; his feeling were so intense that he thought the theme must almost immediately become apparent without the bother of an explanation. In the case of de Valois it was partly her secretive nature, partly her policy of separating directors from work force. She needed solitary power, for her own satisfaction and for the management of the company⁹⁶.

Al momento delle prove de Valois aveva già pianificato minuziosamente tutti i dettagli della coreografia, che teneva custoditi nel suo taccuino, i danzatori erano quindi delle «marionette» nelle sue mani, ma ciò avveniva per lo più con il corpo di ballo, mentre ai solisti veniva lasciata più libertà di interpretazione. Come sottolinea la stessa Farjeon, la difficoltà dei balletti di de Valois non consisteva tanto nei passi quanto «to get the style correct – that balance between restraint and display, that sense of period and character»⁹⁷.

Come già detto, Ashton lavorava molto prima di iniziare le prove sulla struttura musicale e narrativa del balletto, ma non sulla coreografia, poiché si lasciava ispirare dai danzatori e dal modo in cui essi si muovevano per poi improvvisare intere sequenze di danza. Geraldine Morris ha dimostrato come lo stile di Ashton, benché riconoscibile in alcune caratteristiche ricorrenti⁹⁸, sia stato fortemente determinato dalla specifica formazione e abilità delle ballerine che aveva a disposizione⁹⁹. Nei balletti creati per Margot Fonteyn sfruttò le qualità più spiccate della danzatrice, musicalità ed espressività della parte alta del corpo e del *port de bras* che le derivavano dallo studio con diversi

⁹⁶ A. Farjeon, *Choreographers: Dancing for de Valois and Ashton*, in «Dance Chronicle», vol. 17, no. 2, 1994, pp. 195-206: 196.

⁹⁷ Ivi, p. 200.

⁹⁸ Un marchio dello stile di Ashton è il cosiddetto “Fred step”, una sequenza di passi ricorrente in molti suoi balletti, che derivava dalla *Gavotte* di Pavlova. Il coreografo disse di utilizzarla come porta fortuna e consisteva nei seguenti passi: *posé en arabesque*, *coupé dessous*, *petit développé à la seconde*, *pas de bourrée dessous*, *pas de chat*. Cfr. A. Grater, *Following the Fred Step*, in S. Jordan, A. Grau (a cura di), *Following Sir Fred’s Steps*, cit., pp. 92-100. Altri «signature steps» sono *pas de bourrée* e varianti, *rond de jambe à terre* e *ballonné simple*, sono passi che generalmente hanno la funzione di legare: cfr. G. Morris, *Frederick Ashton’s Ballets*, cit., p. 21.

⁹⁹ G. Morris, *Dance Partnerships: Ashton and His Dancers*, in «Dance Research», vol. 19, no. 1, Summer 2001, pp. 11-59.

maestri russi (Gončarov, Astafieva, Volkova, Preobrazenskaja). In *Ondine*, ad esempio, i movimenti circolari delle braccia che animano lo spazio intorno sono la cifra stilistica più interessante. L'affascinante spirito del mare è caratterizzato da braccia fluttuanti e leggere e da un espressivo uso delle punte che ne definiscono l'essenza; inoltre, da un'evoluzione del personaggio che la rende umana: all'inizio del III atto, dopo la tempesta causata da Tirrenio che l'ha separata dal suo amato Polemon e l'ha riportata nel regno marino, il suo volto sorridente si trasforma in un volto fermo di dolore; l'indole curiosa e giocosa, così evidente nei primi due atti, in cui compare anche un atteggiamento di timore e reticenza che rende il personaggio più complesso, è nel III atto completamente oscurata dal volere di Tirrenio. L'indissolubilità del legame fra il dio e lo spirito dell'acqua è rappresentata dal nuovo costume di Ondine, una versione femminile di quello del dio giocato sulle sfumature del verde, e da un breve duetto in cui danzano legati l'uno all'altra tenendosi per mano. In queste ultime scene, e fino al bacio fatale che ucciderà Polemon, Ondine, con i capelli sciolti e bagnati – per rimarcare la sua appartenenza al mondo ultraterreno – è capace di una sofferenza umana per un amore impossibile¹⁰⁰.

Per Nadia Nerina, invece, Ashton creò movimenti coreografici che mettevano in rilievo la forza dei suoi piedi e la naturalezza nelle parti mimiche. Nerina aveva studiato il metodo Cecchetti e aveva una tecnica eccellente, soprattutto nei salti, nei giri e nell'elevazione, e un ottimo lavoro delle punte, e nonostante fosse piccola di statura – come tutte le ballerine di Ashton non superava 1,62 cm – i suoi movimenti erano molto ampi¹⁰¹. Non a caso la coreografia della *Fille mal gardée* è tutta giocata sull'esuberanza dei salti, la destrezza e la velocità dei giri. Soprattutto nell'assolo, in cui si esprime il modo di essere di un personaggio e il suo mondo interiore, emergono le qualità caratteriali di una giovane fanciulla innamorata e determinata di fronte a una madre che ostacola il suo amore.

Grazia ed eleganza ritornano nel lavoro ispirato alla commedia shakespeariana, *The Dream*, in cui le situazioni comiche, nate dagli

¹⁰⁰ Si veda il video *Ondine*, diretto e prodotto da Paul Czimmer, con il Royal Ballet e Margot Fonteyn e Michael Somes, Poetic Films Ltd. in association with the Royal Opera House, Covent Garden, 1960. Più recente è il video registrato al Royal Opera House, Covent Garden il 3 e il 6 giugno 2009, con Miyako Yoshida ed Edward Watson e diretto da Ross MacGibbon, Opus Arte, UK 2010.

¹⁰¹ G. Morris, *Dance Partnerships*, cit., pp. 26-30, *passim*.

equivoci causati dall'incantesimo del fiore magico che Oberon (Anthony Dowell)¹⁰² usa per vendicarsi contro Titania (Antoinette Sibley), sono ottenute grazie a un uso del codice accademico "invertito" e a una gestualità volutamente e delicatamente ridondante, perché finalizzata al riso. Il "Fred step" eseguito velocemente, così come gli improvvisi cambi di direzione creano un effetto comico, così l'adagio si trasforma da momento idilliaco in una scena tragicomica in cui i partner vengono allontanati e respinti.

Il merito di Ashton, comunque, non è solo una mera questione di stile, ma risiede nella costruzione di una perfetta struttura, in cui la narrazione particolarmente fluida funziona grazie alla rapidità con cui si susseguono una serie di microscene. Pantomima e danza sono mescolate, anche nella prima scena con Oberon e Titania che si contendono il piccolo paggio. Le coppie, osservate da Oberon, su cui si scaglia l'incantesimo del fiore ad opera del folletto Puck, sono identificate con il colore degli abiti, di rosso vestiti sono gli innamorati Hermia e Lisandro, a cui tocca un romantico passo a due, di blu la povera Helena non corrisposta e l'ostinato Demetrio che, rincorso, si rifiuta di cedere alla donna.

Per dividere la prima parte del ballo, in cui si pianifica l'intrigo, dalla seconda in cui l'intrigo si realizza, Ashton inserisce un momento distensivo in cui l'azione si ferma e lo spettatore viene diletto dai disegni geometrici del corpo di ballo delle fate danzanti insieme a Titania, che cadendo nel sonno dà modo a Oberon di gettarle il succo del fiore magico.

Dopo di che l'incantesimo si compie sulle coppie attraverso il folletto Puck che però per un equivoco colpisce il già innamorato Lisandro facendolo invaghiare di Helena e provocando invece la "tragicomica" disperazione di Hermia. È la volta quindi di Bottom (Alexander Grant), il boscaiolo trasformato in un asino di cui Titania risvegliandosi rimane affascinata. Dopo uno strepitoso solo maschile sulle punte, Bottom danza con Titania un tenero passo a due che provoca lo stupore delle fate rientrate in scena.

Nella scena successiva Puck comprende l'equivoco. Demetrio viene quindi magicamente ricondotto sulla retta via innamorandosi di

¹⁰² Ashton ha lasciato a Dowell i diritti per la riproduzione di *The Dream* e lui ha curato la versione per l'American Ballet Theatre, di cui esiste oggi una registrazione in DVD del 2004, prodotto da Kultur Video, con Alessandra Ferri (Titania), Ethan Stiefel (Oberon), Herman Cornejo (Puck), Julio Bragado (Bottom).

Helena, che a questo punto è contesa fra i due uomini. Prima che il folletto spezzi l'incantesimo, abbiamo l'intromissione di Hermia e un'esilarante scena con il litigio, schiaffi inclusi, tra le due donne. Anche Titania e Bottom ritornano alla normalità, ma il risveglio ha lasciato in entrambi delle sensazioni e dei ricordi: le orecchie d'asino vengono disegnate con le mani sul motivo conduttore della marcia funebre.

Molto diversa è la versione di Balanchine del dramma shakespeariano, in due atti indipendenti fra loro, e spostata tutta su un altro registro, che conserva molti personaggi eliminati da Ashton. L'azione si svolge tutta nel I atto, inframezzata da diversi pezzi di bravura, come quello della regina delle amazzoni Ippolita che esprime la sua forza in *grand jetés* e *fouettées*, o quello di Oberon con i suoi ripetuti *entrechats*; nel II atto invece prende vita un magnifico *divertissement* nel segno di Petipa a suggello dell'amore ritrovato. Balanchine non ha certo problemi a rendere chiara l'azione, ma essa è meno concentrata, e si disperde in alcuni *ensembles* troppo lunghi, per esempio quello delle donne farfalla al cospetto di Titania. L'enfasi del gesto inoltre assume qui un tono quasi patetico, distante dalla delicata comicità della versione inglese.

In balletti come *Marguerite and Armand* la struttura narrativa si regge su una serie di duetti che sottolineano altrettanti momenti significativi della coppia. Il risultato è una sorta di lungo e drammatico *pas de deux* nato dopo un minuzioso studio di Ashton che non prevedeva però una discussione con i danzatori sulle parti da interpretare, come invece era per Cranko e per MacMillan¹⁰³. Dopo il prologo di cui abbiamo già parlato, la prima scena vede la protagonista (Margot Fonteyn) in un abito da sera rosso, circondata dai suoi ammiratori in frac, fra cui il compositore Liszt; assistiamo subito dopo all'entrata di Armand (Rudolf Nureyev) e al primo sguardo fatale fra i due. Marguerite lo osserva danzare, compiaciuta, e gli sorride, quindi lo invita con un cenno del braccio ad avvicinarsi. Armand le prende la mano e la bacia. Inizia un *pas de deux* dai toni teneri e delicati, ma subito interrotto da un accenno di tosse, lei si scosta e torna a sedersi, i corteggiatori accorrono, Armand pure la raggiunge e prendendola nelle sue braccia

¹⁰³ È oggi possibile vedere il balletto per intero nel documentario video diretto da Pierre Jourdan *I am a Dancer. An Intimate Portrait of the Legendary Dancer Rudolf Nureyev* (Studio Canal, UK 2007), ma non con l'impianto scenico originale. Per esempio, non compaiono nella versione filmica le proiezioni sul ciclorama.

ricomincia a danzare con lei. Sospirando i due si tengono per mano e giocano a terra in una profusione di carezze che rende il tutto molto intimo, nonostante la presenza degli altri uomini. Il Duca, cogliendoli in flagrante, interrompe questo momento di intimità, afferra per un braccio Marguerite, la quale getta una camelia a terra, uno degli uomini sta per raccoglierla ma è bloccato da Armand.

A questo primo duetto di conquista, giocato sulla varietà dei registri stilistici, Ashton affianca un secondo passo a due caratterizzato invece dal dinamismo, che è indicativo di un'intesa acquisita e che si esprime con movimenti ampi, giri di gioia e corse di libertà. Anche questa volta la danza di passione viene interrotta dallo sguardo di ammonimento di un uomo, il padre di Armand (Michael Somes), il quale nonostante sia lì per ordinare a Marguerite di lasciare Armand si commuove di fronte alle implorazioni della donna che abbraccia e sorregge. Rimasta sola, Marguerite si abbandona in un pianto di disperazione. Il passo a due continua ora con toni decisamente drammatici, espressi attraverso ripetuti baci, prese e scivolamenti, fino al distacco imposto.

Il terzo passo a due della coppia, sulle note di una musica che si fa sempre più struggente, è intitolato *The Insult*. La scena è toccante anche perché vediamo peggiorate le condizioni di vita di Marguerite, a cui ormai poco resta da vivere; l'insulto di Armand che la fa cadere, poi le strappa dal collo la collana di diamanti e la offende al cospetto di tutti lanciandole addosso delle banconote ci scuote, e ancor più tocca le corde del cuore la scena successiva in cui la donna, lasciata sola, si mostra in tutta la sua fragilità e sofferenza zoppicando sulle punte. Questa infelice immagine trova il suo culmine nella scena finale quando Marguerite è sul letto di morte e la vediamo delirante e in preda alle allucinazioni, prima dell'estremo *pas de deux* con Armand giunto al suo capezzale. La corsa dell'uomo con il mantello svolazzante quando entra in scena è una citazione – secondo Vaughan – della corsa di Galina Ulanova in *Romeo e Giulietta*, che possiamo trovare anche nel successivo *Kameliendame* di John Neumeier (1978). Il quarto e ultimo passo a due inizia con un lungo abbraccio che si sviluppa in un profondo *cambré* indietro. Il corpo di Marguerite però non ha più forza, si muove insieme a quello di lui in un romantico gioco di intrecci di mani e braccia, e il suo viso incorniciato dai capelli sciolti sulle spalle è marcatamente provato dal dolore e dalla malattia. Le mani tremanti di Marguerite diventano d'improvviso forti e guidano lo slancio vitale

del corpo nell'ultima presa di Armand. Il movimento del corpo portato in alto con le braccia protese verso il cielo è l'ultimo gesto della signora dalle camelie prima della morte. Dopo questo balletto Ashton non affronterà più un soggetto così tragico.

In ogni caso, a prescindere dal genere e dai temi trattati, le sue creazioni sono contraddistinte da alcune peculiarità stilistiche. Nei passi a due, ad esempio, sono molto frequenti i trascinamenti orizzontali e la caduta in spaccata o a forbice della donna, così come la gamba nelle *arabesques* è spesso limitata in altezza per offrire una maggiore flessibilità del torso. In genere i movimenti non sono mai troppo ampi e plateali, e non c'è una fusione tra il gesto realistico e quello accademico, come nelle coreografie di Tudor.

Al neoromanticismo di Ashton, la critica coeva contrappose i primi lavori di Cranko e MacMillan. Secondo Clive Barnes, infatti, si stava affacciando una nuova tendenza, definita «neo espressionismo»¹⁰⁴, in cui una parte importante era giocata anche da Jerome Robbins, una scuola anglo-americana di balletto che andava nella direzione di un uso del corpo più libero che rendeva la danza più naturale. Le considerazioni di Barnes emergevano in una recensione su *Antigone* pubblicata nel 1959 su «Dance and Dancers», in cui si mettevano in evidenza le diverse influenze sullo stile di Cranko: mentre Percival aveva rilevato la concomitanza del tour della compagnia di Jerome Robbins, Ballets USA, durante le prove della coreografia, e aveva associato quindi a questo fatto la decisione di Cranko di far danzare il ruolo di Antigone, inizialmente pensato sulle punte, sulle «mezze», come avevano già fatto de Valois e Helpmann, Barnes ha messo l'accento sull'influenza esercitata in primo luogo da Massine. Secondo Bannerman, invece, un'influenza decisiva sull'approccio coreografico di Cranko era stata quella di Martha Graham che nel 1954 aveva fatto la sua prima tournée a Londra. Il rimando alla coreografa americana sorge spontaneo se pensiamo al suo ben noto repertorio «tragico», chiamato in causa anche dalla critica nella recensione al tour del Royal Ballet al Metropolitan Opera House nel 1960, in cui però il balletto di Cranko fu giudicato statico, un «frantic résumé of the events between the death of Oedipus and the death of his daughter, Antigone»¹⁰⁵.

¹⁰⁴ C. Barnes, *Antigone*, cit., p. 9.

