

Rudolf Laban e l'*Ausdruckstanz*. Storie e storiografia postmoderna

Il titolo di questo saggio evoca una stagione della storiografia, quella postmoderna, tuttora oggetto di resistenze da parte degli studiosi più tradizionali. Data la complessità della questione, che non consente una disamina esaustiva delle ragioni di queste resistenze, mi limiterò a fare emergere solo alcuni aspetti delle riflessioni sul senso della storia e sul mestiere dello storico che sono andate configurandosi all'interno di questo orizzonte della ricerca e che stanno rivelando la loro efficacia anche nel ripensamento in corso a livello internazionale degli studi di danza. Si tratta di riflessioni che hanno cambiato il mio approccio al lavoro di archivio condotto su Laban e la danza moderna tedesca o *Ausdruckstanz* (danza di espressione, secondo la definizione in uso dal secondo dopoguerra¹) fin dal dottorato di ricerca e che ora si avvia alla sua fase conclusiva.

La nascita della danza moderna ai primi del Novecento, sia in Europa sia negli Stati Uniti, ha influito profondamente sul modo in cui tutta la storia della danza è stata concettualizzata e ciò proprio mentre andava acquisendo lo statuto di disciplina scientifica e accademica². Strutturatasi attorno ad assunti modernisti e a una scarsa distinzione di ruoli e competenze tra i suoi protagonisti e i suoi narratori, la storia della danza è stata a lungo un territorio abitato esclusivamente da artisti, critici e addetti ai lavori, che hanno raccontato le loro esperienze e loro memorie, nella maggior parte dei casi senza verificare le fonti e senza interrogarsi sui processi di scrittura che mettevano in atto. Senza preoccuparsi troppo di stabilire una distanza critica tra soggetto e oggetto di studio, queste prime generazioni di studiosi di danza hanno delineato "precise" traiettorie teleologiche, costruito "ovvie" genealogie e alimentato stereotipi sulla base di pregiudizi tramandati inconsapevolmente. Di questa impostazione il discorso storico sulla danza ha portato a lungo i segni, che ne hanno rallentato il percorso da "storia tra le storie" a "storia nella storia", vale a dire da ambito abitato perlopiù da specialisti metodologicamente e teoricamente isolati rispetto ai discorsi che andavano proliferando oltre quei ristretti confini disciplinari, a un campo di studio vero e proprio in linea con le altre ricerche in corso nelle scienze umane.

Il caso della storiografia dell'*Ausdruckstanz* non fa eccezione. Se in linea generale il modernismo coreutico è stato presentato come l'esito dell'impegno artistico e sociale di

¹ Sull'utilizzo di questo termine e sul senso di alcune sue traduzioni cfr. S. FRANCO, *Ausdruckstanz: tradizioni, traduzioni, tradimenti*, in *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, a cura di S. FRANCO e M. NORDERA, Torino, UTET Università, 2005, pp. 91-114.

² In Germania, per esempio, verso la metà degli anni '20 si registra una vera e propria esplosione editoriale in materia di danza che testimonia, da un lato, il forte impatto culturale e sociale dell'*Ausdruckstanz*, e, dall'altro, una nuova sensibilità per la storia della danza.

