

Stefania Onesti

Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action

Edward Nye, Cambridge, CUP, 2011

Il testo di Edward Nye ha il grande merito di riprendere una solida riflessione sul *ballet d'action* conducendo il lettore, attraverso una prosa scorrevole ed efficace, dalla periferia al centro dell'argomento. L'autore infatti, nel capitolo finale del testo, afferma con Genette: "periphery is more important than we might think" (p. 228), ma allo stesso tempo si chiede cosa considerare centro e cosa periferia nel caso specifico del *ballet d'action*¹.

La dialettica tra centro e periferia è, in realtà, alla base del testo. Sin dal titolo ciò che pensiamo essere il soggetto principale dello studio viene, per così dire, marginalizzato, comparando solo dopo e in carattere minore rispetto agli elementi che Nye considera centrali: mimo, musica e dramma. La struttura stessa del libro tocca e attraversa le questioni più dibattute del *ballet d'action* in un percorso che inizia dalla periferia (capitoli 1-4) per arrivare solo nella seconda parte a centrare temi quali *Character and action* (cap. 5), *Dialogues in mime* (cap. 6), *Choreography is painterly drama* (cap. 7), *The admirable consent between music and action* (cap. 8), *Putting performance into words* (cap. 9). Legittimamente, alla fine di questo percorso, Nye propone la domanda che abbiamo anticipato: cosa oggi possiamo considerare centro e cosa periferia nello studio del *ballet d'action*? Questione resa complessa, come è noto, dalla mancanza di tracce dirette e chiare di ciò che avveniva in scena, di cosa si intendeva, nel Settecento, per danza e cosa per pantomima. *What is dance? What is mime?* Sono le due domande che l'autore affronta nelle conclusioni del suo testo (pp. 229-232). La sua risposta tuttavia è elusiva; sfuggendo a una definizione diretta, chiaramente insidiosa e difficile da sostenere, quello che tenta di fare è piuttosto una ricollocazione concettuale dell'idea di danza e di mimo nel Settecento e dei loro

¹ Nye, ben consapevole delle diverse declinazioni linguistiche che il genere assume nei paesi europei, per uniformità sceglie di usare sempre il termine francese. Nella recensione seguì lo stesso criterio.

significati, ricollocazione che può avvenire solo sulla base di uno studio periferico appunto, analizzando prima di ogni altra cosa il contesto in cui il *ballet d'action* si sviluppa.

La prima parte del libro è dunque intitolata *The ballet d'action in historical context* e si compone di quattro densi e corposi capitoli che ricollocano e risignificano alcune delle incrollabili certezze del *ballet d'action*: *The voice and the body in the Enlightenment* (cap. 1), *A revival of ancient pantomime?* (cap. 2), *No place for Harlequin* (cap. 3), *Decroux and Noverre: distant cousin?* (cap. 4). Come dichiara lo stesso Nye nell'*Introduzione*, tutta la prima parte del libro è dedicata a contestualizzare il *ballet d'action* nella temperie culturale, letteraria e filosofica del Settecento e, soprattutto, a rettificare un'omissione (p. 2). L'autore intende infatti riconsiderare la collocazione storiografica del *ballet d'action*, genere da considerarsi parte non solo della storia della danza ma, anche e soprattutto, della storia del mimo, per la precisione come quell'anello mancante che collegherebbe la Commedia dell'arte della prima età moderna a Étienne Decroux:

Given the scale of eighteenth-century phenomenon of what was variously known in different countries as 'pantomime ballet', 'ballet d'action', 'ballo pantomimo' or 'Ballettpantomime', it is odd that it is omitted from modern history of mime. [...]

Perhaps it is one half of this hyphenated art, the 'ballet', which has encouraged historians of dance rather than historians of mime to claim it as their own. Most forms of mime, however, are conceptually hyphenated, even if the name they conventionally go by does not necessarily reveal as much, so there is no reason to exclude the ballet d'action on the grounds that is not 'pure'².