¹⁰⁵ D. Hering, *Land of the Lilac Fairy. England's Royal Ballet Reviewed*, in «Dance Magazine», November 1960, pp. 42-44, 66: 43.

La coreografia di Cranko, sulle note della musica «cruda» e «penetrante»¹⁰⁶ del greco Mikis Theodorakis, è stupenda sia nelle complesse e dinamiche scene di insieme dei combattimenti con gli scudi, che nei *pas de deux* e nelle sequenze squisitamente gestuali, come quella del suicidio di Giocasta (Julia Farron), in cui Cranko per descrivere lo struggimento della donna inventa un suggestivo movimento rotatorio a cui prendono parte i due figli e che termina con la morte di lei trafitta dalle due spade e incastrata fra i corpi di Eteocle e Polinice che si tengono per mano. Una gestualità fortemente simbolica ritorna nella scena ottava in cui il lamento di Antigone (Svetlana Beriosova) e delle donne di Tebe vestite di nero si esprime attraverso un sorta di dondolio delle spalle con un braccio che tiene l'altro¹⁰⁷.

In questo balletto troviamo poco dello stile di Cranko degli anni successivi a Stoccarda, in cui la tecnica classica sarà protagonista assoluta. Rimane comunque una peculiarità delle sue creazioni la commistione di stili. Nel più tardo *The Taming of the Shrew* il coreografo ha magistralmente utilizzato vari stili e tecniche non solo con il fine di distinguere un carattere da un altro ma anche per evidenziare aspetti diversi di uno stesso carattere, come nel caso della protagonista Katharina contraddistinta da piedi flessi, ginocchia *en dedans*, spalle inarcate, pugni chiusi. Il primo *pas de deux* del balletto è caratterizzato da un *mélange* di registri stilistici, fra cui lo *slapstick*, che serve al coreografo per rendere più complessi e quindi umani i due protagonisti.

La critica attribuì il successo dei balletti di Cranko agli straordinari danzatori della compagnia¹⁰⁸; tuttavia, il fatto che molte sue creazioni siano ancora oggi nel repertorio di diversi teatri, non solo europei, dimostra che è nel suo genio coreografico che dobbiamo rintracciarne la fortuna. Di certo, Cranko ebbe il merito di riorganizzare la scuola di Stoccarda e accrescerne il valore, impiegando maestri come Peter Wright e Anne Wooliams, conosciuti negli anni quaranta alle lezioni di Vera Volkova a Londra¹⁰⁹, o Alan Beale, proveniente dal Royal Ballet.

¹⁰⁶ H. Searle, *Ballet Music*, cit., p. 189.

¹⁰⁷ È disponibile nell'archivio del Royal Opera House una registrazione video delle prove, prodotta da Edmee Wood Film.

¹⁰⁸ D. Hering, *A Lesson for America?*, in «Dance Magazine», August 1969, pp. 43-45, 86-87.

¹⁰⁹ Allieva di Agrippina Vaganova, Volkova (1905-1975) fu attiva come insegnante a Londra a partire dagli anni quaranta, dove fu seguita e apprezzata da diversi ballerini della compagnia del Royal Ballet. Cfr. A. Meinertz, *Vera Volkova: A Biography*, Alton,

La tecnica russa, unita a quella inglese, ha certamente favorito gli straordinari lanci tipici dei suoi balletti, che caratterizzano i passi a due, complicatissimi per i ruoli sia femminili che maschili. Più tardi il critico Horst Koegler individuò proprio nelle prese spettacolari la cifra caratteristica del suo stile¹¹⁰. Per Cranko la trasmissione della tecnica doveva avvenire nel modo più neutro possibile, poiché la questione dello stile era legata non tanto al training quanto al lavoro coreografico. Il suo stile, a detta dello stesso coreografo, non era definito in senso assoluto ma mutava di volta in volta in base alle finalità di ogni composizione¹¹¹. I suoi danzatori dovevano essere in grado di interpretare il repertorio variegato della compagnia, dai suoi balletti a quelli di Balanchine, Robbins, MacMillan, Tetley etc.

Vediamo ora quali strategie Cranko ha utilizzato nei suoi balletti narrativi per la trasposizione del testo letterario nel proprio codice linguistico al fine di delineare il carattere dei personaggi e portare avanti l'azione attraverso la danza. Prendendo come esempio *Onegin*, possiamo mettere a confronto le strutture narrative dei due testi – il romanzo e la coreografia – e ricostruire il lavoro di drammaturgia che Cranko ha compiuto sull'opera¹¹².

Il romanzo in versi di Puškin, scritto fra il 1825 e il 1832 e pubblicato inizialmente capitolo per capitolo, è costituito da otto capitoli più uno incompleto, che Cranko ha riorganizzato in tre atti e sei scene¹¹³. Non ci meraviglia come mai il coreografo avesse scelto quest'opera per farne un balletto, visto che essa contiene molti riferimenti al balletto, soprattutto nel primo capitolo, e anche diverse scene di ballo. I primi due capitoli del romanzo avevano la funzione di descrivere i personaggi, funzione che nel balletto è realizzata a un livello prettamente visivo, attraverso il colore e lo stile dell'abito che

Dance Books, 2007. Wright e Wooliams avevano anche una formazione di danza espressionista tedesca, avendo studiato rispettivamente con Kurt Jooss e Mary Wigman.

¹¹⁰ H. Koegler, *John Cranko*, in S. J. Cohen (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. II, p. 267.

¹¹¹ J. Gruen, *The Private World of Ballet*, cit., pp. 172-173.

¹¹² Si veda l'adattamento televisivo di questo balletto: *Onegin*, diretto da David Sutherland, con lo Stuttgarter Ballett, con Heinz Clauss (*Onegin*), Marcia Haydée (*Tatiana*), Joyce Cuoco (*Olga*), Egon Madsen (*Lenski*), Jan Stripling (*Prince Gremin*), prodotto da Zweites Deutsches Fernsehen, Germania 1976.

¹¹³ Si veda l'edizione italiana: A. Puškin, *Eugenio Oneghin*, trad. it. di E. Lo Gatto, Macerata, Quodlibet, 2008.

indossano, o attraverso gesti e atteggiamenti del corpo che sono indicativi del loro carattere.

Il I atto corrisponde quindi al terzo capitolo del romanzo, ambientato nella casa di campagna di Madame Larina dove si svolgono i preparativi per la festa di Tatiana, occasione in cui avverrà l'incontro fra la ragazza e Onegin, incontro che Puškin annuncia, ma non racconta, indicandolo con i punti di sospensione. Mettendo in scena ciò che lo scrittore russo aveva omesso, Cranko ci mostra il rapporto d'amore fra Olga e Lenski e di contrasto il difficile incontro fra Onegin e Tatiana e ci dà così un quadro dei caratteri dei quattro personaggi principali, i cui atteggiamenti sono già presentati allo spettatore anche se non attraverso dei veri e propri assoli.

Come ha sottolineato Poesio, Cranko è sapiente nel portare avanti il piano interno della psicologia dei personaggi parallelamente al piano contestuale: è nella relazione fra il microcosmo interiore dei quattro protagonisti e gli eventi della loro quotidianità che sta la sapienza narrativa di Cranko¹¹⁴. La scena di apertura nel giardino di Madame Larina è un esempio di questo aspetto: mentre Tatiana è sdraiata a terra a leggere un libro, in una posa decisamente "non ballettistica", sua sorella Olga, in compagnia della madre è alle prese con la preparazione dei vestiti per la sua festa di compleanno. Il disinteressamento di Tatiana e il suo stare a parte assorta fra le pagine di un libro indicano un tratto essenziale della sua personalità, l'idealismo. Del protagonista Onegin ciò che risalta sin dal suo ingresso è la postura rigida e uno sguardo altero che ne delineano il carattere scontroso e mal disposto nei confronti degli altri, di contro Lenski appare felice e spensierato.

Le relazioni tra i personaggi sono espresse soprattutto attraverso i passi a due: mentre il primo di Lenski e Olga è giocoso e tenero, quello di Onegin e Tatiana è rivelatore di una negatività che avvertiamo soprattutto dalla danza rigida e impacciata di lui. L'inadeguatezza del corpo di Onegin contrasta con le parole che gli riserva Puškin, il quale scrive che «nella danza sapeva volteggiar con eleganza e s'inchinava con disinvoltura». Nel balletto, invece, proprio per la necessità di mettere in evidenza il carattere del protagonista, Cranko sottolinea la durezza e la distanza dell'uomo nei confronti di Tatiana che mostra un immediato interesse verso di lui.

¹¹⁴ G. Poesio, *Gestures That Speak*, cit., p. 27.

Questa cattiva sorte è presagita dal modo in cui Onegin appare alla ragazza la prima volta. I suoi occhi lo vedono attraverso uno specchio, davanti al quale le due sorelle giocano a predire il futuro. L'uso dello specchio si carica quindi di significato, a causa della natura irrealistica dell'immagine riflessa che rappresenta la dimensione entro cui si consuma il loro rapporto, come vedremo nel passo a due successivo.

Ancora più interessante è il *pas deux* della seconda scena di questo I atto, che non traduce un incontro fra i due protagonisti, ma è la trasposizione in danza della lettera che Tatiana scrive a Onegin per confessargli il suo sentimento. L'*incipit* della scena vede la ragazza nella sua camera da letto seduta allo scrittoio nell'atto di stilare una lettera, prima di addormentarsi e sognare Onegin. Proprio Puškin fa scrivere a Tatiana nella sua lettera d'amore: «quante e quante volte io t'ho sognato», ed è probabile che Cranko abbia preso spunto dalle stesse parole dell'autore. Il passaggio dalla dimensione reale a quella onirica avviene grazie a un oggetto scenico, ancora una volta lo specchio, in cui appare Onegin e da cui esce per raggiungerla e danzare con lei. La sequenza onirica è un ottimo pretesto per l'unico passo a due dal colore romantico e passionale, anche se è chiaro che la dolcezza di Onegin non è reale, ma solo una proiezione del desiderio di Tatiana d'essere amata. Alla fine della scena, tornati al piano della realtà, Tatiana farà recapitare la lettera.

Siamo quindi arrivati al II atto; la prima scena è la festa di compleanno di Tatiana, corrispondente al quinto capitolo del romanzo, una sequenza corale di grande impatto a cui sia corpo di ballo che personaggi principali partecipano. Cranko elimina il sogno premonitore di Tatiana prima della festa e anche il contenuto del quarto capitolo, ossia il discorso che Onegin fa a Tatiana dopo aver ricevuto la sua lettera, esponendole il motivo del suo rifiuto e confessandole di non essere capace di amare. L'omissione di questo episodio, dovuta in parte alla difficoltà di renderla senza parole, risulta efficace da un punto di vista drammaturgico poiché accentua l'arroganza e il cattivo carattere del protagonista, nel momento in cui davanti agli occhi di Tatiana e a quelli attoniti degli invitati egli strappa in mille pezzi la lettera d'amore appena ricevuta, rendendo palese e pubblico il suo rifiuto. Durante il ballo le varie scene d'insieme si inframezzano alle danze in cui Onegin flirta con Olga, interrotte da Lenski che ingelosito dà uno schiaffo all'amico e lo manda via, invitandolo a duello.

La seconda scena di questo atto centrale, corrispondente al sesto capitolo del romanzo, è quindi dedicata a Lenski. Con una gestualità che si integra perfettamente nel tessuto coreografico, il giovane barcollante esprime tutta la sua delusione per il tradimento dell'amico in un assolo fortemente drammatico, immerso nella foschia della notte, che presagisce il tragico finale. In un coinvolgente *pas de trois* Tatiana e Olga tentano invano di persuaderlo a non affrontare il duello, ma la scena si conclude con la morte di Lenski ucciso per mano di Onegin.

Nel III e ultimo atto i due protagonisti si incontrano a San Pietroburgo dopo vari anni: lei è sposata con il principe Gremin, lui ha vagabondato per la Russia. Cranko mette in scena l'ottavo capitolo (il settimo, che informa i lettori dei cambiamenti avvenuti, è completamente omesso) con la differenza che i vari brevi incontri fra i due, riportati nel libro, nel balletto sono concentrati nella sequenza di un gran ballo, inaugurato con un passo a due di Tatiana e Gremin che non ha nulla dello stile *à la Bol'soj* di Cranko, il quale ha voluto sottolineare con le posate *arabesques* e i rassicuranti abbracci dell'uomo lo stato di equilibrio e armonia raggiunto dalla protagonista.

Tatiana e Onegin si riconoscono, ma diverse sono le reazioni. La storia si capovolge, questa volta è Onegin a sentire di essere innamorato di Tatiana, e lei pur essendolo ancora lo tratta con indifferenza, fingendo di non essere toccata da quanto sta avvenendo. Durante il ballo le coppie che danzano si contrappongono alla figura solitaria di Onegin vagante per la sala, mettendone in rilievo la solitudine, il suo senso di smarrimento e di sbigottimento per la presenza di Tatiana.

La scena successiva, che chiude il balletto, è costituita dall'ultimo passo a due, corrispondente questa volta a un dialogo verbale, in cui la vicenda si consuma tragicamente. Appaiono ancora una volta i due oggetti ricorrenti: lo specchio e la lettera. All'inizio della sequenza Tatiana è seduta alla toletta e ha davanti a sé uno specchio. L'immagine riflessa è quella di una donna ormai matura, pienamente conscia dell'azione che sta per compiere. Lo specchio rappresenta in questo caso un monito, con la sua stessa immagine riflessa che la esorta a volersi bene e quindi rifiutare l'amore di Onegin che tanto l'ha fatta soffrire. Questi irrompe nella camera, corre verso la donna, la circonda con un abbraccio senza tocco, poi si butta ai suoi piedi, le prende la mano; Tatiana fugge ma l'uomo non molla la presa e legato a lei si trascina a terra. Il gesto di supplica, durante il quale lei non osa guardarlo, viene ripetuto più volte, finché a quest'immagine d'invocazione Cranko

sostituisce un'immagine di distacco: i due si prendono per mano mentre i loro corpi si allontanano l'uno dall'altro disegnando un cerchio. Finalmente Tatiana si trova *vis à vis* con l'uomo e lo sguardo avvia un drammatico duetto che alterna alle *arabesques* alte e liberatorie le tensioni delle braccia che ora rifiutano il corpo dell'uomo ora lo cercano. Tatiana non si trova quasi mai di fronte a Onegin, gli dà le spalle come nella straordinaria sequenza di *arabesques* verso il fondo, seguita dall'avanzare della donna che trascina il corpo di lui con fatica per poi cadere su di lui. Cranko alterna le prese vertiginose e spettacolari tipiche del suo stile a parti eseguite a terra, sfruttando un ampio raggio di possibilità espressive e creando in pochi minuti una chiarissima visualizzazione dei conflitti interiori della protagonista che passa dall'atteggiamento di distanza iniziale a un lasciarsi andare struggente, interrotto d'improvviso dalla decisione finale: dirigendosi alla toletta la donna prende la lettera che Onegin le ha scritto prima dell'incontro, e davanti ai suoi occhi la strappa, depone i pezzi di carta nelle sue mani, si allontana da lui e gli fa il segno di andar via. Onegin tenta di dissuaderla, invano. Costretto l'uomo a lasciare la scena dal gesto di ammonimento di Tatiana, il balletto si chiude con il corpo della donna sola e disperata, se pur ferma nella propria scelta, al centro della scena.

Nello stesso anno, il 1965, andava in scena la versione di *Romeo and Juliet* di Kenneth MacMillan, contrassegnata dalla figura forte e volitiva, proprio come Tatiana, della giovanissima Capulet¹¹⁵. Il coreografo concentra l'azione drammatica nei passi a due, da cui generalmente partiva per la struttura dei suoi balletti. Nel caso di *Romeo and Juliet* quattro duetti delineano l'evoluzione del rapporto dei giovani amanti di Verona: il primo incontro al ballo in maschera, il duetto del balcone – coreografato precedentemente per la tv canadese –, il passo a due nella camera da letto di Juliet dopo il matrimonio segreto, il finale davanti alla tomba della giovane¹¹⁶.

