Eugenia Casini-Ropa

IL CORPO RITROVATO. DANZA E TEATRO TRA PEDAGOGIA, GINNASTICA E ARTE

> Innalzate i vostri cuori, fratelli miei, in alto! Più in alto! E non dimenticatevi le gambe! Alzate anche le vostre gambe, da bravi danzatori, e meglio ancora: mettetevi a testa all'ingiù!
>
> (F.W. Nietzsche, *Così parlò Zaratustra*)

La riscoperta del corpo è stata alla base di un vasto e complesso movimento che, a partire dalla fine del XIX secolo, ha attraversato le ideologie e le separatezze delle modalità espressive. Fenomeno trasversale e fondante, troppo facilmente allontanato e rimosso dalla riflessione critica e dall'analisi storica, ebbe uno sviluppo preminente nei paesi di cultura tedesca.

Alle sue origini contribuì in maniera determinante la Jugendbewegung, il Movimento giovanile tedesco. Nato dalla ribellione degli studenti borghesi di fine secolo ai moduli di vita stereotipati e soffocanti delle città create dai padri, vissuti ormai come segnale di decadenza civile e morale, il Movimento (di spirito vigorosamente nazionalista) si rivolse alla natura, in cui riconosceva una bellezza e una purezza originarie, fiere e incontaminate, adatte a forgiare per contatto spiriti e corpi sani e vitali [1]. Escursioni e campeggi in campagna e sulle montagne, esercizi fisici all'aperto, sport individuali e di gruppo, libertà nell'abbigliamento e cameratismo nei modi furono le prime manifestazioni di una nuova consapevolezza e familiarità dei giovani tedeschi verso il proprio corpo (così come l'interesse per il folklore, l'amore per i racconti, i canti, le danze, le feste contadine, rivelavano il bisogno parallelo dell'immersione nel Volk, il mitico «popolo» originario) [2].

[1] Un analogo amore per la natura rigeneratrice e l'associazionismo giovanile portò in Inghilterra alla nascita e alla fioritura dello scoutismo (fondato ufficialmente nel 1907).

[2] Sul movimento giovanile tedesco e il suo rapporto con la problematica della riscoperta del corpo si veda, in italiano, George Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza, 1984, con la sua ricca bibliografia implicita.

Su questo terreno la Jugendbewegung si incontrò del resto felicemente con il più generalizzato e meno chiaramente circoscrivibile — dal punto di vista dell'età e della condizione sociale degli aderenti — movimento per la Lebensreform, «che cercava di ritornare alle cosiddette forze genuine della vita e di rigenerare l'uomo e la società attraverso il vegetarismo, il rifiuto dell'alcolismo, la salubrità della natura, la riforma agraria e la difesa delle città-giardino» [3]. La ripulsa della metropoli e il ritorno al «libero» rapporto con la natura divennero il simbolo di una vera cultura della liberazione, sfida alla morale borghese dell'ipocrisia e della politica dell'industrializzazione che deforma l'uomo in macchina [4].

Il mito neoclassico e intimamente tedesco della bellezza «olimpica» e della «grecità» alimenta la riscoperta del corpo che si manifesterà in modi e forme eclatanti nei primi decenni del Novecento [5]. È in questi anni infatti che la grande ventata della Körperkultur, la cultura del corpo che porterà ad una vera e propria rivoluzione della mentalità, degli usi e del gusto nell'igiene, nell'impiego del tempo libero, nell'educazione, nell'espressione quotidiana e artistica, si concretizza in iniziative di ricerca e di sperimentazione individuali e collettive di nuovi sistemi e norme di vita e di educazione fisica. Il precisarsi e il primo diffondersi di tali iniziative si situa nei primi anni del secolo, quando altri, diversi apporti di pensiero contribuiscono ad arricchire e a caratterizzare la "via tedesca" verso una nuova formazione fisico-morale dell'uomo. Vi si intersecano la psicologia e la nascente psicanalisi, ma anche l'interesse verso dottrine esoteriche come la teosofia e l'antroposofia e verso religioni esotiche e mistiche che, tutte, propugnavano un legame indissolubile dell'uomo con le forze e i ritmi cosmici e perseguivano una liberazione dello spirito nell'unione (da

[3] G. Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, cit., p. 55.

[4] Illuminante sugli obiettivi e le vie della Lebensreform risulta la conoscenza del suo momento sperimentale più completo, attuato a partire dall'anno 1900 a Monte Verità vicino ad Ascona sul Lago Maggiore. Si veda a questo proposito *Monte Verità*, Milano, Electa Editrice, 1978, raccolta di saggi pubblicata in occasione della mostra omonima.

[5] Sul processo di assimilazione e diffusione in Germania di un'estetica della «grecità» si veda in particolare in italiano, G. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*, Bologna, Il Mulino, 1975, cap. II.

La rifondazione dei Giochi olimpici attuata da De Coubertin nel 1896 con l'approvazione di tutti i paesi europei può essere del resto vista come una spia della diffusa influenza dell'immagine greca e della suggestione che esercitava nell'ambito dell'educazione fisica e di un'etica sportiva ancora in formazione.

ottenere attraverso discipline anche fisiche) con trascendenze diversamente definite ma ugualmente universali e immanenti.

Il movimento, l'azione fisica individuale e collettiva, fu visto non solo come il modo più idoneo per conferire al corpo energia e bellezza, ma anche come il mezzo privilegiato per collegare l'uomo al moto universale della natura, mentre il ritmo, come fondamentale elemento regolatore e armonizzatore del movimento del cosmo, divenne la base anche di qualsiasi attività fisica organizzata. Contemporaneamente il gesto, inteso nella sua accezione più lata di manifestazione fisica del movimento, per la diretta connessione che venne sempre più acquisendo con la dimensione interiore dell'uomo, divenne ostensore sensibile di pulsioni e significati nascosti, si caricò di un'«espressività» che doveva farsi rivelazione della ritrovata armonia dell'individuo con se stesso e col cosmo. Salute e bellezza del corpo cominciarono quindi a venire indissolubilmente legati all'idea dell'ordine e dell'armonia nei tratti e nei movimenti, ordine e armonia fisici strettamente connessi con corrispondenti qualità morali e intellettuali, il cui raggiungimento doveva procedere parallelamente e congiuntamente a quelle del corpo.

Alla base di tutto ciò stava la convinzione di natura filosofico-pedagogica che bellezza, armonia e ordine siano qualità primarie insite nella natura e dunque anche nell'essere umano, che può essere quindi messo in grado di riconquistarle, eliminando le storture e le repressioni dovute ad una errata educazione sociale, attraverso principi formativi nuovi e idonei [6]. La fresca attitudine tutta novecentesca alla relativizzazione delle idee, a mettere in discussione i sistemi dominanti per proporne di alternativi a cui si riconosceva analoga fondatezza, insieme alla profonda coscienza nazionalista che vedeva nel *Volk* e nella promozione della rinascita della sua forza e della sua virtù razziale il futuro della Germania, valsero a preparare un terreno speculativo e sperimentale accogliente, in cui questi principi poterono rapidamente far presa e germogliare in teoria e prassi pedagogica ed estetica.

Come primo, generalizzato esito dei diversi apporti finora consi-

[6] Da non dimenticare come già le punte avanzate del pensiero pedagogico ottocentesco dei paesi centroeuropei, da Pestalozzi a Fröbel a Herbart avessero aperto la via a una concezione sperimentale della pedagogia.

derati si nota, a partire dai primi anni del secolo, il progressivo trasmutare del concetto di esercitazione corporea, sia in accezione ricreativa che formativa, in quello di «cultura del corpo» (Körperkultur). Fino ad allora i metodi ginnici praticati — il nazionale «metodo tedesco», severo e marziale, predominava rispetto al più dinamico e sportivo «sistema svedese» — esigevano un allenamento corporeo forzato sulla base di esercizi formalmente prederminati ed erano finalizzati unicamente all'irrobustimento e alla disciplina muscolare e al raggiungimento della prestanza e dell'efficienza fisica, facevano cioè riferimento ad una sfera puramente «organica». Da quel momento in poi i nuovi, diversi metodi ginnici perseguiranno uno sviluppo congiunto ed armonico del corpo e della psiche, attraverso esercizi ritmici spesso molto liberi ed individualizzati, fondati sulla conoscenza delle leggi naturali del movimento nel corpo umano e sulla loro applicazione, e avranno spesso risvolti «artistici». Si tratterà, per anticipare le parole di una delle più note personalità della ginnastica formativa dell'epoca, Bess Mensendieck, non più di «correggere la natura», ma di «scegliere il bello della natura nel proprio corpo» [7], e di portarlo a completa maturazione.

E sarà proprio la ricerca del «bello», sotto l'aspetto di valorizzazione della «grazia» e della bellezza nel movimento, insieme col rilievo dato all'espressività, a determinare la destinazione prevalentemente femminile delle nuove discipline di formazione fisica. Se da un lato infatti, a livello di «communis opinio», era ovviamente la donna ad essere ritenuta costituzionale portatrice o destinataria di qualità come la grazia e la bellezza, dall'altro, a livello colto, gli studi sull'isteria di Charcot e Freud, che avevano contribuito ad individuare la liberazione espressiva dell'inconscio come forma terapeutica, restauratrice dell'equilibrio interiore, e quindi a legittimare l'espressione nel movimento dal punto di vista formativo, avevano indicato la donna come soggetto «isterico» per eccellenza e dunque naturalmente portato a (e bisognoso di) manifestare assai più liberamente dell'uomo emozioni e sentimenti. Occorre inoltre tener conto della concezione sociale della donna nella Germania dell'epoca, che la vedeva esclusivamente destinata al matrimonio e alla maternità, riconosciuta e ap-

[7] B. Mensendieck, *Anmut der Bewegung in täglichen Leben*, München, F. Bruckman, 1929, p. 147.

pagata nel suo ruolo di acquiescente reggitrice del focolare domestico: la salute, la grazia e l'equilibrio psicologico che le si offrivano attraverso la cultura del corpo, potevano venir considerati arricchimenti preziosi e del tutto funzionali al sistema, strumenti di un'emancipazione finalizzata e controllata, e tuttavia gratificante, volta a far di lei una compagna più gradevole e una procreatrice più sana [8]. D'altra parte, in campo maschile era radicato un concetto di virilità rude e cameratesca, sospettosa e timorosa di qualunque debolezza o mollezza, che, se ben si sposava con i modelli estetici delle statue greche proprio perché ne perseguiva l'impassibilità apparentemente scevra dai turbamenti del sesso e delle passioni, poteva difficilmente indulgere a discipline che richiedevano un abbandono al ritmo e alla libera espressività [9].

Fu così che la donna divenne la destinataria privilegiata della grande riforma ritmico-educativa della Körperkultur [10], e che l'uomo ne assunse e ne gestì prevalentemente gli aspetti legati allo sport e alle manifestazioni collettive di carattere laico e militare, in cui il movimento corale e il senso del ritmo e dello spazio assumevano un grande peso, ma le forme del movimento si organizzavano in schemi rigidamente astratti e razionali.

La cultura fisica nel suo complesso non conobbe invece distinzio-

[8] Cfr. il capitolo IV (*Che tipo di donna?*) del già citato *Sessualità e nazionalismo* di G. Mosse; ma per suffragare questa interpretazione è sufficiente scorrere le parti introduttive dei tanti testi sulla formazione fisica della donna più avanti citati e rilevarne la dichiarata o sottesa ideologia.

[9] L'educazione corporea maschile viene in genere nettamente separata da quella femminile, ha sedi e testi diversi; soltanto l'avvento della danza in campo educativo tenterà di ristabilire almeno in parte un'unicità pedagogica.

[10] Un testimone italiano, G.A. Borgese, ci fa intuire nei suoi appunti di viaggio quanto le pratiche di danza e ritmica fossero già diffuse nell'inverno 1907-8. Nel capitolo *I saturnali delle signore perbene* racconta dei salotti berlinesi: «L'America ci insegna a ballare [...] gli Americani hanno escogitato la danza individuale, il ballo mimico, che si balla già al ritmo delle rapsodie ungheresi di Liszt e un giorno o l'altro si ballerà a tutta orchestra con la nona sinfonia di Beethoven. La canadese Maud Allan s'è esibita a Berlino prima che a Londra [...]. Ma anche Maud Allan è una scolara; la grande maestra, americana anch'essa, è Isadora Duncan, una nervosa e agile saltatrice che avrà sul carattere dell'epoca un'influenza più decisiva che molti e molti uomini di Stato...

A Berlino fiorisce già una *Isadora Duncan Tanz-Schule*; e le prime sacerdotesse della nuova religione sono state qui coronate di applausi e allori: Ruth Saint-Denis, Rita Sacchetto (una monachese di sangue italiano), Irene Sanders ed altre ed altre. In un gran ballo di beneficenza, a favore dei brefotrofi, danzarono a gara ballerine d'opera della vecchia scuola, col gonnellino ad ombrello e le calze imbottite, e ballerine mimiche della nuova scuola, senza gonnella e senza calze, vestite di molte perle false e della loro purità, che magari sarà vera». G.A. Borgese, *La nuova Germania*, Milano, Treves, 1917, pp. 21-22).

ni di carattere ideologico e, almeno in parte, di classe nella sua diffusione. La riscoperta e l'educazione del corpo insieme con le attività fisiche e le forme estetiche ad essa legate vennero infatti assunte e praticate non soltanto dalla gioventù borghese, ma ben presto anche dalle organizzazioni dei lavoratori e dei giovani proletari. Negli anni Venti, poi, salute e prestanza fisica, come espressione di superiorità anche morale, saranno coltivati tanto dalle sinistre, come un mezzo per la preparazione e l'affermazione della classe operaia, quanto dal nazionalsocialismo, che vi sosterrà dapprima il proprio credo nazionalista e quindi il proprio mito di superiorità razziale.

Alla definizione dei principi della Körperkultur e alla loro traduzione in pratica pedagogica concorsero però anche — e in maniera spesso determinante — teorie, sperimentazioni e uomini provenienti da territori (di pensiero e di azione) teatrali, e più in particolare, per ciò che concerne la ricerca sul campo, dall'ambito della danza, arte elettiva del corpo umano. Distinguere con chiarezza i vari apporti di provenienza teatrale nel reticolo di influssi e suggestioni che anima i fautori, gli artefici e gli esegeti della cultura del corpo, si rivela spesso arduo, per la fusione, a tratti totale, delle discipline artistiche con quelle formative che caratterizzò l'intero movimento. Si possono tuttavia individuare almeno le influenze più evidenti, quelle più frequentemente riconoscibili e dichiarate negli scritti dell'epoca, e che colorano con evidenza teoria e pratica.

Due influssi teorici furono particolarmente determinanti alle origini nelle scelte speculative e sperimentali della nascente Körperkultur: quello di un ideale filone estetico che partendo da Schopenhauer unisce Wagner a Nietzsche (e che troverà in Adolphe Appia da un lato e in Georg Fuchs dall'altro i suoi esiti teorici più estremi e influenti) e quello del francese François Delsarte (1811-1871) e del suo «sistema di estetica applicata». Dai primi si attinse principalmente l'idea della priorità della musica (e quindi del ritmo) in campo estetico e della sua qualità di ispiratrice prima delle arti dell'uomo nel tempo e nello spazio; la rivisitazione in chiave di genesi creativa del mito greco incarnata nella definizione propositiva del principio dionisiaco, che esalta l'ebbrezza e la fusione mistica dell'artista nell'atto creativo; l'esaltazione della soggettività dell'individuo e delle sue qualità

insite [11]. Dal secondo derivano l'applicazione all'arte della concezione unitaria e «trinitaria» dell'uomo che permette al corpo di acquisire uguale dignità rispetto all'intelletto e all'anima; l'idea della connessione intima e necessaria di ogni movimento esteriore con un analogo moto interiore, che ne determina l'«espressività»; l'enunciazione di leggi «naturali» del movimento (e pertanto dell'espressione umana) induttivamente dimostrabili e consapevolmente e volontariamente applicabili. Principi tutti fondamentali che vedremo costantemente alla base di ogni ricerca e sui quali si svilupperanno metodi e scuole formativi e creativi.

Se Wagner e Nietzsche appartenevano intimamente al bagaglio culturale della nazione tedesca, Delsarte fu invece introdotto in Germania dall'esterno e venne presto assimilato in maniera originale e con sostanziali modifiche. Di rimbalzo dagli Stati Uniti, dove il «delsartismo» propagandato tra '70 e '80 da Steele McKaye [12], discepolo prediletto del maestro francese, in vent'anni aveva modificato profondamente il gusto e il comportamento degli americani in fatto di estetica del corpo e dell'espressione, la conoscenza di Delsarte si diffuse principalmente attraverso il libro di Genevieve Stebbins *Delsarte System of Expression*, che aveva visto la prima delle sue numerose edizioni nel 1885 [13]. Il volume, oltre alla trattazione dettagliata del sistema di espressione originale e di quello di ginnastica armonica degli allievi americani (la Stebbins fu la principale collaboratrice di McKaye nel tradurre in metodo pedagogico generalizzato gli esercizi elaborati inizialmente solo per gli attori), contiene il più compiuto intervento teorico che Delsarte abbia lasciato, la relazione svolta all'Associazione Filotecnica di Parigi nel 1858 sulla sua *Estetica applicata* [14]. Da esso, in aggiun-

[11] Si fa riferimento, in modo particolare, alla visione wagneriana dell'arte che trova espressione ne *L'opera d'arte dell'avvenire* e al Nietzsche de *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* e di *Così parlò Zaratustra*.

[12] J.M. Steele McKaye (1842-1894) fu una singolare figura di attore, drammaturgo e innovatore della scenotecnica teatrale americana. Dopo gli studi parigini con Delsarte fondò a New York la prima scuola di recitazione degli Stati Uniti.

[13] G. Stebbins, *Delsarte System of Expression*, New York, E.S. Werner, 1885; successivamente rivisto e ampliato dall'autrice fino alla sua sesta edizione del 1902, ristampata in copia anastatica dalla Dance Horizons (New York 1977).

