

Nuove danze per un nuovo mondo.

Rudolf Laban a Monte Verità

Susanne Franco

Nella primavera del 1913 la comunità di Monte Verità si arricchì di nuove presenze che portarono una novità destinata ad avere un futuro all'epoca inimmaginabile: la danza libera. Rudolf von Laban (1879-1950), che allora usava anche un secondo cognome, Váralja, insieme alla cantante Maja Lederer, sua moglie, Suzanne Perrottet, sua assistente e compagna, e ad alcuni allievi vi aprì la sede estiva del suo *Atelier Rudolf v. Laban-Váralja*. La scuola, che aveva fondato a Monaco nel 1910 e rinominato poi *Atelier für Tanz und Bühnenkunst* (Atelier per la danza e l'arte della scena), ebbe così il suo corrispettivo nella *Schule für Kunst* (Scuola d'arte), anche questa rinominata dapprima *Schule für Bewegungskunst* (Scuola d'arte del movimento) e, dopo il trasferimento a Zurigo di entrambe le sedi allo scoppio della prima guerra mondiale, *Labanschule* (Scuola Laban)¹. I fondatori della comunità, Ida Hofmann e Henri Oedenkoven, si erano convinti del potenziale della danza libera dopo aver assistito ad alcuni spettacoli di Isadora Duncan a Bayreuth e avere letto il suo *Der Tanz der Zukunft* (*La danza del futuro*, 1903), che prometteva la rinascita del genere umano tramite quest'arte². Come scrisse a Laban Perrottet l'invito era pienamente in linea con il piano di sviluppo della comunità:

Si vuole che io sistemi, che organizzi qui la vita spirituale mediante le arti – secondo le mie concezioni – [...] d'inverno si va in città – Parigi o Monaco – e in gruppi molto ristretti si continua «la scuola» di musica, di movimento, di poesia, dell'arte di vivere.

¹ Si vedano le relative locandine conservate nella sezione Rep. 028 VI, Nachlass Rudolf von Laban, Universitätsbibliothek Leipzig, oltre alla tradizione orale riportata in Fritz Klingenberg, *Begegnungen mit Rudolf von Laban*, in *Tanz 20 Jahrhundert in Wien*, hrsg. v. Joseph Mayerhöfer, Ausstellungskatalog, Österreichisches Museum, Wien 1979, p. 44.

² Isadora Duncan, *Der Tanz der Zukunft*, Eugen Diederichs, Leipzig 1903.

[...] Avrei qui degli allievi apprendisti, come pure dei membri della colonia, per sperimentare feste in grandi spazi, nuovi canti e movimenti religiosi [...]³.

Laban, all'epoca poco più che trentenne, era originario di Bratislava e aveva alle spalle una breve quanto fallimentare carriera militare e una formazione irregolare in architettura e pittura tra Parigi e Monaco di Baviera. È qui che fece della danza il centro dei suoi interessi⁴. Con la prima moglie, la pittrice Martha Fricke e fino alla sua morte prematura nel 1907, vi aveva lavorato come disegnatore e caricaturista, per poi farvi ritorno con la seconda moglie, Maja Lederer, per frequentare un corso di *Lehr- und Versuchsatelier für Freie und Angewandte Kunst* (Atelier di insegnamento e sperimentazione dell'arte libera e applicata) tenuto dallo scultore e pittore svizzero Hermann Obrist⁵. Lo *Jugendstil*, di cui Obrist fu uno dei protagonisti, segnò una tappa fondamentale nel passaggio verso l'arte non rappresentativa. A Monaco viveva e lavorava anche Wassilij Kandinskij, fondatore del gruppo *Der Blaue Reiter* e tra i primi ad associare la tecnica pittorica dell'astrazione al recupero della componente spirituale dell'arte. Nel suo celebre *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* (*Lo spirituale nell'arte*, 1910-1912) sostenne che l'artista fosse il redentore spirituale dell'uomo e l'arte lo strumento ideale per indagare il mondo immateriale. Il linguaggio pittorico doveva riuscire a toccare lo spirito senza ricorrere ad appigli descrittivi. E poiché nell'arte spirituale forme e colori erano dettati dalle necessità interiori dell'artista per suscitare delle vibrazioni armoniche, i colori dovevano essere affrancati dalle convenzioni tradizionali e la forma dalla necessità di descrivere la realtà materiale. Per Kandinskij, dunque, l'artista era sensibile alle vibrazioni immateriali e doveva riuscire a far vibrare le anime altrui. È nell'ambito di queste ricerche che presagì la nascita di una nuova forma di danza:

Anche qui varrà decisamente la regola che il significato interiore del movimento è l'elemento fondamentale della danza. Anche qui bisognerà gettare a mare la 'bellezza' convenzionale del movimento e dichiarare inutile, se non dannoso, il procedimento naturalistico (racconto = elemento letterario). E come in musica o in pittura non

³ Rudolf Laban a Suzanne Perrottet, 5 giugno 1913, Nachlass Suzanne Perrottet, Kusthaus Zürich, trad. di chi scrive.

⁴ Rudolf Laban, *Ein Leben für den Tanz*, Reissner, Dresden 1935 (ed. in anastatica Paul Haup, Bern-Stuttgart 1989), p. 63.

