

Claudia Palazzolo
RUDOLF LABAN A PARIGI
UNA RECENSIONE DI ANDRÉ LEVINSON

Settembre 1925. Rudolf Laban, danzatore, coreografo e ricercatore ungherese, considerato ancora oggi il maggior teorico della danza del XX secolo, creatore di un complesso sistema di scrittura del movimento, già autore di diverse opere teoriche sulla danza e il movimento, danza per la prima volta a Parigi al Teatro dell'Esposizione delle Arti decorative in una sala semivuota. Pochi, pochissimi i testimoni che possono raccontarci questa prima di Rudolf Laban a Parigi, ma tra loro ce n'è uno di eccezione. Questo testimone è André Levinson, ex insegnante di lingua e letteratura francese a San Pietroburgo, stabilitosi a Parigi nel 1921, dal 1922 critico di danza per *Comoedia*, autore di molti saggi sulla danza dell'epoca, erudito ed acuto osservatore della scena parigina quanto irriducibile partigiano del balletto classico¹.

La sua inappagabile curiosità in materia di danza lo spinge a esplorare ogni sorta di territorio coreografico passando dalla scena dell'Opéra Garnier o dello Chatelet al Théâtre des Champs Élysées, alle Folies Bergères. È inoltre uno dei pochissimi critici conclamati che ama inoltrarsi alle Esposizioni internazionali per seguire gli spettacoli extraeuropei². André Levinson vedrà Rudolf Laban per la pri-

¹ Per l'attività di Levinson come critico di danza consultare innanzitutto gli articoli apparsi dal 1922 al 1934 su *Comoedia*. Cf. anche A. Levinson, *La danse au théâtre. Esthétique et actualité mêlées*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1924; A. Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, Paris, Editions Duchartre et Van Bouggenhoudt, 1929 (riedito come A. Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, Paris, Actes Sud, 1991). Di questo testo che mi sembra il più interessante e ricco di considerazioni, consiglio comunque di consultare la versione integrale: la recente riedizione presenta sfortunatamente una selezione molto ridotta rispetto al testo originale. Cfr. anche A. Levinson, *La Argentina. Essai sur la danse espagnole*, Paris, Frazier-Soyer 1932, A. Levinson, *Les visages de la danse*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1933.

² Oltre alla produzione di Levinson già citata cfr. N. Savarese, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza, 1992, ed il mio C. Palazzolo, *Danses théâ-*

ma volta a Parigi all'Esposizione internazionale di Arti decorative e pubblicherà su *Comoedia* la recensione dello spettacolo visto³. Nel Settembre del 1925 il critico è al corrente dell'eccezionale vivacità culturale che caratterizza la Germania negli anni della repubblica di Weimar, della diffusione delle scuole di danza moderne, dell'emergere di quella che sembra essere una nuova corrente della modernità in danza, l'*Austruktanz* o Danza d'espressione. Il critico ha certamente letto gli articoli di Giovanni Miracolo apparsi su *Comoedia* in occasione della permanenza in Italia di quattro dei suoi danzatori (Jens Keith, Dussia Bereska, Edgar Frank, Ingeborg Roon) e dei «concerti di danza» presentati in Gennaio a Roma al Teatro degli indipendenti⁴.

André Levinson cita l'ultimo libro di Laban, *Il mondo del danzatore*, vera bibbia dei danzatori d'espressione, frutto di dieci anni di pratica e riflessione – tra il 1909 e il 1918 – e pubblicato nel 1920⁵. Non sappiamo se Levinson avesse in effetti letto i già numerosi testi di Laban. Quel che è certo è che in questo stesso articolo il critico evoca le velleità del Laban teorico «Vorrebbe riunire in un solo sistema le diverse funzioni della danza: realizzazione del ritmo, espressione dell'uomo interiore, disposizione di forme plastiche. Vorrebbe vedere la danza emancipata dalla musica. Vuole un'architettura in movimento, arte spaziale»⁶.

Forse il primo, fondamentale apporto del pensiero di Laban sta nel fatto di aver parlato di danza come movimento, applicato dunque alla danza il frutto dell'osservazione del movimento in diversi

trales et spectacles de la technologie aux Expositions de Paris: l'impact sur la culture de l'époque, Tesi di Dottorato diretta dal professore Georges Banu, La Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2000.

³ A. Levinson, *Echanges musique de danse*, in *Comoedia*, 28 settembre 1925.