[14] *Delsarte's Address before the Philotechnic Society of Paris*, pp. 21-68. La traduzione inglese riproduce fedelmente il testo francese della conferenza *Esthétique appliquée* pubblicata in *Conferences de l'Association Philotechnique*, a. 1856, pp. 89-139. Di e su Delsarte e il suo «sistema»

ta ai principi generali già ricordati e che fondavano in sostanza la concezione espressiva del movimento quotidiano e teatrale (anima, intelletto e corpo interagenti e interdipendenti), filtrarono alcune importanti conoscenze teorico-sperimentali di base, che permettevano l'approfondimento pratico delle dinamiche fisiche e fisiologiche ad un livello preespressivo.

In primo luogo la definizione di leggi «naturali» del movimento che venivano riconosciute nel *parallelismo* (o equilibrio armonico), nell'*opposizione* e nella *successione* dei vettori dell'energia e che derivavano direttamente da Delsarte, seguita dall'individuazione dei tre elementi primari su cui fondare l'educazione del corpo: il respiro, il rilassamento e la tensione muscolari, di derivazione più specificamente delsartista. Fondamenti, tutti, che passeranno inalterati alla ginnastica e alla danza tedesche, amalgamandosi ed arricchendosi con l'attenzione per il ritmo e il rapporto con lo spazio e con la tendenza alla coralità dinamica propri degli sperimentatori tedeschi.

Accanto a questi apporti teorici sostanziali, occorre infine ricordare l'influsso sottile, ma potente, difficilmente definibile o quantificabile, ma pure suggestivamente presente non soltanto in ambito artistico, di alcuni eventi teatrali di inizio secolo che scossero la critica e l'opinione pubblica e aprirono con l'esempio la strada a inesplorate potenzialità del movimento. Ne furono principali protagoniste tre danzatrici assai diverse tra loro, ma che diversamente parevano concretizzare aspirazioni e tensioni presenti nell'aria.

Nel 1902-3 Isadora Duncan effettuò la sua prima *tournée* in Germania attraversandola con la violenza di un ciclone, suscitando ovunque scandalo, turbamento, entusiasmo. La sua rottura totale con i canoni accademici della danza, la rivendicazione di un'assoluta libertà e «naturalità» del movimento, la sua immagine di «grecità» vivente riempita di carne e di sangue, il suo libero uso della grande musica classica come ispiratrice della danza e dei suoi contenuti emotivi, rimarranno termini di riferimento per ogni di-

la più completa raccolta di testi è ancora *Delsarte system of oratory*, a cura di Edgard S. Werner, New York, Werner, 1893 che contiene gli scritti dei suoi allievi francesi, critiche e commenti, oltre ai testi del maestro. J.W. Zorn ha riedito una scelta di questi scritti col titolo *The essential Delsarte* (Metuchen, Scarocrow Press, 1968). In italiano si veda il mio sintetico *F. Delsarte o gli improbabili tragitti di un insegnamento*, «Quaderni di teatro», n. 23, febbraio 1984.

scussione teorica o applicazione pratica nei decenni successivi [15].

Nel 1904 diede una serie di dimostrazioni nelle principali città tedesche Madeleine G., una francese di origine caucasica che eseguiva danze e pantomime di incredibile grazia ed intensità espressiva in stato d'ipnosi. Gli innumerevoli interventi scientifici, filosofici e critico-artistici sul suo caso strabiliante ebbero l'effetto di portare in primo piano le potenzialità estetiche del corpo umano liberato dai condizionamenti della ragione e della società ed esaltarono la manifestazione diretta del sentire profondo (dell'anima, dunque, e dell'inconscio) attraverso l'espressione esteriore [16].

Infine, negli stessi anni e ancor da prima, Loïe Fuller, americana trapiantata in Europa, ottenne larghi consensi nei *music-hall* con la sua originale e spregiudicata danza fatta di ampi veli agitati nell'aria e trasformati in movimento e colore dall'uso sapiente dell'illuminazione. La sua «danza della luce», pur se principalmente a livello di suggestione estetica, impose l'idea del movimento come creatore-animatore dello spazio e fonte di inedita bellezza ed emozione [17].

Suggestioni e sperimentazioni teatrali che incidono nel sociale sulle teorie e le tecniche di formazione fisica, e correnti di pensiero, biso-

[15] Reciprocamente, l'atmosfera tedesca agì certo in senso maieutico sulla Duncan, che proprio qui iniziò a precisare e definire la propria pratica e pubblicò il suo primo intervento poetico-programmatico *La danza del futuro* (ora in *Lettere dalla danza*, Firenze, La Casa Usher, 1980). La bibliografia della Duncan si ritiene acquisita.

[16] Intorno alla «danzatrice ipnotica» Madeleine G. (il suo cognome fu sempre ufficialmente taciuto) fiorirono a grappoli in Germania indagini scientifiche e interpretazioni estetiche. Tra le prime ricordiamo qui solo lo studio più completo: Schrenck-Notzing, *Die Traumtänzerin Madeleine G. Eine psichologische Studie über Hypnose und dramatische Kunst*, Stuttgart, F. Enke, 1904, che contiene anche una rassegna nutrita della critica apparsa su quotidiani e periodici dell'epoca. Tutti i critici e gli studiosi di teatro intervennero sul «caso Madeleine»: da Georg Fuchs, che fondò su di lei la propria teoria della danza di cui parleremo più avanti, ad Alfred Kerr a Ernst Schur a Maximilian Krauss a Oskar Geller, e in seguito essa rimase un punto fermo di riferimento per tutti gli studi sul movimento espressivo, influenzando non soltanto la nuova danza tedesca, ma anche la recitazione espressionista e surrealista. Di particolare interesse, per le relazioni che instaura con l'ambito pedagogico, il saggio di L. Ropa, *Die Schlaftänzerin Mme Madeleine. Ein Triumph der Kunst? des Hypnotismus?*, München, Seitz & Schauer (s.d.). Su di lei ricordiamo inoltre il volume francese curato dal suo ipnotizzatore: E. Magnin, *L'art et l'hypnose. Interpretation plastique d'oeuvres littéraires et musicales*, Genève-Paris, Atar-Alcan, [1904].

[17] Su Loïe Fuller, oltre all'autobiografia *Quinze ans de ma vie* (1908) meglio conosciuta nell'edizione inglese *Fifteen Years of a Dancer's Life* (1913) ora in anastatica (New York, Dance Horizons, s.d.) e ai repertori sulla danza moderna, sono da ricordare almeno S.R. Sommer, *Loïe Fuller*, «The Drama Rewiew», 65, marzo 1975 e G. Morris, *La Loïe*, «Dance Magazine», agosto 1977.

gni e utopie largamente diffusi nel sociale che indirizzano i percorsi della ricerca teatrale: elemento caratteristico della Körperkultur — e stimolo attivo al nostro interesse — è il rapporto insolito, lo scambio consapevole, continuo e reciproco di esperienze tra ricerca pedagogica e ricerca teatrale, tra tecniche formative dell'attore-danzatore e tecniche formative dell'individuo. Sarà difficile distinguere in questi anni scuole, metodi e laboratori di danza da quelli di ginnastica, e quelli rivolti genericamente a tutti da quelli diretti alla nuova professionalizzazione di attori e danzatori. Spesso vedremo questi ultimi studiare ed esercitarsi insieme ai bambini, oppure vedremo bambini e giovani utilizzare per la propria formazione personale tecniche di origine teatrale. La società pensa i suoi nuovi modi pedagogici e il teatro, nel suo rifiuto dell'istituzione e nella sua ricerca di senso non solo estetico oltre propri confini [18], pare votato ad esserne il luogo sperimentale privilegiato: li fa suoi, spesso li precede e li supera, li porta alle conseguenze estreme, li rende infine, collaudati e come filtrati, al sociale, trattenendone i fermenti più attivi che lo rigenerano e lo mutano.

Ricostruire a grandi linee lo sviluppo teorico e pratico della Körperkultur, passando in una rassegna essenziale uomini, eventi e metodi educativi e artistici, esige un difficile orientamento: a livello teorico impone ripetuti passaggi di prospettiva dalla quotidianità all'arte, dalla formazione alla creazione, dalla pedagogia al teatro, senza poter mai annullare completamente il margine di incertezza e di sovrapposizione che intreccia tra loro questi vari livelli; allo stesso modo, in campo pratico, costringe a fare i conti con l'inusitato fervore ginnico di quel periodo, che vede un'eccezionale fioritura di scuole caratterizzate da un'imbarazzante ma sostanziale e proficua confusione e commistione tra igiene ed estetica, tra ginnastica e danza, tra «sistemi», «metodi», creatori, seguaci, imitatori, oppositori e così via.

Nel 1926, Fritz Böhme, forse il critico e studioso del momento più sensibile ai problemi dell'arte nel movimento, proporrà *a posteriori*, ripercorrendo la storia della moderna arte della danza [19], un criterio

[18] Sui percorsi centrifughi della ricerca teatrale di inizio secolo alla ricerca di un teatro «more than theatre», si veda il volume di F. Cruciani, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985.

[19] F. Boehme, *Tanzkunst*, Dessau, Dünhaupt, 1926.

di base per distinguere tra scuole e metodi di ginnastica e di danza, individuando le prime per la loro finalizzazione primaria ad una formazione puramente organica dell'allievo, per la maggiore formalizzazione e staticità degli esercizi usati e per il loro minore o inesistente interesse per gli elementi estetico-espressivi. Ma se una discriminante di questo genere risponde bene anche a criteri puramente intuitivi e può sostanzialmente essere accettata, essa trae tuttavia consistenza da una situazione più matura e chiara come quella dei secondi anni Venti, e solo forzosamente si presta ad essere proiettata all'indietro ad inquadrare una realtà fluida e spesso indistinta come quella dei primi due decenni del secolo, che d'altra parte, proprio per il loro carattere di crogiuolo in cui prendono forma le idee, è per noi la più interessante da indagare. Qui, dove esperienze del tutto nuove maturano giorno per giorno, il margine d'incertezza è e rimane largo e un incasellamento forzato delle esperienze rischia di far perdere a loro la propria carica polivalente di vitalità e a noi il loro senso complesso e complessivo. Allo stesso modo risulta poco utile, per afferrarne il senso, stilare una storia dettagliata dei metodi e delle scuole secondo la loro apparizione cronologica, poiché le tante intrecciate e sfilacciate linee di filiazione e parentela confonderebbero e occulterebbero il filo rosso del pensiero che le anima.

D'altra parte è pur vero che metodi e scuole ancora neonati si affrontano subito a poderosi colpi di trattati e manuali nell'intento di affermare ciascuno la propria originalità e inimitabilità, e di evidenziare diversità teoriche che, a distanza, appaiono in realtà molto spesso assai poco sostanziali. Frequentemente, infatti, questi testi che si moltiplicano progressivamente, pur prendendo in polemiche prefazioni risentite distanze l'uno dall'altro, finiscono alla lettura per sembrarci quasi gemelli: uguali sono le terminologie, anche se usate con cangianti sfumature di significato, molto simili sono le lunghe sequenze di esercizi, che spesso si distinguono, ad uno studio accurato, solo per minime varianti ritmiche, e apparentemente identiche sono, infine, almeno per i primi quindici anni, le tante, insistite immagini fotografiche di cui ogni testo è puntualmente e abbondantemente corredato. In esse, fanciulle che la tecnica e la convenzione fotografica dell'epoca ci fa parere sorelle, abbigliate di identiche tuniche alla greca o di pudichi ed ampi pagliaccetti, sono ritratte in posizioni apparentemente statiche e manierate, di una grazia *demodée*, che vengono solitamente definite alta-

mente dinamiche ed espressive e spesso polemicamente confrontate tra loro e distinte in buone e cattive, senza che il nostro occhio troppo smaliziato riesca a coglierne il perché. (Si dovrà in realtà attendere lo sviluppo della fotografia istantanea e la diffusione del nudismo o di abbigliamenti più succinti nella ginnastica e nella danza, oltre che l'effettivo precisarsi delle tecniche, perché gli apparati iconografici comincino ad acquistare valore di documento discriminante).

Per riferire quindi dei diversi filoni, cercando di evitare sia rigide schematizzazioni che sofistiche differenziazioni, ci muoveremo analizzando soprattutto i livelli progettuali, tentando di rendere la densità dell'insieme, ma dando spazio solo alle esperienze iniziali più chiaramente differenziate e da cui si dirameranno i percorsi più frequentati, pur con tutti i loro intrecci di influenze e contaminazioni vicendevoli.

Nel primo decennio del secolo si sviluppano pressoché contemporaneamente due scuole strettamente imparentate col delsartismo americano di Genevieve Stebbins, che, assimilato e rielaborato, si radica saldamente in Germania soprattutto nell'ambito della Körperbildung (formazione fisica) femminile: quella che fa capo alla già citata Bess Mensendieck e quella fondata da Hade Kallmeyer.

Entrambe ottime conoscitrici dei metodi di ginnastica femminile introdotti nelle scuole americane sul finire dell'Ottocento e in particolare della «ginnastica armonica» della Stebbins, di cui erano state allieve negli Stati Uniti, la Mensendieck e la Kallmeyer si differenziano sostanzialmente per l'atteggiamento di fondo che imposta i loro metodi: più attenta ad un armonico sviluppo fisico su basi medico-igieniche la prima, principalmente interessata ad una formazione fisica su basi artistiche la seconda.

Il «sistema Mensendieck», che imporrà per primo alla Germania intera il principio della *Körperkultur der Frau*, ossia dell'educazione fisica della donna, (è questo il titolo del primo e più importante testo teorico-pratico sul «sistema», che vide la prima di almeno 9 edizioni nel 1906 [20]), si fonda sulla parola d'ordine «forza e bellezza del cor-

[20] B.M. Mensendieck, *Körperkultur der Frau*, München, Bruckmann, 1906 (9ª ed. 1925). Della stessa autrice, oltre a questo testo tradotto anche in varie lingue e al già citato *Anmut der Bewegung in täglichen Leben*, ricordiamo il diffuso manuale *Funktionelle Frauenturnen*, München, Bruckmann, 1923 e *Bewegungsprobleme. Die Gestaltung schöner Arme*, München, Bruckmann, 1927.

po», dove la seconda qualità è fatta chiaramente derivare dall'acquisizione della prima. La dottoressa in medicina Mensendieck, che ammette la sua conoscenza del metodo Stebbins ma ne prende le distanze, è infatti critica verso la eccessiva, o almeno eccessivamente evidenziata ricerca della «grazia» che a suo avviso informa i metodi delsartisti, e si mostra anche molto diffidente nei confronti degli «indigeribili condimenti metafisici» che appesantiscono le pubblicazioni e il lavoro dei seguaci americani e tedeschi di Delsarte [21]. Impostato saldamente sul terreno della «pratica» col solo soccorso dell'anatomia e della fisiologia, il suo metodo si compone di una serie progressiva di esercizi prevalentemente statici per il rafforzamento della muscolatura, la buona impostazione della respirazione e una dinamica sciolta e corretta del corpo, che si giovano dell'apporto di circostanziate norme igieniche riguardanti la pulizia, l'ordine e le abitudini di vita personali. È interessante notare, al proposito, che questo sarà il primo metodo organizzato a proporre, intorno agli anni Dieci, una pressoché totale libertà negli indumenti femminili, lottando contro busti e corsetti nell'abbigliamento quotidiano e giungendo a incoraggiare la completa nudità nell'esercizio fisico.

Si tratta, come la sua stessa creatrice precisa, di una «ginnastica funzionale» studiata appositamente ed esclusivamente per l'educazione fisica della donna (e della donna tedesca in particolare), al contrario di altre che si rivolgevano, almeno progettualmente, ai due sessi, e intesa a rivalutare l'importanza del corpo femminile in una cultura che pareva privilegiare solo la formazione della mente. Il suo obiettivo era di formare donne sane e belle che potessero assolvere per il meglio alle loro funzioni di future spose e madri senza necessariamente «rimetterci le forme del loro corpo, i pregi del loro corpo», in perfetto accordo con quella visione dominante del ruolo femminile cui non solo si adeguava, ma che riusciva anche a rafforzare e propagandare. A chiusura della introduzione del suo manuale (il più diffuso dei suoi vari testi e forse anche in assoluto di tutti quelli dello stesso tipo) la Mensendieck finisce anzi per proporre «la lotta per la bellezza» attraverso l'educazione fisica come «un dovere verso la razza» [22].

[21] Cfr. *Körperkultur der Frau*, cit., 1925, p. 11-14. Nonostante il suo atteggiamento critico, la Mensendieck è sempre ricordata nei repertori e nelle storie della ginnastica e della danza come colei che ha applicato il sistema di Delsarte alla ginnastica femminile in Europa.

[22] *Körperkultur der Frau*, cit., p. 8.

Questa impostazione «funzionale», sia dal punto di vista fisico che da quello ideologico, dell'educazione fisica della donna, diverrà, comprensibilmente, la più diffusa e istituzionalmente riconosciuta in ambito scolastico e sportivo e costituirà l'ossatura portante della ginnastica femminile in uso durante il terzo Reich. I testi dell'igienista Mensendieck diverranno pietre miliari della cultura fisica e la sua scuola si diffonderà rapidamente in tutta Europa, con potenti associazioni in Olanda (che più tardi diventerà il principale centro del «sistema»), in Austria, Svizzera, Danimarca e persino negli Stati Uniti, da dove la sua ispirazione era partita [23].