⁵ Cfr. lettera di Laban a Suzanne Perrottet del 14 novembre 1912, in Evelyn Dörr, *Also, Die Damen voran!*, vol. 1, Books on Demand, Nordderstedt 2013, pp. 50 s.

esistono ‘suoni brutti’ o ‘dissonanze’ estetiche, perché ogni accordo è bello (= utile al fine) se è dettato da una necessità interiore, così nella danza si sentirà presto il valore interiore di *ogni* movimento e la bellezza interiore subentrerà a quella esteriore. Dai movimenti ‘non belli’ divenuti improvvisamente belli, nasce un’inaspettata energia e una forza viva. È allora che inizia la danza del futuro⁶.

In altre parole, Kandinskij immaginava una danza che, al pari dell’arte figurativa, fosse astratta (o assoluta, secondo la retorica dell’epoca) e da cui scaturisse un’inaspettata energia e una forza viva capace di trasmettere le «vibrazioni dell’anima»⁷. Il senso interiore del movimento doveva nascere in un corpo in grado di esprimersi perché liberato dalle convenzioni estetiche tradizionali. Anche le teorie di Wilhelm Worringer, autore di *Abstraktion und Einfühlung* (*Astrazione ed empatia*, 1907), furono di ispirazione per Laban, che vi apprese l’importanza della risposta empatica alla forma e dunque del valore dei sensi nell’apprezzamento di un’opera pittorica. Il fondamento della nuova arte era un approccio spirituale in netta antitesi con il predominio della ragione. Se con Kandinskij si affermò l’idea che ogni forma avesse la capacità di agire come stimolo psicologico, a sua volta soggetto alle variazioni cromatiche e che, viceversa, gli stimoli cromatici orientassero l’apprezzamento della forma e la percezione dell’opera sul piano emotivo, con Worringer la forma astratta entrò a pieno titolo nella categoria dell’estetico. Il valore di un’opera d’arte era dato dalla coerenza formale e dall’insieme dei suoi rapporti costitutivi, frutto dell’elaborazione dall’autore che così afferma la propria idea della realtà. Sollecitato dalle ricerche del compositore Arnold Schönberg, che introdusse in quegli anni un approccio alla musica caratterizzato dall’emancipazione dalla consonanza e dal rispecchiamento delle leggi della natura rifiutando le gerarchie del sistema tonale e conferendo grande importanza all’ispirazione del compositore, libero di seguire il suo istinto, Laban si convinse inoltre che tra movimento corporeo e armonia musicale esistesse una ‘congruità strutturale’.

Questi nuovi approcci all’arte visiva e musicale spinsero Laban a trasformare la sua consapevolezza del movimento, fino ad allora

⁶ Wassilij Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Piper, München 1910-1912, trad. it. Elena Pontiggia, *Lo spirituale nell’arte*, Bompiani, Milano 1989, p. 83.

⁷ *Ibidem*. Sul concetto di ‘vibrazione’ si veda Robert Matthias Erdbeer, Christina Wessely, *Kosmische Resonanzen. Theorie und Körper in der esoterischen Moderne*, in *Resonanz: Potentiale einer akustischen Figur*, hrsg. v. Karsten Lichau – Viktoria Tkaczyk – Rebecca Wolf, Fink, München 2009, pp. 143-176.

sostanzialmente figurativa, e a farne il fondamento della sua nuova visione della danza e del suo metodo di analisi del movimento corporeo, che divenne la base del suo rivoluzionario sistema di notazione⁸. Laban approfondì così i rapporti tra linee di movimento e qualità dinamiche e definì un insieme di principi motori a partire dallo studio del rapporto tra corpo e spazio. E ancora, se per Kandinskij l'armonia dei colori si basava sulle variazioni di sei colori principali, per Laban il movimento del danzatore era l'esito del rapporto tra tensione e rilassamento, che ne caratterizzava il flusso, tra accelerazione e decelerazione, che ne determinava la durata, e tra contrazione e dispersione, che ne orientava l'andamento spaziale⁹. Per Laban, inoltre, nella danza l'armonia delle forme era l'esito del loro significato simbolico che, per esempio, faceva della linea retta l'espressione della calma e di quella curva la manifestazione del movimento¹⁰. A suo dire, per percepire appieno l'immagine astratta l'artista disponeva di uno strumento in più rispetto all'uomo comune, il suo «occhio corporeo»¹¹ che gli consentiva di vedere le cose non per quello che sembrano bensì «per la loro essenza, ovvero per la tensione dell'energia che le attraversa»¹². Laban iniziò, dunque, fin da subito a pensare alla danza come all'espressione di una dinamica scaturita dalla forma, come testimonia il titolo di un suo manoscritto inedito, *Form ist Inhalt (Forma è contenuto)*¹³. In altre parole, se la forma era «espressione dello spirito», allora era possibile «riconoscere lo spirito solo nella forma»¹⁴. La tendenza spaziale del movimento e le sue qualità dinamiche erano pertanto strettamente connesse tra loro.