L'altro concetto forte che soggiace soprattutto alla seconda parte del testo è la definizione del *ballet d'action* come "artistic parasite". Una pratica drammatica in grado di adattarsi a generi diversi: "and like the most successful parasites it was capable of adapting to different hosts: spoken drama, opera, poetry, history, or ancient mythology" (p. 2), spiegando così, in modo efficace e non

² Nye, Edward, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge, CUP, pp. 1-2.

convenzionale, il problema fortemente dibattuto della collocazione del ballo pantomimo all'interno del sistema spettacolare settecentesco³.

Addentrandosi nella struttura del testo e nel vivo della ricerca condotta, sono davvero numerosi i temi e le questioni toccate con brillante acume e attenta ricerca storica. Sin dal primo capitolo il lettore percepisce di trovarsi di fronte uno studio complesso ma ben condotto, in grado di gettare nuova luce e nuove prospettive attraverso cui inquadrare la storia del *ballet d'action*. *The voice and the body in the Enlightenment* (pp. 9-37) si addentra in una delle questioni più discusse del pensiero illuminista. Il dibattito innescato dalla pubblicazione del trattato di L'Épée sul linguaggio dei sordo-muti⁴ e la questione filosofica, ancora più ampia, sull'origine del linguaggio costituiscono infatti, secondo Nye, lo sfondo necessario a capire la tanto controversa ricezione del genere coreico. Il *ballet d'action* e il linguaggio dei segni rappresentano entrambi una sfida al logocentrismo dell'ideologia e dell'estetica illuminista:

The ballet d'action may indeed be part of a conventional contemporary interest in the body, but it was also acutely controversial because it did something which no other somatic art form did: substitute the body entirely for the voice⁵.

Lo studioso prosegue toccando la questione dell'antico e, dunque, l'influenza della pantomima antica nella genesi e nella costruzione identitaria del nuovo genere⁶ (pp. 38-61), soffermandosi sulla natura complessa del rapporto con gli antichi. Nye individua così alcuni punti problematici nel rapporto tra *saltatione* e *ballet d'action*, il più interessante riguarda la fonte luciana, che nel Settecento viene letta come resoconto diretto della

³ Dibattito particolarmente vivo in Italia nel sofferto rapporto con l'opera lirica. Cfr. Hansell, Kathleen Kuzmick, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Bianconi, Lorenzo – Pestelli, Giorgio (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988, 6 voll., vol. V, *La spettacolarità*, pp. 177-306.

⁴ L'Épée, Charles Michel de, *Institutions de sourds et muets par la voie des signes méthodiques: ouvrage qui contient le projet d'une langue universelle, par l'entremise des signes naturels assujettis à une méthode*, A Paris, chez Nyon Painé, 1776.

⁵ Nye, Edward, *Mime, Music and Drama*, cit., p. 9.

⁶ Cfr. su questo punto anche il saggio di Nordera, Marina, *Fortuna de «La Danza» nel Settecento*, in Luciano, *La danza*, a cura di Simone Beta, traduzione di Marina Nordera, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 143-156. Nordera sottolinea come la danza si sostanziasse del modello antico per acquisire dignità di genere, guadagnando il diritto di accedere al tragico: “La danza [...] era alla ricerca di uno statuto estetico che le fosse proprio, che la qualificasse come arte autonoma in un sistema di norme e di esempi tratti dal patrimonio antico e la sostenesse nel confronto con le arti di più consolidata tradizione: una poetica dunque fondata sul costante, inevitabile, a volte pretestuosamente ossessivo riferimento all'antico”, p. 144.

pantomima romana: “No one suspected the degree of irony that some modern scholars perceive: partly praise of pantomime, partly flattery of the Emperor, and partly satire on both” (p. 40). La tesi principale del capitolo porta avanti l’idea che la pantomima antica fosse utilizzata, dai fautori del *ballet d’action*, per difendere il carattere composito del genere che professavano, cercando dunque una sorta di giustificazione all’ibridazione di mimo e danza tipica della loro pratica teatrale. Luciano divenne un modello indiscusso a cui riferirsi, trasformandosi, come ha scritto Marina Nordera nel “fondamento di una sorta di poetica della danza che fornisse ai danzatori, ma soprattutto ai «creatori di balletti», un autorevole riferimento sulla base del quale operare il rinnovamento della pratica teatrale”⁷. Su questo tema un ulteriore e fondamentale passaggio viene compiuto da Ismene Lada Richards in un recente saggio sulla reinvenzione della pantomima antica nel Settecento⁸:

More generally speaking, the ‘idea’ of Roman-Greco Pantomime functioned as a potent cultural adhesive, able to bind and keep together a multitude of disparate threads in the literary and philosophical, the theatrical and the artistic spheres of eighteenth century life⁹.