Il primo incontro avviene come noto al ballo in maschera in casa Capulet, e non si tratta di un vero passo a due perché è continuamente interrotto – così come nella versione precedente di Cranko e di Lavrovskij.

¹¹⁵ Si veda il video *Romeo and Juliet*, con il Royal Ballet, registrato al Royal Opera House nel luglio 1984, con Alessandra Ferri e Wayne Eagling nei ruoli principali, prodotto da BBC Television, Royal Opera House Covent Garden Ltd e NVC ARTS, Warner Music Group company. Il DVD è all'interno di un cofanetto in cui sono compresi *Manon* e *The Prince of the Pagodas*, intitolato *MacMillan Ballet Classics*.

¹¹⁶ E. Thorpe, *Kenneth MacMillan*, cit., pp. 79-85.

La altrettanto famosa scena del balcone ospita invece un lungo *pas de deux* che ha inizio con un interminabile sguardo dei due giovani: Juliet raggiunge Romeo, mette la sua mano sul cuore di lui e si lasciano andare a una danza delicata ed estasiata insieme che culmina nel loro primo bacio. Il sipario cala con la corsa trepidante della fanciulla per le scale.

Il *pas de deux* successivo nella camera di Juliet, all'inizio del III atto, si apre già con un tono cupo e serio della musica che presagisce la tragedia: Romeo è ormai sposo di Juliet, ma è costretto ad abbandonare Verona per via dell'omicidio di Tybalt. Si risveglia nel letto della ragazza e mentre sta per andar via lei lo raggiunge alla finestra, per danzare un'ultima volta. L'intensità e l'angoscia di questo addio, come ha notato Thorpe, è evidente «in the more extreme angles of Juliet's arabesques»¹¹⁷ e nell'urgente bisogno di ricoprire Romeo di baci appassionati e di aggrapparsi al suo corpo con abbracci e atteggiamenti ancora da fanciulla. Ricorrono pose e passi dei precedenti duetti, ma l'intenzione è diversa, ora i corpi sembrano fondersi, tanto intenso e forte è il loro amore, il viso di Juliet è però segnato dalla tristezza e dalla preoccupazione per il destino di entrambi: Romeo è esiliato, lei deve decidere se sposare Paris dopo le ripetute e ostili richieste del padre e se prendere la pozione che la farà sembrare morta.

La storia è celeberrima, Juliet prende la pozione dopo una sofferta decisione, di cui abbiamo già parlato nel paragrafo precedente, e quindi viene sepolta nella cripta della famiglia Capulet, dove si svolge un ultimo *pas de deux* quando Romeo sopraggiunge davanti alla tomba di Juliet e la trova apparentemente senza vita (nella versione di Cranko questa scena è mimica). Afferra il corpo della fanciulla quasi speranzoso di poterla rianimare e inizia a danzare sollevando disperatamente il corpo di lei penzoloni fino a trascinarlo per terra dal braccio da una parte all'altra. Per questa sezione MacMillan spiegò ai danzatori Seymour e Gable ciò che avrebbe voluto: movimenti che avrebbero dovuto esprimere la crudezza di una condizione estrema, la morte. Romeo, dopo aver adagiato il corpo di Juliet sulla tomba, prende il veleno e immediatamente cade morto. È Juliet ora a risvegliarsi e trovare il corpo di Romeo. Si trafigge in grembo e

¹¹⁷ Ivi, p. 82.

raggiungendo il corpo di Romeo prende la sua mano prima di morire sul catafalco.

Con questo primo balletto a serata intera, MacMillan inaugurava un modo diverso di affrontare la coreografia, che possiamo prendere a modello per i balletti narrativi successivi, e in cui è già evidente il metodo di accumulazione dei dettagli, oltre che l'introduzione di passi accademici fino ad allora considerati dallo stesso coreografo un cliché da lezione¹¹⁸. Le sequenze corali, grandi contenitori per ulteriori micro-scene di risse di strada e giochi di spada, producono un effetto di monumentalità per l'impiego di un grosso numero di ballerini e comparse, e per l'impianto scenografico di Georgiadis il cui stile rinascimentale non è fine a se stesso ma funzionale al dramma poiché l'effetto di grandiosità che produce contrasta nettamente con l'intimità della coppia su cui è realmente puntata l'attenzione. Queste stesse scene corali, tuttavia, rappresentano il punto più debole dei suoi balletti lunghi a causa della prolissità – problema riscontrato spesso dalla critica – dovuta all'intromissione di parti solistiche e a un eccessivo numero di danze d'insieme che rendono la coreografia artificiosa ed eccessivamente spettacolare.

Troviamo una simile struttura narrativa nel successivo balletto a serata intera, *Manon*, che secondo Jann Parry, è ricalcata su quella di *Romeo and Juliet*, soprattutto nella concezione dei passi a due¹¹⁹. Apparentemente superflue, le scene corali hanno il compito fondamentale di descrivere il contesto storico e sociale, sono un vero e proprio affresco popolato di personaggi minori come cortigiane, ciarlatani, mendicanti, ubriaconi, così come dame e cavalieri, frati e nutrici, principi e regine. Per i pittoreschi *ensembles* di *Romeo and Juliet* furono impiegate trentadue comparse, oltre al corpo di ballo.

Anche per *Manon* il coreografo partì dalla composizione dei passi a due, i primi tre furono creati sul corpo di Antoinette Sibley, l'ultimo su quello di Jennifer Penney, che dovette sostituire la prima ballerina tornata infortunata dalla tournée in Australia¹²⁰. È in quest'ultimo

¹¹⁸ N. Reynolds, M. McCormick, *No Fixed Points*, cit., p. 519. Nei balletti successivi sono impiegate proiezioni di immagini e video, e vi è la presenza di cantanti e attori.

¹¹⁹ J. Parry, *Different Drummer*, cit., p. 430.

¹²⁰ Ivi, p. 432. Si veda il video *Manon*, con il Royal Ballet, registrato al Royal Opera House nel 1982, con Jennifer Penney e Anthony Dowell nei ruoli principali, prodotto da BBC Television, Royal Opera House Covent Garden Ltd e NVC ARTS, Warner

pas de deux che le possibilità tecniche sono incredibilmente estese. Manon Lescaut e il cavaliere des Grieux, dopo varie vicissitudini, sono di nuovo insieme in un finale estremamente tragico che vede la morte della protagonista nelle braccia del suo amato dopo una danza di agonia caratterizzata da continue prese e ripetuti avviticchiamenti e che ha fine con la caduta improvvisa di Manon, per certi versi analoga a quella di Marguerite nel balletto di Ashton.

A prescindere dalla diversità del loro stile, Ashton, Cranko e MacMillan, annoverati tra i principali coreo-narratori del XX secolo, trovarono nella concezione e nel trattamento del *pas de deux* la modalità essenziale per lo sviluppo dell'azione drammatica, e in una nuova gestualità di volta in volta descrittiva, evocativa, realistica, simbolica, integrata non solo nella struttura narrativa ma anche nel suo tessuto coreografico, la sua anima pulsante. Nei loro lavori possiamo ritrovare l'essenza e la poetica della geniale fondatrice del Royal Ballet, Ninette de Valois, racchiusa nella frase significativa «Evolution, not Revolution!»¹²¹.

Il balletto narrativo ha mostrato ancora una volta di essere un genere teatrale a modo suo “sperimentale”, come in fondo lo è stato nei secoli passati, in cui non solo ha trattato temi disparati, attingendo alla letteratura, al teatro, ai temi attuali dell'epoca, ma lo ha fatto mettendo in discussione le sue stesse forme. Spesso definito rigido e immutabile, il balletto ha saputo invece rinnovarsi, approdando non solo al neoclassicismo di George Balanchine o al post classicismo di William Forsythe, ma anche a una moderna forma di balletto narrativo che si è distaccata dal modello ottocentesco, pur rimanendo legata alla tecnica della *danse d'école*.

In un appassionato libro sulle poetiche della danza fra Otto e Novecento, José Sasportes afferma che la danza non è arte narrativa, e che essa acquista totale autonomia quando si stacca da questa volontà di essere narrativa¹²². Nel periodo storico considerato dall'autore, coincidente con l'avvento della modernità, non c'è dubbio che un

Music Group company, 2008. Il DVD è all'interno del cofanetto già citato *MacMillan Ballet Classics*.

¹²¹ B. Genné, *Evolution, not Revolution: Ninette de Valois' Philosophy of Dance*, in R. Cave, L. Worth (a cura di), *Ninette de Valois. Adventurous Traditionalist*, cit., pp. 18-29. La stessa espressione compare anche in A. L. Haskell, *The National Ballet*, cit., p. 38.

¹²² J. Sasportes, *Pensare la danza*, cit., p. 9.

distacco dal modello ottocentesco di *ballet d'action* fosse necessario, ma è anche vero che dopo la stagione dei Balletti Russi il balletto narrativo ha avuto un revival su scala internazionale, coinvolgendo coreografi di diverse nazionalità, come Roland Petit, Jerome Robbins, Agnes de Mille, Aurel Milloss, per citare solo alcuni, e il genere si mantiene vivo attraverso i lavori di nomi affermati come John Neumeier, e della generazione più giovane di coreografi che ruotano intorno al Royal Ballet, come Wayne McGregor, Christopher Wheeldon e Liam Scarlett. McGregor nel 2015 ha firmato il trittico *Woolf Works*, esplorando la forma narrativa attraverso tre capolavori di Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *Orlando* e *The Waves*. Mentre Wheeldon ha creato tra gli altri un colorato *Alice's Adventures in Wonderland* (2011) che sfrutta a pieno le tecnologie digitali per ricreare un mondo di meraviglie, il più giovane Scarlett si avvicina alle atmosfere gotiche, del resto sempre amate dal balletto, con *Frankenstein* (2016), *full-length ballet* ispirato al romanzo di Mary Shelley. La storia continua, come è evidente, ed è necessario per questo un nuovo libro.

Ballettografia

Ninette de Valois

Job

(Being Blake's Vision of the *Book of Job*)

A Masque for Dancing by Geoffrey Keynes

Londra, Old Vic Theatre

5 luglio 1931

Vic-Wells Ballet

Musica: Ralph Vaughan Williams, orchestrata da Constant Lambert

Scene e costumi: Gwendolen Raverat

Parrucche e maschere: Hedley Briggs

Cast: Anton Dolin, Stanley Judson, John MacNair, Marjorie Stewart,
Gilding Clarke

The Rake's Progress

Balletto in un atto

Londra, Sadler's Wells Theatre

20 maggio 1935

Vic-Wells Ballet

Scenario e musica: Gavin Gordon

Scene e costumi: Rex Whistler

Cast: Walter Gore, Alicia Markova, Harold Turner, Ursula Moreton,
William Chappell

Checkmate

Balletto in una scena con prologo

Parigi, Théâtre des Champs-Élysées

15 giugno 1937

Vic-Wells Ballet

Scenario e musica: Arthur Bliss

Scene e costumi: Edward McKnight Kauffer

Cast: June Brae, Harold Turner, Robert Helpmann, Pamela May,
William Chappell, Alan Carter, Michael Some, Frederick Ashton

Antony Tudor***Jardin aux Lilas (Lilac Garden)***

Balletto in un atto

Londra, Mercury Theatre

26 gennaio 1936

Ballet Club

Scenario: Antony Tudor

Musica: Ernest Chausson, *Poème for violin and orchestra Opus 28*

Scene e costumi: Hugh Stevenson

Cast: Maude Lloyd, Hugh Laing, Antony Tudor, Peggy van Praagh

Dark Elegies

Balletto in un atto

Londra, Duchess Theatre

19 febbraio 1937

Ballet Club

Musica: Gustav Mahler, *Kindertotenlieder*

Scene e costumi: Nadia Benois

Cast: Peggy van Praagh, Maude Lloyd, Antony Tudor,
Walter Gore, John Byron, Agnes de Mille, Hugh Laing, Daphne Gow,
Ann Gee, Patricia Clogstoun, Beryl Kay, Celia Franks (Franca). Can-
tante: Harold Child

Robert Helpmann

Hamlet

Balletto in un atto

Londra, New Theatre

19 maggio 1942

Sadler's Wells Ballet

Scenario: Robert Helpmann

Musica: Pëtr Il'ič Čajkovskij, *Hamlet*, *Overture-Fantasia*

Scene e costumi: Leslie Hurry

Cast: Robert Helpmann, Margot Fonteyn, Celia Franca, David Paltenghi

Miracle in the Gorbals

Balletto in un atto

Londra, Prince's Theatre

26 ottobre 1944

Sadler's Wells Ballet

Scenario: Michael Benthall

Musica: Arthur Bliss

Scene e costumi: Edward Burra

Cast: Pauline Clayden, Moira Shearer, Alexis Rassine, Leslie Edwards, Gordon Hamilton, David Paltenghi, Celia Franca, Robert Helpmann

Frederick Ashton

Cinderella

Balletto in tre atti

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

23 dicembre 1948

Sadler's Wells Ballet

Scenario: Nikolaj Volkov, rivisto da Frederick Ashton

Musica: Sergej Prokof'ev

Scene e costumi: Jean-Denis Malclès

Cast: Moira Shearer (poi Margot Fonteyn), Michael Somes, Frederick Ashton, Robert Helpmann, Franklin White, Pamela May, Alexander Grant, Nadia Nerina, Violetta Elvin, Pauline Clayden, Beryl Grey

Ondine

Balletto in tre atti

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

27 ottobre 1958

Royal Ballet

Scenariò: Frederick Ashton (libero adattamento della storia di Friedrich de la Motte Fouqué)

Musica: Hans Werner Henze

Scene e costumi: Lila de Nobili

Luci: Michael Northen

Cast: Margot Fonteyn, Michael Somes, Julia Farron, Alexander Grant, Leslie Edwards

La Fille mal gardée

Balletto in due atti

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

28 gennaio 1960

Royal Ballet

Musica: Ferdinand Hérold, adattata e arrangiata da John Lanchbery

Scene e costumi: Osbert Lancaster

Cast: Nadia Nerina, David Blair, Stanley Holden, Leslie Edwards, Alexander Grant

Marguerite and Armand

Balletto in un atto, prologo e quattro scene, basato su *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas fils

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

12 marzo 1963

Royal Ballet

Musica: Franz Liszt, orchestrata da Humphrey Searle (nuova orchestrazione di Gordon Jacob, 15 marzo 1968) (*La lugubre gondola*, no. I and *Sonata in B minor*)

Scene e costumi: Cecil Beaton

Luci: William Bundy

Cast: Margot Fonteyn, Rudolf Nureyev, Michael Somes, Leslie Edwards, Barbara Remington

The Dream

Balletto in un atto, adattamento di *A Midsummer Night's Dream* di William Shakespeare

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

2 aprile 1964

Royal Ballet

Musica: Felix Mendelssohn-Bartholdy, arrangiata da John Lanchbery

Scene: Henry Bardon

Costumi: David Walker

Luci: William Bundy

Cast: Antoinette Sibley, Anthony Dowell, Alan Bauch, Keith Martin, Alexander Grant, Carole Needham, Vergie Derman, David Drew, Derek Rencher

A Month in the Country

Balletto in un atto, libero adattamento del dramma di Turgenev

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

12 febbraio 1976

Royal Ballet

Musica: Fryderyk Chopin, arrangiata da John Lanchbery

Scene e costumi: Julia Trevelyan Oman

Cast: Lynn Seymour, Alexander Grant, Wayne Sleep, Denise Nunn, Derek Rencher, Marguerite Porter, Anthony Conway, Anthony Dowell

John Cranko***The Lady and the Fool***

Balletto in due scene

Oxford, New Theatre

25 febbraio 1954

Sadler's Wells Theatre Ballet

Scenario: John Cranko

Musica: Giuseppe Verdi, arrangiata da Charles Mackerras

Scene e costumi: Richard Beer

Cast: Kenneth MacMillan, Johaar Mosaval, Patricia Miller, Doreen Tempest

The Prince of the Pagodas (A Fairy Story)