⁴ G. Miracolo, *La Laban Tanz-Bühne. Un quartetto e una scuola celebri*, in *Comoedia*, vol. VII, n. 1 gennaio 1925. Ora in Silvia Carandini – Elisa Vaccarino, *La generazione danzante*, Ed. Di Giacomo, Roma, 1996.

⁵ Cfr., i principali scritti di Laban in tedesco e in inglese: *Die Welt des Tanzers. Fünf dankereigen*, Stuttgart, Walter Seifert, 1920, 1922, 1926, *Choreographie*, Iena Diederichs, 1926; *Des Kindes Gymnastik un Tanz*, Oldenburg, Gerhard Stalling, 1926; *Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen*, Carl Reissner, Dresde 1935 (Londra Mac Donald & Evans, 1975; Bern, Stuttgart, Paul Haupt, 1989); *Effort. Economy in Body Moment*, Manchester, Paton Lawrence & Co, 1947, 1967, 1974. *Mastery of Movement on the Stage*, Londres, Macdonald & Evans, 1950, 1960, 1971, 1980. Quest'ultimo testo è stato pubblicato inoltre in francese e in italiano. Per l'edizione francese cfr. *La maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud, 1994.

⁶ Levinson, *Echanges...*, cit.

contesti dell'attività umana, considerandone sempre le diverse finalità, il lavoro, il rito, l'espressione di un sentimento o di un'emozione ed individuato i quattro fattori spazio, tempo, energia, peso che ne determinano la qualità. È solo a partire dallo studio della necessità e finalità del movimento che Laban concepisce, a tappe ulteriori e non senza contraddizioni, una teoria della danza – arte assoluta perché attraversa «tempo e spazio» – estremamente articolata⁷.

Levinson si stupisce dunque quando, quasi per caso, intravede il nome di Rudolf Laban, senza nessun chiarimento né note biografiche, su uno dei programmi del Teatro dell'Esposizione. Il critico crede ad un'omonimia, poi ipotizza una strategia dello stesso Laban, che, arrivando per la prima volta a Parigi «senza trombe, né tamburi», si sarebbe affidato alla reazione immediata, istintiva del pubblico parigino. In questo André Levinson probabilmente si sbaglia.

Non è la prima volta che i teatri ufficiali, gestiti direttamente dai commissari di una classe dell'Esposizione, si rivelino alla fine un fallimento per lentezze burocratiche e per mancanza di una reale direzione artistica. Il teatro d'Auguste Perret, costruzione effimera, era stato per mesi il fiore all'occhiello della campagna mediatica sull'Esposizione delle Arti decorative, e anche dopo l'inaugurazione era rimasto, insieme al celebre padiglione di Le Corbusier, una meta obbligata per i visitatori accorti, interessati soprattutto alle nuove tendenze dell'architettura contemporanea. Ma il «teatro modello», costruzione esagonale in cemento e acciaio, estremamente sobrio, con

⁷ Fra testi più recenti sul coreografo occorre innanzitutto citare la ricca biografia di Valerie Preston Dunlop, allieva, collaboratrice, assistente del coreografo: *Rudolf Laban. An extraordinary Life*, Londres, Dance-box 1998 e R. Hodgson-V. Preston Dunlop, *Rudolf Laban: an Introduction to his Work and Influence*, 1990 qui consultato in traduzione francese *Introduction à l'oeuvre de R. Laban*, Actes Sud, 1991 che offre una introduzione sintetica dei principali temi della riflessione e della pratica labaniana. Fondamentale anche I. Launay, *A La recherche d'une danse moderne Rudolf Laban-Mary Wigman* Paris, Editions Chiron, 1996, che analizza il pensiero di Laban sulla danza e il movimenti con gli strumenti di indagine dell'estetica della danza e in seno ad un più ampio dibattito sulla modernità. In lingua italiana restano fondamentali le ricerche di Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agit prop. Teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988 e *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990 che trattano tra gli altri argomenti della «cultura del corpo» in Germania e dei movimenti per la Riforma della vita. Si ricordano inoltre il saggio di Donatella Bertozzi su Rudolf Laban in Silvia Carandini – Elisa Vaccarino, *La generazione danzante*, cit.; AA.VV., *Rudolf Laban. Dalla danza libera agli anni Ottanta*, Comune di Reggio Emilia/I teatri, 1990; Rudolf Laban, *L'arte del movimento* [1950], a cura di Eugenia Casini Ropa e di Silvia Salvagno, trad. it. di Silvia Salvagno, Macerata, Ephemeria Editrice, 1999.