danzatori e coreografi sostanzialmente apolitici, e ciò senza verificarne i reali presupposti ideologici e ancora meno gli esiti, nella fattispecie, l'eredità dell'*Ausdruckstanz* è stata tramandata dalla storiografia tradizionale come sostanzialmente progressista e antiborghese, in quanto liberatoria rispetto ai dettami estetici (in primis la tecnica di danza accademica) ed etici (l'atteggiamento di chiusura nei confronti della sfera corporea) avvertiti come obsoleti. Due errori di prospettiva sono stati commessi nel presentare l'*Ausdruckstanz* in questo modo. Il primo è che, al di là della stessa definizione datale ex post, non si tratta di una tradizione monolitica, semmai di un insieme eterogeneo di linguaggi coreografici e metodi pedagogici che hanno in comune alcuni elementi, come l'autonomia estetica della danza dalle altre arti, l'idea che il movimento corporeo sia strettamente legato a processi emotivi e mentali oltre che il riflesso del ritmo cosmico, il ruolo del danzatore inteso come creatore-interprete, e non da ultimo la centralità dell'improvvisazione. Il secondo errore, è avere pensato che si trattasse di un movimento orientato verso il futuro inteso in termini di progresso, sia sociale sia culturale. Studi più recenti hanno messo in luce, invece, quanto l'*Ausdruckstanz* sia stata l'esito di una lunga maturazione culturale, foriera di affascinanti utopie moderne e, al tempo stesso, radicata in quel vasto e poliedrico movimento di reazione alla civiltà industriale i cui valori sociali e morali sono riassunti nelle antitesi *Kultur* (cultura)/*Zivilisation* (civiltà) e *Gemeinschaft* (comunità)/*Gesellschaft* (società). La disamina della controversa portata ideologica dell'*Ausdruckstanz* è emersa con prepotenza solo alla fine degli anni '90, grazie a nuove ricerche d'archivio unite a nuovi sguardi metodologici, e, pur avendo guadagnato una centralità nel dibattito storiografico ancora in corso tale da sottrarre l'attenzione degli storici da altri aspetti, ha avuto il merito di aprire orizzonti inesplorati e di stimolare domande di più ampia portata. Numerose ricerche di archivio hanno fatto emergere, infatti, la reale dimensione dell'adesione da parte di questi danzatori, coreografi, pedagoghi e critici alla politica culturale nazista e, talvolta, la loro militanza attiva a favore della sua ideologia. Più in generale, queste ricerche hanno evidenziato come la modernità coreutica presentasse anche aspetti reazionari e antidemocratici³. Un dato fondamentale in questa riesamina della portata ideologica dell'*Ausdruckstanz* consiste nel fatto che, mentre altri linguaggi artistici rubricati come espressionisti furono poi bollati dal nazismo come «arte degenerata» e di conseguenza soffocati, l'*Ausdruckstanz* continuò a diffondersi senza soluzione di continuità anche grazie al sostegno del regime fino agli anni '40. D'altro canto quando negli anni '70 una intera generazione di "ribelli" al sistema teatrale e sociale tedesco iniziò a utilizzare l'etichetta *Tanztheater*, essa evocava volutamente la grande stagione della danza degli anni '20 (quando

³ Cfr. in particolare gli studi di S. MANNING, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley 1993 (2° ed. *Ecstasy and the Demon. The Dances of Mary Wigman*, University of Minnesota Press, 2006; la tr. it. è in corso di pubblicazione per l'editore L'Epos); L. KARINA, M. KANT, *Tanz unterm Hakenkreuz*, Berlin, Henschel, 1996 (tr. ingl. *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*, New York, Berghahn Books, 2003) e L. GUILBERT, *Danser avec le III^e Reich: les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Complexe, 2000 (2° ed. rivista 2012).

il termine fu coniato da Rudolf Laban e Kurt Jooss), ma senza interrogarsi a fondo sulle sorti ben più problematiche che toccarono a quest'arte a partire dagli anni '30, e cioè facendosi erediti del suo mito ma non della sua storia.

La figura di Laban, il suo pensiero e la sua opera sono e restano centrali in questo processo di rimozione storica e di tradizione memoriale. Rudolf Jean-Baptiste Attila Laban de Váraliá (1879-1958), è stato danzatore, coreografo, teorico del movimento, saggista, pedagogo, organizzatore, inventore di un nuovo metodo di notazione del movimento, pittore, caricaturista, pubblicitario, consulente per l'industria. Vissuto tra Ungheria, Svizzera e Germania dove è rimasto fino al '37, diventando una delle figure chiave delle politiche culturali in materia di danza, si è poi definitivamente trasferito in Gran Bretagna, dove si è dedicato all'insegnamento, alla speculazione teorica, e allo studio dell'ergonomia del lavoro in fabbrica. Laban ha esercitato un'influenza decisiva sulla nascita e sulla diffusione della danza moderna in Europa e più in generale sullo studio del corpo in movimento, sebbene la sua poliedrica attività sia proceduta in modo discontinuo e poco sistematico. Forse l'indicazione più preziosa per addentrarsi nel suo universo è stata suggerita da un suo assistente, Fritz Kligenbeck, nel 1929:

Qualcuno può trovare tragico che non riesca a continuare fino in fondo tutto ciò che egli stesso ha inaugurato, ma come potrebbe essere possibile da parte di un uomo che pensa già a qualcosa di nuovo, forse l'opposto di quello che ha appena pensato, mentre gli altri stanno ancora tentando di comprenderlo?⁴.