La pantomima antica, “potente adesivo culturale”, viene rimodellata sulla sensibilità estetica dell’illuminismo, trasformandosi attraverso gli scritti estetici settecenteschi (Diderot *in primis*) “from a lost genre to the lynchpin of a new-style stage-dramaturgy” ovvero da “genere perduto a fulcro di un nuovo stile di drammaturgia scenica”¹⁰.

Il capitolo tre – *No place for Harlequin* – analizza il problema dell’influenza delle tecniche della Commedia dell’arte sul ballo pantomimo¹¹, impostando una

⁷ *Ivi*, p. 148.

⁸ Lada Richards, Ismene, *Dead but not extinct: on reinventing pantomime dancing in Eighteenth-century England and France*, in Macintosh, Fiona (ed. by), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford, OUP, 2010, pp. 19-38. Segnaliamo inoltre sulle fonti antiche Lada Richards, Ismene, *Silent eloquence: Lucian and pantomime dancing*, London, Duckworth, 2007; Hall, Edith – Wyles, Rosie (a cura di), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, OUP, 2008.

⁹ Lada Richards, Ismene, *Dead but not extinct: on reinventing pantomime dancing*, p. 36.

¹⁰ *Ivi*, pp. 34-35. Non a caso la Richards parla di reinvenzione e non di ricreazione della pantomima antica.

¹¹ Problema fino a ora toccato in Kuzmick Hansell, Kathleen, *Il ballo teatrale e l’opera italiana*, cit., pp. 182-183; Winter, Marian Hannah, *The Pre-romantic ballet*, London, Pitman, 1972, p. 13; Marsh, Carol G. – Harris-Warrick, Rebecca, *The French connection*, in Harris-Warrick, Rebecca – Brown, Bruce Alan (a cura di), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth Century Stage: Genaro Magri and his world*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2005, pp. 173-198. Segnaliamo

distinzione tra le diverse esperienze che attraversano il Settecento: la *foire* francese, la commedia all'improvviso e la commedia riformata di Riccoboni. Sebbene Nye riconosca come la commedia all'improvviso abbia costituito un precedente importante per lo sviluppo del genere, così come l'esperienza della *foire* a Parigi¹², secondo l'autore il *ballet d'action* intrattiene maggiori legami con la commedia riformata di Riccoboni. Danza e teatro condividono nel Settecento il medesimo intento riformatore. In particolare viene ricordata l'esigenza di maggiore espressività del viso e lo sviluppo psicologico del personaggio; il principio di coerenza drammatica nella costruzione dei personaggi e la nuova dimensione "emozionale" che assume la commedia: "There is a much closer parallel, then, between the ballet d'action and adaptations of the Commedia by Mariveaux and Riccoboni than there is with traditional Commedia" (p. 78), dove quel *traditional* sta a indicare la Commedia dell'arte.

Nye, concludendo il suo capitolo, evidenzia un altro punto di contatto con la commedia riformata su cui, tuttavia, ulteriori riflessioni sembrano ormai necessarie:

The control Goldoni, and indeed Riccoboni, sought over their work is part of an eighteenth-century phenomenon which modern scholars recognize, which is the rise of the author and playwright as an aesthetically and financially autonomous individual. Choreographers of the ballet d'action assumed a similar authorial position vis-à-vis their works, making it much more akin to the reformed than to the traditional Commedia¹³.