la sua scena tripartita e dotato di infrastrutture all'avanguardia, accogliendo le maggiori compagnie dell'epoca avrebbe dovuto dimostrare anche di essere lo spazio ideale per la creazione registica contemporanea. Ma i ritardi nella costruzione di questo teatro, peraltro conclusasi a ridosso dell'inaugurazione dell'Esposizione, così come i costi eccessivi dell'operazione resero impossibile l'attuazione del progetto. Il programma, definito a ridosso dell'inaugurazione, privilegiò spettacoli in formato minore, soli e duo a costi non elevati e che non richiedevano allestimenti complessi. La scelta di dare molto spazio alla danza fu dunque determinata più da esigenze d'ordine pratico che da reali motivazioni artistiche. Al teatro dell'Esposizione furono invitati i rappresentanti di tutte quelle tendenze parigine che in contesti non ufficiali rappresentavano, nel bene e nel male, la modernità in danza: danzatori liberi eredi di Isadora, esotici e pseudo-asiatici, ritmici⁸. Alcuni di loro erano molto conosciuti sia dal pubblico parigino mondano, frequentatore abituale di Music-Hall che dagli appassionati di danza⁹. Basta citare qualche nome per avere un'idea della ricchezza e dell'eterogeneità di proposte coreografiche presentate al teatro dell'Esposizione: La Argentina, Nyota Inyoka, Jeanne Ronsay, Yvonne Serac «danzatrice silenziosa» che collaborò più volte con Gaston Baty, Berthe Roggen, i Balletti stilizzati di Boris Kniasseff, la coppia Clothilde et Alexandre Sakharoff, i balletti fantastici di Loïe Fuller ma anche la più famosa troupe di Girls del momento, le Tiller Girls, venute dagli Stati Uniti per l'occasione e i cui balletti per l'inquietante somiglianza fisica e la sincronia di movimento ricordano a Levinson le parate militari. Della famosa scena tripartita, vanto di Perret, venne usata solo la parte centrale, le altre furono coperte e restarono inutilizzate.

In questo contesto, e date queste premesse, si spiega l'assenza di pubblicità legata alla prima di Laban a Parigi per cui Levinson si meraviglia tanto. André Levinson sembra rallegrarsi inoltre della «ripresa delle relazioni intellettuali con la Germania»¹⁰. Dalla fine della guerra le relazioni culturali tra i due paesi sono quasi inesistenti, in-

⁸ Palazzolo, *Danses théâtrales...*, cit.

⁹ In questi anni in cui Parigi si appassiona per i Balletti Svedesi e per la *Revue nègre* de Joséphine Baker, la ritmica di Dalcroze è inserita nel programma della Scuola dell'Opéra (de 1919 à 1925). Levinson critica enormemente il direttore Jacques Rouché per questa novità introdotta nella scuola. Secondo lui la ritmica era un «parassita che vegetava sul conservatorio di danza et ne deteriorava gli organi vitali». A. Levinson, *Építaphe*, in *Comoedia*, 21 septembre 1921.

¹⁰ Levinson, *Echanges...*, cit.

terrotte solo da una recente missione del governo che ha inviato in Germania il regista Firmin Gemier. Il giudizio di Levinson sulla danza di Laban sarà profondamente nutrito dalle riflessioni del critico sulla Germania del tempo.

Si tratta di una delle rarissime testimonianze su Rudolf Laban come interprete oltre che coreografo e teorico. Il giudizio di Levinson sarà perentorio quanto come sempre articolato e inaugurerà la serie di articoli dedicati dal critico alla nuova danza tedesca. In questo 1925, Rudolf Laban non era certo un *outsider* come le altre truppe invitate all'Esposizione, ma aveva assunto importanti cariche istituzionali: molti dei suoi sforzi sono dedicati a rendere professionale l'arte della danza. Una ventina di scuole labaniane sono aperte in tutto il paese, senza contare tutte le altre dirette da suoi collaboratori, Dussia Bereska o Mary Wigman, assistente di Laban fino al 1919. Era divenuto maestro di ballo (una sorta di coreografo residente), all'Opéra di Manheim, poi ad Amburgo al Theater am Zoo che diviene la sede della compagnia la *Tanzbühne Laban*. Nel 1924 una lunga tournée aveva portato la compagnia in Austria, Italia e Jugoslavia. Negli ultimi anni la pratica dei «cori in movimento», cori di dilettanti coreografati da Laban e con i danzatori labaniani come solisti, si diffondono a Francoforte, Stoccarda, Berna, Budapest, Berlino, Vienna, Zurigo... Laban è quindi una figura centrale e istituzionale in Germania, ma a Parigi verrà accolto senza alcun riconoscimento e all'interno di un programma raffazzonato, assimilato agli altri danzatori, ben noti dal pubblico parigino ma considerati dagli organizzatori artisti minori. Una scelta diplomatica?