Al contrario della Mensendieck, Hade Kallmeyer è orgogliosa di dichiararsi, nel suo manuale di «ginnastica armonica» edito nel 1910 [24], esplicitamente debitrice e seguace della Stebbins, di cui riprende molto fedelmente principi e tecniche e perfino il nome della disciplina propugnata. «I miei fini, dichiara nella introduzione, sono in breve i seguenti: a) sviluppo armonico dei corpi femminili e maschili ed educazione alla bellezza del movimento; b) addestramento del corpo come strumento dell'espressione: 1) nella vita quotidiana, 2) per la scena, 3) per la rappresentazione plastica di impressioni musicali» [25]. Questa dichiarazione d'intenti chiarisce già a sufficienza l'attenzione dell'autrice per l'espressione estetica attraverso il movimento del corpo e quindi per una formazione che privilegia la bellezza, come armonico specchio esteriore della sensibilità interna, sulla forza puramente fisica. In sintonia con le discipline delsartiste, il «sistema Kallmeyer» si compone di una serie di esercizi armonici e costantemente dinamici in cui respiro, tensione e rilassamento muscolare vengono esercitati nel rispetto delle tre leggi «naturali» del movimento corporeo: equilibrio, opposizione, successione; ad essi poi si accompagnano esercitazioni espressive che consistono sostanzialmente

[23] La ginnastica femminile tedesca influenzò profondamente anche l'educazione fisica italiana, introdotta e propagandata dal fascismo nelle scuole e nelle associazioni giovanili. Sfogliando i manuali di ginnastica degli anni Trenta — ad esempio quelli stimati, editi dalla Hoepli, cui si deve anche la traduzione in italiano di Dalcroze — si vede come la bibliografia contempli sempre i testi della Mensendieck e come le immagini e le tavole degli esercizi presentino sequenze e posture di chiarissima derivazione tedesca.

[24] H. Kallmeyer, *Harmonische Gymnastik. System Kallmeyer*, Berlin, Kulturverlag, 1910.

[25] *Harmonische Gymnastik*, cit., pp. 3-4. Su queste basi la Kallmeyer polemizza con la «calistenica» inglese, una disciplina ritmica femminile sviluppatasi contemporaneamente in Inghilterra, che ritiene affettata e grottesca nella sua convenzionalità e non rispondente alle norme naturali della grazia nel movimento (cfr. pp. 181-184).

nella traduzione dinamica di singoli sentimenti e stati d'animo, spesso stimolati e guidati dall'ascolto di brani musicali. Come fondamento e supporto dell'intero metodo, la teoria «filosofica» di Delsarte: la triplicità dell'essere umano, la dinamica dei rapporti tra corpo, anima e spirito, la supremazia del «gesto» come «agente diretto» del sentimento.

È questo il primo prototipo europeo documentato da una trattazione di quei tanti, futuri metodi di educazione corporea di più ambigua collocazione tra ginnastica e danza, tra educazione fisica, estetica e spirituale, che si propongono e si impongono, proprio per la loro dichiarazione di completezza pedagogica, soprattutto per la formazione di bambini e adolescenti. La scuola della Kallmeyer — così come quella similare fondata nello stesso periodo da Elisabeth Duncan, sorella di Isadora, e come molte altre che da queste discendono [26] — costituiranno in breve una rete di istituti privati che saranno ritenuti essenziali, a livello propedeutico, anche per quei giovani (ma di nuovo soprattutto bambine) che intenderanno passare poi allo studio della danza e di discipline teatrali.

Se la ginnastica «funzionale» della Mensendieck agisce nettamente nel sociale e quella «armonica» della Kallmeyer intrattiene rapporti solo mediati con l'espressione artistica, la «ritmica» di Jaques-Dalcroze, nata nell'ambito della pedagogia infantile, e la «danza libera» di Rudolf von Laban, frutto della ricerca artistica, avranno un peso determinante anche nel teatro della loro epoca.

Viennese di nascita, svizzero per nazionalità, con studi svolti tra Ginevra, Parigi e Vienna ed esperienze giovanili di teatro, Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) nasce come musicista, compositore di canzoni e sonate spesso particolarmente dedicate al mondo infantile [27]. La sua vocazione si rivela però ben presto prevalentemente pedagogica; professore al conservatorio ginevrino dal 1892, il suo

[26] Ricordiamo almeno quella di Dora Menzler e quella più tardi famosa di Loheland.

[27] Emile Jaques assunse il cognome Dalcroze come nome d'arte per la pubblicazione di opere musicali. Sulla sua attività in generale, oltre alla bibliografia specifica più avanti indicata, si veda il volume di saggi di autori vari *Emile Jaques-Dalcroze. L'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1965, con la sua amplia bibliografia; in italiano L. Di Segni-Jaffè, *Jaques-Dalcroze e il teatro*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 437-441.

interesse si volge subito alla ricerca dei metodi migliori per sviluppare il senso del ritmo e la musicalità nei ragazzi, il cui apprendimento della musica secondo i sistemi tradizionali gli pare forzato e di estrema lentezza. Prende così pian piano forma la sua idea della «ritmica», disciplina pedagogica che, per educare alla musica, coinvolge non più soltanto l'udito, ma l'intero corpo dell'allievo. Nel 1898 il suo pensiero deve ancora trovare la via consapevole dell'attuazione pratica, ma è già sufficientemente definito e risente chiaramente della lezione delsartiana appresa in Francia (e che rimarrà sempre in lui ben viva e cosciente):

> Ed eccomi a sognare un'educazione musicale nella quale il corpo farebbe la parte d'intermediario fra i suoni e il nostro pensiero, diventando così lo strumento diretto dei nostri sentimenti [...]. Il fanciullo dunque, a scuola, non imparerebbe solo a cantare e ad ascoltare con giustezza ed in tempo, ma a *muoversi* e a pensare esattamente e con ritmo. Si incomincerebbe col regolare il meccanismo del passo, e si collegherebbero i movimenti vocali ai gesti del corpo intero; e sarebbe ad un tempo, un'istruzione per il ritmo, ed un'educazione per mezzo del ritmo... [28].

Nel 1904 i primi elementi della sua ginnastica basata sulla traduzione fisica dei ritmi musicali saranno già definiti e sperimentati e Dalcroze inizierà una lunga serie di conferenze e di dimostrazioni del proprio metodo che lo renderà presto ben noto in tutta Europa.

Dalla primitiva serie di esercizi ritmici eseguiti con braccia e gambe per favorire l'affinamento dell'«orecchio interiore» dei bambini e la loro «presa di coscienza del ritmo» attraverso il «senso ritmico muscolare», fino a sfociare nel «sentimento estetico, generatore dell'emozione», egli passa a elaborare un vero e proprio sistema pedagogico complessivo, l'«euritmica», che verrà perfezionata all'inizio del secondo decennio del secolo. Sulla base del ritmo e della metrica musicali essa si propone di «sviluppare il sentimento musicale (nel senso greco della parola) nell'organismo tutto intero; creare il senso dell'ordine e dell'equilibrio dopo aver risvegliato tutti gli istinti motòri; sviluppare le facoltà immaginative» [29].

[28] E. Jaques-Dalcroze, *Ritmo-Musica-Educazione*, Milano, Hoepli, 1925, pp. 8-9. Il volume è la traduzione italiana dell'omonimo testo pubblicato in francese nel 1920, e in tedesco nel 1921 e che racchiude saggi scritti da Dalcroze tra il 1898 e il 1919.

[29] Cit. in C.L. Dutoit-Carlier, *Jaques-Dalcroze créateur de la rythmique*, in AA.VV., *Emile Jaques-Dalcroze*, cit., p. 339. Sono questi i tre fini principali della ritmica così come Dalcroze li trasmetterà ai suoi allievi, diffusori del suo metodo.

Il ritmo è dunque a fondamento di tutto il suo metodo pedagogico:

1 - Il ritmo è movimento. 2 - Il movimento è di essenza fisica. 3 - Ogni movimento esige spazio e tempo. 4 - L'esperienza fisica forma la coscienza musicale. 5 - Il perfezionamento dei mezzi fisici ha per conseguenza la chiarezza della percezione. 6 - Il perfezionamento dei movimenti nel tempo assicura la coscienza del ritmo musicale. 7 - Il perfezionamento dei movimenti nello spazio assicura la coscienza del ritmo plastico. 8 - Il perfezionamento dei movimenti nel tempo e nello spazio può solo essere acquistato con esercizi di ginnastica detta ritmica [30].

La «ginnastica ritmica» sarà lo strumento principe per trasformare il ritmo in movimento cosciente, per conseguire «lo sviluppo degli istinti ritmici e metrici, del senso dell'armonia plastica, dell'equilibrio dei movimenti e per la regolazione delle abitudini del movimento», per sviluppare cioè sia il «senso del ritmo musicale» che il «senso del ritmo plastico», ottenendo «il perfezionamento della forza e della elasticità dei muscoli in proporzione al tempo e allo spazio (musica e plastica)» [31]. Il modello estetico è ancora, più che mai, quello greco; è quella mitica «orchestica» che, afferma Dalcroze, già prima di lui Grétry, Gluck, Schiller, Goethe e Wagner (e l'impronta di quest'ultimo informa alla base il suo pensiero) avevano tentato di creare, pratica sociale ed artistica, segno dell'equilibrio e dell'unione indissolubile presso i greci di spirito e corpo [32].

Ma la concezione ritmica dell'educazione estetica di Dalcroze non avrebbe probabilmente raggiunto una così chiara definizione né inciso tanto profondamente in campo teatrale senza l'apporto, la cui portata è difficilmente calcolabile ma fu certo notevole, di Adolphe Appia. Dalcroze conobbe Appia nel 1906, dopo che già nel 1903, durante l'organizzazione curata a Losanna dell'imponente Festival valdese, una grande festa popolare coreografico-musicale, aveva potuto intravvedere i rapporti profondi che la sua ricerca rivelava con i problemi della coreografia e dell'espressione attorica. Appia, che aveva assistito a Ginevra ad una dimostrazione di «ritmica», scrisse a Dalcroze di aver riconosciuto nel suo lavoro la prima autentica possibilità di «este-

[30] E. Jaques-Dalcroze, *Ritmo-Musica-Educazione*, cit., p. 50 (il testo è del 1907).

[31] Così recita il frontespizio del manuale in due volumi (completo di tavole di esercizi illustrati e musiche) firmato da Dalcroze *Rhythmische Gymnastik*, edito nel 1906 contemporaneamente in francese e tedesco a Parigi, Neuchatel e Lipsia (Sandoz, Jobin e C.). La stessa definizione aprirà le successive edizioni manualistiche del «metodo Dalcroze».

[32] Cfr. C.L. Dutoit-Carlier, *Jaques-Dalcroze créateur de la rythmique*, cit., p. 349.

riorizzazione della musica [...] l'idea di cui io vivo da lunghi anni» [33]. Da quel momento si creò tra il musicista-pedagogo e l'autore de *La musique et la mise en scène* un sodalizio di idee e di studio singolare e intenso, in cui Appia fu l'interlocutore — consigliere e ispiratore — per lo più nascosto e schivo, mentre Dalcroze fu lo sperimentatore audace, l'uomo pubblico e l'abile propagandista [34]. La visione ritmica dello spazio di Appia contribuì fortemente alla definizione plastica di quei primi esercizi di movimento, che da supporto alla comprensione della musica nella sua dimensione temporale, si andavano facendo strumenti sempre più consapevoli di una traduzione espressiva degli elementi musicali nello spazio attraverso il corpo umano, mentre la concezione totalizzante del teatro dell'ideatore del Worttondrama, fece sì che alla musica e al gesto si affiancassero nella ricerca, con sempre maggior organicità, il canto e la parola.

La grande occasione di realizzare il loro sogno pedagogico e artistico si presentò ai due maestri con l'intervento di Wolf Dohrn, ricco intellettuale tedesco, segretario del Werkbund, una associazione di artisti artigiani e industriali progressisti sorta in Germania nel 1908, sulla spinta della Lebensreform, per una riumanizzazione del lavoro industrializzato e la ricerca di una nuova dignità estetica e sociale delle arti applicate alla vita quotidiana [35]. In questo ambito Dohrn aveva promosso la costruzione ad Hellerau, alla periferia di Dresda, di un insediamento residenziale modello per le maestranze operaie, la prima «città giardino» realizzata in Germania. Qui egli propose a Dalcroze di edificare una scuola, fornita di tutti i servizi e gli strumenti necessari, in cui egli potesse sviluppare ed applicare i suoi metodi pedagogici, facendo di Hellerau un centro culturale all'avanguardia, una

[33] E. Stadler, *Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia*, in AA.VV., *Emile Jaques-Dalcroze*, cit., p. 417; il saggio analizza l'epistolario tra i due.

[34] Sul rapporto Dalcroze-Appia e la sua importanza per il teatro del loro tempo e del nostro secolo si veda l'accurato studio di Gernot Giertz, *Kultus ohne Götter. Emile Jaques-Dalcroze Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform, auf der Grundlage der Rythmische Gymnastik*, edito dall'Institut für Theaterwissenschaft di München nel 1975, e il più recente, ma limitato al periodo della scuola di Hellerau, saggio di Richard C. Beacham, *Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau*, apparso su «New Theatre Quarterly», in due parti: *Music made visible*, n. 2, maggio 1985, e *Poetry in Motion*, n. 3, agosto 1985.

[35] Su Wolf Dohrn e la sua collaborazione con Dalcroze si veda in particolare di A. Berchtold, *Emile Jaques-Dalcroze et son temps*, in AA.VV., *Emile Jaques-Dalcroze*, cit., pp. 84-105 e, in genere, tutti gli studi sulla scuola di Hellerau.

sorta di utopia sociale realizzata (e il pensiero era fisso alla «provincia pedagogica» di Goethe), «il futuro centro per una rigenerazione spirituale e fisica, da cui procederebbe un vasto rinnovamento sociale» [36].

Nella primavera del 1911 l'edificio progettato dal giovane e promettente architetto Tessenow fu terminato e Dalcroze, che, dimessosi dal conservatorio di Ginevra, dall'autunno precedente aveva tenuto i suoi corsi in una sede provvisoria di Dresda, vi si insediò con una solenne cerimonia pubblica. L'edificio, la cui facciata riprendeva quella di un tempio ellenico, comprendeva, oltre a parecchi spazi per le varie lezioni, una grande sala centrale rettangolare per la quale Appia disegnò un dispositivo modulare composto di una larga gradinata con piattaforme praticabili, che scandiva ritmicamente lo spazio per gli esercizi ritmici e le dimostrazioni pubbliche. All'edificio centrale era annesso un pensionato che comprendeva gli alloggi e le sale da pranzo e di ritrovo per gli allievi che venissero dall'esterno [37].

Questi accorsero immediatamente da ogni parte della Germania e d'Europa: [38] oltre alle classi per i bambini e i giovani di Hellerau e di Dresda furono infatti subito istituiti corsi per amatori e professionisti della danza, del teatro drammatico e lirico, della ginnastica, per artisti ed educatori. All'apertura della scuola esistevano corsi regolari di solfeggio, improvvisazione, anatomia, musica corale, plastica animata, danza ed euritmica, e ad essi presto si affiancarono insegnamenti che riguardavano anche la parola. La ritmica si era ormai molto organicamente sviluppata dal tempo dei primi tentativi ginevrini e continuava giorno per giorno ad affinarsi. Se allora si trattava in fondo di attuare una specie di solfeggio figurato, animato, che coinvolgeva fisicamente il ragazzo nella sottolineatura del tempo musicale, ora a questi esercizi iniziali se ne affiancavano molti altri più complessi e che soprattutto implicavano una sempre maggiore pro-

[36] G. Giertz, *Kultus ohne Götter*, cit., p. 119.

[37] Sulla fondazione dell'istituto, la sua costruzione, i programmi di insegnamento, si veda in particolare [E. Jaques-Dalcroze], *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch*, I, Jena, Diederichs, 1911. Sull'edificio e l'organizzazione logistica informazioni accuratissime sono contenute nel libretto propagandistico (a firma di Dalcroze) *Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Zweiganstalt Dresden. Programma und Erläuterung zu den Übungen*, s.d., ma edito probabilmente alla fine del 1912.

[38] Tra gli allievi di Hellerau Mary Wigman, Susanne Perrottet, Marie Rambert e Theodore Appia, Harald Dohrn, Albert Jeanneret (rispettivamente, questi ultimi, fratelli di Adolphe, di Wolf e di Le Corbusier).

mozione di dinamiche fisiche e spirituali. Sempre seguendo scrupolosamente il ritmo e la metrica di piccoli brani composti dal maestro e suonati al pianoforte, gli allievi eseguono ora esercizi ritmici per la respirazione, il rafforzamento dei muscoli, l'analisi di ritmo tempo e spazio nelle andature, per lo sviluppo delle azioni spontanee e la regolazione dei movimenti inconsci, per l'espressione in tempo musicale dei sentimenti, per l'unione del canto e della parola al movimento. La libera improvvisazione ritmica guidata dalla musica è uno dei primi passi nell'addestramento euritmico e la danza ritmica espressiva ne è il risultato finale [39]. Sempre, la musica regna sovrana, dirige, detta, ispira, forma.

Lo scopo dell'insegnamento della ritmica è di mettere gli allievi in condizione di dire alla fine dei loro studi non «io so» ma «io sento», e in seguito di creare in loro il desiderio di esprimersi. Poiché quando si prova fortemente un'emozione, si sente il bisogno di comunicarla agli altri nella misura delle proprie facoltà. Quanto più noi possediamo la vita, tanto più noi saremo in grado di diffondere la vita intorno a noi. Ricevere, dare; tale è la grande regola dell'umanità. E se tutto il sistema d'educazione per mezzo del ritmo si appoggia sulla musica, si è che la musica è una forza psichica considerevole, una risultante delle funzioni dell'anima e dell'espressione che, per il suo potere di eccitazione e di regolarizzazione, può disciplinare tutte le nostre funzioni vitali [40].

Nel suo secondo anno di vita (1911-12) la scuola di Hellerau era già nota nel mondo; il pensionato traboccava di allievi e molti altri ne ospitavano le famiglie del villaggio. Nell'attuazione del processo pedagogico si rivelava importante anche il sistema di vita collegiale, che esaltava, accomunandoli, intenti e volontà. Nel pensionato, che ospitava una cinquantina di ragazze di ogni nazionalità, regnava, secondo i testimoni, un'atmosfera festosa, eccitata, piena di entusiasmo e di impegno. I pranzi, prevalentemente vegetariani, si consumavano insieme ai ragazzi, che pernottavano altrove, discuten-

[39] Cfr. *Der Rythmus*, cit., e *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze*, a cura di M.E. Sadler, London, Constable & Co., 1912, testo composito importantissimo per l'introduzione del metodo in Inghilterra, che descrive in dettaglio la progressione degli esercizi. Alcuni testi contemporanei analizzano ed interpretano acutamente il lavoro pedagogico di Hellerau; in particolare si vedano H. Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Müller, 1917, pp. 93-116 e F.H. Winther, *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, München, Delphin, 1914, pp. 39-47.