Balletto in tre atti

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

1° gennaio 1957

Royal Ballet

Scenario: John Cranko

Musica: Benjamin Britten

Scene: John Piper

Costumi: Desmond Heeley

Luci: William Bundy

Cast: Svetlana Beriosova, Julia Farron, David Blair, Leslie Edwards

Antigone

Balletto in un atto

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

19 ottobre 1959

Royal Ballet

Scenario: John Cranko

Musica: Mikis Theodorakis

Scene e costumi: Rufino Tamayo

Luci: William Bundy

Cast: Svetlana Beriosova, David Blair, Gary Burne, Julia Farron, Michael

Somes, Leslie Edwards, Donald MacLeary

Romeo e Giulietta

Balletto in tre atti ed epilogo di Sergej Radlov e Sergej Prokof'ev

Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Teatro Verde

26 luglio 1958

Balletto del Teatro alla Scala

Musica: Sergej Prokof'ev

Scene e costumi: Nicolas Benois

Cast: Carla Fracci, Mario Pistoni, Roberto Fascilla, Giovanni Notari,
Aldo Santambrogio, Walter Venditti

Romeo und Julia (seconda versione)

Balletto in tre atti

Stoccarda, Die Staat Theater

2 dicembre 1962

Stuttgarter Ballett

Musica: Sergej Prokof'ev

Scene e costumi: Jürgen Rose

Cast: Marcia Haydée, Ray Barra, Egon Madsen, Hugo Delavalle, Ken Barlow, Ruth Papendick, Hella Heim

Onegin

Balletto in tre atti di John Cranko, tratto da Aleksandr Puškin

Stoccarda, Die Staat Theater

13 aprile 1965

Stuttgarter Ballett

Musica: Pëtr Il'ič Čajkovskij, orchestrata da Kurt-Heinz Stolze

Scene e costumi: Jürgen Rose

Cast: Marcia Haydée, Ray Barra, Ana Cardus, Egon Madsen

Der Widerspenstigen Zähmung (The Taming of the Shrew)

Balletto in tre atti

Stoccarda, Die Staat Theater

16 marzo 1969

Stuttgarter Ballett

Scenario: John Cranko

Musica: Domenico Scarlatti, arrangiata da Kurt-Heinz Stolze

Scene e costumi: Elisabeth Dalton

Cast: Marcia Haydée, Richard Cragun, Susanne Hanke, Egon Madsen, Heinz Clauss, John Neumeier

Kenneth MacMillan

The Burrow

Balletto in un atto

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

2 gennaio 1958

Royal Ballet Touring Company

Scenario: Kenneth MacMillan

Musica: Frank Martin, *Concerto for seven wind instruments, kettledrums and strings* (1949)

Scene: Nicholas Georgiadis

Cast: Anne Heaton, Donald Britton, Lynn Seymour, Donald MacLeary, Edward Miller, Noreen Sopwith

The Invitation

Balletto in un atto

Oxford, New Theatre

10 novembre 1960

Royal Ballet Touring Company

Scenario: Kenneth MacMillan

Musica: Mátyás Seiber

Scene e costumi: Nicholas Georgiadis

Cast: Lynn Seymour, Christopher Gable, Shirley Bishop, Barbara Remington, Sheila Humphrey, Anne Heaton, Desmond Doyle

Romeo and Juliet

Balletto in tre atti

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

9 febbraio 1965

Royal Ballet

Musica: Sergej Prokof'ev

Scene e costumi: Nicholas Georgiadis

Luci: William Bundy

Cast: Margot Fonteyn, Rudolf Nureyev, David Blair

(ruoli principali creati per Lynn Seymour e Christopher Gable)

Anastasia

Balletto in tre atti

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

22 luglio 1971

Royal Ballet

Scenario: Kenneth MacMillan

Musica: Pëtr Il'ič Čajkovskij, Bohuslav Martinů

Scene e costumi: Barry Kay

Cast: Lynn Seymour, Svetlana Beriosova, Derek Rencher, Antoinette Sibley, Anthony Dowell

Manon

Balletto in tre atti

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

7 marzo 1974

Royal Ballet

Scenario: Kenneth MacMillan

Musica: Jules Massenet, arrangiata da Leighton Lucas, con la collaborazione di Hilda Gaunt

Scene e costumi: Nicholas Georgiadis

Cast: Antoinette Sibley, Anthony Dowell, David Wall, Derek Rencher, Monica Mason, David Drew

Mayerling

Balletto in tre atti

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

14 febbraio 1978

Royal Ballet

Scenario: Gillian Freeman

Musica: Franz Liszt, arrangiata e orchestrata da John Lanchbery

Scene e costumi: Nicholas Georgiadis

Cast: David Wall, Lynn Seymour, Merle Park, Georgina Parkinson, Wendy Ellis, Michael Somes

Winter Dreams

Balletto in un atto

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

7 febbraio 1991

Royal Ballet

Musica: Pëtr Il'ič Čajkovskij arrangiata da Philip Gammon e musica tradizionale russa arrangiata da Thomas Hartman

Scene e costumi: Peter Farmer

Cast: Darcey Bussell, Nicola Tranah, Viviana Durante, Gary Avis, Genesia Rosato, Anthony Dowell, Irek Mukhamedov, Stephen Wicks, Adam Cooper, Derek Rencher, Gerd Larsen

The Judas Tree

Balletto in un atto

Londra, Royal Opera House, Covent Garden

19 marzo 1992

Royal Ballet

Musica: Brian Elias

Scene e costumi: Jock McFadyen

Cast: Irek Mukhamedov, Viviana Durante, Michael Nunn, Mark Silver, Luke Heydon

Per uniformità si è deciso di utilizzare la parola “scenario”. Si noti che molte volte la dicitura non ricorre nei programmi di sala, come detto nel cap. III, § 1, oppure quando è indicato il credito si possono trovare altri termini, come “libretto” o “book”. I dati, in parte desunti dai programmi di sala oppure dalle cronologie nelle monografie sui singoli coreografi, si riferiscono alle prime rappresentazioni dei balletti. Il database on line del Teatro contiene informazioni su tutte le performance date al Royal Opera House: <http://rohcollections.org.uk>.

Bibliografia

Sono stati esclusi da questo elenco bibliografico i testi di carattere generale rispetto all'argomento trattato, gli articoli di giornali e di periodici divulgativi che sono citati in nota e i programmi di sala consultati relativi per lo più alle prime rappresentazioni assolute dei balletti.

- AA. VV., *Celebrating Frederick Ashton*, in «Dance Now», vol. 13, no. 3, Autumn 2004, pp. 16-89.
- ADAMS, V., *My Life with the Royal Ballet, as a Dancer and Teacher*, Binsted, The Noverre Press, 2014.
- ADSHEAD-LANSDALE, J., LAYSON, J. (a cura di), *Dance History. An Introduction*, London-New York, Routledge, 1994.
- ANDERSON, J., *Choreography Observed*, Iowa City, University of Iowa Press, 1987.
- ANDERSON, Z., *The Royal Ballet. 75 years*, London, faber and faber, 2006.
- AU, S., CHAZIN-BENNAHUM, J., FRANKO, M., *Libretti for Dance*, in S. J. Cohen (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, vol. IV, pp. 172-178.
- BANNERMAN, H., *Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication*, in «Dance Research», vol. 32, no. 1, April 2014, pp. 65-80.
- . *John Cranko's Antigone (1959): A Ballet Lost and Found*, in «Dance Research», vol. 33, no. 1, Summer 2015, pp. 1-15.
- BARNES, C., *Ballet in Britain Since the War*, London, Thrift Books, 1953.
- BEAUMONT, C. W., *The Vic-Wells Ballet*, London, Beaumont Press, 1935.
- . *Michel Fokine and His Ballets*, London, Dance Books, 1996 (1935).
- . *Complete Book of Ballets: A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, London, Putnam, 1937.
- . *Sadler's Wells Ballet*, London, Beaumont Press, 1946.

- . *Dancers Under My Lens. Essays in Ballet Criticism*, London, Beaumont Press, 1949.
- . *The Djagilev Ballet in London*, London, Adam & Charles Black, 1951 (1940).
- . *Ballets of Today: Being a Second Supplement to the Complete Book of Ballets*, London, Putnam, 1954.
- . *Ballets: Past and Present*, London, Putnam, 1955.
- . *Ballets Past & Present: Being A Third Supplement to The Complete Book of Ballets*, London, Putnam, 1955.
- BEDELLS, P., *My Dancing Days*, London, Phoenix House Ltd., 1954.
- BERNKOPF, A., *Dramaturgy of Desire: An Analytical Approach to Dance Narratives*, in «Choreologica Journal of the European Association of Dance Historians», vol. 2, no. 1, Autumn 2006.
- BLAND, A., *The Royal Ballet. The First 50 Years*, with the Foreword by N. de Valois, London, Threshold Books, 1981.
- BRADLEY, L., *Sixteen Years of Ballet Rambert*, London, Hinrichsen, 1946.
- BRINSON, P., *Great Britain: Dance Research and Publication*, in S. J. Cohen (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, vol. III, pp. 281-284.
- BUCKLAND, T. J., *Crompton's Campaign: The professionalisation of Dance Pedagogy in Late Victorian England*, in «Dance Research», vol. 15, no. 1, Summer 2007, pp. 1-34.
- BUCKLE, R., *Buckle at the Ballet*, New York, Atheneum, 1980.
- CANTON, K., *The Fairy Tale Revisited: a Survey of the Evolution of the Tales*, New York, P. Lang, 1996.
- CARANDINI, S., VACCARINO, E. (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997.
- CARTER, A., *Dance and Dancers in the Victorian and Edwardian Music Hall Ballet*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- . *London, 1908: A Synchronic View of Dance History*, in «Dance Research», vol. 23, no. 1, Summer 2005, pp. 36-50.
- CARTER, C. L., *Aesthetics. Western Dance Aesthetics*, in S. J. Cohen (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, vol. I, pp. 19-26.
- CASINI ROPA, E. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, il Mulino, 1999.
- CAVE, R. A., *Collaborations. Ninette de Valois and William Butler Yeats*, Alton, Dance Books, 2011.
- CAVE, R., WORTH, L. (a cura di), *Ninette de Valois. Adventurous Traditionalist*, Alton, Dance Books, 2012.
- CERVELLATI, E., *Theophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, Clueb, 2007.
- CHAMBERLAIN DUERDEN, R., *The Choreography of Antony Tudor. Focus on Four Ballets*, London, Associated University Press, 2003.

- CHAPMAN, J. V., *Great Britain: Theatrical Dance, 1772-1850*, in S. J. Cohen (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, vol. III, pp. 257-261.
- CHAZIN-BENNAHUM, J., *The Ballets of Antony Tudor. Studies in Psyche and Satire*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1994.
- CLARKE, M., *The Sadler's Wells Ballet: A History and an Appreciation*, London, Adam & Charles Black, 1955.
- . *Dancers of Mercury: The Story of Ballet Rambert*, London, Adam & Charles Black, 1962.
- COHEN, S. J., MATHESON, K. (a cura di), *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, Princeton, Princeton Book Company, 1992.
- COLOMBO, L., GENETTI, S. (a cura di), *Pas de mots. De la littérature à la danse*, Paris, Editeurs Harmann, 2010.
- . *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, Verona, Edizioni Fiorini, 2010.
- COPELAND, R., COHEN, M. (a cura di), *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford-New York-Toronto, Melbourne, Oxford University Press, 1983.
- COREA, A., *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.
- . "Romeo and Juliet". *Un perfetto case-study per il balletto narrativo del Novecento*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno VII, n. 6, 2015, pp. 19-29.
- COTON, A. V., *A Prejudice for Ballet*, London, Methuen & Co., 1938.
- . *Writings on Dance 1938-1968*, a cura di K. Sorley Walker e L. Haddakin, London, Dance Books, 1975.
- CRAIG, E. G., *Gordon Craig on Movement and Dance*, London, Dance Books, 1977.
- CRAWFORD FLITCH, J. E., *Modern Dancing and Dancers*, London, Grant Richards Ltd., 1912.
- CRISP, C., *Tribute to Sir Kenneth MacMillan: Reviews 1964-1992*, in «Dance Research», vol. 20, no. 2, Winter 2002, pp. 88-136.
- CRISP, C., CLARKE, M., *Making a Ballet*, London, Studio Vista, 1974.
- CROW, S., SWIFT, O. (a cura di), *Revealing MacMillan*, London, Royal Academy of Dance, 2002.
- DANEMAN, M., *Margot Fonteyn*, London, Penguin Books, 2004.
- DENBY, E., *Looking at the Dance*, New York, Curtis Books, 1968.
- DI BERNARDI, V., *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012.
- DOMINIC, Z., WINKLER-BETZENDAHL, M., *John Cranko und das Stuttgarter Ballett*, Pfullingen, Neske, 1969.
- DOMINIC, Z., GILBERT, J. S., *Frederick Ashton: A Choreographer and His Ballets*, London, Harrap, 1971.

- DREW, D. (a cura di), *The Decca Book of Ballet*, with an Introduction by E. Ansermet and *A Short History of Ballet* by A. L. Haskell, London, Frederick Muller Limited, 1958.
- EDWARDS, L., *In Good Company: Sixty Years With the Royal Ballet*, Alton, Dance Books, 2003.
- ELIOT, K., *Marking Time: The British Danseur and the Second World War*, in «Dance Research Journal», vol. 37, no. 1, Summer 2005, pp. 56-74.
- ESPINOSA, E., *And Then He Danced: The Life of Espinosa by Himself*, a cura di R. Ferguson, London, Sampson Low and Marston, 1946.
- FALCONE, F., *The Evolution of the Arabesque in Dance*, in «Dance Chronicle», vol. 22, no. 1, 1999, pp. 71-117.
- FARJEON, A., *Choreographers: Dancing for de Valois and Ashton*, in «Dance Chronicle», vol. 17, no. 2, 1994, pp. 195-206.
- FISHER, H., *The Story of the Sadler's Wells Ballet*, London, Adam & Charles Black, 1954.
- . (a cura di), *The Sadler's Wells Theatre Ballet*, London, Adam & Charles Black, 1956.
- . *The Story of the Royal Ballet*, London, Adam & Charles Black, 1959.
- Fonteyn, M., *Autobiography*, London, Allen, 1975.
- . *The Magic of Dance*, New York, Alfred A. Knopf, 1979.
- FORRESTER, F. S., *Ballet in England. A Bibliography and Survey, c. 1700-June 1966*, London, Library Association, 1968.
- FOSTER, S. L., *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1996 (trad. it. *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino Editore, 2003).
- . *Dance and Narrative*, in D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London-New York, Routledge, 2005.
- FRANKS, A. H., *Twentieth Century Ballet*, Westport-Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1971 (1954).
- GALLINI, G. A., *A Treatise on the Art of Dancing*, London, Dodsley, 1762.
- GAVRILOVICH, D., *Le arti e la danza. Coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, Roma, UniversItalia, 2012.
- GENNÉ, B., *Openly English: Phyllis Bedells and the Birth of British Ballet*, in «Dance Chronicle», vol. 18, no. 3, 1995, pp. 437-451.
- . *The Making of a Choreographer. Ninette de Valois and Bar aux Folies-Bergère*, Pennington, Society of Dance History Scholars, 1996.
- . *Great Britain: Theatrical Dance since 1850*, in S. J. Cohen (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, vol. III, pp. 261-271.
- . *Creating a Canon. Creating the "Classics" in the Twentieth-Century British Ballet*, in «Dance Research», vol. 18, no. 2, Winter 2000, pp. 132-162.