Questo approccio che definirei "inconsapevolmente postmoderno", in quanto sottolinea la centralità delle contraddizioni, dei facili entusiasmi e delle frequenti false partenze del pensiero labaniano, non è stato quello delle prime generazioni di studiosi, che, al contrario, hanno seguito, contribuendo a delinearla, un'impostazione storiografica sostanzialmente orientata a trovare una linea unitaria, una spiegazione "ultima" della sua carriera tanto straordinaria sul piano artistico, quanto controversa sul piano politico e ideologico. A favorire questa situazione sono stati, da un lato, la difficoltà che la storiografia della danza ha incontrato nel darsi una solida base teorica e metodologica, e dunque a strutturarsi oltre la sua presunta innocenza teorica, e dall'altro, lo stato degli archivi e della documentazione relativi a Laban e all'*Ausdruckstanz*. Molto del patrimonio documentario relativo all'*Ausdruckstanz* è andato incontro alla distruzione e alla dispersione sia durante la seconda guerra mondiale sia in seguito alla ripartizione del paese. Nel caso specifico di Laban, la dispersione degli archivi⁵ riflette sia la storia tedesca sia quella sua personale, avendo lasciato improvvisamente la

⁴ F. KLINGENBECK, *Kleiner Ruckblick*, in «Singchor und Tanz», 1929, dicembre, p. 306.

⁵ Per una disamina della storia della dispersione degli archivi labaniani, cfr. S. FRANCO, *Ausdruckstanz: tradizioni, traduzioni, tradimenti*, cit.

Germania dopo che i suoi rapporti con il Reich, prima assai intensi e fertili, si deteriorarono a causa di nuovi avvicendamenti ai vertici mirati a un radicale ripensamento della politica culturale nazista, e dunque del ruolo della danza moderna per quella società. Dal canto suo Laban, una volta lasciata la Germania, si è sempre rappresentato come una vittima del regime nazista e un artista apolitico rimasto suo malgrado imbrigliato nelle maglie della storia.

Agli occhi dello storico contemporaneo, i fondi labaniani costituiscono un esempio interessante di come le logiche e le politiche della selezione, conservazione e fruizione degli archivi hanno condizionato, quando non ostacolato, gli esiti delle ricerche degli storici fino alla fine degli anni '80. Questi documenti non soltanto sono stati a lungo di difficile reperibilità, ma sono scritti in più lingue. A ciò si aggiunge la grande mole di testimonianze orali e di saperi incorporati tipici di un sapere, come quello della danza, tramandato da corpo a corpo, e che nel caso della tradizione labaniana, si è diramato lungo una via tedesca (minoritaria) e una anglosassone (maggioritaria ma a sua volta sfaccettata). Nella maggior parte dei casi, i testi che ne hanno diffuso il pensiero, come i numeri monografici di rivista a lui dedicati, o *Festschrift* in occasione del centenario della sua nascita e poi in occasione della sua morte, sono frutto di ricerche condotte da suoi ex allievi e collaboratori, che soltanto in minima parte hanno intrapreso un vero lavoro di archivio, in particolare sul periodo tedesco. La prospettiva di studio di questi studi è soggettiva e parziale, oltre che metodologicamente poco consapevole. Per lo storico contemporaneo questi testi hanno prevalentemente il valore di una testimonianza a caldo dell'aura attorno a Laban e del processo di mitizzazione che seguì alla sua morte, anche se indubbiamente la ricerca storica dei fondamenti scientifici e filosofici del suo pensiero si è rivelata presto un'impresa ardua per via della scarsa documentazione allora disponibile, per il carattere frammentario degli scritti di Laban e per la sua stessa riluttanza a dichiarare esplicitamente le fonti.

Lo studio più ricco e fruttuoso, seppure non sempre storicamente attendibile, resta quello pubblicato nel 1987 da Vera Maletic e recentemente apparso anche in traduzione italiana⁶, che offre l'unica analisi comparata di alcuni suoi testi tedeschi e inglesi, oltre che della tradizione orale del suo insegnamento. Contributi recenti in ambito accademico in Francia e in Germania si sono fondati su uno spettro di fonti assai limitato linguisticamente (solo testi di Laban in traduzione inglese) e cronologicamente (nessun testo originale degli anni '20 e '30)⁷, oppure su accurate ricerche di archivio ma nell'isolamento quasi totale dagli studi di storia della danza e dalla ricerca storica *tout court*⁸, o ancora ricerche circoscritte ai suoi rapporti con il nazismo e

⁶ V. MALETIC, *Rudolf Laban. Corpo spazio espressione*, a c. di F. FALCONE, Palermo, L'Epos, 2011 (ed. or. *Body-Space-Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton De Gruyter, 1987).

⁷ In particolare cfr. I. LAUNAY, *A la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, Paris, Librairie de la Danse, 1996.

⁸ E. DÖRR, *Rudolf von Laban. Leben und Werk des Künstlers (1879-1936)*, tesi di dott. in Filosofia, 2 voll., Univ. Humboldt, Berlin, 1998. Una versione priva di note e leggermente più breve è stata pubblicata in traduzione inglese

alla sua formazione e sviluppate con il preciso intento di decostruire il mito di Laban per affermare la storia⁹. Le pagine più intense su Laban restano quelle scritte da Laure Guilbert¹⁰, dedicate a un'intera generazione di *Ausdruckstänzer* e in cui la sua vita e la sua carriera prendono corpo con le loro ambiguità e in una dimensione aperta a molti approfondimenti. In Italia, il primo ambasciatore del pensiero di Laban, che vi arrivò per la prima volta al Teatro degli Indipendenti nel 1924, è stato Aurel Milloss, già suo allievo in Germania negli anni '20¹¹, ma solo gli studi di Eugenia Casini Ropa sui "teatri non teatrali" e la cultura del corpo in Germania nei primi anni del Novecento conferiranno a questo affascinante oggetto di ricerca un'impostazione accademica coronata nel 1999 in un convegno internazionale a cui però purtroppo non sono seguiti degli atti. Di Casini Ropa sono anche le curatele, con Silvia Salvagno, Laura Delfini e Franca Zagatti, delle traduzioni di due testi scritti in inglese¹², la cui collocazione editoriale come opere senza tempo e non come testi che necessitano di un'edizione critica per potere essere utilizzati oggi resta tuttavia alquanto problematica.

Un segnale dell'anomalo stato dell'arte degli studi labaniani anche a livello internazionale è che, pur essendo riconosciuta la centralità della sua figura nella storia della danza del Novecento, di fatto manca una raccolta completa dei suoi saggi, persino in tedesco, e dell'imponente mole di suoi testi scritti nell'arco di tempo compreso fra il 1920 e il 1937, e di cui sono stati tradotti in inglese unicamente il primo testo sulla notazione della danza e la sua autobiografia¹³. Altrettanto indicativa delle strategie in atto nella linea maggioritaria della trasmissione orale della sua pratica e teoria, che rimane quella più influente nel preservarne la memoria, è l'assenza totale di corsi dal taglio storico all'interno dell'offerta formativa del Laban Center (ora denominato semplicemente The Laban) a Londra, che è uno dei principali centri di formazione pratica in danza e teorica in Europa.

col titolo *Rudolf Laban. The Dancer of the Crystal*, Lanham, MD, Scarecrow Press, 2009. Cfr. anche *Rudolf Laban. Das Choreographische Theater*, a c. di E. DÖRR, Norderstedt b. Hamburg, Books on Demand, 2004.

⁹ L. KARINA, M. KANT, *Tanz unterm Hakenkreuz*, cit. Della musicologa tedesca Marion Kant cfr. anche M. KANT, *Laban's Secret Religion*, in *Discourses in Dance* 1, n. 2, 2002, pp. 43-62.

¹⁰ L. GUILBERT, *Danser avec le III^e Reich*, cit.

¹¹ Cfr. A. Milloss *Coreosofia - Coreologia - Coreologia*, in «Musica», 1942, n. 1, pp. 210-230, e A. Milloss, *Das Erbe des Expressionismus im Tanz*, in «Maske und Kothurn», 1965, n. 4; (2° ed. in *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, Roma, Bulzoni, 1986 a c. di P. CHIARINI, A. GARGANO, R. VLAD, 1985, pp. 445-463; tr. it. *L'eredità dell'espressionismo nella danza*, in "Teatro Contemporaneo", 1988, n. 19, pp. 17-34).

¹² R. LABAN, *L'arte del movimento*, Macerata, Ephemeria, 1999 (ed. or. *The Mastery of Movement on the Stage*, London, Macdonald&Evans, 1950 (2° ed. a c. di L. ULLMANN col titolo *The Mastery of Movement*, 1960; 3. ed. rivista e ampliata a c. di L. ULLMANN, col titolo *The Mastery of Movement*, 1980) e *La danza moderna educativa*, a c. di L. DELFINI, F. ZAGATTI, Macerata, Ephemeria, (ed. or. *Modern Educational Dance*, a c. di L. ULLMANN, London, Macdonald&Evans, 1948 (2° ed. 1963; 3° ed. 1975).

¹³ Cfr. R. LABAN, *Schrifttanz. Methodik, Orthographie, Erläuterung*, Wien, Universal, 1928 (tr. ing. e fr. *Schrifttanz - La danse écrite - Script Dancing*, Wien, Universal, 1930), e R. LABAN, *Ein Leben für den Tanz*, Dresden, Reissner, 1935 (ed. in anastatica Bern-Stuttgart, Paul Haup, 1989; tr. ing. a c. di L. ULLMANN, *A Life for Dance*, London, Macdonald&Evans, 1975).

Storie e storiografia postmoderna

Il ruolo solitamente attribuito alla riflessione storiografica postmoderna, così come è stata impostata da Michel De Certeau, Hayden White, Franklin Ankersmit, Reinhart Koselleck, per citare solo alcuni degli studiosi attivi in questo ambito, è di avere rifiutato gli approcci sistematici e universalistici, le cosiddette "grandi narrazioni", aprendo a un'epoca di incertezze e di instabilità metodologica. A essere messo in crisi è stato molto più di un metodo o di un approccio storiografico, ovvero la possibilità stessa di fare e pensare la storia. In estrema sintesi questa operazione ha smascherato i meccanismi con cui nelle rappresentazioni della storia si è prodotta la fusione delle strutture interpretative usate (non sempre consapevolmente) dallo storico con la sua interpretazione dei fatti. Dietro a questi "assalti" alle certezze della storia, si sono stratificate le teorizzazioni sulla condizione postmoderna, il pensiero decostruzionista di Derrida, l'impostazione teorica foucaultiana allo studio dell'archeologia del sapere, le disamine linguistiche di Roland Barthes, il ripensamento delle funzioni e dei metodi dell'antropologia avviato da Clifford Geertz e George E. Marcus¹⁴.

Secondo le suggestioni teoriche degli storici postmoderni, la storia esiste perché si pone al crocevia di più esigenze (sociali, culturali, politico-ideologiche) e cioè esiste in una dimensione in cui il presente orienta inevitabilmente la ricerca sul passato, la scelta dei temi, il modo di indagarli, e le non da ultimo le politiche di sostegno economico di queste ricerche. Lo storico, dunque, non può considerarsi una figura neutra né rispetto all'oggetto della sua ricerca né rispetto agli strumenti di cui decide di dotarsi. Tanto meno sono neutre oppure oggettive le fonti che sceglie di considerare o riesce a recuperare. Il concetto di fonte è storicamente investito del presupposto dell'origine al punto da fare dimenticare tutti gli intermediari che ne hanno determinato l'esistenza, ovvero chi l'ha prodotta, la tradizione "storica" che ha creato i presupposti per essere considerata come tale, gli studiosi che ci hanno preceduto nell'esaminarla orientando il nostro sguardo, gli archivisti che l'hanno inserita in un contesto istituzionale imbrigliandola in precise logiche di ordine e senso¹⁵, e così via. Da questa prospettiva l'assenza del passato non è data dunque dalla conseguenza dalla scarsità o lacunosità del materiale documentario, e nemmeno dall'insufficienza degli strumenti critici per indagarlo, bensì della fragilità della storia scritta dagli uomini¹⁶. Secondo gli studiosi che si riconoscono in questa tendenza della storiografia, infatti, bisogna guardare alla fonte più come a una traccia del passato che come il sintomo di una pienezza di significati. E l'archivio, proprio in quanto legato all'esperienza di chi lo crea, di chi lo organizza e di chi lo usa, non è da ritenersi una scatola chiusa e inaccessibile che ordina il reale, ma un luogo in cui seguire le

¹⁴ Per una panoramica del dibattito storiografico postmoderno cfr. in particolare *The Postmodern History Reader*, a c. di K. Jenkins, London, Routledge, 1997. Si rimanda inoltre al dibattito alimentato dalla rivista "History and Theory" (Wesleyan University Press).

¹⁵ P. BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002, p. 15.

¹⁶ Cfr. S. FACIONI, *Michel de Certeau e il futuro del passato*, in M. DE CERTEAU, *La scrittura della storia*, Jaka Book, 2006, p. XV (ed. or. *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975).

forme di persistenza del passato (materiali, ovvero il documento, e immateriali, come la memoria) e le dinamiche della sua sedimentazione, produzione, istituzionalizzazione, analisi e interpretazione¹⁷.

Lo storico, inoltre, non può fare a meno di una retorica, di una strategia di comunicazione. In questo senso la pratica storiografica è stata assimilata alla *fiction*. Infine gli eventi da raccontare e i documenti a disposizione condizionano la scelta della retorica da utilizzare: metodo di ricerca e stile di spiegazione sono strettamente connessi tra loro. La funzione della narrazione, come puntualizza White, non è soltanto una strategia discorsiva o una tattica che lo storico può o non può usare, a seconda delle intenzioni, «bensì un modo di simboleggiare gli eventi senza cui la loro stessa storicità non può essere dimostrata»¹⁸. In questo senso i nuovi paradigmi storiografici si nutrono dell'ambivalenza strutturale che ha svelato e che oscilla sempre tra "fare la storia" e "raccontare delle storie" senza mai essere riconducibile interamente all'una o all'altra dimensione. E la narrazione, che è simultaneamente il presupposto e l'esito della storiografia, assume il valore di un atto performativo in quanto rappresenta la sostituzione di quello che sarà per sempre assente, vale a dire gli eventi del passato.

Rispetto al lavoro su Laban, la sua opera e il suo pensiero, gli intrecci tra storia e memoria, scritta e orale, si rivelano cruciali, così come le diverse strategie narrative in atto negli studi che ne hanno ricostruito la vita e la carriera. Tra questi i più diffusi, e per questo divenuti canonici, sono il volume monografico di John Hodgson e Valerie Preston-Dunlop, già suoi allievi e poi collaboratori¹⁹, apparso nel 1990, e la biografia di Preston-Dunlop edito nel 1998²⁰. Entrambi i volumi si basano in larga parte sulle personali memorie degli autori intrecciate a racconti forniti da altri collaboratori e allievi diretti di Laban, e non da ultimo alle fonti confezionate ad hoc da Hodgson e Preston-Dunlop per "induzione", vale a dire le decine di questionari inviati a parenti, amici e colleghi di Laban per raccogliere e incrociare informazioni sulla sua identità e sul suo pensiero, e ora custoditi presso l'archivio privato di Hodgson, solo da pochi anni consultabili presso l'Università di Leeds. Per lo storico contemporaneo questa mole di documenti, che riguardano anche dati fondamentali come l'identità nazionale e linguistica di Laban oltre che la sua personalità, e che spesso sono discordanti tra loro, consentono l'accesso all'universo labaniano da una faglia da cui emergono molti degli strati sottesi ai processi di storicizzazione e canonizzazione. Se esaminati anche alla luce delle molte versioni di curriculum vitae stilate dallo stesso Laban nel corso della sua carriera per scopi

¹⁷ Su questi argomenti cfr. S. Franco e M. Nordera, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET Università, 2010.

¹⁸ Cfr. H. WHITE, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, p. 53.

¹⁹ V. Preston-Dunlop e J. Hodgson, *Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Influence*, Plymouth, Northcote House, 1990 (tr. fr. *Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban*, Arles, Actes Sud, 1991).

²⁰ V. Preston-Dunlop, *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*, London, Dance Books, 1998.

sempre diversi, e della sua autobiografia uscita in tedesco nel 1935 e tradotta in inglese quarant'anni dopo²¹, questi materiali non possono che rivelare le complesse dinamiche tra memoria, oblio e rimozione alla base dell'esperienza della storia, le modalità di autorappresentazione messe in campo da Laban (e come lui da molti altri artisti) e la loro ricezione nei diversi ambiti in cui egli ha vissuto e lavorato. Non da ultimo, questi materiali costituiscono uno strumento prezioso per indagare lo scarto prodotto tra la storia lo stile narrativo della biografia ufficiale e quello ben più frammentario e incoerente della tradizione orale. Il loro riesame oggi non può che confermare fino a che punto la trasmissione, traduzione e trasformazione di una tradizione (coreutica) si nutra di dinamiche di appropriazione ed espropriazione, inclusione ed esclusione, che per lo storico comportano inevitabilmente una riflessione sulle identità e sulle finalità dell'agire dei singoli attori in gioco. Nel caso di Laban questo livello della ricerca storica si intreccia poi con le modalità di trasmissione della danza e la costruzione culturale secondo cui si presuppone una continuità genealogica della memoria corporea nell'avvicendamento tra maestri e allievi, dimenticandone il carattere costruito. Al tempo stesso questa indagine porta a riflettere sullo statuto dell'archivio come entità in movimento, che va studiata nelle dinamiche della sua produzione, sedimentazione, istituzionalizzazione, analisi e interpretazione.

Tra i documenti che sono rimasti esclusi dalla linea della trasmissione orale del pensiero labaniano, e in buona parte anche dalle ricostruzioni storiche fatte dai suoi primi allievi e collaboratori, spiccano quelli relativi alle sceneggiature di documentari sulla storia della danza e di film divulgativi del suo metodo, che Laban ha progettato fin dalla metà degli anni '10. Questo corpus documentario, ancora una volta sparso in molti archivi tra Germania e Gran Bretagna, e divenuto accessibile in tempi e modi diversi nel corso degli ultimi vent'anni, mi ha consentito di rileggere criticamente la produzione artistica di Laban, il suo immaginario cinestetico e le sue strategie culturali. Il suo interesse per il nascente mondo del cinema è testimoniato, infatti, da alcune brevi pantomime scritte per i corsi di recitazione per attori che, in una delle prime *Labanschule* (Scuola Laban) fondate a Zurigo nel ANNO, Laban aveva affiancato a quelli di *Bewegungskunst* (arte del movimento). In seguito, e per tutti gli anni '20, ha continuato a intrecciare rapporti con alcuni noti esponenti del cinema di Weimar e a stilare progetti di film assimilabili ai generi tipicamente tedeschi del *Kulturfilm* (film culturali) o del *Lehrfilme* (film educativo), ovvero quel particolare tipo di documentari artistici in voga all'epoca anche grazie all'investimento economico di una delle maggiori case di produzione coeve, la Universum Film Aktien Gesellschaft (UFA). Questi progetti di film avevano per Laban lo scopo di fare conoscere la danza moderna a un pubblico molto più ampio di quello che satellitava attorno alle scuole e ai teatri e, viceversa, di portare al mondo della danza spettatori e amatori altrimenti difficili da raggiungere. Ritenuti marginali fino a oggi dagli

²¹ R. LABAN, *Ein Leben für den Tanz*, Dresden, Reissner, 1935 (ed. in anastatica Bern-Stuttgart, Paul Haup, 1989; tr. ing. a c. di L. ULLMANN, *A Life for Dance*, London, Macdonald&Evans, 1975).

studiosi di Laban rispetto al resto della sua produzione scientifica e artistica, e ciò forse in virtù del fatto che sono rimasti in larga parte inediti e non realizzati²², questi scritti, al contrario, costituiscono delle tappe cruciali di un percorso che è si è svolto in parallelo rispetto alla teorizzazione e alla creazione artistica di Laban, e rivelano molto del suo immaginario cinestetico, le strategie messe in atto per realizzare le politiche culturali che gli stavano a cuore nell'affermare la sua idea di danza nella società di Weimar, prima, e sotto il Reich, dopo. Ricostruendo il gioco di rimandi e citazioni con altre pellicole coeve, oltre che inseguendo le tracce delle migrazioni di gesti e movimenti dalla scena teatrale allo schermo cinematografico, è possibile inoltre misurare la reale presenza della danza moderna all'interno di un sistema culturale come quello della Repubblica di Weimar e cogliere alcuni indizi preziosi su quanto la sua ambiguità ideologica fosse più o meno chiaramente percepita. L'analisi di questo corpus di documenti può dunque restituire ai nostri sguardi informazioni importanti sul regime scopic in cui Laban era immerso e che ha nutrito il suo pensiero e la sua pratica, tanto quanto aggiungere elementi importanti per addentrarci nella conoscenza dell'immaginario che la sua danza ha contribuito a forgiare. E ciò perché le visioni *nella* storia orientano da sempre le nostre visioni *della* storia.

²² Cfr. S. FRANCO, *Rudolf Laban's Dance Film Projects*, in *New German Dance Studies*, a c. di S. MANNING e L. RUPRECHT, Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press (in corso di pubblicazione).