[40] E. Jaques-Dalcroze, *Ritmo-Musica-Educazione*, cit., p. 94. È questa la visione già più nettamente «espressiva» della ritmica che Dalcroze esprime nel 1914.

do animatamente del lavoro comune. La sera si improvvisavano danze e canti nella sala da pranzo liberata dai tavoli; si leggevano gli stessi libri, si amavano le stesse cose e, soprattutto, si idolatrava il maestro che affascinava tutti col suo notevole carisma: un'esperienza collettiva davvero appagante [41].

Mentre gli allievi più maturi aprivano le prime scuole del «metodo Dalcroze» a Londra, Berlino, Francoforte, Praga, Budapest, Riga, Mosca, Pietroburgo (il patrono per la Russia fu l'entusiasta principe Volkonskij, soprintendente dei teatri imperiali, che organizzò una *tournée* russa di Dalcroze in cui egli conobbe Stanislavskij e potè vedere l'*Amleto* con la scenografia di Craig), i visitatori giungevano ad Hellerau da ogni dove quasi in pellegrinaggio. Tra il 1910 e il '13 è forse sufficiente citare uomini di teatro come lo stesso Stanislavskij, George Pitoëff, Djaghilev e Nijinskj, Claudel, J. Rouché, Reinhardt, Jessner, Percy Ingham (che fonderà la scuola Dalcroze inglese), Granville-Barker, scrittori come G.B. Show, Upton Sinclair ed Ernst Bloch, critici come Jean d'Udine [42], e ancora artisti, intellettua-

[41] Ethel Ingham, moglie di Percy B. Ingham, fondatore nel 1913 della prima scuola inglese del metodo Dalcroze, e lei stessa entusiasta testimone e allieva del maestro, così descrive la giornata-tipo ad Hellerau (E.I., *Life at Hellerau*, in *The Eurhythmics of. J.-D*, cit., pp. 55-59):

«La giornata comincia col suono di un gong alle sette; la casa è immediatamente sveglia e qualcuno esce dal college per una lezione di ginnastica svedese prima di colazione, altri fanno colazione alle 7 e mezza e fanno la lezione più tardi. C'è sempre una mezz'ora di ginnastica normale per cominciare. Poi c'è una lezione di solfeggio, una di ginnastica ritmica e una di improvvisazione, ciascuna di 50 minuti, con un intervallo di 10 minuti tra l'una e l'altra. Il pranzo, all'una e un quarto, è seguito da un'ora di riposo e alle 3 questa gente vigorosa ricomincia ad esercitarsi. Il pomeriggio è abitualmente libero, tranne due volte alla settimana in cui ci sono lezioni di "plastica" e di danza dalle 4 alle 6, prima del tè, o ci possono essere lezioni extra di ginnastica ritmica per piccoli gruppi di allievi che hanno bisogno di maggiore aiuto, e gli studenti possono ottere l'uso di una sala per esercitarsi ancora privatamente. Il pomeriggio c'è anche il tempo e l'opportunità per alcuni altri studi extra o lezioni che non sono incluse nei corsi ordinari, come violino, canto solista, disegno o pittura. La maggior parte degli studenti acquistano in breve molti interessi se non li avevano già quando sono arrivati. I pomeriggi liberi possono essere utilizzati visitando le gallerie e i negozi di Dresda. Ogni volta che c'è qualcosa di particolarmente buono in fatto di concerti, opere o teatro classico, c'è sempre una comitiva di entusiasti che va in città per vederlo. L'opera a Dresda, come in altre parti della Germania, fortunatamente inizia e finisce presto. Le ore tarde non sono incoraggiate al pensionato; veramente ognuno è contento di ritirarsi presto, poiché il lavoro assorbe e richiede una quantità di energie, specialmente se si è scelto il corso completo per insegnanti con la speranza di un diploma alla fine dei due anni. La cena è servita alle 7 e un quarto, e due sere alla settimana chi vuole entrare nella società orchestrale e corale ha il piacere di incontrarsi ed esercitarsi sotto la direzione del signor Jaques-Dalcroze».

[42] Jean d'Udine, critico musicale emerito, autore del trattato *L'art et le geste* (Paris, Alcan, 1910) e del celebre *Qu'est-ce que la Dance?* (Paris, Laurens, 1921), uno dei pochi contributi francesi alla poetica della nuova danza europea, fu il principale diffusore del metodo Dalcroze in Francia.

li, pedagogisti, autorità civili, che sarebbe troppo lungo enumerare [43].

Nel 1912 e nel 1913, al termine dell'anno scolastico, Dalcroze organizzò con i suoi allievi due grandi "saggi" che sarebbero passati alla storia del teatro e avrebbero influenzato per anni registi e coreografi. Il punto più alto dell'elaborazione estetica di Dalcroze e di Appia [44] verrà raggiunto con la presentazione al pubblico, nel giugno del 1913, dell'*Orfeo* di Gluck, di cui alcuni frammenti erano già stati mostrati l'anno precedente insieme con vari esercizi ritmici e con la pantomina *Eco e Narciso*. Avvalendosi dei dispositivi scenici e delle luci ideate da Appia (che pure non si mosse da Ginevra e non vide la propria opera), con due cantanti professionisti nei ruoli principali e il coro dei suoi allievi, Dalcroze seppe creare ciò che quasi unanimemente fu ritenuta la perfetta trasposizione scenica della musica di Gluck. Tutti i maggiori critici teatrali d'Europa erano presenti all'evento insieme con molte delle personalità già citate, e i commenti si accesero d'entusiasmo [45]. Pochi stralci possono essere sufficienti a renderne il tono:

È un'unione di musica, senso plastico, e luce, di cui non avevo mai visto l'uguale [...] la tela dipinta, i puntelli, tutti i ridicoli ingombri del vecchio teatro sono spazzati via; ogni cosa è rimpiazzata da un'architettura che dà le linee essenziali all'azione drammatica e fissa il corso e la direzione lungo cui essa si sviluppa. (Paul Claudel) [46]

...ci trovavamo di fronte alla vita reale, tradotta nella musica, splendida musica, che diveniva vivente. Non avrebbe potuto essere altrimenti, perché tutti gli esecutori erano posseduti dalla musica fisicamente ed emozionalmente: la musica era per

[43] Esaurienti notizie su tutti gli intellettuali che si accostarono in qualche modo alla scuola e alle idee di Dalcroze si trovano in A. Berchtold, *E.J.-D. et son temps*, cit. Per rendersi conto della serietà e spesso dell'entusiasmo con cui molti si dedicavano all'analisi e al commento della disciplina dalcroziana è sufficiente sfogliare i molti interventi esterni sul metodo e il suo creatore all'epoca di Hellerau; due esempi fra tanti: K. Stork, *E.J.-D., seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*, Stuttgart, Greiner und Pfeiffer, 1912 (sulla teoria e il metodo) e A. Seidl, *Die Hellerauer Schulfeste und die «Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze» 1912/13*, Regensburg, Bosse (sull'Istituto e la «provincia pedagogica»).

[44] Ricordiamo che Appia diede alcuni specifici contributi alla comprensione e alla diffusione della ritmica e al suo rapporto col teatro in articoli pubblicati sia in francese che in tedesco (oltre a farne propri i principi applicati all'attore ne *L'ouvre d'art vivante: Die Rhythmische Gymnastik und das Theater* e *Über die Geburt und den Anfang der rhythmische Gymnastik*, in *Der Rhythmus*, I, cit., e *Über die Kostümfrage für die Rhythmische Gymnastik*, in *Der Rhythmus*, II, Jena, Diederichs, 1912.

[45] Gli studi più completi sulla rappresentazione dell'*Orfeo* ad Hellerau sono quelli già citati di R.C. Beacham e di G. Giertz, che raccolgono anche ampi stralci della critica contemporanea.

[46] Cit., in G. Giertz, *Kultus ohne Götter*, cit., p. 163.

loro un principio vitale come l'atto del respirare. (Serge Volkonskij) [47]

Ci si dimentica facilmente che l'istituto di Hellerau è una scuola [...] ma questa è la loro attività quotidiana, il loro sforzo per un ideale di arte umana vivente; l'espressione sacra della loro anima individuale e collettiva [...] e da questo la rappresentazione di *Orfeo* riceve tutto il suo valore e significato umano. (H.C. Bonifas) [48]

Per almeno due decenni l'*Orfeo* di Hellerau sarà presente nella mente e negli scritti degli uomini di teatro come il momento memorabile e irripetibile in cui fu annientata la consunta ma tenace convenzione naturalista che dominava le scene contemporanee [49] e fu aperto per un attimo uno squarcio abbagliante sulla realtà, finora solo sognata, di un teatro nuovo e tuttavia capace di recuperare una antica, mitica, obliata perfezione estetica: la fusione completa di tutti i suoi elementi sotto la guida di un unico principio ordinatore in un'opera d'arte totale.

La travolgente e gloriosa stagione della «provincia pedagogica» di Hellerau, che parve a molti incarnare il vero spirito della riforma estetico-pedagogica di una nuova Germania traducendo in pratica tangibile l'insegnamento dei grandi maestri, da Rousseau a Lessing, da Goethe a Wagner [50], fu però assai breve. All'inizio del 1914 il mecenate Wolf Dohrn scomparve prematuramente e da parte sua Dalcroze si rese inviso al Reich per una dichiarazione pacifista: la guerra alle porte accelerò la chiusura dell'istituto ed egli tornò definitivamente a Ginevra, dove impiantò un centro tuttora esistente e funzionante. Di qui la sua ritmica si diffuse in tutto il mondo; molte scuole pubbliche e private l'assunsero a metodo per l'insegnamento della musica

[47] Cit., in R.C. Beacham, *Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau*, cit., *Part two*, p. 260.

[48] *Ibidem*, p. 258.

[49] È importante tener presente che anche il tempio wagneriano di Bayreuth era ormai considerato nell'ambito del naturalismo, perché non aveva saputo tradurre in una nuova dimensione scenica il progetto musicale del suo fondatore.

[50] Negli estimatori era corrente la visione di Dalcroze come anello terminale di una catena che riassumeva l'intera cultura nazionale in fatto di arte e di educazione. Arthur Seidl, nel già citato libretto celebrativo *Die Hellerauer Schulfeste* del 1913 non esita a metterlo al vertice di una vera apoteosi pangermanista; fa infatti discendere la sua teoria da una ideale sequenza di opere e autori attraverso le antiche accademie culturali e Rousseau, come lui ginevrino: dal Lessing del *Laocoonte* all'Herder di *Sulla grazia* allo Schiller del *Teatro come formazione morale* e delle *Lettere sull'educazione estetica*, al Goethe del *Wilhelm Meister*, al Kleist di *Sulla marionetta*, al Wagner de *L'opera d'arte dell'avvenire*, al Keller di *All'origine del mito*, al Nietzsche delle *Osservazioni estemporanee*, al Bülow delle idee sull'educazione artistica, al Bücher di *Lavoro e ritmo*.

e della motricità e per la terapia dei disturbi dell'udito e del movimento, e il nome di Dalcroze cominciò ad essere citato tra quelli dei maggiori pedagogisti non soltanto del suo tempo (e con uno di loro, Edouard Claparède, egli collaborò attivamente).

I suoi contatti col mondo del teatro continuarono per molti anni: intrattenne una lunga e fitta corrispondenza con Appia [51], benché il loro sodalizio intellettuale non desse più frutti chiaramente tangibili, ed ebbe, tra gli altri, rapporti diretti o indiretti con Craig e Copeau, ambedue curiosi della sua opera [52], ma la sua influenza agì ancor più direttamente, come è facilmente comprensibile, nel campo delle arti del movimento. In Germania soprattutto, dato il terreno particolarmente favorevole, il suo metodo si radicò profondamente nell'ambito della Körperkultur; dalla sua si staccarono altre scuole di «ginnastica ritmica» (definizione ormai acquisita nel linguaggio comune), che svilupparono proprie tendenze più o meno originali. La più famosa e più diffusa di esse sarà quella del dottor Rudolf Bode, che fondava la sua diversità su un contrasto evidenziato tra ritmica e metrica musicale (in Dalcroze pressoché coincidenti), su un uso della musica più «di accompagnamento», su una maggiore centralità del movimento e del ritmo individuali [53]. Allievi più fedeli ed ortodossi diffusero il «metodo Delcroze» in ogni città tedesca [54] e un corso formativo di ritmica divenne ben presto non solo il fiore all'occhiello di ogni fanciulla della buona società illuminata, ma anche lo studio propedeutico più consono per gli aspiranti attori e danzatori dell'epoca. Non mancarono tuttavia insegnanti che coltivarono nei loro allievi auto-

[51] Ricordiamo che la più volte citata raccolta di scritti *Ritmo-Musica-Educazione*, edita per la prima volta nel 1920, porta la dedica «Al mio amico Adolphe Appia».

[52] Copeau visiterà Dalcroze due volte, nel 1915 e nel '16, al suo Istituto di Ginevra, rimanendo notevolmente impressionato dall'uomo e dalle sue idee. Craig sarà molto più scettico, tanto che, conosciuto Appia nel 1914, dichiarerà di sperare che le sue marionette avrebbero potuto portarlo «da qualche parte, lontano da Dalcroze e da Wagner». (Cit., in A. Berchtold, *E. J.-D. et son temps*, cit., p. 97 n.).

[53] La scuola di Bode si svilupperà parallelamente a quella Dalcroze e sopravviverà in epoca nazista aderendo alle richieste e all'ideologia della formazione fisica del Reich. Tra gli scritti di R. Bode ricordiamo il manuale *Ausdrucksgymnastik*, München, Beck'sche, 1922 e il teorico *Das Lebendige in der Leibesherziehung*, München, Beck'sche, 1925.

[54] Tra i tanti allievi di Dalcroze che diffusero le scuole col suo nome, ricordiamo in particolare Elfriede Feudel, pianista e insegnante, che pubblicò nel 1926 forse il più importante testo divulgativo sulla ritmica, ricco com'è di notizie sui principi e lo sviluppo del metodo Dalcroze, di riflessioni pedagogiche e infine di esercizi: *Rhythmik. Theorie und Praxis der körperlichmusikalischen Erziehung*, München, Delphin, 1926.

nome presunzioni artistiche, e questo provocò, nel dopoguerra, il dilagare sulle scene di giovani «*ritmiciennes*» che offrivano come danza le loro esercitazioni e improvvisazioni. Questo fece sì che una tecnica formativa di grande interesse (che aveva ad esempio trovato posto stabile nella compagnia dei Balletti russi di Djaghilev e aveva guidato Nijinski nella sua coreografia della *Sagra della primavera* [55]), snaturata in autonoma forma teatrale, incontrasse la dura opposizione di alcuni critici di danza (e non soltanto tra quelli legati alla tradizione accademica e alle nette divisioni dei generi) e contribuisse ad instaurare in loro un senso di diffidenza verso ogni moderna sperimentazione nel campo dell'arte del movimento. Il più accanito, con punte che sfioravano il sarcasmo, fu certo Andrej Levinson, forse il maggior critico istituzionale europeo del momento, che, se non discuteva la ritmica come metodo propedeutico, ne deprecava la confusione con una disciplina di alta professionalità (e per lui di intoccabile tradizione) come la danza. Nella sua caustica polemica — cui Dalcroze rispose personalmente — contro ciò che chiamava «l'utopia ritmica» Levinson considerava un ritmico «simile ad un danzatore come lo è un metronomo ad uno strumento musicale», lamentava che la ritmica rendesse il movimento schiavo della musica anziché fare esattamente il contrario e rivendicava l'attributo di arte alla sola danza classica, l'unica con una «evoluzione organica, uno sviluppo logico di un linguaggio organico di forme» [56]. E nelle sue parole troviamo riassunte in breve le obiezioni suscitate nella critica dalle nuove discipline ritmiche, soprattutto in Francia ed in Italia, roccaforti della tradizione accademica [57]; se da un lato esse rivelano l'incapacità di intuire dai primi suoni articolati la nascita di un nuovo linguaggio, dall'altro esprimono giusta insofferenza per l'equivoca confusione tra *training* e spettacolo, tra solfeggio del movimento e danza.

[55] Come insegnante del metodo nella compagnia dei balletti russi era stata assunta Myriam Ramberg, in arte Marie Rambert, che era stata una delle prime allieve di Hellerau e che tanto peso ebbe in seguito per il rinnovamento della danza inglese.

[56] Cfr. A. Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, Paris, Duchartre & Van Buggenhoudt, 1929, pp. 437-451.

[57] Ricordiamo come in Francia la riflessione sull'espressione nel movimento rimanesse in quegli stessi anni appannaggio teorico di alcuni pensatori (Mallarmé, Valery) che la riferivano all'ambito strettamente delimitato del «genere» danza, mentre nella pratica la svolta espressiva fosse incarnata nelle innovazioni introdotte dai Balletti Russi, che davano al balletto un impulso modernista. L'Italia poi rimaneva il regno del virtuosismo accademico di tradizione.

In Germania, ironico e feroce detrattore della ritmica fu l'illustre critico Oskar Bie (cfr. *Der Tanz*, 3ª ed. accresciuta, Berlin, Bard, 1923, pp. 366-370).

Ma una nuova arte della danza stava tuttavia nascendo e si sarebbe affermata di lì a poco. Negli stessi anni di Hellerau, infatti, un'altra sperimentazione, che nasce questa volta dall'interno del teatro e ad esso fa ritorno dopo aver attraversato territori pedagogici, si impone all'attenzione. A guidarla è l'ungherese Rudolf Laban de Varalja (1878-1958), che in Germania assumerà il cognome di von Laban.