- GRAY, T., *Dance-drama. Experiments in the Art of the Theatre*, Cambridge, W. Heffer & sons Ltd., 1926.
- GRUEN, J., *The Private World of Ballet*, New York, The Viking Press, 1975.
- GUEST, I., *Adeline Genée*, London, Adam & Charles Black, 1958.
- . *The Dancer's Heritage*, London, Dancing Times, 1960.
 - . *The Romantic Ballet in England. Its Development, Fulfilment and Decline*, Alton, Dance Books, 2014 (1972).
 - . *Ballet in Leicester Square. The Alhambra and the Empire 1860-1915*, London, Dance Books, 1992.
 - . (a cura di), *La Fille mal gardée*, Alton, Dance Books, 2010.
- HALL, F., *Ballet*, London, Bodley Head, 1947.
- . *Modern English Ballet. An Interpretation*, London, Andrew Melrose Ltd., 1950.
 - . *An Anatomy of Ballet*, London, Melrose, 1953.
 - . *The Beauty of Ballet*, London, Hamlyn, 1989.
- HART, J., *The Royal Ballet in Performance at Covent Garden*, London, faber and faber, 1958.
- HASKELL, A. L., *Some Studies in Ballet*, London, Lamley and Co., 1927.
- . *Balletomania*, London, Victor Gollancz, 1936.
 - . *Ballet*, London, Penguin Books Ltd., 1938.
 - . *The National Ballet: A History and a Manifesto*, London, Adam & Charles Black, 1943.
 - . *Ballet since 1939*, London, Longmans, Green and Co. Ltd., 1946.
 - . *Miracle in the Gorbals. A Study*, Edinburgh, The Albyn Press, 1946.
 - . (a cura di), *Hamlet and Miracle in the Gorbals*, Sadler's Wells Ballet Books, no. 3, London, The Bodley Head, 1949.
 - . *Going to the ballet*, London, Penguin Books, 1958.
 - . *The Russian Genius in Ballet*, London, Pergamon Press, 1963.
 - . *What is a Ballet*, London, Trident Books, 1965.
- HASKELL, A. L., BONHAM CARTER, M., WOOD, M. (a cura di), *Gala Performance*, London, Collins, 1955.
- HENZE, H. W., *Ondine. Diary of a Ballet*, Alton, Dance Books, 2003.
- HOWARD, C. C., *The Staging of Shakespeare's Romeo and Juliet as a Ballet*, San Francisco, Mellen Research University Press, 1992.
- HOWLETT, J., *Talking of Ballet*, London, Philip Allan & Co., 1936.
- JACKSON, F., *They Make Tomorrow's Ballet*, London, Meridian Books, 1953.
- JESSEL, C., *Life at the Royal Ballet School*, London, Methuen, 1985.
- JONES, S., *Virginia Woolf and the Dance*, in «Dance Chronicle», vol. 28, no. 2, 2005, pp. 169-200.
- . *Diaghilev and British Writing*, in «Dance Research», vol. 27, no. 1, Summer 2009, pp. 65-92.
 - . *Literature, Modernism, and Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

- JORDAN, S., *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London, Dance Books, 2000.
- JORDAN, S., GRAU, A. (a cura di), *Following Sir Fred's Steps. Ashton's Legacy*, London, Dance Books, 1996.
- KARSAVINA, T., *Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina*, London, William Heinemann, 1930.
- KAVANAGH, J., *Secret Muses: The Life of Frederick Ashton*, London, faber and faber, 1996.
- KELLY, B., 'Mim'. *A Personal Memoir of Marie Rambert*, Alton, Dance Books, 2009.
- KILIAN, H., GEITEL, K., *John Cranko. Ballett für die Welt*, Sigmaringen, Thorbecke Verlag, 1977.
- LAPLACE-CLAVERIE, H., *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champions, 2001.
- LAWSON, J., *Job and The Rake's Progress*, Sadler's Wells Ballet Books, no. 2, London, The Bodley Head, 1949.
- . *Mime. The Theory and Practice of Expressive Gesture With a Description of its Historical Development*, with drawings by Peter Revitt, New York, A Dance Horizons Republication, 1975 (copia anastatica dell'edizione londinese di Sir Isaac Pitman & Sons, 1957).
- . *A History of Ballet and its Makers*, London, Sir Isaac Pitman and Sons Ltd., 1973 (1964), pp. 151-178.
- LEEPER, J., *English Ballet*, London, Penguin Books Ltd., 1945.
- LEVINSON, A., *André Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties*, a cura di J. Acocella, L. Garafola, Hanover, NH, Wesleyan University Press, 1991.
- LO IACONO, C. (a cura di), *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch*, Roma, Dino Audino Editore, 2007.
- . *Il balletto in Russia*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, 6 voll., Torino, UTET, 1995-1997, vol. V: *L'arte della danza e del balletto*, pp. 295-390.
- LOMBARDI, C. (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Torino, Paravia, 1998.
- LOPUCHOV, F., *Writings on Ballet and Music*, a cura di S. Jordan, London, The University of Wisconsin Press, 2002.
- MACDONALD, N., *Djagilev Observed by Critics in England and the United States 1911-1929*, New York, Dance Horizons, 1975.
- MACKRELL, J., *Bloomsbury Ballerina. Lydia Lopokova, Imperial Dancer and Mrs John Maynard Keynes*, London, Phoenix, 2009 (2008).
- MANCHESTER, P. W., *Vic-Wells: A Ballet Progress*, London, Victor Gollancz Ltd., 1942.
- MANCHESTER, P. W., MORLEY, I., *The Rose and the Star: Ballet in England and Russia Compared*, London, Gollancz, 1949.
- MARKOVA, A., *Markova Remembers*, Boston, Little, Brown and Co., 1986.
- MARSHALL, N., *The Other Theatre*, London, John Lehmann, 1947.

- MATLUCK BROOKS, L., MEGLIN, J. A., *Language and Dance: Intersection and Divergence*, in «Dance Chronicle», vol. 38, no. 2, 2015, pp. 127-133.
- MCCLEAVE, S., *Danzatori italiani a Londra nel Settecento*, in J. Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento*, «La danza italiana», Quaderno n. 3, Roma, Bulzoni Editore, 2011, pp. 63-135.
- MEADMORE, A., *A True Heritage: The Story of the Royal Ballet School and Companies*, London, White Lodge Museum, 2010.
- MEINERTZ, A., *Vera Volkova: A Biography*, Alton, Dance Books, 2007.
- MICHAUT, P., *Le Ballet Contemporain 1929-1950*, Paris, Librairie Plon, 1950.
- MILHOUS, J., *Great Britain: Theatrical Dance, 1660-1772*, in S. J. Cohen (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, vol. III, pp. 253-257.
- MOISEWITSCH, M., WARMAN, E. (a cura di), *The Royal Ballet on Stage and Screen: The Book of the Royal Ballet Film*, London, William Heinemann, 1960.
- MONAHAN, J., *The Nature of Ballet. A Critic's Reflections*, London, Pitman Publishing Limited, 1976.
- MONEY, K., *The Art of the Royal Ballet*, London, Harrap & Co., 1964.
- . *The Art of Margot Fonteyn*, London, Michael Joseph, 1965.
- . *The Royal Ballet Today*, London, George G. Harrap & Co., 1968.
- MORINA, B., *Mime in Ballet*, Winchester Hants, Woodstock Winchester Press, 2000.
- MORRIS, G., *Dance Partnerships: Ashton and His Dancers*, in «Dance Research», vol. 19, no. 1, Summer 2001, pp. 11-59.
- . *Frederick Ashton's Ballets. Style, Performance, Choreography*, Alton, Dance Books, 2012.
- NEATBY, K., *Ninette de Valois and the Vic-Wells Ballet*, London, British-Continental Press, 1934.
- NOBLE, P. (a cura di), *British Ballet*, London, Skelton Robinson, 1949.
- NOVERRE, J.-G., *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, a cura di F. Papacena, trad. it. di A. Alberti, «Chorégraphie», n. 7, Lucca, LIM, 2011.
- PAPETTI, V., *Arlecchino a Londra. La pantomima inglese 1700-1728*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.
- PAPPACENA, F., *La danza classica. Le origini*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2009.
- . *Dal libretto di ballo alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives Review», anno III, n. 6, Novembre 2013, pp. 1-25.
- . *Storia della danza in Occidente. Settecento e Ottocento*, Roma, Gremese, 2015.
- PARKER, D., *The First Seventy Five Years*, London, The Royal Academy of Dancing, 1995.
- PARRY, J., *Different Drummer. The Life of Kenneth MacMillan*, London, faber and faber, 2009.
- PERCIVAL, J., *Antony Tudor. The Years in England*, in «Dance Perspectives», vol. 17-18, 1963.
- . *Modern Ballet*, London, The Herbert Press, 1980 (1970).

- . *Theatre in My Blood. A Biography of John Cranko*, New York, Franklin Watts, 1983.
- PERUGINI, M. E., *The Art of Ballet*, London, Martin Secker, 1915.
- . *Mime*, London, The Dancing Times, Limited, s.d. [1924-1925 circa].
- PETERSON ROYCE, A., *Movement and Meaning. Creativity and Interpretation in Ballet and Mime*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- PETIPA, M., *Memorie*, a cura di V. Bonelli, Roma, Gremese, 2010 (1906).
- PITT, I. F., *I secoli XVIII e XIX in Inghilterra e Il Novecento inglese*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, 6 voll., Torino, UTET, 1995-1997, vol. V: *L'arte della danza e del balletto*, pp. 393-411 e pp. 413-467.
- POESIO, G. (a cura di), *To and By Enrico Cecchetti*, Novi Ligure, Edizioni Joker, 2010 (trad. it. *Enrico Cecchetti. Lettere 1922-1928*, Novi Ligure, Edizioni Joker, 2016).
- . *The Gesture and the Dance*, in «Nineteenth Century Theatre and Film», vol. 29, no. 2, Winter 2002, pp. 40-50.
- PONTREMOLI, A. (a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Milano, Euresis Edizioni, 1997.
- . *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- PRAAGH, P., VAN, CRISP, C., *Some Memories of the Sadler's Wells Theatre Ballet*, in «Dance Research», vol. 18, no. 2, Winter 2000, pp. 121-125.
- PRAAGH, P., VAN, BRINSON, P., *The Choreographic Art. An Outline of Its Principles & Craft*, with a Foreword by C. Beaumont, 73 photographs and 11 drawings by R. B. Church, London, Adam & Charles Black, 1963.
- RALPH, R. (a cura di), *The Life and Works of John Weaver: An Account of His Life, Writings and Theatrical Productions*, Alton, Dance Books, 2008.
- RAMBERT, M., *Quicksilver: Autobiography*, London, St. Martin's Press, 1972.
- RANDI, E., *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Padova, Esedra editrice, 2001.
- REGNER, O. F., *Il libro del balletto*, Milano, Ghibli, 2016 (1964), pp. 113-136.
- REYNOLDS, N., MCCORMICK, M., *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century*, New Haven-London, Yale University Press, 2003.
- SASPORTES, J., *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau*, Bologna, il Mulino, 1989.
- . *La scoperta del corpo. Percorsi della danza nel Novecento*, Bari-Roma, De Donato, 1988.
- SAWYER, E., «That Englishman Abroad»: A Tribute to Antony Tudor, in «Dance Chronicle», vol. 20, no. 3, 1997, pp. 227-273.
- . *The Enigmatic Garden: Antony Tudor's "Jardin aux Lilas"*, in «Dance Chronicle», vol. 26, no. 1, 2003, pp. 31-84.
- . *Notes on "Dark Elegies"*, in «Dance Chronicle», vol. 28, no. 1, 2005, pp. 1-27.
- SEARLE, H., *Ballet Music. An Introduction*, New York, Dover Publications, Inc., 1973 (1958).
- SHAW, G. B., *Our Theatre in the Nineties*, London, Constable, 1932, 3 voll.
- SORELL, W. (a cura di), *The Dance Has Many Faces*, New York & London, Columbia University Press, 1966 (1951).

- SORLEY WALKER, K., *Eyes on Mime: Language without Speech*, New York, Day, 1969.
- . *Dance and Its Creators. Choreographers at Work*, New York, The John Day Company, 1972.
- . *The Festival and the Abbey: Ninette de Valois' Early Choreography, 1925-1934, Part I*, in «Dance Chronicle», vol. 7, no. 4, 1984-1985, pp. 379-412.
- . *The Festival and the Abbey: Ninette de Valois' Early Choreography, 1925-1934, Part II*, in «Dance Chronicle», vol. 8, no. 1-2, 1985, pp. 51-100.
- . *Ninette de Valois: Idealist Without Illusions*, London, Dance Books, 1987.
- . *The Choreography of Andrée Howard*, in «Dance Chronicle», vol. 13, no. 3, 1990-1991, pp. 265-358.
- . *The Camargo Society*, in «Dance Chronicle», vol. 18, no. 1, 1995, pp. 1-114.
- . Cyril W. Beaumont, *Dance Writer and Publisher*, Alton, Dance Books, 2006.
- . *The Espinosas: A Dancing Dynasty, 1825-1992*, in «Dance Chronicle», vol. 30, no. 2, 2007, pp. 155-235.
- . Robert Helpmann, *a Rare Sense of Theatre*, Alton, Dance Books, 2009.
- SORLEY WALKER, K., WOODCOCK, S. C., *The Royal Ballet: A Picture History*, London, Threshold Books, 1986.
- SOURITZ, E., *Soviet Choreographers in the 1920s*, London, Dance Books, 1990 (1979).
- STILLING-ANDREOLI, C., KILIAN, G., *Marcia Haydée, Divine*, Berlin, Henschel, 2005.
- STREATFEILD, N., *The Royal Ballet School*, London, Collins, 1959.
- SWINSON, C., *The Royal Ballet To-day*, London, Adam & Charles Black, 1958.
- TESTA, A., *Sulla danza. Memorie, riflessioni*, Bologna, Massimiliano Piretti editore, 2013.
- THORPE, E., Kenneth MacMillan. *The Man and the Ballets*, London, Hamish Hamilton, 1985.
- TOZZI, L. (a cura di), *Il balletto nel Novecento*, Torino, Eri, 1983.
- TURNER, W. J., *The English Ballet*, London, W. Collins, 1944.
- VALOIS, N., DE, *Invitation to the Ballet*, London, John Lane the Bodley Head, 1953 (1937).
- . *Come Dance With Me. A Memoir 1898-1956*, Cleveland and New York, The World Publishing Company, 1957.
- . *Step by Step*, London, W. H. Allen, 1977.
- . *An English Ballet*, a cura di D. Gayle, London, Oberon Books, 2011.
- VAUGHAN, D., *Frederick Ashton and His Ballets*, New York, Alfred A. Knopf, 1977.
- . *Great Britain: Contemporary Criticism*, in S. J. Cohen (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, vol. III, pp. 284-286.
- VOLINSKIJ, A., *Ballet's Magic Kingdom. Selected Writings on Dance in Russia 1911-1925*, a cura di S. J. Rabinowitz, New Haven and London, Yale University Press, 2008.
- WHITE, J. W. (a cura di), *20th Century Dance in Britain: A History of Five Dance Companies*, London, Dance Books, 1985.
- WILLIAMSON, A., *Contemporary Ballet*, London, Rockliff, 1947.

–. *Ballet of 3 Decades*, London, Rockliff, 1958.

WOOD, R., *The Theatre Ballet of Sadler's Wells*, London, Phoenix House, 1952.

WOODCOCK, S. C., *The Sadler's Wells Royal Ballet. Now the Birmingham Royal Ballet*, London, Sinclair-Stevenson, 1991.

ZAMBON, R., *Ballerini italiani a Londra nella prima metà del secolo XIX*, in J. Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*, «La danza italiana», Quaderno n. 4, Roma, Aracne editrice, 2013, pp. 73-90.