L'affermazione, infatti, pone una questione fino ad ora poco discussa nella letteratura scientifica sull'argomento. Se è vero che Noverre si pose indiscutibilmente come autore, arrogandosi persino il merito di inventore del

inoltre la tesi di dottorato di Corrado Pani, *Il corpo racconta: dal performer al ballerino. Dal Teatro della "Foire" al balletto romantico*, tutor prof. Cesare Molinari, tesi di dottorato, XVII ciclo, a.a. 2002-2004, discussa a Firenze.

¹² Il ruolo e l'influenza dell'esperienza delle *foires* parigine era già stato messo in luce da Susan Leight Foster in *Choreography and narrative: ballet's staging of story and desire*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1996, ed. it. *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino, 2003, pp. 54-59. Lo studio della Foster, tuttavia, non si pone come interlocutore privilegiato del testo di Nye. I due autori, pur trattando in parte gli stessi argomenti, scelgono un'impostazione e prospettiva di studio molto diversa; dove la Foster dichiara la sua militanza rispetto alla scrittura storica, Nye opta per un'impostazione storico-letteraria. L'autore inglese sceglie di ampliare il suo raggio d'azione tentando una sintesi europea del fenomeno coreico, si pone in maniera più critica rispetto alle fonti.

¹³ Nye, Edward, *Mime, Music and Drama*, cit., p. 81.

genere; se è vero che anche il suo interlocutore italiano, Gasparo Angiolini, fu, se non altrettanto, almeno abbastanza attento nello scrivere i testi programmatici e i libretti dei suoi spettacoli¹⁴, la stessa cosa è difficile da affermare per tutti gli altri. Come lo stesso Nye riconosce nella sua introduzione metodologica, la storiografia si è finora troppo appiattita su pochi e sempre uguali personaggi e fonti, rivelando così uno sguardo miope e poco attento al contesto. In questo come in altri casi concentrarsi su esempi illustri rischia di essere fuorviante rispetto a quella che doveva essere, invece, una prassi comune finora poco indagata almeno per l'Italia. Nella penisola il panorama coreutico era indubbiamente molto vivo e sono numerosi i libretti di ballo che documentano, una stagione dopo l'altra, il crescente successo del genere. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, i programmi non riportano una firma esplicita e la loro autorialità non sembra essere così chiara. Del resto lo stesso Nye, più avanti nel testo, concentrandosi sul problema dei libretti utilizzati come fonti per il *ballet d'action* parla di: “elusive authorial responsibility” (p. 226) come di uno degli aspetti che rendono “inherently controversial” – intrinsecamente controversi – i libretti.

La prima sezione del testo si chiude con il capitolo su Decroux e Noverre¹⁵. Il confronto a distanza fra il pensiero del padre del mimo moderno e quello del riformatore settecentesco ha lo scopo di inserire il *ballet d'action* all'interno della storia del mimo, dimostrando la loro parentela. Il passaggio da cui Nye trae

¹⁴ D'altra parte già con Angiolini la questione non è così piana come per Noverre. Come è noto, rimane controversa l'attribuzione dei programmi viennesi (*Don Juan* 1761 e *Semiramis* 1765) di Angiolini, nella cui stesura è riconoscibile secondo alcuni studiosi la mano di Ranieri de' Calzabigi, uno dei protagonisti e animatori del cenacolo artistico viennese. Senza considerare il fatto che lo stesso Calzabigi reclama l'autorialità di quei testi in una lettera ad Alfieri. Per il passaggio decisivo di questa lettera vedi Calzabigi, Ranieri, *Lettera ad Alfieri*, in Id., *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 208-209. Cfr. inoltre Bellina, Anna Laura, *Introduzione*, in Calzabigi, Ranieri, *Scritti teatrali e letterari*, cit., p. XX.