Figlio di un alto ufficiale, cresciuto fra le marce e le parate militari da un lato e il mondo fantastico dell'immaginario popolare ungherese dall'altro, fu portato fin dall'infanzia alle attività artistiche [58]. Si dedicò originariamente alla pittura, disciplina che non abbandonò mai completamente e che sviluppò in lui un'alta sensibilità figurativa e per il rapporto spazio-forma, ma ben presto sperimentò anche la poesia, la musica e il teatro drammatico. Organizzando feste militari e paesane si accostò ai problemi del movimento corale, dell'uso dinamico dello spazio, della danza. Studente di belle arti a Parigi, ebbe per insegnante un allievo di Delsarte che lo iniziò all'«estetica applicata» del maestro; su questa scorta intraprese, già nel 1903, ricerche sulla dinamica e l'espressione del corpo e si interessò alle danze primitive, religiose, rituali, completando poi la sua formazione con studi di danza accademica a Vienna e a Monaco. In quest'ultima città, introdotto nell'ambito della massoneria e delle discipline esoteriche, a stretto contatto con l'ambiente culturale d'avanguardia dei «secessionisti», maturò le proprie scelte espressive individuando nella danza il proprio campo elettivo di esperienza. A questa scelta e alle sue motivazioni teoriche non fu certo estraneo l'influsso di George Fuchs che a Monaco agiva in quegli stessi anni al Künstlertheater e le cui radicali teorizzazioni in fatto di estetica teatrale agirono potentemente sul teatro, sulla nascita della «nuova danza» tedesca e sull'intera Weltanschauung della Körperkultur. Conviene richiamare brevemente almeno qualche punto di queste teorie forse ancora non sufficientemente acquisite da noi [59], per meglio comprendere la loro relazione con l'opera di Laban e indicare un possibile (pur se soltanto ideale) rapporto Fuchs-

[58] Sulla formazione di Laban cfr. il volume autobiografico *Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen*, Dresden, Reissner, 1935.

[59] Ben pochi sono ancora gli studi italiani su Fuchs; in particolare ricordiamo L. Tinti, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1980 e l'ultimo dei contributi di U. Artioli, *Ritmo del sangue e mistica della luce in Georg Fuchs*, in *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Milano, Shakespeare & Company, 1984, pp. 34-69.

Laban accostabile a quello Appia-Dalcroze (dove la collaborazione fu reale).

Per Fuchs, erede diretto di Nietzsche, la danza, «movimento ritmico del corpo nello spazio, esercitato nell'impulso creativo a un'esperienza in sé armonica dell'universo» [60] — di cui il teatro deve sostanziarsi per ritrovare la propria funzione — si realizza come arte in uno stato dionisiaco di profonda estasi orgiastica, allorché l'abbandono totale al proprio io profondo permette una dilatazione mistica nel tutto universale. Perso nel ritmico fluire del proprio sangue, il danzatore/attore (quest'ultimo arricchisce la danza con la parola poetica che traduce in ritmo contenuti e valori spirituali) vive l'esperienza interiore (Erlebnis) della fusione con la «divina euritmia» cosmica, divenendo celebrante di un rito dinamico di ascesi e di comunione col divino che trascina con sé chi vi assiste.

Profondamente suggestionato dalle dimostrazioni di Madeleine, la danzatrice ipnotica, Fuchs aveva salutato in lei la prova vivente dell'efficacia creativa della trance, dimostrazione dell'origine dell'arte nel territorio sconfinato che inizia dove finisce la coscienza individuale, e la riproposta di un teatro «cultuale».

> Gli antichi avevano danzatrici del genere; tutti i loro resoconti ci parlano di un'ebbrezza dionisiaca, di uno stato indubbiamente sonnambolico delle danzatrici del culto. Essi vedevano spesso ciò che qui per la prima volta torna a colpirci a fondo: questo trapelare, questo agitarsi figurativo della corporeità attraverso le forze dell'«anima», attraverso il ritmo che riconosciamo tanto nelle «leggi della natura» come nelle facoltà regolatrici della vita dello spirito [61].

Perché questa capacità ritmico-espressiva possa affermarsi di nuovo, Fuchs auspica l'avvento di una ancora sconosciuta «Körperkultur», una cultura del corpo liberato nel movimento così da divenire «mezzo di espressione culturale e artistico» [62].

Poiché le opere fondamentali di Fuchs — da *Die Schaubühne der Zukunft* (1905) a *Der Tanz* (1906), da *Deutsche Form* (1907) a *Die Revolution des Theaters* (1909) — vennero tutte pubblicate entro il primo decennio del secolo, furono conosciute e discusse non soltanto

[60] G. Fuchs, *Deutsche Form*, München und Leipzig, Müller, 1907, p. 366.

[61] G. Fuchs, *Die Kunst der Magdeleine*, «Münchener Neueste Nachrichten», n. 89, 23 febbraio 1904. Questo saggio venne poi riportato in *Der Tanz*, Stuttgart, Strecker & Schröder, 1906.

[62] G. Fuchs, *Der Tanz*, cit., p. 19.

da Laban ma da tutti coloro che iniziavano ad operare, spesso proprio sulla loro scorta, nell'ambito della Körperkultur, anche se vengono citate nei loro scritti meno spesso di quanto ci si potrebbe aspettare.

Rudolf von Laban, dunque, raccolto intorno a sé un gruppetto di giovani artisti e allievi, si dedicò alla ricerca di una nuova forma di danza pura, non descrittiva, che scaturisse come espressione dinamica organizzata dell'essere profondo dell'individuo e della collettività, dei loro bisogni profondi, della loro fede nella vita. La sua ricerca perseguì infatti sempre due scopi paralleli: da un lato liberare l'individuo nel fisico e nello spirito, renderlo capace di esprimere direttamente e senza impedimenti, in un movimento che porti alle conseguenze estreme le proprie leggi naturali, la propria forma e il proprio essere elevati a poesia; dall'altro accordare gli individui così liberati in un grande «tempio danzante», un «coro di movimento» che armonizzasse e moltiplicasse in un tutto inscindibile le diverse individualità, sublimando in una unità trascendente gli elementi comuni.

Deciso a raggiungere entrambi i suoi fini, prima ancora di fondare una scuola fondò una comunità, convinto che soltanto una vita davvero comunitaria, in cui ciascuno assolvesse ai suoi compiti per la collettività e condividesse con gli altri problemi e aspirazioni, avrebbe potuto creare la consonanza intima degli spiriti su cui fondare la nuova «poesia del movimento».

Si insediarono, nell'estate del 1913, ad Ascona, sul versante svizzero del lago Maggiore, in una località chiamata Monte Verità [63], luogo dedicato alla Lebensreform e abitato da naturisti, vegetariani, igienisti, anarchici, teosofi e artisti, che vi avevano creato un mondo separato e autonomo fin dai primi anni del secolo. Negli stessi anni in cui Hellerau riempiva le cronache culturali accentrando su di sé l'interesse pedagogico, la scuola-colonia di Laban, che durante l'inverno agiva a Monaco, conduceva silenziosamente, in modo appartato e quasi inosservato, con l'assillo quotidiano della sopravvivenza, la sua esperienza fondante. A una vita semplice e povera a stretto contatto con

[63] Sull'insediamento di Laban a Monte Verità, oltre alle sue memorie e al già citato catalogo *Monte Verità*, si vedano H. Brandenburg, *München leuchtete. Jugenderinnerungen*, München, Neuer, 1953 e il recente M. Green, *Mountain of Truth. The Counterculture begins Ascona, 1900-1920*, Hannover and London, University Press of New England, 1986; in italiano il mio saggio, *Il teatro nel diverso: gli stranieri di Monte Verità*, «Quaderni di teatro», n. 12, maggio 1981, pp. 122-131.

la natura, che trascorreva tra la cura dell'orto i cui frutti garantivano un minimo di sussistenza, la preparazione del cibo e degli utensili, la tessitura e la confezione degli indumenti, si affiancava il lavoro gioioso ma rigoroso degli allievi sul corpo e sull'espressività svolto all'aria aperta, con tuniche leggere o in piena nudità, in armonia coi ritmi naturali e fisiologici [64]. Nacque così la prima concretizzazione organica della ricerca labaniana, la «danza libera», prima matrice della danza moderna europea e fulcro di un'ulteriore, radicale visione pedagogico-teatrale: liberazione ed elevazione psico-fisica in cui il movimento è privilegiato come «agente diretto dell'anima» (secondo quanto aveva insegnato Delsarte) individuale e collettiva, e in cui l'intelletto, che Laban traduce in «volontà», amministra in piena coscienza il rapporto fondamentale dell'energia fisica col tempo e con lo spazio.

La danza «libera» non è, secondo il suo creatore, né anarchica, né velleitaria, ma obbedisce soltanto, e scrupolosamente, a leggi dinamiche e semiotiche proprie, da lei stessa dettate e rispettate; dopo un iniziale momento di liberatorio affrancamento dai condizionamenti delle convenzioni sociali e artistiche, costituisce, anzi, un'esperienza formativa intensa e totalizzante sia dal punto di vista professionale che da quello più genericamente pedagogico. Poiché non ha bisogno della musica come guida (e anzi sostanzialmente la rifiuta, come principio regolatore estraneo a se stessa), ma trae i suoi ritmi direttamente da quelli corporei dell'esecutore (battito cardiaco, respiro, flussi energetici), la danza libera pretende da lui una perfetta conoscenza e comprensione di se stesso, del proprio corpo e delle sue leggi. Solo così egli potrà condurre l'energia racchiusa nel movimento a produr-

[64] Così Hans Brandenburg, allora giovane critico e drammaturgo, primo appassionato estimatore e interprete di Laban, descrive la vita felice della colonia (*München leuchtete*, cit., p. 483):

«Non portavamo nient'altro che camicie e calzoncini: io avevo una sciarpa colorata e un cappello di paglia a punta da vendemmiatore che Dora aveva dipinto in maniera fantastica, e una lunga canna di bambù che portavo come nostro emblema per gli altri. Facevamo il bagno nudi nel lago Maggiore, dove la spiaggia si confonde con le acque della montagna in un arcadico delta con alti olmi. Ci inerpicavamo, carovana multicolore, coi nostri sandali leggeri per i villaggi di montagna e nei boschi, dove Jakōble, soffiando come un gatto, si arrampicava sugli alberi; ci accampavamo sotto i lecci e davanti alle ultime capanne di pastori, ci immergevamo in piccole sorgenti gelate e ci abbronzavamo, ancora grondanti, ai raggi del sole che spuntavano da dietro le rocce, le ragazze coi ciclamini selvatici nei capelli. Di sera si remava cantando e gridando sul lago, coi cerchioni delle grandi barche da pesca ornati di lampioncini. [...] Laban si teneva ammirevolmente in disparte, del tutto avvinto in un più maturo e serio destino e in un'impresa che aveva bisogno di quei giovani inadeguati e pazzi per scopi ben diversi dalle gite di piacere».

re, nell'unità di spazio e tempo, una totalità dinamico-espressiva del tutto autosufficiente e significativa. Questo implica, per Laban, una rigorosa concezione della forma nella danza, che si sviluppa, come e persino meglio della musica, attraverso simmetrie, ripetizioni, inversioni, ritornelli, tempi, armonie e disarmonie, sfumature dinamiche, organizzazione architettonica (per citare solo alcuni degli elementi formali in gioco), dalla cui coerenza, purezza e rigore nasce la valenza (e il piacere) etica ed estetica della danza [65].

Di qui la necessità sostanziale di una completa teoria del movimento (Kraft-Raum-Zeit, ossia Energia-Spazio-Tempo) che penetri le forze e le tensioni motorie che animano il corpo (Kraft), individui i criteri della loro direzione ed espansione nello spazio (Raum) — anche secondo principi semeiotici derivati dalle leggi naturali dell'espressione gestuale (eucinetica) — e determini e fissi i ritmi dell'interazione energia spazio e delle sue risultanti dinamiche (Zeit). L'indagine sull'energia e lo sforzo nel movimento, sui sistemi vettoriali di spinte e direzioni che essa crea e sul loro rapporto col tempo e con lo spazio costituisce l'impegno più costante e noto di Laban, che giungerà ad elaborare una «scienza» del movimento il cui portato più universalmente acquisito sarà un sistema di scrittura della danza (Labanotation) [66] esatto come quello musicale.

La laboriosa e complessa scoperta delle leggi proprie della nuova danza procede nella scuola di Laban di pari passo con l'"invenzione" di un corpo "consapevole". Improvvisazioni ed esercizi dinamici soprattutto collettivi permettono di comprendere e guidare i flussi di energia dominati dai fattori fondamentali di «tensione» e «rilassamento», di distinguere tra movimenti «centripeti» e «centrifughi», tra

[65] Laban scrisse nei primi anni assai poco sugli esperimenti che andava compiendo; testimone e interprete fedele e acuto di quel periodo di elaborazione e crescita costante fu, come si è detto, Hans Brandenburg, cui si deve il merito di aver per primo compreso le potenzialità artistiche e pedagogiche delle ricerche di Laban. Ci serviamo quindi largamente anche dei suoi scritti per ricostruire queste prime proposizioni teorico pratiche (Cfr. H. Brandenburg, *Der moderne Tanz*, cit., p. 34-44 e l'edizione ampliata dello stesso testo del 1921, pp. 175-197). Laban pubblicò solo nel 1920 il volume che racchiudeva la summa del suo pensiero sulla danza *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart, Seifert, e che — A.G. Bragaglia dirà suggestivamente, e con ragione — «arieggia paurosamente ad una dottissima e grandiosa *coreosofia*» (*Scultura vivente*, Milano, L'Eroica, 1928, p. 51), dal quale attingiamo soprattutto gli assunti teorici.

[66] Il primo testo di Laban che organizzi questa materia è il celebre *Choreographie*, Jena, Diederichs, 1926.

«impulsi», «tensioni» e «slanci», tra equilibri, disequilibri e successioni, di dominare cioè la creazione e l'uso di un articolato livello preespressivo del movimento. La dimensione corale delle esercitazioni contribuisce a sviluppare il senso dello spazio, della interazione dinamica, del disegno complessivo del movimento (coreutica), nonché a padroneggiare i ritmi personali e di gruppo. Il livello espressivo, l'immissione di «significati» (che nulla hanno a che vedere con concezioni pantomimiche o descrittive) si innesta su questa preparazione di fondo e trasforma il movimento in danza, facendogli acquistare quella dimensione metaforica, poetica, che lo rende «forma trascendentale dell'essere umano».

È un processo di graduale e costante introspezione e addestramento psicofisico dell'individuo, che deve imparare a liberare e trasfondere nel movimento la propria intera umanità. Per aiutare questo percorso, Laban parte spesso da nuclei dinamici e simbolici primitivi, come i gesti del gioco, del lavoro manuale e della preghiera, ritenuti più antropologicamente idonei ad una amplificazione e stilizzazione spazio-temporale che si carichi di virtualità poetiche trascendenti.

La musica intesa come misura dei tempi e ispirazione dei modi esterni all'individuo, che era il supporto fondamentale di tutta la ritmica, non può avere con questo processo estetico-pedagogico rapporti diretti, ma solo subordinati e anche assai tardivi. All'inizio infatti la ricerca si svolge in silenzio, attenta solo ai ritmi interiori; in un secondo tempo, quando l'allievo abbia ben acquisito la coscienza dei propri ritmi, essi possono essere accompagnati e sottolineati da colpi di strumenti a percussione (di solito tamburelli) che incitano il movimento e aiutano la concentrazione; solo in una fase molto avanzata, quando l'allievo non rischia più di usare la musica «come una stampella», imitandola e lasciandosene guidare, può con prudenza esercitarsi con essa. Il danzatore completo farà nascere da se stesso la propria musica, che rifletterà non solo il ritmo, ma anche la tonalità e l'armonia della danza e che acquisirà così nuove possibilità tecniche ed espressive. Il traguardo da raggiungere è la fusione perfetta di danza e musica rigenerate da una nuova concezione globale dell'uomo.

Un atteggiamento simile Laban mantiene rispetto alla relazione tra danza e parola. Il suo amore per le arti dell'uomo lo porta infatti costantemente a ricercare, accanto alla danza libera, una creazione espressiva totale che egli definisce con le parole Tanz-Ton-Wort, dan-

za-suono-parola. In assonanza, e in contrasto, con i teorici dell'opera d'arte totale, da Wagner ad Appia, egli aspira ad un'arte teatrale che affondi le sue radici nella totalità triadica delle forze espressive umane (Delsarte), ma in cui l'elemento dominante e unificante sia la danza (Fuchs), regno precipuo di quell'energia umana e cosmica che non solo produce movimento e suono, ma si spiritualizza fino ad entrare nel mondo dei concetti producendo la parola. In vista di questa meta finale, dello sviluppo di capacità espressive globali che possano fondere corpo e intelletto, dionisiaco e apollineo, e tendano ad una nuova concezione drammatica e drammaturgica del teatro e, più in generale, ad una nuova pienezza etico estetica della vita umana, nelle scuole di Monte Verità e di Monaco si studiano, accanto alla danza, canto, dizione, musica, poesia, pittura e scultura, secondo principi similari [67].

Il fine originario di Laban era, e rimaneva, il rinnovamento dell'arte teatrale, ma la ricerca gli aveva aperto possibilità e territori ben più vasti:

> La nuova arte della danza dà la consapevolezza di produrre valenze etiche al contrario della valenza solo esteriormente estetica della vecchia danza teatrale. Inoltre viene perseguito e conquistato uno sviluppo armonico generale dell'organismo prettamente naturale, attraverso un sistema formativo del corpo e dello spirito non sentimentalistico. Certi quadri mostrano i concetti «abbigliamento, movimento, scena» come forme spaziali interagenti tra loro. Che qui, senza riferimenti pantomimici letterari, si proponga soltanto il linguaggio della forma, del colore, dello spazio, del movimento, può essere anche una caratteristica dei miei tentativi precedenti. Ora io passo all'uomo stesso e al gruppo. Il passato e il presente costituiscono uno sforzo verso la semplificazione e l'interiorizzazione dell'arte, che dipende strettamente dal nostro bisogno comune di rigenerazione culturale. [...] Io mi dedico alla direzione della scuola e insieme in particolare proprio all'arte del movimento e ai territori di confine. Ad Ascona tutti gli ambiti dell'espressione e dell'attività umana debbono venire liberati dalla zavorra di una concezione sentimentalistica della vita e dell'arte: la danza libera di una vita bella [68].