Anche le suggestioni artistico-letterarie di Richard Wagner e Friedrich Nietzsche, ebbero un ruolo centrale nella gestazione della danza libera labaniana. Attraverso il recupero del mito e della ritualità, e la rivalutazione della dimensione fisica e della sfera dei sensi, Wagner e Nietzsche interpretavano la modernità come sinonimo di

⁸ Karin Adelsbach, 'Festhalten des Unfassbarsten'. *Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialoges*, in *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, hrsg. v. Karin Adelsbach – Andrea Firmenich, Wienand, Köln 1996, pp. 10-25.

⁹ Valerie Preston-Dunlop, *Laban, Schönberg, Kandinsky 1899-1938*, in *Dances tracées*, éd. par Laurence Louppe, Acte Sud, Arles 1990, pp. 133-150.

¹⁰ Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Seifert, Stuttgart 1920, p. 206.

¹¹ *Ivi*, p. 214.

¹² *Ivi*, p. 216.

¹³ Rudolf Laban, *Form ist Inhalt*, manoscritto, Nachlass Rudolf von Laban, Universitätsbibliothek Leipzig, Rep. 028 IV, b. 1.

¹⁴ Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers*, cit., p. 216.

decadenza del concetto di comunità e vedevano nel corpo lo strumento adatto per ritrovare questa dimensione collettiva perduta. Il profeta di Dioniso protagonista di *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno* (1883-1885) incarnava l'uomo nuovo ed era un danzatore perché come notò Laban solo un danzatore sarebbe potuto diventare il pioniere «del nuovo mattino della cultura»¹⁵. La danza libera labaniana diede forma a questo diffuso desiderio di liberazione individuale, di progresso sociale e di rinascita culturale.

Il corpo era divenuto oggetto di studio anche di molte discipline scientifiche che andavano dell'evoluzionismo darwiniano alla psicologia sperimentale di Wilhelm Wundt e Théodule-Armand Ribot, dalla fisiologia di Hermann von Helmholtz e Jules Amar alla grafologia di Ludwig Klages, tutte accomunate dalla tendenza a concepire la dimensione fisica dell'uomo come il crocevia di energie e ritmi che riflettevano le leggi dell'universo. In sostanza, il positivismo sociale, che faceva del concetto di evoluzione il punto di partenza di una più generale teoria della natura, tanto da scorgere nell'evoluzione stessa la manifestazione di una realtà infinita e ignota, rese la scienza il fondamento di un nuovo ordine sociale e religioso. Laban utilizzava il termine *Schwung* per indicare un'oscillazione o vibrazione cosmica, come la definiva Klages e, al pari di altri scienziati e studiosi dell'epoca, riteneva che questa oscillazione fosse alla base della comunicazione corporea nonché lo strumento per accedere immediatamente alle vibrazioni ritmiche del cosmo. Convinto che la danza potesse stimolare una forma elevata di consapevolezza rispetto alla vita, a Monte Verità Laban avviò l'esplorazione di questo potenziale delineando una complessa teoria del movimento finalizzata a una nuova «tecnologia della percezione»¹⁶. Laban chiamò *Schwungskalen* ('scale oscillanti o vibranti') le sequenze motorie che i danzatori compivano con vari gradi di energia e coinvolgendo sempre tutto il corpo e che divenne il cardine della loro esplorazione dello spazio.

La prima visione di questa dimensione della danza risaliva alla sua infanzia quando, al seguito del padre, a lungo governatore della Bosnia-Erzegovina, aveva visitato i Balcani e assistito a feste popolari e alle danze dei Dervisci rotanti (ritrovati poi anche in nord Africa). Queste esperienze colpirono profondamente l'immaginario di Laban, che percepì la sensazione di essere di fronte all'ultimo baluardo di una cultura rurale e comunitaria 'autentica' in quanto scandita da ritmi naturali e custode di energie primigenie e misteriose:

¹⁵ *Ivi*, p. 124.

¹⁶ Cfr. Inge Baxmann, *Mythos Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne*, Fink, München 2000.

Dietro gli avvenimenti esteriori della vita, il danzatore percepisce un mondo assai diverso. L'energia che si cela dietro ogni avvenimento e dietro ogni cosa è difficile da nominare. Un paesaggio nascosto e dimenticato, la regione del silenzio, l'impero dell'anima. Al centro vi è un tempio in movimento. Quello che chiamiamo comunemente 'danza' proviene da queste regioni e chi ne è consapevole è un vero abitante di questo paese, che trae la sua forza proprio da questi tesori infiniti¹⁷.

Il Tanzspiel *Die drei Tänze* (*Le tre danze*) che mise in scena nel 1915 a Monte Verità prendeva spunto da questi ricordi per raccontare l'arrivo di tre dervisci al cancello del guardiano dell'eternità che solo dopo averli messi alla prova con una serie di domande esistenziali, accorda loro il permesso di danzare per sempre¹⁸. Laban considerava la danza come un'arte primigenia, «portatrice e mediatrice di una visione del mondo pura e primordiale»¹⁹ tramite cui rivitalizzare l'umanità; il recupero della dimensione comunitaria doveva passare per l'affermazione di nuove pratiche corporee capaci di ripristinare una condizione psicofisica in sintonia con le leggi del cosmo. Questa tensione verso nuove forme di vita comunitaria ebbe in Ferdinand Tönnies e Max Weber i teorici coevi più influenti. Le loro ricerche fornirono un quadro storico-sociologico al concetto di comunità ponendolo in stretta relazione con la nozione di cultura e con il principio spirituale di unione sentimentale e solidale tra le persone, che si contrapponeva al concetto di società, basato su leggi universali utili a regolare razionalmente gli interessi e le rivalità tra gruppi e tra individui.