¹⁵ Questo capitolo riprende un articolo dello stesso autore uscito nel 2009: Nye, Edward, *The Eighteenth-Century Ballet-Pantomime and Modern Mime*, in “New Theatre Quarterly”, vol. XXV, n. 1, february 2009, pp. 22-43. In realtà, come lo stesso Nye dichiara, sono diversi gli articoli che hanno anticipato la sua monografia: Nye, Edward, *'Choreography' is Narrative: The Programmes of the Eighteenth Century Ballet d'Action*, in “Dance Research”, vol. XXVI, n. 1, Summer 2008, pp. 42-59; Id., *Dancing words: Eighteenth-century ballet-pantomime wordbooks as paratexts*, in “Word and Image”, vol. 24, n. 4, 2008, pp. 403-412; Id., *Le petit-maître dansant et le caractère de la danse: les héritiers de la Bruyère au dix-huitième siècle*, in Nye, Edward (ed.), *Sur quel pied danser? Danse et littérature*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2005, pp. 137-156; Id., *De la similitude du ballet-pantomime et de l'opéra à travers trois dialogues muets*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, 06, 2005, pp. 207-222.

spunto per avviare il confronto fra Decroux e Noverre, si trova nell'edizione inglese di *Paroles sur le mime*¹⁶. Decroux scrive:

In the French edition of this book, I did not pay tribute to the memories of the Frenchman Noverre, nor to the German Jooss. Was this regrettable omission caused by their belonging to the world of dance? Certainly. But in their case, this cannot be considered a good reason¹⁷.

Nye individua un primo punto di forte tangenza nel desiderio di cambiamento rispetto alle convenzioni e istituzioni teatrali esistenti. Questo stimolo al cambiamento avrebbe spinto tanto i coreografi settecenteschi quanto Decroux alla ricerca di un nuovo linguaggio per il corpo espressivo: “Decroux and eighteenth-century choreographers asked themselves similar questions and had similar priorities, even if they did not necessarily find the same answer” (p. 86). I nodi che l'autore identifica come significativi corrispondono ad altrettanti paragrafi e passano in rassegna alcuni degli aspetti essenziali del pensiero dei due riformatori. Sia in Decroux che nella riforma di Noverre l'uso del corpo (*Use of the body*, pp. 87-89) assume un ruolo significativo, entrambe le riforme puntano infatti all'esplorazione del potenziale espressivo di tutto il corpo, sebbene questo principio implichi soluzioni diverse nelle due epoche. Noverre e gli altri coreografi settecenteschi si batteranno per abolire l'uso della maschera e dunque valorizzare anche l'espressività del viso; Decroux sceglie di “escludere il volto e subordinare la mani alle braccia e al torso” (p. 88) in quanto parti più soggette alle convenzioni socio-culturali. Gli altri aspetti toccati dall'autore sono: il rapporto tra maschera e volto (*Mask and face*, pp. 89-92) e quello fra mimo e danza (*Mime and dance*, pp. 92-95). Per giungere, infine, ad uno degli aspetti più forti in comune: la marginalizzazione del linguaggio. Scrive Nye:

Arguably, deprioritising language is the best way to judge all mime, eighteenth-century or modern, since, with a few notable exceptions [...], mime has always been more than a mute use of the body. More than a somatic art, it is an art of the physical

¹⁶ Decroux, Étienne, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963.

¹⁷ Decroux, Étienne *Words on Mime*, trans. By Mark Piper, Claremont, CA, Mime Journal, 1985, p. 154, cit. in Nye, Edward, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-century stage*, cit., p. 84.

which explores the physical world related to the body as well as the body itself¹⁸.

Tutta la seconda parte del testo, *The ballet d'action in close-up: dramatic principles*, ruota attorno all'idea forte del *ballet d'action* come “danced drama rather than dramatic dance” (p. 165). Idea portata avanti sulla base di uno spoglio attento di diversi tipi di fonti da cui desumere i tratti caratterizzanti del genere.

Nel quinto capitolo, *Character and action*, emerge come punto focale la costruzione del personaggio, novità determinante del *ballet d'action* che ne testimonia la vicinanza con l'arte attorica (p. 116). Ripensando ai *Divertissements* del castello di Sceaux – 1714 – a *Le caractères de la danse* composto e interpretato da Françoise Prevost nel 1715 e a *The loves of Mars and Venus* di John Weaver – 1717 – Nye conclude che: “Performers and choreographers assumed that dramatic character could be portrayed in dance and mime, that dancers could be proficient actors” (p. 123).