Indice dei nomi

- Abrahams, Peter, 26
Adams, Valerie, 158, 158n, 187
Adshead-Lansdale, Jane, 187
Agostini, Alfio, 131, 131n
Aimo, Laura, 10n
Albert (François-Ferdinand Decombe), 89n
Alberti, Alessandra, 10n, 26n, 31n
Allan, Maud, 34
Alonso, Alicia, 32n
Ames, Suzanne, 77n
Anderson, Anna, 114
Anderson, Jack, 78, 78n, 90, 90n, 97, 97n, 107n, 187
Anderson, Reid, 108
Anderson, Zoë, 73n, 82n, 187
Angiolini, Gasparo, 10, 10n
Ansermet, Ernest, 140n, 190
Anthony, Gordon, 144n
Appia, Adolphe, 70
Arbeau, Thoinot, 45
Archer, Kenneth, 98n, 105n
Aristotele, 9, 9n, 11, 15
Arnell, Richard, 140
Arrau, Claudio, 136
Ashton, Frederick, 4, 38, 39, 42, 43, 65, 67, 71n, 72n, 74, 74n, 83, 86-97 99, 102, 103, 104n, 107, 110, 113, 123, 124, 124n, 125, 129n, 133, 134, 134n, 135, 135n, 136, 137, 144, 149, 150, 151, 152, 158, 159, 159n, 160, 161, 161n, 162, 163, 163n, 164, 165, 166, 175, 178, 179, 180.
Astafieva, Serafina, 36, 46, 56, 56n, 59n, 99, 148, 156, 162
Astaïre, Adele, 90
Astaïre, Fred, 90, 159n
Atkinson, Madge, 57
Au, Susan, 28n, 130n, 187,
Auden, Wystan Hugh, 38n, 72n
Aumer, Jean, 127
Austin, John Langshaw, 5n
Austin, Richard, 154n
Avis, Gary, 185

Balanchine, George, 12, 13, 13n, 17, 25, 74, 74n, 95, 95n, 102, 103, 110n, 131, 131n, 138, 138n, 164, 168, 175
Baldwin, Mark, 39n
Bannerman, Henrietta, 4, 5, 5n, 6, 6n, 102, 102n, 166, 187
Barbier, Jules, 92n
Bardon, Henry, 95, 181
Barlow, Ken, 183

- Barnes, Clive, 12, 12n, 13, 13n, 92n, 95, 95n, 101, 101n, 102, 102n, 104n, 108, 109, 109n, 110, 123n, 144n, 146, 146n, 166, 166n, 187
- Barr, Margaret, 39
- Barra, Ray, 183
- Barthes, Roland, 6, 6n, 8n, 15, 15n
- Basso, Alberto, 11n, 22n, 28n, 127n, 192, 194
- Batillo, 58
- Batteux, Charles, 10n
- Bauch, Alan, 181
- Bausch, Pina, 75
- Baylis, Lilian, 69, 70
- Beale, Alan, 167
- Beaton, Cecil, 94, 180
- Beauchamps, Pierre, 28n
- Beaumont, Cyril W., 13n, 19n, 33n, 34, 37, 37n, 42, 44n, 45, 72, 78, 89n, 131, 131n, 187
- Bedells, Phyllis, 35, 36, 188
- Beer, Richard, 181,
- Beethoven, Ludwig van, 25
- Bellina, Anna Laura, 10n
- Benesch, Rudolf e Joan, 104n
- Bennett, Toby, 152n, 159, 159n
- Benois, Aleksandr, 21
- Benois, Nadia, 78, 178
- Benois, Nicolas, 104, 182
- Benthall, Michael, 71, 82, 133n, 159, 159n, 179
- Beriosova, Svetlana, 100, 167, 182, 184
- Berlin, Isaiah, 96
- Berk, Ernest, 39
- Berners, Lord, 87
- Bernhardt, Sarah, 22n, 23n, 86
- Bernkopf, Astrid, 7, 7n, 188
- Bianconi, Lorenzo, 10n
- Bigliazzi, Silvia, 52n
- Bintley, David, 83, 100n
- Bishop, Shirley, 184
- Blair, David, 71n, 180, 182, 184
- Blake, William, 70, 71, 177
- Bland, Alexander, 37n, 111n, 124n, 134n, 188
- Blasis, Carlo, 26, 44, 55, 55n, 149n, 151n
- Blavier, Jean-Christophe, 153n
- Bliss, Arthur, 73, 83, 132, 135, 178, 179
- Bogdanov-Berezovskij, Valeryan, 149
- Bonham Carter, Mark, 191
- Bosisio, Paolo, 15n
- Botticelli, Sandro, 87
- Bournonville, August, 26, 32
- Bradley, Buddy, 159n
- Bradley, Lionel, 65, 65n, 188
- Brae, June, 178
- Bragado, Julio, 163n
- Bragaglia, Anton Giulio, 57n
- Bremser, Martha, 26n
- Briggs, Hedley, 177
- Brinson, Peter, 13, 13n, 45n, 112n, 128, 128n, 129, 129n, 140n, 148n, 188, 194
- Britten, Benjamin, 4, 95n, 99, 104, 117, 135, 138, 139, 140, 182
- Britton, Donald, 184
- Brook, Peter, 94, 95n
- Brugnoli, Amalia, 32
- Buckland, Theresa Jill, 33n, 44n, 188
- Buckle, Richard, 44, 88, 88n, 101, 101n, 123n, 131, 132n, 188
- Bundy, William, 180, 181, 182, 184
- Bunn, Alfred, 32
- Burne, Gary, 182
- Burra, Edward, 83, 179
- Bussell, Darcey, 36n, 117, 185
- Butler, Judith, 5n
- Byron, John, 178

- Cage, John, 12
 Cahusac, Louis, de, 30, 30n
 Čajkovskij, Pëtr Il'ič, 19n, 82, 106,
 115, 118, 133, 136, 137, 179, 183,
 184, 185
 Calzabigi, Ranieri, 10n
 Canton, Katia, 7, 7n, 188,
 Carandini, Silvia, 16n, 21n, 188
 Cardus, Ana, 183
 Carter, Alan, 178
 Carter, Alexandra, 34n, 188
 Carter, Curtis L., 188
 Carter, Jack, 67, 67n,
 Casini Ropa, Eugenia, 18n, 60n, 188
 Cass, Joan, 36n
 Cavallazzi, Malvina, 32
 Cave, Richard A., 50n, 70n, 143n,
 157n, 158n, 175n, 188
 Cecchetti, Enrico, 26, 32, 36, 37, 37n,
 45, 54, 68, 143, 144n, 151n, 152n,
 156, 159
 Čechov, Anton, 117
 Celi, Claudia, 127n
 Cerrito, Fanny, 31, 92
 Cervellati, Elena, 127, 127n, 188
 Chamberlain Duerden, Rachel, 188
 Chapin, Isolde, 77n
 Chaplin, Charlie, 57
 Chapman, John V., 189
 Chappell, William, 177, 178
 Chausson, Ernest, 76, 178
 Chauviré, Yvette, 94, 94n
 Chazin-Bennahum, Judith, 74n, 76,
 76n, 78n, 187, 189
 Chegai, Andrea, 10n
 Child, Harold, 178
 Chopin, Fryderyk, 96, 125, 136, 181
 Christout, Marie-Françoise, 11n, 94n
 Church, Robert Bruce, 13n, 194
 Clarke, Gilding, 177
 Clarke, Mary, 34n, 35n, 39n, 64, 64n,
 68n, 69, 69n, 72, 72n, 73n, 76n,
 80n, 85n, 96, 138n, 155n, 189
 Clauss, Heinz, 168n, 183
 Clayden, Pauline, 179
 Clogstoun, Patricia, 178
 Cocteau, Jean, 129
 Cohan, Robert, 71n
 Cohen, Marshall, 9n
 Cohen, Selma Jeanne, 27, 27n, 30n,
 45n, 130n, 144n, 168n, 187, 188,
 189, 190, 193, 195
 Colette (Sidonie Gabrielle), 110
 Colombo, Laura, 16n, 52n, 189
 Conway, Anthony, 181
 Cooper, Adam, 185
 Copeland, Roger, 9n, 189
 Corea, Annamaria, 104n, 108n, 189
 Cormani, Lucia, 36, 143n,
 Cornalba, Elena, 16n
 Cornejo, Herman, 163n,
 Coton, A. V., 63, 63n, 93, 93n, 189
 Cragun, Richard, 183
 Craig, Edward Gordon, 70, 189
 Craine, Debra, 59n
 Cranko, John, 4, 67, 97-108, 109, 112,
 117, 123, 129n, 136, 137, 138, 138n,
 139, 140, 141, 151, 152, 153n, 154,
 164, 166, 167, 168, 168n, 169, 170,
 171, 172, 173, 175, 181, 182, 183
 Craske, Margaret, 37, 37n, 157, 159
 Crawford Flitch, John Ernest, 31n,
 34n, 42n, 189
 Crisp, Clement, 76n, 87n, 88n, 89n,
 96, 97n, 111n, 114n, 117, 117n,
 138n, 155n, 189, 194
 Croce, Arlene, 117
 Crofton, Kathlin, 144
 Crompton, Robert Morris, 33, 44
 Crow, Susan, 153n, 189
 Cruciani, Fabrizio, 142n

- Cuevas, George de Piedrablanca de Guana, 153n
 Cuoco, Joyce, 168n
 Czinner, Paul, 113n, 162n
- Dale, Margaret, 90n,
 Dalton, Elizabeth, 107n, 183
 Daneman, Meredith, 189
 Darrell, Peter, 109
 Darwin, Charles, 56
 Dauberval, Jean, 31, 91
 Davies, John, 149, 151
 De Marinis, Marco, 5n, 6n, 122, 122n
 Debussy, Claude, 17
 Degas, Edgar, 72n
 Delavalle, Hugo, 183
 Delfino, Aurelia, 16n
 Delibes, Léo, 92n
 Denby, Edwin, 89, 89n, 90, 90n, 155, 155n, 189
 Derman, Vergie, 181
 Di Bernardi, Vito, 18, 18n, 189
 Didelot, Charles, 28, 32
 Djagilev, Sergej, 2, 17, 18, 21, 21n, 34, 35, 37, 38, 39, 40n, 41, 46, 47, 49, 65, 68, 70, 70n, 74n, 99, 137, 157
 Dolin, Anton (Patrick Healey-Kay), 32n, 35, 39, 39n, 69, 71, 79, 98, 99, 99n, 177
 Dominic, Zoë, 86n, 189
 Donizetti, Gaetano, 92n, 136
 Dostojevskij, Fëdor, 83
 Dowell, Anthony, 79n, 163, 163n, 174n, 181, 184, 185
 Dowler, Gerald, 74n
 Doyle, Desmond, 184
 Drew, David, 140n, 181, 185, 190
 Dukes, Ashley, 38n,
 Dumas, Alexandre, fils, 93, 94, 180
 Duncan, Isadora, 20, 21, 34, 49, 160
 Duplessis, Marie, 93
- Durante, Viviana, 118, 119, 185, 186
 Duse, Eleonora, 22
- Eagling, Wayne, 172n
 Edwards, Leslie, 179, 180, 182, 190
 Egville, James Harvey, de, 31
 El Greco, 83
 Elam, Keir, 5n
 Elias, Brian, 118, 125, 186
 Eliot, Karen, 190
 Eliot, Thomas Stearns, 38n, 76n, 140
 Ellis, Wendy, 185
 Elssler, Fanny, 31, 92n, 136
 Elvin, Violetta, 179
 Engel, Johann Jakob, 149
 Epique, M., 56n
 Eschilo, 69
 Espinosa, Edouard, 33, 33n, 36, 37, 37n, 44n, 58, 58n, 68, 156, 157, 190
 Espinosa, Léon, 33
 Evans, Edwin, 37
- Falcone, Francesca, 151n, 190
 Farjeon, Annabel, 160, 161, 161n, 190
 Farjeon, Herbert, 80n, 85n
 Farmer, Peter, 185
 Farren, Fred, 89n
 Farron, Julia, 167, 180, 182
 Fascilla, Roberto, 182
 Fedorovich, Sophie, 71n
 Feldt, Pavel, 135
 Ferguson, Rachel, 190
 Ferri, Alessandra, 163n, 172n
 Feuillet, Raoul-Auger, 28, 28n
 Field, Lila, 68
 Fisher, Hugh, 190
 Fokin, Michail, 10, 11, 17, 18, 19, 19n, 20, 21, 23, 24, 25, 45, 49, 58, 63, 64, 68, 89n, 145, 150
 Fokine Michel, vedi Fokin, Michail

- Fonteyn, Margot, 36n, 41, 45, 59, 71n, 79, 90, 93, 94, 113, 113n, 147, 148, 150, 153, 161, 162n, 164, 179, 180, 184, 190
 Forrester, Felicitée Sheila, 190
 Forsythe, William, 175
 Foster, Susan Leigh, 6, 6n, 190
 Fouqué, Friedrich de la Motte, 92, 180
 Fracci, Carla, 104, 182
 Franca (Franks), Celia, 178, 179
 Franco, Susanne, 7n
 Franko, Mark, 187
 Franks, Arthur Henry, 34n, 48, 48n, 64, 64n, 86, 86n, 141, 141n, 190
 Fraser, Moyra, 90n
 Freeman, Gillian, 117, 185
 Freud, Sigmund, 102

 Gable, Christopher, 113, 173, 184
 Gallini, Giovanni Andrea, 30, 30n, 190
 Gammon, Philip, 118, 135n, 137, 185
 García Lorca, Federico, 67n, 112
 Gariazzo, Piero Antonio, 57n
 Garnett, David, 67n
 Garrick, David, 28, 141
 Gaunt, Hilda, 137, 185
 Gautier, Théophile, 127n, 131, 142
 Gavrilovich, Donatella, 21n, 24n, 190
 Gay, John, 27n
 Gee, Ann, 178
 Geitel, Klaus, 192
 Genée, Adeline, 34, 36, 36n, 37n, 89n
 Genetti, Stefano, 17n, 52n, 189
 Genné, Beth, 41, 41n, 42, 42n, 175n, 190
 Georgiadis, Nicholas, 114, 123, 174, 184, 185
 Gilbert, John Selwyn, 86n, 189
 Giraudet, Alfred, 149
 Golovin, Aleksandr, 21
 Gončarov, Georgi, 162
 Gordon, Gavin, 72, 132, 135, 177
 Gore, Walter, 67, 67n, 177, 178
 Goodman, Nelson, 4
 Goodwin, Noël, 134, 135n
 Gorskij, Aleksandr, 21, 23
 Gow, Daphne, 178
 Graham, Martha, 39, 71n, 74, 102, 158, 166
 Grahm, Lucile, 31
 Grant, Alexander, 163, 179, 180, 181
 Grater, Adrian, 161n
 Grau, Andrée, 136n, 152n, 161n, 192
 Gray, Jonathan, 34n
 Gray, Terence, 50, 50n, 51, 69, 70n, 191
 Greimas, Algirdas Julien, 14n
 Greskovic, Robert, 147, 147n
 Grey, Beryl, 179
 Grigorovic, Jurij, 98
 Grisi, Carlotta, 31
 Gruen, John, 103n, 152n, 168n, 191
 Guest, Ivor, 31n, 32, 32n, 91n, 135n, 191
 Guido, Beatriz, 110
 Guzzo Vaccarino, Elisa, 14n, 21n, 188
 Gzovskij, Tatiana, 94

 Haddakin, Lilian, 93n, 189
 Hall, Fernau, 63n, 76n, 79n, 97, 97n, 191
 Hamilton, Gordon, 179
 Hanke, Susanne, 183
 Hart, John, 191
 Hartman, Thomas, 118, 185
 Haskell, Arnold L., 22n, 34, 37, 39, 39n, 40, 40n, 42, 45, 46, 46n, 47, 47n, 48, 62, 62n, 63, 68, 73, 82, 82n, 83, 83n, 85, 85n, 109, 131, 132n, 133n, 140n, 158, 175n, 190, 191
 Haydée, Marcia, 100n, 108, 152, 153, 153n, 168, 183
 Heaton, Anne, 184