Laban fondò la *Schule für Kunst* a Monte Verità per immergere i suoi allievi in un contesto rurale, convinto che oltre a dedicarsi all'arte «dovessero fare un lavoro più sano, preferibilmente legato all'agricoltura, al giardinaggio o a qualcosa di simile»²⁰. La condivisione della dimensione comunitaria era il presupposto imprescindibile per la pratica coreutica e la scuola rappresentava un luogo di esplorazione insieme artistica ed esistenziale²¹. Non a caso la vita quotidiana era

¹⁷ Rudolf Laban, *Ein Leben für den Tanz*, cit., p. 115.

¹⁸ Evelyn Dörr, *Rudolf von Laban. Das choreographische Theater*, Books on Demand, Nordderstedt b. Hamburg 2004, pp. 78 s.

¹⁹ Rudolf Laban, manoscritto, Nachlass Rudolf von Laban, Universitätsbibliothek Leipzig, Rep. 028 IV, b. 1, n. 18.

²⁰ Rudolf Laban, *Ein Leben für den Tanz*, cit., p. 81.

²¹ Hugo Ball, *Über Okkultismus, Hieratik und andere schöne Dinge* (1917), in Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Hans Burkhard Schlichting, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, p. 54.

scandita dagli impegni lavorativi e da due lunghe sessioni di studio²², mentre la sera era dedicata alla vita sociale presso i coniugi Oedenkoven o nei locali del ristorante vegetariano del villaggio. Laban vi teneva delle conferenze e vi presentava le sue composizioni musicali e i suoi spettacoli di danza con gli allievi. Mary Wigman, una delle sue allieve-assistenti poi divenuta tra le maggiori esponenti dell'*Ausdruckstanz* negli anni Venti e Trenta in Germania, scrisse nelle sue memorie che solo a Monte Verità Laban trovò le condizioni ideali per approfondire la sua visione della nuova danza e formare i nuovi danzatori²³. Per sottolinearne il legame con il tessuto sociale ed economico del luogo, Laban era solito chiamare la sua scuola anche *Tanzfarm* ('fattoria di danza')²⁴ e definire il suo ruolo come *rhythmical manager*²⁵. Nel tempo, infatti, mise a punto una serie schemi ritmici per lavori manuali che andavano dal giardinaggio al lavoro nei campi, dalla cucina alla tessitura, tutte attività che venivano accompagnate da musica e intervallate da momenti di danza²⁶. A partire da queste esperienze e grazie alla letteratura scientifica proliferata in quegli anni in Francia e in Germania attorno all'idea che il corpo, inteso come un «motore umano»²⁷, potesse trasformare l'energia naturale in lavoro meccanico, Laban approfondì le sue ricerche sul movimento e alimentò la nuova visione della modernità sociale che si stava affermando.

Quattro erano le tipologie di corsi offerti, *Form-Ton-Wort-Bewegungskunst* (arte della forma, del suono, della parola e del movimento), e le lezioni erano tenute all'aperto o presso i laboratori della cooperativa, anche se non era necessario esserne membri per fare parte della scuola. I corsi di «Arte della forma» erano tenuti anche da Ida Hofmann e Henri Oedenkoven e comprendevano lezioni di pittura, arte plastica, falegnameria e tessitura e ogni sorta di lavoro artigianale. Gli allievi erano sensibilizzati alla composizione coreografica attraverso l'esplorazione delle forme geometriche come

²² Suzanne Perrottet, *Ein bewegtes Leben*, bearb. v. Giorgio J. Wolfensberger, Benteli, Bern 1991 (1^a ed. 1984.), pp. 110-114 e *Mary Wigman ein Vermächtnis*, hrsg. v. Walter Sorell, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 1973, pp. 30 s. (trad. ingl. *The Mary Wigman Book. Her Writings*, Wesleyan University Press, Middletown 1986).

²³ *Mary Wigman ein Vermächtnis*, cit., p. 28.

²⁴ Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers*, cit., p. 126.

²⁵ Rudolf Laban, *Industrial Rhythm. First Experiments with Industrial Rhythm*, Rudolf Laban Archive, National Resource Center for Dance, University of Surrey (manoscritto, E (L)/76/17., s.d.).

²⁶ *Notes by Laban*, John Hodgson Collection, University of Leeds (dattiloscritto, coll. 58/36/11d).

²⁷ Cfr. Ansom Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1990.

il cerchio, il quadrato, il triangolo e la sperimentazione di concetti come pieno e vuoto. Come scrisse Wigman:

Ci muovevamo, saltavamo, correavamo e improvvisavamo, dando corpo ai primi soli e alle prime danze di gruppo. [...] Laban, il pittore e designer, ci mostrava come disegnare. Stimolando la nostra immaginazione con la sua vivida fantasia, le sue istruzioni diventavano delle lezioni di improvvisazione e sfociavano nella danza²⁸.