Altro indice rivelatore dei caratteri del *ballet d'action* viene identificato nel dialogo, vera e propria sfida e scoglio da superare nella trasposizione di un soggetto dal teatro parlato a quello mimo-danzato. Emerge, dal sesto capitolo *Dialogues in mime*, come il trattamento del dialogo da parte dei coreografi fosse quantomeno controverso: talvolta eluso, talvolta sciolto attraverso l'azione utilizzando in senso simbolico gli oggetti o grazie alla musica, talvolta risolto con l'apparizione di una frase, di un comando utile a sciogliere l'intreccio drammatico. L'approccio così diverso e problematico testimonia la natura ibrida del genere, che oscilla fra la ricerca di un territorio indipendente, di un'identità propria, e l'ispirazione a diverse fonti (p. 161).

Uno dei capitoli più interessanti del testo riguarda la relazione tra musica e azione. Capitolo scritto a due mani (la coautrice è la musicologa Ruth D. Eldrege), analizza la partitura annotata di *Medée et Jason*, ballo messo in scena all'Opéra di Parigi nel 1770 da Gaetano Vestris, evidenziando come il rapporto tra musica e azione – *The admirable consent between music and action* – fosse ancora più stretto e pregnante di quanto finora immaginato. Le partiture sono una delle fonti meno utilizzate nello studio del *ballet d'action*; trascurate dai musicologi in quanto musica per balletto e solo sbirciate superficialmente dai

¹⁸ Nye, Edward, *Mime, music and Drama*, cit., p. 102.

coreologi, hanno finito per essere del tutto ignorate. In realtà Nye punta un riflettore importante su questa fonte, mostrando come usarla e da che prospettiva guardarla per meglio comprendere l'amalgama di musica e movimento che fu il *ballet d'action*. La partitura annotata di *Medée et Jason* si offre come esempio per individuare alcune caratteristiche della messa in scena drammatico-musicale. In particolare analizzando le annotazioni corrispondenti ad alcuni passaggi musicali, gli autori individuano una serie di tecniche usate per rafforzare, descrivere e accompagnare l'azione in scena; per esempio l'uso di "motivi ricorrenti", che suggeriscono il carattere del personaggio oppure hanno il compito di attirare l'attenzione dello spettatore sull'ingresso dei diversi protagonisti; l'attribuzione di uno specifico strumento a ogni personaggio per facilitare la comprensione del dialogo pantomimico; o ancora l'uso di effetti musicali di disturbo, come accordi stridenti, per avvisare lo spettatore sull'interpretazione da dare a una scena che altrimenti risulterebbe ambigua (pp. 195-203)¹⁹. In conclusione: "The Médée et Jason score is also an indication of how much the ballet d'action needed music. [...] It must also have been invaluable in providing a mood for the action" (p. 207). In ambito italiano, alle medesime conclusioni era già arrivata Rosa Cafiero in uno dei rari saggi sulla musica coreutica:

Nell'ambito del *ballet d'action* la musica diviene finalmente un elemento costitutivo e insostituibile: alla concezione narrativa unitaria dell'evento coreutico corrisponde un sistema di segni ben determinato; coreografo e musicista collaborano in maniera paritaria ad un fine unico, ciascuno con i propri mezzi espressivi²⁰.

Analizzando due partiture composte da Vincente Martín y Soler per due balli di Charles Le Picq – *Il Ratto delle Sabine* e *La bella Arsene* – l'autrice individua caratteristiche simili a quelle riportate da Nye-Eldrege, come per esempio "l'uso della tonalità come punto di riferimento ideale per riconoscere

¹⁹ In appendice al testo di Nye si trova riprodotta per intero la partitura oggetto dell'analisi. Nye, Edward, *Mime, Music and Drama*, cit., pp. 272-304.

²⁰ Cafiero, Rosa, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in Cotticelli, Francesco – Maione, Paolo Giovanni, *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, 2 voll., vol. II, pp. 707-732. Segnaliamo inoltre il saggio datato ma tuttora ricco di stimolanti riflessioni Dalmonete, Rossana, «*Une écriture corporelle*»: la musica e la danza, in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 145-239.

gli episodi e per individuare i blocchi narrativi”²¹; l’uso di “una rudimentale tecnica di *Leitmotiv*” che seguono il personaggio o l’azione descrivendone i caratteri; la funzione descrittiva della musica²². Infine passando all’analisi di *Le nozze di Peleo e Teti* su musiche di Luigi Marescalchi, l’autrice riscontra l’utilizzo di “una tecnica di strumentazione per così dire «semiotica»: lo strumento che denota un dato personaggio ne illustra le azioni”²³.

