

MARIO VERDONE

LA DRAMMATURGIA BALLETTISTICA
(L'arte coreografica di Aurelio Milloss)

Concezione generale dell'arte, atto espressivo e stile, nell'opera di Aurelio Milloss raggiungono una esemplare unità. Protagonista, nell'Italia ed in altri paesi, delle vicende delle attività ballettistiche del XX secolo, di cui conosce la storia, avendone vissuto le fasi più significative, mentre allo stesso tempo esprimeva idee teoriche fondamentali, Milloss concepisce la sua estetica in parallelo a quanto si è verificato nelle altre arti, nel Novecento. V'è, cioè, una stretta interdipendenza fra tutte le forme artistiche — concetto basilare per gli appartenenti alle avanguardie « storiche ».

La « totalità » perseguita dal teatro come dal cinema, allargando la possibilità della creatività, non poteva non diventare anche l'obiettivo della danza, che ha il vantaggio, rispetto alle altre arti, di realizzarsi tanto nel tempo (come la parola e la musica), quanto nello spazio (come la pittura, la scultura e l'architettura). È da tener per certo, infatti, che i valori temporali e spaziali delle comunicazioni poetiche solo nella danza possono concretarsi in maniera diretta, mentre nelle altre arti — almeno in parte — solo indirettamente, e cioè: quelli temporali nelle arti figurative, solo attraverso le relative suggestioni delle loro espressioni; quelli spaziali, invece, nell'arte della parola, soltanto attraverso i significati dei rispettivi testi, e quelli della musica solo attraverso gli effetti sonori delle espressioni. La danza include dunque le qualità formative ed espressive di tutte le arti, e come tale essa dispone della facoltà di cooperare con esse in maniera rigorosamente organica e quindi anche perfettamente sintetica.

Tutto ciò appare nell'opera di Milloss con una chiarezza assoluta ed anche con risultati particolarmente originali. Quanto corrisponde ciò a vero, è facilmente deducibile dall'analisi dei valori interiori-poetici e realizzativi-stilistici delle sue espressioni. Espressioni generalmente molto differenziate per l'assai estesa poliedricità dei suoi intenti creativi, come lo dimostrano le scelte drammaturgiche che gli sono caratteristiche, nelle quali

risaltano tre fondamentali indirizzi: quello dei Balletti concertanti, quello dei Balletti d'azione, e quello dei Balletti che sintetizzano tali due generi di spettacolo coreografico.

Sulla drammaturgia dei Balletti concertanti, cioè dei balletti fatti di danza pura, ovvero senza soggetti narrativi, Milloss ha praticato vie diverse da quelle dei suoi colleghi. È stata, infatti, sempre l'essenza stessa del fenomeno « danza » e quindi non soltanto la bellezza esteriore dei valori formali dell'arte, in argomento, che Milloss ha cercato di esaltare nei suoi balletti. In tal modo, nei suoi lavori, al di là del puro formalismo, emerge un fuoco interiore che ne costituisce forse l'elemento più significativo. Essi appaiono, effettivamente, come successioni di ebollizioni movimentali che non diventano soltanto attrazioni per l'occhio ma acquistano una funzione trascinate. Ciò, naturalmente, soprattutto quando esse arrivano a presentarsi in forme artisticamente elaborate fino ai minimi particolari, e quindi perfettamente definite. Milloss cerca di esaltare, in questi suoi lavori, le proprietà più essenziali, e quindi anche i vari modi dell'intrinsecarsi artistico, del fenomeno « danza ». Ne consegue che tali forme, sempre adeguatamente, ovvero a seconda degli aspetti espressivi da lui prescelti, dovevano distinguersi l'una dall'altra, e venir presentati perciò come balletti, appropriatamente intitolati, quali ad esempio *Divagando con brio*, *Mutamenti*, *Estro arguto*, *Ciaccona*. In tali creazioni si coglie una vitalità interna non descrivibile, un dramma di movimenti, che del resto, come vedremo, non risulta mai assente neppure dai suoi balletti di tipo differente.