I primi allievi-compagni di Laban formarono ben presto con la sua direzione e il suo apporto coreografico un gruppo professionale

[67] Il programma della scuola di Monte Vertà è riprodotto in *Monte Verità*, cit., p. 128.

[68] Da una lettera di Laban citata in F.H. Winther, *Körperbildung als Kunst un Pflicht*, cit., p. 39.

che costituiva un laboratorio di ricerca vivente sulla danza teatrale; ma alla sua scuola, che durante la guerra si spostò da Monaco a Zurigo, e a quelle che dopo il conflitto aprirono anche i suoi allievi, accorsero bambini e dilettanti di ogni età, verso i quali mostrò identica sollecitudine. Essi gli fornivano l'opportunità di concretizzare e sperimentare la sua grande vocazione «corale», di tradurre cioè in pratica attiva e calare nel sociale la sua utopia etico-estetica di «tempio danzante» [69]: una comunità umana rigenerata nel corpo e nello spirito che trovi nella danza l'espressione sublimata della sua essenza fisica, emotiva e intellettuale. In essa i singoli avrebbero dovuto fondersi umanamente ed artisticamente, rintracciando dentro di sé, in quella «terra del silenzio» in cui l'io individuale tace e regna la voce dell'umanità, le pulsioni comuni che, liberate in energia nella danza, avrebbero fatto di loro l'autentica «cattedrale dell'avvenire», trasformando il teatro in rituale festivo (e le consonanze chiamano in causa tanto Fuchs quanto Appia col quale condivide la terminologia [70]).

Nacque così il concetto e la pratica del «coro di movimento», il Bewegungschor che Laban sviluppò per anni, portandolo a singolari livelli di realizzazione e diffusione soprattutto tra i dilettanti. I cori di movimento costituirono negli anni Venti una delle forme più interessanti della Körperkultur, certo l'unica con caratteristiche espressive che fosse ampiamente praticata da adulti di sesso maschile, tanto nell'ambito del movimento giovanile borghese che in quello associazionistico dei lavoratori [71]. L'efficacia spettacolare e sociale dei suoi cori fu sperimentata da Laban nella coreografia di grandi feste popolari in cui faceva muovere gruppi e masse (spesso di operai o artigiani) partendo dai gesti e dai ritmi del lavoro di ognuno, stilizzandoli e armonizzandoli tra di loro in enormi concerti semoventi, esperienza che si rivelò preziosa anche per il suo lavoro teatrale, particolarmente

[69] Laban teorizzò il suo doppio impegno verso una danza-spettacolo e una danza-festa coniando le espressioni *Tanztheater* e *Tanztempel*, che sintetizzano la sua visione professionale e quella laica-rituale.

[70] L'esposizione forse più suggestiva di questa «Tanzanschauung», largamente esposta in *Die Welt des Tänzers*, cit., si trova in *Ein Leben für den Tanz*, cit., pp. 100-120.

[71] Il più celebre Bewegungschör fu quello di Amburgo, fondato da Laban nell'inverno 1923-24 e diretto in seguito da suoi allievi; qui egli sperimentò e mise a punto laboratorialmente teoria e pratica del coro di movimento. Cori furono comunque fondati in molte città della Germania, alcuni dei quali legati al movimento operaio, come provano le notizie pubblicate periodicamente su «Arbeiterbühne», organo della Lega del teatro operaio tedesco.

per le coreografie innovative che creò per i teatri d'opera, sulle tracce del suo Tanz-Ton-Wort, l'opera d'arte totale.

Semiignorato e a volte stroncato dalla critica nei primi anni (fatta eccezione per il lungimirante e appassionato sostegno che fin dall'inizio gli offrì il giovane emergente Hans Brandenburg), soltanto alla fine della guerra Laban cominciò realmente ad imporsi nel mondo teatrale e in quello pedagogico, che, entrambi, avevano maturato nel frattempo nuove consapevolezze ideologiche e metodologiche. Proseguì e intensificò allora la sua doppia attività di ricercatore pedagogo e di creatore coreografo (egli stesso danzò per anni, finché un infortunio di palcoscenico glielo impedì), fondando e dirigendo scuole e cori [72] e lavorando tra entusiasmi e incomprensioni presso molti dei maggiori teatri tedeschi, fino ad ottenere intorno agli anni Trenta una sorta di canonizzazione artistica nei due principali templi del melodramma: il teatro wagneriano di Bayreuth e l'Opera di Berlino [73]. Giunse così ad imporre pian piano, anche attraverso gli allievi, la sua danza libera come la «nuova danza tedesca» e la sua concezione psicofisica del movimento nello spazio come principio pedagogico eminente. Trovò poi in alcuni dei suoi allievi, come Mary Wigman e Kurt Jooss — certo le figure di maggior rilievo della nuova danza — i traduttori e gli elaboratori più creativi delle sue teorie, la cui inevitabile dose di infedeltà metodologica era eclissata e superata da eccezionali capacità espressive ed artistiche individuali. Formò una schiera di ottimi insegnanti di danza e di danzatori, ma con lui assaporarono il gusto e il dominio del movimento espressivo anche interi villaggi, battaglioni militari, maestranze delle fabbriche, gruppi sportivi, oltre a migliaia di bambini in età scolare [74]. Contrastato dalle istituzioni naziste con

[72] Il volume curato da Paul Stefan, *Tanz in dieser Zeit*, Wien-New York, Universal, 1926, offre un'interessante panoramica delle scuole (e non soltanto labaniane) sorte negli anni Venti.

[73] Sull'attività di Laban come coreografo si veda, in italiano, il saggio di A.M. Milloss, *Laban: l'apertura di una nuova era nella storia della danza*, in *Tanztheater. Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, a cura di L. Bentivoglio, Roma, Di Giacomo, 1982. Una trattazione del percorso di Laban si trova in L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, Milano, Longanesi, 1985, pp. 55-62.

Lo studio più anomalo reperibile in traduzione italiana su Laban e la nuova danza tedesca è nel saggio di R. Garaudy, *Danzare la vita*, Assisi, La Cittadella, 1973, che affronta l'intera problematica della danza moderna da un punto di vista filosofico come espressione del bisogno dell'uomo moderno di recuperare una diversa qualità della vita.

[74] Nei suoi due volumi *Gymnastik und Tanz* e *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, ambedue Oldenburg, Stalling, 1926, ricchissimi di immagini fotografiche, Laban divulga ad altissimo livello le sue idee e la sua esperienza.

le quali aveva inizialmente tentato di convivere — anche per la sua dichiarata appartenenza alla massoneria — emigrò nel 1936 dapprima in Francia e poi definitivamente in Inghilterra. Qui fondò a Manchester uno studio per l'arte del movimento, in cui si dedicò prevalentemente all'applicazione dei suoi principi formativi alla scuola e al mondo del lavoro, ambiti su cui riversava le sue grandi speranze in una vocazione popolare all'eucinetica, sviluppando ulteriormente la sua ricerca sullo sforzo e il ritmo nel movimento e perfezionando il suo metodo di scrittura della danza [75]. Il Laban Centre per il movimento e la danza, con sede a Londra, amministra e diffonde tuttora la sua eredità.

Dalcroze e von Laban sono fuor di dubbio i due teorici e ricercatori dell'ambito della Körperkultur che più incisero e influirono sul teatro del loro tempo e su quello futuro. Sono inoltre l'esempio più eclatante della connessione profonda tra pedagogia e teatro instauratasi in quegli anni e di cui essi stessi, l'insegnante e il teatrante che paiono scambiarsi i reciproci ruoli, furono tra i principali promotori. Le loro visioni del movimento espressivo come fulcro della formazione dell'uomo e dell'artista prima ancora che come linguaggio teatrale, pur nascendo dallo stesso bisogno di rigenerazione ed elevazione psicofisica, si divaricavano alla radice per gli interessi diversi che guidavano i modi della loro attuazione.

Dalcroze, che proveniva dagli studi musicali e rispecchiava con ortodossia quel pensiero estetico germanico che discende in linea diretta da Schopenhauer (attraverso Wagner ed Appia) faceva derivare e dipendere il movimento dalla musica, che ne dettava i ritmi, i significati, le forme, ne scandiva lo spazio e ne prescriveva le leggi. L'uomo armonioso che sognava di creare era il perfetto traduttore nel tempo e nello spazio di un'essenza ritmica universale, trascendente, che la musica soltanto poteva distillare e trasmettergli come guida: uomo dunque come strumento sensibile e ben temperato ma reso vivo e vibrante solo attraverso la musica che lo anima e che egli trasmette, secondo un processo che subordina l'arte dell'espressione fisica a quella dell'espressione musicale. Von Laban invece, formatosi nella temperie

[75] Appartengono a questo periodo i suoi testi oggi più noti, tutti editi a Londra da MacDonald & Evans: *Effort. Economy of human Movement*, 1947; *Modern Educational Dance*, 1948; *The Mastery of Movement on the Stage*, 1950; *Principles of Dance and Movement Notation*, 1954.

delle avanguardie preespressioniste, erede di una linea estetica Nietzsche-Fuchs, poneva all'origine e al centro del processo dinamico espressivo solo l'uomo nella sua totalità psicofisica e da esso soltanto faceva discendere i modi, i significati e le leggi del movimento. Il suo uomo nuovo traduceva in manifestazione ritmica esclusivamente i propri impulsi e i propri ritmi fisiologici, emotivi e intellettuali, era creatore, mezzo e norma della propria danza, espressione non mediata dell'armonia della sua vita e strumento di accordo sintonico con quella universale.

Queste diverse visioni, che si tradussero spesso banalmente in polemiche tra i seguaci, i critici e gli estimatori delle due scuole, che opponevano troppo semplicisticamente il primato della musica a quello della danza e viceversa, analizzate più da vicino mostrano alla base due diversi atteggiamenti pedagogici e ideologici. Dalcroze, proveniente dall'insegnamento (e da quello della musica in particolare), persegue fondamentalmente una didattica per l'educazione *all'*armonia psicofisica dell'individuo e dunque sperimenta nuovi e creativi modi di trasmissione — sensibili e funzionali alle nuove esigenze pedagogiche — di un patrimonio artistico e culturale di valore acquisito (la musica); Laban, proveniente dall'arte (e dal teatro in primo luogo), si studia di provocare un processo pedagogico per la formazione dell'individuo *nell'*armonia psicofisica e quindi crea le circostanze, gli stimoli, le tecniche attraverso i quali possa nascere la manifestazione armonica di un nuovo patrimonio di conoscenze (la danza). Dalcroze pare di conseguenza esprimere una tendenza più sostanzialmente riformista: un illuminato e geniale riformismo, capace di rigenerare e rendere innovativamente fertili elementi della tradizione, mentre Laban fa trasparire un'ottica più decisamente rivoluzionaria, poiché si mostra orientato a fondare una nuova tradizione.

In campo pedagogico queste tendenze divergenti si verificano con manifesta chiarezza nei risultati: da Dalcroze discende un vero e proprio «metodo» d'insegnamento, diffondibile su larga scala anche a livello scolastico istituzionale; da Laban un atteggiamento pedagogico che può fruttificare solo in situazione laboratoriale e assume caratteri diversi a seconda dei maestri che lo praticano.

In campo teatrale si traducono in poetiche coerenti che trovano risonanza in ambiti diversi. Dalcroze si fece fautore di un principio ordinatore unitario per l'opera d'arte teatrale, di una scansione rit-

mica preordinata dell'espressione estetica, cui ogni elemento scenico deve duttilmente rispondere, che furono ideale e sostanziale punto di riferimento per il nascente teatro della regia. Von Laban fu il sostenitore di un'arte teatrale in sé globale e unitaria perché fondata sulla liberazione e l'autoregolazione della creatività individuale e collettiva, cui guardarono i movimenti di avanguardia [76] (in primo luogo gli espressionisti, ma anche i dadaisti [77] prima, e i surrealisti poi) e tutti quegli artisti-ricercatori che tentavano di rifondare il teatro come espressione diretta degli uomini che lo facevano (attori o danzatori). In ambedue i casi, comunque, la proposta per il teatro era estetica ed etica insieme, ma mentre nel primo la valenza etica si generava dalla adesione volontaria ad una concezione estetica totalizzante a priori, nel secondo era il valore estetico a nascere da una volontaria ricerca etica.

Negli anni tra il '10 e il '20 il problema di una «kunstlerische Körperbildung», ossia della formazione fisica dell'individuo sotto il segno dell'arte, diviene in Germania un impegno pedagogico-sociale di importanza primaria. Lo stesso Ministero dell'educazione, pressato dalle richieste dei circoli giovanili e della parte più progressista del corpo insegnante, patrocinò varie iniziative, mentre le «province pedagogiche», quasi sempre autogestite e organizzate privatamente e collettivamente, si moltiplicarono in tutto il paese. Nacquero così, decentrati nel verde delle campagne, numerosi e specializzati centri di formazione e scuole sperimentali in cui ginnastica ritmica e danza ebbero ruoli fondamentali. Per citare soltanto gli esempi più illustri, a Wickersdorf Martin Luserke, pedagogista di vaglia e saggista, direttore della rivista «Freie Schule», nel suo Freier Schulgemeinde (Libera comunità scolastica) sperimenta metodi pedagogici avanzati e utilizza la ritmica dalcroziana e la danza come indispensabile fondamento di espressione estetica del bambino nella sua formazione

[76] È interessante osservare come il futurismo, che aspirava anch'esso ad una ritrovata dinamicità del corpo umano e privilegiava spesso la danza nelle proprie sperimentazioni teatrali, usasse le ricerche dinamiche della nuova danza riempiendole di una diversa ideologia: il movimento ritmico umano in accordo non più con la natura, ma con i ritmi meccanici e avveniristici delle macchine e del progresso industriale.

[77] La scuola di Laban fu in stretto rapporto col Dada e le sue allieve si esibirono spesso al Café Voltaire.

scolastica [78]; allo Schloss Bieberstein presso Fulda nasce il Seminar für klassische Gymnastik, centro di formazione che utilizza un metodo sviluppato sul modello greco e appoggiato ad un rigoroso studio anatomico; Rudolf Bode impianta a Monaco il suo istituto di ritmica in polemica col suo maestro Dalcroze; Elisabeth Duncan, dopo aver guidato fin dal 1904 una scuola sostanzialmente delsartiana a Berlino, si trasferisce in provincia, fondando un istituto permanente in un castello nei pressi di Darmstadt [79].

E non sono da dimenticare, per una visione più complessiva del fenomeno, altre esperienze contigue, pur se di ambito diverso. Proprio in quegli anni Rudolf Steiner andava definendo in Svizzera con gruppi di seguaci e allievi della Società antroposofica la nuova arte dinamica dell'Euritmia, «parola visibile», in cui, come in Dalcroze la musica, la parola e il suo suono dettavano al corpo il ritmo del movimento, e, poco dopo, George J. Gurdjieff fondava un istituto-monastero in cui ginnastica e danza erano strumento di liberazione dalle emozioni individuali e di ascesi e che mantenne stretti legami con i dalcroziani. Queste discipline, entrambe di carattere esoterico, pur non conoscendo la diffusione generalizzata di quelle di origine pedagogica o teatrale, furono conosciute e seguite nel loro evolversi dai ricercatori della Körperkultur ed ebbero un influsso sottile ma penetrante soprattutto nella costruzione della vera e propria «filosofia della danza» che si sviluppò negli anni Dieci.

La guerra interrompe soltanto brevemente, o meglio rallenta sensibilmente, la progressiva diffusione della cultura fisica in Germania, ma contemporaneamente ne favorisce, con la forzata emigrazione temporanea di molti maestri, la propagazione nei paesi limitrofi, in Svizzera soprattutto, la cui neutralità offre un asilo sicuro, ma anche in Olanda e nei Paesi Bassi, in Austria e perfino nel Nord America. Alla fine del conflitto tuttavia, nel clima democratico e aperto alla sperimentazione della cultura di Weimar, la Körperkultur, rafforzata e precisata dall'esperienza in terra straniera, esplode rigogliosa e durante gli anni della repubblica costituirà un punto di forza e una preoccu-

[78] Di Martin Luserke, autore di molti articoli sul rapporto tra pedagogia teatro e danza, ricordiamo in particolare il volumetto *Über di Tanzkunst*, Lauenburg, Saal, 1920, in cui precisa le sue teorie molto vicine a quelle di Dalcroze.

[79] Notizie su ciascuna di queste scuole si trovano nei testi complessivi già citati.

pazione costante per chiunque si occuperà di problemi educativi e sociali. Il movimento giovanile poi, attraverso i suoi rami associativi come il Wandervogel e la Freideutsche Jugend ne farà il centro della propria azione, sviluppandone sia il versante formativo che quello artistico [80].