All'Esposizione Rudolf Laban presenta una serie di soli e duetti in collaborazione con Madica Szanto, ungherese moglie del compositore Théodore Szanto abbastanza noto a Parigi. Valery Preston-Dunlop, ex-assistente del coreografo nonché la più importante biografa di Laban, citando appena l'episodio nel suo recente *Rudolf Laban. An extraordinary Life* si chiede per quale motivo Laban avesse accettato, per questa prima parigina, di danzare con una danzatrice sconosciuta, che certamente non faceva parte della cerchia dei suoi collaboratori. Non sappiamo a che scopo questo duetto fosse stato organizzato, ma Madika è stata probabilmente, insieme a Rolf De Maré, direttore degli *Archives de la danse*, l'artefice di questa tournée labaniana.

Il critico del *Courrier musical*, certamente meno informato sulla persona di Rudolf Laban di quanto lo fosse Levinson, dedica quasi tutto l'articolo alla danzatrice. «Le sue danze silenziose rappresenta-

no per così dire lo svolgimento di tutta una mostra di quadri dello stesso pittore in una serie di emozioni umane che non hanno nessun bisogno di un supporto musicale»¹¹. Si potrebbe ipotizzare che Laban accettò di lavorare con la coppia Szanto proprio perché incuriosito dal tipo di ricerca sulla musica e movimento. Il pezzo musicale d'*Historiette*, uno dei pezzi danzati da Madika Szanto a conclusione del programma, era composto da Theodore Szanto su un'idea coreografica della danzatrice. Questo processo creativo affascina anche Levinson, partigiano, a suo modo, di una autonomia della danza dal diktat della partitura musicale. «Al principio fu il gesto, un corpo mosso da un'emozione».

L'emancipazione della danza dalla musica resta una delle preoccupazioni di Laban fin dalle sue prime ricerche. Il suo sistema di scrittura della danza, *cinetografia* o *labanotation*, sorta di partitura della danza, l'individuazione di una serie di «gamme» di movimento, attraverso le quali comporre una sorta di melodia del corpo, testimoniano l'attenzione di Laban per una musicalità del movimento propria ad ogni individuo. Secondo Levinson il coreografo «non danza» ma piuttosto «riproduce con le braccia la linea melodica del pezzo»¹².

Che fosse danzatrice o dilettante, in ogni caso, la signora Szanto non dispiacque a Levinson che apprezzò la «grazia innata» della danzatrice evidentemente molto di più dell'elaborato grottesco di Laban. Il dettaglio non ci lascia indifferenti. La danza della signora Szanto, che presentava sue coreografie, doveva probabilmente somigliare a quelle danze post-duncaniane che da anni sfilavano sui palcoscenici di Parigi e che da anni Levinson non perdeva l'occasione di criticare. Benché talvolta dotate di «grazia innata», l'elaborazione del movimento non scaturisce da progetti e principi precisi e Levinson denuncerà anche da morta Isadora Duncan per aver provocato la nascita di un movimento senza futuro. Ma all'Esposizione, non è certo la signora Szanto, ma Laban che incuriosisce e preoccupa Levinson.

Il programma presentato riunisce soli e duetti creati rispettivamente da Laban e Szanto. Se dei pezzi eseguiti e creati da Madika Szanto non sappiamo molto, sappiamo con certezza che i pezzi eseguiti da Laban erano tra le sue creazioni più recenti alcune delle qua-

¹¹ A.M., *Une grande manifestation chorégraphique au théâtre de l'Exposition*, in *Courrier musical*, 1 ottobre 1925.

¹² *Ibidem*.

li facevano parte del repertorio della tournée internazionale del 1924. *Ipanema* era un solo di danza di genere «ritmico» del 1925, su un brano di Darius Milhaud eseguita in origine dal danzatore Hermann Robst e *Marotte*, era una danza «grottesca comica» del 1924¹³. La ballettografia di Valerie Preston-Dunlop attesta che nel repertorio di Laban ogni danza era definita secondo una categoria di genere: «grottesca», «ornamentale», «estatica», «stilizzata», etc.