Le lezioni miravano a sviluppare lo stile personale degli allievi a partire dal disegno dando libero sfogo alla fantasia e solo successivamente, sotto la supervisione di Laban, linee, forme e colori erano trasformate in sensazioni motorie per dare corpo a dei progetti coreografici. Anche il corso di «Arte della parola» tenuto da Maja Lederer e Laban, si basava in larga parte sull'improvvisazione e comprendeva materie come dizione, fonetica, tecnica vocale, recitazione e declamazione. Gli esercizi partivano dall'idea che il suono e la parola dovessero essere pronunciati spontaneamente e senza seguire una logica o un ordine predeterminati per sottolineare il loro aspetto evocativo. Lederer e Perrottet gestivano il corso di «Arte del suono», che consisteva in esercizi vocali e strumentali – soprattutto pianoforte e violino – oltre che in canti individuali e corali. Il nucleo più innovativo consisteva in esercizi di movimento con accompagnamento di strumenti percussivi, più adatti a sviluppare la dinamica di ciascun allievo a partire dalle sue caratteristiche motorie e ritmiche²⁹. Gli impulsi ritmico-motori nascevano dunque da stimoli sonori ma anche verbali, oltre che dall'alternanza costante di tensione e rilassamento (*An- und Abspannung*). Per Laban la danza era un'arte primaria rispetto alla musica e alla poesia, perché l'unica in grado di esprimersi insieme nel tempo e nello spazio. A differenza del *Wort-Ton-Drama* (parola-suono-dramma) wagneriano, il *Tanz-Ton-Wort* (danza-suono-parola) di Laban non era il risultato della fusione di elementi esteticamente eterogenei, bensì dalla loro sintesi fondata sulla forza espressiva del gesto, del suono e della parola intrinsecamente uniti tra loro. Era la musica, dunque, a doversi adattare al movimento naturale e spontaneo del corpo e non il contrario. Per Laban la musica era «un respiro», un movimento, che «a partire da un impulso si sviluppa in altezza o in profondità e negli accordi», proprio come «un corpo esegue un movimento dal centro verso gli arti»³⁰.

²⁸ Mary Wigman, *The Mary Wigman Book*, cit., p. 33.

²⁹ Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers*, cit., p. 187.

³⁰ Suzanne Perrottet, *Ein bewegtes Leben*, cit., p. 113.

I principi di movimento e di danza libera, oltre a essere parte integrante degli altri tre corsi, venivano impartiti da Laban e Perrottet nel corso di «Arte del movimento». Nell'accezione labaniana la danza non era libera in quanto spontanea e priva di leggi, ma in quanto originata dal ritmo motorio e dal flusso di energia 'naturali' che, attraverso le improvvisazioni strutturate, si trasformavano in uno stile dinamico personale. Questo veniva successivamente organizzato in «una forma compositiva unificata organicamente»³¹, che si sviluppava a partire da alternanze di armonie e disarmonie, simmetrie dinamiche e variazioni ritmiche. L'improvvisazione lirica *Lied and die Nacht (Canto alla notte)* allestita tra il 1913 e il 1914 fu probabilmente l'esito di queste esercitazioni³².

Il modello geometrico utilizzato da Laban per analizzare tutte le caratteristiche e le leggi del movimento corporeo era l'icosaedro, un poliedro a venti facce e dodici direzioni spaziali, che per la sua somiglianza a un cristallo ben sintetizzava la tendenza diffusa all'epoca di proiettare un ordine matematico sulla natura e sul corpo umano. In questa visione del mondo convergevano teorie di varia provenienza, dalla cristallografia di Wilhelm Wundt ed Ernst Haeckel, alla geometria solida di Platone e le sue interpretazioni filosofiche rinascimentali, alla numerologia, all'architettura della musica atonale di Schönberg e così via. All'interno dell'icosaedro, che Laban definiva «cinesfera», il danzatore per risvegliare in sé la sensazione spaziale del movimento eseguiva delle sequenze motorie con diverse modalità (rapida, lenta, ritmica, e così via).

A Monte Verità Laban gettò le basi di quella che chiamò «coreologia» ovvero lo studio del movimento, ripartita in «coreutica» o teoria dell'armonia del movimento (lo studio dei principi che governano le forme di movimento nello spazio di azione del danzatore) e in «eucinetica» (lo studio dettagliato delle dinamiche e dei ritmi del movimento). Nella sua prima summa teorica intitolata *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen (Il mondo del danzatore. Cinque ridde di pensieri, 1920)*³³ frutto delle esperienze fatte a Monte Verità e a Zurigo, Laban definì «coreosofia»³⁴ il complesso delle conoscenze relative all'arte del movimento. Poche tracce restano, invece, delle

³¹ Mary Wigman, *Rudolf von Labans Lehre vom Tanz*, in «Die neue Schaubühne», September 1921, pp. 99-100, ripubblicato in «Tanzdrama», 1 (1987), p. 25.

³² Mary Wigman *ein Vermächtnis*, cit., pp. 30 s.

³³ Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers*, cit., pp. 205 e 86 ss.