- Heeley, Desmond, 182
 Heidegger, Martin, 15n
 Heim, Hella, 183
 Helpmann, Robert, 42, 43, 60, 61, 62, 62n, 64, 65, 67, 71n, 73, 78-86, 87, 90, 95, 123, 133, 133n, 149, 156, 159, 166, 178, 179
 Henze, Hans Werner, 92, 92n, 124, 180, 191
 Hering, Doris, 43, 43n, 166n, 167n
 Herman, David, 7n, 190
 Hérold, Ferdinand, 91, 135, 136, 180
 Hertel, Peter Ludwig, 135, 144n
 Heydon, Luke, 186
 Hill, Margaret, 90n
 Hitchcock, Alfred, 137
 Hockett, Charles, 5n
 Hodson, Millicent, 98n, 105n
 Hogarth, William, 72, 72n
 Holden, Stanley, 180
 Homans, Jennifer, 111n
 Höver, Fritz, 107, 107n
 Howard, Andrée, 67, 67n, 89n, 90n
 Howard, Camille Cole, 98n, 191
 Howes, Dulcies, 100
 Howlett, Jasper, 147, 147n, 191
 Humphrey, Edward, 44
 Humphrey, Sheila, 184
 Hurry, Leslie, 82, 83, 179
 Hutcheon, Linda, 122n
 Ibsen, Henrik, 102
 Idzikowski, Stanislav, 37, 37n, 45, 157
 Irving, Henry, 99
 Irving, Robert, 135n
 Isherwood, Christopher, 38n
 Ito, Michio, 52
 Ivanov, Lev, 32, 42, 91, 144n, 149
 Ivanovna Velizarij, Marija, 22n
 Jackson, Frank, 102, 102n, 191
 Jacob, Gordon, 180
 Jahn, Manfred, 7n, 190
 Jaques-Dalcroze, Émile, 38, 44
 Jefferson, Alan, 127n
 Jenner, Ann, 94
 Jessel, Camilla, 191
 Jones, Susan, 191
 Jooss, Kurt, 39, 44, 59, 59n, 60, 60n, 61, 61n, 73, 82, 168n
 Jordan, Stephanie, 24n, 125, 125n, 136, 136n, 152n, 161n, 192
 Jourdan, Pierre, 164n
 Judson, Stanley, 177
 Kallman, Chester, 72n
 Kandinskij, Vasilij, 25n
 Kant, Immanuel, 23
 Karsavina, Tamara, 34, 35, 35n, 36, 42, 44, 46, 46n, 91, 144, 144n, 145, 146, 192
 Katrak, Nicola, 142, 143n, 159n
 Kavanagh, Julie, 86n, 192
 Kay, Barry, 184
 Kay, Beryl, 178
 Kay, Louise, 37n
 Kelly, Brigitte, 76n, 192
 Kenton, Stan, 108
 Keynes, Geoffrey, 70, 132, 177
 Keynes, John Maynard, 37n
 Kilian, Gundel, 195
 Kilian, Hannes, 192
 King, Jane, 116
 Kingsley Long, H., 82
 Kirstein, Lincoln, 74n, 75, 75n
 Kisselgoff, Anna, 107, 107n
 Kochno, Boris, 129
 Koegler, Horst, 106n, 168, 168n
 Korovin, Konstantin, 21
 Kowzan, Tadeusz, 5n
 Kreutzberg, Harald, 73

- Kuzmick Hansell, Kathleen, 7, 10n, 11n
 Kyasht, Lydia, 34

 Laban, Rudolf, 60n, 61
 Laing, Hugh, 178
 Lambert, Constant, 53, 53n, 70, 70n, 135, 135n, 177
 Lancaster, Osbert, 180
 Lanchbery, John, 91, 91n, 95, 96, 108, 135, 135n, 136, 180, 181, 185
 Lanner, Katti, 32, 33
 Lanza, Diego, 9n
 Laplace-Clavierie, Hélène, 127n, 192
 Larsen, Gerd, 185
 Lavrovskij, Leonid, 98, 98n, 105, 113, 172
 Lawson, Joan, 59, 59n, 63, 64, 64n, 90, 90n, 98n, 132n, 148, 149, 149n, 150, 150n, 151, 192
 Layson, June, 187
 Leeper, Janet, 192
 Legat, Nikolaj, 36, 44, 68, 156
 Legnani, Pierina, 32
 Leigh, Vivien, 79
 Leonardo da Vinci, 92
 Levinson, André, 9, 9n, 10, 11, 12, 12n, 192
 Li, Chou, 77n
 Lifar, Serge, 53, 53n
 Linden, Anya, 100n
 Liszt, Franz, 93, 125, 134, 164, 180, 185
 Lloyd, Maude, 178
 Lo Gatto, Ettore, 168n
 Lo Iacono, Concetta, 22n, 192
 Lombardi, Carmela, 10n, 192
 Lopuchov, Fedor, 24, 24n, 25, 26, 192
 Lopuchova, Lidija, 34, 37n, 40, 69
 Lucas, Leighton, 115, 136, 137, 185
 Luciano di Samosata, 10n
 Lumley, Benjamin, 32
 Lynne, Gillian, 83

 Macdonald, Nesta, 35n, 192
 MacGibbon, Ross, 118n, 150n, 162n
 Mackerras, Charles, 181
 Mackrell, Judith, 37n, 59n, 192
 MacLeary, Donald, 182, 184
 MacMillan, Kenneth, 67, 83, 95, 97, 100, 104, 104n, 108-120, 123, 124, 125, 131, 132, 132n, 134, 134n, 136, 151, 153, 154, 164, 166, 168, 172, 173, 174, 181, 183, 184, 185
 MacNair, John, 177
 Madsen, Egon, 168n, 183
 Mahler, Gustav, 77, 112, 178
 Malclès, Jean-Denis, 90, 179
 Malcovati, Fausto, 22n
 Mallarmé, Stéphane, 16, 16n
 Mamontov, Savva, 21n, 25
 Manchester, Phyllis Winifred, 38n, 40, 40n, 44, 48, 48n, 72n, 156n, 192
 Manet, Édouard, 72n
 Mango, Lorenzo, 130n
 Mantegazza, Paolo, 56
 Mapleson, James Henry, 33
 Margolis, Joseph, 4, 5n
 Markova, Alicia (Lilian Alicia Marks), 35, 39, 39n, 41, 45, 69, 177, 192
 Marrone, Gianfranco, 6n
 Marshall, Norman, 192
 Martin, Frank, 183
 Martin, George, 147
 Martin, Keith, 181
 Martinů, Bohuslav, 115, 184
 Mason, Francis, 131, 131n
 Mason, Monica, 185
 Massenet, Jules, 115, 136, 137, 185
 Massine, Léonide, 39, 49, 57, 86, 102, 159, 166
 Matheson, Katy, 27n, 189
 Matluck Brooks, Lynn, 5n, 193
 Mawer, Irene, 58, 58n

- May, Jane, 58
 May, Pamela, 178, 179
 McArthur, Alexander, 82
 McCarthy, Marion, 57, 57n
 McCleave, Sarah, 30n, 193
 McCormick, Malcolm, 107n, 174n, 194
 McDonagh, Don, 135n, 160n
 McFadyen, Jock, 119, 125, 186
 McGregor, Wayne, 176
 McKnight Kauffer, Edward, 73, 178
 McMahon, Deirdre, 119, 119n
 Meadmore, Anna, 158n, 193
 Meglin, Joellen, A., 5n, 193
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 95, 125, 181
 Mérante, Louis, 92n
 Middleton, M. H., 83n
 Middleton, M. T., 34
 Milhous, Judith, 30n, 31n, 193
 Mille, Agnes, de, 176, 178
 Miller, Edward, 184
 Miller, Patricia, 181
 Milloss, Aurel, 176
 Meinertz, Alexander, 167n, 193
 Michaut, Pierre, 193
 Mitchell, Donald, 140n
 Modugno, Maurizio, 107n
 Moiseiwitsch, Maurice, 193
 Molière, 1
 Monahan, James, 193
 Money, Keith, 193
 Montale, Eugenio, 105n
 Mordkin, Mikhail, 144n
 Moreton, Ursula, 59, 144, 144n, 154, 157, 177
 Morina, Beryl, 193
 Morley, Iris, 38n, 40, 40n, 156n, 192
 Moroda, Derra, de, 37, 37n, 157
 Morrice, Norman, 67, 67n
 Morris, Geraldine, 33n, 154n, 157n, 158, 159n, 161, 161n, 162n, 193
 Morris, Margaret, 59n, 148
 Mosaval, Johaar, 181
 Mosconi, Elena, 57n
 Mozart, WolfgangAmadeus, 125
 Mukhamedov, Irek, 117, 118n, 119, 185, 186
 Neatby, Kate, 193
 Needham, Carole, 181
 Nerina, Nadia, 162, 179, 180
 Neumeier, John, 165, 176, 183
 Newman, Barbara, 144n
 Nicola II (Nikolaj Romanov), 114
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 23
 Nižinskaja, Bronislava, 39, 49, 70n, 87, 87n, 144n
 Nižinskij, Vaslav, 17, 18, 38, 49
 Nobili, Lila, de, 93, 180
 Noble, Peter, 193
 Nordera, Marina, 7n
 Northen, Michael, 93, 180
 Notari, Giovanni, 182
 Noverre, Jean-Georges, 9, 10, 10n, 17, 28, 30n, 44, 45, 126, 141, 149n, 151n, 193
 Nunn, Denise, 181
 Nunn, Michael, 118n, 186
 Nureyev, Rudolf, 79n, 93, 94, 113, 113n, 148, 164, 180, 184
 Nye, Edward, 126n
 O'Hare, Kevin, 39n
 O'Neill, Eugene, 76
 Onesti, Stefania, 10n
 Orazio, 10n
 Osborne, John, 109, 109n
 Ottolenghi, Vittoria, 15n

- Palatsky, Eugene, 129n,
 Paltenghi, David, 179
 Papendick, Ruth, 183
 Papetti, Viola, 27n, 193
 Pappacena, Flavia, 7, 10n, 26n, 28n,
 30n, 31n, 37n, 55n, 126, 126n,
 142n, 151n, 193
 Park, Merle, 185
 Parker, Derek, 36n, 37n, 147n, 193
 Parkinson, Georgina, 185
 Parry, Jann, 108n, 109n, 115n, 116n,
 117n, 119n, 137, 137n, 174, 174n,
 193
 Pasi, Mario, 131, 131n
 Pavis, Patrice, 15, 121, 121n
 Pavlova, Anna, 20, 21, 21n, 34, 35, 36,
 42, 44, 45, 79, 86, 90, 156, 161n,
 Pears, Peter, 95n
 Penney, Jennifer, 174, 174n
 Percival, John, 88, 89n, 98n, 100n,
 101, 103n, 106n, 138n, 139, 139n,
 140, 140n, 166, 193
 Perrault, Charles, 89, 89n
 Perrot, Jules, 31, 32, 92, 95
 Pertoldi, Erminia, 32
 Perugini, Mark, 42n, 54, 54n, 55, 55n,
 56, 56n, 194
 Pestelli, Giorgio, 10n
 Peterson Royce, Anya, 160, 160n, 194
 Petipa, Marius, 2, 10, 11, 18, 19, 20,
 21, 23, 25, 32, 42, 47, 48, 89n, 91,
 93, 134, 138, 139, 144, 149, 157,
 164, 194
 Petit, Roland, 112, 129, 176
 Pilade, 58
 Pinciss, Gerald M., 52n
 Piper, John, 71, 139, 182
 Pistoni, Mario, 104, 182
 Pitt, Irene Freda, 28n, 31n, 32n, 194
 Plutarco, 10n
 Poesio, Giannandrea, 12n, 143n, 151,
 152, 152n, 169, 169n, 194
 Polunin, Elizabeth e Vladimir, 157
 Pontremoli, Alessandro, 5, 5n, 6n, 12,
 12n, 194
 Porter, Cole, 107
 Porter, Marguerite, 181
 Powell, Michael, 39, 79
 Praagh, Peggy, van, 13, 13n, 100,
 112n, 128, 128n, 129, 129n, 140n,
 148, 148n, 178, 194
 Preobrazenskaja, Olga, 34, 42, 162
 Pressburger, Emeric, 40, 79
 Preston-Dulop, Valerie, 4
 Prévert, Jacques, 129
 Prévost, Antoine-François, 93, 115,
 116
 Price, Pamela M., 13, 13n
 Prokof'ev, Sergej, 89, 98, 104, 113,
 153, 179, 182, 183, 184
 Propp, Vladimir, 7
 Proust, Marcel, 76n, 102
 Puccini, Giacomo, 115
 Puškin, Aleksandr, 106, 168, 168n,
 169, 170, 183

 Rabinowitz, Stanley J., 23n, 195
 Racine, Jean, 101
 Radlov, Sergej, 182
 Ralph, Richard, 29n, 194
 Rambert, Marie, 38, 38n, 39, 43, 67, 73,
 75, 76, 86, 87, 128n, 159, 159n, 194
 Rameau, Pierre, 30
 Randi, Elena, 142, 142n, 194
 Rassine, Alexis, 179
 Raverat, Gwendolen, 71, 177
 Ray, Nicholas, 67n
 Regner, Otto Friedrich, 194
 Reinach, Jacques, baron de, 92n
 Remington, Barbara, 180, 184
 Rencher, Derek, 181, 184, 185
 Revitt, Peter, 59, 59n, 192
 Reynolds, Nancy, 107n, 174n, 194

- Rich, John, 27, 27n
 Richardson, Philip, 34, 34n, 36, 37, 44, 71, 71n
 Ripman, Olive L., 147n
 Rivière, Jacques, 17, 18, 18n
 Robbins, Jerome, 75, 110n, 166, 168, 176
 Rodrigues, Alfred, 67, 67n
 Roerich, Nikolaj, 17
 Rosato, Genesis, 185
 Rose, Jürgen, 105, 183
 Roslavleva, Elena, 98n
 Rossini, Gioachino, 136
 Rubinštejn, Ida, 87
 Rückert, Friedrich, 77
 Ruffini, Franco, 6n
 Ryan, Marie-Laure, 7n, 190

 Saint-Hubert, Monsieur de, 11n
 Sallé, Marie, 27
 Salvagno, Silvia, 60n
 Salvini, Tommaso, 22
 Santambrogio, Aldo, 182
 Sasportes, José, 7, 16, 16n, 17n, 30n, 31n, 175, 175n, 193, 194, 196
 Sauguet, Henri, 94
 Saussure, Ferdinand, de, 5n
 Savina, Vera (Vera Clark), 35
 Sawyer, Elizabeth, 76n, 194
 Scarlatti, Domenico, 107, 183
 Scarlett, Liam, 176
 Scott, Edward, 44n
 Scribe, Eugène, 127
 Searle, Humphrey, 93, 153n, 167n, 180, 194
 Seiber, Mátyás, 184
 Sergheijev, Konstantin, 98n
 Sergheijev, Nikolaj, 40, 40n, 157
 Seymour, Lynn, 97, 110, 113, 153, 153n, 154, 154n, 173, 181, 184, 185
 Shakespeare, William, 56, 64, 95, 107, 113, 181
 Shaw, George Bernard, 32, 194
 Shearer, Moira, 79, 90, 179
 Sibley, Antoinette, 36n, 163, 174, 181, 184, 185
 Silver, Mark, 186
 Simpson, Jane, 112, 112n
 Sitwell, Edith, 87
 Sleep, Wayne, 181
 Slonimskij, Jurij, 27, 27n
 Sofocle, 100
 Solodovnikov, A., 43, 43n
 Sokolova, Lydia (Hilda Munnings), 35
 Somes, Michael, 94, 150, 162n, 165, 178, 179, 180, 182, 185
 Sopwith, Noreen, 184
 Sorell, Walter, 13n, 88n, 194
 Sorley Walker, Kathrine, 33n, 45n, 65, 65n, 68n, 70, 70n, 72, 73n, 80n, 86n, 92, 92n, 93n, 128, 128n, 133, 133n, 148, 148n, 189, 195
 Souritz, Elizabeth, 26n, 195
 St. Denis, Ruth, 34
 Stanislavskij, Konstantin, 21, 22, 22n, 26, 146, 147, 148, 149
 Stein, Gertrude, 87
 Stendhal, 142
 Stepanov, Vladimir, 40n
 Stevenson, Hugh, 76, 178
 Stewart, Marjorie, 177
 Stiefel, Ethan, 163n
 Stolze, Kurt-Heinz, 106, 107, 136, 137, 183
 Stone, Suzanne, 57, 57n
 Storey, Alan M., 60n
 Stravinskij, Igor, 17, 38, 72n, 100
 Streatfeild, Noel, 195
 Strindberg, August, 112
 Stripling, Jan, 168n
 Sutherland, David, 168n
 Svetlanov, Nikolaj, 154
 Swift, Olivia, 153n, 189
 Swinson, Cyril, 195