La parte conclusiva del testo di Nye è affidata alla discussa questione dei programmi, scottante tanto nel Settecento quanto per lo studioso di oggi: “What should we make of the remarkable phenomenon that was the performance programme?” (p. 208). Lo studioso si chiede fino a che punto è possibile fidarsi e affidarsi a questa fonte, di cui mette in luce l’appetibilità senza trascurare la sua insidiosità. Nye esce dall’*impasse* interpretativa utilizzando il pensiero di Gérard Genette: “a better way to understand programmes, ones which allows for a great variety of practices, is to view them as ‘paratexts’ on the fringe of the main work forming a bridge between it and the public” (p. 216). Ancora, l’autore dichiara:

If, as Gérard Genette convincingly demonstrates, every text is surrounded by a web of paratexts, then likewise every theatrical performance spawns its own network of ‘para-performances’. [...] Although they are protean, they are nevertheless united by a collective function: to give the performance what Genette calls cultural ‘presence’²⁴.

Il nodo della questione riguarda la polivalenza di questi testi e la loro intrinseca ambiguità in quanto “peripheral to the main work” ma con una grande influenza sulla sua ricezione. A sfuggire e cambiare ogni volta è la natura della relazione che si instaura tra *performance*, programmi e spettatori e che dunque rende difficile l’interpretazione di questi testi, senza dimenticare quanto detto riguardo la “responsabilità autoriale elusiva”.

Il testo conclude, forse un po’ in sordina, con le ambiziose domande “what is dance, and what is mime?” (p. 229), che alla fine di un percorso tanto ricco e documentato sembrano tutto sommato quasi superflue. Indubbiamente, però,

²¹ Cafiero, Rosa, *Ballo teatrale e musica coreutica*, cit., p. 717.

²² *Ivi*, pp. 718-719.

²³ *Ivi*, pp. 727-728.

²⁴ Nye, Edward, *Mime, music and drama*, cit., p. 216.

l'autore porta nuova linfa alla storiografia coreutica sul *ballet d'action*, arricchendola di nuove prospettive e stimolanti riflessioni. Sottolinea la necessità, se ce ne fosse stato ancora bisogno, di adottare una prospettiva più ampia per lo studio della danza teatrale settecentesca che renda conto del panorama frastagliato che la caratterizza. Come scrive Laura Aimò:

Nella seconda metà del XVIII secolo tanto l'Académie Royale quanto la stessa città di Parigi non rappresentano più il centro esclusivo di sperimentazione e riflessione sull'arte coreica. Il ballo teatrale settecentesco cresce con gli spostamenti dei suoi coreografi da una corte all'altra del vecchio continente: esso lascia tracce del suo passaggio senza trovare alcun luogo o istituzione in cui radicarsi²⁵.

Questo non radicamento, almeno per l'Italia, implica una diffusione capillare alimentata da continui scambi fra i soggetti coinvolti. Coreografi e filosofi, letterati e spettatori lasciano quelle tracce, più o meno periferiche rispetto alla danza, che è compito dello studioso interpretare secondo una prospettiva che non può prescindere ormai né dal contesto europeo in cui il *ballet d'action* si inserisce²⁶, né da una maggiore attenzione alle singole microstorie, alle particolari declinazioni in cui la danza riformata si coniuga tra le corti e i teatri settecenteschi.

²⁵ Aimò, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, p. 31.

²⁶ Cfr. su questo il volume curato da José Sasportes *La danza italiana in Europa nel Settecento*, "La danza italiana", quaderno n. 3, Roma, Bulzoni, 2011, che ben rappresenta l'esigenza di una visione europea complessiva del fenomeno attraverso una raccolta di studi specifici.