Molto poco può raccontarci la letteratura specialistica sulle creazioni minori di Laban e ancor meno del Laban interprete. A differenza dei suoi ex allievi Wigman, Palucca, Kreutzberg non sappiamo quale fosse la resa scenica di Laban interprete. Ma quello che in questa sede ci interessa valutare non è la peculiarità del Laban interprete, quanto capire cosa Levinson colse di queste danze e in che misura poté servirsi di quella visione per confermare e nutrire il suo punto di vista sulla danza moderna centroeuropea¹⁴.

La parata di Laban appare confusa e forzata: ha origine da quel comico grottesco che è in Germania una delle espressioni tradizionali del «male romantico»: conosciamo attraverso il cinema questa tendenza alla deformazione, questo «imp of perversity», folletto della perversione che devasta ciclicamente il genio germanico». Dunque la danza di Laban non è solo imputabile di «modernità» ma sintomo di un malessere storico tedesco – la sconfitta bellica, l'instabilità governativa, il pagamento dei danni di guerra o, addirittura espressione tipica di una cultura. Com'è sua abitudine, peccando talvolta di determinismo, André Levinson, considera il corpo danzante come riflesso di una specifica cultura. Questo non gli impedisce di analizzare la creazione e di cogliere anche puntualmente le differenze tra i diversi danzatori dello stesso paese. «Laban ottiene in modo complicato risultati deludenti. Ogni parte del corpo è portata ad agitarsi autonomamente dalle altre: recita con le spalle, con i gomiti, con i polsi particolarmente agili». Dal punto di vista dell'analisi del gesto, le osservazioni di Levinson, seppur in negativo, colgono certi elementi che si riveleranno tipici della danza centroeuropea dell'epoca e per certi versi della danza moderna *tout cour*: il coinvolgimento del movimento in ogni parte del corpo-polsi, spalle, gomiti; rifiuto dal «cor-

¹³ Nella più recente ballettografia di Valerie Preston-Dunlop sono menzionati alcuni titoli dei pezzi di cui Levinson parla e presentati nel teatro dell'Esposizione.

¹⁴ Benché si conosca molto più il Laban teorico che il coreografo o il danzatore certo è che Laban aveva continuato a danzare regolarmente da solista sino a quando nel 1926, un infortunio sulla scena interrompe la sua carriera di interprete.

po in blocco»¹⁵, definito dall'asse verticale tracciata dalla colonna vertebrale e della orizzontale *en dehors*; ma soprattutto il trattamento del peso, l'accettazione della forza di gravità, la non dissimulazione dello sforzo e delle forze, l'idea di uno spazio non da riempire ma da creare, uno spazio partner da combattere e nel quale abbandonarsi.

La «coreutica», che rappresenta un capitolo centrale della ricerca di Laban, postula lo spazio della danza come uno spazio in movimento che riattiva la relazione tra l'uomo e il cosmo. Questa nuova organizzazione dello spazio del movimento, così emancipato dalle leggi della prospettiva scenica, la sperimentazione delle molteplici possibilità di un corpo in movimento, su piani, direzioni e gamme inesplorate nel vocabolario classico, fece vedere a Levinson «gesti deformati». In *Mondanité*, nella caricatura, nella stilizzazione del gesto, nel movimento spezzato e irregolare, Levinson intuisce un'estetica che sembra influenzata dall'iconografia dei giornali satirici e dal cinema primitivo. In *Marotte*, Levinson parla di «gesticolare contratto» di «parodie senza allegria a causa della tensione, della contrazione costante di tutto l'essere, del ghigno sclerotizzato, della mancanza di agiatezza»¹⁶. Ma parlando di un dispositivo formale come inceppatosi secondo Levinson, di «rottura d'armonia», il critico introduce una riflessione sul «flusso» o «energia» uno dei fattori di movimento che Laban considerava essenziale. Dai filmati d'epoca sembra che una delle caratteristiche dell'*Austrucktanz* fosse in effetti la modulazione del flusso energetico scandita dai passaggi bruschi tra differenti stati di estrema tensione. Nella *Czarda* di Brahms Levinson trova Laban «sbalorditivo»: invece della «nobile vivacità» del carattere Tzigano Laban propone «il pesante e goffo calpestio dello zotico».