- Taglioni, Marie, 31
 Taglioni, Paul, 92
 Tamayo, Rufino, 182
 Tasso, Torquato, 92n
 Tegeder, Ulrich, 153n
 Teljakovskij, Vladimir, 21
 Tempest, Doreen, 181
 Testa, Alberto, 14n, 131, 131n, 195,
 Tetley, Glen, 168
 Theodorakis, Mikis, 167, 182
 Thomas, Martyn, 135n
 Thorpe, Edward, 108n, 172n, 173, 195
 Thubron, Colin, 117
 Tichomorov, Vasilij, 25
 Tobias, Tobi, 107n
 Tomlinson, Kellom, 30
 Tooley, John, 115
 Toscanini, Arturo, 73
 Tozzi, Lorenzo, 11n, 195
 Tranah, Nicola, 185
 Tree, Beerbohm, 99
 Trefilova, Vera, 42
 Trevelyan Oman, Julia, 96, 181
 Tudor, Antony (William Cook), 39,
 60, 65, 67, 73-78, 81, 87, 88, 111,
 128n, 132, 154, 155, 166, 178
 Turgenev, Ivan, 96, 125, 181
 Turner, Harold, 177, 178
 Turner, Walter James, 195

 Ulanova, Galina, 98, 98n, 99, 146,
 146n, 147, 148, 149, 165
 Ullmann, Lisa, 60n
 Uspenskaja, Marija, 147

 Vaccarino, Elisa, vedi Guzzo Vaccarino,
 Elisa
 Vaganova, Agrippina, 26, 26n, 151n,
 154, 160, 167n,
 Valéry, Paul, 16, 16n, 17, 17n
 Valois, Ninette, de (Edris Stannus), 3,
 37n, 38, 39, 40, 41, 41n, 42, 43, 44,
 48, 48n, 49, 49n, 50, 50n, 51, 52,
 52n, 53, 53n, 54, 54n, 59, 61, 64,
 65, 67, 68-73, 79, 83, 86, 87, 89, 99,
 99n, 100, 110, 128n, 129n, 132n,
 134, 138, 143, 143n, 144n, 147,
 149, 150, 156, 157, 157n, 158, 159,
 160, 161, 166, 175, 177, 188, 195
 Vaughan, David, 86n, 90n, 93n, 94n,
 95, 95n, 165, 195
 Venditti, Walter, 182
 Verdi, Giuseppe, 181
 Viganò, Salvatore, 142
 Volinskij, Akim, 23, 23n, 24, 195
 Volli, Ugo, 14, 14n
 Volkov, Nikolaj, 89, 179
 Volkova, Vera, 162, 167, 167n

 Wagner, Richard, 16n, 25
 Wall, David, 116, 185
 Walker, David, 95, 181
 Walton, William, 87, 135
 Warman, Eric, 193
 Watson, Edward, 162n
 Watts, Victoria, 104n
 Weaver, John, 28, 28n, 29, 29n, 44, 149n
 Webster, Clara, 32
 Welles, Orson, 80
 Wheeldon, Christopher, 176
 Whistler, Rex, 72, 177
 White, Franklin, 179
 White, Joan W., 195
 Wigman, Mary, 39, 73, 168n
 Wicks, Stephen, 185
 Williams, Peter, 44, 91n
 Williams, Pyotr, 98
 Williams, Ralph Vaughan,
 Williamson, Audry, 43n, 58, 58n, 59,
 70n, 80, 80n, 147n, 195
 Wilson, George Buckley Laird, 107,
 107n

Winkler-Betzendahl, Madeline, 189

Winter, Marian Hannah, 7

Wohlfahrt, Hans-Theodor, 110n

Wood, Michael, 191

Wood, Roger, 196

Woodcock, Sarah C., 195, 196

Woolf, Virginia, 176

Wooliams, Anne, 167, 168n

Wordworth, Mrs., 36

Worth, Faith, 104n

Worth, Libby, 143n, 157n, 158n,
175n, 188

Wright, Peter, 100n, 167, 168n

Yeats, William Butler, 51, 52, 52n,
69, 70

Yoshida, Miyako, 162n

Zaccarello, Benedetta, 16n

Zacharov, Rostislav, 26, 26n, 89, 98

Zambon, Rita, 31n, 196

Zanfretta, Francesca, 54, 58, 68, 143,
143n, 144, 144n, 152n, 157

Zeffirelli, Franco, 114

Zoete, B., de, 43n

Zucchi, Virginia, 22, 22n, 23, 23n

Ringraziamenti

Il mio più sentito riconoscimento va a Silvia Carandini per l'inestimabile valore dei suoi consigli e la paziente e costante disponibilità. Desidero ringraziare del prezioso aiuto Nicola Katrak, Anna Meadmore, Claire Judd, Eleanor Fitzpatrick e tutto lo staff dell'Archivio del Royal Opera House e della Biblioteca Philip Richardson della Royal Academy of Dance di Londra. Grazie alle persone che in diverso modo in questi anni, con competenza e generosità, hanno incoraggiato e sostenuto il mio percorso di ricerca, in particolare Paola Bertolone, Vito Di Bernardi, Donatella Gavrilovich, Flavia Pappacena, José Sasportes. Ringrazio di cuore Rita Maria Fabris ed Elena Grillo per il tempo dedicato a una primissima versione del volume; Savina Stevanato per la lettura attenta e i suggerimenti redazionali; Samuele Briatore per la sua grande disponibilità a creare il disegno di copertina. Grazie per la appassionata condivisione a Emanuele Giannasca, Gerdi Petanaj, Irene Scaturro, Aldo Roma, Nika Tomasevic, Francesca Beatrice Vista, e a tutti gli amici e colleghi con cui ho scambiato informazioni, opinioni, emozioni.

Annamaria Corea

COMITATO EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Coordinatore

FRANCESCA BERNARDINI

Membri

GAETANO AZZARITI
ANDREA BAIOCCHI
MAURIZIO DEL MONTE
GIUSEPPE FAMILIARI
VITTORIO LINGIARDI
CAMILLA MIGLIO

COMITATO SCIENTIFICO
MACROAREA E

Coordinatrice

CAMILLA MIGLIO

Membri

VICENÇ BELTRAN
MASSIMO BIANCHI
ALBIO CESARE CASSIO
EMMA CONDELLO
FRANCO D'INTINO
GIAN LUCA GREGORI
ANTONIO IACOBINI
SABINE KOESTERS
EUGENIO LA ROCCA
ALESSANDRO LUPO
LUIGI MARINELLI
MATILDE MASTRANGELO
ARIANNA PUNZI
EMIDIO SPINELLI
STEFANO VELOTTI
CLAUDIO ZAMBIANCHI

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE ARTI

XAVIER BARRAL-I-ALTET (Professor Emeritus, Université de Rennes II-Haute Bretagne; Visiting professor, Università degli studi Ca' Foscari a Venezia)
OLIVIER BONFAIT (Université de Bourgogne)
GIOVANNI CARERI (Centre d'histoire et de théorie de l'art-Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris)
MARIA GRAZIA MESSINA (Università degli studi di Firenze)
ROSA MARIA SALVATORE (Università degli studi di Padova)
FERDINANDO TAVIANI (già Università degli studi de L'Aquila)
BENJAMIN WALTON (University of Cambridge)

COMITATO DI REDAZIONE

CLAUDIO ZAMBIANCHI *Responsabile* (Sapienza, Università di Roma)
PAOLO BERTETTO , SILVIA CARANDINI , CLAUDIA CIERI VIA, MICHELA DI MACCO
ANTONIO IACOBINI , STEFANIA MACIOCE , MARINA RIGHETTI, EMANUELE SENICI
CARLA SUBRIZI (Sapienza, Università di Roma)

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

1. Strategie funerarie. Onori funebri pubblici e lotta politica
nella Roma medio e tardorepubblicana (230-27 a.C.)
Massimo Blasi
2. An introduction to nonlinear Viscoelasticity of filled Rubber
A continuum mechanics approach
Jacopo Ciambella
3. New perspectives on Wireless Network Design
Strong, stable and robust 0-1 models by Power Discretization
Fabio D'Andreagiovanni
4. Caratterizzazione di funzioni cellulari nelle leucemie
Nadia Peragine
5. La transizione demografica in Italia e i suoi modelli interpretativi
Ornello Vitali, Francesco Vitali
6. La patria degli altri
a cura di Mariella Combi, Luigi Marinelli, Barbara Ronchetti
7. Neuropathic pain
A combined clinical, neurophysiological and morphological study
Antonella Biasiotta
8. Proteomics for studying "protein coronas" of nanoparticles
Anna Laura Capriotti
9. Amore punito e disarmato
Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia
Francesco Lucioli
10. Tampering in Wonderland
Daniele Venturi
11. L'apprendimento nei disturbi pervasivi dello sviluppo
Un approfondimento nei bambini dello spettro autistico
ad alto funzionamento
Nadia Capriotti
12. Disability in the Capability Space
Federica Di Marcantonio
13. Filologia e interpretazione a Pergamo
La scuola di Cratete
Maria Broggiato

14. Facing Melville, Facing Italy
Democracy, Politics, Translation
edited by John Bryant, Giorgio Mariani, Gordon Poole
15. Restauri di dipinti nel Novecento
Le posizioni dell'Accademia di San Luca 1931-1958
Stefania Ventra
16. The Renormalization Group for Disordered Systems
Michele Castellana
17. La Battaglia dei Vizi e delle Virtú
Il *De conflictu vitiorum et virtutum* di Giovanni Genesio Quaglia
Lorenzo Fabiani
18. Tutela ambientale e servizio pubblico
Il caso della gestione dei rifiuti in Italia e in Inghilterra
Chiara Feliziani
19. Ruolo dell'HPV nell'infertilità maschile
Damiano Pizzol
20. Hiera chremata
Il ruolo del santuario nell'economia della *polis*
Rita Sassu
21. Soil erosion monitoring and prediction
Integrated techniques applied to Central Italy badland sites
Francesca Vergari
22. Lessico Leopardiano 2014
a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini
23. Fattori cognitivi e contestuali alle origini dei modelli di disabilità
Fabio Meloni
24. Accidental Falls and Imbalance in Multiple Sclerosis
Diagnostic Challenges, Neuropathological Features
and Treatment Strategies
Luca Prosperini
25. Public screens
La politica tra narrazioni mediali e agire partecipativo
a cura di Alberto Marinelli, Elisabetta Cioni
26. Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione
e studio. Volume I
a cura di Graziano Mario Valenti
27. Τὰ ξένα
La cerimonia di ospitalità cittadina
Angela Cinalli

28. La lettura degli altri
a cura di Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato
29. La *Tavola Ritonda* tra intrattenimento ed enciclopedismo
Giulia Murgia
30. Nitric Oxide Hybrids & Machine-Assisted Synthesis of Meclintertant
Nitric Oxide Donors/COX-2 inhibitors and Flow Synthesis of Meclintertant
Claudio Battilocchio
31. Storia e *paideia* nel *Panathenaico* di Isocrate
Claudia Brunello
32. Optical studies in semiconductor nanowires
Optical and magneto-optical properties of III-V nanowires
Marta De Luca
33. Quiescent centre and stem cell niche
Their organization in *Arabidopsis thaliana* adventitious roots
Federica Della Rovere
34. Procedimento legislativo e forma di governo
Profili ricostruttivi e spunti problematici dell'esperienza repubblicana
Michele Francaviglia
35. Parallelization of Discrete Event Simulation Models
Techniques for Transparent Speculative Execution on Multi-Cores
Architectures
Alessandro Pellegrini
36. The Present and Future of Jus Cogens
edited by Enzo Cannizzaro
37. Vento di terra
Miniature geopoetiche
Christian Eccher
38. Henry James. An Alien's "History" of America
Martha Banta
39. Il socialismo mazziniano
Profilo storico-politico
Silvio Berardi
40. Frammenti
Per un discorso sul territorio
Attilio Celant
41. Voci Migranti
Scrittrici del Nordeuropa
Anna Maria Segala e Francesca Terrenato

42. Riscritture d'autore
La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali
a cura di Simone Celani
43. La bandiera di Socrate
Momenti di storiografia filosofica italiana nel Novecento
a cura di Emidio Spinelli e Franco Trabattoni
44. Girolamo Britonio. Gelosia del Sole
Edizione critica e commento
a cura di Mauro Marrocco
45. Colpa dell'ente e accertamento
Sviluppi attuali in una prospettiva di diritto comparato
Antonio Fiorella e Anna Salvina Valenzano
46. Competitività, strategie di pianificazione e governance territoriale
Il sistema economico pontino
Marco Brogna e Francesco Maria Olivieri
47. La fonte viva
Miguel Barnet Lanza
Edizione italiana a cura di *Luciano Vasapollo*
48. "Viandante, giungessi a Sparta..."
Il modo memorialistico nella narrativa contemporanea
Gianluca Cinelli
49. Lessico Leopardiano 2016
a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini
50. Informatisation of a graphic form of Sign Languages
Application to SignWriting
Fabrizio Borgia
51. Les Lois et le changement culturel
Le handicap en Italie et en France
Francesca Greco
52. L'esperienza turistica dei giovani italiani
Simona Staffieri
53. Teorie economiche del turismo e sviluppo locale
La misurazione della capacità di accoglienza di Roma
Valentina Feliziani
54. Lingue europee a confronto
La linguistica contrastiva tra teoria, traduzione e didattica
a cura di Daniela Puato
55. Prospettive Architettoniche: conservazione digitale, divulgazione
e studio. Volume II, tomo I e II
a cura di Graziano Mario Valenti

56. Norme incostituzionali e nuovo sistema degli stupefacenti
Marco Gambardella
57. BREAD: an interdisciplinary perspective
edited by Cesare Manetti and Fabrizio Rufo
58. Scrittrici Nomadi
Passare i confini tra lingue e culture
a cura di Stefania De Lucia
59. Rivoluzione fra mito e costituzione
Diritto, società e istituzioni nella modernità europea
a cura di Giuseppe Allegri e Andrea Longo
60. La metamorfosi dei sensi
Donne, desiderio, emozioni nella lirica dei trovatori
Valentina Atturo
61. Raccontar danzando
Forme del balletto inglese nel Novecento
Annamaria Corea

Tema centrale del volume è il rapporto tra balletto e narrazione, argomento complesso e controverso che ha attraversato l'intera storia della danza. Se per i secoli passati diversi studi hanno affrontato la questione, fino ad oggi tuttavia poco spazio di approfondimento è stato dedicato agli sviluppi novecenteschi del balletto narrativo, spesso sbrigativamente pensato come un'appendice di quello classico ottocentesco. L'intento della ricerca è indagare questo specifico filone attraverso l'esempio della scuola inglese del Royal Ballet che ha mostrato sin dalle sue origini, negli anni trenta del Novecento, una forte propensione al racconto danzato. In quanto genere teatrale, dunque, il balletto non è approdato solo ed esclusivamente al neoclassicismo del coreografo Balanchine e dei protagonisti della danza "pura", ma ha anche sviluppato modalità e strategie inedite per continuare a raccontare delle storie, adeguando forme e contenuti al nuovo secolo.

Annamaria Corea ha conseguito il Dottorato di ricerca in Tecnologie digitali e metodologie storico-critiche per la ricerca sullo spettacolo all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", dove è stata assegnista di ricerca ed è attualmente docente a contratto dell'insegnamento di Ricerche di storia della danza. Ha pubblicato saggi sul balletto narrativo inglese, sulla danza nel musical, sulle sperimentazioni coreografiche a Roma negli anni settanta del Novecento. Grazie a una borsa di studio del centro "Vittore Branca" della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, dal 2014 ha intrapreso uno studio sui libretti di ballo di argomento shakespeariano in Italia tra Sette e Ottocento, di cui è previsto un ampio progetto editoriale. Ha studiato danza classica e tip-tap.

ISBN 978-88-93770-27-9



9 788893 770279