³⁴ Per una genealogia dei concetti labaniani si veda Vera Maletic, *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts* (1987), ed. it. *Rudolf Laban: corpo spazio espressione*, a cura di Francesca Falcone, L'Epos, Palermo 2011.

creazioni coreografiche realizzate con i danzatori della *Schule für Kunst* e dei nuovi generi che sperimentò in quegli anni. Tra questi la *Tanzfolge* ('sequenza di danza') *Istars Höllenfahrt* (*La discesa agli inferi di Ishtar*, 1913) era basata su un mito babilonese che narra la discesa di Ishtar, dea dell'amore, della fertilità e della guerra, nell'oltretomba, dove viene fatta prigioniera dalla sorella e spogliata delle sue vesti e dei suoi gioielli, simboli del suo potere. Il pezzo doveva sensibilizzare i partecipanti a modellare il corpo a partire dallo spirito e a non cedere alle lusinghe del potere³⁵. La *Rhythmische Tanzfolge* ('sequenza ritmica di danza') *Das Trommelstock tanzt. Rhythmische Tanzfolge – nach mexikanischen Trommelsprüchen* (*La bacchetta del tamburo danza. Sequenza coreutica ritmica – secondo linguaggi messicani*, 1913) si ispirava, invece, ad antiche musiche messicane e proponeva un parallelismo tra il linguaggio dei tamburi delle popolazioni primitive e la capacità dei danzatori di Laban di intendere i ritmi e i rumori come «gesti udibili» e la danza come «un linguaggio visibile»³⁶. Questo e altri pezzi coevi rispecchiavano un approccio tipicamente modernista alle musiche e alle danze dei popoli primitivi cui si attribuiva una qualità spirituale e una propensione alla vita comunitaria che l'Occidente sentiva di avere perduto. Appropriandosi esteticamente della loro alterità, Laban, come molti altri artisti coevi, pensava di potere trasformare questi repertori in una nuova dimensione della ricerca artistica svincolata dai canoni tradizionali.

Laban partecipò agli ideali comunitari della colonia anche vivendo con la sua famiglia allargata e atipica, composta da moglie, compagna e numerosi figli, facendosi così promotore in prima persona di quei 'matrimoni vegetariani' assai diffusi tra i monteveritani. Più in generale, credeva che il lavoro di gruppo aiutasse a sviluppare il senso di appartenenza a una collettività e a condividere un ideale superiore. Come nota Laure Guilbert, questo particolare aspetto del suo insegnamento faceva leva su meccanismi simili a quelli dei riti iniziatici in quanto ogni adepto contribuiva con la sua partecipazione al rinnovamento del mondo³⁷. Il principio organico cui faceva riferimento il sistema delle scuole labaniane e la tensione tra libera espressione della creatività individuale e imitazione del maestro – spesso influenzata dalla dipendenza affettiva, psicologia e artistica degli allievi – ha

³⁵ Evelyn Dörr, *Rudolf von Laban*, cit., pp. 49 s.

³⁶ *Ivi*, pp. 47 s.

³⁷ Laure Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich: les danseurs modernes sous le nazisme*, Complexe, Bruxelles 2000, pp. 49 s.

segnato profondamente la trasmissione dell'eredità labaniana e più in generale della danza moderna. Mary Wigman descrisse Laban come il «sacerdote di una religione sconosciuta»³⁸, spesso assai duro con le sue allieve ma consapevole del suo carisma, che lo faceva sembrare più simile a un guru ispiratore che a un maestro capace di insegnare metodicamente. Questo ritratto alludeva anche alla dimensione mistica e occulta in cui Laban, come molti altri membri della comunità e della scuola, era immerso. Ai tempi del suo primo soggiorno parigino, Laban era entrato in contatto con il Salone di Rose Croix e con Sar Péladan, il fondatore di un ordine assai in voga tra gli artisti del tempo, L'Ordre de la Rose Croix du Temple et du Graal³⁹. A Monaco, tra il 1912 e il 1913, molti artisti, tra cui Kandinskij, seguivano dottrine esoteriche ed erano affascinati dal concetto di armonia universale. In particolare, Rudolf Steiner fondò l'antroposofia, una dottrina filosofica che riconosce all'uomo la capacità di elevarsi grazie a una forma di conoscenza sovrasensibile e basata sull'idea che esistono delle forze invisibili capaci di agire all'ombra del mondo materiale. L'euritmia, come chiamò la nuova disciplina artistica creata a partire da una serie di esercizi spirituali che associavano la respirazione, le parole, i gesti ritmici e la musica, era per Steiner «un canto in movimento» capace di dare forma visibile all'anima esprimendo «l'energia spirituale originaria» del suono e della parola in oscillazioni motorie⁴⁰. Laban, pur non citando esplicitamente Steiner, riconobbe il ruolo importante dell'euritmia nelle arti sceniche del suo tempo e nella gestazione della sua idea di danza. Anche l'euritmia, al pari della danza libera labaniana, partiva da una nuova visione del corpo umano come strumento privilegiato di espressione delle leggi cosmiche e di superamento della sofferenza causata dal «conflitto tra la volontà, i sensi e l'intelletto»⁴¹. Tra i pezzi creati da Laban a Monte Verità, il *Tanzdichtung (Poema di danza)* intitolato *Der mystische Schrei (Il grido mistico, s.d.)* presentava un legame tra movimenti del corpo ed emissioni vocali che lasciava trasparire

³⁸ Mary Wigman *ein Vermächtnis*, cit., pp. 28 s.

³⁹ Sull'interesse di Laban per la massoneria si veda l'intervista di John Hodgson datata 1973 a Maja Lederer-Laban ed Etalka Laban (figlia di Laban), John Hodgson Collection, University of Leeds (microfiche 237.46). Si veda anche Valeri Preston-Dunlop, *Rudolf Laban. An Extraordinary Life*, Dance Books, London 1998, pp. 10 s.

⁴⁰ Rudolf Steiner, *Eurythmie als sichtbare Sprache e Laut-Eurythmie-Kurs*, trad. it. di Daniela Realini – Maria Enrica Torcianti, *Euritmia, una presentazione: due conferenze tenute a Dornach il 4 agosto 1922 e a Penmaenmawr il 26 agosto 1923*, Editrice Antroposofica, Milano 1995, p. 31.

⁴¹ Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers*, cit., p. 124.

la profonda affinità con l'euritmia steineriana⁴². D'altro canto, il fatto che la danza libera fosse frutto dell'esplorazione delle misteriose profondità dell'anima e si apprendesse attraverso un processo di maturazione interiore per arrivare a una forma di conoscenza superiore, che vi si facessero allusioni alla numerologia e un ampio ricorso all'uso di solidi cristalliformi come modelli spaziali per lo studio del movimento corporeo, sono tutti indizi tra i più visibili di un sapere esoterico e occulto a cui Laban, nella sua corrispondenza privata, si riferiva spesso come a «meine Sache»⁴³. Imparare a percepire e a interpretare l'energia nascosta nelle configurazioni della materia era per Laban la vocazione del danzatore, e l'improvvisazione era il mezzo più efficace per sviluppare una condizione di 'assenza-presenza' che metteva il corpo in una condizione di ebrezza cinestetica capace di risvegliare le disposizioni motorie sopite. Il manoscritto del *Tanzpiel* in sei parti intitolato *Die Tänzer von Berg (I danzatori della montagna, 1917)*, che si ispirava alla massoneria fu sicuramente redatto e forse anche allestito a Monte Verità⁴⁴. Qui Laban, che aveva avuto un'educazione sostanzialmente cattolica, divenne maestro di cerimonie dell'Ordine Templare d'Oriente (OTO), un'organizzazione internazionale di origine tedesca fondata da Theodor Reuss e Karl Kellner. Di orientamento gnostico e dotata di un proprio sistema iniziatico, l'OTO si avvaleva di una serie di cerimonie che facevano ricorso a forme di dramma rituale per stabilire un legame fraterno e trasmettere i fondamenti spirituali⁴⁵. Gli scandali seguiti alle tendenze orgiastiche di alcune pratiche dell'organizzazione di Reuss ne provocarono l'espulsione da Monte Verità e Laban, quando durante la prima guerra mondiale si trasferì a Zurigo con il suo gruppo, vi fondò una propria loggia.

Nell'agosto del 1917, Laban e i suoi danzatori parteciparono al Congrès Coopératif Anational organizzato a Monte Verità dall'Ordine Templare d'Oriente, con l'allestimento dell'inno danzato *Sonnenfest (Festa del sole)* il cui libretto, intitolato *Ode an die Sonne (Ode al sole)*, era stato scritto da Otto Borngräber⁴⁶. Questo dramma culturale

⁴² Evelyn Dörr, *Rudolf von Laban*, cit., pp. 52 s.

⁴³ Si veda la corrispondenza tra Laban e la sorella Renée (1912-1918), in Evelyn Dörr, *Also, Die Damen voran!*, vol. 1, cit.

⁴⁴ Evelyn Dörr, *Rudolf von Laban*, cit., pp. 107 s.

⁴⁵ Sulla dimensione spirituale e occulta delle ricerche di Laban si veda in particolare Marion Kant, *Laban's Secret Religion*, in «Discourses in Dance», 2 (2002), pp. 43-62.

⁴⁶ Per una descrizione dettagliata del rito si veda Rudolf Laban, *Ein Leben für den Tanz*, cit., pp. 195 s.

mirava a essere l'espressione di una comunità esoterica, anazionale e pacifista, in cui, cioè, l'aspetto spirituale sovrastava le divisioni nazionali. L'evento, dalla forte carica sovversiva rispetto al modello dominante di società borghese e patriarcale, era suddiviso in tre parti intitolate rispettivamente *Der Tanz der sinkenden Sonne* (*La danza del sole che tramonta*), *Die Dämonen der Nacht* (*I demoni della notte*) e *Aufgehende Sonne* (*Il sole che sorge*) che si concludeva l'alba del giorno successivo. Il culto del sole e della luce ricorreva in molti riti iniziatici rosacruciani e franco massoni e in questo caso fungeva da accorato appello alla rinascita spirituale dell'umanità rappresentata dalla comunione di performer e spettatori. La partitura ritmica del dramma e le ridde (*Reigen*) su cui si basava l'impianto coreografico dovevano favorire l'estasi collettiva, mentre l'ascensione mistica intesa come cammino verso la rinascita spirituale era simboleggiata dal percorso finale che portava i partecipanti in cima alla collina di Monte Verità.

Non diversamente dalla rivoluzione teatrale che aveva in Peter Behrens, autore di *Feste des Lebens und der Kunst* (*Festa della vita e dell'arte*) e Georg Fuchs, autore di *Die Schaubühne der Zukunft* (*La scena del futuro*)⁴⁷, i suoi principali teorici, anche per Laban il recupero della *Festkultur* ('cultura festiva') e della dimensione perduta del ritmo primitivo, portatore delle tracce di una memoria arcaica e inconscia era al centro di un progetto artistico e sociale. Per Laban la danza, in quanto forma di sapere che attingeva a tradizioni culturali e culturali antiche, doveva essere al centro di una liturgia orientata a rifondare le esperienze comunitarie 'originarie' di cui, a suo dire, la società moderna aveva perso la memoria⁴⁸. L'esperienza nella gestione di grandi raggruppamenti di performer non professionisti gli venne inoltre dal suo coinvolgimento nell'organizzazione di feste e parate carnevalesche durante gli anni trascorsi a Monaco. Al Congresso Laban presentò anche la *Tanzfolge* ('sequenza di danza') *Alte Riten und Tänzen*, ovvero una serie di danze rituali messicane, africane, egiziane, babilonesi e genericamente 'orientali', nell'accezione geograficamente indistinta con cui il termine veniva

⁴⁷ Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst*, Eugen Diederichs Verlag, Leipzig 1900 (parzialmente tradotto in Mara Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi. L'arte del teatro in Germania dal realismo storico all'espressionismo*, Valerio Levi, Roma 1988, pp. 167-171); Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, Schuster & Loeffler, Berlin 1905.

⁴⁸ I due principali saggi che Laban pubblicherà negli anni a seguire su questi argomenti ma basandosi sulle esperienze iniziate a Monaco e Monte Verità sono *Kultische Bildung im Feste*, in «Die Tat», 3 (1920), pp. 161-168 e *Festwille und Festkultur*, in «Die Tat», 10 (1922), pp. 846-848.

usato all'epoca, probabilmente a corredo di una conferenza in cui spiegò gli esiti delle proprie ricerche intrecciandoli a elementi di storia della danza⁴⁹.

In breve tempo le teorie di Laban presero a circolare ben oltre i confini di Ascona, grazie anche ad alcuni critici che ne intuirono il grande potenziale artistico, tra cui il poeta e romanziere Hans Brandenburg, che fu anche uno dei primi e più attenti osservatori dei nuovi metodi di cultura del corpo. Brandenburg apprezzava di Laban in particolare la visione della danza come esperienza essenzialmente estatica e comunitaria e scrisse un *Wort- und Tanzspiel* dal titolo *Sieg des Opfer* (*La vittoria del sacrificio*) di cui furono fatte alcune prove nell'estate del 1914 a Monte Verità in vista della prima all'Esposizione organizzata dal Deutscher Werkbund a Colonia, che però sfumò a causa dello scoppio della guerra⁵⁰. Il pezzo, interpretato dai danzatori della scuola, raccontava la storia di un incesto tra padre e figlia che per reazione diventa danzatrice, ma a cui la collettività finisce per attribuire l'intera colpa dell'accaduto. La grande tensione emotiva tra il destino del singolo e le reazioni del gruppo consentivano un'ampia gamma di soluzioni coreografiche tra soli e danze corali che mettevano in risalto le caratteristiche espressive e tecniche della nuova danza⁵¹.

Se nel volume intitolato *Der moderne Tanz* (*La danza moderna*)⁵², che Brandenburg pubblicò nel 1913, il riferimento alla danza libera labaniana manca per ovvie ragioni cronologiche, nelle due riedizioni del 1917 e del 1921 e in *Körperbildung als Kunst und Pflicht* (*Educazione del corpo come arte e come dovere*) di Fritz Wirth Whinter (1919)⁵³, le ricerche di Laban divennero oggetto di un'attenzione che ne prefigurava il successo in Germania negli anni Venti e Trenta dove la danza moderna alimentò un vero e proprio boom editoriale. Questa dimensione della riflessione critica e teorica contribuì a delineare i contorni di una diffusa quanto sfaccettata pratica coreutica la cui carica ideologica fu da subito profondamente segnata dalle contraddizioni della cultura tedesca coeva. Paradossalmente però, nella trasmissione della danza libera di marca labaniana, che del

⁴⁹ Hugo Ball, *Vom Berg der Arbeit*, Nachlass Rudolf von Laban, Universitätsbibliothek Leipzig (dattiloscritto, Rep. 028 VIII b. 1, cc. 2) e Hugo Ball, *Über Okkultismus*, cit., p. 56.

⁵⁰ Evelyn Dörr, *Rudolf von Laban*, cit., pp. 69 s.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, Müller, München 1913 (2ª ed. ampliata 1917; 3ª ed. ampliata 1921).

⁵³ Fritz Wirth Whinter, *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, Delphin, München 1919.

recupero della memoria perduta aveva fatto il suo asse portante, si sono perse le tracce di queste origini e della loro complessità ideologica. La partecipazione attiva e militante di molti danzatori moderni, Laban *in primis*, alle politiche culturali della Repubblica di Weimar e senza soluzione di continuità a quelle del Terzo Reich, sono i segni più visibili di questa storia e della sua controversa eredità.