Dalla lettura di Levinson sembrerebbe che nel 1925 Laban aderisca agli intenti, tematiche, qualità di movimento di quella *Austrucktanz*, danza d'espressione, all'epoca accezione dai molteplici volti, chiamata anche «danza grottesca», influenzata dalle danze asiatiche o africane, da cui prenderà chiaramente le distanze a partire dagli anni trenta denunciandone l'individualismo e l'assenza di un reale progetto di riforma della società¹⁷.

Come nell'osservazione delle danze asiatiche e per sua stessa am-

¹⁵ Louppe, *Poétique...*, cit., p. 202.

¹⁶ Levinson, *Echanges...*, cit.

¹⁷ È soprattutto Isabelle Launay che sottolinea l'ambiguità del termine «danza d'espressione», inteso come corrente artistica e come Laban abbia preso le distanze dalla danza grottesca, espressionista e esotica. Cfr. Launay, *A la recherche...*, cit., p. 79.

missione, anche per la nuova danza Levinson procede ad un'analisi «per difetto», enumera cioè tutti gli elementi che la distinguono dalla danza classica¹⁸. È talvolta proprio attraverso le durissime critiche che il critico mostra aspetti della nuova danza che nessun'altro osservatore aveva messo in evidenza¹⁹. Sebbene le sue analisi colgano del dispositivo coreografico più gli aspetti formali che quelli dinamici, l'attenzione e la dovizia di particolari sul corpo danzante sono tra i più precisi dell'epoca²⁰.

Quest'articolo è inoltre il preludio di una lunga guerra tra Levinson e i sostenitori della danza tedesca. Battaglia che non è solo di ordine estetico. Nel 1927, in occasione del *Concours de danse organisé* da Rolf le Maré, Levinson si indigna del premio attribuito a Kurt Joos, ex allievo e assistente di Laban e lamenta l'assenza di protagonisti emergenti del balletto classico come Lifar o Balanchine.

Nel 1931, in concomitanza dell'Esposizione Coloniale, Mary Wigman è a Parigi. L'articolo che Levinson le dedica in quell'occasione può considerarsi come l'elaborazione coerente di questo suo primo testo su Laban, già a partire dal titolo fortemente allusivo «Oriente e Occidente»²¹. Levinson qui elabora le sue analisi sul movimento sottolineando gli stessi elementi «linee contrastanti» «movimenti bruschi e in opposizione, come estirpati, colpi assestati, proiettati con uno spreco ingiustificato d'energie muscolari»²². Quasi sdraiata per terra, utilizza polsi e dita come i danzatori asiatici.

Ma Levinson insiste anche stavolta sulla linea adottata nel primo articolo, Mary Wigman incarna una «crisi del pensiero tedesco». Il suo stile, secondo Levinson, è influenzato da Dalcroze, con cui in effetti la Wigman aveva studiato a lungo prima di divenire l'assistente di Laban, e dalle danze asiatiche, peraltro apprezzatissime dal critico, ma delle quali la Wigman eseguiva una «traduzione brutale et

¹⁸ Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 175.

¹⁹ Rispetto alla danza moderna tedesca se Levinson riconosce delle caratteristiche comuni nei lavori di Laban, Wigman, Kreutzberg, considera un'originale eccezione il lavoro di Grete Palucca, di cui il critico sembra apprezzare il flusso libero, i passaggi fluidi da uno stanto di tensione all'altro.

²⁰ Se negli anni successivi Levinson apprezzerà il fatto che il Laban teorico preconizzi la regola e condanni l'anarchia davanti ai suoi spettacoli parla ancora di «vocabolario povero, sintassi rudimentale, meccanismo indigente» (Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 502).

²¹ A. Levinson, *Occident et Orient. L'expressionisme de Mary Wigman*, in *Comœdia*, 31 mai 1931.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

sommaria»²³. La chiusa dell'articolo sintetizza mirabilmente l'elaborazione del punto di vista di Levinson su Mary Wigman «questa occidentale centroeuropea opta per l'Oriente e rinnega, sdegnata, la tradizione greco-latina e le grazie aeree del balletto. Questa defezione, questa abdicazione della danza tedesca a favore dell'Asia è un imbroglio, la caduta nella barbarie di una civilizzazione che ha rinnegato la sua genealogia»²⁴. Per André Levinson la nuova danza esprime la crisi del pensiero tedesco quindi. Crisi del pensiero che ha origini antiche se Levinson aveva evocato le influenze del pensiero romantico sulla danza di Laban.