Per quel che riguarda i Balletti d'azione, Milloss è andato anche in questo campo al di là della tradizione, rivelando aspetti sicuramente nuovi, soprattutto nella coreutica dei nostri teatri. Ha sviluppato le tensioni interiori dei suoi temi quali veri punti focali da cui nascono i rispettivi valori aneddotici e narrativi. Questi ultimi si articolano poi, nei suoi lavori, in forme drammaturgiche spesso piuttosto fantasiose, adatte cioè per poter far risaltare in maniera particolarmente accesa le varie peculiarità, e con ciò anche il più profondo significato, anche umano, degli accadimenti scenici. Vale questo tanto per i suoi balletti fiabeschi, quanto per quelli ispirati da temi mitici e da vicende di vita quotidiana. In tal modo i suoi balletti d'azione arrivano ad apparire come espressioni di carattere rigorosamente metaforico. Essi, infatti, non si identificano mai con i tipi di spettacoli concepiti come pantomime: non amando in teatro il crudo verismo, e conseguentemente tanto meno il linguaggio fatto di gesti prammativi, come quello dei sordomuti, neanche quando tali gesti vengono usati in maniera pittorescamente o talvolta anche coreograficamente stilizzata, egli esprime i contenuti dei suoi balletti d'azione sempre severamente con

i mezzi *trasfigurativi* della danza, ma naturalmente di quella propriamente drammatica — consono in ciò con i principi estetici del maggiore tra i maestri del balletto d'azione, Salvatore Viganò, tanto celebrato da Stendhal per l'alta poeticità dei suoi coreodrammi, creati in tempi ormai remoti. È stato dunque il qui sopra ricordato, assai complesso modo di procedere, a permettere a Milloss di innalzare i fili narrativi e le stesse singole successioni episodiche dei temi (ora eroici, drammatici, tragici, comici, fiabeschi, evocativi, satirici o semplicemente solo giocosi) su un livello già assolutamente metaforico, anzi anche emblematico, come esemplarmente manifestano soprattutto i seguenti balletti d'azione: *Enea*, *Marsia*, *Il mandarino meraviglioso*, *Mirandolina*, *La rosa del sogno*, *La dama delle camelie*, *Indiscrezioni*, *Deliciae populi*.

Nel terzo tipo dei suoi balletti, quello che sintetizza i caratteri del balletto concertante e del balletto d'azione, i contenuti espressivi sono di concezione filosofica. Trattandosi in essi di temi ispirati da valori trascendentali e quindi radicati nei misteri dell'esistenza sia individuale che cosmica, è chiaro che l'espressività della danza, nel riflettere tali proponimenti, finisce per acquisire caratteri ogni volta del tutto particolari e perciò già assai specifici: quando i temi sono ispirati da problematiche esistenziali strettamente individuali, le forme della danza includono anche motivi rappresentativi proprio concreti, ciò però solo in maniera allusiva e quindi concentratamente introspettiva, sicché esse, in virtù di tale loro complessità espressiva, arrivano a rivelare aspetti compositivi assolutamente insoliti. Allorché i temi sono ispirati, invece, da tensioni spirituali radicate in sensazioni suscitate dai misteri dell'esistenza già supremamente cosmogonica, le forme della danza rimangono più pure, ossia più elementari, ma per la magicità delle loro astrattezze tanto più suggestive e quindi capaci a far intuire agli spettatori quel che le particolarità delle correnti evolutive ed architettoniche dei valori ritmici, dinamici e lineari delle rispettive coreografie hanno a significare. Eloquenti esempi per i due gruppi fondamentali di questo tipo « sintetico » dei suoi balletti troviamo, d'un lato, in *Ritratto di Don Chisciotte*, *Raramente*, *Dedalo* o *Relazioni fragili* — quali balletti ispirati da problematiche esistenziali individuali —, e dell'altro in *La soglia del tempo*, *Le maree*, *Deserti* o *Per aspera* — quali balletti ispirati, viceversa, dai misteri dell'esistenza già proprio cosmica.

Dando la massima importanza, nei suoi balletti, alla scenografia come alla musica — ma ha ideato anche balletti senza musica (*La leggenda dell'amore impossibile*, *Ballata senza musica*), e senza scenografia (*Estro arguto*, *Divagando con brio*), quando non è ricorso a proiezioni di fotomontaggi in dissolvenza (*Deserti*) — Milloss ha voluto sempre partiture e scene

di primo ordine, scegliendo *ad hoc* i compositori (o musiche preesistenti) ed i pittori o scultori per le scenografie, sempre in sintonia o affinità con le sue idee, sia poetiche che stilistiche. Nella sua preoccupazione di assicurare alle arti cooperanti la possibilità di offrire contributi di valore anche autonomo, assegnava ad esse compiti corrispondenti alle loro proprie, ovvero specifiche, qualità espressive, sicché esse, nel reciproco integrarsi con le forme e con l'espressività dei rispettivi testi coreografici, con particolare efficacia artistica potevano riuscire ad esaltare anche gli aspetti musicali, cromatici, e quindi teatrali, dei suoi messaggi.

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár