

SUSANNE FRANCO

*Nuove scienze, nuovi corpi.  
La ginnastica ritmica tra arte, cultura e società\**

*È impossibile pensare al ritmo senza  
immaginare un corpo in movimento<sup>1</sup>.*

Émile Jaques-Dalcroze

\* Una prima versione di questo saggio è apparsa col titolo *Nouvelles sciences nouveaux corps. Le cadre culturel de la rythmique*, in *Troisième Congrès International du Rythme. Le rôle du rythme pour le développement humain. Institut Jaques-Dalcroze 1999*, Drize (Genève), Éditions Papillons, 2000, pp. 75-87. L'autrice ringrazia Isabelle Hirt, bibliotecaria dell'Istituto Jaques-Dalcroze, per il suo prezioso aiuto.

<sup>1</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, Torino, ERI, 1986, p. 59 (ed. orig. É. Jaques-Dalcroze, *Le rythme, la musique, et l'éducation*, Paris-Lausanne, Jobin, 1920; 2° ed. rivista e corretta, Lausanne, Foetisch Frères, 1965; 1° tr. it. *Ritmo, musica, educazione*, Milano, Hoepli, 1925). Si tratta di una raccolta di saggi di Dalcroze scritti fra il 1905 e il 1920 che a tutt'oggi sono i più noti sulla ginnastica ritmica, anche grazie alla loro traduzione in più lingue. Molti di essi sono stati pubblicati più volte (come del resto la maggior parte degli scritti dalcroziani), spesso con titoli differenti ma con poche variazioni sostanziali ed è per questa ragione che qui sono privilegiate citazioni tratte dalla traduzione italiana di questo volume. I manoscritti di Dalcroze si trovano presso la Bibliothèque Publique et Universitaire di Ginevra (d'ora in poi BPU) dove, grazie all'interessamento di Corinne Chevrot, nel 1990 è stato redatto un primo catalogo. Un nuovo e aggiornato catalogo è stato stilato nel 1999 da Misolette Bablet-Hahn, che ha avviato il Centre International de Documentation Jaques-Dalcroze, e da Isabelle Hirt. I resoconti relativi ai corsi, i manoscritti delle conferenze tenute gli articoli, le riflessioni sugli avvenimenti sociali e politici, gli omaggi ad artisti e i *menus de propos* (dicitura sotto la quale Dalcroze schedava i suoi pensieri sparsi e gli aforismi, solo in parte dati alle stampe), vi sono stati inseriti per titolo; per agevolare il lettore a orientarsi in questo *mare magnum* è stato anche stilato un indice degli incipit. Cfr. *Catalogue des écrits d'Émile Jaques-Dalcroze*, inedito.

Il corpo è una falsa evidenza. Esso è costruito socialmente sia nella sua presenza sulla scena collettiva, sia nelle teorie che ne spiegano il funzionamento e che sono alla base delle sue rappresentazioni. Ogni discussione sul corpo implica perciò innanzi tutto la costruzione del suo oggetto di ricerca: di quale corpo si tratta? Scopo di questo saggio è inserire le teorie di Émile Jaques-Dalcroze sul ritmo e sull'educazione corporea entro dei paradigmi culturali più ampi dei codici spettacolari dell'epoca, e nello specifico porle in relazione con le teorie diffuse in ambito scientifico. La maggior parte degli studi sulla ginnastica ritmica, il metodo creato da Dalcroze a partire dal 1892, hanno limitato il campo di indagine all'ambito teatrale, lasciando sullo sfondo i discorsi sul corpo che attraversarono in quegli stessi anni altre discipline<sup>2</sup>. Questo saggio, al contrario, privilegia una prospettiva metodologica che vede la storia del teatro e della danza come parte integrante della storia delle idee sul corpo e delle sue rappresentazioni<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> I principali studi su Dalcroze e sulla ginnastica ritmica sono: K. Stork, *Émile Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*, Stuttgart, Greiner & Pfeiffer, 1912; H. Brunet-Lecomte, *Émile Jaques-Dalcroze. Sa vie, son oeuvre*, Genève, Jeheber, 1950 (si tratta della biografia scritta dalla sorella di Dalcroze); Aa.Vv., *Émile Jaques-Dalcroze. L'homme, le compositeur, le créateur de la Rythmique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1965; G. Giertz, *Kultus ohne Götter: Émile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia*, Kitzinger, München, 1975; I. Spector, *Rhythm and Life: the Work of Émile Jaques-Dalcroze*, Stuyvesant New York, Pedragon Press, 1990; J. Gobbert, *Zur Methode Jaques-Dalcroze: Die Rhythmische Gymnastik als Musikpädagogisches System*, parte della serie «Studien und Dokumente zur Tanzwissenschaft», Frankfurt a. M., 1998; A. Berchtold, *Émile Jaques-Dalcroze et son temps*, L'age d'Homme, Lausanne, 2000 (precedentemente sotto forma di saggio incluso in Aa.Vv., *Émile Jaques-Dalcroze. L'homme...* cit.). In italiano cfr. E. Casini Ropa, *Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*, in «Teatro e Storia», n. 3, 1987, pp. 295-309; 329-36, poi col titolo *La cultura del corpo in Germania*, in *Alle origini della danza moderna*, a cura di Ead., Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 81-100; S. Franco, *Émile Jaques-Dalcroze*, in *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di S. Carandini, E. Vaccarino, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 303-20.

<sup>3</sup> Per uno studio apripista in questo senso cfr. J.R. Roach, *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, London-Toronto, University of Delaware Press, 1985. Cfr. anche il recente A. Bisicchia, *Teatro e scienza. Da Eschilo a Brecht e Barrow*, Torino, UTET Libreria, 2006, che propone una lettura incrociata del mondo delle scene e di quello delle scienze costruendo un percorso trasversale ricco di spunti per ulteriori approfondimenti. Di grande valore per il modernismo coreutico tedesco è inol-

A cavallo fra Ottocento e Novecento, il profondo cambiamento che si verificò nel modo studiare il corpo e la consapevolezza dimostrata nel decifrarne il linguaggio conferì alla componente fisica dell'uomo una centralità sconosciuta alla cultura occidentale. Il nuovo orientamento culturale rimise in discussione le tradizionali nozioni di corpo, mente e anima, sottraendone l'investigazione al dominio fino ad allora quasi esclusivo della filosofia e della teologia e facendone l'oggetto di studio privilegiato della medicina, della fisiologia e della psicologia<sup>4</sup>. I modelli scientifici delinearono i contorni di un nuovo sapere antropologico e permearono le convenzioni estetiche e le teorie performative coeve<sup>5</sup>. Del resto la frequenza con cui gli accenni più o meno diretti al sapere scientifico ricorrono negli scritti dalcroziani è indice, da un lato della loro effettiva influenza sul pensiero musicale e teatrale dell'epoca, dall'altro della necessità da parte dei pionieri della danza e dei moderni metodi di educazione corporea di legittimare culturalmente il loro operato agli occhi di un pubblico ancora disorientato di fronte alla dirompente novità di questa offerta. Medicina, fisiologia e psicologia, ma anche pedagogia, ergonomica e scienza del lavoro erano parte dell'orizzonte culturale di Dalcroze e determinarono in maniera decisiva la sua percezione del corpo e il linguaggio con cui lo descrisse e lo analizzò. Secondo la linea maggioritaria del-

tre l'indagine di I. Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2000. La bibliografia relativa alla storia del corpo è molto vasta. Per una ricognizione delle tematiche legate al corpo nell'ambito degli studi di danza cfr. in particolare H. Thomas, *The Body, Dance and Cultural Theory*, New York, Palgrave, 2003. Per la loro importanza e per le bibliografie a cui i singoli volumi rimandano, cfr.: *Fragments for a History of a Human Body*, a cura di M. Feher, R. Naddaff, N. Tazi, 3 voll., New York, Zone Books, 1989; *Incorporations*, a cura di J. Crary, S. Kwinter, New York, Zone Books, 1992; *The Body. Social Process and Cultural Theory*, a cura di M. Featherstone, M. Heapworth, B.S. Turner, London, Sage Publications, 1991; i recenti volumi col titolo complessivo di *Histoire du corps*, e così articolati: *De la Renaissance aux Lumières*, a cura di A. Corbin, J.-J. Courtine, Paris, Seuil, 2005; *De la Révolution à la Grande Guerre*, a cura di A. Corbin, J.-J. Courtine, Paris, Seuil, 2006; *Les mutations du regard: le XXème siècle*, a cura di A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, Paris, Seuil, 2006.

<sup>4</sup> Cfr. R. Porter, *La storia del corpo*, in *La storiografia contemporanea*, a cura di P. Burke, Bari, Laterza, 1993, p. 271.

<sup>5</sup> I. Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft*, cit., p. 47.

le scienze dell'epoca, il corpo fondava l'uomo e le differenze sociali e culturali erano sottomesse alla biologia. Il destino di un uomo sembrava interamente iscritto nel suo corpo e la sua conformazione morfologica era la superficie in cui restavano vistosi e dunque leggibili i segni della sua interiorità spirituale e della sua indole caratteriale. Tracce di pseudodiscipline come la fisiognomica – che sosteneva la connessione diretta tra stati d'animo e morfologia corporea – restarono negli approcci dell'antropologia fisica tardo ottocentesca, che soltanto nel secolo successivo considerò a pieno la componente culturale e sociale delle tecniche corporee e, con l'avvento della moderna neurologia e della psicanalisi, la complessità del linguaggio del corpo come strumento di comunicazione. La formazione di Dalcroze avvenne in questo particolare momento di transizione dall'interpretazione del corpo sulla base del suo significato semiotico a quella fondata sul suo funzionamento fisiologico. Nella fattispecie, Dalcroze conobbe da vicino l'Estetica applicata, il metodo messo a punto da François Delsarte verso la metà dell'Ottocento per migliorare la formazione dei cantanti d'opera e che per molti aspetti si inseriva nella tradizione fisiognomica, pur differendo da essa per il fatto di essere incentrato sullo studio dell'intera sfera del linguaggio umano e non soltanto dei tratti somatici e dell'espressività del viso<sup>6</sup>. Un tale ampliamento del campo di indagine corrispondeva al proposito di Delsarte di individuare la corrispondenza fra stati dell'anima e movimento corporeo e scoprire così le leggi generali che regolavano la comunicazione gestuale. Pur avvalendosi di un impianto scientifico fondato sull'osservazione empirica e corredato da una certa ossessione tassonomica, Delsarte proponeva un modello antropologico ternario mutuato dal pensiero filofico-teologico classico in cui le tre componenti dell'uomo, corpo-anima-spirito, rispecchiavano la triplice natura divina e in cui il corpo fungeva da rivestimento dell'anima. Una classificazione dei movimenti umani basata su modelli scientifici positivisti coesisteva, cioè, con una topologia corporea che considerava la componente

<sup>6</sup> Sull'Estetica applicata in italiano cfr. *Delsarte. Le leggi del teatro*, a cura di E. Randi, Roma, Bulzoni, 1993 ed E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte*, Padova, Esedra, 1996.

fisica dell'uomo come la materializzazione di un senso eterno e cosmico-antropologico. Al sistema di Delsarte, conosciuto soprattutto nella versione tramandata dai due allievi diretti, Alfred Giraudet e Angélique Arnaud<sup>7</sup>, Dalcroze fece inizialmente riferimento per strutturare il suo metodo sul piano teorico e metodologico<sup>8</sup>. Come Delsarte, egli avvertì la necessità di mettere a punto all'interno della proposta didattica dei conservatori musicali una nuova pedagogia incentrata sul movimento corporeo e affermò che la gestualità era rivelatrice delle «disposizioni fisiche, spirituali e animiche»<sup>9</sup> dell'individuo. Ma a differenza del creatore dell'Estetica applicata, Dalcroze descrisse il corpo umano come «un'orchestra con due capi, l'anima e il cervello»<sup>10</sup>, prefiggendosi con la ginnastica ritmica di «far precedere le lezioni di scrittura dell'armonia da esperienze particolari di ordine fisiologico»<sup>11</sup>. Egli si era formato, infatti, in un momento cruciale per la diffusione dei discorsi della scienza moderna e ne aveva fatto tesoro intuendo tutte le potenzialità che questo sapere poteva offrire allo sviluppo della ginnastica ritmica:

<sup>7</sup> Cfr. A. Arnaud, *François del Sarte, ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode, précédé de détails sur la vie, sa famille, ses relations, son caractère*, Paris, Delagrave, 1882; A. Giraudet, *Mimique, Physionomie et Gestes. Méthode pratique d'après le système de F. Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1895.

<sup>8</sup> Un documento prezioso che testimonia la conoscenza diretta del metodo del-sartiano da parte di Dalcroze è il manoscritto: É. Jaques-Dalcroze, *Extraits d'étude sur F. del Sarte*, c. 16, BPU 695/2. Per uno studio critico su questo argomento cfr. S. Franco, *Armonie del corpo, del gesto e del movimento. Influenza dell'estetica applicata di François Delsarte e del del-sartismo nella pedagogia plastico-musicale di Jaques-Dalcroze*, in «Biblioteca Teatrale», n. 34, 1995, pp. 5-44; e anche S.L. Odom, *Delsartean Traces in Dalcroze Eurhythmics*, in «Mime Journal», n. 23, 2004-2005, pp. 136-51. Dalcroze si formò in diverse città (tra cui Ginevra, Parigi, Vienna), in ambienti sia musicali (studiò con Anton Bruckner ed Hermann Graedner e frequentò Delibes e Fauré) sia teatrali (a Parigi seguì i corsi di Talbot – nome d'arte di Denis Stanislas Montalant – e di Edmond Got).

<sup>9</sup> É. Jaques-Dalcroze, *La musique et nous. Notes sur notre double vie*, Genève, Slatkine, 1981, p. 21.

<sup>10</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Notes bariolées*, Genève-Paris, Jeheber, 1948, p. 7 (si tratta di una raccolta di aforismi di Dalcroze).

<sup>11</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 25.

Delsarte si è occupato di gesto espressivo, ma occorrerebbe che lo studio del gesto fosse spinto più lontano e che si situasse nell'ambito della fisiologia e della psicologia<sup>12</sup>.

Ed è precisamente in questa direzione che è opportuno cercare le tracce della germinazione delle sue rivoluzionarie idee sull'educazione corporea del musicista.

### *Tempi moderni*

Le nozioni di “salute” e “malattia” non appartengono alla dimensione naturale, ma sono l'esito di norme e di valori elaborati in precisi contesti storici, sociali e culturali. Esse operano come figure concettuali che agiscono simbolicamente e materialmente sui corpi viventi e che non sono separabili dai campi sociali e dalle forze storiche che intervengono nella loro stessa definizione. Se il corpo è definito “sano” o “malato” è perché esso è iscritto in un dato quadro concettuale a cui è a sua volta attribuita una certa autorità scientifica. La soglia fra “normale” e “patologico”, fra “salute” e “malattia”, e fra “ordine” e “disordine” è dunque ridefinita sulla base di parametri che variano nel tempo, sia sulla scena sociale sia su quella teatrale. Queste dicotomie, che si autolegittimano come dato oggettivo, in realtà rispecchiano i rapporti di potere alla base della normativa sociale. Salute e malattia sono in definitiva delle rappresentazioni oggettivate di esperienze corporee che svolgono un ruolo centrale nella vita sociale e nella produzione culturale<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 36-7. Sulla diffusione del pensiero delsartiano e dalcroziano in Russia negli anni Dieci nella originale rielaborazione di Sergej M. Volkonskij cfr. O. Calvarese, *Russia anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, in «Teatro e Storia», n. 24, 2003, pp. 167-233.

<sup>13</sup> Per un'accurata riflessione su questi argomenti cfr. G. Pizza, *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Roma, Carocci, 2005, pp. 75-106. Sulla questione del normale e del patologico cfr. anche il classico G. Canguilhem, *Il normale e il patologico*, Rimini, Guaraldi, 1975 (ed. orig. Paris, Presses Universitaires de France, 1966).

Sul finire dell'Ottocento la diffusione di alcune "nuove patologie" sembrò uno dei segnali più tangibili dei profondi cambiamenti in atto nelle società occidentali. Questo fenomeno fu analizzato grazie alle ricerche di scienziati di formazione eterogenea, protagonisti di una rivoluzione a tutto campo dei saperi sul corpo. Nuovi corpi necessitavano dunque di nuovi sguardi scientifici, che a loro volta contribuirono a dare nuova sostanza alle corporeità moderne affette da nevrosi fino ad allora sconosciute e che sembravano tradire una diffusa e allarmante perdita di controllo sulla sfera gestale<sup>14</sup>.

La medicina divenne uno dei maggiori repertori culturali di questa rivoluzione epistemologica. In particolare essa fu sostanziata dallo sviluppo degli studi sulla malattia mentale, che per la prima volta ponevano in relazione sintomi di ordine fisico con cause di origine neurologica. Le nuove acquisizioni della medicina trasformarono la percezione stessa della malattia, non più considerata unicamente come una reazione del corpo a un agente esterno, bensì spesso come un sintomo di disfunzioni mentali<sup>15</sup>, e comunque sempre come un mezzo attraverso cui il corpo comunicava. Nel clima scienziato di fine Ottocento la "misura della malattia" divenne uno dei fondamenti della pratica clinica, completando l'approccio anamnestico e semiotico classico. La sintesi fra una medicina dello sguardo e una più sperimentale avvenne attraverso l'incontro dei dati offerti dalla qualificazione clinica della malattia in ospedale e dalla quantificazione tecnico-strumentale in laboratorio. Si passò così da un'idea di medicina come scienza empirica a un'idea di medicina come scienza esatta proprio perché misurabile<sup>16</sup>. A questi risultati si giunse anche grazie all'apporto della fisiologia, che considerava gli organismi viventi da una prospettiva dinamica, privilegiando lo studio dei meccanismi di funzionamento dell'apparato muscolare e respiratorio, della circolazione sanguigna, dei flussi energetici e delle trasformazioni psico-chi-

<sup>14</sup> Su questi temi cfr. G. Agamben, *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 45-7.

<sup>15</sup> Cfr. J.-M. Charcot, *Léçons cliniques sur les maladies des vieillards et des maladies chroniques*, Paris, Delahaye, 1874, in particolare le pp. VII-XXXII.

<sup>16</sup> Cfr. G. Cosmacini, *L'arte lunga. Storia della medicina dall'antichità a oggi*, Roma, Laterza, 1997, p. 343.

niche del corpo. Dalla doppia radice medico-fisiologica e filosofica, nacque in seguito la moderna psicologia: se il cervello era identificato come la sede corporea del pensiero, la mente, ovvero la parte razionale dell'uomo, era percepita come la principale fonte di molte malattie, ma anche lo strumento più efficace per la loro cura. Neurologia, fisiologia, psicologia, oltre che pedagogia, scienza del lavoro ed ergonomica andarono definendosi come i nuovi ambiti di studio del corpo nella sua doppia dimensione, sociale e organica, e contribuirono inoltre a trasformarne l'immagine della componente fisica dell'uomo da meccanica a energetica. Si creò così un nuovo spazio interpretativo del potenziale espressivo del corpo. Uno spazio presto abitato anche dalla danza moderna e dai nuovi metodi ginnici, tra cui la ritmica dalcroziana.

Gli studi scientifici apportarono nuovi dati all'analisi specialmente alle patologie legate all'esaurimento nervoso e definite genericamente col termine "nevrastenia". La improvvisa quanto massiccia diffusione di queste patologie rappresentò per molti scienziati e intellettuali dell'epoca uno dei segnali più evidenti dell'aspetto distruttivo della modernità e la loro cura una sfida a cui sentivano di essere chiamati<sup>17</sup>. In breve tempo il "fenomeno nevrastenia" cambiò di segno: da allarmante esito del malessere diffuso causato dalla modernità, a emblema stesso del suo trionfo. Questo scarto nella valutazione della nevrastenia fu il risultato dello scambio fra prospettive di studio eterogenee sulle relazioni fra corpo e mente. La nascente neurologia insisteva sul carattere organico ed ereditario delle disfunzioni nervose, mentre alcuni esponenti della psicologia sperimentale si convinsero che la loro causa risiedesse nella dimensione sociale, e nella fattispecie nel degrado della qualità di vita nei centri urbani e nell'accelerazione del ritmo lavorativo imposto dalle macchine. Oggetto di studio comune di questi sguardi incrociati sui pazienti affetti dai sintomi di nevrastenia erano i sintomi prodotti dai medesimi, che si manifestavano come una sorta di stimate del loro malessere interiore. Il più

<sup>17</sup> Il testo più diffuso sulla nevrastenia era A.-A. Proust, G. Billet, *L'Hygiène du neurasthénique*, Paris, Masson, 1887. Per una contestualizzazione storica della nevrastenia cfr. A. Rabinbach, *Nevrastenia and Modernity*, in *Incorporations*, cit., pp. 178-87.

diffuso fra questi era uno stato di costante affaticamento muscolare e mentale. La nevrastenia più che una semplice malattia sembrava una «incessante orchestrazione di analogie con altre malattie»<sup>18</sup> poiché i sintomi erano amplificati dalla manifestazione di sintomi di altre patologie. Il tutto contribuì a conferire al fenomeno la qualità di una sorta di «fisiognomica della malattia»<sup>19</sup> e, se la psicologia sperimentale attribuiva alla nevrastenia delle cause sociali e individuali, la fisiologia mirava a individuarne innanzitutto la sostanza materiale<sup>20</sup>: nel complesso si arrivò alla formulazione dell'ipotesi che i diversi sintomi della nevrastenia andassero considerati come un'unica risposta del corpo all'organizzazione difettosa delle riserve energetiche e che la cura si celasse dietro una parola chiave dei "tempi moderni": ritmo.

La radicata convinzione che il peggioramento della qualità della vita dipendesse dal rapido e decisivo cambiamento dei ritmi abitativi e lavorativi, determinato a sua volta dall'impatto con i nuovi sistemi produttivi industriali, fu alla base del denominatore comune delle diverse indagini sul corpo in questo arco di tempo ovvero l'assunto che soltanto i movimenti naturali fossero ritmici, mentre quelli imposti dalla società moderna fossero aritmici<sup>21</sup>. Per ritrovare la perduta armonia fra corpo e mente, e fra uomo e natura, bisognava quindi trovare una rapida soluzione, provvedendo a rifondare le attività lavorative e ricreative (fra cui anche la danza moderna e i metodi ginnici allora in crescente diffusione) su di un ritmo naturale, adeguato cioè alle esigenze del corpo umano. Si trattava della premessa indispensabile alla successiva sincronizzazione dei ritmi naturali e di quelli meccanici<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Ivi, p. 179.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Proust e Billet (tra gli altri) erano sostenitori della prima tendenza, mentre la seconda, in particolare nel contesto francofono, era rappresentata soprattutto dagli studi di T. Ribot, *Les maladies de la volonté*, Paris, Alcan, 1884 e di A. Dechamps, *Les maladies de l'énergie. Thérapeutique générale*, Paris, Alcan, 1908.

<sup>21</sup> Cfr. per esempio C. Féré, *Travail et plaisir, Nouvelle études expérimentales de psycho-mécanique*, Paris, 1904.

<sup>22</sup> Cfr. A. Turowsky, *Étienne Jules Marey et l'utopie de la biomécanique ou machine du corps enveloppée*, in *Marey Pionnier de la synthèse du mouvement*, Catalogo della mostra tenuta al Museo Marey di Beaune dal 20 maggio-10 settembre 1995, Beaune, Musée Marey, pp. 49-58.

La questione del ritmo si rivelò cruciale anche nella soluzione dei problemi posti dalla nuova organizzazione del lavoro, un tema che verso la metà degli anni Venti, in occasione del terzo congresso internazionale della ritmica dalcroziana, era stato definito ancora di «cogente attualità»<sup>23</sup>. Il corpo infatti, in quanto motore capace di convertire energia in lavoro meccanico, rappresentava il mezzo attraverso cui le forze della natura potevano essere trasformate in forze produttive per la società. L'esigenza di capire come utilizzare, incrementare e conservare al meglio questa energia in vista di una resa più efficiente del lavoratore si fece impellente. La misurazione del dispendio energetico fisico e mentale, e lo studio delle leggi che regolano il funzionamento del sistema muscolare e nervoso, divennero il nucleo della fisiologia, che a sua volta alimentò le ricerche condotte in un ambito dai contorni ancora imprecisi, ma accomunate dall'interesse per il lavoro dell'uomo e dell'uomo al lavoro<sup>24</sup>. Vi rientrava a pieno titolo anche l'ergonomica, una disciplina in cui scienza e politica si intersecavano e che si proponeva di dare una risposta ai problemi posti dalla rapida industrializzazione, quantificando l'efficienza del corpo sulla base di precisi parametri e cercando le soluzioni più vantaggiose per razionalizzare i movimenti del lavoratore.

Un testo fondamentale nell'ambito del dibattito sul problema del miglioramento dei ritmi lavorativi e che, grazie alla sua fama, conobbe ben cinque edizioni nel giro di un ventennio, è *Arbeit und Rhythmus* [Lavoro e ritmo]<sup>25</sup>, dell'economista tedesco Karl Bücher. Secondo Bücher, il ritmo era un elemento essenzialmente corporeo e il suo ruolo consisteva nel regolare i movimenti lavorativi favorendo il risparmio delle energie fisiche e psichiche. Per semplificare e di conseguenza incrementare la produttività, Bücher suggeriva di ristabilire i ritmi corporei naturali per poi procedere all'automatizzazio-

<sup>23</sup> Cfr. J. Waldsburger, *Les applications du rythme à l'organisation du travail professionnel*, in *Premier Congrès du Rythme*, Genève, Albert Pfrimmer, 1926, p. 287.

<sup>24</sup> Cfr. A. Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1992 (ed. orig. New York, Basic Books, 1990), pp. 1-18.

<sup>25</sup> K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, Abhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1896.

ne dei movimenti, rendendoli cioè indipendenti dal controllo mentale e alleggerendo in questo modo lo sforzo del lavoratore. Queste teorie ebbero grande importanza anche per il superamento dell'idea fortemente radicata fino a quel momento secondo cui la differenza più tangibile fra il lavoro dell'uomo civilizzato e quello delle popolazioni definite "selvagge" consistesse nella metodicità adottata da queste ultime. L'attività lavorativa delle «persone naturali»<sup>26</sup> era caratterizzata infatti dall'automatizzazione dei movimenti e proprio perché non richiedeva alcun impegno mentale, era considerata come la prova della loro incapacità di dare un assetto scientifico al lavoro e della loro "innata" pigrizia. L'analisi di Bücher rovesciò i termini della questione: il modo di lavorare dei popoli "primitivi" acquistò una connotazione positiva proprio per il suo rispetto dei ritmi corporei naturali preservati dall'automatizzazione; la causa della dilagante e preoccupante aritmicità del lavoro moderno fu identificata al contrario nel processo di civilizzazione. Per l'economista tedesco, in sostanza, non era il lavoro industriale in sé a causare un affaticamento eccessivo, ma il suo carattere aritmico imposto dall'esterno, cieco e sordo ai bisogni del corpo<sup>27</sup>.

L'importanza di automatizzare i movimenti era stata avanzata anche da altri esponenti delle moderne teorie di politica economica e di ergonomia, che posero in stretta relazione la produttività del lavoratore e il suo benessere psico-fisico. Al centro di molte utopie economico-politiche moderniste era infatti l'idea che, applicando al corpo umano le nozioni della meccanica, fosse possibile trasformare il lavoratore in una macchina dalle risorse energetiche infinite e pressoché immune dalla fatica. Lo scopo era ottenere il massimo rendimento col minimo sforzo<sup>28</sup>. Ma al raggiungimento dell'ideale di un corpo meccanico e di una totale armonia fra ambiente naturale e progressi tecnologici, restava ancora un ultimo insormontabile scoglio: l'impossibilità da par-

<sup>26</sup> Cfr. A. Rabinbach, *The Human Motor...* cit., pp. 173-74.

<sup>27</sup> Cfr. *Ibidem*. Su questi temi cfr. anche J. Campbell, *Joy in Work, German Work. The National Debate, 1800-1945*, Princeton, Princeton University Press, 1989, in particolare le pp. 73-106.

<sup>28</sup> Cfr. A. Rabinbach, *The Human Motor...* cit., pp. 120-45.

te dell'uomo di lavorare oltre la soglia di stanchezza. La resistenza del corpo umano al progresso si esprimeva così nella fatica e la repentina proliferazione di studi a riguardo testimonia la profonda ansia di declino e di disintegrazione sociale che segnò quest'epoca. La fatica era considerata il risultato del progressivo allontanamento dal tradizionale modello di vita cadenzato dai ritmi naturali e causato dall'imperativo di non sprecare tempo in nome della produzione industriale. Per questa ragione essa rappresenta un tipico paradosso della modernità: da un lato era un estremo segnale di rifiuto da parte del corpo di accettare la ferrea disciplina imposta dalla tecnologia e, dall'altro, una patologia moderna per cui si rendeva necessaria una cura<sup>29</sup>.

Uno dei fisiologi che approfondì la questione dell'affaticamento fisico e mentale nei soggetti affetti da disfunzioni motorie o da nevrosi, dando un impulso decisivo allo sviluppo di questo campo di studi, fu Étienne Jules Marey<sup>30</sup>. Figura poliedrica (cardiologo, esperto di idraulica nonché pilota dilettante d'aereo), Marey era affascinato dal movimento che definiva come una "scrittura naturale" e che studiò, analizzò e scompose in tutte le sue forme, dal flusso del sangue alla corsa dei cavalli, dall'attività muscolare dell'uomo al volo degli uccelli<sup>31</sup>. Così facendo introdusse anche un nuovo linguaggio per descrivere il corpo al lavoro, un linguaggio in cui tempo, spazio e movimento erano strettamente connessi. Marey sosteneva infatti che ciascun movimento fosse il risultato della combinazione di due fattori, tempo e spazio, e che conoscere il movimento del corpo significasse conoscere le posizioni che esso occupava nello spazio durante una se-

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Su Marey cfr. in particolare *É.J. Marey. La photographie du mouvement*, catalogo della mostra organizzata dal Centre National d'Art et de Culture G. Pompidou, Musée National d'Art de Paris, 1979; M. Braun, *Picturing Time. The Work of Étienne Jules Marey (1830-1904)*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1992; *Marey Pionnier de la synthèse du mouvement*, cit.; C. Pociello, *La science en mouvements. Étienne-Jules Marey et Georges Demenjé (1870-1920)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

<sup>31</sup> A. Rabinbach, *The Human Motor...* cit., p. 87 e S. Giedion, *Mechanisation Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, New York, Oxford University Press, 1948, p. 17.

rie di istanti successivi<sup>32</sup>. Per realizzare i suoi esperimenti utilizzò infatti numerosi strumenti spesso frutto della sua inesauribile fantasia, tra cui uno dei primi apparecchi fotografici che influì in maniera decisiva sulla percezione del movimento<sup>33</sup>. Profondamente convinto che le leggi della meccanica fossero applicabili anche al corpo umano, Marey riteneva che lo studio della *Machine animale*<sup>34</sup>, richiedesse nuovi strumenti e nuove tecniche. Successivamente registrava i risultati delle sue osservazioni su grafici e tabelle, che rendevano conto della durata e dell'andamento ritmico-dinamico del movimento nello spazio e nel tempo, tenendo conto di tutte le variazioni delle forze in gioco. I suoi esperimenti furono di grande aiuto nell'individuazione di soluzioni vantaggiose per ridurre il dispendio energetico e, indirettamente, per diminuire l'affaticamento del lavoratore. La fatica era al tempo stesso la diretta e nefasta conseguenza di un cattivo dosaggio delle energie, ma anche un campanello di allarme che non si poteva continuare a ignorare. Uno dei primi scienziati che mise a fuoco il "ruolo protettivo" della fatica fu il fisiologo e fisioterapista Fernand Lagrange, autore di *Physiologie des exercices du corps*<sup>35</sup>. Per Lagrange, l'uomo era un vero e proprio motore e le sue energie psico-fisiche dovevano essere razionalizzate in modo da evitare che uno sforzo eccessivo causasse la contrazione dei muscoli. Il corpo doveva essere pronto a eseguire qualsiasi esercizio senza l'intervento della volontà e ciò era possibile soltanto introducendo nelle abitudini motorie un certo numero di automatismi capaci di influire beneficamente sulla coordinazione complessiva del movimento<sup>36</sup>. Un automatismo moto-

<sup>32</sup> A. Rabinbach, *The Human Motor...* cit., pp. 84-119.

<sup>33</sup> M. Braun, *Mouvement et Modernisme: le travail d'Étienne-Jules Marey*, in *Marey Pionnier de la synthèse du mouvement*, cit., pp. 21-36.

<sup>34</sup> É.J. Marey, *La machine animale*, 1873, Paris, Germer Baillière (2° ed. Paris, Éditions Revue EPS, 1993); gli altri due testi fondamentali di Marey sono: *Du mouvement dans les fonctions de la vie*, 1868 Paris, Germer Baillière (2° ed. Boston, Adamant Media Corporation, 2004) e *Le Mouvement*, Paris, Masson, 1894 (2° ed. Paris, Jacqueline Chambon, 1994; 3° ed. Arles, Actes Sud, 2002).

<sup>35</sup> F. Lagrange, *Physiologie des exercices du corps*, Paris, Alkan, 1888.

<sup>36</sup> *Ibidem*. Sull'automatismo cfr. in particolare tutto il sesto capitolo. Cfr. anche F. Lagrange, *L'hygiène de l'exercice*, Paris, Librairie Vuibert, 1887. A testimonianza della grande diffusione delle sue idee, molti degli scritti di Lagrange furono tradotti anche

rio era, nelle sue parole, «la facoltà che alcuni elementi nervosi hanno di azionare i muscoli senza l'intervento della volontà»<sup>37</sup> e, a differenza dei movimenti involontari come il battito cardiaco e la respirazione, i movimenti volontari come la marcia erano indicati anche da lui come quelli «che più facilmente possono essere automatizzati»<sup>38</sup>.

Dacroze fu profondamente influenzato dalle teorie di Bücher, Marray e Lagrange. Le strategie discorsive dei suoi testi (come quelle della maggioranza dei trattati di ginnastica e di educazione fisica coevi) lasciano trasparire la necessità di inserire nel più ampio dibattito scientifico le proprie competenze pedagogiche e artistiche, e di porle così in relazione con la generale tendenza alla razionalizzazione delle energie fisiche e psichiche dell'uomo moderno<sup>39</sup>. Le letture scientifiche che fece in quegli anni lo convinsero infatti che il ritmo naturale dipendesse «dalla [...] costituzione, dalla circolazione del [...] sangue e dal [...] sistema nervoso»<sup>40</sup>. Forte dell'acquisizione secondo cui il ritmo naturale della vita e dell'essere umano fossero stati annientati dalle macchine<sup>41</sup>, era del parere che anche il senso del ritmo musicale fosse di essenza fisica e derivasse dall'armonia generale di quelli che egli definiva «i movimenti corporei istintivi»<sup>42</sup>. E lad-

in altre lingue. Su questi stessi temi cfr. anche A. Mosso, *La fatica*, Milano, Treves, 1891 (2° ed. a cura e con introduzione di M. Nani, Firenze, Giunti, 2001); M. Carrieu, *De la fatigue et de son influence pathogénique*, Paris, 1878; P. Révilliod, *De la fatigue*, Lausanne, 1880; M. Keim, *De la fatigue et du surmenage au point de vue de l'hygiène et de la médecine legale*, Lyon, 1886; P. Tissié, *La fatigue et l'entraînement physique*, Paris, 1887; J. Amar, *Le rendement de la machine humaine*, Paris, 1910; J. Amar, *Le moteur humain et les bases scientifiques du travail professionnel*, Paris, 1914; G. Ribeil, *Les débuts de l'ergonomie en France à la veille de la Première Guerre Mondiale*, in «Le mouvement social», 1980, ottobre-dicembre, pp. 2-36; C. Féré, *Influence du rythme sur le travail*, in «Année Psychologique», n. 6, 1902, pp. 45-58 e anche C. Féré, *Travail et plaisir...* cit., pp. 20-26.

<sup>37</sup> F. Lagrange, *Physiologie des exercices du corps*, cit., p. 353.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> I testi di questi ricercatori figurano, per esempio, nelle bibliografie dei manuali che Dalcroze diede alle stampe per divulgare il suo metodo.

<sup>40</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 158.

<sup>41</sup> Cfr. É. Jaques-Dalcroze, *Une méthode d'éducation par et pour le rythme*, in *Premier Congrès du Rythme*, cit., p. 197.

<sup>42</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 53.

dove l'educazione vecchio stile si limitava a dare all'allievo gli strumenti per decifrare il testo musicale, Dalcroze mirò innanzi tutto a sviluppare un «orecchio interiore»<sup>43</sup>. Prima ancora di insegnare a leggere e a scrivere la musica, sensibilizzava gli studenti all'ascolto del suono e delle sensazioni fisiche che esso procurava, nella convinzione che l'«acutezza del nostro sentimento musicale» fosse strettamente legata all'«acutezza delle nostre sensazioni corporee»<sup>44</sup>. La musica, a suo dire, era sentita attraverso due canali, l'orecchio, che fa percepire la sonorità, e il sistema nervoso e muscolare, che ne fa apprezzare il ritmo. Per sviluppare quella che egli definì la «coscienza del suono» occorreva perciò esercitare l'orecchio e la voce, mentre per formare la «coscienza del ritmo»<sup>45</sup> bisognava allenare tutto il corpo con degli esercizi specifici.

Dalcroze definì complessivamente le disfunzioni ritmiche in ambito musicale con il termine medico usato per indicare le alterazioni del battito cardiaco: aritmia. Nelle sue parole l'aritmia era una vera e propria malattia la cui causa spesso consisteva «nell'incapacità dell'uomo a controllare sé stesso» e nel «predominio delle facoltà intellettuali sulle funzioni nervose»<sup>46</sup>. Essere musicalmente aritmici, precisò, significava essere incapaci di iniziare o terminare in anticipo o in ritardo un movimento; di compierlo durante una durata stabilita; di accelerarlo o rallentarlo quando deve restare uniforme o, viceversa, non accelerarlo o rallentarlo deliberatamente; di renderlo brusco e spezzato quando deve essere legato; significava inoltre non sapere concatenare due movimenti diversi per velocità ed elasticità, o ancora essere incapaci di sfumare impercettibilmente un movimento e di eseguire simultaneamente due o più movimenti contrari<sup>47</sup>. La ginnastica ritmica si proponeva come un mezzo per rimediare alla perdita del significato corporeo del ritmo<sup>48</sup> e ritrovare la condizione di euritmia, eliminando via via tutti gli elementi inutili all'azione generale

<sup>43</sup> Ivi, p. 4.

<sup>44</sup> Ivi, p. 89.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 44-45.

<sup>46</sup> Ivi, p. 71.

<sup>47</sup> É. Jaques-Dalcroze, *L'éducation par et pour le rythme*, pp. 20-21.

<sup>48</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 156.

e automatizzando alcuni movimenti fondamentali<sup>49</sup>. Di Lagrange, Dalcroze annotò specialmente i passaggi relativi alla questione degli automatismi motori: esattamente come la memoria economizzava il lavoro della mente, l'automatismo motorio economizzava il lavoro del cervello e semplificava l'esecuzione dei movimenti rendendoli più naturali<sup>50</sup>. Gli automatismi motori si sostituivano così ai movimenti "naturalisti", rendendo possibile una maggiore coordinazione che, a sua volta, faceva economizzare l'energia ed evitare contrazioni muscolari e movimenti inutili<sup>51</sup>. La ginnastica ritmica doveva dunque essere applicata al sistema nervoso e non mirava a sostituirsi agli altri metodi ginnici, semmai a completarli perché:

Il corpo, carico di energia motoria, dovrà essere preparato ad eseguire ogni ordine dettato dalla mente e, dopo ogni esecuzione, a mantenere una riserva sufficiente di energia<sup>52</sup>.

Il *rythmicien* doveva inoltre imparare a utilizzare in modo appropriato le sue energie e a coordinare i movimenti ottenendo «il massimo risultato con il minimo sforzo»<sup>53</sup>, controllando razionalmente il lavoro di ciascun muscolo:

Economizzare, equilibrare, tale deve essere il nostro motto. Dobbiamo economizzare i nostri consumi nervosi, che si traducono in sbalzi di umore, sgarbatezze, irregolarità, impazienze, depressioni, ipersensibilità. Bisogna economizzare il nostro tempo, non lavorare fino alla fatica, prevedere il momento in cui il riposo diventa necessario. Bisogna economizzare i nostri desideri di pro-

<sup>49</sup> Cfr. É. Jaques-Dalcroze, *Remarques sur l'arythmie*, in «Le Rythme», n. 33, 1932, p. 3. Cfr. anche il dattiloscritto inedito É. Jaques-Dalcroze, *Danse musique et automatisme*, c. 7, BPU 692/15.

<sup>50</sup> Cfr. É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., pp. 80-1.

<sup>51</sup> Secondo Dalcroze i movimenti inutili «sono pericolosi in quanto dipendono dalla mancanza di immaginazione, o da un difetto dell'organismo se non addirittura da uno stato di stupidità!». Cfr. É. Jaques-Dalcroze, *La musique et nous*, cit., p. 254.

<sup>52</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 122.

<sup>53</sup> Ivi, p. 81.

gresso, misurare i nostri appetiti, equilibrare i nostri desideri di creazione, e i nostri mezzi per realizzarli<sup>54</sup>.

Per fare ciò l'allievo doveva liberarsi innanzi tutto dalle cattive abitudini e dalle «inquietudini»<sup>55</sup> motorie, che non permettevano il libero sviluppo della fantasia. Gli esercizi che mise a punto negli anni dovevano attivare nuove esperienze motorie e nuovi riflessi<sup>56</sup>. Si rese conto infatti che anche i ritmi più elementari, come quello binario della marcia, erano ritenuti naturali per molti bambini, ma che per molti altri rappresentavano un problema e andavano letteralmente “provocato” per mezzo di una ginnastica passiva, ovvero riconquistati attraverso una pratica costante. Secondo Dalcroze:

Questo fenomeno ci permette di affermare l'esistenza di tutta una serie di movimenti ritmici umani che non possono fare a meno, per esercitarsi liberamente, cioè automaticamente, della pratica di un certo numero di esercizi preparatori, il cui insieme costituisce una ginnastica che fa parte di tutta l'educazione del corpo<sup>57</sup>.

Secondo Jean Waldsburger, uno degli studiosi invitati da Dalcroze al convegno interdisciplinare sul ritmo da lui organizzato a Ginevra nel 1926<sup>58</sup>, se si adattava alle condizioni psico-fisiologiche del motore umano, il ritmo era di grande aiuto all'attività lavorativa perchè «libera[va], allena[va], stimola[va]»<sup>59</sup>. Nella sua sintesi il ritmo era il contrario della meccanizzazione in quanto «elimina[va] la monotonia

<sup>54</sup> É. Jaques-Dalcroze, *La musique et nous*, cit., p. 79.

<sup>55</sup> Cfr. É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 81.

<sup>56</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>57</sup> É. Jaques-Dalcroze, *La musique et nous*, cit., p. 166, qui nella traduzione italiana dell'estratto intitolato *Definizioni delle leggi del ritmo*, in *Il ritmo*, a cura di R. Ciancarelli, Roma, Dino Audino, 2006, pp. 75-6.

<sup>58</sup> I tre convegni internazionali sul ritmo e la ritmica ideati da Dalcroze si sono svolti nel 1926, 1965 e 1999 presso l'omonimo istituto di Ginevra.

<sup>59</sup> J. Waldsburger, *Les applications du rythme à l'organisation du travail professionnel*, cit., p. 297.

ed estetizza[va] il movimento»<sup>60</sup>. A Waldsburger faceva eco il collega Walter, anch'egli presente al convegno e convinto assertore del ruolo benefico dello studio del ritmo nell'ambito lavorativo, in quanto, da un punto di vista fisiologico, costituiva un intervallo di riposo fra le contrazioni muscolari che ritardava l'arrivo della fatica. Per questa ragione, a suo parere, il lavoro meccanico, se condotto con un ritmo che si accordava con quello "naturale" del corpo dell'operaio, era meno faticoso e meno monotono, perché economizzava le energie aumentando il rendimento<sup>61</sup>. Queste argomentazioni erano in sintonia con i dibattiti sorti in merito alla questione della crescente affermazione della tecnologia anche nel campo della nascente danza moderna. Cultura del corpo e danza moderna si offrirono infatti fin da subito anche come strumenti di acculturazione tecnica delle masse, un progetto che oscillava tra taylorizzazione e utopico ritorno alla natura. La proiezione del contesto contemporaneo in un passato ideale in cui lavoro, danza e gioco costituivano un tutt'uno, rappresentava al tempo stesso un "concreto" progetto per un futuro in cui l'uomo non avrebbe dovuto cedere il passo alle macchine, ma costruire una nuova socialità e una nuova economia a partire dai ritmi naturali. Corpo naturale e corpo tecnologico erano semplicemente due facce di uno stesso fenomeno: la modernità. Teorici dell'*Ausdruckstanz* come Rudolf Laban, ma anche psicologi esperti di scienza del lavoro come Fritz Giese, individuarono nei metodi ginnici e coreutici del loro tempo queste due opposte tendenze. Secondo Giese, la vita di un individuo doveva basarsi infatti sul rapporto equilibrato fra ritmo naturale e ritmo meccanico<sup>62</sup>.

L'insistenza di Dalcroze sulla necessità di abituare gli allievi a seguire più ritmi contemporaneamente – pratica che nel suo metodo definì complessivamente come "poliritmica" – può essere intesa co-

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Cfr. L. Walthers, *Le rythme dans le travail professionnel*, in *Premier Congrès du Rythme*, cit., pp. 299-306.

<sup>62</sup> Cfr. F. Giese, *Körperseele*, München, Delphin, 1924 e F. Giese, *Girlkultur: Vergleiche zwischen Amerikanischem und Europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München, Delphin, 1925. Per un'analisi critica di questi aspetti del *Körperkultur-bewegung* cfr. I. Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft*, cit., pp. 108-18.

me una metafora della condizione tipica della modernità: una costante tensione fra due o più ritmi eseguiti contemporaneamente e percepita anche all'interno del corpo del ginnasta o del danzatore e tra natura e tecnologia. Sulla stessa lunghezza d'onda era anche Rudolf Lämmel, autore di una delle prime ricognizioni storico-teoriche della danza moderna centro europea e promotore di una nuova pratica di danza capace di sintonizzarsi con la tecnologia della vita moderna<sup>63</sup>.

Una tappa importante nella storia della ritmica dalcroziana ebbe luogo nella prima città-giardino tedesca, Hellerau in provincia di Dresda, la cui genesi è intrecciata alle vicende professionali di un facoltoso industriale, Karl Schmidt, che commissionò edifici e fabbriche a noti architetti del tempo. Schmidt era stato tra i fondatori del *Deutscher Werkbund*<sup>64</sup>, un'associazione di artigiani, industriali, artisti e commercianti nata con l'intento di rilanciare il lavoro artigianale e al tempo stesso promuovere uno stile di vita che tenesse conto delle risorse tecnologiche del mondo moderno. Il *Werkbund* mirava a trasformare Hellerau nel luogo della rinascita della cultura tedesca e del riavvicinamento fra arte e vita quotidiana. La ginnastica ritmica aveva il compito di restituire alle nuove generazioni la salute, la consapevolezza dei loro movimenti, e l'armonia fra corpo e mente, da troppo tempo soffocati dall'«intellettualismo»<sup>65</sup> e dallo stress della vita moderna. Il progetto, che si iscriveva nel più ampio contesto del *Gartenstadtbewegung* [Movimento delle città-giardino] sviluppatosi parallelamente al *Lebensreformbewegung* [Movimento per la riforma della vita]<sup>66</sup>, incluse infatti la progettazione di un edificio innovativo

<sup>63</sup> Cfr. R. Lämmel, *Der moderne Tanz. Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der Rhythmischen Gymnastik und des Neuen Tanzes*, Berlin, s.e., s.d. (circa 1928).

<sup>64</sup> Per un approfondimento dell'attività del Werkbund cfr. *Werkbund. Germania Austria Svizzera*, a cura di L. Burckhardt, Venezia, La Biennale, 1977.

<sup>65</sup> W. Dohrn, *Die Aufgaben der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze*, in Aa.Vv., *Der Rhythmus, ein Jahrbuch*, Jena, Diederichs, 1911, cit., p. 13. Dello stesso autore cfr. anche *Die Gartenstadt Hellerau*, Jena, Diederichs, 1908.

<sup>66</sup> Su questi movimenti cfr. gli studi ormai classici di G.L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Bari, Laterza, 1984 e di K. Hartmann, *Deutsche Gartenstadtbewegung. Kulturpolitik und Gesellschaftsreform*, München,

per destinazione d'uso e linee architettoniche, il *Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze*. Si trattò del primo edificio costruito appositamente per ospitare i corsi di un nuovo metodo di educazione corporea in seno al più ampio movimento della *Körperkultur* [cultura del corpo] presto noto a livello internazionale non soltanto per la diffusione di un approccio didattico alla musica, ma anche di una idea di teatro rivoluzionari. In breve tempo esso divenne inoltre il simbolo della ritrovata euritmia psico-fisica e della gioia di vivere ritmicamente sia il lavoro sia il tempo libero<sup>67</sup>. Dalcroze, che a più riprese scrisse sul valore etico e sociale del suo insegnamento in cui vedeva il mezzo per esteriorizzare gioie e dolori in «manifestazioni d'arte collettiva»<sup>68</sup>, trovò a Hellerau la possibilità di concretizzare il suo sogno

[...] di creare una *vita organica*, di armonizzare, grazie a un'educazione speciale, il paese e i suoi abitanti, di creare attraverso il ritmo un'architettura morale ed estetica identica a quella delle vostre abitazioni, di elevare il ritmo a livello di un'istituzione sociale, e di preparare uno stile nuovo che sarebbe un'espansione naturale, un prodotto autentico dell'anima dei suoi abitanti [...] si tratterebbe di igiene fisica e morale che deve essere alla base della nuova società<sup>69</sup>.

A Hellerau il ritmo, come affermò uno dei principali sostenitori dell'impresa, Wolf Dohrn, si trasformò in un concetto metafisico: «spiritualizza ciò che è corporeo e incarna ciò che è spirituale»<sup>70</sup>. Le fabbriche di Schmidt e il *Bildungsanstalt* divennero il simbolo dei due poli della città-giardino, la dimensione economica e quella arti-

Heinz Moss, 1976. Le due principali fonti su Hellerau e sul *Bildungsanstalt* sono: W. Dohrn, *Die Gartenstadt Hellerau*, Jena, Diederichs, 1908 e W. Dohrn, *Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze*, Dresden, Hellerauer Verlag, 1912.

<sup>67</sup> Cfr. M. De Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Milano, Electa, 1991, pp. 13-15.

<sup>68</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 173.

<sup>69</sup> Lettera di Dalcroze a Dohrn, citata in A. Berchtold, "Émile Jaques-Dalcroze et son temps", in Aa.Vv., *Émile Jaques-Dalcroze. L'homme, le compositeur*, cit., p. 87.

<sup>70</sup> W. Dohrn, *Einführung*, in Aa.Vv., *Der Rhythmus, ein Jahrbuch*, cit., p. 1. Cfr. anche W. Dohrn *Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze*, Dresden, Hellerauer Verlag, 1912.

stica<sup>71</sup>. La ginnastica ritmica, da training per la propedeutica musicale, si trasformò, nelle intenzioni del suo stesso inventore, in uno strumento polivalente a disposizione di chiunque intendesse migliorare la propria coordinazione psico-motoria. Pur professando il ritorno alla natura, la ginnastica ritmica si poneva infatti come un mezzo per conoscere e affrontare al meglio il mondo circostante. Se l'essenza della vita moderna era considerata il movimento ritmico, questa ginnastica, attraverso la dissociazione della percezione e dell'azione, mirava a far «provare simultaneamente impressioni di diverso tipo»<sup>72</sup> e con diverse parti del corpo, e più ancora, a coordinare il movimento del singolo con quello del gruppo. Essa rivelò così tutto il suo potenziale sociale oltre che artistico all'interno di un modello abitativo in cui la vita era scandita dal lavoro e dalle attività ricreative, senza che i due ambiti fossero mai nettamente distinti<sup>73</sup>. Come proclamò Dalcroze, a Hellerau la ginnastica ritmica era diventata «una forza simile all'elettricità e alle grandi forze naturali fisiche e chimiche [...] un agente di emanazione e di irradiazione»<sup>74</sup> in grado di trasformare l'energia corporea, proprio come gli ingegneri trasformavano l'energia del vapore o dell'elettricità<sup>75</sup>. Tutta la sua fascinazione per la vita moderna e i suoi ritmi frenetici trapelarono anche in altre occasioni, come quando affermò:

[...] ritengo [...] che un musicista che entra in una sala di macchinari in piena attività non possa fare a meno di essere attratto dal brusio di quella fantastica sinfonia creata dalla magia dei ritmi combinati e dissociati, e di essere, di conseguenza, tentato di carpire i segreti della vita movimentata e vibrante che anima la natura, l'uomo, e la sua opera<sup>76</sup>.

<sup>71</sup> Cfr. M. De Michelis, *Case del popolo tedesche*, in *Case del popolo. Un'architettura monumentale del moderno*, a cura di Id., Venezia, Marsilio, 1986, pp. 115-74.

<sup>72</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 88.

<sup>73</sup> Cfr. K. Stork, *Emile Jaques-Dalcroze...* cit., p. 87.

<sup>74</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 82.

<sup>75</sup> W. Dohrn, *Die Bildungsanstalt...* cit., p. 12.

<sup>76</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 100.

Il ritmo lavorativo, ricreativo o educativo, era il comune denominatore di un modello di unità sociale, psicologica, fisiologica e produttiva che la ginnastica dalcroziana riassume alla perfezione, come scrisse Albert Jeanneret, collaboratore di Dalcroze e fratello di Le Corbusier:

A Hellerau gli operai delle *Deutsche Werkstätte* vivono felici e sui prati del grande Istituto, per le strade e attraverso i campi si incontrano dei gruppi di allievi di Jaques-Dalcroze. E vi assicuro che è come nel Quartiere latino: è gioventù virile. Anzi è più che nel Quartiere latino perché se le menti rivelano l'energia, qui ovunque gli occhi sprizzano di gioia. A Hellerau anche se provata dalla fatica ho potuto constatare che la gente ride e che curando il proprio corpo e il proprio spirito, il cuore si dilata e l'entusiasmo cresce<sup>77</sup>.

### *Il corpo nervoso del musicista*

Sul finire dell'Ottocento un grande clamore suscitarono gli esperimenti intrapresi dal gruppo di medici riunito attorno a Jean-Martin Charcot presso l'ospedale La Salpêtrière di Parigi, considerato all'epoca come una sorta di città nella città per via del grande numero di pazienti ricoverati. Fondatore della prima cattedra di malattie del sistema nervoso, Charcot, vi tenne regolarmente delle conferenze divenute celebri con il nome di *Leçons du mardi*<sup>78</sup>. Durante queste le-

<sup>77</sup> C.É. Jeanneret (Le Corbusier), *Hellerau* (1913), in A. Appia, *Oeuvres complètes*, a cura di M.L. Bablet-Hahn, Paris, L'Age d'Homme, vol. III, 1988, p. 206.

<sup>78</sup> Cfr. A. Civita, *Introduzione*, in J.-M. Charcot, *Lezioni alla Salpêtrière*, Milano, Guerini, 1989, pp. 9-30 e C. Goetz, M. Bonduelle, T. Gelfend, *Charcot Constructing Neurology*, Oxford, Oxford University Press, 1995. Una prima trascrizione delle *Leçons du mardi* fu pubblicata nel 1887, ma è consultabile unicamente presso la biblioteca della Salpêtrière, mentre una seconda edizione fu data alle stampe nel 1892. Cfr. J.-M. Charcot, *Léçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, Paris, Au Bureau du Progrès Médical, 1887-1890. Sul pubblico che assisteva alle *Leçons* cfr. C. Goetz, M. Bonduelle, T. Gelfend, *Charcot Constructing Neurology*, cit.,

zioni esponeva i risultati delle sue ricerche condotte secondo un metodo anatomo-clinico, basato cioè sullo studio del sistema nervoso e sulla relazione tra sintomi clinici e lesioni anatomiche. I dati delle sue scoperte, come del resto quelli di tutte scienze sperimentali in clima positivista, erano organizzati secondo precise categorie di riferimento, seguendo un metodo di classificazione basato su parametri che si ponevano sempre come assolutamente oggettivi in quanto “provati” dall’osservazione della realtà. L’originalità delle teorie di Charcot e la descrizione in termini performativi di alcune patologie come l’isteria, presentate nell’anfiteatro dell’ospedale, richiamavano un pubblico misto per interessi e provenienza, composto da medici ma anche da intellettuali e artisti, tutti accomunati dall’interesse per il funzionamento del corpo umano. La rapida e massiccia diffusione delle scoperte neurologiche è testimoniata anche dall’assimilazione del lessico specialistico usato nel descrivere le malattie mentali e che, in brevissimo tempo, entrò a far parte del vocabolario comune. Un esempio del radicale cambiamento dello sguardo sul corpo, particolarmente illuminante per inquadrare la ginnastica dalcroziana nella cultura scientifica del suo tempo, è lo slittamento nella percezione e nell’interpretazione della marcia<sup>79</sup>. Per secoli i disordini di origine nervosa caratterizzati da sintomi di mancanza di coordinazione motoria erano stati genericamente definiti “chorea” (il termine latino per danza), che rendeva l’idea dei movimenti involontari tipici della motilità di tali pazienti, protagonisti di una frenetica coreografia. Verso la metà dell’Ottocento, Honoré de Balzac, in un breve saggio intitolato *Théorie de la démarche*<sup>80</sup> – che secondo Giraudet utilizzava in realtà molti degli assiomi e degli aforismi divulgati da Delsarte durante le sue lezioni private<sup>81</sup> – aveva raccolto le sue riflessioni sui legami

pp. VII-XX. Sull’enfasi visiva dell’approccio di Charcot cfr. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Delahaye&Cie, 1876-1880 (3 voll.).

<sup>79</sup> Cfr. G. Agamben, *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 45-53.

<sup>80</sup> H. de Balzac, *Teoria dell’andatura*, a cura di F. Rella, Venezia, Cluva, 1986 (ed. orig. *Théorie de la démarche*, Paris, Didier, 1853); E. Casini Ropa, *La «Théorie de la démarche»*, in «Quaderni di teatro», Firenze, Vallecchi, n. 16, 1982, pp. 144-53.

<sup>81</sup> Cfr. A. Giraudet, *Mimique, Physionomie et Gestes...* cit., p. 9.

esistenti fra marcia ed emozioni, basandosi sull'assunto secondo cui l'espressività "naturale" dell'uomo, e così anche i suoi movimenti più semplici, fossero soffocati dalle sovrastrutture comportamentali imposte dalla civiltà. Con la progressiva affermazione delle scienze neurologiche, le emozioni dei pazienti furono poste in relazione con la struttura delle patologie della sfera mentale<sup>82</sup>. Fu un allievo e poi collaboratore di Charcot, George Gilles de la Tourette, ad approfondire in questa direzione lo studio dei disturbi della marcia. Analizzò con metodi scientifici uno dei gesti umani più comuni e descrisse e classificò le patologie della sfera motoria con i metodi di rilievo delle impronte lasciate su di uno speciale rotolo di carta dai pazienti<sup>83</sup>. Il risultato di queste ricerche sulla marcia fu dato alle stampe nel 1886 col titolo di *Études cliniques et physiologiques sur la marche*<sup>84</sup>, e fu preceduto da un altro suo importante studio sulle disfunzioni motorie più gravi che aveva portato il giovane medico a identificare una rara malattia<sup>85</sup>. Presto nota come "sindrome di Tourette", essa era caratterizzata da una totale incapacità di dominare volontariamente i movimenti e da un'impressionante proliferazione di tic compulsivi. Il paziente afflitto da questa malattia, spiegava Gilles de la Tourette, era incapace di iniziare o terminare un movimento a suo piacimento, di eseguirlo in un tempo e uno spazio stabiliti e di finalizzarlo a uno scopo preciso perché la sua muscolatura si muoveva indipendentemen-

<sup>82</sup> Cfr. *Charcot the Clinician. The Tuesday Lessons*, a cura di C.G. Goetz, New York, Raven Press, 1987, introduzione pp. XI-XXX. Uno degli studi più noti sulle patologie definite genericamente "Chorea" è quello di G. Bouteille, *Traité de la chorée*, Paris, 1818. Per uno studio moderno sulla relazione tra danza e malattia a partire dalla definizione di "Chorea" cfr. F. McCarren, *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford, Stanford University Press, 1998, e in particolare le pp. 6-48.

<sup>83</sup> Cfr. A. Rabinbach, *The Human Motor...* cit., pp. 84-119. Uno dei disegni delle impronte lasciate dai pazienti di cui Gilles de la Tourette studiava la marcia è riprodotto in L.C. McHenry Jr., *Garrison's History of Neurology*, Springfield-Illinois, Charles C. Thomas, 1969, p. 346.

<sup>84</sup> G. Gilles de la Tourette, *Études cliniques et physiologique sur la marche*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1886.

<sup>85</sup> Cfr. Gilles de la Tourette, *Études sur une affection nerveuse caractérisée par l'incoordination motrice accompagnée d'echolalie et de coprolalie*, Paris, Delahaye, 1885.

te dalla sua volontà dimostrando, a suo parere, un grave disturbo di comunicazione fra sistema nervoso e apparato muscolare<sup>86</sup>.

Pur essendo difficile affermare con certezza in che occasione Dalcroze fosse venuto a contatto con le teorie di Charcot e di Gilles de la Tourette, va tenuto presente che egli frequentò assiduamente l'ambiente intellettuale francese negli stessi anni in cui le recenti acquisizioni della moderna neurologia presero a circolare anche al di fuori del mondo scientifico. Molti indizi terminologici di questa ampia diffusione si riscontrano infatti anche nei suoi testi teorici e rivelano in che misura si stesse radicando una diversa prospettiva sul corpo. Ascoltando le esecuzioni musicali dei suoi allievi e osservandone i movimenti di tutto il corpo, egli si convinse della possibilità di una causa comune ai differenti difetti della sensibilità musicale, ovvero la mancanza di armonia e di coordinazione fra il momento in cui un'azione viene pensata e la sua effettiva realizzazione<sup>87</sup>. Individuò la causa di questa disarmonia nella didattica tradizionale, che si limitava a fornire all'allievo gli strumenti per decifrare un testo musicale. Intuì inoltre che questo ordine di problemi fosse un segnale più che evidente della profonda interazione fra disturbi di ordine fisico e di ordine mentale, e in merito scrisse in merito: «bisogna [...] soprattutto, stabilire comunicazioni rapide tra la mente che concepisce ed analizza, ed il corpo che esegue»<sup>88</sup>. Nelle intenzioni di Dalcroze la ginnastica ritmica avrebbe dovuto aiutare gli studenti a superare le difficoltà incontrate nell'interpretazione di un brano musicale, che a loro volta avevano una causa nello stato di disarmonia generale curabile soltanto per mezzo di «un'educazione speciale» in grado di «coordinare le reazioni nervose», di «accordare i muscoli ed i nervi» e infine di «armonizzare il corpo e lo spirito»<sup>89</sup>. Il suo approccio empirico al pro-

<sup>86</sup> Per un approfondimento dell'attività di Tourette cfr. in particolare A. Shapiro, *Gilles de la Tourette Syndrome*, New York, Roven Press, 1978 e H.I. Kushner, *A Coursing Brain? The Histories of Tourette Syndrome*, Cambridge, Harvard University Press, 1991. Cfr. anche G. Agamben, *Note sul gesto*, cit.

<sup>87</sup> Cfr. É. Jaques-Dalcroze, *Petite histoire de la Rythmique...* cit., p. 5.

<sup>88</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 80.

<sup>89</sup> Ivi, p. 26.

blema è rivelatore di un atteggiamento positivista: la ginnastica ritmica nasceva dall'osservazione diretta degli studenti mentre suonavano e mentre si muovevano perché, secondo Dalcroze, «ogni regola, non dettata dalla necessità e dall'osservazione diretta della natura è falsa e arbitraria»<sup>90</sup>. E la pratica gli suggerì di iniziare dalla regolarizzazione della marcia tramite l'esecuzione costante di speciali esercizi che divennero il nucleo fondante della ginnastica ritmica, definita inizialmente "Les Pas Jaques" o "Faire des pas"<sup>91</sup>. Questi esercizi si basavano sul principio che, se da un lato la capacità di concentrazione e la lucidità mentale influivano positivamente sull'attività motoria, rendendo immediata la trasmissione di un ordine al sistema nervoso e all'apparato muscolare, dall'altro soltanto la completa padronanza dei movimenti e la conoscenza di quelle che Dalcroze definiva «risorse fisiche»<sup>92</sup> potevano favorire l'attività mentale. Quanto più il corpo si mostrava pronto a rispondere tempestivamente agli ordini «delle zone superiori»<sup>93</sup>, tanto più la mente era libera da quell'«inquietudine nervosa»<sup>94</sup>, che a suo dire ostacolava la creatività. Il suo rivoluzionario metodo di propedeutica musicale era quindi finalizzato a migliorare la comunicazione fra i centri nervosi e l'apparato muscolare, e fra quelle che erano ritenute all'epoca la componente razionale e quella istintiva dell'individuo. In questo modo il corpo diveniva il passaggio obbligato fra pensiero e suono. Nella sua dimensione corporea, il ritmo

<sup>90</sup> Ivi, p. 29.

<sup>91</sup> Cfr. C.L. Dutoit-Carlier, *Le créateur de la Rythmique*, cit., p. 327. Sugli esordi del suo metodo cfr. anche É. Jaques-Dalcroze, *Petite histoire de la Rythmique*, in «Le Rythme», 1935, n. 39, pp. 3-18. Dopo i corsi tenuti tra il 1906 e 1909 al Conservatorio di Ginevra, Dalcroze scoprì che erano in molti a insegnare il suo metodo, ma senza avere seguito una formazione specifica; decise di conseguenza di ritirare dalla vendita il primo volume del manuale *Gymnastique rythmique*, Paris-Neuchâtel-Leipzig, Jobin, 1906 (tr. ted. *Rhythmische Gymnastik*, Paris-Neuchâtel-Leipzig, Jobin, 1906). I due volumi dati alle stampe dopo la stagione a Hellerau, *La Rythmique*, Paris-Neuchâtel-Leipzig, Jobin, 1916-18 (tr. ted. *Die Rhythmik*, Paris-Neuchâtel-Leipzig, Jobin, 1916-18), sono l'ultimo tentativo di dare una normativa alla diffusione crescente della ritmica, a cui seguirono soltanto delle raccolte di esercizi.

<sup>92</sup> Cfr. É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 131.

<sup>93</sup> Ivi, p. 93.

<sup>94</sup> Ivi, p. 131.

musicale trovava anche un punto di partenza per l'educazione di chi era affetto da aritmia, nell'accezione dalcroziana del termine:

Come un sordomuto impara a parlare grazie all'acquisizione dei movimenti delle labbra, che però nella sua mente non corrispondono all'idea del suono, così, abituando il corpo a movimenti regolari e simmetrici, controllabili dal 'senso muscolare' e dall'occhio, uno studente aritmico è in grado di acquisire il senso del ritmo musicale<sup>95</sup>.

Il più semplice tra i movimenti regolari da cui partire, per Dalcroze era la marcia, in quanto esempio di «scomposizione naturale dei battiti in parti uguali» e «modello di ciò che definiamo pulsazione o tempo»<sup>96</sup>.

Raccomandiamo con insistenza quei metodi che sviluppano il ritmo mediante esercizi di marcia cadenzata; potrebbero essere già insegnati nelle lezioni di ginnastica delle scuole materne, indipendentemente dalle lezioni di musica. Il bambino avrebbe modo di imparare una serie di combinazioni di passi senza sapere che esse sono basate sulla combinazione delle durate di figure musicali<sup>97</sup>.

Non soltanto lo studio della marcia, con o senza accompagnamento musicale, rivelò tutta la sua importanza anche in altri metodi coevi di messa in forma del corpo, con finalità ginniche o artistiche, tanto da diventare oggetto di studi critici ed estetici<sup>98</sup>, ma a partire dagli anni Venti la ritmica dalcroziana ebbe una notevole diffusione anche negli ambienti medici, dove fu utilizzata per la rieducazione

<sup>95</sup> Ivi, p. 53.

<sup>96</sup> Ivi, p. 53.

<sup>97</sup> Ivi, p. 54.

<sup>98</sup> Cfr. a titolo di esempio R. Müller-Freienfels, *Psychologie und Aesthetik des Ganges und der Haltung*, in *Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst nach dem System Mensendieck*, a cura di F. Giese, H. Hagemann, München, Bruckmann, 1920, pp. 120-46.

uditivo-sensoriale dei bambini affetti da deficit visivi e uditivi o con gravi danni cerebrali. Alcuni esercizi vennero inseriti proprio nei programmi terapeutici de La Salpêtrière<sup>99</sup>.

### *I ritmi dell'anima, i fiori dell'educazione*

All'interesse per il funzionamento della "macchina corpo" si affiancò la scoperta della dimensione inconscia dell'essere umano. Molte nuove teorie sulla relazione fra corpo e mente adottarono il punto di vista secondo cui delle forze delle istintive e irrazionali risiedessero in un misterioso luogo chiamato "inconscio", un termine che dal 1870 divenne popolare insieme al suo contrappunto fisiologico di "subconscio"<sup>100</sup>. La neurologia aveva studiato in chiave orga-

<sup>99</sup> Tra i disturbi curati anche grazie alla ritmica figurano cecità e sordità, ma anche dislessia, schizofrenia, depressione ed epilessia. I primi corsi per bambini con gravi danni cerebrali risale al 1917. Pioniera nel campo delle applicazioni terapeutiche della ritmica dalcroziana fu Mimi Scheiblaue, direttrice della filiale zurighese dell'Istituto Dalcroze: cfr. M. Scheiblaue, *Musik und Bewegung*, Zürich, Atlantis Musikbuch Verlag, 1984 e il suo film nel 1956 intitolato *Rythmique*, consultabile presso la Cinémathèque Suisse di Losanna. Nella stessa direzione operarono anche Juan Llonguerras e Jo Bareriswyl. Sull'inserimento della ritmica nel programma di riabilitazione psico-fisica della Salpêtrière cfr. É. Jaques-Dalcroze, *La grammaire de la Rythmique*, «Le Rythme», n. 17, 1926, pp. 2-5; *Rhythmik. Theorie und Praxis der körperlich-musikalischen Erziehung*, a cura di E. Feudel, München, Delphin, 1926 (in particolare il capitolo di E. Jolowitz sull'utilizzo della ritmica nella cura delle malattie nervose). Cfr. inoltre É. Jaques-Dalcroze, *La Rythmique et l'Education des Aveugles*, in «Le Rythme», 1920, n. 6, pp. 1-5. Per un recente studio critico su questi temi cfr. T.L. Boyarsky, *Dalcroze Eurhythmic: An Approach to Early Training of the Nervous System*, in «Seminars in Neurology», n. 2, 1989, pp. 105-14. Accurato e prezioso è anche lo studio di L.K. Revkin, *An Historical and Philosophical Inquiry into the Development of Dalcroze Eurhythmic*, tesi di dottorato, Chicago, Northwestern University, 1984. Per una panoramica più generale sui metodi terapeutici basati sul lavoro del corpo cfr. I. Dowd, *Body Therapies: An Overview*, in *International Encyclopedia of Dance*, vol. I, 1998, pp. 468-76.

<sup>100</sup> Cfr. D.N. Robinson, *An Intellectual History of Psychology*, New York, MacMillan, 1995 e C.J. Goodwin, *A History of Modern Psychology*, New York, John Wiley and Sons, 1999.

nica gli aspetti psicologici dell'individuo, ma con la psicologia, la fisiologia psicologica e la psicanalisi l'attenzione si spostò dalla dimensione fisica del corpo oggetto (*Körper*) a quella metafisica del corpo vissuto (*Leib*). Furono riconosciute così alla mente varie abilità, alcune intellettuali (che oggi definiremmo cognitive), altre affettive o emozionali. In definitiva l'inconscio divenne il terreno di incontro fra le teorie evoluzioniste culminate con le tesi di Darwin e il pensiero psicanalitico introdotto da Freud e Jung. In questa transizione dall'approccio neurologico a quello psicologico e psicanalitico, la sensibilità per le informazioni visive sviluppatesi in seno alla medicina clinica fu incalzata da una particolare attenzione per l'aspetto uditivo nel rapporto col paziente<sup>101</sup>, vale a dire l'ascolto di quello che egli aveva da dire sul proprio vissuto e sul proprio malessere. Il racconto di sé era del resto il frutto di un lavoro che paziente e terapeuta compivano insieme e in cui pratica auto-riflessiva dell'individuo e pratica psicologica si alimentavano reciprocamente.

In questo orizzonte culturale si affermò anche la moderna pedagogia sperimentale, che, pur mancando ancora di un solido statuto scientifico, nei modelli e nelle pratiche analitiche delle altre scienze sociali trovò da subito di un universo teorico di riferimento su cui erigere le proprie fondamenta. Al centro delle diverse ricerche condotte in questo ambito erano la rivendicazione dei reali bisogni del bambino, la fondazione di una psicologia scientifica dell'età evolutiva e la formazione professionale dell'insegnante e dell'operatore specializzato. A essere modificato fu soprattutto il modo di intervenire nell'educazione: non più applicando programmi e metodi, ma esplorando, inventando e scoprendo le potenzialità del singolo individuo. La pedagogia moderna si sviluppò dunque come una scienza applicata che basava i suoi risultati sull'approccio empirico piuttosto che sulla mera speculazione teorica. Come precisò lo stesso Dalcroze a proposito del suo insegnamento, esso era insieme «metodico e sperimentale»<sup>102</sup>. Ginevra divenne presto un centro di gran-

<sup>101</sup> Cfr. D. de Marneffe, *Looking and Listening: The Construction of Clinical Knowledge in Charcot and Freud*, in «Signs», n. 1, 1991, pp. 71-111.

<sup>102</sup> É. Jaques-Dalcroze, *L'education par le rythme*, in «Le Rythme», n. 7, 1909, p. 65.

de importanza per questi studi grazie soprattutto all'attività di Théodore Flournoy, promotore della pedagogia funzionale e fondatore, nel 1912, dell'*École des sciences de l'éducation*, meglio nota col nome di *Institut Jean-Jacques Rousseau*, un'istituzione promossa anche da un suo allievo diretto, Édouard Claparède. In qualità di intimo amico di Dalcroze, Claparède fornì una base scientifica e una ricchezza terminologica alle sue ricerche. Le acquisizioni della psicologia e della pedagogia furono determinanti anche per la nuova percezione del movimento in ambito ginnico e coreutico: se fino ad allora, per chi praticava uno sport o una ginnastica tradizionale, gli ostacoli al movimento rappresentavano degli elementi *esterni* al proprio corpo, per quanti al contrario seguivano i nuovi approcci indicati dai metodi sorti in seno alla *Körperkultur* il movimento era un lavoro da compiere su se stessi per superare tensioni e ostacoli *interni* al corpo. La ginnastica ritmica si inseriva dunque nella tendenza tipica dell'epoca a considerare le possibilità dinamiche del corpo al tempo stesso come un mezzo espressivo, un'esperienza introspettiva dell'individuo, e non da ultimo uno strumento pedagogico di grande efficacia sul piano emotivo, psichico e intellettuale. Dalcroze promosse il suo metodo ben oltre l'ambito strettamente musicale<sup>103</sup>, presentando gli esercizi che continuava incessantemente a creare come l'esito dell'associazione di una «cultura fisica» e di una «cultura psichica»<sup>104</sup>. La ginnastica ritmica, che egli definiva un'educazione in grado di regolare le «forze nervose e quelle intellettuali»<sup>105</sup>, poteva svelare al musicista «una quantità di risorse di tipo inconscio che egli sarebbe in grado di scoprire soltanto dopo lunghi anni di faticose ricerche e di ripetute esperienze personali» e di «fare emergere dall'inconscio – mediante l'armonizzazione dei centri cerebrali e motori e canalizzando le forze nervose – sorgenti inso-

<sup>103</sup> Ne sono una prova i testi inediti di alcune delle sue numerose conferenze: cfr. É. Jaques-Dalcroze, *Conférence à des pédagogues et des médecins*, Leipzig-Hamburg 1911-12 cc. 14, BPU 692/4 e É. Jaques-Dalcroze, *Physiologie de la Rythmique*, c. 21, parte di un ciclo di sei conferenze nel 1906, BPU 708/5.

<sup>104</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Le programme d'étude de l'Institut Jaques-Dalcroze à Genève*, in «Le Rythme», n. 23, 1928, p. 22.

<sup>105</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 27.

spettate di vitalità creativa ed artistica»<sup>106</sup>. Più specificamente per Dalcroze lo scopo degli esercizi di ginnastica ritmica era:

di rafforzare le capacità di concentrazione, di abituare il corpo a tenersi, per così dire, 'pronto' ad eseguire gli ordini provenienti dal cervello, di collegare il conscio all'inconscio e di arricchire le facoltà dell'inconscio attraverso un'educazione speciale che si prefigge di rispettarle<sup>107</sup>.

E ancora:

Gli esercizi che mirano da una parte a creare automatismi e ad assicurare l'equilibrio del funzionamento muscolare, dall'altra a stabilire comunicazioni rapide e chiare tra i due poli del nostro essere ed a stimolare l'espansione dei nostri ritmi naturali, hanno per risultato di insegnare al bambino a conoscersi, a controllarsi ed a prendere possesso della sua personalità<sup>108</sup>.

La questione degli automatismi motori e il suo corollario, ovvero l'economia energetica, così centrali nel dibattito medico-scientifico dell'epoca, furono un argomento dibattuto anche dalla psicologia sperimentale di marca europea e dalla psicologia oggettiva americana, in quanto si pensava che i loro effetti benefici si ripercuotessero sia sui meccanismi mentali dell'individuo, sia sul suo stato emotivo<sup>109</sup>. Claparède, tra gli altri, sosteneva che bisognasse insegnare al bambino a trarre profitto dalle sue capacità psichiche attraverso lo sviluppo di automatismi psico-motori<sup>110</sup>, che alleggerivano l'atten-

<sup>106</sup> Ivi, p. 100.

<sup>107</sup> Ivi, p. 81.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> Capofila della corrente americana della psicologia sperimentale che ebbe ampie ricadute anche sul dibattito europeo, fu William James. Egli sostenne la necessità di non avviare più l'analisi dagli stati emotivi, bensì dalle manifestazioni somatiche che li accompagnano. Cfr. W. James, *Précis de psychologie*, Paris, Marcel Rivière, 1892 (riduzione francese dell'ed. orig. *Principles of Psychology*, 2 voll., New York, Holt, 1890).

<sup>110</sup> Cfr. G. Richards, *Mental Machinery. The Origins and Consequences of Psychological Ideas*, Part One, London, Athlone Press, 1992, pp. 216-19.

zione razionale e liberavano i movimenti da inutili costrizioni<sup>111</sup>. Dalcroze a sua volta puntualizzò in molti suoi testi che le nuove abitudini motorie favorivano un corretto uso del corpo e di conseguenza avevano effetti benefici anche sulla mente<sup>112</sup>, ma più ancora servivano a sviluppare la personalità e la sensibilità dell'allievo a cui forniva degli strumenti per conoscersi profondamente e ottenere il massimo risultato dalle proprie capacità<sup>113</sup>. Nella Svizzera francofona furono particolarmente stimolanti anche le teorie di Friedrich Froebel, fondatore della prima cattedra di psicologia sperimentale a Ginevra. Lo stesso Claparède aveva promosso la creazione di un nuovo modello di scuola «su misura»<sup>114</sup>, mentre Froebel introdusse l'immagine del bambino come di un fiore da coltivare, da lui riassunta in seguito nella definizione della scuola materna come di un «giardino d'infanzia», e che aveva un corollario nella mutata visione del compito dell'insegnante: non più la trasmissione di contenuti e di conoscenze di tipo teorico, bensì la capacità di sviluppare le doti e le caratteristiche individuali. Il tutto portando in primo piano il valore del gioco, della creatività e della corporeità<sup>115</sup>. Anche Dalcroze pensava al processo educativo, e nella fattispecie «l'educazione per e attraverso il ritmo»<sup>116</sup>, come a un percorso da fare precedere da una pratica fisica capace di predisporre il corpo ai futuri sviluppi intellettivi. L'esperienza didattica al Conservatorio di Ginevra gli fece comprendere quanto però tutte queste preziose teorie pedagogiche fossero state introdotte quasi esclusivamente nei circuiti delle scuo-

<sup>111</sup> Cfr. É. Claparède, *Psychologie de l'enfant*, Genève, Kundig, 1924.

<sup>112</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 53: per questo particolare concetto Dalcroze cita direttamente il pensiero di La Rouchefoucauld.

<sup>113</sup> Cfr. É. Jaques-Dalcroze, *L'éducation par et pour le rythme*, pp. 21-2.

<sup>114</sup> Così recita il titolo di uno dei testi più celebri: É. Claparède, *L'École sur mesure*, Lausanne-Genève, Payot, 1920 (tr. it. *La scuola su misura*, Firenze, La Nuova Italia, 1952).

<sup>115</sup> Cfr. L. Burgener, *L'éducation corporelle selon Rousseau et Pestalozzi*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1973: nella visione di Rousseau l'introduzione nei programmi didattici dell'educazione corporea era una garanzia morale in quanto più un corpo era forte più era facile assoggettarlo alla volontà dell'anima.

<sup>116</sup> É. Jaques-Dalcroze, *L'éducation par le rythme et pour le rythme*, in «Le Rythme», nn. 2-3, 1910, pp. 18-31.

le private<sup>117</sup>, mentre con la ginnastica ritmica egli mirava a un'educazione democratica che privilegiasse soprattutto il dialogo con gli studenti di cui voleva sviluppare insieme la sensibilità musicale e sociale. A suo parere un vero pedagogo doveva essere allo stesso tempo «psicologo, fisiologo e artista»<sup>118</sup>, essere in grado cioè di «stimolare» ma anche di «indirizzare»<sup>119</sup> gli studenti, favorendo così lo sviluppo della loro personalità. La ginnastica ritmica avrebbe rivelato presto tutto il suo potenziale, proprio perché in essa musica e ginnastica non erano più pensate come «un ramo dell'istruzione», bensì come «un ramo dell'educazione»<sup>120</sup>. Malgrado fosse stata creata da un musicista per i musicisti, essa doveva essere segnalata anche «agli specialisti della pedagogia e della medicina», ambiti dove poteva contribuire «al di fuori dell'arte musicale e di quella dell'armonia dei movimenti» a «forgiare degli esseri completi più immaginativi»<sup>121</sup>. E se un simile progetto educativo fosse stato oggetto di critiche, Dalcroze suggeriva di

[...] invocare l'autorità di Platone e della maggior parte dei savii delle Grecia. [...] riferirsi a Montaigne, a Helvetius, a Locke, a Leibnitz, a Rousseau, a Goethe e a Schiller, affermando che, in ogni sana pedagogia, ossia in ogni pedagogia che si basi sulla stretta azione reciproca del corpo sullo spirito e dello spirito sul corpo, della sensazione sul pensiero e viceversa, un posto preminente deve essere destinato alla musica ed alle arti che ne derivano<sup>122</sup>.

Per queste sue convinzioni era ritenuto dai suoi colleghi un «pedagogo-nato» e un «pedagogo-artista»<sup>123</sup>. La sua figura rientra inoltre pie-

<sup>117</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 38.

<sup>118</sup> Ivi, p. 118.

<sup>119</sup> Ivi, pp. 45 e 49.

<sup>120</sup> Ivi, p. 83.

<sup>121</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Une méthode d'éducation par et pour le rythme*, cit., p. 205.

<sup>122</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 132.

<sup>123</sup> E. Ansermet, *Qu'est-ce que c'est la "Rythmique"*, in «Le Rythme», n. 12, 1924, p. 5.

namente anche nella definizione data da Fabrizio Cruciani di «registapedagogo»<sup>124</sup>, perché, proprio a partire da un mutato atteggiamento pedagogico, al pari di molti altri rivoluzionatori della scena teatrale novecentesca che ripensarono alle possibilità di esistenza di un teatro utile alla società e alla cultura dell'epoca, Dalcroze trasformò la pratica della didattica musicale facendo della ginnastica ritmica uno strumento polivalente, in sintonia con le necessità artistiche, scientifiche e sociali del suo tempo. Il lavoro di Dalcroze con gli studenti si ispirava infatti all'insegnamento di Rousseau e vedeva nell'uomo non certo un essere perfetto, ma un potenziale perfetto cittadino. La sua affermazione, «Il progresso di un paese dipende dall'educazione data ai suoi figli»<sup>125</sup>, ben riassume questo atteggiamento pedagogico e culturale. Dalcroze sentiva inoltre di vivere un tempo di «ricostruzione sociale», in cui la necessità di «rieducare l'individuo»<sup>126</sup> era un sentimento diffuso. L'armonia ritmica, sulla scorta dell'insegnamento di Platone, costituiva infatti nella sua traduzione corporea un fattore di coesione sociale e di progresso morale. Come annotò Dalcroze direttamente dalle parole del filosofo: «Il ritmo, ovvero l'espressione dell'ordine e della simmetria, penetra attraverso il corpo nell'anima e nell'uomo intero e rivela all'uomo l'armonia di tutta la sua personalità»<sup>127</sup>. La dipendenza retorica dai classici e il conseguente ricorso a ideali estetici e sociali quali bellezza e armonia, libertà e ordine, rispondevano all'esigenza di rivalutare il movimento corporeo "naturale", conferendo ai nuovi metodi ginnici e coreutici un nuovo statuto culturale. Soltanto così la riscoperta del corpo poteva acquire dignità etica oltre che estetica<sup>128</sup>. E anche sul piano della teorizzazione estetica, come della sperimentazione scientifica,

<sup>124</sup> Cfr. F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, Editori e Associati 1995. Su questi argomenti cfr. anche E. Casini Ropa, *Il corpo ritrovato*, cit.

<sup>125</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 34.

<sup>126</sup> Ivi, p. 27.

<sup>127</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Une méthode d'éducation par et pour le rythme*, cit., p. 197.

<sup>128</sup> Sull'uso politico della ginnastica ritmica in epoca fascista cfr. P. Veroli, *Corpi docili, macchine da guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica dalcroziana dallo stato liberale al fascismo*, <http://www.sissco.it/attivita/sem-set-2001/abstracts/veroli-relazione.doc>.

Dalcroze si rivelò più vicino alla corrente razionale francese che a quella tardo romantica di marca tedesca. In particolare, per il movimento del corpo, grande rilievo avevano assunto alla fine dell'Ottocento, gli studi di Paul Souriau, autore tra gli altri di *L'esthétique du mouvement*<sup>129</sup> e a sua volta vicino agli esperimenti di Marey e Lagrange. Al pari di Souriau, Dalcroze si fece sostenitore di un'estetica idealista secondo cui i sentimenti estetici erano sottomessi al controllo razionale. Scrisse infatti che in arte la naturalezza «è quasi sempre il risultato di un seguito di eliminazioni, di sacrifici, di trasposizioni e di cambiamenti e sistemazioni che provengono dalla coscienza»<sup>130</sup>. Per Souriau la bellezza dipendeva dall'efficienza funzionale e la grazia andava conquistata tramite un severo controllo mentale sul corpo. E con la ginnastica ritmica, nelle intenzioni del suo creatore, si acquisiva proprio questo controllo del corpo; soltanto successivamente si poteva affrontare la ricerca artistica. La disciplina nata da questo sviluppo plastico-interpretativo della ritmica si chiamò plastica animata o "plastica vivente" in quanto privilegiava l'aspetto dinamico. La plastica animata conferiva ai mezzi espressivi una forma più armoniosa ed estetica attraverso un processo di stilizzazione dei gesti<sup>131</sup>. Se la ritmica rappresentava attraverso il corpo i valori musicali e i sentimenti dettati dalla musica, ma senza avere delle esplicite «smanie estetiche»<sup>132</sup>, la plastica animata era un vero e proprio solfeggio figurato che stilizzava i gesti dell'interprete. Inoltre, la ritmica era essenzialmente un'esperienza personale, mentre la plastica animata, come affermò il suo creatore, era un'«arte perfetta»<sup>133</sup>, in cui i gesti erano il frutto di una selezione dell'interprete tra quelli più espressivi.

La rivalutazione del movimento corporeo "naturale" (prima ancora che espressivo) rientrava inoltre nel delicato processo di civilizzazione e di modernizzazione, che mirava alla riscoperta dello spontaneo e dell'originario della componente fisica dell'uomo, rifiutandone gli aspetti "selvaggi". Si trattava della rappresentazione idealizzata di una società

<sup>129</sup> P. Souriau, *L'esthétique du mouvement*, Paris, Alcan, 1889.

<sup>130</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., pp. 177-78.

<sup>131</sup> Ivi, p. 156.

<sup>132</sup> Ivi, p. 155.

<sup>133</sup> Ivi, pp. 156-57.

moderna che si muoveva armoniosamente come un'unità inscindibile, ma anche di uno strumento pedagogico tramite cui esercitare un controllo sociale sul corpo estraneo e censurarne gli aspetti più "primitivi". I discorsi della scienza sul risparmio energetico e la diminuzione della fatica si intrecciarono anche con queste teorie sociologiche e antropologiche. Preservando l'individuo dal consumare interamente le sue forze ed evitando che a causa dell'eccessiva stanchezza perdesse il controllo di sé scadendo nell'indecenza, l'automatismo motorio rappresentava infatti anche una garanzia di comportamento moralmente accettabile, massimo segno di distinzione rispetto alle popolazioni "selvagge"<sup>134</sup>. Secondo l'antropologia dell'epoca esisteva un nesso causale tra aspetto fisico e superiorità culturale, e dunque i tratti somatici di un individuo erano una prova inconfutabile della sua appartenenza a una razza. Per tentare di stabilire se una razza fosse più di un'altra dotata di senso del ritmo, Dalcroze fece ricorso a queste teorie, giungendo alla conclusione che il suo metodo fosse più facilmente fruibile nei paesi di lingua tedesca e in quelli scandinavi piuttosto che in quelli latini<sup>135</sup>. Affermò, per esempio, che, sebbene fosse difficile stabilire se una «razza fosse più dotata di sendo ritmico di un'altra», di certo «Il carattere ritmico della musica di un paese» variava a seconda delle «attitudini fisiche dei suoi abitanti»<sup>136</sup>. E ancora:

[...] le differenti caratteristiche nel senso ritmico di ogni popolo [...] si sono riprodotte e perpetuate in modo tale da imprimere un carattere particolare alle manifestazioni dinamiche e nervose, che costituiscono la radice dell'espressione di ogni ritmo corporale originale<sup>137</sup>.

Per quello che all'epoca era ritenuto il «progresso di ogni razza»<sup>138</sup>, si rendeva dunque necessario che l'educazione avesse come scopo

<sup>134</sup> Cfr. A. Rabinbach, *The Human Motor...* cit., p. 44.

<sup>135</sup> É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 136

<sup>136</sup> Ivi, p. 65.

<sup>137</sup> Ivi, p. 192.

<sup>138</sup> Ivi, p. 201. Si noti che il termine "razza" che appare nella versione originale del testo e nella prima traduzione italiana, in questa versione è sostituito da "nazione".

principale «la formazione del carattere» e «lo sviluppo della personalità»<sup>139</sup>. Quest'ultimo aspetto era però inquadrato sulla base degli stereotipi tipici di una simile impostazione, come si evince da un altro passaggio dello stesso testo:

Considerate per esempio la differenza tra l'apatia muscolare, la noncuranza, la bonarietà pesante e grossolana di ritmi vocali del vodese, la monotonia recitativa, le esitazioni ed il timbro gutturale dovuto a delle resistenze nervose continue ed a contrazioni muscolari dei ginevrini! Quanta durezza e precisione, quanti contrasti secchi e voluti nella autoritaria lingua prussiana, quanta fantasia e quanti ritmi contraddittori nella impulsiva volubilità latina, quanta morbida concisione e purezza nella modulazione delle vocali dell'inglese, quanta malinconia nella mancanza di equilibrio e negli eccessivi contrasti di altezza nei suoni lingue slave!<sup>140</sup>

### Conclusioni

Nell'ampia variegata costellazione che fu il movimento della *Körperkultur*, la ritmica dalcroziana conobbe in un primo momento una centralità e una diffusione notevoli, dovute soprattutto all'inserimento del metodo nel piano pedagogico di Hellerau e alla risonanza internazionale dei *Festspiele* che vi si tennero nel 1912 e 1913. Con lo scoppio della prima guerra mondiale, la brusca interruzione di questo esperimento sociale e artistico e la conseguente chiusura dell'Istituto intitolato a Dalcroze, la ginnastica ritmica implose. Ridotta alla dimensione esclusivamente pedagogico-musicale, sebbene diffuso da una rete di scuole sparse in tutto il mondo, negli anni Venti e Trenta, conobbe gli sviluppi più promettenti nelle reinterpretazioni di alcuni allievi e sostenitori. Ne sono un esempio le iniziative promosse da Jean D'Udiné, che nel 1909 fondò la prima scuola di ritmi-

<sup>139</sup> Ivi, p. 201.

<sup>140</sup> Ivi, p. 193.

ca a Parigi e pubblicò *L'art et le geste*<sup>141</sup>, uno studio dedicato all'importanza dello studio del gesto nelle arti, e l'opera di diffusione del pensiero dalcroziano (originalmente combinato con principi e testi delsartiani) promossa dal principe Sergej Volkonskij, che in questo modo introdusse idee e concetti legati al risparmio energetico e alla razionalizzazione dei movimenti ben prima dei teorici della rivoluzione teatrale degli anni Venti<sup>142</sup>. Nei paesi di lingua tedesca, invece, ad avere la meglio furono i metodi che misero al centro della loro speculazione teorica la questione dell'impulso spirituale del movimento corporeo. Nello specifico Rudolf Bode, allievo della prima ora di Dalcroze, chiamò il proprio metodo *Ausdrucksgymnastik* [ginnastica espressiva] e criticò l'antico maestro per aver seguito gli insegnamenti della psicologia di impronta razionalistica, trascurando l'importanza della componente spirituale e irrazionale dell'uomo e il ruolo delle attività mentali inintenzionali. Attribuendo un valore eccessivo alla sfera razionale dominata dalla volontà, Dalcroze a suo parere aveva confuso l'automatismo motorio con il movimento organico che, al contrario, aveva origine nella struttura psichica ed emotiva profonda dell'uomo e non poteva dunque essere insegnato per imitazione. Laddove la ritmica dalcroziana si sviluppava a partire dai movimenti volontari (da Bode detti "artificiali"), la ginnastica espressiva si basava sul corretto svolgimento dei movimenti involontari (da Bode detti "naturali")<sup>143</sup> e rendeva manifesti nel movimento i segni della spiritualità<sup>144</sup>. Una sintesi di queste due opposte tendenze, ra-

<sup>141</sup> J. D'Udiné, *L'art et le geste*, Paris, Alcan, 1910. Sulla diffusione della ritmica in Francia cfr. S. Franco, *Rythmiciens versus danseuses. La diffusione della ritmica a Parigi*, in *In cerca di danza*, a cura di C. Muscelli, Genova, Costa&Nolan, 1999, pp. 97-116.

<sup>142</sup> Cfr. O. Calvarese, *Russia anni Dieci*, cit.

<sup>143</sup> I presupposti teorici di questo concetto spiritualista del ritmo furono diffusi in particolare da L. Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, in *Künstlerische Körperschulung*, a cura di L. Pallat e F. Hilker, Breslau, Hirt, 1923, pp. 94-137; 2. ed. Kampen auf Sylt, Kampmann, 1933; tr. it. *L'essenza del ritmo*, in L. Klages, *L'anima e lo spirito*, Milano, Bompiani, 1940, pp. 7-90); cfr. anche R. Bode, *Ausdrucksgymnastik*, München, Beck'sche, 1922. Per un inquadramento storico-critico del metodo Bode cfr. S. Franco, *Ginnastica e corpo espressivo. Il metodo Bode*, in «Teatro e Storia», n. 19, 1997, pp. 67-96.

<sup>144</sup> Cfr. R. Bode, *Ausdrucksgymnastik*, cit., p. 23.

zionalista e spiritualista, è offerta da una suggestiva affermazione di Rudolf Steiner, creatore di una disciplina corporea spesso confusa con la ritmica, l'euritmia, ovvero l'espressione corporea del mondo sovrasensibile: «Il rapporto tra Dalcroze e la nostra attività è all'incirca questo: quella di Dalcroze è chimica, mentre la nostra è alchimia»<sup>145</sup>. Anche secondo Bode, Dalcroze aveva impostato lo studio del ritmo in termini totalmente razionali, confondendo così il concetto di "ritmo" con quello di "misura", vale a dire la componente irrazionale e quella razionale dell'individuo. E la contraddizione a suo parere era evidente già nel nome "ginnastica ritmica" dove il termine "ritmica" si riferiva alla componente corporea, mentre "ginnastica" indicava la sfera razionale. Al contrario, per Bode, il ritmo era un'entità irrazionale che non si poteva descrivere o concettualizzare, ma soltanto sperimentare personalmente<sup>146</sup>.

Dietro questa disputa tra metro e ritmo e tra diversi concetti scientifici si celava in realtà una critica profonda al modello culturale latino di cui la ritmica dalcroziana era considerata un esempio recente e che Bode vedeva come nettamente contrapposto al suo ideale di una metafisica del ritmo specificamente tedesca. Spinto come molti suoi connazionali dalla nostalgia per il passato precapitalista in cui il valore principale era infondere una nuova spiritualità religiosa al mondo moderno, Bode aveva creato il suo metodo pensandolo come essenzialmente tedesco e perciò anche come un valido "antidoto" contro quelli impartiti dagli insegnanti lontani dallo spirito del *Volk*. La ginnastica espressiva a differenza di quella ritmica era lo strumento di una rivoluzione culturale che voleva sostituire la cadenza artificiale del mondo moderno con il ritmo organico della natura. Nell'eterna contesa tra *Kultur*, a cui erano associati i valori tradizionali tedeschi quali l'organico, il puro, l'eterno, i movimenti ininterrotti e ritmici, e *Zivilisation*,

<sup>145</sup> Cfr. R. Steiner, *Die Entstehung und Entwicklung Der Eurythmie*, citato in P. Witzmann, «Dem Kosmos zu gehört der Tanzende». *Der Einfluss des Okkulten auf den Tanz*, in *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, a cura di V. Loers, Frankfurt a.M., Schirn-Kunsthalle, 1995, p. 608.

<sup>146</sup> Cfr. R. Bode, *Rhythmus und Körpererziehung*, Jena, Diederichs, 1923, p. 24. Sulla nazionalizzazione del concetto di ritmo cfr. I. Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft*, cit., p. 236.

che invece esprimeva il frammetario, l'impuro, l'accessorio, l'imitativo, bisognava innanzitutto preservare l'originaria ritmicità del movimento vitale e l'unità del corpo e dell'anima<sup>147</sup>.

A sancire la rottura definitiva con questa corrente di pensiero furono gli eventi che spinsero Dalcroze partire da Hellerau. A seguito dei bombardamenti tedeschi alla cattedrale di Reims egli firmò un appello contro la Germania. La reazione della stampa tedesca fu durissima. Definì il musicista un traditore e un ingrato che dopo aver accettato di lavorare in Germania per puro interesse economico, infangava il nome di un paese che lo aveva accolto a braccia aperte. Nemmeno i suoi compagni di avventura al *Bildungsanstalt* si mostrarono capaci di sostenerlo, al contrario<sup>148</sup>. Dalcroze divenne un nome sgradito all'opinione pubblica, un nome che i più accaniti antisemiti giuravano fosse stato inventato per coprire la vera identità ebraica del musicista, quella cioè di Jakob Dalkes<sup>149</sup>. Hellerau, che fino a

<sup>147</sup> Cfr. R. Bode, *Das rhythmische Problem und die Methode Jaques-Dalcroze*, in *Singen, Sprache, Musik*, a cura di R. Wieke, Leipzig, Dürr, 1914, pp. 89-104. L'articolo parzialmente variato è stato ripubblicato col titolo *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, in R. Bode, *Rhythmus und Körpererziehung*, cit., pp. 20-48.

<sup>148</sup> Harald Dohrn, responsabile dell'Istituto, avrebbe preferito che Dalcroze mantenesse un atteggiamento neutrale e in quanto cittadino svizzero, e in qualità di ex-responsabile di un istituto educativo tedesco. Lettera di H. Dohrn a Dalcroze, in K. Lorenz, *Wege nach Hellerau*, Dresden, Hellerau Verlag, 1994, pp. 149-152. Dalcroze, dal canto suo, sosteneva che la sua protesta era rivolta contro un atto di barbarie e che poco importava se a rendersi colpevoli fossero stati i tedeschi o i francesi piuttosto che gli inglesi. Cfr. Lettera di Dalcroze a H. Dohrn, ivi, pp. 137-38. La situazione precipitò quando le autorità tedesche gli domandarono di controfirmare un documento che testimoniava come i francesi avessero utilizzato la cattedrale di Reims a scopi strategici e militari, giustificando così l'attacco. Dalcroze si rifiutò e scrisse una lettera aperta ai suoi allievi tedeschi spiegando le ragioni del suo gesto che Harald Dohrn decise di non rendere pubblica. Cfr. ivi, pp. 146-47. L'edificio cambiò nome e Dalcroze non vi fece più ritorno.

<sup>149</sup> Cfr. M. von Boehm, *Der Tanz*, Berlin, Wegweiser, 1925, p. 127 e F.H. Winther, *Körperkultur als Kunst und Pflicht*, München, Delphin, 1919, p. 47. Tra gli articoli dell'epoca che attribuiscono a Dalcroze un'origine ebraica cfr. Anonimo, *Der Zusammenbruch bei Dalcroze-Hellerau*, in «Berlin Börser Courier», 27-7-1915 e M. Ungern, *Der Unwahre Jakob*, in «Neue Zeitschrift für Musik», n. 52, 1914, s.p. Quest'ultimo attribuisce a Dalcroze il vero nome di Emil Jacob.

pochi mesi prima era stata la «Bayreuth della rimica»<sup>150</sup>, fu derisa come una «Bayreuth delle gambe»<sup>151</sup> e a Dalcroze fu consigliato di emigrare altrove<sup>152</sup>. Questi fatti lasciavano presagire la virata aggressivamente nazionalista del movimento della *Körperkultur* e il consolidamento di un'idea di cultura e di politica che si voleva fondata su basi “naturali” e “organiche”. Nel corpo puro della nazione il corpo estraneo del *rythmicien* e le scienze che lo avevano forgiato andavano espulsi. Ma questa è un'altra storia, una storia di nuovi corpi politici e di nuovi corpi alieni.

<sup>150</sup> Così recita il titolo di un articolo scritto in ricordo di Wolf Dohrn. Cfr. P. Sperans, *Das Bayreuth der Rhythmik. Zum Tode von Dr. Wolf Dohrn*, in «Universum Jahrbuch», 1914, pp. 66-9.

<sup>151</sup> K. Lorenz, *Wege nach Hellerau*, cit., p. 136.

<sup>152</sup> L. Karpath, *Der Dalcroze Rummel*, in «Der Merker», n. 5, 1914, pp. 552-53 e L. Karpath, *Noch einmal Dalcroze*, in «Der Merker», n. 18, 1914, pp. 620-21.