Caratteristico di tutto il movimento per la cultura del corpo fu di essere accompagnato e sostenuto da una vastissima letteratura, che avrebbe permesso ad alcuni editori non soltanto di fondare riviste o collane, ma addirittura di specializzarsi completamente in questo filone ottenendo successo economico e benemerenze sociali [81]. A scrivere sono in primo luogo gli stessi protagonisti, i maestri e i pedagoghi di ginnastica e danza, che espongono le proprie teorie e illustrano i propri metodi; poi, attivi come raramente capita di vedere, i critici e gli studiosi, intellettuali che testimoniano fiancheggiano interpretano ordinano gli eventi e le esperienze, dialogano con gli sperimentatori, prendono partito per l'uno o per l'altro esponendosi personalmente, spesso partecipano alle attività o elaborano teorizzazioni, rivelando un atteggiamento davvero "organico" al movimento (e riesce difficile rintracciare voci dissenzienti di valore rilevante). Alcuni di essi, come Hans Brandenburg, Fritz Winther, Hans Hackman, risultano nei primi tempi fondamentali per la proposizione, la chiarificazione e la discussione di temi e problemi che nell'ambito della pratica non trovano sempre adeguata consapevolezza teorica; e questo benché sia consuetudine anche delle trattazioni più tecniche essere ac-

[80] In un opuscolo programmatico della Freideutsche Jugend del 1918 Alfred Kurella (che di lì a poco aderirà al comunismo e organizzerà la gioventù di sinistra) scrive: «[...] un tema, che già da tempo riveste un ruolo importante nella più stretta comunità giovanile: il sentimento del corpo e la sua educazione. Non è certo dir troppo se sostengo che questo tema sarà molto presto in primo piano, se non al centro del movimento giovanile. In esso vedremo fondarsi la strada che già le comunità che ricercano autonomamente hanno trovato o trovano per vie traverse: canto e danza, ma in più tutte le manifestazioni vitali "come formazione della forma interiore, in cui l'impulso è organizzato in direzioni ordinate". Quell'ordine della direzione che si ottiene attraverso "la formatura dall'interno, attraverso il respiro di un ritmo misurato". (cit. in F.H. Winther, *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, cit., p. 52-53. Le citazioni interne al brano di Kurella sono tratte dal testo di H. Hackmann, *Die Wiedergeburt der Tanz-und Gesangskunst aus dem Geiste der Natur*, Jena, Diederichs, 1918). Dal punto di vista più strettamente teatrale il movimento giovanile borghese si impegnerà nella elaborazione del Laienspiel, forma composita che recuperava tradizioni popolari, canti, leggende e danze alla ricerca della spontaneità e semplicità del Volk, e in cui si riversava anche l'acquisita capacità ritmico-espressiva.

[81] Tra queste editrici di grande impegno e grande successo ricordiamo particolarmente la Delphin Verlag di Monaco e la Eugen Diederichs Verlag di Jena.

compagnate da dissertazioni di tipo teorico o addirittura filosofeggiante, comprensibili daltronde là dove si elabora una disciplina che ambisce affondare le proprie radici in un campo speculativo universale come è quello della natura dell'essere umano e della sua formazione ed espressione.

Alcuni dei primi studi diverranno veri e propri breviari, continuamente citati e quasi venerati da chi negli anni successivi operi o rifletta nel campo della Körperbildung (e fonti impagabili per chi studia oggi); primo fra tutti, per il suo carattere teorico generale e la panoramica critica che imposta su tutte le esperienze e le idee pedagogiche contemporanee in fatto di ginnastica e danza, *Körperbildung als Kunst und Pflicht* (Formazione fisica come arte e dovere) di Fritz H. Winther, apparso nel 1914 e che conoscerà in seguito numerose edizioni rivedute ed aggiornate, affiancato, sul versante più decisamente artistico e teatrale, da *Der moderne Tanz* di Hans Brandenburg (prima edizione 1913, poi ampliato nel '17 e nel '21), che appassionatamente indaga e precorre l'evolversi della ritmica e della nuova danza tedesca attraverso una militanza personale e un'acuta sensibilità estetica epocale [82]. Ad essi occorre aggiungere, in ambito speculativo-filosofico, *Die Wiedergeburt der Tanz-und Gesangskunst aus dem Geiste der Natur* (La rinascita dell'arte della danza e del canto dallo spirito della natura) di Hans Hackmann, del 1918 [83]. È significativo osservare come quasi tutti i testi specialistici o divulgativi del primo periodo, dei quali pare superfluo dar conto qui dettagliatamente [84], sia che il titolo paia dedicarli espressamente alla cultura fisica, alla danza o alla ginnastica, trattino in realtà di ciascuno di questo filoni fertilmente unificati sotto la spinta di tensioni che, intrecciando il fine etico a quello estetico, impediscono ancora la forzata separatezza dei generi.

Intorno al 1920 è infatti ormai consolidato nel pensiero pedagogico come in quello artistico (e anche sempre più comunemente accettato nella cultura media) il concetto di un legame indissolubile tra corpo ed anima (Seele), e tra espressione e formazione fisica e spirituale, specchio della connessione naturale della triade corpo-anima-intelletto. In

[82] Ambedue i testi sono già stati più volte citati nel corso di questo saggio.

[83] Jena, Diederichs.

[84] Ricordiamo soltanto almeno i più completi: E. Schur, *Der moderne Tanz*, München, Lammers, 1910 e F. Thiess, *Der Tanz als Kunstwerk*, München, Delphin, 1920.

particolare il movimento, riconosciuto ormai come manifestazione fisica diretta dell'anima oltre che strumento di consonanza con la natura, si fa sempre più mezzo espressivo e il lavoro di ricerca e di perfezionamento artistico del movimento espressivo è insieme crescita spirituale e psichica.

È del 1921 uno dei testi più significativi a questo proposito, forse quello più consapevolmente divulgativo di questi principi e da cui difficilmente la cultura del corpo prescinderà d'ora in poi in sede teorica, *Die Entwicklung der Seelenkräfte als Grundlage der Körperkultur* (Lo sviluppo delle forze spirituali come fondamento della cultura del corpo) [85] di Hans Hackmann, che vi sviluppa in senso più strettamente pedagogico i temi già proposti nel suo precedente e già citato saggio. Viene qui ripreso il dettato delsartiano delle tre espressioni umane come manifestazione sensibile delle tre parti costitutive della persona; parola, voce, movimento, sotto le tre specie artistiche di recitazione, canto e danza (o ginnastica ritmica), sono strumenti fondamentali, in unione ad una contemporanea educazione del volere del sentire e dell'immaginare e all'esperienza delle leggi dello spirito, per il percorso verso l'agognata «verità» di una formazione fisica e spirituale «nel senso dello spirito della natura». Ciò comporta naturalmente una faticosa ricerca su se stessi, i cui fini appaiono in partenza lontani e incerti, che impone uno sforzo etico costante e che accomuna discepolo e maestro in una sorta di "educazione permanente" il cui valore risiede più nel percorso da compiere che nel raggiungimento di una meta. Le parole di Lessing, su cui il libro si chiude, possono costituire il motto di tanti laboratori e scuole di quegli anni e ne riassumono l'atteggiamento:

> Non la verità, di cui un uomo è, o crede di essere, in possesso, ma lo sforzo sincero che egli ha fatto per scoprire la verità, fa il valore dell'uomo. Perché non attraverso il possesso, ma attraverso la ricerca della verità si espandono quelle forze, nelle quali consiste la sua sempre crescente perfezione [86].

Su queste basi si conia, all'inizio del nuovo decennio, la vera parola d'ordine della cultura del corpo per gli anni Venti, *Körperse-*

[85] Jena, Diederichs.

[86] H. Hackmann, *Die Entwicklung der Seelenkräfte*, cit., p. 103.

ele[87], il *corpo-anima*. E qui inizia a farsi davvero determinante l'influsso della «nuova danza» teatrale, che di questo neologismo si va configurando come espressione vivente.

Dopo gli anni di guerra aveva infatti preso decise forme e consistenza quella nuova danza tedesca (cui la ricerca di Laban dava sostanza teorica e tecnica e una serie di talenti e personalità individuali la necessaria base psicofisica), che si autodefiniva «espressionismo dell'anima», dove il termine espressionismo sta per «la più concertata manifestazione della nostra intima e profonda esperienza interiore, la creazione dell'io che dà e prende forma», secondo la definizione di Werner Shur, critico contemporaneo di estrema autorevolezza[88]. Spesso, su queste basi, la danza rivendicava una vocazione rituale e mistica, un carattere di «sacralità» che ne esaltava il senso di ascesi spirituale, assumendo a volte il colore dell'estasi, a volte quello della magia[89]. Fritz Böhme, critico sensibilissimo, nel suo importante *Der Tanz der Zukunft* (La danza dell'avvenire)[90] del 1929, espone con grande lirismo e passione la Weltanschauung mistica della nuova danza nel momento della sua più matura definizione, condensando definitivamente in essa il filone più suggestivo del pensiero precedente: la danza ha un ruolo unico e primario tra le arti. «Nelle altre arti Dio si riversa nell'uomo; nella danza è l'uomo che fluisce dal suo interno verso Dio, che si eleva fino a Dio». A permetterglielo è il movimento, che mette in rapporto la sfera dell'Io attraverso l'adesione alle leggi naturali del moto e dello spazio, con il principio motore del cosmo. La danza è dunque «esperienza del cosmo come forma del movimento». Per questo nella vera danza (quella che egli auspica per il futuro

[87] Il termine conosce la sua massima diffusione attraverso il testo omonimo di Fritz Giese (München, Delphin, 1924).

[88] W. Shur, *Der künstlerische Tanz*, Leipzig, Siegels, [1923?], p. 49.

[89] La danza mistico-estatica avrà la sua massima esponente in Charlotte Bara, detta «la danzatrice santa». Gli studi più importanti sono di F.H. Winther, *Der heilige Tanz*, Greifenverlag zu Rudolfstadt, 1923 e F. Böhme, *Tanzkunst*, Dessau, Dünnhaupt, 1926 (cap. su *Ekstase und Magie*, pp. 54-89). Da ricordare, per il teatro, che è del 1924 *Das ekstatische Theater* di Felix Emmel (Prien, Kampmann & Schnabel), che in molte parti consuona con i testi citati (e lo stesso Emmel sarà presidente del Deutsche Tanzgemeinschaft, una associazione di danzatori dilettanti dediti per lo più alla ricerca). Su di lui si veda in italiano U. Artioli, *F. Emmel: teatro estatico e macchina mitologica*, in *Il ritmo e la voce*, cit., pp. 159-195.

[90] München, Delphin V.

e per la quale propone come punti fissi di riferimento la ricerca di Laban, la prassi della Wigman, il Triadische Ballet di Schlemmer e l'uso musicale della luce e dei colori da poco sperimentato col nome di Farblichtmusik) non può esistere pantomima, né mimesi, né virtuosismo, ma solo la capacità personale di farsi penetrare dal ritmo cosmico, elevarsi con esso e trascinare con sé gli spettatori. La danza diviene così un «servizio sacro» da compiere in tutta umiltà, mettendo a disposizione del rapporto dell'umanità con la divinità la propria anima e il proprio corpo [91].

Sacrale o profana, al di là delle varie esecuzioni, delle tecniche e degli stili personali come dei contenuti emotivi e intellettuali, la danza è comunque il regno incontrastato della Körperseele, il corpo agito dallo spirito, l'espressione fisica dell'anima dell'individuo. E il teatro si fa in questo caso punta avanzata di una sperimentazione che ha le radici nel sociale, e campo di collaudo dei prototipi più perfezionati della progettazione di una nuova umanità. Tra teatro e sociale il rapporto tradizionale si modifica, muta la sostanza della loro dialettica. Non più soltanto teatro come rispecchiamento, interpretazione artistica o critica della realtà, ma proposta vivente di modi e strumenti per una nuova possibile realtà, esperienza vissuta dall'artista e vivibile da ogni uomo. Nell'ansia del proprio rinnovamento il teatro attinge dal sociale, fondendosi in esso, una dimensione forse dimenticata o forse mai conosciuta prima in questi termini di pratica di vita, quella etica della ricerca, dell'autoripensamento e della rifondazione non solo nell'ambito delle forme e dei contenuti, ma soprattutto in quello del senso e dei fini del proprio esistere. Il sociale, d'altra parte, riceve dal teatro che si va rivitalizzando stimoli teorici ed esempi trainanti,

[91] Cfr. F. Böhme, *Der Tanz der Zukunft*, cit., pp. 50-55. Böhme chiude il suo testo con una «preghiera del danzatore» che rappresenta forse il momento di massima esaltazione della visione mistica della danza d'arte:

«Ogni tuo movimento scorra dalla rigidità alla leggerezza. Ogni tuo movimento tenga per sacre le leggi del corpo e dello spazio. Ogni tuo movimento salga dal profondo del corpo e dell'anima. Ogni tuo movimento sia indipendente dall'apporto di formature terrene. Ogni tuo movimento sia colmato dalla energia formativa che si riversa nello spazio. Ogni tuo movimento venga da un'anima che si è liberata dai legami accidentali. E vive in te un altro uomo: che tu porti la sua anima insieme con la tua nel cuore di Dio. E preghi Dio con altri; tu sia libero dalle agitazioni della sessualità terrena, libero per l'unione con Dio. Il tuo movimento sia un richiamo, per quelli che ti vedono, ad uscire dalla prigione e, come corrente della passione nello spazio, come valicatore dei confini terreni, ad entrare in Dio» (pp. 54-55).

tanto più efficaci in quanto emanazioni dirette e propaggini esplorative di una sua stessa tensione formativa.

La nuova danza, nella sua accezione più propriamente teatrale, è di nuovo un fenomeno eminentemente femminile, e questo per almeno i due ordini di problemi già ricordati e legati all'intero senso della riforma della cultura fisica in atto: da un lato l'esclusione della donna dalle iniziative comitali della Jugendbewegung, che le lasciava libere — o permetteva loro soltanto — di incanalare in direzione estetica e in termini maggiormente individuali le proprie pulsioni liberatorie e le proprie potenzialità creative; dall'altro lato la maggiore propensione della personalità femminile verso un tipo di attività espressiva che non teme di portare allo scoperto anche i risvolti istintivi e irrazionali dell'essere e anzi ne fa uso cosciente. Se dunque la teoria della danza fu appannaggio maschile, la più eminente pratica artistica — fatte le dovute eccezioni almeno per Max Terpis, Kurt Joos e Harald Kreutzberg — è legata a nomi di donna, dalle pioniere come Sent M'ahesa, le sorelle Wiesenthal, Gertrud Leistikow, alle sorelle Falk, a Niddy Impekoven a Charlotte Bara a Dussia Bereska a Valeska Gert a Gret Palucca, fino alla più grande di tutte, Mary Wigman [92].

Coerentemente al carattere individualistico della danza espressiva, queste artiste danzano quasi esclusivamente come soliste, mostrano decise caratterizzazioni stilistiche, dispiegano forti personalità sceniche. Elaborano, sulla base dei fondamenti labaniani e/o dalcroziani, tecniche personali, colorandole dei riflessi visibili della propria «anima» individuale: conoscenze, credenze, suggestioni, miti, tabù. Ma nella danza dinamica ed emotiva di questo nuovo teatro dell'io si ripercuotono e affiorano di volta in volta come influenze e motivazioni primarie formali e contenutistiche anche i temi, le aspirazioni, le mode, le ossessioni della cultura artistica del momento, filtrati e trascelti dalla inclinazione personale, in una iridescente varietà ed eterogeneità di soluzioni che hanno in comune il credo della libertà espressiva.

Convivono così sulle scene, in una stagione della danza e del teatro la cui fertilità e creatività è forse più presente nella prassi artistica

[92] Una rassegna delle nuove danzatrici nel primo scorcio degli anni Venti, oltre che nel citato *Der moderne Tanz* di Brandenburg, edizione del '21, si trova in W. Suhr, *Der künstlerische Tanz*, cit.

novecentesca che nella riflessione critica, danze oscure e silenziose, popolate di fantasmi di vita e di morte, irte di gesti spezzati e dolorenti, che traducono il grido espressionista di una psiche generazionale lacerata dalle paure e dall'impotenza (Wigman)[93]; danze esotiche o esotistiche che riprendono e manipolano i temi orientali o ricostruiscono la classicità estranea e bidimensionale delle immagini dell'antico danzare egizio o assiro, sull'onda della passione per i rituali alieni (M'ahesa, Hegesa); danze mistiche e spirituali, traboccanti di religiosità più o meno ortodossa, composizioni gotiche di estasi e rapimento che sfiorano appena il suolo e rispecchiano il bisogno di sublimazione di una fisicità redenta (Bara); danze di puro dinamismo ed esuberanza fisica, scatenate nel salto e nella corsa, esaltazione estetica del mito del corpo liberato e sovrano (Impekoven, Palucca); danze ritmiche e composte, traduzione armonica e mitizzata della riconquistata grecità dei bassorilievi, regno di simmetrie aggraziate e di tuniche morbidamente ondeggianti (rhytmiciennes); danze aeree e luminose, palpitanti di gonne, sciarpe, veli iridescenti alla luce del sole o dei fari, voli di magiche farfalle e uccelli del paradiso avvolti in folate di walzer, sogno caramellato di un abbraccio con la natura (Wiesenthal, Leistikov). E, accanto a queste, le poche ma interessanti danze corali femminili o maschili, che riproducono scale di intensità del movimento espressivo simili a crescendo musicali, geometriche e scandite, percorse da vettori di spinte contrapposte, gioco dinamico e statico di simmetrie e opposizioni, territorio sperimentale di nuove dinamiche collettive e di nuove ritualità sociali (cori Laban e Wigman).

I pochi altri elementi, al di là del corpo del danzatore, chiamati in gioco nell'esecuzione teatrale sono altrettanto differenziati. La musica schiera tutti i generi e dispiega tutti i livelli: dall'assenza totale in molte danze del silenzio, al battito ritmico e primitivo di tamburi e percussioni, ai motivi popolari, alle nenie esotiche, ai «lieder», alle classiche sonate per pianoforte, ai romantici valzer viennesi, ai grandi brani sinfonici, alle musiche delle avanguardie, a quelle composte

[93] Strettissimi sono i rapporti di Mary Wigman con il teatro espressionista; la sua danza era ritenuta esemplare della nuova espressità e gli attori frequentavano la sua scuola di Dresda. Insieme con Joos è indicata appunto come capostipite del filone della «danza espressionista». Si veda di suo *Deutsche Tanzkunst*, Dresden, Reissner, 1935, e *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart, Battenbergt, 1963 (ora reperibile anche in traduzione inglese e francese). Su di lei almeno R. Bach, *Das Mary Wigman Werk*, Dresden, Reissner, 1933.

sui dettati ritmici del movimento. La scena è generalmente spoglia, nuda, contornata da panneggi o pannelli, spazio neutro da definire e far vivere attraverso le linee del movimento. Il costume rispecchia e sottolinea il carattere della danza, al servizio del corpo e dell'espressione: tuniche lievi che liberano ed esaltano i movimenti, lunghe vesti ieratiche laminate d'oro e di porpora che propiziano misteriosi rituali, grotteschi paludamenti stregoneschi che deformano le membra, grandi ali lucenti e vibranti di gigantesche farfalle, fasce, drappeggi e acconciature uscite dalle tombe egizie, amplissime gonne plissettate e roteanti; abolito ogni armamentario tradizionale del balletto, le gambe sono nude e così molto spesso i piedi e le braccia. Quasi assolutamente assente dalla scena il nudo integrale, ampiamente praticato invece dai danzatori, e forse ancor più dai dilettanti, negli esercizi all'aria aperta, e adottato spesso nei servizi fotografici [94]. A volte, soprattutto in ambito più prettamente espressionista, vengono usate maschere per il viso, grottesche e deformi oppure immote e impenetrabili per lasciare tutta l'espressività al corpo.