Le recenti ricerche di Laure Guilbert²⁵ hanno rimesso in discussione la tesi condivisa a lungo, secondo la quale i danzatori tedeschi avevano subito una repressione paragonabile a quella subita dagli artisti espressionisti sotto il terzo Reich. Queste ricerche hanno dimostrato senza mettere in alcun modo in discussione lo straordinario apporto artistico e teorico di coreografi e danzatori – come proprio la danza, anche attraverso impegno e militanza di certi danzatori, sia diventata all'inizio degli anni '30 un potentissimo strumento della propaganda nazista.

Alla luce di queste nuove ricerche può sembrare un paradosso che questa stessa danza, recepita da Levinson come meticciosa e «corrotta» da influenze extraeuropee, sia stata quella promossa, sovvenzionata ed eletta a suprema arte tedesca anche durante il primi anni del Terzo Reich. In realtà le fonti vagamente orientali degli spettacoli coreografici avevano nutrito anche le dimensioni vitaliste, sacrali e comunitarie delle danze e dei movimenti di *Korpe-Kulture*, dilagati in Germania fin dai primi anni del secolo. Queste stesse fonti negli anni trenta saranno epurate a favore di una dimensione più squisitamente germanica. Dal punto di vista estetico, mentre gli artisti dell'inizio degli anni venti privilegiavano l'introspezione «lo spazio che crida in noi», parafrasando Mary Wigman, alla fine degli anni venti, anche a causa dell'incredibile successo dei cori in movimento, la dimensione decisamente corale e comunitaria fu quella privilegiata. Se-

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Il testo di Laure Guilbert, che si avvale dello spoglio degli archivi dell'epoca oltre che di un centinaio di interviste, dimostra inoltre che la difficile riabilitazione di Laban nel dopoguerra ha reso in qualche modo necessaria una sorta di rimozione del mondo della danza sulle complesse relazioni dei danzatori moderni con il Terzo Reich, Cfr. Laure Guilbert, *Danser avec le III Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Editions Complexe, 2000.

²⁶ Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 175.

condo lo stesso Levinson ancora nel '29 nella danza tedesca coesistono «l'ingrandimento morboso dell'individuo che si dimena solo sul palcoscenico [...] e la sua sottomissione anch'essa assoluta [...] in cui l'essere collettivo, l'uomo massa del poeta Toller, soppianta la personalità»²⁶.

Sebbene ancorate a un modello estetico tradizionale, come lo sottolinea Laure Guilbert, le considerazioni di Levinson sulla nuova danza tedesca, preannunciano le dichiarazioni di Laban sulla «nuova danza folcloristica» «della razza bianca». Se per Levinson la danza classica incarna il pensiero razionale occidentale, per molti coreografi tedeschi la nuova danza tedesca l'«arte assoluta» dovrà rappresentare «la rinascita culturale della Germania»²⁷.

L'accanimento di André Levinson sulla danza «d'espressione», se dettata anzitutto dall'adesione di un modello estetico e dal rifiuto di tutte le forme artistiche che non si confacevano a quel modello, cela un'inquietudine che oltrepassa i confini della scena. Molto più che una querela tra «anciens et modernes» sembra quasi di essere di fronte alla difesa di un sistema di pensiero incarnatosi nella croce latina della posizione di base della danza classica, «armatura rettilinea»²⁸, alla difesa di una Civiltà occidentale-come modello organizzato di società industriale contro l'idea di una Cultura germanica-come comunità e corpo originaria.

Come si è già detto l'articolo è il preludio di una lunga battaglia e prevede una dichiarazione di intenti. «Quando conosceremo meglio gli illustri danzatori di lì, compatrioti di M. Laban, M. Wigman, Charlotte Bara e altri ancora, questa sproporzione tra idea eloquente e fallimento del gesto ci sembrerà immensa, ineluttabile generale».

Si tratta di un attacco indiretto ai moderni danzatori sapienti, ricercatori consapevoli e artefici di un progetto che andava ben oltre lo spazio della rappresentazione. E il riconoscimento della danza come arte autonoma e non subordinata, sebbene in un costante rapporto colle altre arti, così come il riconoscimento del ruolo sociale del danzatore, erano al centro dell'attività teorica e pratica di Laban a partire dagli anni venti.

André Levinson e Rudolf Laban sono due personaggi fondamentali per comprendere la cultura coreografica del tempo. Un ricerca-

²⁶ Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 175.