I modi tecnici ed esecutivi della nuova danza, pur se altamente personalizzati, derivano chiaramente dai maestri-teorici, dall'esempio delle pioniere e da una ricerca individuale in cui spesso un ruolo determinante è lasciato all'autodidattismo, all'improvvisazione, alla spontaneità ad oltranza, soprattutto se sostenute dalla fantasia e da una forte presenza scenica. La ricerca accanita del nuovo, proprio di tutta la sperimentazione artistica di Weimar, e dell'«originario-naturale», tipica della Körperkultur, se offrono possibilità di manifestazione e di cimento a molti nuovi talenti anche giovanissimi e ricchi di Naivität, finiscono infatti col dare talvolta anche alimento a una certa approssimazione tecnica e stilistica e al cattivo gusto, mentre la facilità di effimeri successi nuoce in alcuni casi alla serietà della ricerca.

In linea generale la nuova danza si compone di libere sequenze dinamiche che si avvalgono ampiamente delle leggi di opposizione e successione dei movimenti definite da Laban e del principio generale dell'afflusso e riflusso dell'energia che Mary Wigman, la più rigorosa ricercatrice tra le danzatrici, esprimerà con i termini Anspannung-

[94] Il nudo popola i testi della Körperkultur di immagini di una gioventú robusta e felice. La nudità nella danza è teorizzata e consacrata nel 1927 da Werner Suhr in *Der nackte Tanz* (Hamburg, Laurer, 1927), che vi eleva un inno alla riconquistabile capacità dell'europeo di sentirsi giovane, e di proclamare «Noi siamo giovani e questo è bello!» (p. 38).

Abspannung (e che contemporaneamente in America Martha Graham definirà contraction-release) e che rimarrà a fondamento di tutta la danza moderna. È una danza spesso aspra e imprevedibile, di una forte emotività che nasce dall'uso drammatico del corpo e dell'energia, ricca di salti, cadute, contrasti di direzione, gesti spezzati, disequilibri, aderente a terra ma all'improvviso scagliata verso l'alto, in cui ogni elemento statico, dinamico, semiotico e prossemico è mobilitato per la massima estrinsecazione espressiva del movimento in sé e in rapporto allo spazio, spazio sentito a volte come materia informe da plasmare, a volte come vero e proprio nemico da combattere.

Forte della sua rispondenza a tanta speculazione estetica contemporanea, la nuova danza conquista presto una posizione di rilievo nel teatro. Nella seconda metà degli anni Venti compete ormai con quella accademica e la sua avvincente poetica teatral-rituale fa nascere persino progetti di edifici appositamente studiati per contenerla [95]. Mary Wigman e la sua compagnia femminile sono già un mito; Laban viene chiamato nel 1930 a Bayreuth (glorificazione di ogni coreografo) e al teatro di stato di Berlino; la danza tedesca si esporta in Europa e nel mondo attraverso *tournées* artistiche e fondazione di scuole, particolarmente negli Stati Uniti dove l'incontro con la «modern dance» americana stimola scambi e influenze reciproche.

La necessità di trasmettere e tramandare la propria esperienza professionalmente e su larga scala, oltre a incentivare il rigoroso lavoro di ricerca e di codificazione di Laban intorno ad un sistema di scrittura che permettesse di fissare creazioni tanto personali come quelle della danza libera, rese anche indispensabile la riflessione sulle tecniche usate e una loro definizione, insieme alla strutturazione di metodiche per l'insegnamento che, pur salvaguardando per quanto possibile la ricerca individuale, correvano necessariamente il rischio di soffocare una parte delle valenze autocreative della nuova danza. Danzatrici e danzatori della terza generazione seguivano ormai una scuola, uno stile, un genere. Una nuova tradizione teatrale era fonda-

[95] Esemplare il progetto presentato in *Tanz in dieser Zeit*, cit., dall'architetto Ernst Brandl, che rielabora un analogo progetto del 1906 per adeguarlo alle modalità comunicative della nuova danza (pp. 60-62).

ta [96] e si insediava col suo supporto di norme, codici, convenzioni sempre meglio definentesi.

Se il teatro tornava a staccarsi dal sociale, a ricostituirsi in istituzione artistica e culturale separata, si lasciava però dietro le spoglie di un grande incontro: tecniche soprattutto, a livello tangibile, ma anche atteggiamenti e bisogni pedagogici diffusi, ormai introiettati e quasi dimentichi dei principi e dei bisogni cui avevano originariamente risposto [97].

La danza e la ginnastica formative, ormai divise come "generi" ma ancora solidali nelle intenzioni, procedono di pari passo e si diffondono con progressione impressionante per tutti gli anni Venti. La cultura del corpo ha vinto la sua battaglia e la formazione fisica è ormai sentita come un dovere verso se stessi e verso le nuove generazioni, non solo in vista di un giovamento individuale ma come percorso verso il rafforzamento dell'umanità, della nazione, della razza o della classe, a seconda delle tendenze. Nel 1925/26 un film che subito divenne famoso, *Wege zu Kraft und Schönheit* (Vie della forza e della bellezza), prodotto dall'UFA, la potente casa cinematografica nazionale tedesca, spazzerà via anche le ultime resistenze. In una sorta di esaltante apoteosi documentaria il film presentava ricostruzioni storiche dei giochi ginnici dell'antica Grecia accanto a moderne sequenze di sport, danza, ginnastica, escursionismo, attraverso immagini popolate da una gioventù traboccante vitalità, da corpi nudi e dinamici immersi nella natura, da bambini pieni di salute e di allegria: una società modello offerta e imposta all'imitazione per un fiorente avvenire del paese. La diffusione e il successo di questo film di propaganda che sanciva l'ufficializzazione anche statale della Körperkultur, toccarono ogni angolo della Germania e ogni classe sociale [98] e valsero a conquistare definitivamente la pubblica opinione.

[96] È la tradizione della già citata «danza espressionista», come oggi viene chiamata generalizzando, da cui discende in linea diretta il contemporaneo «teatrodanza» europeo. La consacrazione di questa linea di tradizione ha avuto recentemente un punto di forza nelle manifestazioni, mostre e pubblicazioni della II Biennale internazionale della danza di Lione del 1986 che ha ricostruito e diffuso genealogie e influssi (v. la pubblicazione-programma *Biennale Internationale de la Danse*, Lyon '86).

[97] E si pensi alla persistenza e alle influenze sotterranee e diffuse di queste acquisizioni nelle esperienze pedagogiche e teatrali del Novecento.

[98] Se la versione ritmico-espressiva della cultura fisica rimase più tipicamente appannaggio borghese, il suo versante ginnico-sportivo ebbe ampissima diffusione anche tra la classe operaia e costituì uno dei punti di forza della propaganda e dell'azione diretta delle organizzazioni giovanili di sinistra. (Cfr. ad esempio la sezione dedicata allo sport proletario in *Weimarer Republik*, materiali per la mostra, Berlin, Elefanten Press, 1977, pp. 602-630).

Nel frattempo prendeva corpo il grande impianto organizzativo e commerciale della cultura fisica. I maestri delle sempre più numerose scuole di ritmica e danza ormai esistenti nel paese si univano in associazioni di carattere non più soltanto culturale ma anche sindacale; organizzavano corsi di specializzazione per l'insegnamento, seminari, pubblici dibattiti, convegni, ne pubblicavano gli atti e stampavano annuari e almanacchi di categoria spesso prestigiosi e dispendiosi. Le pubblicazioni divulgative continuavano a moltiplicarsi, nascevano e prosperavano riviste specializzate mentre molte altre inauguravano rubriche fisse [99].

Possiamo tendenzialmente indicare intorno al 1926 lo zenith della traiettoria ascendente ideale dello spirito della Körperkultur nei termini finora individuati. Anche la riflessione teorica complessiva sembra raggiungere in questo momento il suo livello più maturo e lucido [100]; in seguito gli studi svoltano significativamente verso la sistematizzazione dell'esistente, l'inquadramento storico, le rassegne retrospettive [101]. D'ora in poi subentrerà la normalizzazione e la routine: la Körperkultur si istituzionalizza in una solida e sempre più efficiente rete di diffusione capillare di medio livello e in metodi ormai differenziati e consolidati dalla prassi.

I capiscuola dell'anteguerra avevano generato allievi e allievi di allievi; le «scuole» principali possedevano, sul finire del terzo decennio, catene di istituti diramati un po' ovunque. Per avere un'idea approssimativa di questa diffusione, basta gettare un'occhiata all'elenco ufficiale delle scuole regolarmente autorizzate per l'anno 1929 alla «formazione fisica di bambini e adulti attraverso la danza» nella sola città di Berlino, pubblicato dal Collegio scolastico provinciale, che ne enumera ben 151 e non comprende le istituzioni più propriamente

[99] Un aggiornamento sulle associazioni, le scuole, i convegni e i seminari, le pubblicazioni di questo periodo si ha in *Tanz in dieser Zeit*, cit.

[100] Sono del 1926, tra gli altri, *Choreographie; Gymnastik und Tanz* e *Des Kindes Gymnastik und Tanz* di R. von Laban; *Der Tanz der Zukunft* e *Tanzkunst*, di Fritz Böhme; *Rhythmik. Theorie und Praxis der Körperlichmusikalischen Erziehung*, di Elfriede Feudel, collaboratrice di Dalcroze, per citare soltanto i testi fondamentali. Nel 1927 appaiono ancora (Hamburg, Laurer) *Der nackte Tanz* e *Das Gesicht des Tanzes* di W. Suhr.

[101] Tra questi, assai importanti e significativi: R. Lämmel, *Der moderne Tanz*, Berlin-Schönenberg, Ostergaard, 1928, una «introduzione divulgativa nell'ambito della ginnastica ritmica e della danza» e il dizionario enciclopedico di V. Junk, *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart, Klett, 1930, che propone per la prima volta una visione sincretica di tutti i fenomeni del movimento, dalle danze primitive, al balletto, alle ginnastiche, alla danza moderna (ora in anastatica: Hildesheim-New York, OlmsVerlag, 1977).

ginniche [102]. Mentre avanza irresistibile l'efficientismo di mercato, decadono altrettanto irresistibilmente nella Körperkultur lo spirito di ricerca, il sentimento unitario, il bisogno d'isolamento, l'utopia esperienziale — artistica ed esistenziale — dei giorni delle origini; prendono il sopravvento la moda, la propaganda e un generalizzato e massificante conformismo.

Del resto la società andava cambiando i sogni, i bisogni, i progetti. Da un lato la grande stagione culturale delle utopie etiche ed estetiche dell'espressionismo, della Körperseele, era alla fine; la borghese Neue Sachlichekeit riportava l'accento sull'oggettività, su un nuovo realismo e anche il marxismo rivoluzionario sposava la normalizzazione opaca del realismo socialista. Dall'altro la nuova ritualità sociale elaborava forme di "liturgia" di massa all'insegna di una crescente spersonalizzazione: iniziava l'epoca dei grandi raduni sportivi, delle grandi parate civili e militari, dei grandi spettacoli di massa, delle grandi feste popolari, delle grandi manifestazioni ginniche, che coinvolgevano fino a decine di migliaia di persone in nuovi riti coereografici sotto il segno del corale e del colossale, dove lo spazio, il ritmo, la dinamica, la forza, l'armonia imperavano, ma i corpi e le anime, le persone, perdevano la propria individualità per assumere una personalità collettiva di difficile definizione [103].

È questa un'evoluzione ambigua ma piena di fascino, che pareva promettere la realizzazione del sogno labaniano del «tempio danzante», ma che, prestandosi ad essere usata e riempita di senso da ideologie di segno diverso, avrebbe finito per culminare nelle inquietanti, ciclopiche celebrazioni di massa del nazismo [104]. Laban stesso, la

[102] Cfr. *Monographien der Ausbildungsschulen für Tanz und Tänzerische Körperbildung*, a cura di L. Freund, Charlottenburg, Alterthum, 1929, Bd. I, Berlin, pp. 83-84. Il volume contiene saggi informativi sulle maggiori scuole berlinesi. È curioso osservare come, accanto alle scuole di metodo moderno, si moltiplichino anche quelle classiche, segno evidente che il boom dell'educazione ritmica ha ormai fatto passare in second'ordine l'originaria posizione critica nei confronti della «innaturale» danza accademica.

[103] Il "gesto" di massa perdeva inevitabilmente il carattere espressivo della sua forma individuale, si faceva simbolico e stilizzato; l'individuo e l'umanità a cui si faceva riferimento ideale erano ormai divenuti un concetto astratto. Il problema della massa e della sua espressione, della perdita di identità dell'individuo, è espresso negli stessi anni da Béla Balázs, impegnato nell'ambito del teatro operaio, che ne coglie le ambiguità ideologiche e artistiche. Cfr. B. Balázs, *Scritti di teatro*, Firenze, La Casa Usher, 1980, pp. 105-6.

[104] L'uso di rituali festivi di tipo coreografico è in realtà condiviso in questo periodo da tutte le maggiori forze politiche — socialdemocrazia, comunismo e nazionalsocialismo — che si ricono-

Wigman e molti altri dei maggiori danzatori e coreografi che, passata l'ondata individualista e formato un discreto numero di seguaci, stavano ormai dedicandosi anche in teatro all'elaborazione e allo sviluppo di forme di gruppo e corali, furono attratti, insieme ai tanti maestri di ginnastica, dalle enormi e inesplorate possibilità coreutiche che queste grandi liturgie laiche offrivano, sedotti dal miraggio dell'utopia realizzata dalla Körperseele di un intero popolo espressa all'unisono ad alti livelli estetici. Anche i critici teorizzarono la necessità che la «danza tedesca» (questo era ormai il nome della nuova danza) assumesse forme corali e di massa. Nell'ultima pubblicazione collettiva dopo il cambio di regime, che raccoglie scritti prodotti in occasione dei Tanzfestspielen diretti da Laban nel 1934 ma fu edita solo nel 1936 [105], è evidente la concentrazione degli interessi su questo punto, ben riassunta in questa frase di Hans Brandenburg:

...la nuova arte della danza sta sullo stesso fronte con i fenomeni del Laienspiel e dello Sprechchor (coro parlato) e con il nuovo senso della festa. Con loro vuole penetrare nel popolo, trasformando il teatro di società in teatro di comunità che unisce ai solisti professionisti il coro al posto delle comparse e che, come futuro teatro della nazione, può essere soltanto corale perché deve simbolizzare il rapporto tra massa ed eroe, tra Volk e Führer [106].

Con questo ideale, anche i maestri della danza organizzarono feste popolari, sfilate, celebrazioni, sperimentando figurazioni e dinamiche di somma efficacia. Le memorabili Olimpiadi di Berlino del '36 toccarono l'apice coreografico di questa linea di ricerca [107], contribuendo a glorificare un'ideologia che aveva fatto della superiorità della propria razza — espressa anche attraverso la salute e l'armonia del

scono ugualmente nel sogno unanimistico del coro di movimento. Sui rapporti della danza e della ritmica con il nazionalismo e con il costituirsi delle liturgie di massa del nazismo si veda G. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, cit., pp. 173-178. Interessante per comprendere la prassi corale della sinistra O. Zimmerman, *Maschine und Arbeit in Gestaltungen für Laientanz, Sprech-und Bewegungschor*, edito a Lipsia nel 1930.

[105] AA.VV., *Die tänzerische Situation unserer Zeit*, Dresden, Reissner, 1936; contiene scritti di Laban, della Wigman, della Günther, di Böhme, Brandenburg, Bach e molti altri.

[106] *Von deutscher Tanzkunst. Rückblick und Ausblick*, in *Die tänzerische Situation*, cit., p. 58. Se il Laienspiel, come si è detto, era la forma «popolare» del teatro dei dilettanti borghesi, lo Sprechchor era una forma di recitativo drammatizzato propria dei gruppi dilettanti operai.

[107] Alla coreografia di massa delle Olimpiadi concorsero tra gli altri anche la Wigman con un *Totenklage* (Lamento funebre) rimasto celebre e Laban con l'insieme di danze *Vom Tauwind und der neuen Freude*, che fu poi proibito da Goebbels.

corpo — uno dei suoi più pericolosi miti fondanti. Segnarono tuttavia, con l'indicare chiaramente i compiti e i limiti che le venivano attribuiti, anche la soglia di compatibilità della nuova danza col regime, che già mal tollerava l'indipendenza creativa che le era caratteristica. Delle personalità di maggiore rilievo alcune si adeguarono alla nuova realtà, barattando con l'acquiescenza il proseguimento di un'attività non certo esaltante ma continuativa, altre scelsero un volontario esilio [108].

[108] Emigrati in Inghilterra Laban e Joos, la Wigman rimase invece in patria insegnando nella sua scuola di Dresda (aperta fin dal 1920) e in seguito a Lipsia e a Berlino fino alla morte (1973). Tra i maestri di discipline ritmiche acquistarono grande fama soprattutto Rudolf Bode e Dorothee Günther. Per avere un saggio esemplare della facile ma sostanziale distorsione ideologica in senso nazionalsocialista dell'etica e dell'estetica del movimento si veda ad es. J. Klamt, *Vom Erleben zum Gestalten. Die Entfaltung schöpferische Kräfte im Deutschen Menschen*, Ulm, Höhn, [1937].