²⁷ R. Von Laban, *Der Laientanz in Kultureller und pädagogischer Bedeutung*, in *Der Tanz aus 1930*, p. 6-8 cit. in Guilbert, *Danser avec le III Reich...*, cit.

²⁸ Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 176.

tore «politicamente molto ingenuo», secondo la sua biografa Valery Prenston-Dunlop e un conservatore estremamente curioso. In realtà nel 1925 Laban non era più il capofila di un movimento di rivolta contro la società borghese del suo tempo e diffidente rispetto all'ottimismo tecnologico legato all'industrializzazione d'inizio secolo. Laban aveva già cominciato a lavorare nei teatri istituzionali, spesso dirigendo i corpi di ballo accademici. Soltanto qualche anno dopo, in opposizione a Mary Wigman ai congressi internazionali, si fece promotore di una campagna di apertura verso la danza classica e a favore di un fronte comune dei danzatori tedeschi classici e moderni. Levinson sarà ad Essen nel Giugno del 28 e assisterà a questa enorme Kermesse di migliaia di danzatori secondo Levinson «all'assalto dei teatri lirici»²⁹. Gli aspetti contestatari che avevano caratterizzato la danza di Laban dall'inizio del secolo alla fine della Repubblica di Weimar hanno subito una parziale normalizzazione e stanno per essere integrati al progetto politico del Terzo Reich. Da quel momento, e fino al 1936, Laban prenderà incarichi sempre più centrali, fino a divenire nel 1934 supremo responsabile della danza in Germania sottostando alle leggi razziali ed accettando, contrariamente a Joos, che decide dal 33 di fuggire in Inghilterra, di licenziare danzatori e collaboratori ebrei. Le sue battaglie per dare un ruolo centrale alla danza in seno alla società, sosterranno, certamente suo malgrado, la politica culturale del Terzo Reich.

André Levinson, figura quasi cecoviana, transfugo dalla Russia dopo la rivoluzione d'Ottobre, fedele alla tradizione aristocratica del Balletto imperiale è in parte responsabile dell'opzione scolastica e tradizionale adottata alla fine degli anni '20 dall'Opéra e forse in qualche modo anche del «ritardo» della danza contemporanea francese rispetto a quella tedesca o statunitense. Levinson è certamente prevenuto rispetto a Laban, ma il suo pregiudizio non è motivato solo dalla difesa di una tradizione. Dietro l'accanimento di Levinson c'è soprattutto la paura della pulsione utopica che nutriva la nuova danza. Oltre al fatto di averci fornito una collezione di visioni estremamente lungimiranti della danza del suo tempo, Levinson, a suo modo, si dimostra perfettamente cosciente della posta in gioco, sociale, politica, culturale, dell'elaborazione di un corpo danzante.

²⁹ Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 489.

SUMMARIES

Teatro Tascabile di Bergamo, *Dossier, the Road to India*, edited by Mirella Schino and Stefania Menchini.

A theatre which is also an «Academy of scenic forms»; an Italian theatre group, founded in the early 70s, which links these practices that are characteristic of independent Western theatres, with a high level of professional work on the traditions of Indian classical theatre. For the first time, their story is recounted in the form of episodes, where the fascination for a «distant» theatrical knowledge is translated into action, travels, apprenticeship, relations and cultural exchange, in the light of the practical necessities imposed by theatrical art and craftsmanship. Through the stories told by the eight actors and their director Renzo Vescovi, Teatro Tascabile's India becomes a familiar «hemisphere», a crossing of paths which, in contrast to the resigned attitude towards the pervading discontent in the theatre, asserts a positive response.

Cristina Wistari Formaggia, *Gambuh: an archetype for the Balinese Scenic Arts*

Gambuh is at the roots of Balinese dance-theatre. It is also one of the oldest forms of living spectacle in the world, after Japanese Noh theatre. Cristina Wistari performs and researches Gambuh. In this article she defines the various aspects of the ancient tradition which were recently brought to light in a book in Indonesian that she has edited. The author sums up the sources, characters, stories, language, origins, and esoteric dimensions of this theatrical form. She describes the performance, the movements of the actor-dancers, the scenic space, and analyses the music and instruments.

Ornella Calvarese *Russia in the 1910s. Prince Volkonsky and the biorhythmic anthropology of the actor*

The article introduces the reader to the little-known figure of Prince Sergei Mikhailovic Volkonsky (1860-1937). It is thanks to him that in the